Université Paris I - Panthéon-Sorbonne
U.F.R. DES ARTS PLASTIQUES et Sciences de l'art

Adriana POPOVIC

Thèse de doctorat en Arts et Sciences de l'Art
Option Arts Plastiques

A LA RECHERCHE DU « CORPS MULTIPLE » AU TRAVERS D'UNE PRATIQUE PERSONNELLE DU MODELAGE.

POUR UNE MICRO-RÉSISTANCE AU VIOL DE L'IMAGINAIRE

Directeur de recherche
MONSIEUR LE PROFESSEUR Pierre BAQUÉ

19 MARS 2016

Composition du Jury :

M. Pierre BAQUÉ, Professeur Emérite, Université Paris 1, Panthéon-Sorbonne.

M. Guy LECERF, Professeur Emérite, Université Toulouse 2, Le Mirail.

Mme Valentine ONCINS, HDR, Maitre de Conférence, Université Jean Monnet, Saint Etienne.

REMERCIEMENTS

Mes remerciements vont à tous ceux et celles qui ont accompagné ces années de travail et m'ont aidée à mener cet écrit à son terme par :

leur écoute attentive, leurs critiques constructives, leurs corrections, leurs idées, leurs encouragements, leurs gardes d'enfant ou tout simplement leurs sourires indulgents…

A ma famille

A mes relecteurs, de la première heure Balthazar Crubellier, et les suivantes Renée Hertel, Joëlle Chevallier et Jean Schaffner

A mon directeur de recherche

Monsieur Pierre Baqué, qui a toujours répondu présent, qui a cru en ce travail, qui a su diriger avec conviction et efficacité cette thèse.

TITRE

A la recherche du « corps multiple » au travers d'une pratique personnelle du modelage.

SOUS-TITRE

Pour une micro-résistance au viol de l'imaginaire

RESUME

La pratique artistique de l'auteur est centrée sur le modelage en terre. La multiplicité du corps représenté est déclinée en quatre axes : contextualiser, faire, maîtriser et imaginer. Le contexte comprend l'environnement au moins biculturel français et balkanique de l'auteur, son milieu familial favorisant une approche de l'art ancien, classique et moderne et ses études multidisciplinaires (géophysique, l'archéologie et art). Le « faire » insiste sur l'importance de la technique (patrimoniale, actuelle et expérimentale). Plusieurs articulations et interactions autour de la sculpture et des techniques sont examinées comme autant de ramifications qui contribuent à la multiplicité du corps donné à voir (artisanat, photographie et couleur). L'auteur éprouve aussi un besoin de savoirs plus intellectuels pour pouvoir trouver sa place en ce début du XXIe siècle, cela va du choix du matériau argile (impérissable et transmetteur de culture) à l'importance du corps nu (la filiation dans l'histoire de l'art et les nouvelles figures de l'humain). L'acmé du savoir se situe dans un positionnement par rapport à l'Art Contemporain. Ce savoir intellectuel multiple libère l'auteur. Tous les sujets étudiés ont pour but d'accéder à l'imaginaire du praticien, comparé au rêve éveillé libre. Au travers de thèmes récurrents (différentes échelles, êtres fantastiques, érotisme), l'auteur s'interroge sur la femme, l'homme, l'humain et l'art. Le titre et le sous-titre ont une réalité plastique dans les œuvres de l'auteur : le *corps multiple,* écrit et modelé, est lui-même une *micro-résistance au viol de l'imaginaire*.

10 TERMES CLES

Sculpture / Argile / Savoir-faire / Corps Nu / Science-fiction / Erotisme / Rêve / Artiste Femme / Résistance / Multi-humain/

ABSTRACT

In search a of multiple body, through a personal practice of (clay) modeling
For a microresistance to the violation of imagination

The author's artistic practice focuses on clay modeling. The multiplicity of the figured body is detailed in four different parts: context, realization, learning and imagination. The context includes more than the author's bicultural French and Balkan environment, her familial background promoting an approach of ancient, classic and modern art and her studies in many different fields (geophysics, archeology and art). The realization emphasizes the importance of technique and skills (inherited, current and experimental). Several articulations and interactions revolving around sculpture and skills are considered as the many ramifications that contribute to the multiplicity of the shown body (craft, photograph and color). The author also feels the need for more abstract knowledge to find her own place at the beginning of the 21st century: from the choice of clay as a material (enduring and seen a means to pass on knowledge) to the importance of the naked body (as a common thread throughout art history and a new figure of mankind). The acme of this knowledge can be found in her relationship to contemporary art. This multiple intellectual knowledge sets the author free. All studied subjects are meant as an access point to the practitioner's imagination, compared to the method of free daydream. Through recurring themes (different scales, fantastic beings, eroticism), the author ponders the nature of women, men, mankind and art. The title and subtitle have a visual reality in the author's works: the *multiple body* written and modeled is, in itself, a *microresistance to the violation of imagination*.

Sculpture / Clay / Skill / Nude body/ SF / Eroticism / Dream / Woman Artiste / Struggle / Multi-human

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS	p.2
RESUME et 10 TERMES CLES, en français et en anglais	p.3
INTRODUCTION	p.6
PARTIE I : « CONTEXTUALISER » - la partie visible de l'iceberg	p.17
A- L'ENVIRONNEMENT	p.19
B- LIENS DIRECTS ENTRE L'ENVIRONNEMENT ET LES FRUITS DE MON ART	p.36
C- MES CREATIONS PLASTIQUES	p.66
(avec cahier des 25 créations)	pp.72-96
PARTIE II : « FAIRE » - approche technique	p.148
A- SCULPTURE	p.151
B- MATERIAU CHOISI : L'ARGILE	p.162
C- POTERIE/SCULPTURE AVEC QUESTIONS SUR ART/ARTISANAT/ ARTISANAT D'ART	p.197
D- PHOTOGRAPHIE/SCULPTURE	p.218
E- LA COULEUR EN SCULPTURE	p.234
PARTIE III : « MAITRISER » - questionnement intellectuel	p.257
A- POURQUOI LA TERRE CUITE AUJOURD'HUI ?	p.260
B- POURQUOI LE CORPS, LA FIGURATION, LE NU AUJOURD'HUI ?	p.270
C- POURQUOI UN BESOIN DE POSITIONNEMENT PAR RAPPORT A « AUJOURD'HUI » ?	p.334
D- POURQUOI MES TITRES DE TRAVAUX PLASTIQUES SONT-ILS COMPLEXES ?	p.359
PARTIE IV : « IMAGINER » - approche de la partie immergée de l'iceberg	p.393
A- MECANISME DE L'IMAGINATION DANS MON TRAVAIL	p.396
B- ETUDE DES DIFFERENTS THEMES DE CET IMAGINAIRE DANS MES SCULPTURES	p.420
C- IMAGINAIRE, RESISTANCE ET LUTTE	p.510
CONCLUSION	p.524
BIBLIOGRAPHIE	p.536
TABLE DES MATIERES	p.558
LISTE DES ILLUSTRATIONS	p.664

INTRODUCTION

INTRODUCTION

On l'aura deviné : le titre de ma thèse, *A la recherche du « corps multiple »,* s'inspire de celui du roman de Proust, *A la recherche du temps perdu*. Comme chacun le sait, le mot « recherche » vient du latin *circare* : faire le tour de, parcourir pour examiner, fouiller, scruter, essayer de découvrir quelque chose. Cette recherche n'a pas pour but « un » résultat, mais « de » petits résultats qui, eux-mêmes, relancent la recherche vers de nouveaux horizons. La démarche de Proust est paradoxale : par la recherche, l'étude de sa vie personnelle avec ses moindres détails, dans un milieu très spécifique, il accède à l'universel.

Ma pratique artistique est la sculpture et principalement le modelage en terre. Je pratique le modelage en ce début de XXIe siècle. Ma recherche s'effectue aussi dans un contexte spécifique, celui de l'art de notre époque. Pour ma part, je cherche plus modestement, à travers mes sculptures et cet écrit à accéder à une notion singulière que j'ai nommée *corps multiple*. Par cette étude personnelle, je tente à mon niveau, de défendre, plus universellement, un territoire invisible, celui de l'imaginaire : d'où le sous-titre.

Tout au long de cet écrit, je vais définir ce qu'englobe pour moi cette notion de *corps multiple*. Mais pour rentrer en « matière », quelques éclaircissements s'imposent dans cette introduction, chacun de ces sujets sera repris et développé dans le corps du récit. Les premières explications concernent mon identité, puisque je suis singulièrement la personne qui crée les travaux plastiques et celle qui les étudie. Puis on peut constater que les travaux plastiques présentés sont essentiellement des sculptures : des modelages en terre, alors qu'une multitude de matériaux serait possible « aujourd'hui ». Ensuite je veux souligner que la notion de *corps multiple* est d'abord née dans ma pratique artistique, c'est plastiquement que cette idée a pris forme, puis elle s'est développée dans cet écrit, conjointement. Enfin je veux donner quelques éclaircissements sur ce que je nomme *micro-résistance au viol de l'imaginaire* pour aider à la lecture de l'ensemble de cet écrit.

QU'EST-CE POUR MOI CE « *CORPS MULTIPLE* » ?

Mon identité « *multiple* »

Il n'est pas question de rappeler ici dans son ensemble la notion complexe d'identité. C'est dans la première Partie de cette étude que je développerai le contexte dans lequel j'ai grandi et que je donnerais quelques éléments de construction de mon identité. Un prélude s'avère toutefois nécessaire, car cette identité ressentie est à la naissance de la notion de *corps multiple*.

Je me suis toujours définie et sentie comme un être humain *multiple*. Le *corps multiple* constitue pour moi **une figure de l'humain**. C'est comme cela que je me vois moi-même et que je perçois les autres. On peut souvent constater que l'on crée à partir de soi : il y a toujours une part autobiographique dans les œuvres. Je donne des cours de sculpture et de modelage d'après modèle vivant, et je constate que mes élèves, quand ils font le portrait de quelqu'un, font aussi leur propre autoportrait au travers du modèle. Je n'échappe pas à cette règle.

J'ai des origines variées, au minimum biculturelles, la France et les Balkans. Mes parents sont arrivés d'ex-Yougoslavie en France dans les années soixante, je suis née à Paris. Mon milieu familial m'a aussi transmis une base artistique solide, multitemporelle et multiculturelle (occidentale et orientale jusqu'en Iran et en Russie). En effet, mon père est artiste peintre, ma tante était sculpteur, ma mère est architecte, ma grand-mère était journaliste et s'occupait de la culture… J'ai moi-même contribué à enrichir mes connaissances avec une très grande soif d'apprentissage que mes études multiples ont en partie satisfaite. J'ai ainsi suivi des cursus dans trois universités (Géophysiques, Art et Archéologie, Arts Plastiques). J'en garde un sentiment de construction de moi-même dans des directions *multiples* comme scientifique/littéraire, théorique/pratique et intellectuelle/manuelle.

Pour résumer, je perçois l'être humain comme un organisme vivant qui regroupe une multitude de données, l'enveloppe physique et ce qu'il y a à l'intérieur (conscient/inconscient). C'est ce que je cherche à exprimer en sculpture. Nous verrons toutefois que le champ de cette multiplicité n'est pas infini, car ma recherche me pousse à explorer le corps dans sa dimension visible (morphologie) et invisible (imaginaire). Il s'agit dans

mon travail de la multiplicité dans la recherche de l'un. Je fais miennes les paroles de Germaine Richier, sculpteur[1] du début du XXe siècle : « Plus je vais, plus je suis certaine que seul l'humain compte. »[2]

Sculpture, modelage, terre

J'ai choisi pour m'exprimer la sculpture, le modelage en terre essentiellement. La première raison de ce choix est ma rencontre très précoce avec ce matériau. Il me semble qu'il ne suffit pas d'avoir quelque chose à exprimer en art plastique - cela peut être étendu à l'écriture, la musique et autre - il faut avoir la connaissance technique, le vocabulaire, les notes de musique pour pouvoir s'exprimer. Comme je le montrerai par la suite, j'ai acquis une grande technicité dans ce domaine. Je n'écarte pas la possibilité d'explorer d'autres médiums dans ma vie artistique. La terre est ma troisième langue acquise dans l'enfance : Serbo-croate, Français et « Argile ». J'utilise des pratiques patrimoniales enrichies de techniques contemporaines. Je définirai avec précision ce que j'entends exactement par sculpture, modelage et terre.[3] Notre époque a élargi la définition de base. On ne peut plus se contenter de la définition du *Petit Robert*[4] : « Le nom **sculpture** vient du latin *sculptura.* Il s'agit de la représentation d'un objet dans l'espace, création d'une forme en trois dimensions au moyen d'une matière à laquelle on impose une forme déterminée, dans un but esthétique ; de l'ensemble des techniques qui permettent cette création plastique. » Il est intéressant de constater que la sculpture est associée dans cette définition « à un but esthétique ». Personnellement, cette définition me convient. Mais nous verrons que la sculpture contemporaine aime jouer avec ce concept d'esthétique. Sa définition s'est beaucoup élargie depuis les années soixante.[5] A partir de ce moment là, une conception nouvelle et beaucoup plus large de la sculpture voit le jour. Cette conception bouleverse totalement la notion restrictive de la sculpture comprise comme un objet que l'on situe et perçoit en trois dimensions, pour atteindre celle, plus vaste, d'« espace » comme lieu

---

[1] **Sculpteur** : je vais faire un choix au début de cet écrit, celui d'utiliser le nom de *sculpteur* pour l'ensemble des personnes qui exercent cette profession, qu'il soit homme ou qu'elle soit femme. En effet pour le féminin, on trouve depuis peu dans le dictionnaire le mot *sculptrice*, on voit plus rarement dans certains écrits le mot *sculpteure*. Je garderai juste les citations telles quelles.
Voir aussi choix pour **professeur** pour le féminin et le masculin ou encore **auteur**. Les termes féminins gardent encore une connotation de moindre valeur, la meilleure solution à l'heure actuelle me semble encore garder le terme invariable, masculin.

[2] Richier Germaine, dans *Bourdelle et ses élèves.* Catalogue d'exposition du 28/10/98 au 07/02/99, Helena Staub, Paris Musées 1998, p. 29.

[3] Voir *Infra* Partie II – A-Sculpture

[4] Dictionnaire *Le Petit Robert*, CD-Rom, VUEF 2001.

[5] Bozo Dominique, *sculpture contemporaine 1945-1980 dans Encyclopædia Universalis* France S.A. cd-rom 2003.

polyvalent, lieu mental et physique. Même le corps des artistes peut être utilisé comme lieu ou matériau de la sculpture. Pour ma part, j'ai choisi de pratiquer la forme de base de la sculpture.

Il peut, dans un premier temps, sembler paradoxal de chercher le *corps multiple* dans si peu de formes d'expression et non dans une multitude. Mais je défendrai au contraire que le fait de fixer l'un des paramètres, la sculpture en terre en l'occurrence, rend le *corps multiple* plus visible.

Ensuite, le choix volontaire de ce mode d'expression est en lien direct avec une résistance au « courant dominant ». J'emploie plus rarement la pierre dans ma pratique, mais ce matériau participe à la même histoire. Le terme « courant dominant » a pour moi une très grande importance et je me confronterai à l'ensemble de sa signification dans la Partie III de cet écrit. Cette résistance au « courant dominant » est en lien direct avec le sous-titre de ma thèse.

D'abord un principe plastique ; puis un écrit

Avant même d'imaginer un jour formuler cette notion, j'ai mis les mains dans l'argile. Mes premières figurines datent de mes deux ans et demi. La pratique plastique est pour moi un terrain familier. L'écriture est une entreprise dans laquelle je me sens moins à l'aise. Toute personne s'aventurant dans l'écriture d'une thèse en arts plastiques se voit confrontée à la difficulté d'articuler pratique et écriture. Pourtant, imbriquer ces deux pôles s'est avéré pour moi une nécessité. D'abord, mon abondant travail plastique est toujours accompagné de titres complexes. Sans titre, une sculpture n'est pas entière, pas achevée. C'étaient en quelque sorte mes premiers pas vers l'écrit. Tout au long de la construction d'une sculpture, j'aime imaginer son titre. Elle possède souvent des titres provisoires. Je joue avec les mots, je les examine avec Internet et le dictionnaire. Je saute souvent d'un mot à son synonyme et j'écoute leur musicalité d'ensemble. Ces jeux entraînent parfois à leur tour des modifications d'orientation plastique.[6]

[6] Voir *Infra* : la Partie III – D- Pourquoi mes titres de travaux plastiques sont-ils complexes ?

Le terme « *corps multiple* » n'a pas échappé à cette expérimentation, j'en ai retenu quelques éléments significatifs pour mon propos. Le mot « corps » est au singulier, malgré une écriture indéterminée avec un « s » à la fin. En latin, le sens collectif et figuré de *corps* désigne un *groupe formant un ensemble organisé.* Par analogie, le mot exprime la consistance de certains objets : *donner du corps, prendre corps, faire corps.*[7] Je désigne ce *corps* comme *multiple. Multiple* est défini dans le dictionnaire comme quelque chose qui n'est pas simple, qui est composé de plusieurs éléments de nature différente ou qui se manifeste sous des formes diverses ou encore, qui est constitué de plusieurs individualités, identiques ou comparables. Le mot *multiple* est au singulier mais il désigne un pluriel. L'association de ces deux mots peut sembler contradictoire et c'est ce qui me plait : l'un symbolise l'unité alors que l'autre est multiplicité.

L'action (plastique) et la réflexion (titres et thèse) sont deux opérations inséparables, deux faces d'un même être, un être qui est donc composé de deux éléments de natures différentes, et qui se manifeste sous des formes différentes. Les écrits de René Passeron[8] sont venus à mon aide pour donner un nom à leur étude simultanée : la poïétique[9]. En art, la poïétique est l'étude des processus de création et du rapport de l'auteur à l'œuvre. Ainsi se profile un « *multiple* » composé de la forme plastique et de la réflexion autour son instauration. Parfois, ces deux faces sont reliées par des chemins labyrinthiques, mêlant conscient et inconscient, visible et invisible. Relever et interroger ces deux pôles repositionne les enjeux pratiques et plastiques en les confrontant à d'autres pratiques. Celles-ci peuvent être d'une autre époque, d'une autre discipline, d'un autre regard ou d'une autre sensibilité. Elles contribuent à une fécondation et à un renouvellement des idées et questions de départ. La singularité de cette étude est que la pratique artistique étudiée est justement celle de celui qui cherche et écrit cette thèse.

Micro-résistance au viol de l'imaginaire

Je me propose de démontrer qu'au moyen de mes sculptures, je peux donner une vision *multiple* de l'homme. Nous verrons comment cette vision participe à une réflexion plus vaste sur le devenir de l'homme et le rôle de cette multitude ou pluralité en tant qu'alternative vivante, croissant dans le monde d'aujourd'hui et au sein de

---

[7] Le Robert - *Dictionnaire Historique de la langue française*, sous la direction de Alain Rey, Paris, 1998
[8] Passeron René, *Pour une philosophie de la création*, Paris, Klincksieck, 1989.
[9] Le mot *poïétique* vient du grec *poiein :* fabriquer, exécuter, confectionner.

la mondialisation. Cette recherche est indissociable d'un positionnement général de « résistance », qui a donné naissance au sous-titre *micro-résistance au viol de l'imaginaire.* Il s'agit d'une participation même infime, au travers de mes sculptures, à une résistance contre « le courant dominant » [10] qui empêche le rêve. Cette résistance prendra, elle aussi, des formes multiples. Si, en lui-même, le terme évoque une lutte politique, voire idéologique, nous observerons également qu'il peut se traduire de façon extrêmement concrète par la défense d'un territoire invisible mais essentiel, celui de notre imagination. Nous définirons tout au long de cette étude ce qu'englobe cette résistance, ainsi que ce qui est perçu comme le « courant dominant ». Nous constaterons enfin que cette résistance implique une oppression et que cette situation n'est pas sans provoquer un certain nombre de paradoxes, de contradictions et d'oppositions au cœur même du processus créatif. Le mot masculin *viol*, porte le sens de violence. *Le Petit Robert* le définit comme un acte de violence par lequel un être humain impose des relations sexuelles avec pénétration à une autre personne, contre sa volonté. Au sens figuré, le *Viol de conscience* est le non-respect des opinions, convictions et croyances d'autrui. Le violeur agit contre, porte atteinte, enfreint, transgresse, profane. En l'occurrence il s'agit ici du viol de l'*imaginaire.* Le mot *imagination* désigne, « dans la langue française, une production mentale de représentations sensibles, distincte de la perception sensorielle de réalités concrètes et de la conceptualisation d'idées abstraites. »[11] Cet imaginaire peut se déployer dans mes sculptures.

La notion de choix, très présente tout au long de cette étude, revêt à mes yeux une grande importance : le choix de la sculpture, dite traditionnelle, comme expression plastique, le choix de la terre comme matériau, le choix de sources d'inspiration multiples, le choix de la figuration pour accéder au co*rps multiple* et à l'imaginaire ; sans oublier le choix de faire une thèse qui allie la pratique artistique au concept. Elle implique en premier lieu la capacité à concevoir ou à imaginer une multiplicité d'orientations. En second lieu, elle témoigne d'une volonté de privilégier une piste parmi une infinité d'autres et, donc, d'opérer une sélection rationnelle pour se rapprocher d'un objectif donné. Cette association complémentaire, qui se traduit parfaitement dans l'idée de choix, me semble être au cœur même de ma démarche artistique.

---

[10] Le sens de « courant dominant » comme je l'ai écrit plus haut sera défini dans la Partie III

[11] Wunenberger Jean-Jacques**,** *L'imagination,* Que sais-je ?, PUF 1991, p. 3.

LE PLAN CHOISI

Pour mon étude, le plan le plus évident serait de définir dans un premier temps le corps ; puis d'expliquer pourquoi je suis amenée à penser qu'il est multiple et pas unique ; ainsi, je pourrais observer comment cela se traduit dans la pratique et étudier pour finir la « réalisation », l'endroit où le *corps multiple* existe « réellement », pour conclure comment cette recherche du *corps multiple* s'insère dans une lutte plus universelle contre le viol de l'imaginaire.

Ce plan aurait l'avantage de me permettre de soutenir plus facilement ma position de thèse. Mais il me semble artificiel, et propice justement, à tuer tout imaginaire.

J'ai donc opté pour un plan plus dynamique, qui suit ma façon de travailler, un plan lié à la poïétique. Il suivra les étapes de l'instauration de l'œuvre et les processus particuliers de sa genèse.

- CONTEXTUALISER
- FAIRE
- MAÎTRISER
- IMAGINER

Je ne me suis pas dit un jour : « je vais imaginer un *corps multiple*, c'est mon concept et je vais ensuite le réaliser ».

J'ai commencé par faire de la sculpture. Le matériau (les œuvres) existe. Ce corpus est significatif, c'est à partir de ce vivier que se dégage un fil rouge : le *corps multiple*. Et cette recherche plastique personnelle contribue, certes de façon infime, à une position plus générale de résistance au viol de l'imaginaire dans notre monde actuel.

Ainsi le *corps multiple* apparaîtra au gré des chapitres, comme il naît dans mon travail plastique : progressivement.

La Partie I veut « **contextualiser** » cette recherche. Il m'a semblé que le contexte doit prendre en compte l'auteur des œuvres étudiées et les travaux eux-mêmes. C'est à partir de ma personnalité que j'ai élaboré mes travaux plastiques, ma personnalité s'est construite dans un environnement géographique et social multiple. Je retracerai

dans cet écrit mes origines réelles ainsi que les origines fantasmées que je me suis créées. Mon individualité a été complétée plus tard par plusieurs domaines d'études. La construction de mon identité est à la naissance de ma perception de « multiplicité ». Comme je suis partie prenante dans cette aventure, la recherche d'un certain écart, m'a amenée à observer les liens entre l'environnement d'autres créateurs et leurs travaux plastiques avant de me pencher sur mes propres liens. Ces liens sont d'abord vus au travers de l'interaction entre la nature et la création, puis j'explore quelques liens de créations au sein de familles d'artistes. J'ai exposé ensuite le contexte de mes travaux plastiques, pour cela j'ai circonscrit mon étude à un corpus de 25 créations plastiques, le contexte de leur élaboration se trouve consigné dans mes carnets de bord, dont je livre ici quelques extraits. Le corpus d'étude ainsi défini permet d'esquisser les premières pistes d'étude grâce à quelques tableaux de synthèse.

Il s'agit d'une sorte d'entrée en « matière », qui a été élaborée avec une certaine naïveté, s'observer « soi-même » comme « autre » demande inévitablement un échauffement, exige une période d'apprivoisement. C'est également ainsi que le véritablement « autre » (le lecteur-observateur) doit aborder cette partie.

La Partie II expose le « **faire** », dans une approche technique. Il s'agit de définir et de décrire concrètement ma pratique plastique personnelle qui est essentiellement la sculpture. Au sein du domaine de la sculpture, je pratique le modelage en terre. J'ai une pratique qui utilise des méthodes patrimoniales, mais aussi beaucoup de méthodes contemporaines existantes, et d'autres plus personnelles. Pour me rendre compte de la spécificité de ma technique et toujours dans un souci de trouver l'écart nécessaire pour observer ma propre pratique, j'ai étudié et comparé le plus abondamment possible les pratiques existantes dans l'histoire de l'art apparenté à mon travail. J'ai pu constater que j'utilise l'argile comme un matériau final et non intermédiaire comme ce qui est le plus courant dans l'histoire de l'art. La spécificité de ma pratique fait que j'emprunte des techniques issues de la poterie, que j'utilise abondamment la photographie dans mon travail et que j'effectue une recherche sur la couleur en sculpture. J'explore ces trois domaines (poterie, photographie, couleur) à chaque fois comme des thèmes à part entière en me plaçant dans l'articulation avec la sculpture et plus spécifiquement avec mon travail. L'observation, la comparaison et l'analyse des œuvres d'autres créateurs et de mes propres travaux ouvrent de nombreux « champs des possibles ».

La technique est « une valeur sûre » pour moi, je la rapproche dans mon esprit à mes études scientifiques : un devoir mathématique est plus facilement identifiable comme juste qu'une rédaction philosophique. J'attache une grande importance à la technique et à sa transmission. Cette partie donne un maximum d'informations spécifiques à mon travail : observation, comparaison, manuel technique, questionnement et expérimentation. Cette technicité multiple et assumée participe à la construction du *corps multiple* solide.

« **Maîtriser** » dans la Partie III touche un domaine plus immatériel, puisqu'il implique un questionnement intellectuel. L'ensemble des questions est vu par rapport à une problématique tournée vers « aujourd'hui » : *Pourquoi la terre cuite? Pourquoi le corps, la figuration, le nu ? Pourquoi des titres complexes à mes sculptures ?* Mais la question centrale est en faite: *Pourquoi un besoin de positionnement par rapport à « aujourd'hui » ?* Cette dernière question est en quelque sorte l'acmé de l'ensemble de cet écrit. C'est à cause ou grâce à cette question que toutes les autres sont prises comme des thèmes fouillés. Faire de la terre cuite, du figuratif, des corps et du nu, avoir des titres complexes « aujourd'hui » doit être justifié. Je fais de la terre cuite car j'ai toujours trouvé que c'était un matériau remarquable qui résiste au temps, et qui est un marqueur qui se conserve, de l'histoire de l'humanité. Je veux faire partie de ce flot humain. J'explique par la suite toute la complexité du choix de faire du figuratif et de représenter des corps nus, cela va de la filiation par rapport à l'histoire humaine de représentations plastiques au symbolisme véhiculé par cette représentation et jusqu'à une réflexion personnelle sur les enjeux du sujet par rapport aux pratiques d'aujourd'hui. A ce niveau de mon écrit je ne peux plus contourner le besoin définir cet « aujourd'hui », que j'ai aussi nommé précédemment « courant dominant ». Il m'a fallu un certain nombre d'années pour avoir le recul nécessaire pour aborder ce thème en lien avec mon travail et pour bien saisir ses conséquences. Dans une certaine mesure dans mon écrit, je suis la progression qui a été la mienne pour embrasser ce sujet. Je pars des définitions autour du couple Art Moderne/ Art Contemporain, en passant par les polémiques sur l'Art Contemporain, et j'en arrive aux conséquences collatérales sur mon travail et surtout à un positionnement personnel, libérateur. Je peux enfin expliquer la complexité des titres que je donne à mes créations plastiques. J'utilise la même méthodologie qui commence par les définitions et l'observation des usages dans l'histoire de l'art pour finir par observer et analyser mes propres titres.

Cette troisième partie donne une autre profondeur « intellectuelle », au *corps multiple* et surtout elle le place par rapport à « aujourd'hui ».

La dernière Partie IV : « **Imaginer** » touche ce que j'ai nommé « *la partie immergée de l'iceberg »*, en d'autres termes l'inconscient et la création artistique. C'est *le corps multiple* plus mystique. J'ai usé de stratagèmes pour trouver l'écart nécessaire à ce thème intimidant. Je commence par explorer le mécanisme de l'imagination, d'abord en décrivant ma façon de travailler, puis je la compare avec la méthode du « rêve éveillé libre », pour finir par observer le mécanisme d'autres créateurs dont les travaux sont liés aux miens. Ceci me permet dans un second temps de dégager trois thèmes récurrents dans mes travaux (Différentes échelles, Espèces imaginaires, Erotisme) et de les traiter comme des sujets à part entière, chacun selon sa spécificité. Les différentes échelles sont très présentes dans l'ensemble des représentations humaines au cours de l'histoire, en sculpture aussi ; j'explore également mes influences philosophiques et scientifiques. Les espèces imaginaires ou monstres sont centrales dans mon travail. Une définition de ce qu'englobent ces termes s'avère nécessaire, ainsi qu'une interrogation sur la figure du monstre avant de se pencher sur mes propres représentations. Le troisième thème est l'érotisme, il demande une sorte de long préambule qui traite des problèmes incontournables annexes. En effet, l'érotisme touche de nombreux points de réflexion auxquels je ne trouve pas de réponses satisfaisantes. Je prends le parti d'explorer « l'impossible » selon trois axes : *l'impossible recherche de référents féminins dans l'histoire de l'art, l'impossible point de vue féminin sur la création féminine et l'impossible regard sur l'érotisme au féminin dans les œuvres d'artistes femmes.* Cet examen initial me permet d'étudier ensuite des éléments érotiques dans mes sculptures, ceux directement issus de l'histoire de l'art et quelques-uns plus intimes. Pour finir, j'explore ce qui dans mon imaginaire est associé à la résistance et à la lutte qui sont présentes dans mes travaux, mais aussi dans mes référents plastiques. Bien sûr la vraie question est : qu'est ce qui pousse mon imaginaire à se défendre et à lutter ? Je tente d'apporter des réponses.

PARTIE I : « CONTEXTUALISER »

la partie visible de l'iceberg

PARTIE I : « CONTEXTUALISER » - la partie visible de l'iceberg

Cet écrit a pour but d'entrecroiser une production plastique avec une production textuelle. De nombreux problèmes se présentent d'emblée : Comment déjouer Narcisse ? Comment introduire une distance critique de soi à soi ? Comment fabriquer un écart aussi significatif que possible entre mes propres productions plastiques et « moi » qui les crée ?

Le point de départ de la recherche est d'étudier mes propres travaux plastiques. Pour observer ces travaux avec un écart nécessaire, je me suis dit que je pouvais me mettre dans la peau d'un archéologue et d'un géologue. Cette « peau » je la connais, puisque mes études précédentes étaient justement dans ces deux domaines. Je vais donc entreprendre des fouilles qui se trouvent dans un sol qui est symbolisé par moi-même et les œuvres plastiques sont ce qu'on va trouver dans ce sol.

Les objets plastiques ne peuvent s'étudier hors contexte. Comme lors de fouilles, nous allons commencer par regarder l'**environnement :** la situation géographique, le contexte historique, les apports autochtones et allochtones.

Certains liens directs entre l'environnement (identité perçue de l'auteur lui-même) et mes travaux plastiques sont facilement repérables au début de cette recherche.

Pour aller plus loin et mettre une sorte de distance avec entre moi et mon travail plastique, je me suis donc mise dans la peau d'un archéologue qui découvre son matériel de recherche : **mes travaux plastiques**. J'ai décidé de prendre un échantillon significatif et de dresser une typologie de ces objets plastiques. Je les ai définis et décrits soigneusement. Puis j'ai dressé une sorte de carnet de bord d'une dizaine de ces artefacts[12]. A partir de ces données « brutes », synthétisées dans quelques tableaux, des pistes de recherches et de réflexion commencent à se dessiner.

---

[12] **Artefact** : vient du latin *artis factum* « fait de l'art », anglicisme, phénomène d'origine humaine, artificielle (dans l'étude de faits naturels), extrait du Dictionnaire *Le Petit Robert*, CD-Rom, VUEF 2001.

A- L'environnement

Par « environnement », j'entends l'ensemble des circonstances dans lesquelles j'ai grandi et donc ce qui a participé à la construction de mon identité. Le thème de l'identité est un sujet complexe. En effet, chaque individu possède de multiples facettes qui, mises bout à bout, forment sa personnalité. L'identité individuelle se construit par étapes de la naissance à l'âge adulte, en fonction de « l'autre ». Les sociétés contemporaines se caractérisent par la multiplicité toujours accrue de groupes d'appartenance, réels ou symboliques, auxquels s'affilient les individus. La première sphère est constituée par la famille, un cercle restreint amical ou professionnel. La deuxième sphère d'appartenance pourrait être constituée par les institutions culturelles, politiques, religieuses… et ainsi de suite. Souvent, une distinction est faite entre l'individu, le groupe et la société. Cette notion peut être aux cœurs de débats partisans autour de l'identité nationale, la nation, ou les ethnies… Pour un historique exhaustif et une étude plus complète sur la notion d'identité, nous pourrons nous référer aux nombreux ouvrages spécialisés qui y sont consacrés.[13]

Je me propose ici de développer seulement les éléments de mon identité qui me semblent en liens directs avec ma création plastique. Il s'agit évidemment d'une étude subjective, l'introspection étant un exercice particulièrement difficile. Je vais me contenter de décrire les faits les plus simples et les plus visibles de mon identité, c'est pour cela que j'ai utilisé la métaphore de l'iceberg. La portion submergée sera étudiée, autant que cela est possible, plus loin dans la partie traitant de l'imaginaire.

Je me suis donc penchée sur trois points qui me semblent centraux pour décrire l'environnement dans lequel mon identité s'est bâtie. Le premier point concerne mes traits culturels au sens large, nous verrons que cela revient à décrire mes origines. Au sens plus resserré, nous verrons le second point, qui concerne les membres de ma famille. Et le troisième point est une sorte de conséquence des deux premiers : mes origines et ma famille ont influencé mes choix d'études et ainsi j'ai pu nourrir plus avant mon monde intérieur.

---

[13] Halpern Catherine, Ruano-Barbalan Jean-Claude, (sous dir.), *Identité(s)*, Sciences Humaines Editions, PUF, 2004.
Lévi-Strauss Claude (sous la dir.), *l'Identité*, [1977], PUF, 1995.
Mucchielli Alex, *L'Identité,* Que sais-je*,* [6e éd.], PUF, 2003.

A1- Origine réelle/ origine fantasmée

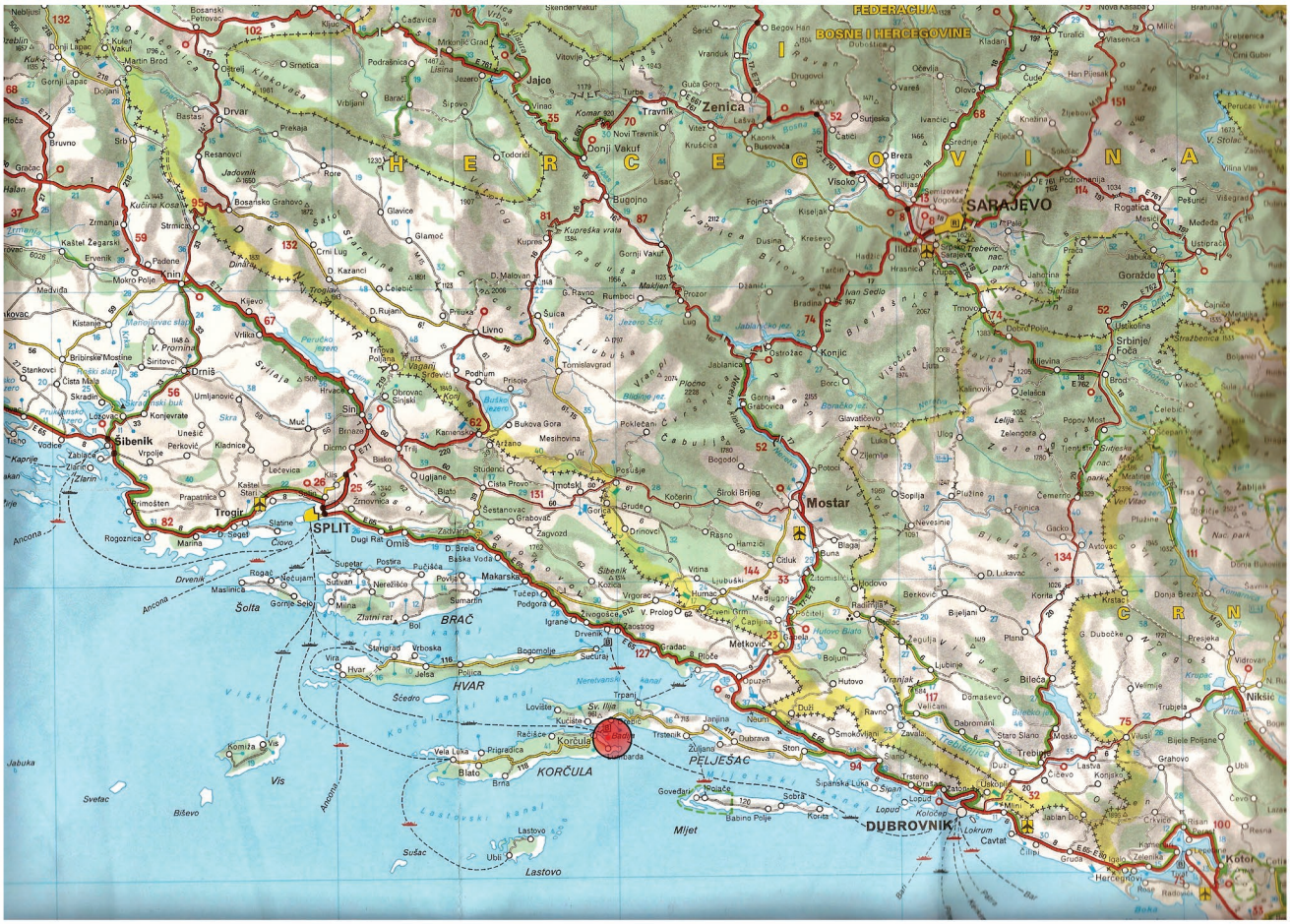
Pour démarrer, j'ai donc pris une définition simple de *l'identité personnelle*, dans un dictionnaire[14]. Il s'agit du caractère de ce qui demeure identique à soi-même de l'ensemble de traits culturels propres à un groupe ethnique (langue, religion, art, etc.) qui lui confèrent son individualité et du sentiment d'appartenance d'un individu à ce groupe.

Pour reprendre cet énoncé, mon identité me renvoie à deux groupes ethniques différents. D'une part, la France, pays où je suis née et où je vis. Le français est aujourd'hui la langue que je pratique le plus couramment et je suis imprégnée par la culture française. D'autre part, il y a le pays d'origine de mes parents, l'ex-Yougoslavie. Ils sont arrivés en France dans les années 1960. Le serbo-croate est ma langue maternelle, apprise dans un appartement parisien, de façon spontanée, sans passer par une école.

Depuis ma naissance, je passe environ 10 mois par an à Paris et 2 mois d'été en ex-Yougoslavie, aujourd'hui Croatie. Contrairement à ce que stipule le dictionnaire, je n'ai pas le sentiment d'appartenir à un groupe ethnique bien défini. La partie, la plus nette, est mon appartenance à la France. Mes rapports avec les Balkans tiennent davantage du fantasme et de l'imaginaire. La construction de mon identité à travers mes origines slaves a été nourrie pêle-mêle par mes parents, les langues orientales, les histoires, la culture, mes vacances sur place, la littérature, les films, les études, les voyages mais aussi, plus récemment, par les guerres qui ont frappé cette région du monde.

Le lieu dans lequel je passe mes vacances est sans doute l'image la plus forte et la plus concrète de mes origines. Il s'agit donc d'un microcosme non objectif.

[14] Dictionnaire *Le Petit Robert*, CD-Rom, VUEF 2001.



IFig. 1 : Vrnik situation géographique

Vrnik une petite île en Croatie.
Elle se situe près de la grande île de Korcula
entre Dubbrovnik et Split.

© Michelin et Cie, 2001 - Carte routière 991

Je séjourne une partie de l'été sur une petite île en Croatie, Vrnik. Elle se situe près de la grande île de Korčula, entre Dubrovnik et Split (IFig. 1 : Vrnik situation géographique).

Cette île est située dans l'Adriatique du sud, c'est à ce bras de mer de la Méditerranée que je dois mon prénom. Mais mon rapport à ce lieu est encore plus complexe : en effet, cette île est située sur le territoire de la Croatie, alors que mes parents sont originaires du sud des Balkans (Bosnie, Serbie et Macédoine grecque). Vrnik elle-même n'a qu'une circonférence de trois kilomètres. On y dénombre moins d'une cinquantaine d'habitations et aucun magasin.

Ce bref résumé nous donne quelques clés pour comprendre une partie de mon identité. L'importance du lien entre une origine fantasmée et un lieu ancré dans le réel commence à se faire jour. Au vu de la place particulière de cette île pour moi, je vais faire un descriptif plus complet.

VRNIK, SES ALENTOURS ET SES CONSEQUENCES

La Dalmatie du sud est une zone pleine de petites îles. Les bords de l'Adriatique présentent d'énormes masses de pierre qui apparaissent comme les excroissances mêmes de la mer. Les paysages sont typiquement méditerranéens, bordés de roche calcaire, d'un blanc cassé. Ces affleurements sont particulièrement présents sur les îles de Brač, Hvar et Korčula. La nature a été propice au développement de l'art de la taille directe. La pierre constituait un des pans les plus lucratifs de l'économie de ces îles. Avec ce matériau, la population construit ses habitations (IFig. 2 : Construction en pierre), érige les clôtures, taille des sculptures. On dit dans cette région que ces habitants sont nés sur cette pierre, ils en vivent et, sous la pierre, on les ensevelit. Vrnik est une minuscule « île-carrière ». L'implantation humaine s'est faite en raison de la qualité exceptionnelle de sa pierre calcaire. Dès l'Antiquité, les Romains ont exploité cette richesse, c'est de cette époque que datent les premiers documents écrits. De plus, quelques études archéologiques nous renseignent sur les temps néolithiques et même préhistoriques. La pierre de Vrnik se retrouve à Split dans le Palais de Dioclétien datant du IIIe siècle, à Dubrovnik, à Kotor au Monténégro, à Venise en Italie, à Istanbul (Sainte Sophie) en Turquie, aux Etats-Unis dans la Maison Blanche…

IFig. 2 : Construction en pierre - différents exemples de construction en pierre sèche à Vrnik

© Popovic Adriana

Les carrières calcaires occupent le centre de l'île de Vrnik (IFig. 3 : Carrières de Vrnik), le pourtour de l'île est composé d'un conglomérat de déchets de pierre, soigneusement empilés dans un premier temps en tranchée, puis dispersé n'importe comment. L'exploitation de la pierre a changé le paysage initial : en moyenne la hauteur de l'île a diminué, mais le pourtour de l'île s'est agrandi. La masse de Vrnik est globalement restée la même, car les bateaux qui venaient récupérer la pierre taillée étaient lestés de terre. La conséquence de cet échange terre contre pierre, c'est que le caillou Vrnik de la fin du XIXe siècle s'est progressivement changé en une île verdoyante. En effet, des photographies anciennes montrent Vrnik totalement nue vers 1917 (IFig. 4 : Comparaison entre image de Vrnik 1917 et celle de 2003).

Mon enfance a donc été bercée par ces récits racontés par les descendants des tailleurs de pierre de Vrnik. Avant les années 1990, ce petit bout de roche hébergeait encore cinq tailleurs de pierre et trois sculpteurs. Aujourd'hui, pratiquement plus personne n'habite l'île toute l'année, car les conditions climatiques sont rudes l'hiver. Cependant, il reste deux tailleurs de pierre et un sculpteur. Les nouvelles générations ont choisi des métiers moins physiques, mais cependant toujours liés à la pierre. Il y a ainsi un nombre très important d'architectes, d'ingénieurs spécialisés dans la pierre, mais aussi d'historiens d'art, des artistes peintres et d'autres plasticiens. Il s'agit pour une grande partie des descendants des tailleurs d'antan, mais ce qui est plus étrange, c'est que les allochtones sont eux aussi influencés par Vrnik. Mes parents, conquis par l'ambiance particulière, y ont acheté un vieil atelier de tailleur de pierre, qu'ils ont transformé en maison de vacances. L'importance de cet endroit intervient à différent niveau de la construction de mon identité, ainsi qu'à la genèse de mes créations plastiques. La mer est un élément à part entière dans la constitution de mon identité, que ce soit par rapport au paysage, à la faune et à la flore, mais aussi comme élément de bien être, je suis autant à l'aise dans l'eau que sur terre. Je vais étudier ses effets et sa présence dans plusieurs chapitres.

IFig. 3 : Carrières de Vrnik
Vrnik vue drone © Wybrands Arthur
Carrière taillée à la main
Photographie © Popovic Adriana

IFig. 4 : Comparaison entre image de Vrnik 1917 et celle de 2003
En 1917 Vrnik était un rocher nu, en 2003 l'île est recouverte de végétation
1917 © Foretic / 2003 © Wybrands Arthur

A2- Terreau familial

Dans ma généalogie proche et connue, j'ai un père peintre du nom d'artiste de Ljuba, une mère et une sœur architectes et une tante sculpteur, Olga Jancic (1929-2012), du côté de ma mère, et une grand-mère Vera Jancic (1914-2012), aussi du côté maternel, journaliste qui s'est occupé pendant des années de la rubrique culture et de la page mode féminine, dans des magazines hebdomadaires et des journaux quotidiens. Son mari était ingénieur Ponts et Chaussées. La question de savoir si l'art est une affaire de famille est difficile. Il est toujours délicat d'analyser soi-même les apports et rapports familiaux et mon propos n'a rien à voir avec une étude génétique à laquelle je ne crois pas. Il n'y avait pas d'artistes ou « affiliés » dans la famille de mon père avant lui. En tout cas, les liens d'affinités entre l'ambiance familiale, la transmission et l'art est un sujet qui m'a beaucoup intrigué et influencé. Au point que je me suis penchée plus en avant sur ce sujet, un peu plus loin.

Je pense qu'en ce qui me concerne, il faut parler de conditions favorables, au sens large, d'où le titre de « terreau » de ce chapître. Le milieu propice, dans lequel j'ai baigné - et baigne encore -, comprend : le mode de vie, les discussions, les livres, les sorties, les personnes entourant la sphère familiale… Ce sont autant de sources d'apprentissage précoce et riche. Ainsi, je ne pense pas être en mesure d'analyser, au sens psychanalytique du terme, les relations qui m'unissent aux autres membres de ma famille. Ce qui nous intéresse au premier chef, ce sont ici les « engrais » et « ingrédients » qui ont contribué à mon développement. Les connaissances artistiques, les liens et les oppositions artistiques, par rapport aux membres de ma famille, nous donneront des clés pour comprendre mon propre travail plastique.

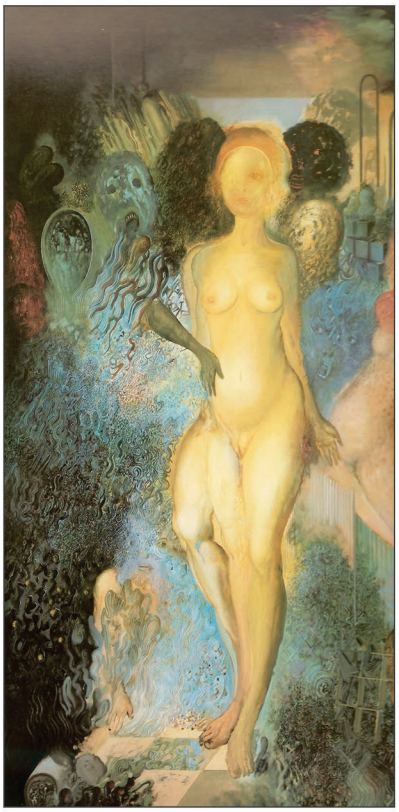
En simplifiant, on pourrait dire que la synthèse entre l'architecture (ma mère) et la peinture (mon père) donne la sculpture ! Le fait d'embrasser une carrière artistique est à la fois simple et complexe. Simple, car le statut d'artiste est valorisé socialement au sein de ma famille. Complexe, car il n'est pas aisé de développer son identité artistique auprès d'un artiste reconnu, mon père, et d'une mère « balkanique », c'est-à-dire pas effacée… Exister de façon autonome en étant « la fille ou le fils de » n'est pas chose facile. Je signe mes sculptures de mon seul prénom, ce qui brouille légèrement les pistes d'un côté, mais de l'autre, mon père signe ses peintures aussi de son prénom. Notre nom de famille est très courant en ex-Yougoslavie, on peut le comparer au *Dupond* français.

Le fait d'être la fille et non le fils, complique encore les choses, car les préjugés ont la vie longue. Le médium n'est pas le même, sûrement en partie pour éviter les comparaisons trop simplistes et me procurer une certaine liberté de création sur un champ vierge. Mais peut-être aussi pour augmenter la difficulté et ainsi la reconnaissance, être « la fille de » et faire de la sculpture, généralement considérée comme un métier d'homme.

Mon père est l'artiste peintre Ljuba (né en 1934). Il fait essentiellement des tableaux à la peinture à l'huile. Son œuvre est souvent décrite comme difficilement classable et non inscrite dans le courant d'Art dit Contemporain.[15] Dans les livres d'art, on peut le trouver quelque fois parmi les post-surréalistes[16] ou les post-symbolistes[17] (IFig. 5 : Travaux de Ljuba). Il est relativement connu en France, où il vit et il a une cote internationale. En Serbie, son pays d'origine, et même sur tout le territoire de l'ex-Yougoslavie, il a une grande renommée. Il a fait les Beaux-Arts de Belgrade, où à l'époque était dispensé un enseignement dit « traditionnel » des Beaux-Arts. Les cours de modèle vivant notamment, revêtaient une très grande importance[18]. Mais à côté de ce savoir classique, il y avait un début d'ouverture et de liberté sur les innovations du XXe siècle en matière d'art. Dans une discussion avec Michel Elleberger, à la question : « Comment était l'enseignement aux Beaux-Arts de Belgrade au Milieu du XXe siècle ? », Ljuba répondait : « On venait à l'Ecole pour apprendre un métier solide. C'était la base de tout. Je m'en rends d'autant plus compte qu'aujourd'hui il n'est plus question de métier aux Beaux-Arts. […] A l'Ecole de Belgrade les deux premières années étaient occupées par le dessin d'après le modèle. Le modèle devait même être dessiné en grandeur nature au cours de la deuxième année. Je ne connais pas de meilleur apprentissage de l'anatomie ! A partir de la troisième année nous abordions la nature morte. D'abord en noir et blanc, puis on ajoutait la couleur. »[19]

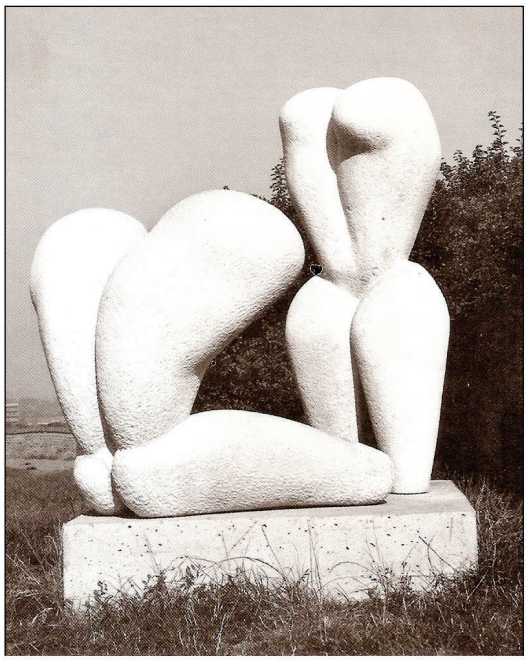
---

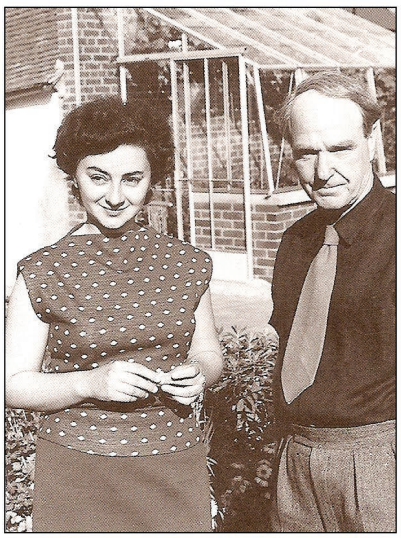
[15] Voir *Infra* Partie III C
[16] Alexandrian Sarane, *Ljuba*, Ed. Cercle d'art, 2003.
Tronche Anne, *Ljuba*, Albin Michel, 1988.
Solier René de, *Ljuba*, Paris Musée de poche, 1971.
Bosquet Alain, *Ljuba,* Bruxelles, La connaissance, 1974.
[17] Gibson Michel, *Le Symbolisme*, Taschen, 1997, pp. 226-227.
[18] Voir *Infra* Partie III B.
[19] Ellenberger Michel, *Ljuba – Le rêve des fleurs vénéneuses*, Editions Abel Rambert, 2005, p. 31.



IFig. 5 : Travaux de Ljuba

- *Crucifixion*, 1980, huile sur toile, 260 x 270 cm,
dans Tronche Anne, Albin Michel, 1988, couverture.
- *Femme de la nuit*, 1979, huile sur toile, 260 x 162 cm,
dans Tronche Anne, [en anglais] Alpine Art, 1979, p. 178.
- *Le cri du corps rose*, 1986, huile sur toile , 200 x 300 cm,
dans Ferrier Jean-Louis, Extrait de Cimaise n° 187, 1987.





IFig. 6 : Travaux d'Olga Jancic

- Olga Jancic dans son jardin, 1977
- *Velika Komposicija, [Grande composition]*, 1957, pierre de Brac, 135 x 150 x 150 cm
- *Mali Torzo, [Petit Torse]*, 1960, marbre, 35 x 25 x 28 cm
- Olga Jancic en visite chez Moore, 1959

Dans *Olga Jancic*, Catalogue d'exposition, Ville de Belgrade, Serbie, 2005.

Du coté maternel, je le rappelle, il y avait la tante sculpteur Olga Jancic. Elle a effectué un stage dans l'atelier de Henry Moore (IFig. 6 : Travaux d'Olga Jancic). Elle est également assez connue sur les territoires de l'ex-Yougoslavie. Je n'ai pas eu une relation très suivie et intime avec cette tante, je la voyais tout au plus une fois par an. Cependant, je connaissais son existence et ce n'est que depuis une dizaine d'année, à l'occasion de cette rencontre annuelle, que nous avions eu de vrais échanges artistiques. Elle n'a pas eu d'enfants, et la transmission semblait prendre une importance croissante pour elle. Sa sculpture est très organique sans être toujours directement figurative, la forme générale est arrondie. Elle travaille essentiellement la pierre, un peu la terre et le plâtre. Elle a aussi une très grande exigence à propos du « métier » et parle souvent de la qualité de l'apprentissage dispensée par les Beaux-Arts de Belgrade, juste après la Seconde Guerre Mondiale.

A3- Etudes personnelles

Sur le plan personnel, professionnel ou artistique, mes choix de vie sont, bien entendu, liés à mon milieu familial. Toutefois, de façon plus originale, Vrnik a aussi joué un rôle dans mon évolution. A ce titre, les différents cursus universitaires que j'ai pu suivre me semblent révélateurs : géologie, archéologie et finalement arts plastiques ont tous un lien, direct ou indirect, avec cette île.

Le choix de la sculpture en terre s'est imposé à moi un peu par hasard. En bas de l'immeuble où nous habitions, il y avait un cours de poterie pour les très jeunes enfants. Dès l'âge de deux ans et demi, j'ai été encouragée à me trouver en contact avec la terre. Cette familiarité a, sans doute, joué un rôle par la suite. Plus tard, mes parents m'ont également inscrite à un cours de danse moderne, mais j'ai vite détesté cette activité, ce qui prouve que les enfants peuvent manifester des préférences très marquées dès leur plus jeune âge. Malgré tout, j'ai dû continuer la danse jusqu'à mes 12 ans ! En revanche, je ne me suis détournée de la terre qu'un court instant, entre 16 ans et 22 ans. Pendant cette période charnière, notamment du point de vue scolaire, j'ai voulu voler de mes propres ailes et prendre de la distance par rapport à mes parents, qui me poussaient à entreprendre des études d'Arts Décoratifs après le baccalauréat. Avec le recul, sans doute n'avaient-ils pas entièrement tort. Mais au sortir de l'adolescence, le besoin de contredire mes parents et surtout de trouver ma propre voie ont été les plus forts. J'ai cependant continué à pratiquer le modelage en terre mais cette activité m'apparaissait comme un simple loisir.

Mes facilités dans les matières scientifiques m'ont naturellement amenée à me tourner vers des cursus plus théoriques.

A cette époque, je rêvais d'étoiles, d'espace et d'autres planètes. Évidemment, les romans de science-fiction[20] n'ont pas grand-chose à voir avec les équations de physique quantique. Ce n'est qu'en troisième année que je m'en suis vraiment rendu compte. Dans ce contexte, la pauvreté culturelle de mon environnement me pesait. C'est ainsi que j'ai imaginé suivre un cursus parallèle, en l'occurrence l'archéologie. J'ai ensuite réorienté mes études de physique vers la géologie et la géophysique. J'avais dans l'idée d'utiliser les sciences pour mieux comprendre les premiers pas de l'humanité au néolithique, c'est-à-dire pendant la période qui va de la préhistoire à l'histoire. Les études d'archéologie ont comblé certaines de mes attentes, notamment en ce qui concerne l'histoire de l'art, à travers l'étude des artefacts humains depuis la préhistoire. Parallèlement, la géologie m'a permis de mieux comprendre les formes de la nature.

Il me faut préciser que mon sujet d'étude concernait précisément la géomorphologie littorale en Grèce et dans les Balkans. Sur le plan archéologique, j'avais choisi de me concentrer sur le bassin méditerranéen pendant la préhistoire et surtout la protohistoire.

Ma Maîtrise (Master 1) d'archéologie avait pour titre : « *L'occupation humaine dans les régions littorales du monde égéen à l'époque néolithique, liens avec les variations du niveau de la mer* ».

Mon DEA (Master 2) de géologie s'intitulait quant à lui : « *Analyse morpho-structurale sur un exemple de bloc basculé d'échelle crustale (l'île d'Eubée), dans une région d'extension active (Grèce centrale)* ». Comme on peut le voir, il s'agit de titres universitaires extrêmement classiques…

Nous verrons par la suite quels sont les liens qui unissent mes études et ma production plastique. Mais, dès à présent, on peut constater que les formes minérales présentes dans la nature, les artefacts humains, le temps et la mer, pour ne citer que quelques-uns des aspects les plus importants, constituent des éléments essentiels de mon imaginaire. Quant à mon attache « balkanique », elle a déjà été évoquée dans un chapitre précédent.

---

[20] Voir *Infra* Partie III -B3.

Il faut également signaler que j'ai passé tous ces diplômes pendant la guerre en ex-Yougoslavie, à une époque où je ne pouvais pas me rendre à Vrnik. C'est ce qui explique que j'ai choisi d'étudier une île en Grèce. A posteriori, je dois dire que ces études m'ont procuré beaucoup de satisfaction. Elles ont contribué à nourrir mon imaginaire dans de nombreux domaines que nous étudierons tout au long de la dernière partie de cet écrit. Cependant, l'envie de poursuivre dans cette voie (archéologie-géologie) se heurtait à deux problèmes majeurs. En premier lieu, l'absence de passerelles entre les disciplines me plaçait dans une situation difficile. En France, chacun reste chez soi : les scientifiques d'un côté, les archéologues de l'autre, en tout cas à l'époque où j'ai fait mes études. Lorsqu'ils obtiennent des financements, ce qui n'est pas fréquent, les archéologues font appel à des scientifiques, mais les deux écoles ne se mélangent pas. Les études transdisciplinaires, encouragées en théorie, restent rares, voire inexistantes pour le moment. Pour aller plus loin, je savais donc qu'il me faudrait être suffisamment sûre de moi pour me battre efficacement et faire changer les mentalités. En second lieu, je ressentais toujours une certaine frustration à l'idée de ne pas faire quelque chose de mes mains. Lors des fouilles, je dessinais les paysages, les parcelles, les artefacts humains trouvés, les sites géologiques et les formes géologiques ; j'ai fait de la restauration de peintures murales byzantines et de poteries néolithiques, mais cela me paraissait encore insuffisant. Rétrospectivement, je tournais autour du matériau *argile* de toutes les façons possibles : scientifique, géologique, archéologique et au travers de la restauration. Parallèlement, je pratiquais toujours activement le modelage en *argile*, toujours dans le cadre de mes loisirs.

J'ai été plusieurs fois tentée de bifurquer vers les arts, mais chaque visite de l'école des Beaux-Arts de Paris me plongeait dans la perplexité. Vus de l'extérieur, les ateliers me semblaient manquer de structure. Je ne m'imaginais pas travailler dans ce cadre. On ne trouvait jamais un étudiant dans ces salles qui, en revanche, abritaient des objets hétéroclites. J'ai malgré tout suivi un cours de morphologie en tant qu'auditrice libre. Ces cours étaient une exception dans l'école, ils étaient structurés comme dans l'ancien temps. J'avais une idée des Beaux-Arts héritée de mes parents, qui ne correspondait visiblement pas avec l'enseignement pratiqué dans les années 90 : j'avais soif d'apprendre les techniques et d'étudier le modèle vivant.[21] Les Arts Décoratifs me paraissaient plus structurés mais j'ai échoué à l'épreuve orale, pour une simple question de vocabulaire sur la géométrie. En fait, scientifiques et artistes n'utilisent pas les mêmes termes pour désigner les mêmes choses et j'étais très têtue.

[21] Voir *Infra* Partie III – B- Pourquoi le corps, la figuration, le nu aujourd'hui ?

Par ailleurs, j'avais une vision romantique du C.N.R.S.[22] Y rentrer signifiait pour moi gagner sa vie et avoir aussi du temps libre pour faire plus de modelage. Au fil du temps, ma vision a gagné en clarté et je me suis fait une image beaucoup plus réaliste de la situation.

C'est dans ce contexte que les hasards de la vie sont intervenus. Mon professeur[23] de modelage-céramique[24], Agnès de Montrond, devait s'absenter un mois et elle m'a proposé de la remplacer. Première constatation : j'aimais enseigner (je le savais déjà, j'enseignais depuis plus de 5 ans dans le domaine des mathématiques). Deuxième constatation : j'avais largement le niveau d'un professionnel. En outre, je me suis rapidement rendu compte que j'aimais avoir les mains dans la terre toute la journée ; cette situation me rendait heureuse. La suite s'est fait naturellement. J'ai d'abord abandonné l'archéologie et la géologie pour me consacrer entièrement au modelage. Je me suis ensuite inscrite à l'université d'Arts Plastiques où, déjà structurée par mes précédentes expériences, j'ai trouvé un complément de réflexion plus orienté sur l'Art Contemporain.[25] A 26 ans, j'avais enfin l'impression de me trouver là où je devais être. Si j'ai parfois pris des chemins de traverse pour en arriver là, c'était avant tout pour répondre à ma soif de connaissances, à mon besoin de m'affranchir de mes parents et aux nécessités d'une construction personnelle de l'intellect structurée par les sciences.

Après la première phase d'opposition à mes parents, mes études de géologie et d'archéologie terminées, une fois que je m'étais prouvé que j'étais capable de faire par moi-même, je me suis enfin autorisée à entrer dans le domaine des arts plastiques. Et cette fois-ci, je ne me suis plus placée dans une opposition par rapport à ma famille, mais plutôt dans une continuité.

Mon parcours universitaire et professionnel illustre mon fonctionnement personnel : je commence par réaliser quelque chose de difficile mais de facilement identifiable comme juste (en l'occurrence, le double cursus sciences et archéologie), avant de pouvoir librement faire les choses pour mon plaisir, ce que je considère

---

[22] C.N.R.S. : Le Centre national de la recherche scientifique, plus connu sous le sigle CNRS, est le plus grand organisme public français de recherche scientifique.
[23] Voir note sur *Sculpteur* invariable.
[24] Voir *Infra* Ces termes seront définis dans la Partie II.
[25] Pour l'usage des majuscules, définitions et précisions voir *Infra* Partie III – C- Pourquoi un besoin de positionnement par rapport à aujourd'hui ?

comme moins gratifiant sur le plan social (les arts plastiques). Comme nous le verrons plus loin, il existe également un parallèle avec ma façon de procéder en modelage. Le modèle vivant représente sans doute une partie plus technique, plus facile à apprécier pour le spectateur. Une fois cette première étape maîtrisée et achevée, je me sens libre de laisser parler mon imagination. Le spectateur, ou ici le lecteur, peut aborder ma sculpture en plusieurs étapes : il peut d'abord, apprécier la maîtrise technique du matériau et celle de la représentation de corps humain, puis il peut se laisser aller à la partie imaginaire qui sera étudiée dans la Partie IV.

B- LIENS DIRECTS ENTRE L'ENVIRONNEMENT ET LES FRUITS DE MON ART

Il me semble que cette partie sur le contexte fertile ne serait qu'effleurée, si je ne poussais pas ma réflexion plus loin. Pour ce faire, j'ai besoin de prendre du recul par rapport à ma propre expérience.

La nature est une source d'influence chez de nombreux artistes, mais ses manifestations et ses utilisations dans leurs œuvres sont très diverses. C'est grâce à leur étude que j'ai pu mieux définir son importance pour moi.

J'ai procédé ensuite de façon similaire pour m'extraire de l'influence de ma famille, j'ai fait un détour sur quelques filiations dans l'histoire de l'art, pour mieux revenir sur ma propre parenté artistique.

B1- Nature / Art

Dans mon texte, je considère le terme *nature* comme l'ensemble des choses perçues, visibles, en tant que milieu, monde physique où vit l'homme. Le mot *nature* comprend ici le paysage, l'environnement, l'écologie et l'écosystème. Je traiterai de la reproduction du modèle vivant de l'humain dans la partie III.

La nature a été et est une source d'inspiration, pour de nombreux artistes. Je distingue deux catégories d'artistes. La première catégorie regroupe ceux qui tentent de reproduire la nature sans rien changer et ceux qui étudient la nature et s'en servent ensuite comme d'un vocabulaire personnel. La deuxième catégorie comprend ceux qui utilisent la nature comme vecteur.

Pour ces deux catégories d'approche, j'ai cherché à voir les artistes avec lesquels j'avais des affinités et à comparer leur approche avec ma démarche. Ainsi j'ai pu comprendre l'ensemble des niveaux d'intervention de la nature dans mon travail.

a- Reproduction et Etude de la nature

Je mets dans une même partie ceux qui reproduisent la nature fidèlement ou partiellement et ceux qui l'utilisent comme inspiration. Les œuvres reproduisant fidèlement la nature sont assez rares finalement dans mon iconographie personnelle.

On rencontre cette catégorie dans les peintures essentiellement : je me vois mal faire un paysage en sculpture, il s'agirait d'une miniature. Je fais plus souvent référence aux artistes qui se servent de la nature comme source d'inspiration, de vocabulaire, ou encore la transforment par leur imaginaire.

L'exposition *Dalí et Cadaqués : lumière, couleur et vie*, présentée au Musée de Cadaquès en 2002 a montré de manière explicite le rapport qu'entretenait Salvador Dalí avec la ville de son enfance. Les commissaires de l'exposition, Montse Aguer et Antoni Pitxot, précisent dans le catalogue que « la présence du paysage est une constante dans l'œuvre de Salvador Dalí. Pour en pénétrer l'iconographie, il importe de connaître l'environnement vital de l'artiste, le connaître revenant à entrer dans l'œuvre même. Cette présence est constante : la Méditerranée, la lumière, la couleur, les cieux de l'Empordà l'accompagnent en permanence et son œuvre en témoigne. »[26] Dalí est donc imprégné du paysage de Cadaquès. Pour mieux comprendre l'œuvre de Dalí nous voyons l'importance de connaître ses racines et la force de ses liens avec la terre et la mer. Salvador Dalí part toujours de l'observation minutieuse de son environnement pour traduire ensuite un message universel.

Mon père dit toujours que ses peintures faites en été, en Croatie autrefois et maintenant en Grèce, sont différentes de celles qu'il peint à Paris dans son atelier, notamment au niveau des contrastes de couleurs. En Grèce, l'été la luminosité est très forte, donc spontanément il utilise une palette de couleurs plus primaires. Quand il rentre en France, il doit retoucher ces tableaux à la lumière parisienne, leur donner plus de subtilité, comme il dit. Des paysages fantasmés apparaissent dans ses tableaux représentant des paysages venant de Croatie, des îles, des cyprès qui sont facilement reconnaissables.

Pour ma part, si je fais de la sculpture sur pierre l'été à Vrnik, il est plus difficile de comparer deux sculptures de deux matériaux si différents (pierre/terre). Je fais par ailleurs beaucoup de photographies de paysages et de détails macroscopiques de roches. Par exemple, les cavités dans une roche blanche et les troncs noueux d'olivier pleins de trous sombres me donnent de l'inspiration pour les sculptures.

---

[26] www.salvador-dali.org

Le sculpteur Germaine Richier[27] était une très grande observatrice de la nature. Lors de promenades, elle récupérait des bois flottés ou des branchages. Ensuite, elle pouvait intégrer ces différents éléments à des formes modelées en argile, en plâtre direct ou encore des associations des deux techniques. La forme ainsi obtenue était moulée, et tirée d'un seul tenant en plâtre ou en bronze.[28] La sculpture « la Montagne » est née d'une ébauche dessinée avec un bout de bâton sur le sable de la Camargue. Georges Limbourg cité à l'exposition *rétrospective* sur Germaine Richier disait « Elle emprunte directement des éléments au monde naturel, c'est à dire des branches d'arbres (coulées en bronze) »[29] Par ailleurs, Germaine Richier était une fine observatrice des animaux qui ont peuplé ses jeux d'enfants. Elle a réutilisé au travers de son prisme imaginaire personnel des insectes tels que la mante et la fourmi.

A Vrnik, j'ai moi-même beaucoup observé la diversité de la faune locale. Ainsi, je passais des heures devant la fourmilière devant la maison (ça m'arrive encore aujourd'hui). Je mettais de la nourriture, je goûtais les fourmis, je faisais des expériences… Tous ces animaux sont présents dans mes sculptures.
Pour ma part, je n'utilise pas d'objets dans ma sculpture. Je ne fais que collectionner des objets ou, faute de place, je photographie mes découvertes. Ensuite je « digère» ces « trouvailles » dans mon imaginaire avant de les réutiliser dans mes formes sculptées.

---

[27] Da Costa Valérie, *Germaine Richier – un art entre deux mondes*, Norma Editions, Paris, 2006.
[28] *Germaine Richier – rétrospective, 5 avril - 25 juin 1996,* Fondation Maeght, Saint Paul, 1996, pp. 158-164.
[29] *Germaine Richier – rétrospective, Opus cité*, p. 162.

IFig. 7 : Atelier de Henry Moore
Dans Moore H., Hedgecoe J., *Henry Moore - My Ideas, inspiration and life as an artist*, Chronicle Books, San Francisco 1986.

Il me semble que j'opère de façon similaire au sculpteur Henry Moore. [30] La photographie (IFig. 7 : Atelier de Henry Moore) de son atelier montre une étagère remplie de petits objets collectés dans de nombreux endroits. J'ai été très heureuse de voir l'atelier de Henry Moore reconstitué au Musée Rodin lors de l'exposition qui se déroula du 15 octobre 2010 au 27 février 2011. Ce que j'avais devant les yeux corroborait les histoires de ma tante Olga Jancic. Ce sculpteur avait fait une brève formation dans l'atelier de Moore. Il lui a offert une petite pierre, qu'elle gardait précieusement. Elle m'a raconté que Moore gardait dans son atelier un crâne d'éléphant. Ce squelette a été pour lui une source d'inspiration pour les formes et les emboîtements. Cette idée m'avait beaucoup impressionnée à l'époque et j'ai, par la suite, regardé avec beaucoup d'attention les os et crânes de bovidés et de cervidés présents sur les plages de Vrnik. Mon imagination fertile d'enfant pensait qu'il s'agissait d'animaux imaginaires disparus.

b- La nature comme vecteur : Le « Land Art »

Ce mouvement artistique est né aux Etats-Unis à la fin des années 60. Les artistes en question ont ceci en commun qu'ils ne se contentent pas de reproduire la nature : ils l'utilisent comme vecteur. Ainsi Christo, connu pour ses « emballages » (par ex. du Pont-Neuf et du Reichstag). Parmi les autres grands noms du Land Art, il faut citer Dennis Oppenheim, et ses célèbres *Annual Rings* tracés dans la neige en 1968, Robert Smithson, qui créa en 1970 dans le grand lac salé en Utah *Spiral Jetty*, une jetée de cailloux en spirale dans la neige peu profonde ou encore Michael Heizer, et son *Double Negative* en 1969, une excavation de 240.000 tonnes de grès pour deux coupes gigantesques dans un canyon perdu dans le Nevada, sur les berges de la Virgin River.[31]

Etant donné le caractère éphémère de leurs travaux, qu'ils réalisent de surcroît à l'extérieur des lieux classiques d'exposition que sont les galeries ou les musées, les artistes du Land Art recourent à divers moyens pour faire connaître leurs œuvres. C'est ainsi qu'ils aiment fixer leurs créations sur des photographies et des bandes vidéo.

Ce qui est incontestable, c'est que je ne fais pas du Land Art, au sens que je ne le revendique pas. Il m'arrive de mettre des éléments de la nature dans une perspective différente de celle où je les ai trouvés, de déplacer des pierres, pour les arranger selon

---

[30] Moore Henry, John Hedgecoe, *Henry Moore – My Ideas, inspiration and life as an artist*, Chronicle Books, San Francisco 1986.
[31] Domino Christophe, *A ciel ouvert – L'art contemporain à l'échelle du paysage*, Edition Scala, 1999.

un ordre personnel que je pense être en accord avec le paysage environnant (IFig. 8 : Travaux perso. - Remaniement dans la nature). Je ne considère pas ces travaux comme mes œuvres d'art, je les prends cependant en photo, je les utilise pour créer une ambiance dans mon atelier propice à la création, tout au moins, ils nourrissent mon imaginaire.

C'est sans doute pour cela que j'ai été très sensible à certains travaux, à certaines démarches qui ont fait écho en moi. Par exemple l'artiste Andy Goldsworthy m'a beaucoup impressionnée. C'est une figure majeure du Land Art. Il réalise des sculptures éphémères faites de glace, de pierres, de feuilles. Le cinéaste allemand Thomas Riedelsheimer transmet l'essence de cette œuvre en prise avec la nature dans un documentaire de 2001 : « L'œuvre du temps, Andy Goldsworthy ». Les livres contenant les photographie des œuvres m'ont moins touchée que le documentaire. L'artiste dit à sa façon dans le film : « Je ne crois pas que la terre ait besoin de moi. Mais moi j'ai besoin d'elle. » Andy Goldsworthy a commencé à travailler dans la nature quand, étudiant aux Beaux-Arts à Lancaster, il cherchait à échapper au confinement de l'atelier. Il y puise ses matériaux : tiges de fougères, touffes de laine de mouton, pierres ramassées sur la plage. Mais son rapport avec les paysages va au-delà : il s'inspire de leur géographie et de leur histoire, des gens qui y ont vécu, des transformations qu'ils ont subies, ainsi que ce qu'il y perçoit : le cycle du temps, les couleurs et les énergies qui traversent toute chose, l'idée de renouveau. Il cherche à comprendre comment les eaux de la mer et du fleuve s'entrelacent, comment la terre et la plante échangent de l'énergie. La ligne, la courbe, le trou, le flux, le tourbillon : Goldsworthy s'inspire des formes naturelles. Une fois l'œuvre réalisée, il la donne en cadeau à la nature, qui à son tour lui donne une autre dimension. Si certaines de ses sculptures habitent de façon permanente le paysage, la plupart sont éphémères. Un serpentin de glace fond au soleil qui lui a donné vie en l'éclairant, un nid de bois flotté est emporté par la marée. Il les retient en les photographiant.

IFig. 8 : Travaux perso. - Remaniement dans la nature
Tronc d'arbre mis en situation sur l'île de Mljet, Croatie.
© Popovic Adriana et © Leclerc David

c- L'influence de la nature sur mon travail plastique

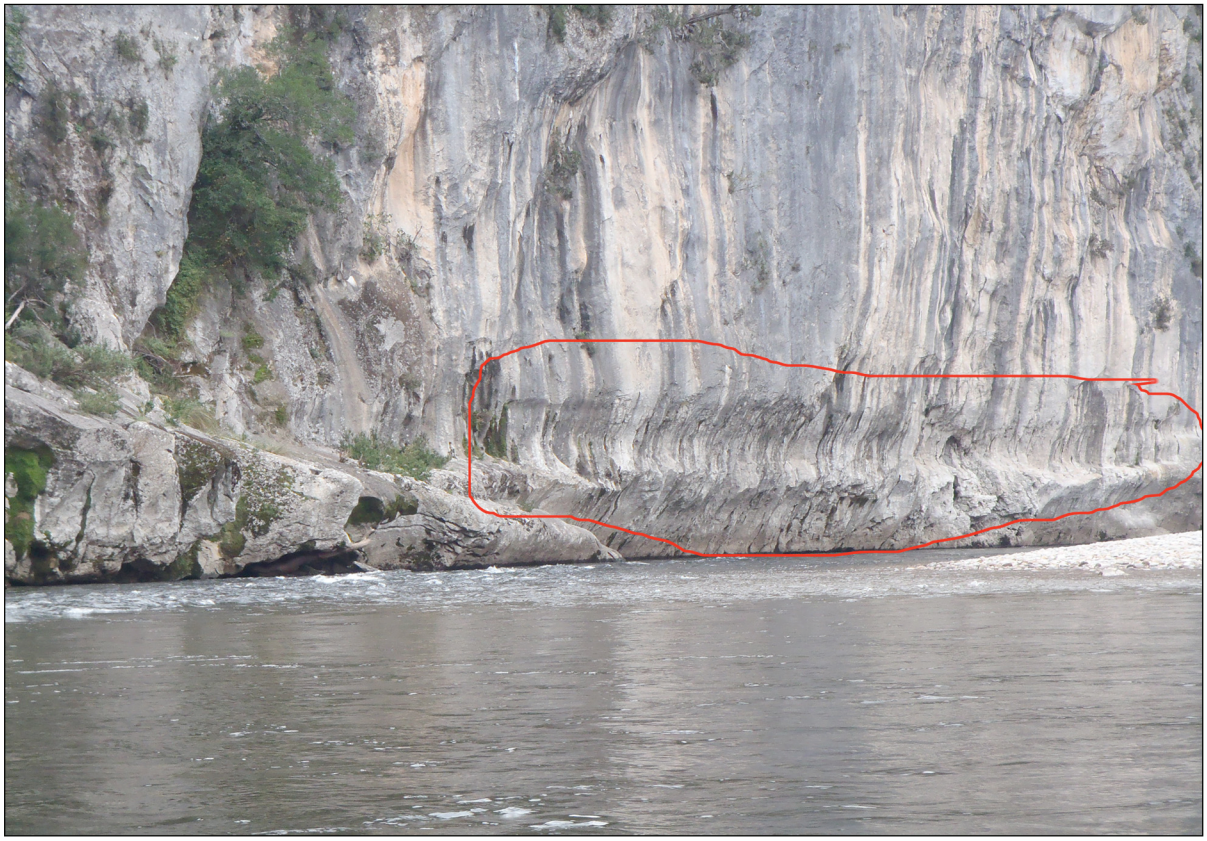
Je me place donc plutôt dans la catégorie des personnes qui étudient le vocabulaire de la nature pour ensuite le transposer sous une autre forme, dans d'autres matériaux, dans leurs œuvres plastiques. Mais comme nous venons de le voir, les choses ne sont pas si simples. Si je voulais être opportuniste, « faire artiste multimédia », « multiforme », « post-contemporain », je pourrais décréter que mes jeux de vacances avec la nature sont du Land Art, mais pour l'instant, je considère que ce n'est pas le cas.

Pour ce qui est de mon travail, cette influence de la nature se manifeste à deux niveaux : la morphologie et ma façon de penser. Ce vocabulaire plastique, je l'ai acquis principalement à Vrnik. Cet attrait pour la morphologie du paysage, nous l'avons vu, a orienté mon choix d'études, dans un premier temps vers la géologie. J'ai pu ainsi approfondir ma recherche sur la morphologie littorale et comprendre l'action des différents acteurs naturels de façon plus scientifique. Le calcaire[32] est dissout par la mer et par les précipitations. Il se forme des fentes, des trous, des bosses… Les différents aspects de la côte ont des noms bien définis. Par exemple, les encoches (IFig. 9 : Les encoches) traduisent un changement du niveau marin. Il y en a de nombreuses en Croatie et sur tout le pourtour méditerranéen où j'ai pu me rendre. Le karst[33] est caractéristique dans ces régions, je trouve qu'il donne l'impression de sculptures savantes. Le calcaire de Vrnik a un grain très fin, sans être du marbre, il a une densité très homogène.

---

[32] **Calcaires** : Roches composées de carbonate de calcium, les calcaires sont des roches sédimentaires qui se forment par accumulation de coquilles d'organismes microscopiques ou macroscopiques (selon Allègre Claude, L'écume de la terre, Fayard, Paris 1983).

[33] **Karst** : Ce terme désigne une sorte de calcaire. Le nom allemand *Karst* désigne la région des plateaux calcaires à l'Est de Trieste, en Slovénie et en Croatie. Le karst est toujours défini, à tort, uniquement comme un type particulier de morphologie. Or le paysage du karst résulte des écoulements souterrains particuliers qui se mettent en place progressivement dans les roches carbonatées et dans les roches salines. Le karst est constitué par un ensemble de formes souterraines et de surface et de conditions d'écoulements. Dans ces roches, la dissolution et l'écoulement souterrain créent des conduits parfois pénétrables à l'homme (grottes, cavités). La formation du Karst se fait grâce à l'eau qui dissous la roche grâce à de l'acide. L'acide le plus commun résulte de la dissolution du dioxyde de carbone (CO2) produit par la végétation dans les sols (définition tirée de www.ens-Lyon.fr).



IFig. 9 : Les encoches

Les encoches sont des marqueurs du niveau de l'eau

© Popovic Adriana

IFig. 10a : Inspirations “Vrnikoises”
- Rivages calcaires
© Popovic Adriana

IFig. 10b : Inspirations “Vrnikoises”
- Rivages calcaires, faune et flore
© Popovic Adriana

IFig. 10c : Inspirations “Vrnikoises”
Collection perso. - éléments de plage
© Popovic Adriana

Il suffit de mettre des photographies de pierres calcaires du rivage de la Croatie près de mes sculptures pour constater le lien de parenté J'y vois des têtes, des personnages, des animaux, … comme dans mes sculptures. Ce sujet sera traité plus avant dans la dernière partie consacrée à l'imaginaire. Il en va de même pour la flore terrestre, la flore marine, les animaux qui peuplent l'île, les animaux marins, et pour les éléments que je trouve sur la plage (IFig. 10a, 10b et 10c : Inspirations « Vrnikoises » - Roches calcaires, Faune et flore, Eléments).

Pour appréhender cette influence de la nature, le plus simple est de s'intéresser à mes titres de sculptures et de relever les mots qui ont un lien avec « ma » nature. Nous avons : branchies, lucioles, baigneuses de l'Adriatique, oiseaux, sirène, couvée, vigie, sauterelles. Cependant, cette influence est la plupart du temps difficile à quantifier et à décrire. Nous aborderons ce sujet par plusieurs aspects, d'une part lorsque nous étudierons les titres de mes sculptures, mais aussi dans la partie traitant de l'imaginaire.

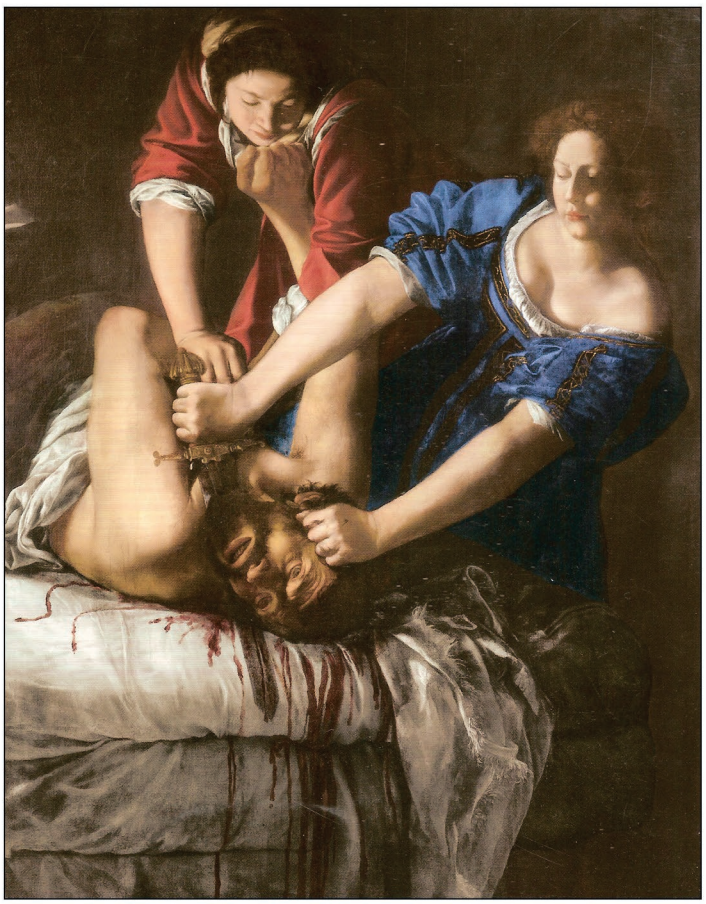
B2- Terreau familial / Art

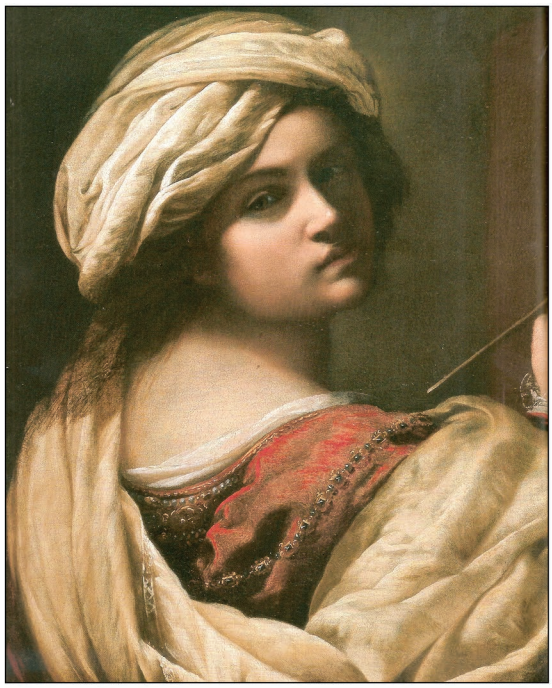
La reproduction sociale est un fait, les enfants d'ouvriers sont souvent ouvriers, les enfants de médecins ou d'avocats continuent le métier de leurs parents. Les métiers artistiques et intellectuels n'échappent pas à la règle.

Ainsi, je m'interroge souvent sur les liens artistiques que je peux avoir avec mon père ou par rapport aux autres membres de ma famille. Pour pouvoir formaliser ces liens en partie, j'ai porté un regard sur quelques filiations dans l'histoire de l'art ; sans suivre forcement un ordre chronologique, cela m'a permis de prendre une distance nécessaire à la réflexion.

a- Quelques filiations dans l'histoire de l'art

La première filiation qui me vient à l'esprit, celle qui concerne directement un père et sa fille. Les Gentileschi, le père Orazio et sa fille Artemisia (1593-1652). Il est rare de trouver dans l'histoire de l'art un père et sa fille, tous les deux artistes, ce qui rend ce cas encore plus intéressant par rapport à mon propos (IFig. 11 : Travaux d'Artémisia Gentileschi).





IFig. 11 : Travaux d'Artemisia Gentileschi
Vierge allaitant, 1616-1618, huile sur toile, 118 x 86 cm
Judith et Holopherne, vers 1612, huile sur toile, 159 x 126 cm
Détail *Muse de la peinture*, vers 1635, huile sur toile, 70 x 62,5 cm
Judith et sa servante, 1617-1618, huile sur toile, 114 x 93,5 cm
Dans *Artemisia - Connaissance des Arts*, hors-série, n°522, 2012

Artemisia fait son apprentissage artistique dans l'atelier paternel, aux côtés de ses frères et démontre par rapport à eux un talent bien plus élevé, malgré les difficultés liées à son statut de femme artiste. Elle apprend le dessin, la manière de mélanger les couleurs et de donner du brillant aux tableaux. Le style d'Orazio Gentileschi se réfère explicitement à l'art du Caravage. Les débuts artistiques d'Artemisia la placent, elle aussi, dans le sillage du grand peintre lombard. Elle reprend et modifie plusieurs fois les œuvres de son père, auxquelles elle donne une touche réaliste et âpre que celui-ci n'avait pas. Elle leur confère une atmosphère dramatique en y accentuant le clair-obscur. Souvent, les spécialistes ont du mal à différencier les œuvres du père et celles de la fille.[34] Il y a des livres qui parlent d'Artémisia, mais ils sont peu nombreux, ses œuvres ont souvent été imputées à son père, même si les spécialistes s'accordent à dire qu'elle était beaucoup plus douée que son père. Rétablir la place de chacun s'avère une tâche difficile. Je me permets ici une petite digression, de manière générale, il y a peu de document sur les artistes femmes. Ceci pourrait être un sujet à part entière pour ma recherche personnelle. J'ai dans un premier temps étudié ce thème, car j'éprouve une révolte spontanée pour cet état de fait. Mais quelque part, cette recherche, quoique fort intéressante, m'éloigne des arts plastiques, elle est stérile pour moi. J'ai donc choisi de citer les femmes artistes quand cela a un rapport direct avec ma création plastique. J'ai toutefois du me poser un certain nombre de question autour du couple art et femmes, lorsque j'ai voulu traiter de l'imaginaire érotique de mes sculptures (Voir Partie IV). Et peut-être qu'une part de ma micro-résistance au viol de l'imaginaire est aussi dédiée aux femmes artistes ?

Pour continuer sur ce type de filiation père – fille, je peux encore citer, à l'époque de la renaissance Lavique Fontana et son père Prosper Fontana. Son mari Giano Paolo Zappi était aussi peintre. Elle a appris à peindre dans l'atelier de son père. Elle a trouvé le temps de peindre tout en étant la mère de 11 enfants. Son travail était très apprécié et demandé. Nous retrouvons son nom dans de nombreuses commandes, elle a même été peintre officiel à la cours du pape pendant un temps. Après la mort de son père, elle a déménagé à Rome et a été élue à l'Académie de Rome.[35]

Marietta Robusti dite la Tintoretta, née en 1554 à Venise, est la fille du Tintoret. Elle était particulièrement douée. Son père prit un soin particulier de seconder de

---

[34] www.fr.wikipedia.org/wiki/Artemisia_Gentileschi
[35] www.womanhistory.about.com

tels talents. Lorsqu'elle était petite, son père habillait Marietta en garçon et il la menait partout avec lui. Son domaine de prédilection était le portrait. Son premier ouvrage fut le portrait de Marc dei Vescovi, dont la barbe fut admirée. Chacun, attiré par ses talents, voulait se faire peindre par la Tintoretta. Jacob Strada, antiquaire de l'empereur Maximilien lui commanda le portrait de Maximilien. Ce portrait lui valut une grande reconnaissance, l'empereur la fit demander à son père, Philippe II d'Espagne et l'archiduc Ferdinand en firent autant. Tintoret, qui aimait sa fille, refusa tous ces avantages. Ne voulant pas la laisser partir, il la maria à un joaillier à condition de demeurer avec lui. La joie du Tintoret augmentait avec la réputation de sa fille ; ses progrès l'étonnaient et son succès grandissait, lorsque la mort l'enleva à l'âge de trente ans pendant son accouchement. On ne connaît aucun dessin de Marietta Tintoret. Ses ouvrages qui sont presque tous des portraits, se répandirent dans les maisons de Venise et plusieurs passèrent dans quelques parties de l'Europe.[36]

Ces citations sont ici comme une sorte d'hommage à ces femmes artistes, plus ou moins oubliées de l'histoire officielle. Une petite contribution à la résistance au courant dominant, favorisant aujourd'hui encore un point de vue masculin sur l'histoire.

De façon générale, selon les périodes et les habitudes en vigueur, les choses se passent différemment. Nous venons de voir qu'à la Renaissance, la charge de peintre, plus proche de celle de l'artisan, se transmet de génération en génération, comme chez les notaires ou chez les paysans. Trouver des liens entre les pratiques des géniteurs et leurs enfants est plus simple lorsque leur domaine d'expression est le même. La pratique consistant à ce que le fils reprenne l'atelier du père était courante (moins pour les filles). L'exemple qui me vient ensuite, est la dynastie flamande des Bruegel. Elle commence avec Pieter Bruegel l'Ancien (1525- 1569), le plus renommé de la famille. Il est mort alors que ses fils Jan Bruegel l'Ancien (1568-1625) et Pieter le Jeune (1564-1638) étaient encore enfants, respectivement 1 et 5 ans. Ce n'est donc pas lui « physiquement » qui a transmis le virus à ses enfants, mais les deux jeunes hommes commencent leur carrière en récupérant l'atelier du père et en réalisant des copies ou des œuvres à sa manière. Ils reprennent l'ensemble des apprentis de la petite entreprise familiale. Après quelques années de ce régime, Jan prend une voie différente. Il se montre très habile dans les rendus des textures et des surfaces (ce qui lui vaudra le

[36] www.fr.wikipedia.org/wiki/Marietta_Robusti

surnom de « Bruegel de Velours »). Le cadet réalise des natures mortes, notamment des bouquets de fleurs, ainsi que les décors de plusieurs tableaux dont les personnages sont confiés à un certain Rubens (1577-1640). Jan est aussi père, grand-père, oncle et beau-père de peintres dont les œuvres sont accrochées dans tous les grands musées du monde. Cette dynastie de Flamands installée principalement à Anvers et à Bruxelles a régné sur la peinture du Nord pendant près de deux cents ans.

A partir des XVIIIe et XIXe siècles, le contexte change : les enfants d'artistes ne font pas forcement leurs classes chez leurs parents. Ingres (1780-1867), par exemple, est fils de sculpteur, mais on confie sa formation à l'atelier de David (1748-1825), à Paris.

A une époque plus moderne, nous avons le sculpteur Calder (1898-1976) dont le père et le grand-père étaient des sculpteurs reconnus aux Etats-Unis. Ils ont notamment réalisé les ornements de l'hôtel de ville de Philadelphie. Alexander Calder a pourtant d'abord suivi leur conseil en faisant des études d'ingénieur, une carrière jugée plus stable. Mais à 25 ans, il abandonne la mécanique pour suivre la voie familiale.

Giovanni Giacometti (1868-1933), le père d'Alberto Giacometti (1901-1966), était aussi artiste. Il y a peu de points communs au sens visuel entre les deux hommes, mais ils ont tous deux suivi les mouvements d'avant-garde de leur époque respective. Giovanni était peintre et s'est lancé sur la voie tracée par les mouvements qui ont succédé à l'impressionnisme. Alberto, après avoir fréquenté l'atelier paternel, chemina avec les surréalistes à son arrivée à Paris.

Le photographe Henri Cartier-Bresson (1908-2004) descend d'une riche famille d'industriels. Mais c'est son oncle Louis, Prix de Rome en 1910, qui l'initie au dessin et à la peinture – ses premières amours. D'ailleurs, Henri Cartier-Bresson commence à fréquenter les surréalistes en tant que peintre et ne se lance dans la photo qu'à l'aube des années 30.

Le peintre Lucian Freud né en 1922 est le fils d'Ernst Freud (1892-1970), le plus jeune des fils de Sigmund Freud, l'inventeur de la psychanalyse. Ernst était un architecte influencé par l'école du Bauhaus. Dans la famille Freud, il y a de nombreux intellectuels et artistes, comme la sœur de Lucian, qui est écrivain, sa fille, qui est styliste et sa petite-fille, actrice.

Le thème de la filiation rencontre aujourd'hui un intérêt croissant, comme en témoignent les nombreuses expositions thématiques qui lui sont consacrées. Il y a eu, par exemple, l'exposition Renoir/Renoir à la cinémathèque française. Cette exposition a été une porte d'entrée pour ma réflexion personnelle. Elle montrait les liens artistiques entre Pierre-Auguste Renoir, le peintre, et son fils Jean Renoir le cinéaste, et son frère, le comédien. Et de nombreux autres membres de la descendance du peintre avaient des rapports avec l'image et le cinéma. Jean Renoir a écrit : « Il me reste des liens de couleurs, de paysages, de point de vue sur les femmes, une tendresse pour l'humain… »[37] L'exposition avait le mérite de faire ressortir les points communs entre les univers du père et du fils, car la comparaison formelle n'est pas aisée, notamment lorsque les médiums de création sont si différents. Ce qui m'a touchée, par rapport à mon histoire personnelle, c'est de voir la façon dont un héritage culturel est utilisé et transformé à la génération suivante par le prisme d'un autre type de création (peinture/ cinéma), d'une autre époque, d'un autre être humain. Jean Renoir a commencé à faire du cinéma pour une jeune femme dont il était amoureux. Il pensait qu'une fois le but atteint, il retournerait à son atelier de céramique. C'etait aussi pour ne pas s'exposer à entrer dans une filiation artistique directe avec son père et éviter toute tentation de devenir peintre. « Mon frère et moi avions été les témoins quotidiens du miracle de Renoir peignant. Pour rien au monde nous n'aurions voulu pratiquer une activité qui ressemblât de près ou de loin à l'art. »[38]

[37] *Renoir/ Renoir*, sous la direction de Bernoliel Bernard et Orléan Matthieu, Ed. Martinière, catalogue d'exposition à la Cinémathèque française du 26 septembre 2005 au 9 janvier 2006, Paris, 2005.
[38] Propos de Jean Renoir cités dans *Renoir/ Renoir, Opus cité*, p. 70.

IFig. 12 : Travaux de Vladimir Velickovic et ses fils,
Marko Velk et Vuk Vidor

Vladimir Velickovic : Vladimir Velickovic : www.boumbang.com/lvadimir-velickovic/corps2010
Marko Velk : www.dessindrawing.blogspot.com
Vuk Vidor : www.anneperre.com/VukVidor

Les deux fils de Vladimir Velickovic sont devenus artistes. L'aîné est né en 1965, il signe ses peintures Vuk Vidov. Quand j'étais plus jeune les commentaires des adultes le concernant, sont restés gravés en moi : « Il fait comme son père », sous-entendu, « pas aussi bien », « il n'est pas original »… Il a fait des études d'architecture comme son père, puis finalement il s'est lancé dans les arts. Je me sens plus proche du travail plastique du second fils, Marko Velk, né en 1969 en Yougoslavie, mais vivant en France. Il est diplômé de l'Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratif de Paris. Il fait aujourd'hui du dessin et de la gravure (IFig. 12 : Travaux de Vladimir Velickovic et ses fils Marko Velk, Vuk Vidov). La transmission père-enfant semble avoir privilégié une exigence du métier et des techniques et une connaissance approfondie de l'histoire de l'art, comme chez moi.

b- Chez moi

Comme Jean Renoir cité plus haut, je me suis souvent dit lorsque j'étais plus jeune, que les sciences auraient été une des possibilités de faire quelque chose de très éloigné de l'art. Et comme Alexandre Calder, j'ai tenté de faire des études différentes. Mais sans l'avoir planifié, je fais finalement de la sculpture. Ce médium est une activité artistique, mais elle reste différente de la peinture. J'ai fait un peu de peinture lors de mes études à la Sorbonne, mais aussi dans des cours de formation adulte. J'y ai pris beaucoup de plaisir mêlé d'un certain blocage

Je n'ai pas appris comme dans les temps anciens, les techniques dans l'atelier de ma famille, mais j'ai puisé et glané les informations partout où j'ai pu. Je ne me suis pas placée dans une opposition artistique par rapport à ma famille mais plutôt dans une certaine continuité, à l'image de l'ensemble des artistes que j'ai cités plus haut. Sans que les descendants fassent exactement la même choses que leurs parents, il y a des liens esthétiques et des affinités évidentes.

- Techniquement

Je n'ai presque rien appris au sein de ma famille d'un point de vue technique. J'ai par deux fois pris des cours avec mon père, mais ces essais n'ont pas été très concluants. La première fois j'avais 15 ans, et j'ai émis le souhait de prendre des cours de dessins. Il semblait stupide de prendre des cours à l'extérieur, alors que j'avais un professeur à domicile. Mais cette expérience a tourné vite à l'échec, pour une multitude de raisons (j'étais une

adolescente, mon père n'est pas bon pédagogue, mes parents étaient en train de se séparer…). Après, je n'ai plus dessiné pendant au moins 5 ans. A 22 ans, lorsque je me suis tournée de nouveau un peu vers l'art, j'ai passé le concours des Arts Décoratifs, en cachette. J'ai obtenu toute seule l'admissibilité au concours lors de la première épreuve, j'ai demandé ensuite de l'aide à mon père pour préparer le dossier artistique, ainsi qu'à ma mère pour la partie technique (perspective). J'avais mûri, mon père a fait des efforts pédagogiques, mais rétrospectivement je pense que son enseignement était trop classique, par rapport aux exigences plus contemporaines du dossier. Ce concours raté m'a replongée dans les sciences encore pour trois ans.

- Intellectuellement

J'ai eu une abondante formation « intellectuelle » au sein de ma famille, allant de l'histoire de l'art, en passant par l'analyse des œuvres pendant les expositions et pour finir une méthodologie de travail.

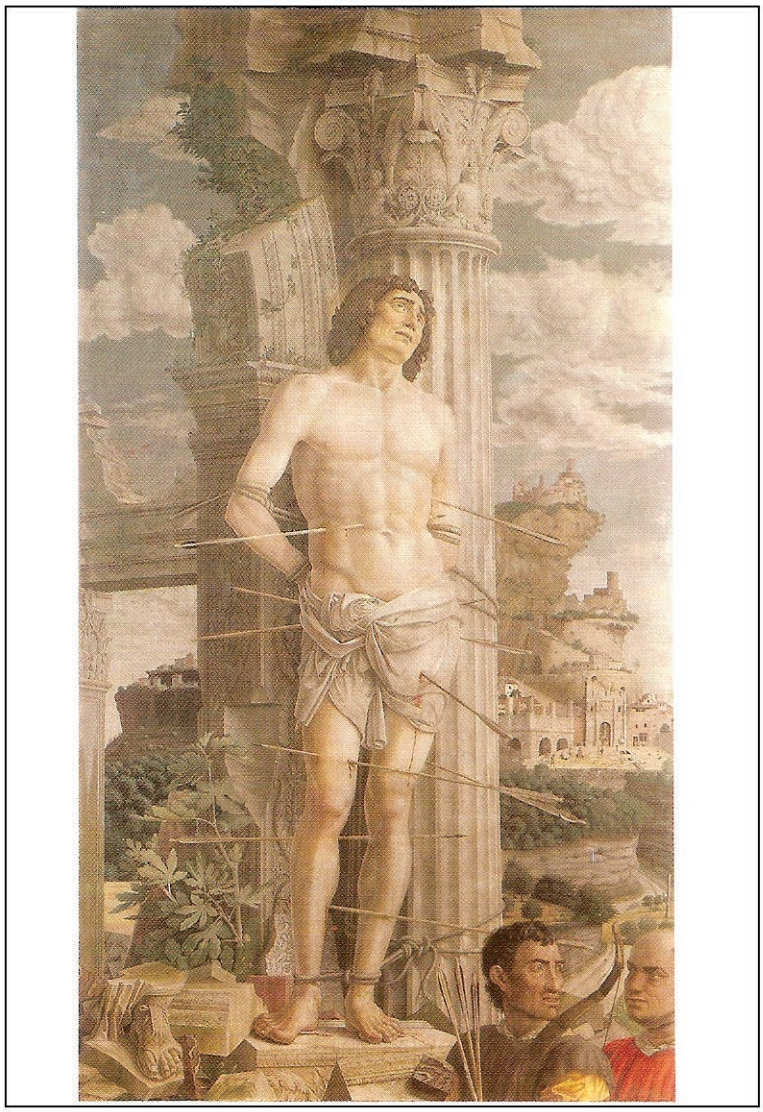
Mes parents ont toujours beaucoup insisté sur l'importance du métier, de l'apprentissage du métier. Sans que mon père m'enseigne directement le modèle vivant, il m'a transmis l'importance du travail d'après modèle vivant, comme je l'ai déjà écrit précédemment. Nous étudierons l'enseignement du modèle vivant dans la partie traitant de l'apprentissage et la technique.[39]

Mes parents m'ont enseigné qu'une connaissance de l'histoire de l'art est primordiale. Mes propres goûts ont été influencés par leurs préférences. Ainsi, en peinture, je garde plus de souvenirs des enfers que des paradis, car mon père les commentait avec plus d'inspiration. Les monstres cuisant des petits bonshommes dans des chaudrons m'ont toujours paru sympathiques et non effrayants. Je me souviens d'une visite au Louvre ou je devais avoir moins de 5 ans, devant le tableau d'Andrea Mantegna *Saint Sébastien* (IFig. 13 : *Saint Sébastien* d'Andrea Mantegna).

Je demandais à mon père pourquoi le monsieur était transpercé de flèches et s'il avait mal. Mon père me répondit par la négative, et m'expliqua, que ce qui était intéressant dans ce tableau, c'est comment les touches de rouge sont peintes, si tu t'éloignes et ferme à demi les yeux, le rouge se met en mouvement, le tableau est vivant…

---

[39] Voir *Infra* Partie III - B.



IFig. 13 : Tableau d'Andrea Mantegna *Saint Sébastien*
(1431-1501), Tempera sur toile, 2,55 x 1,40 m,
Carte postale du Louvre, © Louvre/ RMN

Les univers étranges et fantastiques me sont familiers. Comme Le Tintoret qui amenait sa fille Marietta partout, mon père aimait et aime toujours m'amener aux vernissages et aux expositions. Ses commentaires sont autant d'enseignements précieux. Heureusement pour ce faire, il n'avait pas besoin de me travestir en garçon ! Mon père ne m'a jamais obligé à le suivre, c'était un plaisir pour moi. Ma petite sœur, a au contraire, très tôt montré qu'elle n'aimait pas ce genre de visite.

Les références citées par Sarane Alexandrian dans son livre sur Ljuba[40] sont aussi les miennes. Je peux nommer ici quelques artistes référents : Gustave Moreau, Max Ernst, Salvador Dali, Pierre Cécile Puvis de Chavanne, Andrea Mantegna, Luca Signorelli, Albrecht Dürer, Gérôme Bosch, Heinrich Füssli, William Blake…

J'ai souvent constaté que mes références artistiques sont majoritairement en 2 dimensions, je me réfère plus rarement à des sculptures. Je pense que l'explication est, comme nous venons de le voir, directement liée aux sources familiales plus centrées sur les peintures.

Un autre point me paraît important à aborder lorsque l'on parle des sources familiales. Je me permets ici d'effleurer le thème des différences culturelles entre l'Europe Centrale et de l'Est et l'Europe de l'Ouest. Pour illustrer mon propos, je vais m'aider du livre de Milan Kundera (écrivain tchèque né en 1929), *L'art du Roman.*[41] Le romancier pointe quelques problèmes d'incompréhension entre les langues et entre les cultures européennes qui ont trouvé écho en moi. Par exemple, les auteurs de références ne sont pas les mêmes selon la partie de l'Europe dont on est originaire, de plus les styles d'écriture sont différents. Pour la traduction de ses romans, Milan Kundera a constaté de très importantes différences. Dans un passage de son livre *La Plaisanterie,* il a composé une litanie (qu'il définit comme « Répétition : principe de la composition musicale »). Cette litanie était composée sur le mot *chez-soi*. Dans la première édition française, toutes les répétitions étaient remplacées par des synonymes (extraits : « puisque la plainte la plus poignante s'élève du chez-soi trahi » - « puisque la plainte la plus poignante s'élève du nid dont nous avons démérité »). Les synonymes ont détruit non seulement la mélodie du texte mais aussi la clarté du sens.[42] Pour le mot *Répétition* Kundera écrit : « Nabokov signale qu'au commencement d'Anna Karénine, dans le texte russe, le mot maison revient huit fois en six phrases et que cette répétition est un artifice délibéré de la part de l'auteur.

---

[40] Alexandrian Sarane, *Ljuba,* Editions Cercle d'art, Paris, 2003.
[41] Kundera Milan, *L'art du roman*, Folio, Gallimard, 1986.
[42] Kundera Milan, *L'art du roman*, *Opus cité*, pp. 162-164.

Pourtant, dans la traduction française, le mot n'apparaît qu'une fois. Cette différence entre la culture de l'Europe de l'Ouest et la culture de l'Europe Centrale et de l'Est, je la ressens souvent sans pouvoir la définir précisément. Ma grand-mère parlait parfois de la culture de la « *Mitteleuropa* »[43]. Kundera définit cette *« Mitteleuropa »*[44] comme l'ensemble des pays de l'ancienne monarchie austro-hongroise. La *Mitteleuropa* n'avait rien à voir avec une monarchie des Habsbourg : on employait ce terme pour affirmer l'indépendance intellectuelle de cet espace, aussi bien face à l'Est dogmatique, qu'aux excroissances de la société de consommation à l'Ouest. Kundera postulait un lien étroit entre les différents peuples de la *«Mitteleuropa»*, fondé sur leur héritage culturel et leurs expériences communs. Il ressent une certaine nostalgie envers cette culture du centre de l'Europe que je ressentais aussi chez ma grand-mère. Mes parents avaient été élevés avec cette culture et c'est elle qu'ils m'ont transmise. Sans vouloir rentrer plus en avant sur un sujet complexe, on peut en dégager juste une différence culturelle sur de nombreux points : de la peinture à la littérature, en passant par le cinéma et la bande dessinée…

Je me souviens de l'exposition « *Vienne, 1880 – 1938 : naissance d'un siècle - l'Apocalypse joyeuse* » à Beaubourg en 1986, organisé par Jean Clair, alors que j'avais une quinzaine d'année. Les peintures de Klimt, de Kokoska, d'Egon Schiele m'étaient déjà connues, contrairement à de nombreux amis français de l'époque.

Pour la BD, les référents étaient plutôt la bande dessinée américaine type *Mandrake le magicien* de Lee Falk et Phil Davis ou *Le Spirit* de Will Eisner. Il y a encore l'épopée de *Conan le Barbare*, plusieurs dessinateurs prestigieux, de Barry Smith à John Buscema et Neal Adams, ont donné vie aux scripts de Roy Thomas, d'après l'œuvre mythique de Robert E. Howard (IFig. 14 : *Conan* de Robert E. Howard).[45] Un bon trait de crayon et de dessin était le critère de choix. En ex-Yougoslavie la BD n'était pas considéré comme un art mineur. Et je pense qu'il y avait une fascination plus importante qu'en France pour les choses venant d'Amérique, car cela symbolisait à cette époque, la liberté d'expression par rapport au système communiste en vigueur dans la région.

---

[43] **Mitteleuropa** : Il faut mettre le terme « *Mitteleuropa* » entre guillemets pour qu'il se charge de toutes les connotations qui en font plus qu'un concept purement géographique. Cela vaut aussi quand on parle de l'« Europe centrale » en français ou de la *Central Europe* en anglais. La précision sémantique est encore plus manifeste dans ces deux langues - et dans toutes les autres - quand on emploie le terme allemand de *Mitteleuropa* - ou du moins quand on parle, en anglais, de *Middle Europe.* Mais ces connotations sont très diverses et stratifiées, elles se dirigent simultanément dans les directions les plus différentes. (voir pour aller plus loin *Les Slaves du Sud et la Mitteleuropa* de Zoran Konstantinović, 1994, dans http://rgi.revues.org/)

[44] Kundera Milan, Un Occident kidnappé ou la tragédie de l'Europe centrale, Le Débat 1983/5 (n°27), Gallimard, Paris, pp. 3-23.

[45] bedetheque.com

Pour le cinéma, j'ai eu droit à la version originale dès l'âge de 7 ans, et plutôt le cinéma d'auteur et le cinéma classique.

Mes références littéraires sont plutôt étrangères et ne correspondaient pas au programme scolaire français, d'où une incompréhension mutuelle entre mes professeurs de français et moi. Par exemple *La montagne magique* de Thomas Mann, Tom Sawyer de Mark Twain, *Anna Karénine* de Tolstoï, *Migrations* et *le roman de Londres* de Miloš Tsernianski, *Les Buddenbrooks* de Isaac Bashevis Singer, *La valse aux adieux* de Milan Kundera…

La science-fiction tenait une place privilégiée dans ma culture et n'était pas du tout considérée comme de la sous-littérature. Nous reparlerons abondamment de ces références car elles ont beaucoup inspiré mon imaginaire. Je peux citer Stanislas Lem et ses romans *Solaris et Mémoires trouvés dans une baignoire*[46], Issac Asimov et l'ensemble de ses écrits, les nouvelles de Philip K. Dick et *Mon nom est une légende* de Matheson Richard …[47]

- Mystiquement

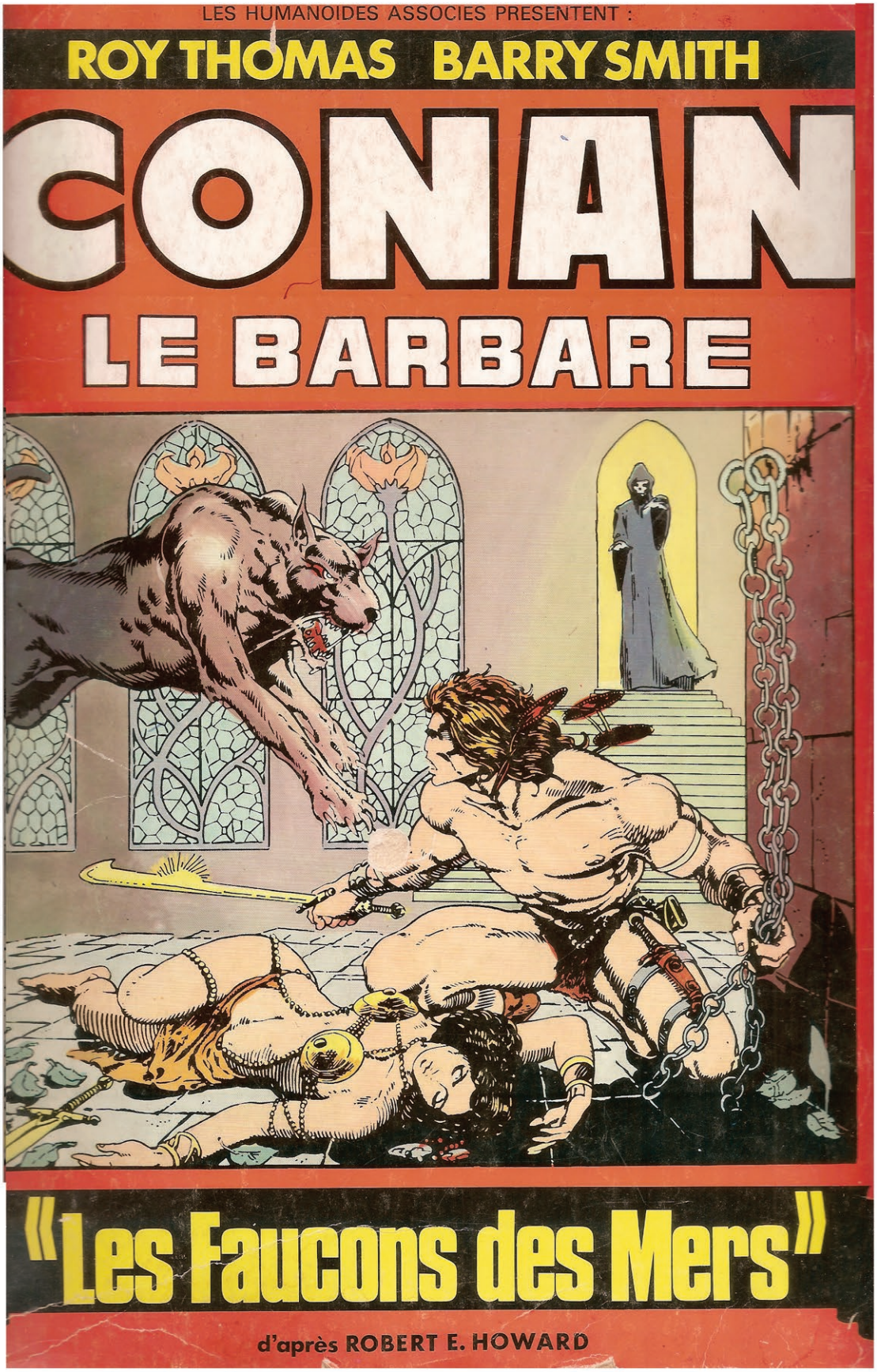
D'un point de vu mystique**,** je suis aussi l'héritière des histoires et mythes familiaux qui sont des récits propres à remuer l'imagination. Mon père parle souvent de son grand-père du côté maternel, mon arrière-grand-père, qui était pope (prêtre chrétien orthodoxe). C'était un personnage légendaire, à la fois conspirateur et exorciste.

Il était en lutte contre les démons qui possédaient divers habitants du village de Bosnie où il exerçait son métier de pope. Mon père parle aussi quelques fois d'une connaissance de la famille, qu'il a côtoyé petit enfant, un certain Musafir, barbier musulman, qui racontait des histoires de revenants, de vampires et d'autres histoires imprégnées du folklore yougoslave. Ma grand-mère maternelle était aussi une bonne conteuse d'histoires pittoresques du pays et de saga familiale. Dans la partie grecque de la famille, on raconte qu'un de mes ancêtres a ramené en Grèce une magnifique femme perse, qu'il a épousé.

---

[46] Lem Stanislas, *Solaris*, [1961], Présence du Futur, Denoël, 1982.
Lem Stanislas *Mémoires trouvés dans une baignoire*, Calmann-Levy, Coll. Dimensions SF, 1975.

[47] Voir *Infra* Partie III - B.



IFig. 14 : *Conan le Barbare* de Robert E.Howard
Couverture de Conan
Dans Humanoïdes Associés 1977

Je me place donc dans une continuité artistique et culturelle héritée de mes parents. Cet héritage culturel plus « Mitteleuropa » est complété par la culture dispensée en France.

Des références culturelles sont sans cesse présentes dans mon travail comme dans celui de mon père.

A propos de certains tableaux de Ljuba, Sarane Alexandrian parle d'hommages révélateurs[48] : *La divination* (hommage à Arthur C Clarke et à Stanley Kubrick), *Le principe du loup-garou* (Hommage à Clifford D Simak), *Métamorphose* (Hommage à Franz Kafka)… Nous verrons dans la Partie III consacrée à la genèse de mes titres, les liens qu'il peut y avoir avec ceux de mon père. J'ai aussi pratiqué « l'hommage », par exemple dans la sculpture *La couvée* (n°5) qui est un hommage au tableau de Delacroix *La mort de Sardanapale* (IFig. 15 : Tableau de Delacroix *La mort de Sardanapale* et détail exploité). Autre exemple, la sculpture *La Mante* (n°9), titre qui peut faire référence à la mante religieuse ou au terme ancien qui désignait un manteau de femme très simple, ample et sans manches. Cette sculpture est un hommage au livre et au film *Dune* de, respectivement, Frank Herbert et David Lynch, et fait référence aux fameuses Bene Gesserit, qui jouent un rôle essentiel dans l'intrigue. Ou encore la sculpture *Soulèvement des rêves* (n °21) est un hommage à Füssli.

A partir de ce puits de connaissance où je peux puiser sans arrêt, j'ai pu développer mes propres références. Il arrive maintenant que mes « trouvailles » inspirent mon père et qu'il les reprenne à son compte, par exemple le livre de Gilbert Lascault sur les monstres[49] que je lui ai offert pour un anniversaire. Depuis, il a rencontré Gilbert Lascault.

Le film documentaire *Le cauchemar de Darwin* de Hubert Sauper, sorti en 2004 a eu un fort impact sur mon père. Ou encore récemment, je lui ai offert le livre de Julia Kristeva, sur la décapitation en art.[50] Nous avons ensuite pu échanger sur ce sujet et poursuivre une discussion entamée lors l'exposition organisée au musée du Louvre conçue par Julia Kristeva en 1998 sur ce thème de la décapitation.

---

[48] Alexandrian Sarane, *Ljuba, Opus cité*, pp. 135-141.
[49] Lascault Gilbert, *Le monstre dans l'art occidental*, collection d'esthétique sous la direction de Marc Jimenez 18, [1973], Klincksieck, 2004.
[50] Kristeva Julia, *Visions capitales ; arts et rituels de la décapitation*, La Martinière, mars 2013.

IFig. 15 : Tableau de Delacroix *La mort de Sardanapale*, 1827
Et détail exploité dans ma sculpture *la Couvée (n°5)*
Carte postale du Louvre, © Louvre

Il y avait une réflexion sur la représentation de la mort, du corps, de la souffrance, de la renaissance, tout au long de l'histoire de l'art et des idées, des premières figurations de têtes coupées antiques aux représentations des œuvres contemporaines. L'ambiguïté de certaines œuvres m'avait alors frappée. Par exemple, le *Saint Jean-Baptiste* « fortement érotisé », yeux et lèvres entrouverts, peint par Andrea Solario (v. 1465-1524) ou encore le sourire de Salomé de Léonard de Vinci et la détermination de Judith d'Artemisia pratiquant la décapitation.

Nous développerons plus en détail dans la quatrième Partie l'érotisme dans mes œuvres plastiques. Les affiliations sont à chercher dans le fond artistique transmis au sein même de ma famille. Il suffit déjà d'observer les points communs entre Renoir père et Jean Renoir. Ils ont un rapport semblable à la féminité.

Les tableaux de mon père ont souvent un côté très érotique. Il est entré dans de nombreuses encyclopédies érotiques sur l'art. J'ai été élevée avec ses tableaux accrochés aux murs du salon (IFig. 16 : Tableau de Ljuba accroché au mur du salon). Du coup l'érotisme artistique est chose naturel dans mon lexique visuel. L'approche est par contre un point de vue masculin sur l'érotisme. C'est en réfléchissant pour la thèse que je me suis rendu compte qu'effectivement il doit y avoir une différence entre l'imaginaire érotique masculin et féminin.[51]

L'absorption de l'ensemble des données que je viens de décrire s'est traduite chez moi principalement par la création de sculptures.

Ma sœur, élevée dans les mêmes conditions, a répondu différemment, avec le choix de l'architecture comme moyen d'expression. Selon Chantal Jaquet « Plus que la peinture ou la sculpture, l'architecture introduit les dimensions propres à la spatialité du corps et se présente comme un art total qui transforme le monde à l'image et à la ressemblance de l'homme. […] Parmi les Beaux-Arts, l'architecture est sans doute celui qui a le plus à voir avec le corps dans sa matérialité et sa pesanteur. »[52] Je trouve sa façon de parler de l'architecture assez juste.

J'ai un petit frère du côté de mon père, je suis de 19 ans son ainée. Il venait à mes cours de modelage pour enfants, il avait des facilités évidentes et faisait des monstres très intéressants. Maintenant il s'est orienté vers des études d'ingénieur optique, mais les parcours de vie étant complexes, nous verrons la suite.

---

[51] Voir *Infra* Partie IV B3- *Erotisme*
[52] Jaquet Chantal, *Le corps*, PUF, 2001, pp. 230-231.

IFig. 16 : Tableau de Ljuba accroché aux murs du salon
Réincarnation, 1975, huile sur toile, 180 x 260 cm,
tableau complet et deux détails © Ljuba

C- Mes créations plastiques

Je prends la liberté de commencer ma recherche par la présentation du travail plastique. La recherche en arts plastiques se définit, dans le milieu universitaire, non dans les œuvres elles-mêmes, mais dans la conscience des rapports qui s'accomplissent en elles. Néanmoins, la mise en ouvrage plastique se conçoit comme inséparable d'une réflexion écrite. Il m'a paru important de souligner la matérialité des créations, c'est en leur sein que la réflexion qui suit trouve ses racines.

Je me suis donc mise dans la peau d'un archéologue qui découvre son matériel de recherche : mes travaux plastiques. J'ai décidé de prendre un échantillon significatif et de dresser une typologie de ces objets plastiques : **choix d'un corpus d'étude de 25 créations plastiques**. Je les ai définis et décrits soigneusement. Puis j'ai dressé une sorte de **carnet de bord d'une dizaine de ces créations**. A partir de ces données « brutes », j'ai fait **quelques tableaux de synthèse**. A partir de là, des pistes de recherches et de réflexion ont commencé à se dessiner.

C1- Choix d'un corpus d'étude de 25 créations plastiques

Quand on regarde l'ensemble de ma pratique plastique, on constate que je fais essentiellement du modelage en terre. Mais il m'arrive plus rarement, dans des conditions spéciales, de faire des sculptures en taille directe en pierre. De plus, je fais des objets uniques de céramique sculptés. J'aime par ailleurs faire des photographies de mes œuvres, nous verrons ultérieurement toutes les conséquences et interactions de cette pratique de la photographie par rapport à mes créations plastiques.[53] Ces photographies ont, par deux fois, pris des statuts d'œuvres plastiques à part entière. La première fois, il s'agissait de photographies de détails des sculptures, présentées lors de ma seconde exposition personnelle. La seconde fois, lors d'une exposition de céramiques sculptées, j'ai présenté des photographies, que j'ai nommées *photosculptures*. Il s'agissait d'images combinées et transformées, avec un logiciel informatique (Photoshop). J'ai photographié de nombreux détails sur mes céramiques sculptées et sur mes sculptures. Plus exceptionnellement, j'ai utilisé des vues macroscopiques de coquillages et de pierres de Vrnik. Il en a résulté des sortes de tableaux abstraits de sculptures impossibles,

[53] Voir *Infra* Partie II : D - Photographie/Sculpture.

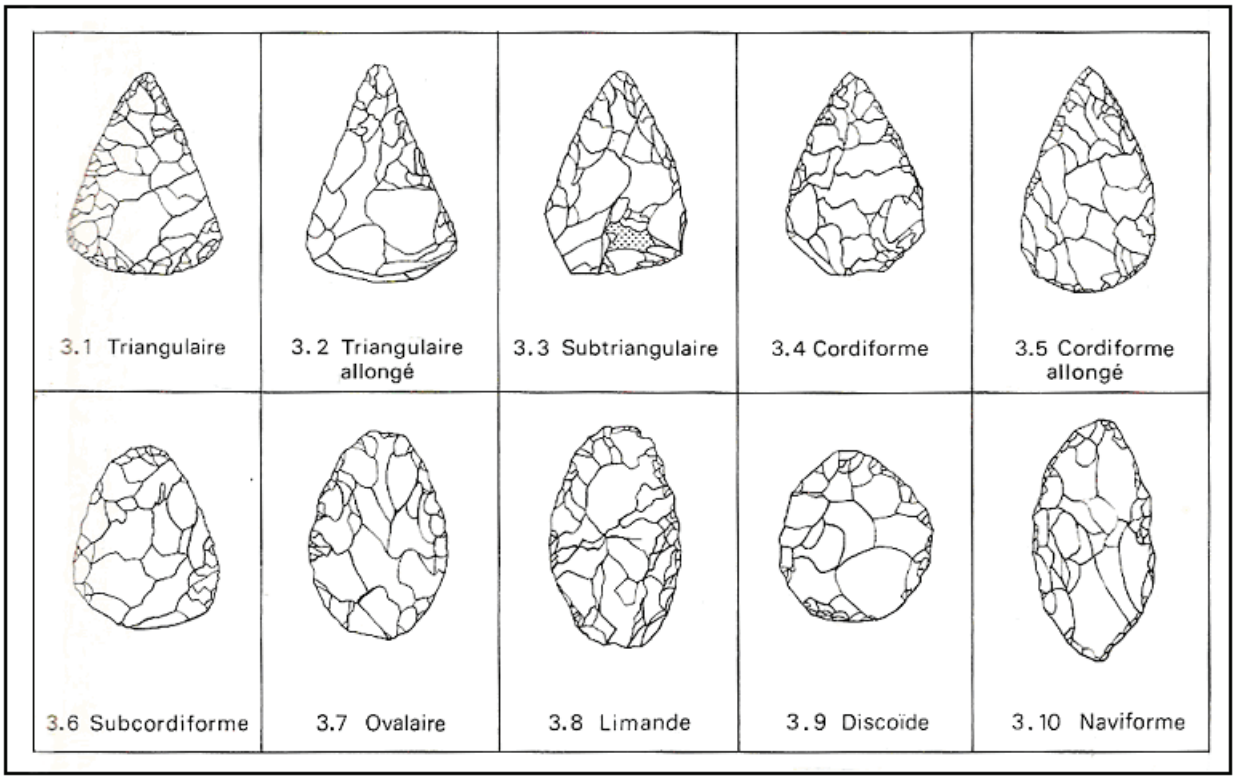
de volumes « à la Escher ».[54] Nous étudierons ces *photosculptures* plus en détail dans la partie consacrée à la photographie.

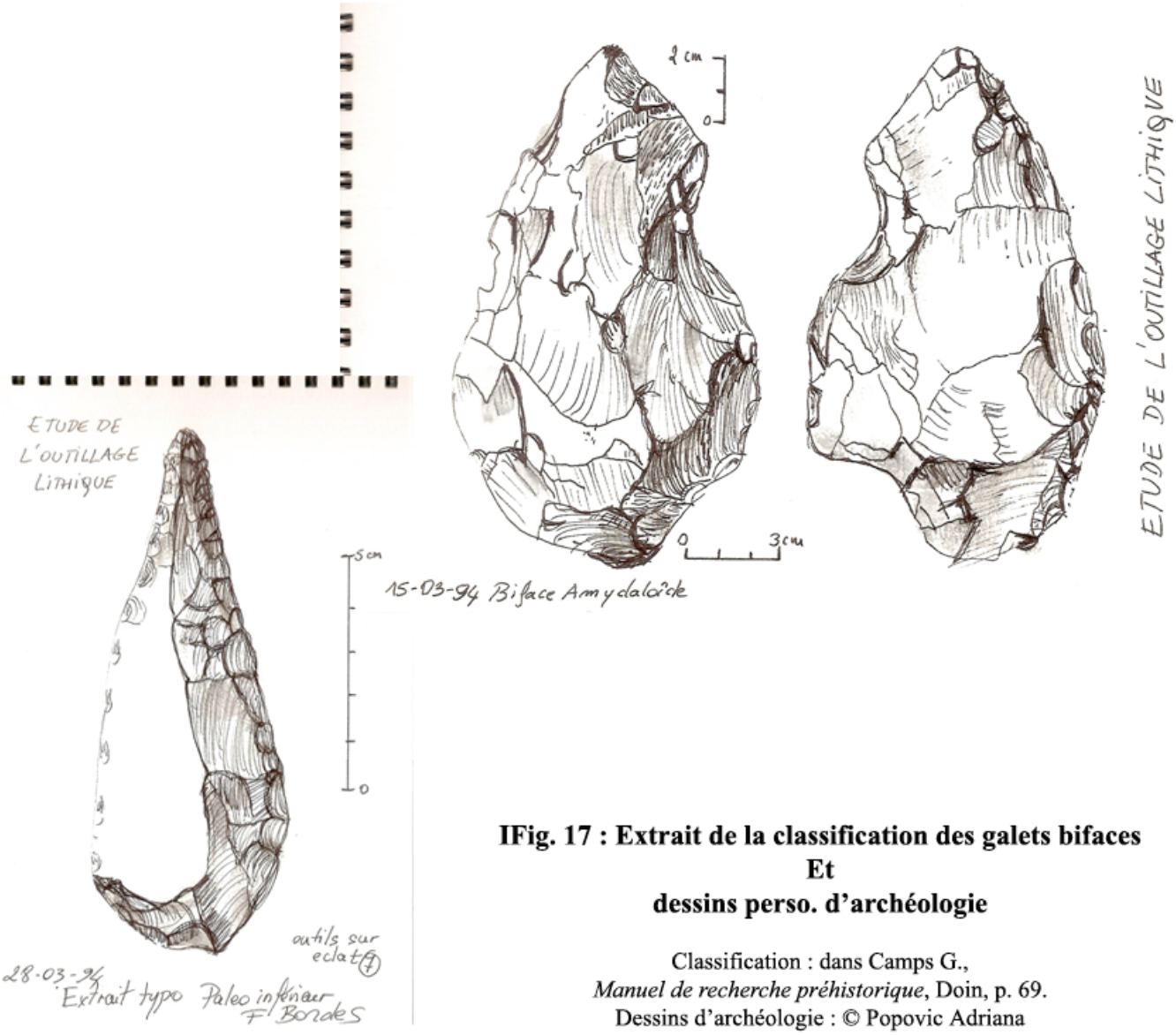
Je voulais opérer un choix pertinent sur l'ensemble de mes ouvrages. Il s'agit d'une recherche en sciences humaines, dont la formalisation reste à inventer. Pour ce faire, je me suis inspirée, pour la méthode, de mes études en archéologie. Nous avons décrit le contexte et l'environnement des objets à étudier, puis les premiers liens évidents. Lorsque les archéologues étudient des artefacts, ils commencent par une description détaillée du matériel trouvé. Puis, ils tentent de faire des tableaux, des classifications, des bilans et des statistiques, lorsque cela est possible. Par exemple, l'étude de l'industrie lithique de la préhistoire obéit à des règles assez strictes, basées essentiellement sur la typologie statistique fondée par F. Bordes en 1950.[55] Bien sûr, la méthode n'est pas parfaite, car il ne s'agit pas ici de sciences exactes, mais elle permet néanmoins d'amorcer la discussion. L'étude des galets bifaces, outil préhistorique, offre quelques pistes. Il s'agit d'un objet simple en trois dimensions. Les bifaces sont pourtant de types très variés. Ils sont tirés d'un rognon de silex, de grès, de quartzite, de diorite, voire de calcaire ou même quelquefois d'un éclat volumineux de ces mêmes roches. Leur silhouette varie considérablement, elle dessine toutes les formes comprises entre le triangle et l'ovale. La meilleure typologie des bifaces a donc été réalisée par F. Bordes et son équipe en 1961. Plus intéressantes peut-être que la classification proprement dite sont les méthodes d'analyse proposées par les auteurs. Dans le souci de trouver des critères objectifs, F. Bordes a proposé de recourir à un certain nombre de mensurations et d'établir des rapports. Le résultat conforte les premières observations et donne plus de poids à un classement qui reste, en définitive, fondé sur la silhouette (IFig. 17 : Extrait de la classification des galets bifaces[56] et dessins perso. d'archéologie).

J'ai choisi cet exemple parce qu'il a un sens par rapport à mon travail. J'ai tenté plusieurs fois de classer mes sculptures par rapport à leur morphologie. La morphologie est un nom créé par Goethe en 1790, composé de *morpho-* et *–logie*. Il s'agit de l'étude de la configuration et de la structure externe d'un organe ou d'un être vivant. Par extension, la géomorphologie est la morphologie de la surface terrestre.

---

[54] Escher Maurits Cornelis, 1898-1972, artiste néerlandais.
[55] Camps Gabriel, *Manuel de recherche préhistorique*, [deuxième édition], Doin éditieurs – Paris, pp. 59- 162.
[56] Camps Gabriel, *Opus cité,* p. 69.





IFig. 17 : Extrait de la classification des galets bifaces
Et
dessins perso. d'archéologie

Classification : dans Camps G.,
Manuel de recherche préhistorique, Doin, p. 69.
Dessins d'archéologie : © Popovic Adriana

L'intérêt que je porte aux formes, nous l'avons décrit dans les paragraphes précédents. Dans notre cas, il est question de la morphologie des sculptures et, par-delà, de pouvoir réfléchir sur la morphogenèse de ma pratique plastique. La silhouette générale des sculptures peut aussi être décrite avec des formes simples. En l'occurrence nous verrons que l'allure pyramidale et sub-pyramidale est la plus courante.

Certains galets retrouvés ne rentrent dans aucune catégorie, on retrouve par ailleurs à côté de ces pierres d'autres artefacts, dont on suppose qu'ils sont liés d'une façon ou d'une autre aux galets. Les archéologues notent scrupuleusement l'ensemble des conditions et des objets trouvés. Ils font un carnet de bord de fouille, dans le but d'avoir un panorama complet, et de pouvoir interpréter au mieux les données.

Pour présenter le matériel brut, la tentation était grande de prendre 20 sculptures, 19 en terre et 1 en pierre, choisies dans ma vaste production. L'objectif était de délimiter le champ de recherche à un corpus fini car, comme nous le verrons, ma production est elle-même foisonnante, comme ma sculpture. Cette méthode avait de nombreux avantages dans le cadre d'une recherche universitaire facilement réductrice. Le corpus d'étude n'aurait peut-être pas été faux, mais discutable. Pour avoir un panorama complet et illustratif de l'ensemble de ma pratique plastique, j'ai opté pour 20 sculptures en terre, 1 sculpture en pierre, 1 bronze, 2 céramiques sculptées, 1 triptyque de photosculpture. Parmi les 25 œuvres plastiques présentées, j'ai tenté le plus objectivement possible d'obtenir un panaché représentatif de l'ensemble de ma production. J'étudierai essentiellement les sculptures tout au long de cet écrit, mes autres travaux sont annexes dans la réflexion générale. Pourtant ils existent et, à chaque fois que cela apportera quelque chose de complémentaire ou de supplémentaire, j'en parlerai. Lorsque deux sculptures « racontent la même histoire », je n'ai choisi que l'une des deux. Il existe ainsi une *Evolution de l'espèce 1* et *Evolution de l'espèce* 2 : je n'ai reproduit ici que la deuxième, qui est plus aboutie. Je présente une seule sculpture en pierre calcaire. En effet, j'estime que la proportion de 1/25 est relativement représentative de ma production. Le choix du matériau sera l'objet d'étude de la prochaine partie.

La recherche entraînant sans cesse l'apparition de nouvelles notions, il faut, à un moment donné, la circonscrire. D'autant plus qu'avec l'esprit de « résistance » qui m'habite, dès que je découvre une constante dans mon travail, je m'empresse de changer de méthode, par peur d'être classée dans une case rigide qui m'empêcherait d'évoluer. Par exemple, ma production annexe de travaux plastiques (ceux qui ne sont pas des

sculptures) a pris une plus grande ampleur depuis que je fais cet écrit universitaire. J'ai eu le même type de réaction, lorsque j'ai réfléchi aux titres de mes sculptures.[57] En effet, dans un premier temps, je ne donnais que des titres féminins à mes sculptures ; depuis cette constatation, les titres masculins ont fait leur apparition. La rédaction de la thèse de façon générale entraîne une réaction qui se répercute dans la création.[58]

J'ai décidé de nommer mes travaux plastiques personnels dans le texte par : (n° « un numéro de référence »). Ce numéro sera utilisé par la suite tout au long de l'étude, quand je ferai référence à une création personnelle bien précise. Chaque pièce est illustrée sur une page, avec plusieurs vues, le titre, une échelle et la matière.

[57] Voir *Infra* Partie III - D- Pourquoi mes titres de travaux plastiques sont-ils complexes ?
[58] Voir *Infra* la conclusion de la Partie III.

Les 25 créations plastiques - Classement selon l'ordre chronologique

1. *Pleureuses Balkaniques,* 2000, h : 30 cm, terre cuite patinée.
2. *La vigie endormie*, 2001, h : 48 cm, terre cuite patinée.
3. *Les baigneuses de l'Adriatique ou le syndrome des Balkans*. 2001, h : 50 cm, terre cuite patinée.
4. *Micro-résistance au viol de l'imaginaire,* 2001, h : 55 cm, terre cuite patinée.
5. *La couvée*, 2001, h : 58 cm, terre cuite patinée.
6. *Rossolis, la plante carnivore,* 2002, h : 62 cm, terre cuite patinée.
7. *Lutte contre la prolifération des branchies,* 2002, h : 51 cm, terre cuite patinée.
8. *Illusion nécessaire des lucioles*, 2003, h : 59 cm, terre cuite patinée.
9. *La mante,* 2003, h : 58 cm, terre cuite patinée.
10. *Coryphée d'un monde désenchanté*, 2003, h : 59 cm, bronze.
11. *La marée,* 2004, h : 35 cm, terre cuite patinée.
12. *L'amazone des petites sauterelles - hommage à Arundhati Roy*, 2004, h : 59 cm, terre cuite patinée.
13. *Esclave des oiseaux*, 2004, h : 132 cm, terre cuite patinée.
14. *La Mère des Œufs*, 2005, h : 54 cm, pierre, taille directe.
15. *Georges B.* 2005, h : 54 cm, terre cuite patinée.
16. *Evolution de l'espèce 2*, 2005, h : 52 cm, terre cuite patinée.
17. *David et les mouvements tectoniques internes,* 2005, h : 50 cm, terre cuite patinée.
18. *Bella Ciao,* 2005, h : 88 cm, terre cuite patinée.
19. *Le dernier des ornithanthropes*, 2007, h : 110 cm, terre cuite patinée.
20. Triptyque photo-sculptures, 2010, photomontage à partir des photographies macro des sculptures et des céramiques.
21. *Haliotis tuberculata –Petrovo uho*, céramique 2010, terre cuite émaillée à l'intérieur, patinée à l'extérieur, longueur max. 65 cm
22. *A l'écoute de la vie,* 2012, h : 56 cm, terre cuite patinée.
23. *Soulèvement des rêves - hommage à Füssli,* 2009-2013, h : 164 cm, terre cuite patinée.
24. *Libération des Cuirasses,* 2013, h : 65 cm, terre cuite patinée.
25. *Oreille mutante*, céramique 2013, terre cuite émaillée à l'intérieur, patinée à l'extérieur, longueur max. 60 cm.

Création Perso. n°1 : *Pleureuses Balkaniques,*
2000, h : 30 cm
Terre cuite rose, patine brune et
cirage bleu, noir et bordeaux

Création Perso. n° 2 : *La vigie endormie*
2001, h : 30 cm
Terre cuite noire, cirée

Création Perso. n° 3 : ***Les baigneuses de l'Adriatique (ou le syndrôme des Balkans)***
2001, h : 19 cm
terre cuite rouge chamottée, patine brune et cirée

Création Perso. n° 4 : ***Microrésistance au viol de l'imaginaire***
2001, h : 33 cm
Terre cuite rouge chamottée, patine brun-rouge

Création Perso. n° 5 : *La Couvée*
2001, h : 58 cm
Terre cuite rouge chamottée, patine brun-miel

Création Perso. n°6 : *Rossolis, la plante carnivore*, 2002
Mai 2001-Avril 2002, h : 62 cm
Terre cuite noire, cirée

Création Perso. n° 7 : *Lutte contre la prolifération des branchies*
2002, h : 51 cm
Terre chamottée blanche cuite, patinée.

Création Perso. n° 8 : *Illusion nécessaire des luciolles*
2003, h : 59 cm
Terre cuite noire légèrement chamottée,
patinée avec des solvants acajou et cire acajou et “patine à ombrer”

Création Perso. n° 9 : *La Mante*
2003, h : 58 cm
Terre cuite noire cirée

Création Perso. n° 10 : ***Coryphée d'un monde désenchanté***
terre cuite en 2003, h : 58 cm
bronze patiné en 2005, h : 56 cm

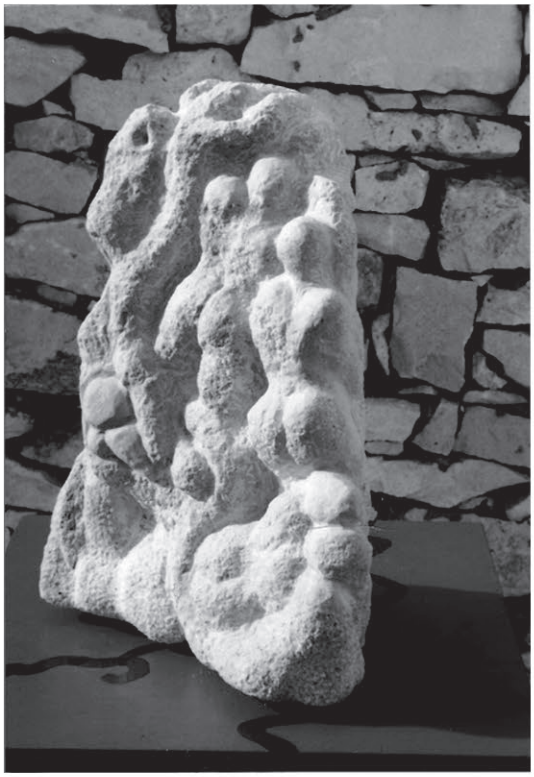
Création Perso. n° 11 : *La marée*
2004, h : 35 cm
Terre cuite blanche, chamottée juste pour le corps,
patinée brun et cire “patine à ombrer”

Création Perso. n° 12 : ***L'amazone des petites sauterelles ou hommage à Arundhati Roy***

2004, h : 59 cm

Terre cuite blanche lisse pour le visage, reste chamottée, patine brune

Création Perso. n° 13 : ***Esclave des oiseaux***
2004, h : 132 cm
Terre cuite chamottée blanche, patinée rose-rouge puis cirée “patine à ombrer”



Création Perso. n° 14 : *La mère des Œufs*
2005, h : 54 cm
Pierre calcaire de Vrnik, Croatie

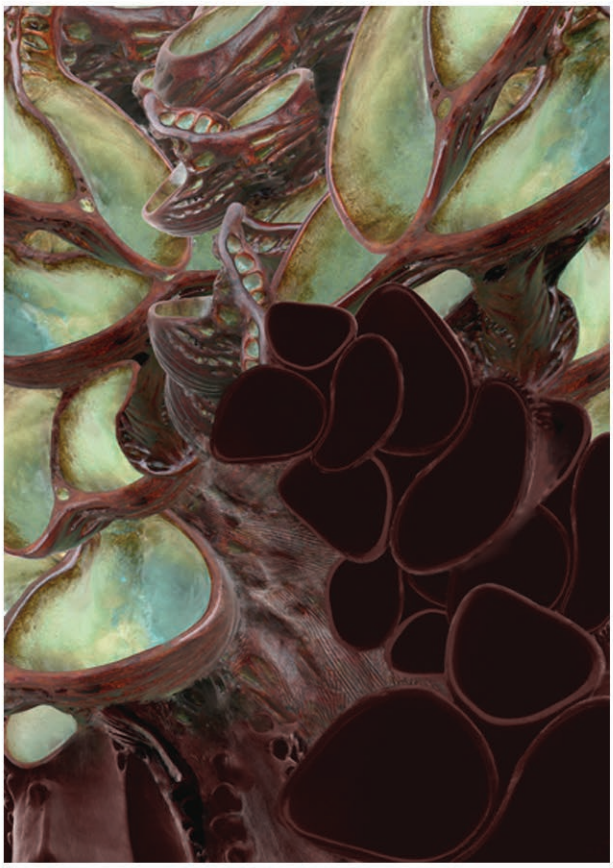
Création Perso. n° 15 : *Georges B.*
2005, h : 54 cm
Terre cuite blanche légérement chamottée, patine brune

Création Perso. n° 16 : ***Evolution de L'espèce II***
2005, h : 52 cm
Terre cuite blanche, patinée

Création Perso. n° 17 : ***David et les mouvements tectoniques internes***
2005, h : 50 cm
Terre cuite blanche légérement chamottée, patinée

Création Perso. n° 18 : ***Bella Ciao***
2005, h : 88 cm
terre cuite blanche légérement chamottée, patinée

Création perso. n° 19 : ***Le dernier des Ornithanthropes***
2006, h : 110 cm
Terre cuite chamottée blanche, non patinée



Création perso. n° 20 : *Triptyque photo-sculptures*
2010, photomontage à partir des photographies macro. de mes sculptures et mes céramiques

Création Perso. n° 21 : *Haliotis tuberculata –Petrovo uho,*
2010, longueur max 65 cm
terre cuite émaillée à l'intérieur, patinée à l'extérieur

Création Perso. n° 22 : ***A l'écoute de la vie,***
2012, h : 56 cm,
terre cuite rose, patinée.

Création Perso n° 23 ***: Soulèvement des rêves - hommage à Füssli,***
2009-2013, h : 164 cm,
terre cuite blanche, patine vert bronze

Création Perso n° 24 : *Libération des Cuirasses,*
2013, h : 65 cm,
terre cuite blanche, patine vert bronze

Création Perso. n° 25 : *Oreille mutante*,
2013, longueur max. 60 cm
terre cuite émaillée à l'intérieur, patinée à l'extérieur,

C2- Carnet de bord de mes créations

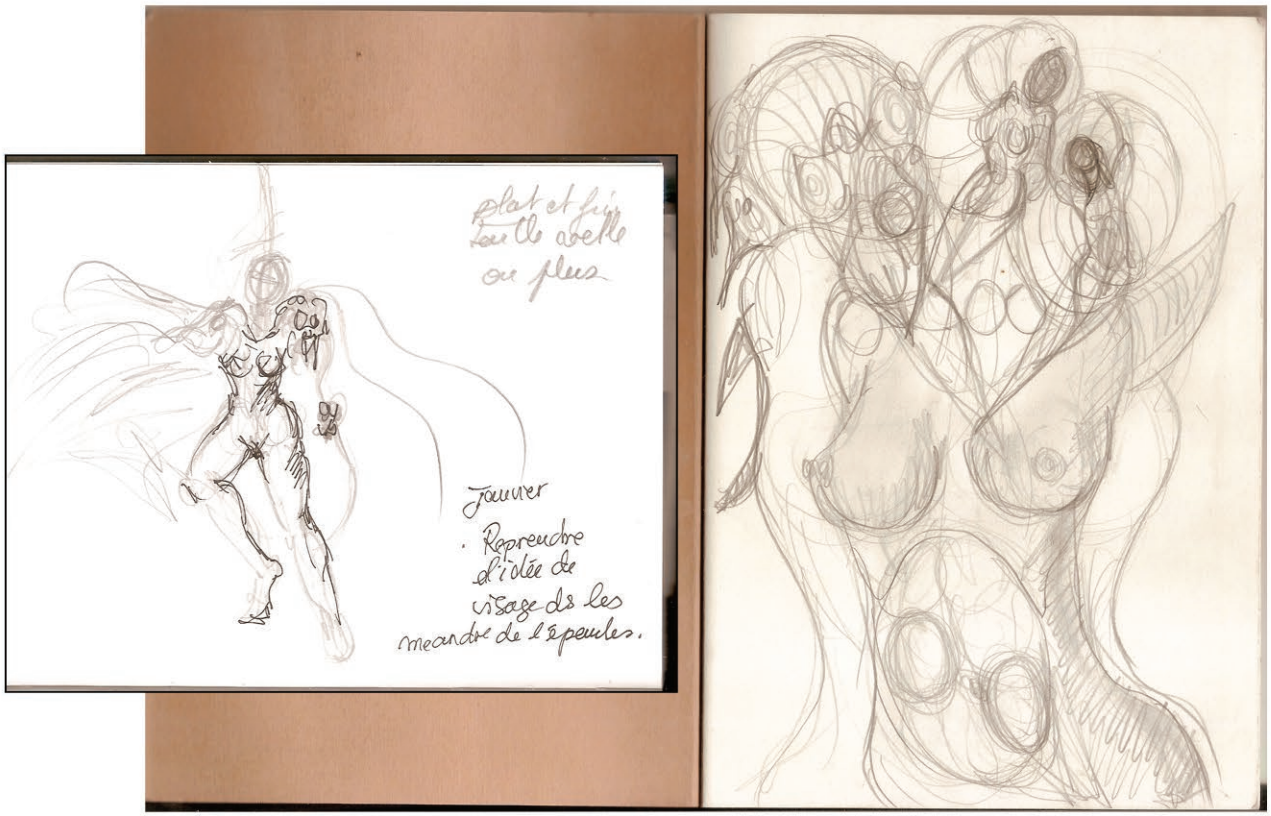
Avant, pendant et après que je réalise une sculpture, je mets par écrit quelques notes. Parfois je découpe des journaux et je colle des photos. Ces notes sont dispersées dans différents petits carnets que je ne garde pas forcément soigneusement. En effet, ces écrits sont importants pour moi au moment où ils sont d'actualité. Après, j'ai tendance à les oublier, même à les jeter lorsque je range ou que je déménage. J'aime toujours avoir dans mon sac à main un petit carnet où je consigne, outre les tribulations d'une sculpture, des idées sur mes envies de sculptures à venir, des questionnements et des idées pour cette thèse, des impressions suite à une exposition ou un livre. On y trouve aussi de petits plannings de travail sur un mois… Ces écrits sont rédigés sous forme de notes, quelquefois compréhensibles de moi seule (IFig. 18a et 18b : Travaux perso. Extraits Carnets de bord 1 et 2). Ces notes s'accompagnent souvent de photographies de la sculpture en cours.[59]

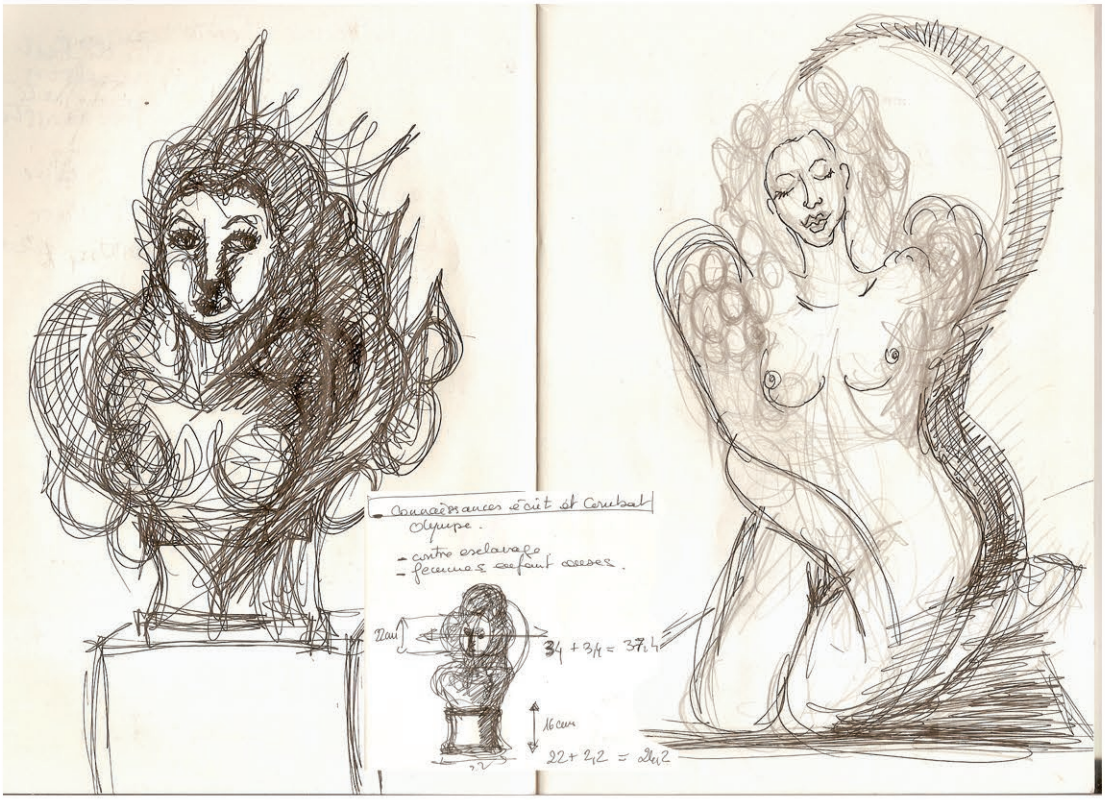
Pour les besoins de la thèse, j'ai fait un travail de recherche et de fouille (presque au sens littéral du terme) pour retrouver les notes que j'avais prises pour les sculptures présentées dans mon corpus d'étude. Il a fallu reprendre quelques phrases. J'ai eu quelques soucis pour harmoniser le temps des verbes, car mes notes étaient écrites justement à différents moments. Dans l'ensemble, j'ai tenté de garder l'ordre et l'esprit de chaque commentaire. En conséquence, ces commentaires restent des notes et non un récit fluide. De plus, j'ai rajouté des renvois aux autres parties de cet écrit quand cela m'a paru nécessaire.

Création perso. N° 1 : *Les pleureuses Balkaniques*, 2000

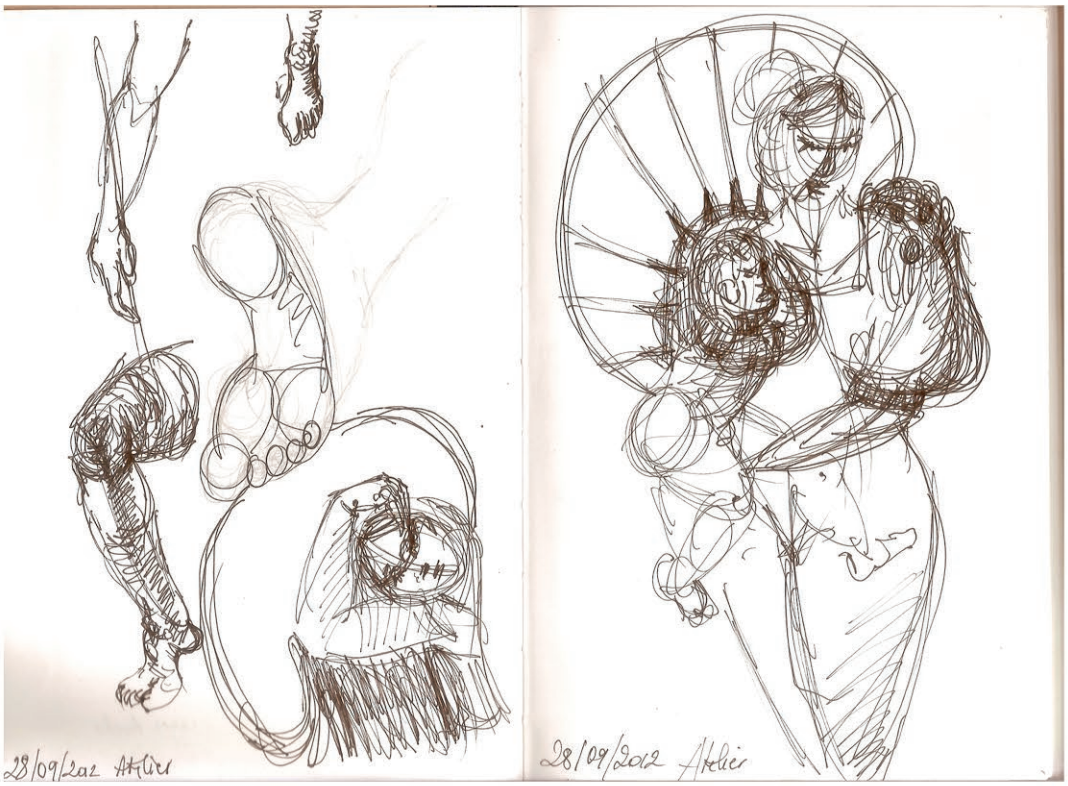
J'aimerais faire une sculpture simple, par sculpture simple j'imagine un seul personnage. J'ai plutôt envie de faire une femme, car en ce moment à mon cours de modelage, il y a plus de modèles féminins que masculins. Je modèle indifféremment en cours des modèles homme ou femme, mais quand il s'agit de travailler d'après imagination, je fais mieux des femmes, leur anatomie m'est plus proche. Les visages me posent encore des difficultés, surtout sans modèle. Je pense à Giacometti et à sa difficulté face aux visages, je pense le comprendre.

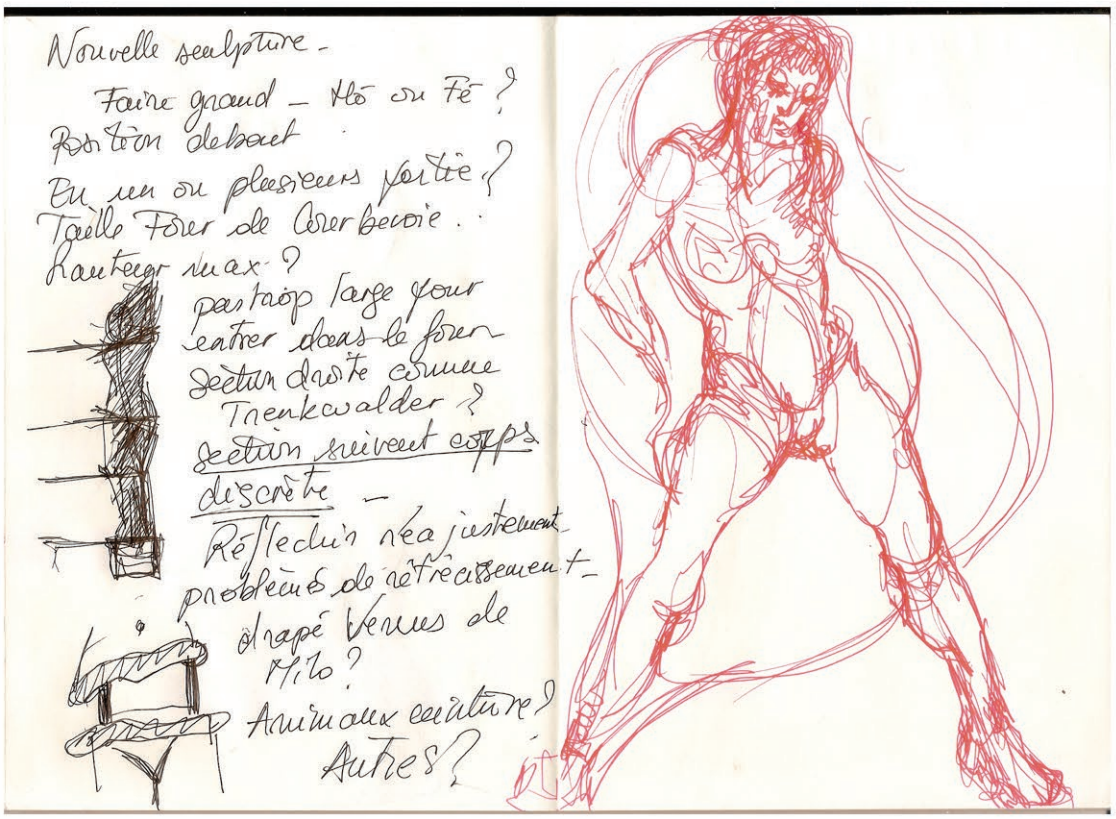
[59] Voir *Infra* Partie II – D-Photographie/sculpture





IFig. 18a : Travaux perso. Extraits Carnets de bord 1
© Popovic Adriana





IFig. 18b : Travaux perso. Extraits Carnets de bord 2
© Popovic Adriana

J'ai depuis un moment en tête une sculpture de Biegas Boleslas, symboliste polonais (IFig. 19 : Sculpture de Biegas Boleslas La *Détresse*). Le titre de la sculpture de Biegas, *Détresse,* me fait penser à un personnage qui pleure. J'ai photographié une page d'un catalogue d'exposition trouvé chez mes parents avec cette sculpture. J'ai affiché la photographie à l'atelier. J'aime bien l'idée que le visage est absent de cette sculpture et que seuls les cheveux donnent l'illusion du visage. Le fait que les doigts s'enfoncent dans l'emplacement des yeux de manière irréaliste me paraît être une méthode intéressante pour montrer l'importance de la détresse et, en même temps, le côté impossible de la vision. Procédé pratique pour éviter de faire un visage réaliste. J'ai rapidement modelé une femme assise et j'ai utilisé le même procédé que Biegas pour le visage.

Je réalise cette sculpture dans le contexte de la fin de la guerre en ex-Yougoslavie. Les bombardements de l'Otan sur Belgrade ont eu lieu en 1999. Pendant que je travaille, j'aime écouter une radio d'information en continu, entrecoupée de musique, pour rester en contact avec les événements.

Ma femme qui pleurait me fait penser aux pleureuses. Ce sont ces femmes embauchées à l'occasion de cérémonies funéraires pour pleurer et se lamenter. Cette tradition a existé dès les époques égyptienne et babylonienne. On la retrouve sur l'ensemble du bassin méditerranéen, en Afrique et aussi, comme je l'ai récemment découvert, en Asie. Je me documente donc sur les images des pleureuses. J'en retrouve quelques-unes dans mes livres d'archéologie. Les pleureuses sont souvent décrites au pluriel. Adieu ma sculpture simple, j'ai envie de faire d'autres personnages autour de mon premier modelage.

Les modelages de personnage progressent, ma sculpture me fait réfléchir aux femmes de ma famille. Chez moi, il y a quatre générations vivant sous le même toit, grand-mère, mère, sœur et moi-même (il y a huit ans d'écart entre ma sœur et moi). J'ai envie d'écrire que dans la famille on aime « pleurnicher », « se lamenter », c'est une forme de communication. Les liens entre la sculpture que j'étais en train de faire et ma famille se sont rapidement imposés à mon esprit.

Je me suis dit que quatre femmes pourraient symboliser les quatre générations de ma famille. J'ai modelé quatre personnages, mais après plusieurs variantes, j'ai constaté que sculpturalement, trois personnages fonctionnaient mieux dans l'espace.

IFig. 19 : Sculpture de Biegas Boleslas (1877-1954), *La détresse*, (av. 1900), bronze, h = 1,70 m
Photocopie d'un vieux catalogue de vente

Je « rebondis » sur trois femmes, je pense maintenant aux *Trois Grâces*. Le thème est classique dans l'histoire de l'art, il symbolise la grâce et la beauté des femmes. Il permet techniquement d'explorer trois vues de femmes différentes. Je pense aux Trois singes aussi : un qui ne voit pas, un qui n'entend pas, et un qui ne parle pas.

Mes *trois grâces* pleurent. J'aime le contraste entre une certaine joie et les pleurs. Mes *trois singes* sont, tour à tour, sourds, muets et aveugles.

Les « pleurnicheries » dans le contexte familial étaient à ce moment-là très liées à la situation en ex-Yougoslavie. Les liens entre mes pleureuses, ma famille et la guerre se sont rapidement concrétisés. La guerre en ex-Yougoslavie m'a personnellement touchée. Cette sculpture est une façon d'oser pour la première fois en parler, sans vraiment le faire de façon directe. C'est ce que je réalise une fois la sculpture presque achevée.

Je réfléchis autour de l'atmosphère qui se dégage de ma sculpture presque finie. L'ambiance me fait penser à celle des films du réalisateur Emir Kusturica. Le climat de ces films oscille entre chaos, nostalgie, absurde et tendresse, il me rappelle celui existant dans ma famille. Kusturica a expliqué dans un entretien : « Dire qu'on me reproche d'être nostalgique, alors que c'est sans doute la dernière émotion humaine, celle qu'on ne peut pas contrôler : on éprouve de la nostalgie pour une chanson, pour un paysage, pour des meubles … »[60] Dans son film « Underground », la scène finale montre un mariage dont tous les protagonistes ou presque sont morts. La fête délirante se déroule sur un bout de terre qui se décroche et se met à dériver sur la rivière, tel un radeau. Pour les spectateurs ex-yougoslaves, c'est une image très forte, elle symbolise l'émiettement d'un pays, sa disparition. La fête a lieu malgré la mort. Cette ambiance me fait penser à l'esprit balkanique. C'est un peu tout cela que j'aurais aimé mettre dans *Les pleureuses balkaniques*. Le titre s'est imposé de lui-même. Le mot « balkanique » est une allusion pudique aux liens qui m'unissent au modelage.

---

[60] Kusturica Emir et Grunberg Serge*, Il était une fois Underground,* Cahiers du Cinéma, 1995, p. 17.

Création perso. N° 2 : *La vigie endormie*, 2001.

Pour ce modelage, j'ai juste envie de faire des personnages debout. Je veux vaincre la difficulté technique de faire en terre cuite des figures debout.

J'avais tout d'abord imaginé des acrobates qui se soutiennent les uns les autres. Puis, par association d'idées, j'ai pensé à Gustave Doré et notamment à sa gravure représentant le déluge, où l'on voit sur des rochers des personnages qui tiennent d'autres personnages, pour les sauver des eaux. Je me souviens également de l'une de ses rares sculptures en bronze, représentant justement des acrobates (IFig. 20 : Travaux de Gustave Doré).

Un personnage debout, puis un autre pour le soutenir, puis un autre pour soutenir les deux premiers… finalement, j'ai créé une sorte de foule avec un seul personnage assis sur quelques épaules, qui dominait l'ensemble.

De nouvelles associations d'idées se bousculent et se succèdent : eau, mer, navire, foule, mutinerie, navire ancien avec voile et galériens, premiers explorateurs de l'espace marin, Marco Polo aurai séjourné à Korcula en Croatie, voilier de Christophe Colomb cherchant la terre ferme…

Je pense à *guetteur*, *veilleur*, je n'aime pas trop la sonorité des mots en *eur*. Je cherche des synonymes dans le dictionnaire et trouve *sentinelle*, mais cette fois-ci je n'aime pas le lien du mot à la guerre. Puis, de proche en proche dans le dictionnaire, je trouve le mot *vigie.* Il commence à me trotter dans la tête. J'entreprends de chercher des informations et des images sur les navires anciens à voile. Je me souviens d'une étude autour de l'élaboration du tableau *Le radeau de la méduse* de Théodore Géricault. Le peintre a fait de nombreuses études préparatoires avec des histoires différentes : les naufragés dans certaines versions voyaient une éclaircie, d'autres un bateau venant les sauver, d'autres encore étaient tout simplement au milieu de la tempête sombre… L'artiste élabore et met en scène de nombreux futurs possibles pour ses personnages.

vigie [viFi] **n. f.**

• 1686; port. *vigia,* de *vigiar;* lat. *vigilare* « veiller »

I. (1687) terme marin désignant un haut fond ou un écueil à fleur d'eau;
par extension (1722) Balise qui le signale.

II.**1** (1686), emploie un peu ancien, pour un guetteur chargé, sur une côte, de surveiller le large. Surveillance exercée par un matelot de veille en un endroit élevé; son poste d'observation.[61]

[61] Extrait du Dictionnaire *Le Petit Robert*, CD-Rom, VUEF 2001.

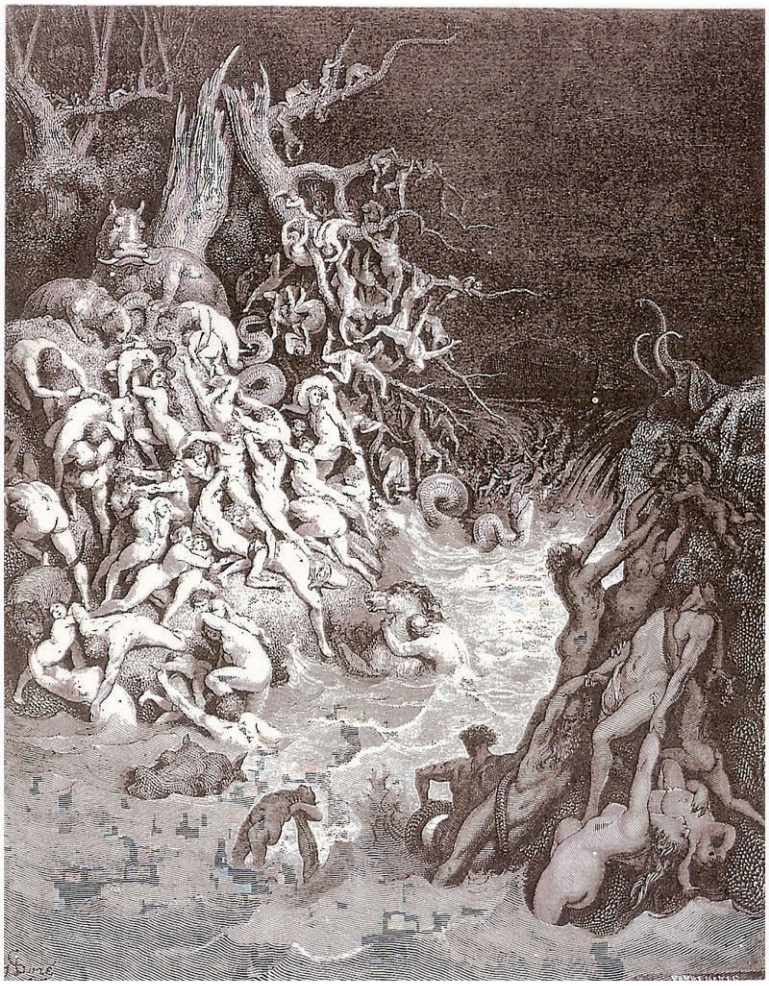
J'aime le côté archaïque du mot, son association avec un temps lointain peuplé de navires à voile, d'aventure et de découverte. La vigie sur un navire est censée veiller. Elle est le guetteur chargé de surveiller le large, la surveillance est exercée par un matelot en un endroit élevé. Dans mon esprit, c'est celui qui, sur le bateau, guette les horizons lointains, la terre promise, le pays utopique. Le positivisme de cette image me séduisait. Comment lui rajouter un adjectif ou un mot pour traduire l'attente positive ? Je n'arrive pas à associer un mot harmonieusement à *Vigie*. J'écarte *L'attente utopique de la Vigie, Espérance de la Vigie*... Le mot *espérance* rebondit sur *assurance, certitude, confiance, croyance, espoir*... Aucun de ses mots ne me convient.

Parallèlement, le personnage au-dessus des autres ne fonctionnait pas, plastiquement. Un jour je me suis énervée contre cette figure, je l'ai écrasée et aplatie sur le reste du groupe.

J'étais désolée : ma vigie n'était plus là, alors que j'avais été séduite par cette idée. J'étais profondément déboussolée par la tournure qu'avait prise la sculpture. Lors d'une discussion avec un ami, je lui exposai mon problème. Il me répondit avec une certaine simplicité « ta vigie, elle s'est endormie ».

Cette sculpture est également conçue sous l'influence de la radio tournant en continu. Une émission est plus particulièrement associée à ce modelage, elle parlait des jeunes actuels dépourvus de rêves. Les commentateurs disaient que les jeunes d'aujourd'hui étaient angoissés par l'avenir et ne s'intéressaient pas à la politique, car ils avaient l'impression de ne rien pouvoir changer.

Et voilà, l'idée a fait doucement son chemin dans ma tête. Cette vigie s'est malheureusement endormie, elle va manquer le pays utopique. Ce rêve qui existait à l'époque me manque dans notre époque contemporaine.



IFig. 20 : Travaux de Gustave Doré (1832-1883)
Pyramide humaine, 1881, sculpture en bronze h : 123 cm,
photocopie d'un vieux catalogue de vente
Le déluge, gravure, pointe sèche,
Bible illustrée par G. Doré

Création perso. N°3 : *Les baigneuses de l'Adriatique ou le syndrome des Balkans.* 2001

En abordant cette sculpture, j'ai toujours envie d'expérimenter la station debout des personnages en terre glaise, sans armature.

Parallèlement, mon deuxième désir était de continuer l'idée des *Pleureuses Balkaniques*. La guerre était finie, mais les sentiments enfouis remontaient à la surface de ma conscience.

C'est une période où je lisais de nombreux livres sur le sujet, mais aussi sur la première guerre en Irak. Il était question des problèmes d'après-guerre pour les soldats américains, notamment ce qui a été appelé le syndrome du Golfe, lié à l'utilisation d'uranium appauvri. Cette sculpture aborde le même thème de la nostalgie et de la guerre. Lors des bombardements sur la Yougoslavie, des bombes à uranium appauvri ont été utilisées. Les bombes en surplus ou déficientes étaient larguées dans la mer Adriatique. Le syndrome des Balkans est apparu, il ressemblait au syndrome du Golfe déjà observé. Des malades ont été recensés parmi les militaires américains, belges, italiens… et on en a un peu parlé dans les médias. On a parlé des militaires, mais quasiment pas de la population locale.

Ma sculpture représente *Trois Grâces* qui vont se baigner dans la mer Adriatique. « Les trois grâces » évoquent a priori un sujet léger, mais ma réalisation contredit cette légèreté. J'aime de nouveau ce contraste. Il oblige le spectateur à regarder la sculpture sous un autre angle. On peut constater que les baigneuses pleurent et que leurs cheveux offrent d'autres visages aux spectateurs.

Pendant la guerre, j'étais incapable de traiter le sujet de front. Les journaux titraient sur « la guerre propre » et les écologistes appelaient à faire la guerre pour la paix. Le bilan écologique pour les populations est pourtant très lourd, on peut le trouver dans un cahier spécial sur le Kosovo du *Monde Diplomatique* : la destruction de raffineries de pétrole a entraîné des dégagements de nuages toxiques. De hauts niveaux de pollution ont été également enregistrés du fait du bombardement de complexes industriels. Le lancement de bombes au graphite a dégagé des poussières cancérigènes. Utilisées pour la première fois durant la guerre du Golfe, particulièrement par les Etats-Unis et le Royaume-Uni, des munitions (balles, obus, missiles, bombes) fabriquées avec de l'uranium appauvri ont été employées par l'OTAN en Yougoslavie. Or les effets contaminants de ce type d'arme pour la population et la nature sont importants. Le délestage des bombes se faisait dans

la mer Adriatique… L'OTAN a également fait usage de bombes à fragmentation ayant les mêmes effets que les mines anti-personnel (les Etats-Unis n'ont pas signé le traité d'Ottawa, qui en interdit l'usage).

Le titre de cette sculpture s'est mis en place facilement, mais j'ai mis du temps avant de réussir à revendiquer le sous-titre. Au début, il était réservé à quelques personnes, par pudeur mais aussi en réaction face à l'incompréhension de mon entourage.

Une loi du silence est instaurée sur ce sujet, comme le décrit Robert James Parsons dans un article du *Monde Diplomatique* de février 2001.[62] Pour la première et unique fois en janvier 1998, le département américain de la Défense a admis sa responsabilité relativement au « manque significatif d'informations de nos troupes à propos des effets sur la santé de l'uranium appauvri se trouvant sur le champ de bataille... Les troupes de combat ou les membres du personnel de soutien ignoraient généralement que l'uranium appauvri contaminait le matériel, notamment les véhicules ennemis touchés par des projectiles à uranium appauvri, et qu'il requérait une manipulation spéciale... Le fait de ne pas avoir diffusé ces informations parmi les troupes de façon adéquate et à tous les niveaux peut avoir entraîné inutilement des milliers de cas d'exposition » (Annual Report of the Office of the Special Assistant to the Deputy Secretary of Defense for Gulf War Illnesses).

Même aujourd'hui, le sujet n'est toujours pas évident, malgré les autres guerres qui ont suivi. La question est largement méconnue et trop affreuse pour être réellement considérée par des personnes qui ne sont pas directement concernées.

Création perso. N° 4 : *Microrésistance au viol de l'imaginaire*, 2001

J'ai envie de faire une forme plastiquement simple, comme par exemple un seul personnage. Mais comme d'habitude, une fois le modelage commencé, il prolifère presque spontanément.

Je suis toujours habitée par l'envie technique de faire des personnages debout. J'ai envie d'avoir du mouvement. J'ai envie d'avoir une spirale qui monte, comme un tourbillon.

---

[62] Parsons Robert James, « La loi du silence sur l'uranium appauvri », *Le Monde Diplomatique*, février 2001, pp. 22-23.

J'ai comme un besoin de positivisme pour cette sculpture. J'aimerais faire la synthèse entre les acrobates de Gustave Doré et l'utopie, ce que je n'ai pas réussi complètement avec *la Vigie endormie*.

Techniquement, la construction en spirale s'est fait peu à peu, chaque personnage soutenant les autres. Le personnage initial « simple » n'était plus visible, il s'était retrouvé au milieu de la foule. Pourtant j'avais modelé avec précision le corps du personnage. Par moments, je le regrette un peu. Mais il a été le centre de propagation. L'ensemble s'est développé autour de lui. Je pense avec un sourire aux archéologues ou aux historiens d'art du futur qui examineront peut-être cette sculpture avec moyens scientifiques qui permettront de voir ce premier personnage parfaitement modelé.

Pour ne pas avoir le même problème plastique qu'avec *la Vigie*, j'ai décidé de mettre au sommet de la sculpture deux personnages, un homme et une femme soutenus par les autres (IFig. 21 : Travaux perso. – Détail de *Microrésistance au viol de L'imaginaire*).

La sculpture achevée dégageait une certaine force positive. C'était elle que j'avais longtemps cherchée.

La finition de cette sculpture coïncidait avec ma lecture d'un livre d'Aminata Traoré, *Le viol de l'imaginaire.* [63] Aminata Traoré est l'ancienne ministre de la Culture et du Tourisme du Mali et l'égérie des altermondialistes.

Dans une interview, publiée dans le quotidien *Libération* du vendredi 01 février 2002, Aminata Traoré explique qu'elle tente, même si sa contribution est infime, de « lutter contre la soumission au rouleau compresseur du libéralisme ». Une autre Afrique est possible. Elle est même en devenir. Aminata Traoré s'insurge contre les institutions financières internationales (Fonds Monétaire International, Banque mondiale…), coupables de maintenir l'Afrique dans la misère. « Pillée, marginalisée, l'Afrique est invitée par les maîtres du monde à se penser pauvre, à se comporter en région pauvre. Les Etats du continent, surendettés et interpellés par une demande sociale forte, se voient contraints d'adopter et d'appliquer des remèdes dont le coût social et humain est exorbitant ». Un peu plus loin elle ajoute : « Nous en sommes arrivés à un point tel que nous ne savons plus penser par nous-mêmes et pour nous-mêmes, ni même rêver. C'est ce que j'appelle *le viol de l'imaginaire*. »[64]

---

[63] Traoré Aminata, *Le viol de l'imaginaire*, Actes Sud, Fayard. Janvier 2002.
Le titre de ce livre, déjà cité dans l'introduction, m'a inspiré le sous-titre de cette thèse.

[64] Ces citations sont tirées d'un entretien réalisé par Florence Santos da Silva avec Aminata Traoré pour Le journal *L'Humanité* du 26 janvier 2002.

IFig. 21 : Travaux perso. – Détail de
Microrésistance au viol de L'imaginaire

Les idées de cette femme trouvent beaucoup d'échos en moi. La participation, même minime, à une résistance contre le courant dominant prend tout son sens et toute son importance pour moi.

Création perso. N° 5 *: La couvée*, 2001,

Cette sculpture s'inspire toujours des mêmes idées, la sculpture simple debout. Ma première intention était de faire un homme et une femme. J'avais comme arrière-pensée un détail de la peinture de Delacroix - *La mort de Sardanapale* (Voir IFig. 15). Détail se situant en bas à droite du tableau, il représente un serviteur qui tient avec force une femme pour lui trancher la gorge. J'ai toujours trouvé que ces deux personnages donnaient l'impression de danser. Entre eux, il y a une partie du tableau sombre et où l'on distingue mal ce qui se passe. Mon imaginaire a toujours été intrigué par ce petit espace sombre du tableau de Delacroix (Voir Partie IV, le chapitre sur l'érotisme).

Techniquement, j'avais un problème : je n'arrivais pas à faire tenir mon couple l'un à l'autre. Alors, j'ai fini par rajouter d'abord un, puis deux personnages pour soutenir l'ensemble.

Je me sentais toujours dans la même oppression par rapport au manque de rêve possible dans le monde contemporain, par le besoin utopique de rêve et par l'impression que des forces supérieures décident pour nous de faire la guerre.

J'étais aussi oppressée à l'université, car j'avais l'impression que certains professeurs ne comprenaient pas pourquoi je faisais du modelage en terre et que je représentais des corps nu « à l'ancienne ». Je ressentais encore plus le besoin de faire du nu, de faire « à l'ancienne ».

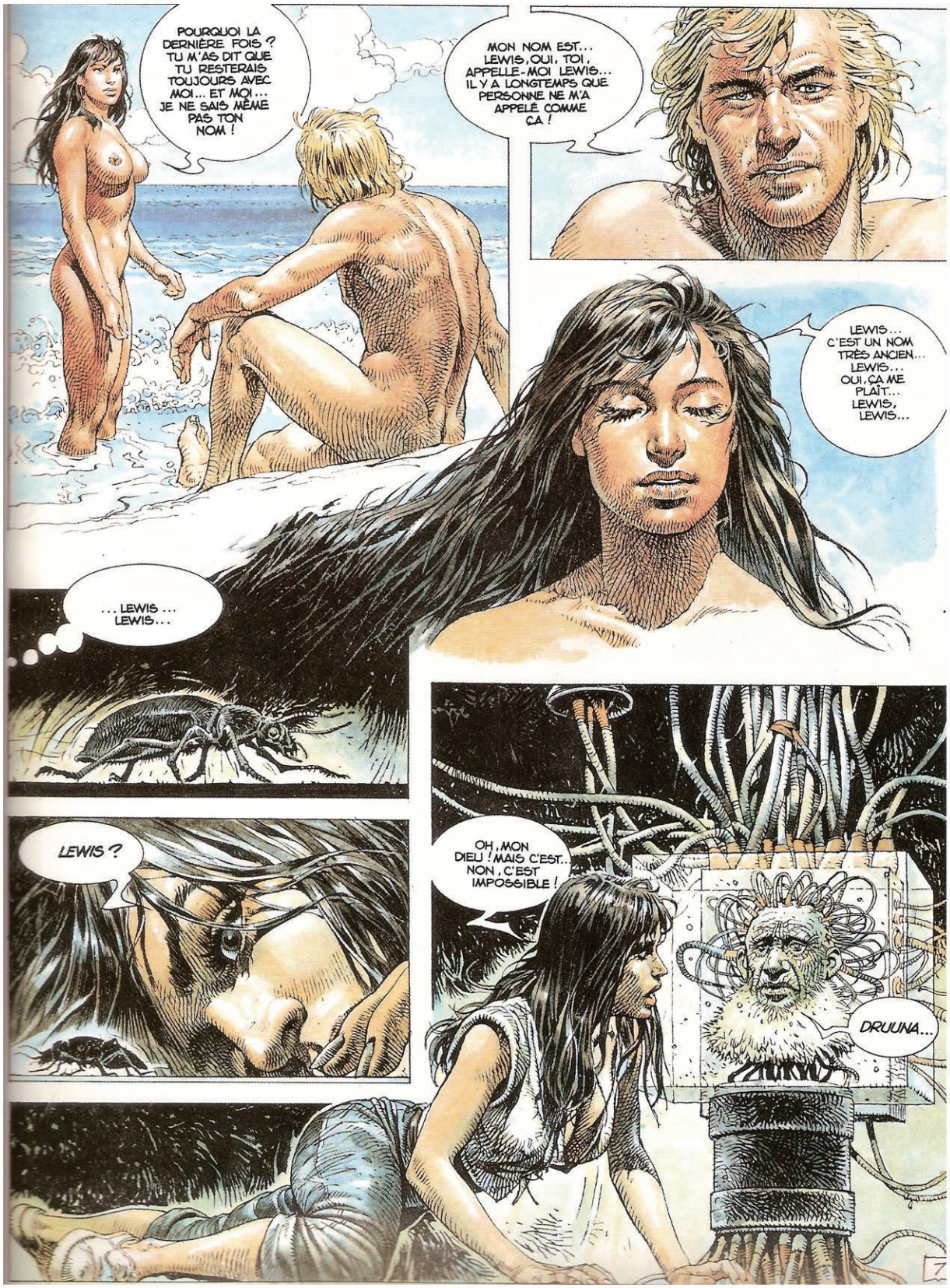
J'avais le sentiment que la sculpture une fois achevée symboliserait cet ensemble de sentiments mêlés.

J'avais des images un peu floues qui me venaient à l'esprit, provenant notamment de la BD *Druuna* de Paolo Eleuteri Serpieri (IFig. 22 : Planche de Paolo Eleuteri Serpieri), dans laquelle des personnages sont attachés à des ordinateurs et dirigés par eux. J'avais aussi présent dans mon imaginaire la scène finale du film *Brazil* de Terry Gilliam. L'histoire se déroule dans un état totalitaire dirigé par des machines. Sam Lowry, employé sans ambition du Ministère de l'information, trouve une échappatoire à sa morne vie en rêvant. A la fin, le héros est attaché à une machine, mais il s'échappe en rêvant et sombrant dans la folie.

Le fait que mes personnages soient enchevêtrés de façon inextricable, qu'ils ne forment pas des individualités distinctes, possède plusieurs degrés de signification à la fois contradictoires et complémentaires. D'un côté, le rêve d'une action collective susceptible de briser les servitudes, les contraintes, les oppressions. De l'autre, mon sentiment d'une déshumanisation actuelle de l'être humain. L'idéologie dominante stigmatise l'action collective au motif des horreurs sur lesquelles elle a pu déboucher, mais aussi en raison de la négation de l'individu – totem de nos temps « postmodernes » et des sociétés libérales – qu'elle est censée entraîner. En ce sens, le collectif est tabou ; son évocation fait horreur. Chez certains spectateurs les enchevêtrements de personnages que leur fusion rend anonymes font naître un certain malaise. Mais il faut s'interroger : les masses consuméristes lobotomisées par la publicité, endoctrinées par les médias, réduites à l'état de rouages d'une machinerie économique tournant pour elle-même et pour quelques-uns, se composent-elles vraiment d'individus moins anonymes, plus « libres » et plus « autonomes » que ceux qui lutt(ai)ent pour conquérir collectivement leur liberté ? (Voir Partie IV- C- Imaginaire, Résistance et Lutte)

Quelques années plus tard, des amis de mes parents m'ont raconté que ma mère, dans sa jeunesse, était appelée « le dragon » et que moi, j'étais un petit dragon. L'association d'idées s'est tout de suite faite avec la sculpture *la Couvée*. Ma mère pouvait aussi être le dragon, couvant, dévorant et dirigeant les petits dragons…

Le titre de cette sculpture était lié au monde extérieur, mais aussi à ma famille de façon plus inconsciente.



IFig. 22 : Planche de Paolo Eleuteri Serpieri
Dans Serpieri Eleuteri Paolo, *Morbus Gravis 2 – Druuna,*
Dargaux éditeurs, 1987.

Création perso. N° 6 : *Rossolis - la rosée du soleil ou la plante carnivore*, 2002

Je devais faire une sculpture pour répondre à un sujet universitaire, dans le cadre du DEA (Master2). J'ai fait un homme debout et pour une fois, je me suis aidée d'une tige métallique pour la construction. En réalisant cette pièce, j'avais en tête des images de guerriers, de danseurs, de sorciers africains portant un masque sur la tête.

La sculpture était un peu bancale. Elle a traîné dans l'atelier pendant un moment, car elle me semblait inachevée. Puis, presque un an plus tard, je l'ai reprise. Sans tige, le personnage ne tenait pas, alors j'ai entrepris de lui rajouter des compagnons, le même nombre d'hommes et de femmes. J'étais sous l'influence de remarques faites par quelques professeurs de l'Université, qui interprétaient mes sculptures de façon erronée. Les *Pleureuses et les Baigneuses Balkaniques* étaient devenues les femmes violées par les serbes pendant la guerre en ex-Yougoslavie. J'avais beau dire que ce n'était pas mon propos, rien n'y faisait. Je voulais éviter une nouvelle mauvaise interprétation.

Petit à petit, le personnage principal de départ s'est fait englobé par les autres figures. La figure opposée à l'homme principal était une femme, elle semblait devenir elle-même le héros de la sculpture.

Il y a un contraste entre quelque chose de beau, de doux, de poétique et quelque chose de plus violent. Peu à peu, par association d'idées, une image de plante carnivore est apparue. En effet, ma sculpture représentait pour moi une Femme sur une face et un Homme sur l'autre. Je pensais à *la Belle et la Bête* ou le *Beau et la Bête* (voir Partie IV - B3- Erotisme). Ils sont entourés de nombreux personnages masculins et féminins. La femme se met en avant, alors que l'homme est très entouré, englobé par les autres. L'ensemble est « dirigé » par la femme. Elle me faisait l'effet d'une plante carnivore tandis que l'homme semble être pris au piège par le groupe. Mais il a l'air, pour l'instant, d'être dans un milieu doux et chaleureux.

Le milieu doux et rassurant, le monde dans lequel nous vivons, est en fait carnivore, il nous attire comme des mouches avant de nous gober. Mes associations d'idées, pour le titre, ont été les suivantes : carnivore, plantes carnivores, dionée, droséra, rossolis
La définition du dictionnaire donne pour

Rossolis[65] :

1669; lat. médiév. *ros solis* « rosée du soleil »

Botanique en latin *droséra* et du grec droseros « humide de rosée ». Il s'agit d'une plante carnivore des tourbières *(droséracées)* dont les feuilles en rosette munies de tentacules peuvent engluer les petits insectes.

---

[65] Dictionnaire *Le Petit Robert*, CD-Rom, VUEF 2001.

Le nom de Rossolis m'a plu pour sa sonorité, pour sa signification étymologique, « rosée du soleil », et pour la présence de tentacules.

Création perso. N°7 : *Luttes contre la prolifération des branchies*, 2002

Depuis un certain temps, je prends le même modèle dans les cours de modelage que je donne. C'est un bel homme. Il a une tête et une expression qui me fascinent. Il a un regard doux et calme lorsqu'il pose, mais quand je discute avec lui lors des pauses ou des retours en métro, je vois bien que ce calme n'est qu'une façade. Le garçon lutte pour gagner sa vie et trouver ce qu'il allait en faire.

Mon imaginaire a suivi le raisonnement suivant : lorsqu'on a la tête sous l'eau, il faut bien développer une façon de survivre et donc de respirer, d'où la formation de branchies. La tête est sous l'eau, milieu doux, silencieux, calme sous la tempête extérieure.

En serbo-croate, il existe une expression populaire qui donne en traduction littérale *respirer par les branchies* (« disati na skrge »). On l'utilise pour désigner quelqu'un qui traverse des difficultés dans la vie et qui survit en respirant par des branchies symboliques. J'ai passé beaucoup de temps à me documenter sur les branchies. Dans l'Encyclopédie Universelle sur le règne animal, j'ai trouvé quelques passages qui ont nourri mon imagination : « Les Branchies des poissons sont situées dans des cavités internes latérales, au niveau du pharynx. Elles sont généralement constituées d'une charpente d'os ou de cartilage qui supporte des tissus fortement vascularisés. Lorsque l'eau pénètre dans les cavités branchiales, elle est d'abord filtrée par des structures appelées branchiospines. Derrière, les arcs branchiaux fournissent des supports aux filaments branchiaux. Pour augmenter leur efficacité, ces filaments ont des plis à leur surface, les lamelles. Les gaz sont échangés à travers les lamelles avant d'être distribués dans tout l'organisme du poisson. Chez certains poissons les branchies sont extrêmement ramifiées, leur surface atteignant jusqu'à dix fois celle de leur corps »[66]

Pendant mes vacances à Vrnik, je nettoie souvent des poissons en bord de mer, j'enlève soigneusement les branchies et je les observe.

Finalement je suis toujours dans le même thème qu'avec la sculpture *la Couvée* 2001, où les personnages sont couvés par un animal volant qui appartient à la famille des oiseaux, des dragons et des carnivores.

---

[66] *Encyclopédie Universelle sur le règne animal,* Gallimard 2002, p. 461.

Il s'agit à nouveau, d'une façon symbolique, de parler du monde dans lequel nous vivons, carnivore, impitoyable. La bête pouvant être l'art imposé (voir Partie III- C- Pourquoi un besoin de positionnement par rapport à aujourd'hui ?), la mondialisation, la vie quotidienne, l'inconscient (voir Partie IV), etc.

La sculpture se présente comme un portrait classique vu de face. Déjà sur les deux côtés de la sculpture apparaissent des « anomalies ». D'un côté, on voit des personnages de taille miniature par rapport à l'échelle de la tête, qui s'accrochent les uns aux autres et luttent ensemble contre quelque chose qu'ils semblent repousser. De l'autre côté du visage apparaissent ce que j'appelle « les branchies ». Sur la sculpture vue de dos, une bataille fait rage entre les petits personnages et les branchies. Ces deux entités sont mêlées au personnage central, ils font partie de lui. Ils sont son rêve, son cauchemar, son psychisme, son inconscient, sa réalité…

La recherche du titre s'est faite après le modelage. Celle-ci s'est développée parallèlement pour deux sculptures que j'avais plus ou moins travaillées simultanément. Ces deux pièces avaient de nombreux points communs. Il s'agissait à chaque fois d'un portrait. L'autre point commun, plus vague, concernait ce que j'appelle « les branchies », ou encore pour employer un néologisme, la « branchisation ».

La « branchisation » est un terme trouvé dans un roman de SF, lu pendant mon adolescence. Il a été inventé car le processus évolutif va des branchies vers les poumons mais, a priori, pas en sens inverse.

A ces personnes, il arrive des choses ou elles expriment quelque chose qui ne se voit pas au premier regard. D'un côté, elles ont l'air « normales » ; de l'autre, ça bouillonne dans leur tête au point que ces luttes internes sont visibles pour le spectateur. Ces luttes induisent peut-être une transformation ?
Le titre était trouvé : *lutte contre la prolifération des branchies*

L'autre sculpture n'est pas présente dans mon corpus d'étude, car elle raconte, comme nous l'avons vu, la même histoire.

Cette sculpture représente ma sœur et s'intitule *Selena ou les Branchies carnivores.* Je suis arrivée à ce titre en pensant dans un premier temps aux relations entre sœurs, qui oscillent entre tempête et sérénité. J'ai d'abord cherché un mot marin pour définir le calme avant la tempête. En Serbo-croate on dit « *bonaca* » terme issu de l'Italien, mais

en Français on dit « *bonace* » (calme plat de la mer après ou avant une tempête), mot à la sonorité particulièrement mauvaise. Je suis alors revenue au deuxième prénom de ma sœur, Selena, qui vient du grec ancien et désigne la lune. Je l'ai associé aux branchies.

Création perso. N° 8 : *Illusions nécessaires des lucioles*, 2003

Pour cette sculpture je voulais toujours exprimer une lueur d'espoir et une prise de conscience. En volume, j'avais toujours envie de faire des foules debout, associées vers un but commun positif.

J'ai fait cette sculpture pendant la deuxième guerre en Irak. Il y a eu des protestations contre cette guerre un peu partout dans le monde, en France aussi, et surtout, les manifestations étaient « autorisées ». En effet, pendant la guerre en ex-Yougoslavie, les mouvements de démonstrations contre la guerre étaient réprimés. J'ai moi-même participé à deux événements pour la paix en Yougoslavie, et je me suis fait charger par des CRS. Manifester pour la paix ne se faisait pas, à ce moment, ce n'était pas à la mode. Tous les médias étaient comme obnubilés par la nécessité de faire la guerre pour la paix, deux concepts pourtant totalement antinomiques.

Le fait qu'un certain nombre de personnes disent non à la guerre en Irak de par le monde, contrairement aux conflits précédents, m'a semblé important. J'ai eu comme l'impression d'une lueur d'espoir dans un univers un peu sombre. C'était le fil conducteur de cette sculpture.

A cette même période, j'ai vu le documentaire sur Noam Chomsky, *Les médias et les illusions nécessaires,* de 1993.[67] Le documentaire m'a aidé à trouver un titre à cette sculpture et à affiner ce que je voulais exprimer. Noam Chomsky, linguiste, philosophe et militant politique de renom examine le pouvoir de l'information et les forces qui, dans la société, s'exercent sur sa formulation et sa propagation. Ses commentaires sont entrecoupés de documents d'archives, d'interviews, de conférences retraçant sa trajectoire, ses travaux en linguistique et de débats avec des personnalités directement impliqués dans le système de l'information. Partant du point de vue de Chomsky sur le fonctionnement des médias et s'appuyant sur ses réflexions réunies dans ses deux récents ouvrages *Illusions nécessaires* et *La fabrique du consentement*, ce film se penche surtout sur les sociétés démocratiques

[67] Noam Chomsky : *Médias et illusions nécessaires (Manufacturing Consent: Noam Chomsky and the Media)* de Mark Achbar et Peter Wintonick *(Canada, sous le titre Necessary illusions),* 1992 détails dans _ et http://www.k-films.fr/distribution/films/chomsky/chomsky.html

dont les populations non contraintes par la force sont soumises à des formes plus subtiles d'oppression idéologique. Il examine le pouvoir de l'information et les forces qui, dans la société, s'exercent sur sa formulation et sa propagation. Chomsky ne propose rien de moins que de suivre « un cours d'autodéfense intellectuelle ».

Pour une fois la recherche du titre s'est fait parallèlement à la construction de la sculpture. J'ai procédé comme souvent par des analogies :

Espoir au milieu de la nuit
Lumière dans la nuit
Union de l'espoir
Les lucioles du quotidien
Les lucioles en temps de guerre
La nécessité des lucioles en temps de guerre
La guérilla des lucioles
La résistance des lucioles
Emancipation des lucioles
Le réveil des lucioles contre la fatalité
Les lucioles dans la pénombre mondiale
Les lucioles dans la pénombre globale
Les lucioles chimériques
Le mirage des lucioles
Le mirage nécessaire des lucioles…

Aucun des titres ne me convenait complètement, mais j'étais sûre de garder « les lucioles », qui symbolisaient parfaitement pour moi la lueur d'espoir dans la nuit. Les lucioles font aussi parties, comme les branchies, de mon imaginaire construit pendant mes vacances en Croatie.

A ce stade ma sculpture était en cours de fabrication, et je me suis mise à chercher de la documentation sur les lucioles. J'ai ainsi trouvé des images sur Internet de lucioles mâles et femelles vues au microscope. Ces images m'ont servi à compléter ma sculpture.

Ce n'est que quand j'ai achevé ma sculpture, que le titre définitif m'est apparu :

Illusions nécessaires des lucioles.

Plus de sept ans plus tard, je suis tombée par hasard sur un livre de Georges Didi-Huberman : *Survivance des Lucioles*[68] datant de 2009. Quelle ne fut pas ma surprise de constater que nous abordions le même thème : un peu d'espoir, un signal lumineux au milieu du « malaise dans la culture ». Je développerai plus en avant cette proposition dans la dernière Partie IV sur l'imaginaire.

Création perso. N°9 : *La mante*, 2003

Le visage de cette femme est apparu en un seul après-midi de travail un dimanche gris, l'humeur un peu maussade. Une fois le résultat observé, ma première réaction a été l'étonnement : d'où venait-elle ? Ma deuxième réaction a été pudique, j'ai pendant un bref moment envisagé de la détruire. Elle était triste, mais pleine de vérité et de vie. Son visage me rappelait l'idée que je m'étais faite de l'apparence du Bene Gesserit, ordre de femmes prêtresses du cycle de Dune de Franck Herbert. David Lynch en a fait un film (IFig. 23 : Comparaison - Image Bene Gesserit / Détail perso. *La Mante*).

Les jours suivants, je me suis mise à lui chercher un corps. Puis, je l'ai comme habillée et enveloppée, dans des « ailes-manteau ». J'avais envie d'habiller sa tristesse. J'avais envie de la protéger de la prendre dans mes bras. Dans ma tête ont surgi des images de dessins et de sculpture de Käthe Kollwitz, des images de mains englobantes et protectrices (IFig. 24 : Travaux de Käthe Kollwitz (1))

[68] Didi-Huberman Georges, *Survivance des Lucioles*, Les Editions de Minuit, Paris, 2009.

IFig. 23 : Comparaison - Image Bene Gesserit / Détail perso. *La Mante* (n°9)
Images Internet du film *Dune* de David Lynch représantant les *Bene Gesserit* découpées en 2003.

IFig. 24 : Travaux de Käthe Kollwitz (1)
Détail *Mutter, ihre beiden Kinder*, 1919, dessin
Saatfrüchte sollen nicht vermahlen warden, 1941/42, dessin
Zwei Kinder in den Armen der hockenden Mutter, 1924?, Bronze, 47,8 x 64,3 cm
Dans *Käthe Kollwitz, Schmerz und schuld,* Käthe Kollwitz Museum,
Gebr, Mann Verlag, Berlin 1995, p. 180, p. 187, p. 209

Une fois la sculpture achevée, j'ai commencé à chercher dans le dictionnaire : *Manteau*, *manteau sans manche.* Très vite j'ai trouvé *La mante*. Une nouvelle fois la multitude de significations m'a séduite. Il y a trois significations distinctes dans le dictionnaire. La *mante* était anciennement une sorte de manteau de femme très simple, ample et sans manches. Mais il peut s'agir aussi de la *mante*, mante religieuse qui désigne un insecte carnassier d'Europe de l'Ouest et d'Amérique *(dictyoptères)* qui se tient immobile, comme en prière, avant de saisir brusquement sa prise. La mante femelle dévore le mâle après l'accouplement. Au sens figuré, on peut parler d'une mante religieuse : au sujet d'une femme cruelle avec les hommes, qui les « dévore ». La *mante* désigne aussi un poisson cartilagineux *(hypotrèmes),* une raie pélagique qui peut atteindre 6 mètres de long. La *mante* de l'Atlantique, appelée aussi raie cornue. On dit aussi raie *Manta.*

La mante religieuse et le poisson font tous deux parties de mon vocabulaire emprunté à la nature. Il y a aussi le jeu de mot possible : *l'amante*.

Création perso. N° 10 : *Coryphée d'un monde désenchanté*, 2003

Le point de départ de cette sculpture est le film d'Andreï Tarkovski (1932 – 1986) : *Stalker*, 1979. J'ai eu un choc lorsque j'ai vu pour la première fois ce film, à la télévision, en 2002. Le choc était visuel et plastique, mais aussi philosophique. J'ai été comme obsédée par le film. Je me suis beaucoup documentée, sur le film lui-même, sur le livre à partir duquel le scénario a été écrit, les acteurs, et les écrits de Tarkovski. Le scénario de *Stalker* (« le guide », de l'anglais *stalking*, chasser à l'approche, marcher à pas de loup), est une adaptation d'un livre de science-fiction, *Pique-nique au bord du chemin*, publié par les frères Arkadi et Boris Strougatski à Moscou en 1972. Andreï Tarkovski notait dans son journal, le 26 décembre 1974 : « Quelque chose pourrait trouver chez moi une forme harmonieuse, ce serait un film d'après les Strougatski : dans une action continue, détaillée, mais équilibrée et purement idéale, donc semi-transcendante, absurde, absolue. » L'essentiel de l'intrigue est basé sur un *stalker* qui mène deux personnages, un écrivain et un scientifique, à travers une zone mystérieuse, jusqu'à une chambre où les vœux les plus chers seraient exaucés… Tarkovski fait dire à son personnage *stalker* : « Puissent-ils croire et rire de leurs passions. Car ce qu'ils nomment « passion » n'est pas la force de l'âme, mais une friction entre l'âme et le monde extérieur. »[69]

---

[69] Tarkovski Andreï, *Œuvres cinématographiques complètes II*, Exils Editeurs, Paris 2001, pp. 219-266.

C'est le personnage central du film qui m'a servi de modèle L'acteur jouant le *stalker* se nomme Alexandre Kaïdanovski. J'ai pris des photographies de la télévision, pendant que le film passait, en essayant d'avoir des vues du personnage sous toutes les facettes (face, semi-profil, profil…). Je me suis ensuite servie de ces photographies pour faire ma sculpture (IFig. 25 : Comparaison - Photographies d'un acteur / Création perso. *Coryphée* (n°10)).

Pour le titre, je n'aimais pas le mot « stalker » et sa résonance, en tout cas pour nommer ma sculpture. Je suis partie du sens du mot dans le film et de ce qu'il symbolisait pour trouver le titre. J'ai, comme d'habitude, procédé par analogie en utilisant les dictionnaires interactifs sur mon ordinateur.

Catalyseur / Précurseur/ Annonciateur / Agitateur / Vecteur / Transmetteur / Propager

Au fil de ces recherches, je suis tombée sur le mot *Coryphée*.

Coryphée n. m.

• 1556; gr. ancien *koruphaios,* de *koruphê* « tête » (en grec moderne *koruphaios* adj éminent chevronné, *koruphi* n. f. sommet, sommité)

1 Chef du chœur dans les pièces du théâtre antique.

2 Personne qui tient le premier rang dans un parti, une secte, une société. chef, guide...[70]

Parabase poétique

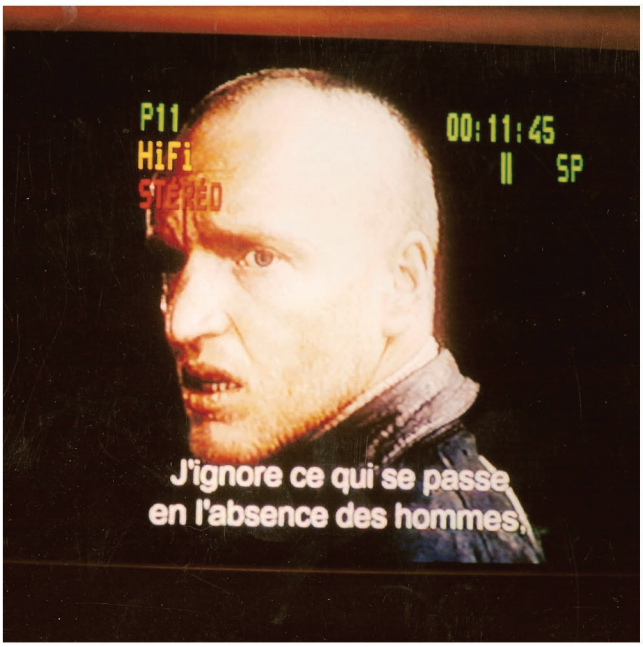
> La parabase est une partie de la comédie grecque où l'auteur s'adresse directement au public, par la bouche du coryphée qui interpelle les spectateurs, pendant que le chœur se range au bord de la scène. Le sujet de la parabase n'a rien à voir avec l'intrigue qui, ainsi interrompue, reprendra son cours après l'exposé du coryphée. Cette digression porte sur l'actualité politique, la religion, des faits divers, des remarques personnelles de l'auteur dont les principaux adversaires, les autres dramaturges morts ou vivants, sont criblés de flèches oratoires. L'auditoire est évidemment appelé à témoigner en faveur de l'auteur. C'est toute la cité qui est sollicitée. La forme canonique de la parabase est constituée de six parties : la chanson d'introduction (commation), un long développement des griefs en anapestes (pnigos), la strophe ou l'ode (melos), le commentaire (épirrhème), l'antode ou antistrophe et l'antépirrhème. Aristophane porta à la perfection cette sorte d'intermède dont la satire mordante fut peu appréciée du pouvoir.[71]

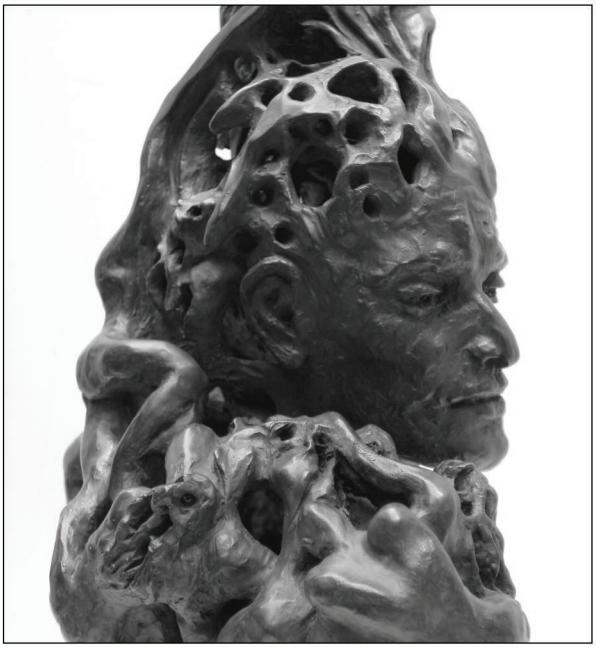
Le *Stalker* dans le film symbolise l'espoir, dans un monde où il y en a peu, c'est comme cela qu'est né *Coryphée d'un monde désenchanté.*

---

[70] Dictionnaire *Le Petit Robert*, CD-Rom, VUEF 2001.

[71] *Encyclopædia Universalis*, CD-rom 2007.





IFig. 25 : Comparaison - Photographies d'un acteur / Création perso. *Coryphée* n°10).
Photographie de l'écran de télévision avec *Stalker* film de Tarkovski
Comparaison avec détail : *Le Coryphée d'un monde désenchanté* (n°10)

Création perso. N° 11 : *La Marée*, 2004

J'ai démarré cette sculpture à partir d'une étude de modèle vivant. L'homme était barbu, et il a posé allongé. Il s'agissait d'un exercice rapide de modelage (trois heures), en général je ne garde pas les esquisses. Mais je trouvais la tête sympathique et elle me donnait envie de retravailler, je n'ai donc gardé que cette partie.

Au même moment sortait le film d'Andrei Zviaguintsev *Le Retour (Vosvrascenie,* 2003*)*, premier film très réussi du cinéaste russe. Le titre en russe a une connotation plus religieuse en rapport avec le Christ et sa résurrection. *Le Retour* nous conduit dans un pays où la violence des hommes et celle de la nature fusionnent dans une matière filmique très intense. A travers les relations tendues entre deux enfants et leur père, Andreï Zviaguintsev réalise un conte dans la grande tradition : cruel et drôle, à la frontière où le fantastique côtoie le quotidien. Le père est une figure forte, il est représenté comme Dieu le père. Zviaguintsev lui donne l'image du Christ dès sa première image, comme s'il était le Messie (« *Il est revenu.* »). Le père (Konstanti Lavronenko) dort, allongé, les bras en croix, un drap pour cacher le bassin. L'image fait irrésistiblement penser au Christ allongé de Mantegna. Le cinéaste prend un raccourci dès le début du film, pour nous faire comprendre que l'histoire n'est pas banale, traditionnelle ou même réelle.

Dans ma tête les images commençaient à danser : le modelage de tête barbue, le Christ de Mantegna, un de mes tableaux préférés, et l'image de cet acteur jouant le père dans le film le retour (IFig. 26 : Tableau d'Andrea Mantegna *Le Christ couché*). C'est à ce moment-là que j'ai repris mon esquisse, et que le modelage est devenu lié à ce film. Je me demandais où le père avait disparu, quel était son secret. Les réminiscences de ces souvenirs dans le film me faisaient penser aux flux de la marée. Et voilà comment le titre de cette sculpture est né. J'ai tenté de naviguer sur Internet et dans le dictionnaire, mais finalement le nom de départ la marée me convenait parfaitement.

marée[72] [maYe] n. f.

• XIIIe; de *mer*

1 Mouvement journalier d'oscillation de la mer dont le niveau monte et descend alternativement en un même lieu, provoqué par l'attraction de la Lune et du Soleil. *Marée montante.*

[72] Dictionnaire *Le Petit Robert*, CD-Rom, VUEF 2001.

IFig. 26 : Tableau d'Andrea Mantegna *Le Christ couché*
(1431-1501), Tempera sur toile
Carte postale du Louvre, © Louvre

Création perso. N° 12 : *L'amazone des petites sauterelles*, 2004

J'ai lu coup sur coup les deux livres de l'auteur Indienne d'Arundhati Roy, *Le Dieu des petits riens* [73] et *L'Ecrivain-militant.* [74] Ces deux livres m'ont beaucoup touchée, elle m'a émue.

La collection poche présentait un portrait de cette femme, que je trouvais magnifique.

Comme les autres fois où j'avais eu un choc au plan visuel, intellectuel et philosophique, je me suis mise à collecter des informations sur l'artiste (IFig. 27 : Images d'Arundhati Roy).

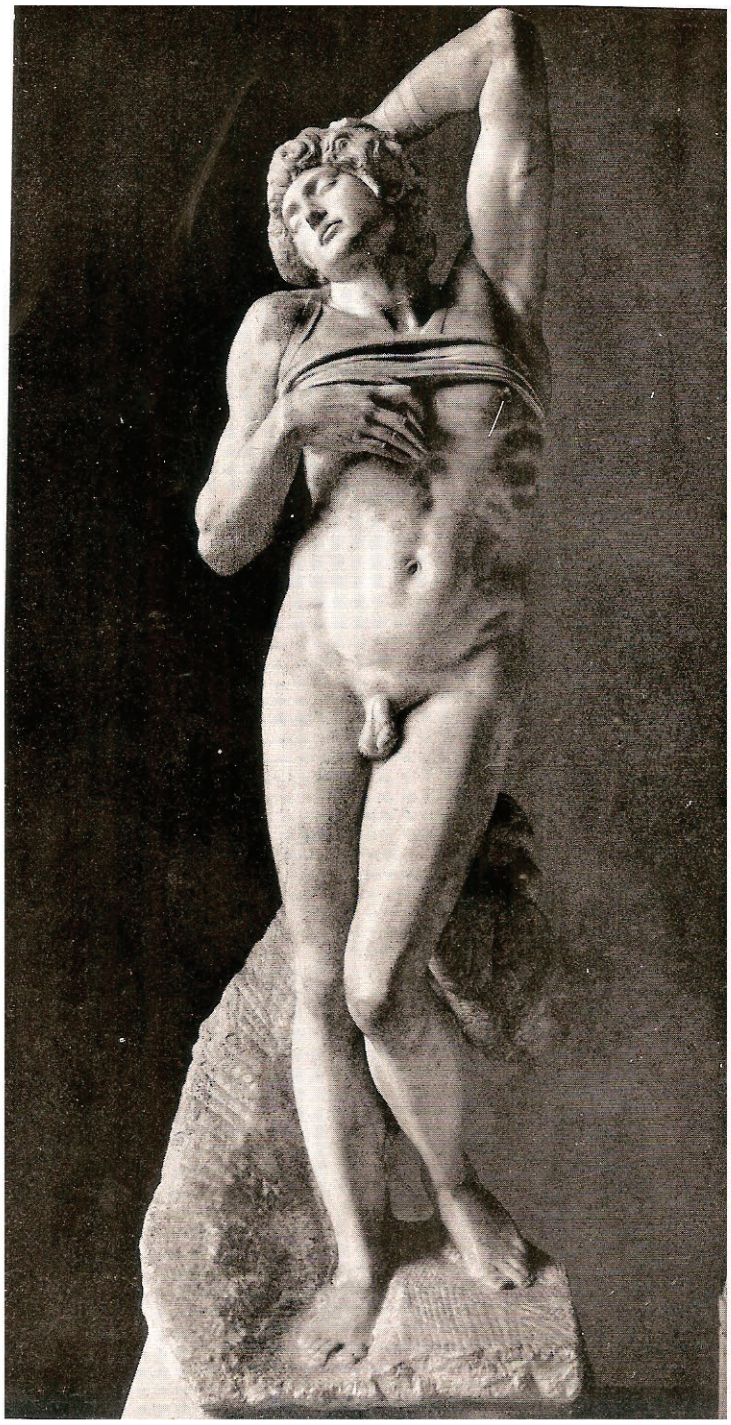
Arundhati Roy est née en 1961 et a grandi à Kerala, dans le sud-ouest de l'Inde. Elle a suivi une formation à l'Ecole d'architecture de Dehli, puis a commencé à écrire des scripts de films. Finalement, c'est en 1997 - après cinq années de travail - qu'elle publie son premier roman, *Le Dieu des Petits Riens*. La même année, elle reçoit le Booker Prize pour son œuvre. Elle ne pratique pas la langue de bois politicienne. Elle déclare : *« Un roman, c'est sacré, je ne veux pas l'utiliser à d'autres fins, c'est un morceau de philosophie, un moyen de réfléchir sur le monde. »* Son roman a un ton juste, clair, féroce jusqu'à l'horreur. On ne peut le lâcher jusqu'à la dernière page. Elle fait l'éloge des petites choses de la vie. Elle a dit que ce roman serait peut-être son unique roman. Actuellement, elle se réoriente plutôt vers la défense de certaines causes politiques. Cependant, ses batailles ne sont pas totalement détachées des préoccupations de son livre. Dans *Le coût de la vie*, qui contient un essai contre l'utilisation du nucléaire et un autre sur la construction de grands barrages en Inde, Roy déclare: « Qui sait ? Peut-être que c'est ce que le XXIe siècle nous réserve. Le démantèlement du Grand […] peut-être que cela sera le siècle des Petites Choses. » En fin de compte, la force de ce récit est la manière dont Arundhati Roy souligne l'importance d'une résistance commune à tous les Petits, elle compare les petits aux sauterelles.

Ce point de vue rejoint l'idée que je m'étais faite, à la suite du documentaire de Noam Chomsky et de l'essai d'Amirata Traoré : il suffit parfois de faire de petites choses avec conviction comme, en ce qui me concerne, la sculpture.

---

[73] Roy Arundhati, *Le Dieu des petits riens,* Folio 1997.
[74] Roy Arundhati, *L'Ecrivain-militant,* Poche 2003.

IFig. 27 : Inspirations pour *L'Amazone* (n°12) - Images d'Arundhati Roy
Images internet imprimées et découpées en 2004



IFig. 28 : Inspiration pour *Esclave des oiseaux* (n°13)
Sculpture *L'Esclave* de Michel-Ange
Marbre, 1513-1515, h : 2,277 m
Dans *Michelangiolo*, del Turco Editore Roma, 1953

Le titre final de la sculpture est arrivé bien après sa finition. Je savais que je voulais une allusion au titre *Le Dieu des petits riens* et que le mot *sauterelle* en ferait partie. *Dieu* était trop masculin et trop loin de mes propres préoccupations, c'est comme cela que j'ai pensé à *Amazone*. J'ai glané ainsi quelques informations sur les amazones dans le dictionnaire des symboles, notamment sur leurs représentations. En dehors de la très grosse production grecque romaine et scythe en matière de statuaire, de décors sur poteries et céramiques (production qui trahit d'ailleurs l'énorme intérêt que portaient les Grecs aux Amazones), peu de peintres et d'artistes de notre ère se sont inspirés de ce mythe. Il y a bien le tableau célèbre de Rubens et celui, moins connu, qu'il a peint avec Brueghel l'Ancien.[75] On peut aussi citer l'artiste Leonor Fini, très inspirée par la magie féminine, dont je reparlerai dans la Partie IV. Compte tenu de l'importante production antique et de la fortune du mythe dans les autres arts, on peut se demander les motifs de cette étonnante carence. Nous pouvons citer dans les autres arts par exemple, le film de Federico Fellini *la Cité des femmes*, 1979.
Le titre définitif est *L'amazone des petites sauterelles ou hommage à Arundhati Roy.*

Création perso. N° 13 : *L'esclave des oiseaux*, 2004

Je suis juste partie de l'envie technique de faire une grande sculpture représentant un personnage debout. J'ai décidé en cours de route de faire plutôt une femme.

Il y avait plusieurs problèmes techniques liés à la taille. En particulier le four de cuisson le plus grand auquel j'avais accès avait une hauteur de 92 cm. Il fallait donc que je coupe ma sculpture en deux. Je ne voulais pas que la coupure se voit trop directement, j'ai donc cherché une façon de procéder qui serait discrète. Je ne trouvais pas de solution satisfaisante. C'est alors que je suis allée faire une visite au Louvre, et c'est en revoyant l'*Esclave* de Michel-Ange, que j'ai entrevu une solution (IFig. 28 : *L'Esclave* de Michel-Ange). La position de mon personnage a commencé à ressembler à celle de l'esclave. Toutefois, je n'ai pas rajouté de petit bout de tissu pour scinder en deux ma sculpture et c'est au niveau de la cage thoracique que s'est faite la coupure discrète. J'ai toujours trouvé l'*Esclave* de Michel-Ange particulièrement sensuel, et finalement ma sculpture exprime aussi beaucoup de sensualité, peut-être pour la première fois revendiquée comme sujet pensé consciemment lors de l'élaboration

[75] Brughel, Jan dit «l'Ancien» et Rubens, Paul, *le Combat des Amazones*, Huile sur bois, 94 X 124 cm, Postdam : Bildergalerie, v. 1599.
Rubens, Paul, *le Combat des Amazones*, Huile sur bois, 121 X 165 cm., Munich : Alte Pinakothek, v. 1616 -1618.

d'une sculpture. Mon esclave est entouré de nombreux oiseaux, elle est elle-même une sorte d'oiseau.

Avec tous ces éléments en tête, je me suis mise à chercher un titre quand la sculpture était finie. *Esclave des oiseaux* convenait parfaitement, la dimension érotique était présente dans le titre même.[76]

Création perso. N°14 : *La Mère des Œufs*, 2005,

Je suis partie d'une envie technique de faire parler un bloc de pierre sans idée au départ. Je me suis promenée dans les carrières de l'île de Vrnik à la recherche d'une pierre qui me plairait et que je pourrai transporter seule. J'en ai rapidement trouvé une avec une forme conique.

La pierre me donnait envie à son tour de formes rondes, de galets, de corps allongés… Finalement c'est un buste de femme qui commence à naître. Je taille des formes rondes sans idées précises à l'arrière du buste, sans un plan précis. Plaisir d'utiliser la gradine, pour faire une forme arrondie, puis de rendre la pierre lisse avec le rifloir.

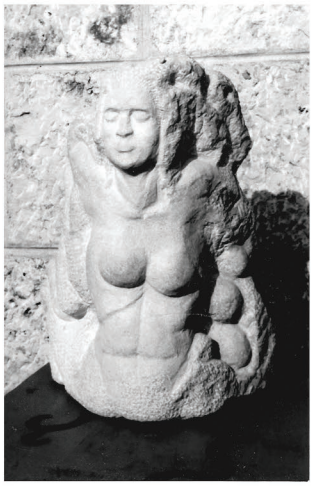
Le titre s'est mis en place, vers fin de la sculpture. Le buste de femme semblait emporter avec elle, dans son dos, des formes rondes. Elle avait un air de figure héroïque mélancolique, du genre dans ma tête de *Coryphée*, d'*Amazone*…

Mes amis d'enfance, avec qui je jouais dans les carrières de Vrnik, m'avaient surnommée la Mère Supérieure. C'est à eux qu'il faudrait demander le sens exact de ce surnom…

J'avais rencontré le thème de l'œuf dans certaines peintures surréalistes. J'avais notamment en tête une peinture de Remdios Varo (1913-1963) *La création des oiseaux,* de 1958. Je pensais aussi à un tableau d'Evelyne de Morgan représentant une sorte d'Ange prenant sous son aile des têtes de personnages (IFig. 29 : Inspiration pour La *Mère des Oeufs*).

L'association de formes et d'idées a donné naissance à *La mère des œufs.*

[76] Voir *Infra* Partie IV – B3- Erotisme



IFig. 29 : Inspirations pour *La mère des oeufs* (n°14)
Peinture d'Evelyne de Morgan (1855-1919)
The field of the Slain, 1916, huile sur toile, taille non communiquée
© The Morgan Collection, UK
Peinture de Remdios Varo (1913-1963)
La création des oiseaux, 1958, Huile sur masonite, 0,63 x 0, 52 m
Dans Heller Nancy G., *Femmes Artistes*, Herscher, 1991, p. 155

Création perso. n° 15 : *Georges B.*, 2005

Il s'agit d'une commande. Faire un portrait d'après commande était pour moi un défi technique mais surtout conceptuel : faire d'après la volonté de quelqu'un d'autre. J'avais à ma disposition quelques clichés photographiques (IFig. 30 : Comparaison Modèle et Création perso. n° 15 : *Georges B*).

Par chance, le visage de mon modèle m'était familier, ses traits étaient très intéressants plastiquement. De plus l'homme était un ami de ma mère et j'avais passé plusieurs vacances en sa compagnie, lorsque j'avais entre 10 et 15 ans. Nous partions en groupe faire des randonnées dans des coins sauvages en France, comme le Massif central. Cet homme était un amoureux de la nature et du paysage. Ses commentaires étaient toujours très inspirés et pleins de poésie.

Le physique particulier du modèle me faisait penser plastiquement à un personnage de science-fiction le *Baron* de Dune, dans le film de David Lynch, même si le personnage du film n'était pas sympathique, alors que mon modèle l'était. Mon esprit a associé les images du baron avec les souvenirs des balades faites du temps de mon adolescence. Ces deux sources d'inspiration m'ont guidée pour l'arrière de mon modelage.

Le titre de cette sculpture est *Georges B*. Dans mon esprit B. correspondait au nom de famille du modèle mais aussi au *Baron* de *Dune*.

IFig. 30 : Comparaison
Modèle et Création perso. n° 15 : *Georges B.*

18 *Bella Ciao*, 2005.

Le parcours de cette sculpture est complexe. Le point de départ était une esquisse d'après modèle vivant, un homme, avec une volonté de ma part de faire une petite sculpture simple. Cette esquisse est restée dans un coin un moment, ne m'inspirant pas plus loin. Puis j'ai fait une nouvelle esquisse, d'après un autre modèle homme. J'ai ensuite associé les deux esquisses et commencé à les travailler ensemble. J'avais eu, il y a quelques années, une mauvaise expérience avec l'interprétation erronée de mes sculptures. Donc, plusieurs fois je me suis demandé en amont, qu'est-ce que les spectateurs vont voir dans l'association de ces deux personnages hommes ? Ce travers est sûrement une des conséquences de l'écriture de la thèse. La rédaction de la thèse s'invite dans le processus de création. Il faut dire que le spectateur à une certaine tendance « à voir du sexe partout ». J'ai donc rajouté d'abord un puis deux personnages féminins imaginaires en plus des deux modèles hommes : je voulais une foule unie, fraternelle, plus que sexuelle. J'étais de plus dans une période plutôt politisée de ma vie, et j'aimais écouter *Bella Ciao*, chanson populaire d'Italie. Quand une musique me plait, j'aime l'écouter en boucle pendant que je fais de la sculpture. Le modelage n'arrivait pas à trouver son espace. En parallèle j'attendais depuis plus d'un mois une amie qui devait venir poser pour que je lui fasse un portrait, mais elle décommandait régulièrement. Un après-midi de travail raté par son absence, je me suis mis à mon groupe avec l'envie de faire un visage. C'est ainsi qu'au dos de mes quatre personnages, au son de *Bella Ciao*, est né le portrait de cette sculpture. Le titre était tout trouvé. Le portrait est devenu la face avant principale, les quatre personnages sont devenus l'arrière de la sculpture, le coté caché, les personnages sont une partie intime du visage principal. Le visage, personnage principale, protège les quatre petits personnages devenus arrière de la sculpture. Deux mains englobantes protègent les quatre personnages, j'y vois une réminiscence encore des sculptures de Käthe Kollwitz[77] (IFig. 31 : Travaux perso. - Modelage de *Bella Ciao*).

[77] Voir *Supra* IFig. 24 et *Infra* IVFig. : Travaux de Käthe Kollwitz (1) et (2)

IFig. 31 : Travaux perso. - Modelage de l'arrière de *Bella Ciao* (n°18)
Les modelages des deux hommes sont fait d'après modèle vivant
Les modelages des deux femmes sont fait d'après imagination
Mains "Maternantes" de Käthe Kollwitz / Mains "Englobantes" dans ma sculpture
Bas-relief en Bronze de Käthe Kollwitz, 1935-36 ©Käthe Kollwitz Museum /
Photographies détails *Bella Ciao* © Popovic Adriana

Création perso. n° 19 : *Le dernier des ornithanthropes*, 2007.

J'avais envie de travailler avec un modèle ami. Il est venu poser plusieurs fois à l'atelier et à la même période plusieurs fois à mes cours. J'ai pris de nombreuses photographies de son visage de face et de profil. Je n'avais aucune idée précise sur ce que je voulais dire, ni faire. La tête modelée à l'atelier était construite droite, mais j'avais envie de mouvement. Je tentais de pencher plus ou moins la sculpture elle-même, pour se faire j'ai mis des cales sous la planche de soutien du modelage. J'ai pris de nombreuses photographies du modelage dans cette posture.

Je me décidais à la pencher pour de vrai. En rajoutant de la terre en dessous de la tête, je grandissais la sculpture jusqu'aux pectoraux du modèle. Je modelais toujours sans direction précise. A un moment, j'ai eu l'impression même d'être arrivé quelque part. J'envisageais de m'arrêter là. Je pris de nouvelles photographies de cette étape.[78]

Mais j'avais toujours cette envie de grandir et de poursuivre la courbe de l'axe du corps, de la tête au pubis, un arc complet Alors j'ai de nouveau mis de la terre en dessous de mon modelage, pour avoir le corps jusqu'au pubis. Le modèle est revenu à l'atelier et a posé torse nu, la tête penchée dans des poses que je nommerai plus ou moins « christiques ».

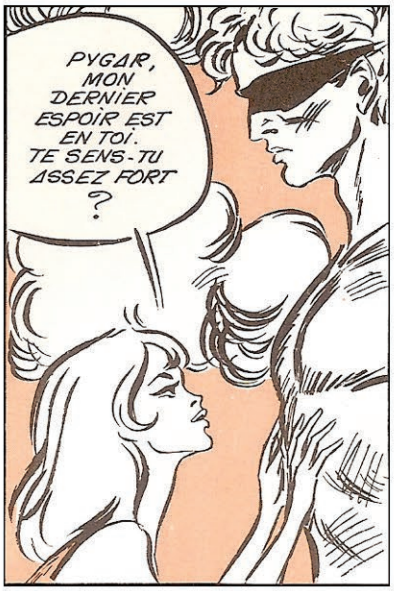
Des images commençaient plus précisément à se bousculer dans ma tête : *l'Esclave* de Michel Ange, le *Saint Sebastien* de Mantegna,[79] des Christs en croix…

Mais peu à peu, une image de mon adolescence a pris le dessus et se superposait avec mon modèle. Il s'agissait de la BD Barbarella[80], dans laquelle apparaissait Pygar, une sorte d'ange, appelé le dernier des ornithanthropes (homme-oiseau) : aveugle, il est guidé par Barbarella, mais il la sauve aussi. C'est ainsi que le titre était trouvé. Toujours dans cette BD, il y avait un personnage qui était atteint de « la lèpre ajourée », cette idée plastique me trottait dans la tête depuis longtemps (IFig. 32a et 32b : Travaux perso. - Inspirations et étapes de la composition du *Dernier des Ornithanthropes* (n°19).

---

[78] Voir *Infra* Partie II – D- Photographie/sculpture
[79] Voir *Supra* IFig. 13 et IFig. 28.
[80] Forest Jean-Claude, *Barbarella*, BD, Editions Eric Losfeld, 1968.

IFig. 32a : Travaux perso. - Inspirations et étapes de la composition du *Dernier des Ornithanthropes* (n°19).
Photographies d'atelier © Popovic Adriana
"Lèpre ajourée" dans Forest J-C., *Barbarella*, BD, Editions Eric Losfeld, 1968.



IFig. 32b : Travaux perso. - Inspirations et étapes de la composition du *Dernier des Ornithanthropes* (n°19).
dans Forest Jean-Claude, *Barbarella*, BD, Editions Eric Losfeld, 1968.

C3- Tableaux de synthèse

Nous venons de voir la complexité pour démêler les différentes sources à l'origine de ma personnalité, d'autant que c'est « moi-même » qui tente de le faire. Je veux fabriquer comme je l'ai dit un écart aussi significatif que possible entre mes propres productions plastiques et « moi » qui les crée.

Pour cela des tableaux de synthèse m'ont semblé un moyen de regarder « avec une certaine distance » des éléments liés à mes productions plastiques. Les archéologues sont friands de tableaux regroupant les données.

Il fallait trouver des catégories pertinentes pour ma nomenclature. Je me suis d'abord inspirée des catégories lithiques et autres typologies archéologiques. Puis j'ai questionné différentes personnes autour de moi, des proches et des inconnus venant visiter mon atelier ou une de mes expositions.

J'ai gardé comme critère important pour décrire mes sculptures : « la matière », « le type de patine », « le type de sculpture » (torse, figure entière, groupe, buste), « le genre de la sculpture » (homme, femme, proportion d'homme/femme sur une même sculpture), « le genre du titre » (masculin/féminin) et « la morphologie générale de la sculpture » (comme pour les silex bifaces cités plus haut).

Un deuxième tableau m'a semblé utile, il fait écho aux questions des « spectateurs ». Il regroupe les différentes inspirations à l'œuvre dans chaque sculpture. Si on tente encore une fois le comparatif avec l'archéologie les catégories seraient par exemple domestique, votif, défense, décoratif…

Pour mes travaux plastiques, l'inspiration viendrait essentiellement de neuf catégories : rencontre avec une personnalité (personne réelle, œuvres d'une personne), un thème « politique, social et actualité », un « lien avec les pays de l'Est », un « livre », une œuvre de « fantastique/science-fiction », liens avec les « études Arts Plastiques », une œuvre plastique « peinture/sculpture » (plus de peintures que de sculptures), un « film », « rencontre avec un modèle », influencées directement par une « musique ».

Certaines catégories en comprennent d'autres, par exemple « film » comprend œuvre de science-fiction. Plusieurs inspirations sont possibles comme « musique » et « rencontre ».

a- Tableau 1 (2 pages)
et
b- Tableau 2 (2 pages)

Noms des sculptures	matière	Patine	Type	Genre du titre	Genre de la sculpture	Morphologie générale de la sculpture
1. *Pleureuses Balkaniques,* 2000, h : 30 cm	Terre cuite rose	oui	groupe	féminin	femmes	Parallélépipède base plus large
2. *La vigie endormie*, 2001, h : 48 cm	Terre cuite noire	non	groupe	féminin	hommes et femmes	Pyramidale
3. *Les baigneuses de l'Adriatique ou le syndrôme des balkans* 2001, h : 50 cm	Terre cuite rouge	oui	groupe	féminin	femmes	Parallélépipède : Carré de face Rectangulaire de coté
4. *Microrésistance au viol de l'imaginaire,* 2001, h : 55 cm	Terre cuite rouge	oui	groupe	féminin	hommes et femmes	Pyramidale
5. *La couvée*, 2001, h : 58 cm	Terre cuite rouge	oui	groupe	féminin	hommes et femmes	Pyramidale allongée
6. *Rossolis, la plante carnivore*, 2002, h : 62 cm	Terre cuite noire	oui	groupe	féminin	hommes et femmes	Pyramidale allongée
7. *Lutte contre la prolifération des branchies,* 2002, h : 51 cm	Terre cuite blanche	oui	buste	féminin	hommes et femmes	Subpyramidale
8. *Illusion nécessaire des lucioles*, 2003, h :59 cm	Terre cuite noire	non	groupe	féminin	hommes et femmes	Pyramidale
9. *La mante,* 2003, h : 58 cm	Terre cuite noire	non	torse	féminin	femme	Parallélépipède hauteur plus grande
10. *Coryphée d'un monde désenchanté*, 2003, h : 59cm ; Bronze 2005	Terre cuite noire, Puis bronze	non	buste	Masc.(ambigu avec ée)	homme	Subpyramidale
11. *La marée, 2004,* h : 35 cm	Terre cuite blanche	oui	buste	féminin	homme et femme	Cube
12. *L'amazone des petites sauterelles ou hommage à Arundhati Roy*, 2004, h : 59 cm	Terre cuite blanche	oui	buste	féminin	femme	Subpyramidale
13. *Esclave des oiseaux*, 2004, h : 132 cm	Terre cuite blanche	oui	figure entière	féminin (ambiguë)	femme	Conique

Noms des sculptures	matière	Patine	Type	Genre du titre	Genre de la sculpture	Morphologie générale de la sculpture
14. *La Mère des Œufs,* 2005, h : 54 cm	Pierre calcaire	non	torse	féminin	femme	Subpyramidale
15. *Georges B.* 2005, h : 54 cm	Terre cuite blanche	oui	buste	masculin	homme	Subpyramidale
16. *Evolution de l'espèce 2*, 2005, h : 52 cm	Terre cuite blanche	oui	figure entière	féminin (ambiguë)	femme	Pyramidale
17. *David et les mouvements tectoniques internes,* 2005, h : 50 cm	Terre cuite blanche	oui	buste	masculin	homme	Subpyramydale
18. *Bella Ciao,* 2005, h : 88 cm	Terre cuite blanche	oui	buste	féminin	femme	Subpyramidale
19. *Le dernier des ornithanthropes*, 2007, h : 110 cm	Terre cuite blanche	non	torse	masculin	homme	Parallélépipède hauteur plus grande
20. Triptyque photo-sculptures imaginaires, 2010,	Photo-montage	/		/	/	2D rectangle
21. *Haliotis tuberculata ou Petrovo uho*, *Lmax 65 cm Céramique, 2010*	Terre cuite blanche	Oui + émaille		ambigu	/	Oreille
22. *A l'écoute de la vie*, 2012, h : 56 cm	Terre cuite blanche	oui	buste	ambigu	homme	Pyramidale
23. *Le soulèvement des rêves*, 2009-2013, h : 164 cm	Terre cuite blanche	oui	figure entière	masculin	femme	conique
24. *Libération des cuirasses*, 2013, h : 65 cm	Terre cuite blanche	oui	figure entière	féminin	homme	Pyramidale
25. *Oreille mutante, Céramique,* 2013, longueur max 60 cm	Terre cuite blanche	Oui		féminin	/	Oreille

Noms des sculptures	**Initiateur de la sculpture** (pour plus de détails voir chapitre sur les titres)
1. *Pleureuses Balkaniques,* 2000	actualités politiques et sociales (guerre en ex-Yougoslavie)
2. *La vigie endormie*, 2001	actualités politiques et sociales
3. *Les baigneuses de l'Adriatique ou le syndrôme des Balkans*. 2001,	actualités politiques et sociales (guerre en ex-Yougoslavie)
4. *Microrésistance au viol de l'imaginaire, 2001*	livre-essai politique et social/ musique (altermondialiste Amirata Traoré)
5. *La couvée, 2001,*	actualités politiques et sociales / peinture de Delacroix
6. *Rossolis, la plante carnivore, 2002,*	sculpture / BD de SF (sculptures africaines/ Paolo Eleuteri Serpieri *Druna*)
7. *Lutte contre la prolifération des branchies, 2002,*	actualités politiques et sociales / modèle
8. *Illusion nécessaire des lucioles, 2003*	Film documentaire politique et sociale *Chomsky, les médias et les illusions nécessaires*
9. *La mante, 2003, h = 58 cm*	livre de SF (*Dune* de Franck Herbert)
10. *Coryphée d'un monde désenchanté*, 2003	film russe fantastique (Tarkovski *Stalker*)
11. *La marée, 2004, h = 35 cm*	film russe (Andrei Zviaguintsev *Le Retour*)
12. *L'amazone des petites sauterelles ou hommage à Arundhati Roy*,	livre - essai politique et social (altermondialiste, A. Roy)
13. *Esclave des oiseaux*, 2004,	Sculpture (*Esclave* de Michel Ange)
14. *La Mère des Œufs, 2005*	livre-essai sur l'art (mouvement surréaliste)
15. *Georges B.* 2005	modèle / film de SF (*Dune* de David Lynch)
16. *Evolution de l'espèce 2*, 2005	roman de SF (Philippe Curval)
17. *David et les mouvements tectoniques internes,* 2005	modèle
18. *Bella Ciao,* 2005	musique / actualités politiques et sociales (1er mai)
19. *Le dernier des ornithanthropes*, 2007	Modèle / BD
20. Triptyque photo-sculptures imaginaires, 2010	Dessins (Escher)/ mes céramiques et sculptures/ paysages mer Adriatique
21. *Haliotis tuberculata ou Petrovo uho*, *Céramique, 2010*	Vrais ormeaux, mer Adriatique
22. *A l'écoute de la vie*, 2012	modèle
23. *Le soulèvement des rêves ou hommage à Füssli*, 2009-2013	peinture (le cauchemar de Füssli) / film *Blue Velvet* de David Lynch
24. *Libération des cuirasses*, 2013	modèle / peinture / Sculpture
25. *Oreille mutante, Céramique,* 2013	Vrais ormeaux, mer adriatique

Noms des sculptures	A Rencontre	B P&S	C Livre /BD		E Est, Slave		G Art	H Modèle	I Musique
1. *Pleureuses Balkaniques*	/	/			/		/		/
2. *La vigie endormie*		/					/		
3. *Les baigneuses de l'Adriatique ou le syndrôme des Balkans*		/			/		/		/
4. *Microrésistance au viol de l'imaginaire*	/	/	/						
5. *La couvée,*	/	/					/		
6. *Rossolis, la plante carnivore*	/		/	/			/		
7. *Lutte contre la prolifération des branchies*	/	/						/	
8. *Illusion nécessaire des lucioles,*	/	/				/			
9. *La mante*			/	/					/
10. *Coryphée d'un monde désenchanté*	/			/	/	/			
11. *La marée*	/			/	/	/			
12. *L'amazone des petites sauterelles ou hommage à Arundhati Roy*,	/	/	/						
13. *Esclave des oiseaux*, ,	/						/		
14. *La Mère des Œufs, 2005*			/		/				
15. *Georges B.* 2005	/			/		/		/	
16. *Evolution de l'espèce 2*, 2005	/		/	/				/	
17. *David et les mouvements tectoniques internes*	/							/	
18. *Bella Ciao,* 2005		/							/
19. *Le dernier des ornithanthropes*	/		/	/				/	
20. Triptyque photo-sculptures imaginaires	/				/		/		
21. *Haliotis tuberculata ou Petrovo uho*, *Céramique*	/				/				
22. *A l'écoute de la vie*	/				/			/	/
23. *Le soulèvement des rêves*						/	/		
24. *Libération des cuirasses*	/	/					/		
25. *Oreille mutante, Céramique*	/				/				

c- Synthèse

(Quelques remarques et pistes de recherche faites à partir des tableaux précédents)

Quelques critères généraux sont apparus comme pouvant servir par la suite, tel que : le type du titre, le genre du titre, le genre de la pièce, événement déclencheur de la sculpture (rencontre, politique et social, livre/BD, Balkan, film, peinture/sculpture, modèle, musique), dont nous évoquerons la pertinence un peu plus tard. Par la suite, nous donnerons une description simplifiée de la morphologie des œuvres.

Type

Il y a quatre types
- groupe
- figure entière
- torse et buste
- abstrait

Le type « abstrait » ne concerne pas les sculptures proprement dites. Il s'agit de photographies et de céramiques sculptées. Il s'agit d'œuvres en marge de ma pratique usuelle, cependant il m'a semblé important de les citer.

Les « groupes » sont plus anciens que « les torses et bustes ».

La taille des sculptures varie entre 30 et 132 cm et un cas unique de 170 cm

La moyenne est de 61 cm si on ne tient pas compte de la seule sculpture ayant 170 cm et effectivement la grosse majorité de mes sculptures a une soixantaine de centimètre. L'échelle des bustes est à l'échelle réelle : les têtes sont proches de la taille réelle humaine.

Genre du titre

64% de « féminin »
16% de « masculin »
1% de titres ambigus (masculin et féminin, indéterminé et masculin avec « ée »)
4% sans genre

Conclusion :
Les titres sont majoritairement du genre féminin. Il faut remarquer qu'au début de l'écriture de ma thèse, la majorité des titres était féminine. Mais une fois ce constat formulé, j'ai donné plus de titres masculins.

Genre de la sculpture

Les groupes sont mixtes à deux exceptions près la sculpture n°1 et sculpture n°3. Il s'agit de groupe composé exclusivement de femmes. Je n'ai jamais fait de groupe composé uniquement d'hommes.
Les figures entières, bustes et torses représentent autant des hommes que des femmes, sept femmes et sept hommes.

Conclusion :
Tendance à l'envie de parité pour le genre en sculpture, même si en réalité une légère prédominance de sculpture représentant des femmes se fait jour.

Initiateur de la sculpture

(Le total est supérieur à 100 car il peut y avoir plusieurs critères pris en compte)
Il s'agit juste de l'inspiration première, de la première impulsion qui a donné naissance à la sculpture et en aucun cas l'ensemble des inspirations.

72% de sculptures démarrent à partir d'**une rencontre** avec une personnalité (personne réelle, œuvres d'une personne)
52% de sculptures démarrent à partir d'un thème « **politique et social** »
dont plus de la moitié à partir d'une « **actualité** »
40% de sculptures sont influencées directement par un « **lien avec les pays de l'Est** »
28% de sculptures démarrent à partir du support « **livre** »
28% de sculptures démarrent à partir d'un thème « **fantastique/science-fiction** »
28% de sculptures se construisent en liens et en réactions avec les « **études Arts Plastiques** »
28% de sculptures démarrent à partir d'un support « **peinture/sculpture**» (plus de peintures que de sculptures)

20% de sculptures démarrent à partir du support « **film** »
20% de sculptures démarrent à partir d'une « **rencontre avec un modèle** »
16% de sculptures sont influencées directement par une « **musique** »

Morphologie générale des sculptures

La base est plus large que le haut des sculptures (exception sculpture n°1 et n°3).
Il y a quelques sculptures coniques d'une hauteur nettement plus grande que la base, mais le haut de la sculpture finit toujours en pointe.
La forme la plus courante est donc pyramidale et ses dérivées.

Nous pouvons faire un premier bilan au terme de cette première partie, au travers du prisme de notre fil rouge, le corps multiple et la micro-résistance au viol de l'imaginaire.

J'ai décrit le contexte fertile dans lequel je me suis construite et comme dans toute forme d'art il y a une part d'autobiographie et d'autoportrait, nous pouvons donc recenser déjà quelques points où je me vois moi-même multiple.

Mes origines me donnent donc au minimum une biculture française et yougoslave, parfaitement bilingue. Mes études sont multiples (sciences pures, sciences humaines et arts). Mes connaissances artistiques sont multiples : (archéologie, maîtres anciens, artistes modernes et artistes actuels et contemporains).

Ma micro-résistance est moins claire à mettre en évidence au début de cet écrit. Elle réside rétrospectivement, en partie dans la façon dont j'ai mené mes études pour arriver à la création plastique.

Cette multitude de connaissances ainsi obtenues me donne un certain savoir-faire dans les domaines techniques. C'est ce que nous allons maintenant étudier.

PARTIE II : - « FAIRE »
approche technique

PARTIE II : « FAIRE » - approche technique

Dans cette partie j'aborde ma pratique artistique de son point de vue technique et je vais décrire les différentes étapes de mon travail plastique. En effet cette partie a pour titre « Faire », elle se différencie de la partie suivant qui se nomme « Savoir ». « Faire », c'est réaliser, « rendre réel », une chose matérielle, construire, fabriquer, créer, alors que « Savoir », c'est appréhender par l'esprit. Ces deux notions sont très distinctes, même si parfois elles s'imbriquent de façon complexe, presque inextricable, car il est évident que même dans le « faire », le « savoir » agit. Il s'agit ici du « **faire** » et de ce qu'il peut soulever de **questionnements** qui relancent la recherche **plastique**. Alors que la partie suivante est plutôt centrée sur le « **savoir** » et les **choix intellectuels** qu'il occasionne.

Pour dépeindre mes procédés techniques, j'ai besoin d'une mise à distance et de comparatifs. Je procède donc souvent par un examen choisi de ce qui se fait dans l'histoire de l'art. Puis, je regarde les méthodes utilisées par mes contemporains et quelquefois j'observe des disciplines voisines.

La première étape consiste à définir la **sculpture** en général et à me situer par rapport aux différentes voies que la sculpture a prises ces dernières années. Mon but ici n'est pas d'en faire un résumé complet. Pour cela on pourra se reporter aux nombreux livres de référence sur la sculpture et ses techniques.[81] [82] [83] Je me propose de centrer mes explications autour des notions et des techniques qui touchent de près mon travail.

Je fais un certain type de sculpture, du modelage en terre essentiellement. La comparaison avec les autres procédés et savoir-faire artistiques m'a permis de mieux pointer la spécificité de mon utilisation de l'**argile**. En effet, la terre n'est pas pour moi un matériau intermédiaire, comme c'est souvent le cas dans l'histoire de l'art. La terre cuite est mon matériau final. Dans cette partie j'explique ma méthode de modelage en terre (technique), alors que dans la partie suivante « Savoir », je parlerai du choix de la terre comme matériau d'un point de vue plus « spirituel » : la résistance au temps de la terre

---

[81] Midgley Barry, (sous la dir.), *Le Guide complet de la sculpture : Techniques et matériaux* Ulysse Editions, 1992.
[82] Clérin Philippe*, La Sculpture - Toutes les techniques***,** Dessein et Tolra, 2001.
[83] Baudry Marie-Thérèse, Bozo Dominique, Chastel André et Thirion Jacques, *Sculpture - Méthode et Vocabulaire*, *Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de France*, Imprimerie Nationale, Paris, 1978.

cuite (archéologie) ou encore le choix de la terre cuite aujourd'hui (au XXIe siècle). Mes méthodes de modelage empruntent des techniques à la fois à la **poterie** et à la sculpture traditionnelle. Je me pose souvent des questions sur ces deux disciplines et forcément sur des notions proches comme art, artisanat, artisanat d'art et leurs lisières.

Dans ma démarche plastique, la **photographie** est un support technique assez important. Mais est-ce seulement un support technique ? Est–ce que ce n'est pas un complément créatif à part entière dans mon travail? La dernière étape consiste en général à patiner la sculpture. Elle engendre des réflexions et expérimentations sur **la couleur** en sculpture.

Ces questions relancent mon expérimentation technique lors du processus créatif.

A- SCULPTURE

Je fais essentiellement de la sculpture et plus particulièrement du modelage en terre. Il s'agit de plus de 90 % de mon travail plastique. En sculpture j'expérimente un peu d'autres domaines d'expression. Pour avoir un ensemble complet de ma démarche artistique, il faut aussi citer cette production annexe. Je fais quelques sculptures en pierre en taille directe. Je manie quelquefois le plâtre et les fils de fer. J'ai fait un seul bronze à ce jour.

Pour un inventaire complet dans les 10% restant de ma production plastique, il faut aussi citer des productions en terre que je ne classe pas dans les sculptures. Elles sont dans une catégorie floue qui se situe entre poterie, céramique et modelage, je l'étudierai dans la partie consacrée à ces frontières. Et pour finir, j'ai quelques travaux qui s'apparentent à la photographie, ils seront à leur tour définis et étudiés dans la partie traitant de la photographie.

A1- Une définition de la sculpture par rapport à ma pratique

Le nom **sculpture** vient du latin *sculptura.* Il s'agit de la représentation d'un objet dans l'espace, création d'une forme en trois dimensions au moyen d'une matière à laquelle on impose une forme déterminée, dans un but esthétique ; de l'ensemble des techniques qui permettent cette création plastique. Cette définition vient du petit Robert[84]. Il est intéressant de constater que la sculpture est associée dans cette définition « à un but esthétique ». Personnellement cette définition me convient.

Mais nous verrons dans le chapitre suivant que la sculpture contemporaine aime jouer avec ce concept d'esthétique. La définition de la sculpture me semble aujourd'hui élargie. C'est au cours des années soixante qu'une conception nouvelle et beaucoup plus large de la sculpture se fait jour, conception qui bouleverse totalement la notion restrictive de la sculpture comprise comme un objet que l'on situe et perçoit en trois dimensions, pour atteindre celle, plus vaste, d'« espace » comme lieu polyvalent. Les tenants de cette évolution tendront de plus en plus à utiliser et à développer toutes les données possibles du concept d'espace, envisagé comme lieu mental et physique. La sculpture acquiert ainsi une dimension spatio-temporelle globalisante, quasi « totalitaire » puisqu'elle cherche à intégrer tous les moyens d'expression. Rien ne serait exclu de la sculpture,

---

[84] Dictionnaire *Le Petit Robert*, CD-Rom, VUEF 2001.

depuis la pensée de l'artiste à celle du spectateur. Même le corps des artistes peut être utilisé comme lieu ou matériau de la sculpture. Les happenings, les interventions dans la nature, le recours aux moyens les plus sophistiqués de la communication donnent une définition nouvelle et illimitée à la sculpture. L'utilisation du corps comme matériel ou support de l'action de l'artiste apporte une dimension supplémentaire. Dans le sillage de Marcel Duchamp (*Tonsure*, 1919) ou d'Yves Klein (corps utilisé comme pinceau), nombre d'artistes utilisent leur corps comme instrument ou lieu de leur action (Gina Pane, Piero Manzoni…). Cette définition comprend l'utilisation non contrôlée de l'évolution naturelle ou accidentelle des matériaux et n'exclut pas leur disparition. Parfois aussi, on donne une importance plus grande à l'idée qu'à l'œuvre, du moins au processus de sa réalisation (*art process*). Enfin, la majorité de ces œuvres, qui se situent dans un « milieu social » précis, se veulent critique. Il faudrait, pour être complet, énumérer un foisonnement de tendances, de nuances autour de chacun de ces courants. Les références de bases peuvent se trouver, par exemple, dans la bibliographie de l'*Encyclopædia Universalis*.[85]

On distingue deux formes de sculptures dans les types classiques : le *relief*[86] et la *ronde-bosse*[87]. Mes sculptures sont essentiellement en ronde-bosse. Il m'est déjà arrivé de faire des reliefs, mais ils sont peu représentatifs de ma production plastique. Ils seront donc absents de mon corpus d'étude. Il m'arrive de faire des bas-reliefs sur des rondes-bosses, pour donner encore une dimension supplémentaire, j'en reparlerai dans la dernière Partie, dans le chapitre traitant des différentes échelles en sculptures.

A2- les trois procédés de la sculpture dite traditionnelle

Il y a une très grande homogénéité dans mon expression plastique, même au sein du domaine de la sculpture. En effet, je ne fais pas de soudure avec du métal, sauf pour des supports et des socles. Je n'utilise pas des matériaux nouveaux, tels que la résine, le plastique, le béton ou autres. J'ai donc opté pour une forme de sculpture que l'on nomme

---

[85] Bozo Dominique, *sculpture contemporaine 1945-1980* dans *Encyclopædia Universalis,* France S.A. CD-rom, 2003.

[86] **Le relief** est une sculpture qui demeure attachée à un arrière-plan, se dressant hors de cet arrière-plan. Selon l'épaisseur de la matière par rapport à l'arrière plan, les reliefs sont qualifiés différemment.
Le bas-relief : l'avancée d'une figure hors du plan est inférieure à la moitié de son volume réel, sans contre-dépouille.
Le haut-relief : les formes sont quasiment complètes (en ce qui concerne leur volume), mais elles restent attachées au fond. Certaines parties peuvent être complètement détachées et en contre-dépouille.

[87] **Une ronde-bosse** qualifie un élément sculpté dont on peut faire le tour, à la différence du bas-relief ou du haut-relief...

« traditionnelle ». Dans cette catégorie on distingue trois procédés : le modelage, la taille et l'assemblage.

Le **modelage** est en général un travail d'augmentation. La création des formes se fait directement à partir de matières malléables, telles que terre glaise, cire[88] et plâtre. Le caractère malléable des matériaux permet aussi de réduire les volumes. Le modelage consiste dans l'action de modeler une substance plastique pour lui donner une forme déterminée. Certains ouvrages peuvent être maintenus au moyen d'une armature. Le modelage s'effectue avec les doigts et avec des outils.[89] Il est plus courant de parler de modelage pour des sculptures que pour la poterie, même si ce point de vue est discutable : je développerai ce sujet dans le paragraphe suivant justement parce que j'ai composé une technique de modelage originale, entre techniques de sculpteur et de potier.

Les constructions obtenues avec les méthodes traditionnelles de modelage, sont des ouvrages intermédiaires en général, l'œuvre finale est faite dans un matériau plus résistant. Ce point précis sera étudié plus loin.

La **taille** désigne tout procédé de réduction – coupage, grattage etc. – appliqué à un bloc de matière dans un but sculptural.[90] Le principe est de soustraire, à l'aide d'un outil percuté. Dès la préhistoire, un galet pouvait servir d'outil pour percuter une autre roche, puis la massette, marteau burin ou autres outils plus sophistiqués ont pris le relais. Il existe deux techniques fondamentales de taille pour sculpter la pierre, le bois ou autre matériau dur : la taille directe, sans croquis préalable ni modèle, qui tient compte de la forme originelle du bloc pour faire émerger une forme imaginée par le sculpteur, et la taille avec mises aux points, qui recopie fidèlement un modèle à partir de mesures exactes. La mise au point est parfois nommée taille indirecte. Elle se réalise à l'aide d'un appareil spécial à bras réglables que l'on positionne sur des points donnés de l'original. Pour illustrer ces deux méthodes,

---

[88] **Cire :** Substance grasse fusible (qui fond à température peu élevée) et susceptible d'être ramollie par la chaleur. La cire peut être de couleur jaunâtre ou blanchâtre et légèrement translucide. Chimiquement c'est un mélange d'acides gras et d'alcools. On peut distinguer les cires d'origine animale (cire d'abeille), les végétale (cire de carnauba), les minérales (issu du pétrole) et maintenant les cires synthétiques (cire micro cristalline) qui sont les plus utilisés aujourd'hui par les sculpteurs. Les cires sont en général des matériaux de modelage transitoires. La cire peut être modelée ou sculptée directement. Elle peut aussi constituer une étape dans la fabrication d'un moule d'une sculpture en bronze.

[89] Barry Midgley, (sous la dir.), *Le guide complet de la sculpture – Techniques et matériaux*, Ulysse Editions, France, 1992, p. 212.

[90] Barry Midgley, (sous la dir.), *Opus cité*, p. 9 et pp.138-139.

je pense au *baiser* de Rodin et celui de Brancusi. La version initiale de Brancusi apparaît en 1927 et fait partie de ses premières sculptures réalisées en taille directe. L'emploi de cette technique, ainsi que le traitement dépouillé du sujet permettent au sculpteur de se démarquer de son prédécesseur, Rodin[91]. En effet, ce dernier travaille avec la méthode de la mise au point : le baiser de Rodin est d'abord fait en terre puis reproduit en plâtre, puis finalement en pierre. Comme l'écrit Ann Temkin dans le catalogue de l'exposition de Brancusi à Beaubourg :« Tandis que l'œuvre de Rodin représente deux amants assis sur le rocher, dans la version de Brancusi, les Amants sont le rocher, n'ayant d'autre existence spatiale et temporelle que la leur »[92] (IIFig. 1 : Comparaison - *Le baiser* de Brancusi/Rodin).

Je peux citer Henry Moore, autre artiste emblématique, dont les œuvres, au lieu d'être des corps traduits dans la pierre, sont plutôt des pierres desquelles émerge la mémoire du corps. Il a travaillé la taille directe, même s'il avait de petites esquisses en plâtres ou en terre pour le guider.

L'assemblage consiste à assembler des objets divers pour former une sculpture unique.

L'emploi de matériaux « préfabriqués » ou plus généralement non destinés à la sculpture a notamment déjà été utilisée par Degas avec sa Petite Danseuse de quatorze ans, présentée en 1881, assemblage réaliste de cire et de vêtements. Mais on parle aussi d'assemblage dans une autre perspective, avec Rodin.[93] Il compose de nouvelles œuvres sculptées en réutilisant totalement ou partiellement des œuvres qu'il a déjà exécutées. Il a expérimenté l'association de fragments de figures ou de bouts de sculptures dans de nouvelles configurations. Rodin pratique l'assemblage à partir des années 1880, mais il développe surtout cette méthode après sa grande exposition de 1900 au pavillon de l'Alma. On peut donc pratiquer l'assemblage à partir d'un même matériau. Rodin a assemblé des modelages en terre ou des sculptures ou bouts de sculptures en plâtre entre eux. Mais Rodin a aussi mélangé des matériaux différents comme pour son *Balzac* (1898). En effet, Rodin a d'abord fait une sculpture du personnage nu en terre, puis il en a fait un tirage en plâtre. Ensuite, il a pris une véritable robe de chambre, qu'il a trempé dans du plâtre et qu'il a posé

---

[91] Temkin Ann, *Constantin Brancusi 1876-1957*, (ouvrage collectif sous la dir. de Margit Rowell) catalogue d'exposition du centre Georges Pompidou, 14 avril au 21 août 1995, Editions Gallimard et Centre Pompidou, p. 90.

[92] Temkin Ann, *Constantin Brancusi 1876-1957*, *Opus cité*, p. 90.

[93] Musée Rodin – Dossier Pédagogique - www.musee-rodin.fr - fiche : *La modernité de Rodin – l'assemblage,* p.16.

sur la sculpture.[94] L'ensemble, tirage en plâtre du nu et robe de chambre plâtrée, lui a servi ensuite pour la sculpture finale. En fait, les possibilités sont infinies.

Je retrouve dans mon expression ces trois formes de sculpture. Je pratique principalement le modelage avec une technique personnelle et très peu de taille directe sur pierre. Je vais regarder de plus près cette prédominance du modelage par rapport à la taille, et faire quelques commentaire sur l'absence d'autres matériaux. Je pratique aussi une forme d'assemblage, ce procédé mérite aussi d'être explicité plus avant. L'assemblage je le pratique un peu à la manière de Rodin, en combinant différentes sculptures entre elles, dans un matériau unique, la terre. Je parlerai aussi d'une autre forme d'assemblage au niveau des découpes des sculptures elles-même.

A3- Modelage de terre surtout, taille directe sur pierre un peu, petites expérimentations diverses

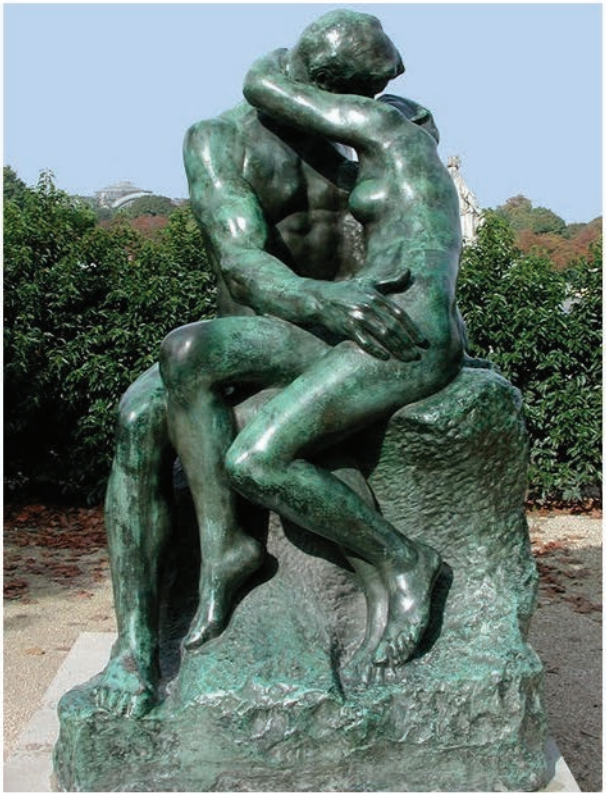
Je fais plus de modelage que de taille sur pierre. La terre et la pierre demandent des techniques différentes, mais font partie des matières que j'utilise pour mes sculptures. Les raisons sont diverses. La première Partie a rendu visible les raisons liées au contexte familial. Dans cette seconde Partie je m'attacherai plus aux côtés techniques. Je verrai dans la troisième Partie qu'il y a aussi des notions plus conceptuelles à cette sélection.

a- Modelage, langue spontanée

Le choix de la terre comme matériau de création s'est fait pour moi naturellement, avant même que je décide de « me consacrer » à l'art, je l'ai explicité dans le chapitre précédent. L'expression en terre est comme ma troisième langue courante (première le serbo-croate, deuxième le français). Je maîtrise l'ensemble des techniques liées à la terre, j'ai même développé des techniques propres, je les étudierai plus en détail un peu plus loin.

---

[94] Dufrêne Thierry, *Connivences et divergences des techniques de la sculpture – Rodin assemble, Matisse synthétise*, dans le *Beaux-Arts* hors série, *Matisse et Rodin au musée Rodin*, Editions du musée Rodin, du 23 octobre 2009 au 28 février 2010, pp. 19-28, p. 23.



II Fig. 1 : Comparaison *Le baiser* de Brancusi et celui de Rodin

Brancusi, 1922-1940, en pierre, taille directe

dans BONNET M.-J., *Les femmes dans l'art,* éd. de la Martinière, 2004, p. 130.

Rodin, bronze

photographie du Musée Rodin

b- Taille, langue apprise et adoptée

J'ai appris les techniques de la taille beaucoup plus tardivement, alors que j'avais déjà décidé consciemment de faire de la sculpture mon métier. Mais ce matériau était présent en abondance dans ma jeunesse, avec mon lieu de vacances d'été, l'île carrière de Vrnik. J'ai pris des cours aux Ateliers des Beaux-Arts de Paris, institution qui dispense des cours de formation professionnelle à raison d'un minimum de 15 heures par semaine sur deux années scolaires. L'enseignement est orienté vers la taille dite « directe »[95] et non la méthode de la mise aux points.[96] Par ailleurs, j'ai complété ma formation par quelques conseils dispensés par un sculpteur croate de l'île de Vrnik, Lujo Lozica (1934 à Lumbarda en Croatie) (IIFig. 2 : Le sculpteur Lujo Lozica à Vrnik). Il pratique la technique de la mise aux points, associée en partie à la taille directe. Je pense me débrouiller honorablement en taille directe sur pierre, mais il me reste à apprendre : ce n'est pas encore une langue spontanée, je cherche parfois mon vocabulaire. Notamment, j'ai peu pratiqué les outils électriques, l'enseignement aux Ateliers était basé sur la force humaine, il fallait être capable de se débrouiller sans aide de machines. Dans cet enseignement, j'ai retrouvé une partie des poncifs qui entourent la taille : apprentissage à la dure, « il fallait en baver », « se faire mal »… Pourtant, les cours aux Ateliers des Beaux-Arts étaient prodigués par une femme. Le sculpteur de Vrnik avait une approche beaucoup plus douce. Il touchait sa pierre avec des gestes charnels. Je me sens plus proche de cette seconde façon d'aborder la pierre, moi-même je caresse la pierre que je taille. J'utilise la pointe[97] par petite touche, mais c'est la gradine[98] que je préfère pour arrondir les formes. J'aime aussi lisser la pierre avec le rifloir[99] et des papiers ou pierres abrasifs. Je ne pense pas avoir un état d'esprit différent quand j'aborde la terre, par rapport à la pierre. L'action de modeler est plus douce, par rapport à la taille.

Ce qui est plus spécifique à un matériau à tailler, c'est d'utiliser la forme de base et de s'en inspirer pour le sujet de la sculpture. Brancusi dit que le matériau suggère lui-même le thème et la forme. *La sorcière,* sculpture de Brancusi de 1916, est née d'un

---

[95] **Taille directe :** Procédé de taille, pratiqué par l'artiste lui-même, qui consiste à tailler un matériau dur pour lui donner une certaine forme, soit directement d'après nature, soit d'imagination, soit d'après des esquisses.

[96] **Mettre aux points** : Etablir des points de repères sur un modèle en trois dimensions et les reporter sur le bloc à tailler pour facilité le taillage.

[97] **Pointe** : outil pointu servant pour la mise en forme initiale d'un ouvrage en pierre.

[98] **Gradine** : ciseau à pierre dont le tranchant est dentelé. Outil de formage détaillé, la gradine laisse une trace striée.

[99] **Rifloir** : petite lime avec un manche, qui existe en plusieurs formats, qui sert pour les détails et la finition d'ouvrage en bois, en métal et en pierre.

morceau de bois fourchu, ce qui fait qu'elle est souvent considérée comme le principal témoignage de la maxime, exprimée à maintes reprises par l'artiste, de la « fidélité au matériau ».[100] L'exposition de 1995 du Centre Pompidou consacrée à Brancusi mettait en évidence cette technique de taille directe. En effet, Brancusi faisait ces pièces directement dans la matière sans ébauche préalable. Il a une certaine affinité avec les arts archaïques, primitifs et populaires.

Je pratique la taille directe et je continue à faire régulièrement des sculptures en pierre, au-delà du cours d'apprentissage. J'ai essayé à plusieurs reprises de pratiquer dans mon atelier, mais les éclats de pierre volent dans tous les recoins. Je manque d'espace et de conditions adéquates dans mon atelier parisien. Alors, pendant les deux mois d'été, où j'ai la chance d'avoir ce qui me manque à Paris, de l'espace, je fais de la taille et pas du modelage.

c- Notions d'autres langages

Les autres techniques, acquises au même degré de savoir-faire que la taille, sont restées, elles, au stade de l'expérimentation pour l'instant. Par exemple, j'ai appris l'ensemble des techniques autour du plâtre,[101] du modelage à la taille mais aussi toutes les techniques de moulage et tirage en plâtre de pièces, ou encore des techniques associant fils de fer et soudure, et enfin le modelage en cire. J'ai pris du plaisir à faire, je maîtrisais bien les techniques autour du plâtre. Cependant, je n'ai pas fait le choix de ce matériau. L'explication est, je pense, plus au niveau du savoir (intellectuel) que du faire (manuel), j'étudierai donc ce point dans la Partie III.

Le bronze est un problème particulier. Le bronze n'est que le résultat final d'un modelage en terre chez moi. Je présente dans mon corpus d'étude un bronze, il a été obtenu à partir d'une sculpture aboutie en terre cuite, donc d'un travail de modelage en terre. Je développerai ce sujet ainsi que la chaîne opératoire, dans le paragraphe suivant.

---

[100] Teja Bach Friedrich, *Constantin Brancusi 1876-1957*, (ouvrage collectif sous la dir. de Margit Rowell) catalogue d'exposition du centre Georges Pompidou, 14 avril au 21 août 1995, Editions Gallimard et Centre Pompidou , p. 204.

[101] **Le plâtre** : Matériau complexe renfermant en proportion variable diverses variétés de sulfate de calcium, anhydres ou hydratées, qui résulte de la déshydratation partielle du gypse. Détrempé dans l'eau, le plâtre forme une pâte plastique utilisée pour la confection des moules, des moulages et des modelages. Son usage remonte au début du néolithique (environ 8000 av. J.-C.) dans la région du Proche-Orient.

IIFig. 2 : Le sculpteur Lujo Lozica à Vrnik, Croatie
© Lujo Lozica

d- Un cas particulier dans mes pièces, un tirage en bronze

La plupart des gens pensent que le sculpteur fait une œuvre en bronze directement, même parmi un public averti. Je ne vais pas ici détailler toutes les techniques de tirage en bronze, pour cela il faut de nouveau se référer aux livres techniques. Je vais juste citer ma propre expérience.

J'ai fait un tirage en Bronze par curiosité (et parce que j'avais un financement), à partir d'une terre cuite, donc d'une pièce qui avait déjà une vie propre. J'ai maintenant deux sculptures presque identiques, l'une en terre cuite et l'autre en bronze. Le bronze est anecdotique dans ma pratique actuelle, et juste le résultat de la manipulation d'une sculpture déjà existante. Je pourrais envisager d'en faire plus si j'avais des commandes ou des moyens financiers.

Faire un bronze à partir d'une sculpture en terre cuite était plus complexe que si la pièce avait été en terre crue. La difficulté se situe au niveau du premier moulage. Le moule devait être à pièces et chaque partie du moule devait pouvoir se détacher. Pour cela, il ne faut pas qu'il y ait de contre-dépouilles.[102] Je fais dans mes pièces de nombreuses entailles, cavités et trous, ils rendent le moulage laborieux et complexe.

Pour ma pièce *Le Coryphée d'un monde désenchanté* (n°10), il fallait, par exemple, boucher tous les trous de la sculpture à la plastiline.[103] Avec le premier moulage, on a fait une pièce en cire. Puis de nouveau, on a moulé cette pièce en vue de faire le bronze. Le bronze brut a dû ensuite être patiné (IIFig. 3 : Travail perso. - Plusieurs étapes du tirage en bronze). Chaque étape demande des retouches.

Le résultat final en bronze n'est pas identique comme on pourrait le penser à la terre cuite, il est environ 10% plus petit que la sculpture originale. Il faut avoir à l'esprit que le modelage initial en terre crue a diminué déjà de 10% au séchage et à la cuisson. Donc quand j'ai modelé *le Coryphée,* il devait avoir environ 65 cm, puis à la sortie du four il avait 58 cm et le bronze 52 cm. Cette réduction est importante au niveau visuel, surtout par rapport à l'équilibre des volumes entre eux. Si je devais refaire un bronze, je tiendrais plus compte de cette réduction. Notamment au moment du modelage, j'éviterais des finesses trop importantes qui deviennent gênantes avec la réduction. La retouche de la cire me parait maintenant une étape très importante, elle permet de corriger par exemple ces finesses.

---

[102] **Contre-dépouille** : Entaille prononcée sur la surface d'un relief ou d'un modèle tridimensionnel qui rend le démoulage problématique. La fabrication d'un moule doit toujours s'effectuer sans contre-dépouille.
[103] **Plastiline** : c'est sorte de pâte à modeler composé d'huile, de cires minérales et de charges. Elle ne sèche pas. Elle garde son volume, pas de retrait de séchage, aucune déformation.

IIFig. 3 : Travail perso. - Plusieurs étapes du tirage en bronze du *Coryphée d'un monde désenchanté* en terre cuite (n°10)
Tirage intermédiaire en cire, puis travail du bronze brut avec coupes, abattis et traces du coulage. © Popovic Adriana

B - MATÉRIAU CHOISI : L'ARGILE

J'ai choisi comme matériau privilégié l'argile. Pour décrire les méthodes que j'utilise et les comprendre, j'ai procédé d'abord par une description de la tradition technique historique. La terre est souvent utilisée comme **matériau intermédiaire.** Je suis une héritière de ces techniques, mais je me suis approprié ces procédés et je les ai adaptés. J'utilise pour ma part la terre comme **matériau final,** la terre cuite est ma sculpture définitive. Tout au long de l'Histoire, il y a eu des modelages en terre cuite, même s'ils sont moins mises en avant que les autres matériaux de la sculpture.

B1- Matériau intermédiaire : utilisation courante de l'argile dans l'histoire de la sculpture

Le modelage est une technique des plus anciennes et des plus directes de mise en forme de la terre. Les premières sculptures réalisées par l'homme sont de petites figurines taillées, en pierre en os ou en ivoire. On peut facilement imaginer que des objets modelés, en terre, ont aussi existé très tôt dans l'histoire de l'humanité, mais en l'absence de traces archéologiques cela ne peut être qu'une hypothèse. En effet la terre modelée est fragile, surtout si la terre n'est pas cuite, ce matériau était rarement adopté pour l'exécution définitive. On trouve des poteries cuites à partir du Néolithique et quelques figurines en terre cuite plus rares. La définition même de la période Néolithique est liée à l'apparition de la céramique. C'est exactement sur cette période de l'archéologie que je m'étais spécialisée (IIDOC. 1a, 1b et 1c: Céramique au Néolithique).

Chaque période de l'histoire de l'art a des modeleurs d'argile. Je ne vais pas faire ici un traité exhaustif sur ce sujet, même si ce thème mérite d'être étudié, car il n'est que peu abordé dans les livres sur l'histoire de la sculpture.[104]

Je me propose d'observer **les liens qu'entretient la glaise avec ceux qui la modèlent**. En premier lieu, ce qui est intéressant par rapport à mon sujet, c'est la tradition technique transmise. En second lieu, on ne peut pas faire facilement abstraction du fait que le plus grand nombre pense qu'il n'y a de sculpture qu'en bronze et marbre.

---

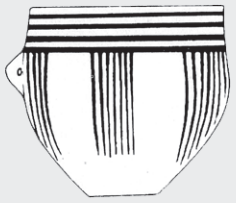
[104] Duby Georges et Daval Jean-Luc, (sous la dir.), *La sculpture - De l'antiquité au Moyen Age*, Taschen, 2006.

LA CÉRAMIQUE AU NÉOLITHIQUE,

Ecrit réalisé à partir des cours d'Yvette Taborin1 (1993-1994), professeur de préhistoire à l'Université Paris1 – Panthéon-Sorbonne lorsque j'étais étudiante en Licence d'archéologie et réactualisé à partir des cours en ligne disponible sur internet d'Olivier Lemercier.2

Pour les définitions

Les archéologues mélangent souvent les termes "céramique" et "poterie", pourtant ces deux termes ne sont pas synonymes. En effet, céramique désigne le matériau : donc la terre cuite, alors que poterie désigne spécifiquement le récipient en terre cuite.



Pour les concepts

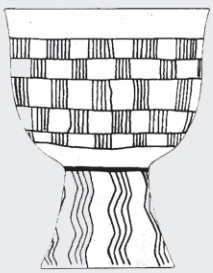
La céramique est l'une des inventions les plus fondamentales de l'histoire de l'humanité. C'est effectivement fondamental parce que la céramique est un matériau qui n'existe pas dans la nature. Il s'agit d'un mélange de matière première : de l'argile, de l'eau, plus un dégraissant, mélange qui va être ensuite transformé par l'action de la chaleur pour créer un matériau nouveau. Et il s'agit bien d'une innovation même si les hommes préhistoriques avaient sans doute déjà observé qu'on pouvait par exemple améliorer les qualités de taille de certains silex par chauffage.

Que savons-nous des origines de la céramique ?

Tout d'abord, le modelage de l'argile est sans doute une activité très ancienne dans l'histoire de l'humanité. Malheureusement, sans cuisson de l'argile, les objets ou les œuvres réalisées finissent généralement par retourner à la terre. On a retrouvé quelques rares œuvres d'art en argile au Paléolithique supérieur, les très célèbres bisons de la grotte du Tuc-d'Audoubert attribuables au Magdalénien3. Les plus anciennes céramiques connues, donc des objets d'argile cuite cette fois, ne sont pas non plus des récipients mais des statuettes ou des figurines.

L'intentionnalité même de la cuisson d'objets en argiles est souvent discutée par les archéologues.

La poterie apparaît en réponse à des besoins spécifiques. On lie son apparition à l'alimentation végétale intensive. On met donc généralement en adéquation la poterie et le Néolithique. A l'inverse, dans la plupart des foyers de néolithisation, il faudra attendre des siècles et parfois des millénaires comme au Proche Orient pour que la céramique vienne compléter la définition du Néolithique bien après l'apparition de l'élevage et de l'agriculture.



Céramiques Néolithiques grecques.

Dessins personnels, réalisés pendant mes études d'archéologie
© Popovic Adriana

1 Yvette Taborin, née en 1929, est une archéologue et une professeur émérite de l'Université Paris-1 Panthéon-Sorbonne. Elle y a suivi les cours d'ethnologie du préhistorien André Leroi-Gourhan[1] et elle y a aussi obtenu son doctorat en 1987 sur Les Coquillages dans la parure paléolithique en France. Elle a été l'une des premières à s'intéresser à l'étude archéologique des coquillages par le biais des parures préhistoriques dont elle est aujourd'hui une spécialiste

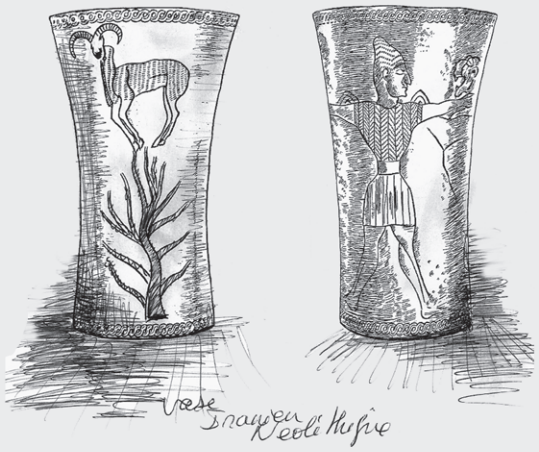
2 Lemercier Olivier, Maître de Conférences (Préhistoire et Néolithique) à Université de Bourgogne, cours en ligne, http://ubprehistoire.free.fr/L3%20-%20Cours%20en%20ligne-neo-12.html

3 Le Magdalénien est la dernière phase du Paléolithique supérieur européen, comprise entre environ 17 000 et 12 000 ans avant le présent. Son nom a été proposé par G. de Mortillet à partir du site préhistorique éponyme de la Madeleine à Tursac en Dordogne.

DOC 1a

La céramique présente plusieurs attraits :
- Elle permet la réalisation de récipients imperméables
- Elle peut « aller au feu »

Elle permet donc la cuisson d'aliments liquides.



Les premières poteries de la planète apparaissent donc bien dans un contexte de chasseurs-pêcheurs-collecteurs.

A partir de 10000 avant notre ère. La céramique est présente au Japon dans une culture appelée proto-Jomon. Elle atteint un fort niveau de technicité et d'esthétique.

Un autre foyer très primitif d'apparition de la poterie est sans doute l'Afrique, dans l'ensemble saharo-soudanais, autour du IXe millénaire - peut-être dès le Xe millénaire.

En Chine, la céramique apparaît dans plusieurs régions, et dans des cultures déjà néolithiques entre 6000 et 5000 avant notre ère.

En Amérique, on connaît aussi plusieurs foyers.

En Amérique du sud, les foyers les plus anciens sont probablement amazoniens et datent d'environ 5000 avant notre ère, alors que des foyers plus tardifs, dont l'autonomie est encore discutée, apparaissent sur la côte caraïbe de la Colombie et la côte sud de l'Equateur entre 3500 et 3200 avant notre ère.

En Mésoamérique, au Mexique actuel, la céramique n'apparaît là encore que comme un élément tardif de la Néolithisation vers 3000 avant notre ère.

Enfin, au Proche Orient, La céramique se développe à partir de 7000-6900 avant notre ère, dans plusieurs secteurs distincts.

Au Proche Orient, le développement de la vaisselle en terre cuite se fait après celui de la vaisselle de pierre et de la vaisselle blanche (plâtre, chaux) et après des réalisations en argiles cuites comme les figurines.

On emploie l'argile comme matériau de construction pour faire des murs massifs mais aussi pour faire des briques crues.

Le processus exacte qui a conduit au développement de la céramique, nous est inconnu.

La poterie est un élément de la culture matérielle

L'une des particularités de la poterie, c'est qu'elle n'a en terme de forme et de décor, d'aspect et de volume que les limites de l'imagination du potier. On peut faire à peu près n'importe quoi en terre cuite… Mais les potiers ne le faisaient pas ! Ce point me fascinait lors de mes études d'archéologie. La céramique semblait plus refléter la société que les individus.

La poterie est un élément de la culture matérielle, très lié à l'identité des groupes. Chaque groupe réalise une céramique différente avec ses traditions morphologiques et décoratives, alors que concernant les industries en silex ou en os, cette marque identitaire est moins évidente.

La céramique néolithique est donc porteuse d'une identité culturelle et il semble bien que les potiers ne fabriquaient pas n'importe quoi : ils respectaient les traditions propres à leur groupe et à leur époque. L'histoire de la céramique au Néolithique n'est pas linéaire et qu'il n'est pas possible d'observer une quelconque évolution vers la complexité ou de réels progrès, dans les domaines morphologiques, décoratifs ni même technique. Ainsi, les céramiques les plus anciennes ne sont pas nécessairement les plus simples ou les moins bien réalisées.

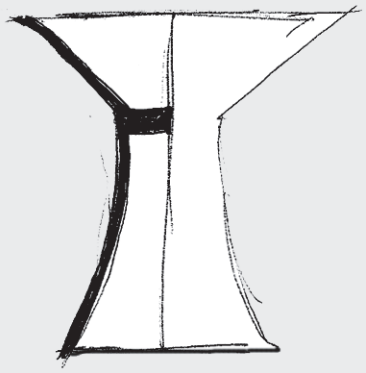
Richesse de l'inspiration naturaliste dans la céramique peinte iranienne. par Louis Vanden Berghe.

Dessins personnels, réalisés pendant mes études d'archéologie
© Popovic Adriana

DOC. 1b

La conservation de la céramique

La céramique, dit-on se conserve généralement très bien après son enfouissement. Mais ce n'est que rarement vrai. Il existe des cas de sol suffisamment acides pour que la céramique disparaisse totalement, dans certains contextes granitiques où l'os disparaît aussi, qu'il soit humain ou animal et où la Préhistoire ne peut plus être étudiée qu'à partir des cailloux. Mais c'est un peu extrême !
Les principales altérations de la céramique sont surtout sa fragmentation parfois extrême. Des altérations chimiques peuvent affecter la surface de la céramique ou le plus souvent faire disparaître toutes les particules de dégraissant : la céramique présente alors de nombreux petits trous qu'on appelle des vacuoles. Des altérations atmosphériques, lorsque les fragments ont séjourné longtemps à l'air libre. Des altérations mécaniques essentiellement de roulement et de frottement contre d'autres éléments céramiques ou des pierres dans les éboulis. Des dépôts d'origines diverses (le plus souvent carbonatation dans les sols ou, dans les grottes, des dépôts de calcite) peuvent aussi oblitérer la surface des fragments, empêchant d'observer d'éventuels décors et interdisant le recollage de plusieurs fragments avant traitement spécifique.



Σχηματα αγγειων της
«φασης του τσαγγλιου»
Αρχη της Νεοτερης Νεολιθικης.

Quelques références bibliographiques

Ouvrage Collectif, T*erre cuite et société. La céramique, document technique, économique, culturel,* Actes des XIVe Rencontres d'Archéologie et d'Histoire d'Antibes, Editions APDCA, Juan-les-Pins, 1994.
DANNA A., DESBAT A., GARCIA D., SCHMITT A., VERHAEGHE F., *La céramique. La poterie du Néolithique aux temps modernes,* Editions Errance, Collection « Archéologiques, Paris, 2003.
GIBSON A., WOODS A., *Prehistoric Pottery for the archaeologist*, Leicester University Press, Londres / Washington, 1990.

Σχηματα και διακοσμηση των
φασεων του "πολιτισμου του
Διμηνιου"

Céramiques Néolithiques.
Grecques.

Dessins personnels, réalisés pendant
mes études d'archéologie
© Popovic Adriana

DOC. 1c

L'Art Grec est le parfait exemple de cette association sculpture/bronze et marbre. En fait, la hiérarchie des matériaux était différente. Grâce aux écrits on peut placer en premier lieu le chryséléphantin[105] puis le bronze, après suivait sans doute le bois, le marbre venait ensuite et la terre cuite venait encore derrière. L'inégalité de conservation des matériaux et la réutilisation, le recyclage et le pillage de certains sont les principales causes de l'appauvrissement des vestiges archéologiques.[106] Même les marbres et les bronzes, que nous voyons aujourd'hui, ne sont pas conservés sous leur aspect antique, le plus souvent les colorations ont disparu. Je reparlerai de ce dernier point, vers la fin de cette partie dans le chapitre traitant sur la couleur en sculpture.

On sait qu'à la Renaissance, seul le travail de modelage relève du sculpteur. L'œuvre, en plâtre, bronze ou marbre, est exécutée respectivement par le mouleur, le fondeur ou le praticien. Des sculpteurs l'ont utilisé comme matériau d'étude et d'esquisse, comme matériau transitoire entre la conception et la réalisation en pierre ou en bronze ou même en plâtre. Il en découle que la terre n'a pas une image de matériau noble aujourd'hui encore dans l'imagerie populaire pour les sculptures, contrairement au marbre et au bronze (idée véhiculée à cause des vestiges grecs). Certaines personnes, plus nombreuses que l'on ne pense, croient que les sculpteurs font du bronze « direct ».

Les modèles de cire ou d'argile de Michel-Ange (1475-1564) « avaient une double fonction : ils lui permettaient de préciser ou d'affermir ses idées et lui servaient de référence au fur et à mesure que le travail du marbre progressait. […] Ce sont, au sens propre, des esquisses en cire ou en argile, et cette notation rapide et fougueuse d'une idée sous la forme tridimensionnelle est quelque chose de neuf dans l'histoire de la sculpture. »[107] Les sculpteurs de la seconde moitié du XVIe siècle prirent de plus en plus l'habitude de penser à partir de petits modèles en cire ou en argile.

Les ébauches modelées du Bernin (1598-1680) occupaient une place centrale dans sa démarche créatrice. Un grand nombre de ses modèles a été conservé et légué au Fog Museum de l'Université de Harvard, par un collectionneur américain du XIXe siècle, à une époque où personne ne s'intéressait à ces modèles. Leur valeur n'a été reconnue qu'après les années 1970 ; avant cela tous les modèles du Bernin étaient encore relégués dans une réserve. Le conservateur n'osait pas les exposer ![108]

---

[105] **Sculpture Chryséléphantine** : assemblage de l'ivoire et de l'or.
[106] Duby Georges et Daval Jean-Luc, (sous la dir.), *Opus cité*, pp. 14-17.
[107] Wittkower Rudolf, *Qu'est-ce que la sculpture ? Principes et procédures, de l'Antiquité au XXe siècle, Macula* [Penguin 1977, trad. anglais Bonne B.], 1995, p. 136.
[108] Wittkower R., *Opus cité,* p. 203.

Un autre passage du livre de Wittkover m'a fait réfléchir sur la position des sculptures en terre. « Rodin fut, dans l'histoire de la sculpture, le modeleur par excellence. Il pensait et sentait dans l'argile, qu'il maniait avec une sensibilité et une adresse stupéfiante. Mais il travailla rarement la pierre. On recourait beaucoup dans son atelier à la méthode de la mise aux points – il semble d'ailleurs y avoir si peu prêté d'attention qu'il laissa parfois partir des figures dont la surface était encore couverte de trous de trépan (instrument de sculpteur sur pierre). […] Pour l'essentiel, l'exécution des œuvres de Rodin était laissée à des assistants. […] Bourdelle (1861-1929) confia, après la mort de Rodin, qu'il avait lui-même réalisé un nombre considérable d'œuvres du sculpteur. »[109] Si vous affirmez dans un cercle de personnes même averties en art, que Rodin est un modeleur de terre, les trois quarts des gens ne vous croirons pas. Le travail de Rodin est associé au marbre, à la taille et au bronze.

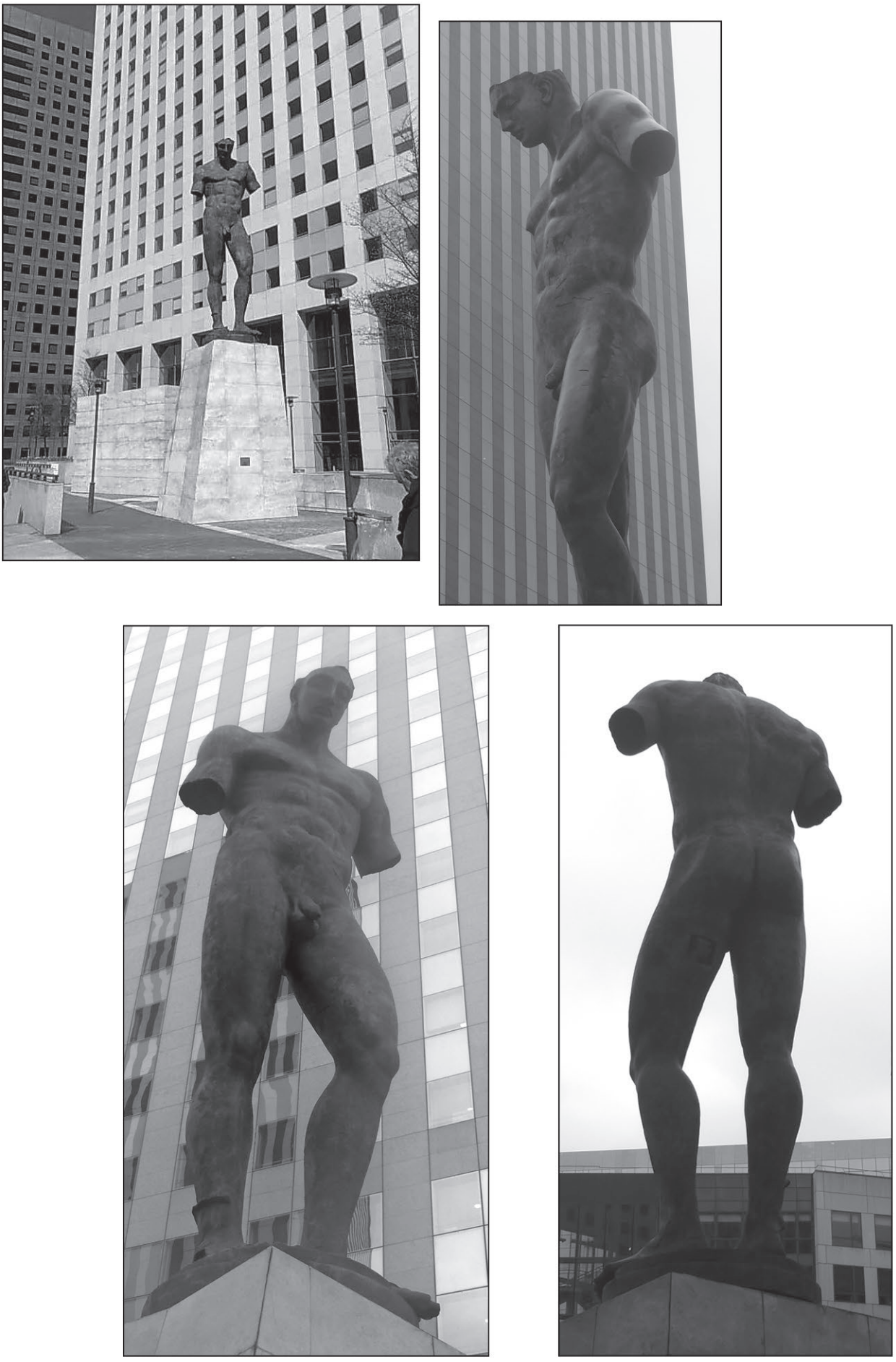
Dans l'imagination du plus grand nombre, la terre n'a pas sa place car elle est considérée comme un art mineur. La réhabilitation de la terre se fait lentement et les stéréotypes ont la vie longue. Le film sur Camille Claudel (1864-1943) de Bruno Nuytten, en 1988, a contribué à montrer notamment que Camille travaillait la terre. Mais si j'avais mauvais esprit, je dirais que malgré le film, les gens pensent que Rodin -sculpteur masculin- faisait du grand art (pierre et bronze) alors que Camille -sculpteur féminin- « pataugeait dans la boue » (scène du film montrant l'actrice Isabelle Adjani jouant Camille Claudel, prenant de l'argile à Paris, à pleines mains alors qu'il pleut).

Le travail du modelage ne se faisait donc pas dans le but de cuire les pièces, d'où des pratiques techniques spécifiques. Je verrai cela un peu plus loin.

De nombreux sculpteurs contemporains utilisent l'argile comme matériau intermédiaire. Ils produisent ensuite des moules et des tirages en bronze, en résine, en pierre recomposée, en béton ou autres. La terre est à ce point un matériau de moindre importance, qu'elle n'est même pas mentionnée dans de nombreux ouvrages. Par exemple, je cherchais des informations sur le mode opératoire d'Igor Mitoraj (1944), dont je peux apprécier les sculptures, notamment *L'Icare* en bronze que je vois chaque semaine sur le parvis de la Défense (IIFig. 4 : Travail d'Igor Mitoraj). Mais je n'ai pratiquement rien trouvé sur ses techniques de modelage aboutissant à des bronzes.

---

[109] Wittkower R., *Opus cité,* pp. 266-267.



IIFig. 4 : Travail d'Igor Mitoraj
Igor Mitoraj, *Icare*, 1999, bronze
Photographies faites sur le Parvis de la Défense à plusieurs moments de l'année
Sculpture © Mitoraj Igor - Photographies © Popovic Adriana

Pour le travail de Giacometti (1901-1966), j'ai trouvé plus de détails, notamment de nombreuses photos le montrant modeler ses figures en terre. Il donnait à faire ses tirages en bronze. Ses plâtres et ses bronzes portent de façon visible les stigmates du travail de la terre, car il avait tendance à labourer sa terre, à la taillader au couteau. L'exposition de Beaubourg autour de l'atelier de Giacometti qui a eu lieu en 2008, a réuni plus de 600 œuvres. Elle abordait toutes les facettes de la création de Giacometti : peintures, sculptures, objets d'art décoratif, dessins, estampes, écrits. Elle donnait un nouveau regard sur les modes de création de l'artiste. En particulier, il est possible de voir la chaîne opératoire de la sculpture de Giacometti. Il démarrait avec le modelage de figures en terre et, déjà, sa façon de modeler laissait la surface particulièrement accidentée. Puis ses modelages étaient moulés en plâtre et tirés en plâtre, quelques fois en plusieurs exemplaires, par exemple la série de plâtre réalisée en 1956 *Femme de Venise*. Giacometti les retravaillait ensuite avec du plâtre liquide, repris au canif, et même rehaussés à la peinture.[110] Ce point sur les questions de la couleur en sculpture sera étudié plus loin. Les plâtres successifs montrent des états différents du processus d'élaboration continuel auquel Giacometti s'est livré entre janvier et mai 1956. On a l'impression au fond que le résultat final importe peu à Giacometti, seule la recherche compte.

Les informations sur le travail technique de Germaine Richier (1902-1959) sont difficilement accessibles. Je tente parfois de spéculer sur les techniques à partir des photos de Richier dans son atelier. On peut la voir notamment faire une énorme pièce en terre d'après modèle vivant. Elle réalise alors *L'Orage*. Elle fait poser un ancien modèle de Rodin, Nardone.[111] (IIFig. 5 : Germaine Richier dans son atelier[112]). On peut voir sur la photo le travail de la terre sur un support en métal. Ceci est un indice du fait que la terre est ici un matériau intermédiaire. Il y a des traces de quadrillage directement sur la peau du vrai modèle.

Certains auteurs décrivent le travail de la matière de Germaine Richier : « Elle étire la terre, la superpose en couche, la malaxe et ensuite la déchire à l'aide d'outils à bout tranchant qu'elle appelle *épées* avec lesquelles elle coupe un plan, accentue un creux, dessine une ligne affirmant la direction d'une jambe ou d'un bras. Elle incise la surface de la matière pour y inclure des fragments et tracer des scarifications. Elle veut que « les formes déchiquetées […] aient un aspect changeant et vivant. »[113]

---

[110] Wiesinger Véronique, (sous la dir.), *L'Atelier d'Alberto Giacometti,* Collection de la Fondation Alberto et Anne Giacometti, catalogue de l'exposition du 17 octobre 2007 au 11 février 2008, Éditions Centre Pompidou, 2007.

[111] Libero Nardone (1867-1961), modèle de Rodin à partir de 1903, dans Da Costa V., *Germaine Richier, Opus cité*, p. 155.

[112] Prat Jean-Louis, (sous la dir.), *Germaine Richier - rétrospective*, catalogue d'exposition 5 avril –25 juin 1996, Fondation Maeght, 1996, p. 16.

[113] Da Costa Valérie, *Germaine Richier, Opus cité,* pp. 65- 66.

IIFig. 5 : Germaine Richier dans son atelier,
avec le modèle Nardone Paris 1954
dans Prat Jean-Louis, (sous la dir.), *Germaine Richier - rétrospective*,
catalogue d'exposition 5 avril –25 juin 1996, Fondation Maeght, 1996, p.16.

Mandiargues y voit une « matière longuement suppliciée » où « depuis la première glaise, jusqu'au métal enfin, [Germaine Richier] ne cesse de limer, de poindre et de tenailler, d'amputer et puis de greffer. Travail de furieux. »[114] Plus les années vont et plus elle se libère de la technique classique, elle se permet d'utiliser un mélange de matériaux terre, plâtre, et bois flottant trouvé, puis de mouler cet assemblage mixte et le tirer en bronze. J'ai déjà cité cette appropriation d'éléments de la nature précédemment. Quelques fois les indices techniques se cachent dans des chapitres traitant de sujets différents. Par exemple, dans les notes de Germaine Richier, dans le catalogue de l'exposition rétrospective de la fondation Maeght, on peut lire qu'elle a effectué elle-même certains de ses agrandissements en terre. « Elle retravaillait chaque étape avec son fils à plomb, ses compas, elle retraçait ses lignes de construction, remodelait, redonnait de la nervosité à certains points jugés ramollis par le pantographe (outil servant à l'agrandissement). Elle renouvelait des séances de pose avec un modèle. De l'œuvre en terre agrandie, Germaine Richier faisait exécuter le plâtre original. De ce dernier, étaient tirées les épreuves en bronze du tirage original. Ces agrandissements sont des œuvres indépendantes. »[115] Les bronzes et plâtres, dans ces cas, étaient « exécutés » par des praticiens, Richier modelait en terre.

Ron Mueck (né en 1958), est un artiste qui fait des personnages très réalistes, d'un naturalisme poussé à l'extrême. En 2013, la Fondation Cartier lui a consacré une grande exposition. Pour accompagner cette exposition, il y avait un film consacré au travail technique de l'artiste. Ce documentaire était très intéressant, car on voyait Ron Mueck employer l'argile et faire du modelage, dit classique : accumulation de boulettes de terre, construction par les profils de la figure humaine d'après photo du modèle sous tous les angles… Après cette construction d'après modèle, Ron Mueck procède parfois à l'agrandissement de la sculpture avec la méthode de triangulation[116] sur un support en grillage, de nouveau il modèle en terre glaise. Puis l'ensemble est moulé. Les sculptures sont réalisées en fibre de verre teintée pour la plupart, ce à quoi est ajouté du silicone qui permet l'implant minutieux de vrais cheveux et poils. Mueck peint ensuite toutes les rougeurs, grains de beauté et autres imperfections épidermiques à l'acrylique ou à l'huile

---

[114] Mandiargues André Pieyre de, *le Belvédère*, Grasset, Paris, 1958, p. 25.
[115] Prat Jean-Louis, (sous la dir.), *Opus cité,* p. 193.
[116] **Triangulation** : en géométrie et trigonométrie, la triangulation est une technique permettant de déterminer la position d'un point en mesurant les angles entre ce point et d'autres points de référence dont la position est connue, et ceci plutôt que de mesurer directement la distance entre les points. Ce point peut être considéré comme étant le troisième sommet d'un triangle dont on connaît deux angles et la longueur d'un côté.

(IIFig. 6 : Travaux de Ron Muek (1958) - chaîne opératoire). C'est le film documentaire de la Fondation Cartier qui m'a fait réellement apprécier l'œuvre de cet artiste. C'est le travail sur l'argile qui m'a émue, plus que le résultat final. La formation de Ron Mueck a suivi des voies parallèles à l'enseignement classique des Beaux-Arts. Il est né en Australie d'un père qui était fabriquant de jouets en bois et d'une mère qui confectionnait des poupées de chiffons. Il a commencé à travailler en fabriquant des marionnettes pour des émissions pour enfants dont le fameux Muppet Show. Il a du métier et énormément de savoir-faire. Ron Mueck a aussi travaillé pour des longs métrages, dont il s'est chargé des effets spéciaux, par exemple pour le film « Labyrinthe ».[117] Les films terminés, il démarre sa propre entreprise et se met à fabriquer des mannequins pour le milieu de la publicité européenne, c'est à cette époque qu'il débute son travail avec la fibre de verre que l'on retrouvera dans ses sculptures futures. Je reparlerai à plusieurs reprises de ce sculpteur, notamment par rapport à ses changements d'échelles.[118] [119]

Christophe Charbonnel (né le 1967) est un autre artiste contemporain français moins connu du grand public. Sa formation emprunte aussi des voies détournées. Il démarre sa carrière comme dessinateur puis modeleur dans les studios Walt Disney à Montreuil. Il a été initié à la sculpture par le même professeur que moi, le sculpteur Philippe Seené (né le 1959) à l'école Duperré au début des années 1990. Je suis arrivée à ce cours un peu plus tard, en octobre 1997. Dans la biographie de son site, sa carrière commence quand il « réalise son premier bronze en 1992 ».[120]

La terre et le modelage sont de nouveau placé chez ce contemporain au second rang. Il utilise les méthodes classiques de sculpteur et s'aide de nombreux tuteurs et supports pour soutenir ses personnages en mouvement (IIFig. 7 : Travaux de Christophe Charbonnel (1967)).

Tous les artistes que je viens de citer travaillent d'après modèle vivant directement ou à partir de photos de modèles. Ce choix d'artistes est bien sûr délibéré, puisque ce sujet m'intéresse et qu'il est aussi au centre de mon travail plastique. On remarquera aussi qu'ils sont nombreux à s'être formés en dehors des filières classiques.

---

[117] ***Labyrinthe*** (*Labyrinth*) est un film anglo-américain réalisé par Jim Henson et sorti en 1986.
[118] www.urbaneus.com/fr/art-culture/182079/ron-mueck-sculpteur-contemporain.page-1-3, Urbaneus magazine urbain en ligne, section art et culture, mai 2007.
[119] Exposition de Ron Mueck du 19 nov. 2005 au 19 fév. 2006 à la Fondation Cartier : www.fondation.cartier.com
[120] www.christophecharbonnel.fr/biographie/

IIFig. 6 : Travaux de Ron Mueck - Chaîne opératoire
Différentes étapes de la construction de *Untitled [sans titre] (Big Man [Grand Homme])* de Ron Mueck, 2000, résine de polyester, fibre de verre, 203,8 x 120,7 x 204,5 cm
dans
http://histoiredesartsrombas.blogspot.fr/2011/07/ron-mueck-createur-dhumains.html

C'est dans la Partie suivante traitant du « savoir » que j'examinerai ce thème dans sa totalité, car le choix de ce sujet d'étude est chez moi plutôt appréhendé par l'esprit, mais faire du nu et représenter des corps humains en art, touche aussi la technique, nous allons le voir.

L'apprentissage du modelage d'après modèle vivant est fait en général par des sculpteurs pour qui la terre est considérée comme un matériau intermédiaire, comme je viens de le décrire précédemment. Modeler c'est exécuter par adjonction ou suppression de matière. La technique classique avec un modèle consiste à poser les uns contre les autres de la matière, balle[121], boulette[122] ou colombin[123] et à les écraser avec les doigts ou avec un outil approprié, tel un couteau ou un ébauchoir.[124] Le modèle pose et il faut reproduire les volumes en s'aidant des proportions, des vides et des pleins, mais surtout des profils. La méthode des profils est le plus souvent enseignée comme la méthode classique. Rodin l'utilisait. Dans un recueil de textes de Rodin, on peut lire comment il insiste sur la nécessité d'examiner attentivement le corps humain sous toutes les facettes pour pouvoir traduire la nature sans la trahir. « Je procède méthodiquement par l'étude des profils du modèle que je copie, car il importe de retrouver dans l'œuvre la force et la fermeté de la nature ; la traduction du corps humain par l'exactitude de ses profils donne les modelés nerveux, et fait surgir la vie de la vérité. »[125] Cette technique a été ensuite perpétuée par Bourdelle, qui l'enseigna à son tour notamment à Giacometti et Germaine Richier. « C'était l'école de la rigueur, de la recherche à partir du modèle » selon Richier.[126] Ces modelages peuvent être avec ou sans armature. Les rondes-bosses, de grand format ou les personnages en équilibre, se façonnent presque toujours avec des armatures.

Ces techniques classiques sont enseignées par des sculpteurs qui ne pensent pas à la cuisson éventuelle de leur sculpture. Adjonction de boulettes et armatures ne sont pas compatibles avec la cuisson de la terre cuite simple.

---

[121] **balle** : Portion de matériau plastique ayant la forme d'une boule, utilisée pour exécuter un modelage par adjonction de matière.
[122] **boulette** : petite balle
[123] **colombin** : petit rouleau de pâte, de la forme d'un boudin, utilisée pour exécuter un modelage par adjonction de matière.
[124] **Ebauchoir** : outils de diverses formes et matières, utilisés pour façonner la terre, la cire ou le plâtre.
[125] Rodin Auguste, *Eclairs de pensée, écrits et entretiens,* Editions Olbia, 1998, p. 79.
[126] Da Costa Valérie, *Germaine Richier, Opus cité*, p. 41.

IIFig. 7 : Travail de Christophe Charbonnel
Les batisseurs, construction en terre,
puis réalisation en bronze, 2010, 61x57x90 cm
sur www.christophecharbonnel.fr

B2- Matériau final : analyse de mon utilisation de l'argile et comparaison avec celle d'autres artistes

Mes modelages en terre ont vocation à être cuits donc ma pratique diffère du modelage traditionnel que je viens de décrire. Lorsque moi-même j'ai pris mes premiers cours de modelage d'après modèle vivant, j'ai été frappé de la méconnaissance de la terre par les élèves d'une part, mais aussi surtout par les professeurs. Ces enseignants étaient les détenteurs de procédés ancestraux de sculpteurs, de « la famille de Rodin ». La terre était donc considérée comme un matériau intermédiaire.

a- Un faisceau de connaissances techniques multiples aboutissant à mes sculptures en terre cuite

Ma pratique vient de deux traditions techniques : poterie d'un coté, modelage en vue de faire des sculptures, de l'autre. Mes connaissances théoriques et scientifiques proviennent de mes études géologiques et archéologiques. Mes acquis pratiques résultent également de mes expériences personnelles et, pour finir, de mes expérimentations avec mes élèves en tant que professeur de modelage terre à cuire (IIDOC. 2 : Les conseils les plus répétés à mes cours).

Ces connaissances vont de la composition de la terre, des réactions chimiques et physiques des oxydes et des émaux à hautes températures, jusqu'à la restauration en cas de casse. Je peux contrôler la qualité de la terre, rajouter si le besoin se fait sentir des matières premières

La terre utilisée comme matériau intermédiaire est en général lisse. Chez les fournisseurs de terre elle est désignée sous la dénomination « argile modelage / ne pas cuire ». Cette terre est très grasse, exceptionnellement plastique et très dense. L'ensemble de ces propriétés la rend très agréable au modelage, mais extrêmement difficile à cuire. En effet sa densité la rend sujette aux bulles d'air.

PETITS CONSEILS ESSENTIELS POUR LES COURS DE MODELAGE TERRE A CUIRE

- Battre la terre pour la rendre homogène et ne pas avoir de bulle d'air
- Pourquoi il ne faut pas avoir de bulle d'air : car à haute température l'air gonfle et prend un volume plus important donc il casse la pièce, et au pire elle éclate comme une bombe dans le four.
- Il faut rajouter des boulettes ou des colombins en appuyant fort, mais jamais des plaques toujours pour ne pas créer des bulles d'air.
- Quand on veut coller un morceau de terre sur une terre plus sèche mouiller ou mettre de la barbotine que d'un seul côté, car si l'on mouille des deux côtés l'ensemble glisse et on n'arrive pas à souder.
- Ne jamais laisser quoi que se soit dans la terre. La terre se rétracte et diminue au séchage de plus de 10%. Donc obstacle à la rétraction fait casser la terre. On pourrait croire que l'on peut laisser des supports en bois car il brûle au four, mais non d'une part à cause de la rétraction et d'autre part car la combustion du bois encrasse à la longue les résistances du four.
- Ne jamais remouiller une terre presque sèche, ni rajouter de la terre. Il suffit d'imaginer un désert qui n'a pas vu d'eau depuis longtemps et une pluie qui arrive d'un coup : la terre se fendille et se morcelle.
- Pour la même raison il ne faut jamais mettre un chiffon humide sur une terre à cuire. La composition de la terre de modelage de Rodin n'était pas la même et surtout à l'époque il n'y avait pas de plastique…
- Pour être cuite, il vaut mieux vider sa pièce. Il ne faut pas oublier les trous pour que l'air sorte, jamais enfermer un vide qui deviendrait une bombe dans le four.
- Lorsque l'on a découpé sa pièce pour la vider, il vaut mieux le faire selon une coupe horizontale, l'adhérence est meilleure. On obtient ainsi des portés. On mouille ou on met de la barbotine que d'un seul côté. Si on mouille les deux côtés à souder, les parties glissent et sont difficiles à joindre. Quand un seul côté est humide, l'autre le sec aspire l'humidité excessive de l'autre face et ainsi aide à l'assemblage.
- Il vaut mieux ne pas strier la portée, contrairement à ce qui est écrit dans les livres, car bien souvent les stries faites par les élèves sont trop profondes et l'on créée ainsi ses propres bulles d'air.
- Pour une sécurité optimale, nous pouvons faire des trous à l'intérieur des parois de la pièce, mais bien sure jamais sur la portée.
- Laisser sécher le plus longtemps possible dans un endroit sec et ça sans plastique, car même négligemment posé, il fait garder à la pièce un degré d'humidité. L'humidité fait exploser la pièce dans le four.

Photographies, réalisées pendant mes cours
© Popovic Adriana

DOC. 2

Les sculpteurs dont les sculptures finales sont en terre cuite utilisent plutôt de la terre dite chamottée.[127] Les potiers utilisent tous les types d'argile, mais souvent on parle de poteries plus grossières lorsqu'elles sont en terre chamottée. Les sculpteurs d'aujourd'hui, ont tendances à utiliser des argiles fortement chamottées. Car la chamotte permet une meilleure tenue lors du modelage. De plus la chamotte donne un caractère plus poreux à la terre et donc lors de la cuisson, il y a moins de risques de bulles d'air et de casse. Une autre idée fausse est que le modelage une fois cuit est plus solide s'il est chamotté. C'est vrai quand la terre est humide, mais au contraire, une fois cuite les grains donnent moins de cohésion au matériau.

En ce qui me concerne j'aime avoir une terre très plastique et peu chamottée ou même lisse. Pour ce faire, je fais souvent ma propre cuisine. Pour la plasticité, je rajoute de la terre dite « ne pas cuire » dans une terre finement chamottée. Ces types de terre permettent de faire des détails plus fins. Elles sont plus difficiles à travailler, et plus ingrates pour des apprentis sculpteurs, alors que les grains de chamotte donnent rapidement du cachet au modelage et un peu de flou artistique. Je préfère utiliser une terre chamottée avec mes élèves, même si je leur fais vider leurs pièces, car il y a moins de risques de casse à la cuisson.

La cuisson d'une pièce en terre crue et sèche permet une réaction chimique qui donne à la matière sa très grande dureté et sa résistance à l'érosion. Le phénomène est irréversible. Une terre cuite ne peut redevenir de l'argile malléable. Selon la composition de la terre, il peut y avoir quelques petites différences de température, mais de façon générale, vers 350°C, l'argile perd son eau de constitution et vers 500°C, elle est déshydratée et perd sa plasticité. La température de cuisson complète se situe vers 900°C pour une faïence et peut atteindre 1200°C pour un grès.

L'inversion des quartz est une étape de la cuisson de l'argile. Vers 573°, les cristaux de quartz contenus dans l'argile subissent une transformation réversible (phénomène inverse lors de la descente en température) en passant du quartz alpha au quartz bêta. Celle-ci s'accompagne d'une augmentation de volume d'environ 2%. Si une partie de la pièce est plus chaude qu'une autre, une dilatation inégale peut entraîner un

[127] **Terre chamottée** : De l'argile cuite et ensuite broyée, la chamotte peut s'ajouter à l'argile, elle rend l'argile plus poreuse et donc plus résistante à la cuisson. Selon la taille des grains broyés et leur quantité, l'argile peu être plus ou moins chamottée.

éclatement, c'est la raison pour laquelle cette étape doit être franchie avec précaution, en montée comme en descente.

Au moins deux effets importants découlent de la cuisson. La terre se rétracte quand l'eau s'est évaporée, d'abord au séchage puis à la cuisson :l'ensemble s'élève en général à au moins à 10% du volume initial. Sur dix centimètres, une pièce perd au moins un centimètre. Si on cuit une pièce même très légèrement humide, elle éclate en mille morceaux. Une pièce épaisse peut mettre 6 mois ou plus à sécher complètement, en son centre.

D'autre part, si de l'air a été piégé lors de l'assemblage de la terre humide, lors du séchage il se comprime. Pire, lors de la cuisson l'air se dilate sous l'effet de la chaleur, jusqu'au point où il fissure la terre pour s'échapper ; s'il est vraiment pris au piège dans une masse trop importante, il fait éclater la terre.

Les conséquences de ces deux effets sont très importantes. Les sculpteurs en général, même professionnels, ne s'en rendent que tardivement compte pour certains, jamais pour d'autres. Cette méconnaissance est imputable à l'histoire de l'art qui véhicule des idées de sculpteurs pour qui la terre est un matériau intermédiaire. On est dans une période de transition, où le modeleur ne trouvant pas de continuité dans son travail par un moulage-tirage, doit souvent se contenter de sa pièce en terre, qui devient du coup matériau final. Je vais citer quelques exemples les plus courants.

Les sculpteurs travaillent des terres pleines, donc épaisses. Les répercussions possibles sont le manque de temps de séchage, bulles d'air liées au montage de la pièce en boulette…

Les plasticiens peuvent mettre dans la terre de multiples supports, des potences, des bouts de bois, du papier, du plastique, des objets…Dans un premier temps au séchage, quand la terre commence à se rétracter, elle fissure et se casse, les matériaux annexes ne suivent pas toujours le mouvement. Le plus courant par exemple est de voir un modelage figuratif décapité, car le modeleur a mis une tige en bois dans le cou pour faire tenir la tête. L'autre possibilité, plus grave est de cuire la pièce avec ces éléments étrangers. La cuisson monte très haut, peu de matériaux résistent. Certains se disent que le bois ou le papier va se consumer, mais si ces derniers sont au centre de la pièce, ils brûlent, il y a dégazage. Un espace libre est ainsi crée qui crée, il forme une bulle de gaz qui doit s'échapper…

Les techniques de potier que j'utilise me permettent de cuire mes sculptures sans incident et surtout d'envisager ces sculptures non comme des modèles, des esquisses, mais toujours comme des produits finis. J'ai toujours considéré la terre cuite comme un matériau noble. Je développerai ce point dans la Partie suivante.

Lorsque je monte une pièce en terre d'après modèle vivant, j'utilise les méthodes ancestrales de sculpteur, notamment les boulettes. Dans ce cas là je façonne des sculptures pleines. J'évite autant que possible d'utiliser des tuteurs. Souvent je n'en ai pas besoin car je serre et compacte beaucoup ma terre, comme le font les potiers. Lorsqu'une armature s'avère nécessaire, je fais en sorte de pouvoir la retirer avant le séchage complet de la sculpture.

Je vide toujours mes pièces de façon à avoir une paroi homogène d'environ 2 centimètres d'épaisseur au maximum. Le vidage permet de diminuer les risques de bulles d'air. Une paroi homogène donne au séchage moins de déformations (liées au rétrécissement de 10%). Je dois pour cela souvent faire des découpages en tranches horizontales de mes pièces pour pouvoir accéder à tous les recoins, puis recoller l'ensemble. Cette étape est longue et délicate. Une grosse pièce peut nécessiter une semaine de travail (IIFig. 8 : Travaux perso. - vidage). Pour plus de sécurité, je perce abondamment la paroi de l'intérieur, s'il y a une bulle d'air dans cette épaisseur, elle cherchera le chemin le plus court pour sortir, ce sera donc vers l'intérieur de la sculpture. Ces trous évitent en général les fentes à l'extérieur de la sculpture.

Mon professeur de poterie, Agnès de Montrond, dit souvent que derrière tout bon sculpteur de terre à cuire se cache un potier. J'ai élaboré ma technique au fur et à mesure, par l'expérience, associant ce qu'elle disait pour des pots à mes besoins en sculpture. Par exemple une anse de tasse ressemble à un bras de personnage des céramistes. De plus, j'ai souvent l'impression que les écrivains-rapporteurs de techniques n'y comprennent rien : ils n'ont pas d'expérience pratique et ce qu'ils décrivent est abstrait, teinté d'idées préconçues et donc rempli d'erreurs.

IIFig. 8 : Travaux perso. - Vidage
Découpage de la sculpture en tranche pour pouvoir
vider de chaque partie
successivement
© Popovic Adriana

b- Comparaison technique avec d'autres artistes

Sur des questions aussi détaillées de techniques de sculpteurs, il est difficile de trouver des descriptifs précis. Par contre, de nombreux écrits décrivent les techniques

Déjà lors de mes études en archéologie, j'ai été frappée du nombre d'incohérences dans les livres spécialisés en céramiques : il y a confusion générale sur les étapes et les termes.

Il ne m'a pas été toujours évident de trouver des artistes références dont je puisse étudier et comparer la technique avec la mienne.

Un des meilleurs livres de référence sur la technique reste l'ouvrage collectif *Sculpture - Méthode Et Vocabulaire*, *Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de France*, Imprimerie Nationale, Paris 1978.[128] J'y relève que le descriptif de la préparation de la sculpture en terre crue en vue de la cuisson est très similaire à la technique que j'utilise.

En général, j'ai plus appris sur la technique par l'observation directe lors d'exposition ou à partir de photographies des œuvres que par la littérature.

J'ai largement examiné les travaux de Luca della Robbia dit l'Ancien (1399/1400 -1482), artiste de la Renaissance. Il appartient à une grande famille d'artiste. Ses sculptures sont exposées en permanence au Musée du Louvre et elles ont été mises en avant lors de l'exposition *Les della Robbia* au Louvre du 11 décembre 2002 - 10 mars 2003, et celle plus récente *Le printemps de la Renaissance* au Louvre qui s'est terminée en janvier 2014 (IIFig. 9 : Travaux de la famille della Robbia - Terres cuites émaillées en plusieurs morceaux).[129] Luca della Robbia a mis au point un procédé, la sculpture en terre cuite émaillée.

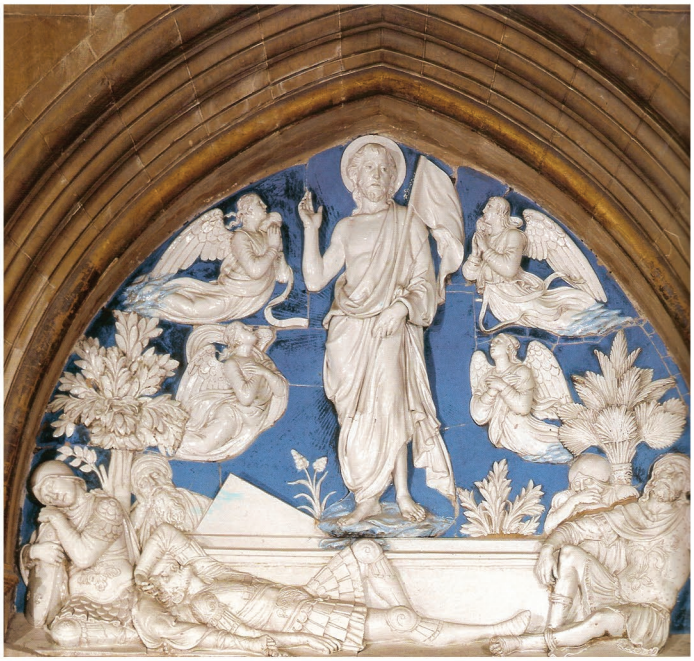
Sa technique et celle de sa famille a pu être analysée grâce aux études très fouillées du Centre de recherche et de restauration des musées de France. Elle consiste à recouvrir une terre modelée, soumise à une première cuisson, d'une poudre d'émail, vitrifiée[130] par une seconde cuisson. Les sculptures offrent une vaste polychromie au spectateur. J'approfondirai ce sujet à la fin de cette partie, dans le chapitre traitant de la patine et de l'émaillage (questionnement sur la couleur en sculpture).

---

[128] Baudry Marie-Thérèse, Bozo Dominique, Chastel André et Thirion Jacques, *Opus cité*, pp. 69-70 et pp. 90-93.

[129] Bormand Marc et Paolozzi Strozzi Beatrice, (sous la dir.), *Le printemps de la Renaissance – La sculpture et les arts à Florence 1400-1460,* catalogue d'exposition, Louvre éditions et Officana Libraria, du 26/09/2013 au 06/01/2014, Musée du Louvre, Paris, 2013.

[130] **Vitrifier** : Transformer, par cuisson ou par fusion, une substance en verre ou lui donner l'aspect, les caractéristiques du verre.



IIFig. 9 : Travaux de la famille della Robbia -
Terres cuites émaillées en plusieurs morceaux

Le Christ au jardin des Oliviers, attribué à Giovanni Della Robbia
dans Baudry M.-T. et *al*., *Sculpture - Méthode Et Vocabulaire,*
Imprimerie Nationale, Paris, 1978, Fig. 72 p. 93.

La resurection du christ et La Vierge et *l'enfant entre deux anges*
de Luca della Robbia
dans Bormand M. et Paolozzi Strozzi B., (sous la dir.de),
Le printemps de la Renaissance, catalogue exposition,
Louvre 26/09/2013 au 06/01/2014, p. 187 et p. 191.

Un autre artiste me sert souvent de référence, c'est le sculpteur Carriès, artiste de la fin du XIXe siècle. Il est né à Lyon en 1855 et il est mort à l'âge de 39 ans de la tuberculose. Fils d'un cordonnier, Carriès se retrouva orphelin à l'âge de six ans. Recueilli par une institution religieuse, il effectua son apprentissage chez un sculpteur d'objets religieux. Il y révéla rapidement sa personnalité et découvrit l'art gothique dans les musées et églises. Son travail est aussi en marge de ses contemporains, Carriès aime la matière et particulièrement la terre. Il s'intéresse aussi à la patine.[131]

L'exposition de 2007 au Petit Palais a permis sa redécouverte. La scénographie m'a particulièrement impressionnée, elle mettait bien en valeur les bustes de l'artiste en plâtre, cire, bronze et en grès. Ses bustes représentaient des marginaux, des pauvres, des amis, la famille et des nobles. L'intérêt de Carriès pour le grès émaillé et les céramiques date de l'Exposition Universelle de Paris de 1878. Il a vu des œuvres japonaises réalisées dans cette matière. Carriès a rencontré Gauguin dans un atelier de céramique de la rue Blomet. A partir de 1888, il se consacre plus spécialement au grès qu'il appelait « le mâle de la porcelaine », de la cuisson aux émaux. Il mêle le naturalisme au symbolisme, mais il a aussi des influences gothiques et japonisantes. C'est à travers ces deux dernières influences que l'extrême réalisme de Carriès mena à la distorsion, à la caricature et au grotesque.

J'ai trouvé d'autres pistes techniques dans la vaste production de terres cuites de Picasso. Souvent, Picasso ne travaillait pas seul mais aidé techniquement par un céramiste. Je reviendrai plus en détail sur la production de Picasso et la céramique, dans la partie traitant plus spécifiquement de ce sujet. Mais pendant plus de vingt ans, Picasso a modelé, décoré, gravé et sculpté quelques trois mille cinq cents objets de terre cuite. Cent soixante trois créations en terre cuite ont été tirées en bronze, elles sont généralement plus connues comme sculptures en bronze que sous leur forme originelle de céramique. Selon son propre fils Claude, l'implication de Picasso est très importante pour ce support « souvent négligé de l'art », « en marge des modes et de son époque ». Il n'a obtenu « sa juste reconnaissance qu'à une date récente ».[132] Ce fait illustre encore une fois la dévalorisation de la terre cuite dans l'imaginaire collectif. J'hésite sur l'emploi du présent ou du passé, car nous sommes dans une période de

[131] Simier Amélie, (sous la dir.), *Carriès Jean (1855-1894) – La matière de l'étrange*, Catalogue de l'exposition du Petit Palais 11 oct. 2007 – 27 jan. 2008, Ed. Nicolas Chaudun, Paris-Musée, Paris 2007.
[132] Picasso Claude, *Je ne cherche pas, je trouve*, pp. 12-21, dans *Picasso Peintre et sculpteur sur argile* (sous la dir. de McCully Marilyn), Editions la Martinière, [première éd. Royal Academy of Arts, Londres 1998], 1998, p. 12.

transition, où les idées anciennes sont très résistantes. Picasso avait commencé par se faire la main en modelant lui-même l'argile, cuite ensuite au four, au tout début du siècle à Montmartre, à l'instigation d'un ami basque, le sculpteur Paco Durrio. Les premiers résultats en terre cuite de Picasso sont de purs modelages, dont un groupe de pièces représentant des bustes. Cette série lui a permis de résoudre certains problèmes en peintures.[133] Durrio avait eu des relations amicales avec Paul Gauguin. Picasso avait été frappé en particulier par l'œuvre céramique contemporaine de Gauguin, avant même qu'il envisage lui-même de faire de la céramique. J'étudierai plus avant les céramiques de Gauguin dans le chapitre traitant de la céramique, ainsi que celles de Picasso. Les techniques qu'ils utilisaient sont proches de celles des potiers.

Pour le sculpteur Jeanclos je peux extrapoler un peu sur ses techniques, en me fondant sur les écrits, les photos de ses œuvres, les photos le représentant en train de travailler dans son atelier et des pièces en terres cuites que j'ai observées à plusieurs reprises notamment au Musée du Judaïsme, *Journal de terre*, en 2002, et à la Galerie Claude Bernard en 2006 (IIFig. 10 : Jeanclos dans son atelier). Ces personnages ont des têtes souvent obtenues en série à partir d'un moule en plâtre. Jeanclos fait partie de ces sculpteurs dont la tradition sculpturale fait de la terre un matériau intermédiaire, il pense qu'il n'y a pas d'autres techniques possibles :

« Tout travail en terre à modeler nécessite le moulage pour laisser une trace, un témoignage. C'est alors que, pour les pièces compliquées, la découpe du modèle est indispensable : une figure, telle celle de Rodin, obligeait à couper la tête, bras, torse, jambes, et à les mouler à part, les problèmes de contre-dépouilles multipliant les pièces nécessaires. [ ] Il est possible de remonter la figure, en expérimentant toutes les positions possibles du corps humain. [ ] Il nous faut maintenant ramasser les morceaux, recentrer la terre, retrouver le corps et faire participer à cette mission le corps même. »[134] La terre est estampée[135] dans le moule, donc les visages sont creux. Des plaques fines en terre habillent les personnages. L'assemblage ainsi formé est creux et il peut être cuit. Ce sculpteur a fait aussi des bronzes, mais personnellement je trouve les bronzes moins touchants et moins réussis. Le message de Jeanclos me parait être plus évident en terre cuite. Je trouve que sa sculpture « fonctionne » mieux en terre cuite.

---

[133] McCully Marilyn, *Peindre et sculpter sur Argile,* pp. 26-41, dans *Picasso Peintre et sculpteur sur argile*, *Opus cité*, p. 29.
[134] Jeanclos Georges*, terres,* Ecrits d'artistes, énsb-a, Paris, 1991, pp. 36-37.
[135] **Estamper** : Imprimer en relief ou en creux l'empreinte gravée sur moule, une matrice.

IIFig. 10 : Jeanclos dans son atelier
dans SOJCHER Jacques, *Jeanclos*, Editions Cercle d'Art, Paris, 2000.

J'apprécie la fragilité qui s'en dégage. J'ai récemment retrouvé des paroles de Jeanclos qui corroborent cette impression personnelle, prononcées lorsqu'il a installé cinq stèles en Bronze devant le Palais de l'Elysée en Hommage à Jean Moulin. Il raconte n'avoir jamais envisagé le bronze avant cette commande du Ministère de la Culture en 1984. « Si la porcelaine livide et raide tend à étouffer mon « dormeur », le bronze, lui apporte une puissance et une tension mais supprime ce côté d'éternité et de nuit, de poussière et d'extrême fragilité. […] C'est l'épiderme et la chair même de la terre qu'il est difficile de transposer au niveau du bronze. »[136]

Parmi les techniques ainsi observées, certaines formes d'assemblages ont retenue mon attention et avec le travail de Jeanclos j'aborde une technique d'assemblage pour la première fois. Je fais une sorte d'assemblage à plusieurs niveaux. J'utilise le terme « sorte », car j'imagine des puristes de l'Art Contemporain penser que l'assemblage ne peut se faire qu'avec des matériaux et des objets divers. Mais ce point de vue est réducteur et ne prend pas en compte l'ensemble de la définition de l'assemblage, comme je l'ai énoncé précédemment.

D'abord « à la façon de Rodin », je fais souvent des sculptures représentant un seul personnage, d'après modèle ou d'imagination et ensuite je les associe dans une composition unique. La façon de Rodin est considérée aujourd'hui comme moderne mais « classique ». Pour faire ces assemblages Rodin se constitue au préalable un répertoire de formes dont il multiplie les tirages. Il reprend un mode de travail utilisé par les sculpteurs ornementalistes qui cherchent à réduire le coût de leur production en moulant une même pièce en plusieurs exemplaires : assemblées librement les unes aux autres ou bien mises en valeur différemment, ces figures forment alors de nouveaux groupes. Rodin reprend ce procédé développé dans sa jeunesse et assemble de nouvelles pièces qui deviennent des œuvres à part entière. Les sujets peuvent ainsi varier et proposer de nouvelles réflexions. Ainsi pour composer le groupe des Trois Ombres, Rodin reproduit trois fois la même figure de l'Ombre qu'il dispose ensuite selon des orientations différentes, posant la répétition en tant que mode de création. Le groupe, simplifié par la suppression des mains de ses personnages, trouve sa place au sommet de La Porte de l'enfer. Ce travail de simplification radicale est caractéristique de sa façon de créer à partir de 1890. Rodin accumule des caisses d'« abattis » comme

[136] Girard Sylvie, « Jeanclos Georges : De la terre au bronze », *La Revue de la Céramique et du Verre, n°21*, 1985, p. 35.

il nomme les séries de bras, têtes, pieds, mains ou jambes qu'il utilise en assemblant les uns aux autres, parfois en les combinant avec des coupes ou des vases de sa collection personnelle ou avec des branches d'arbre : formes parmi d'autres formes, susceptibles, comme toutes figures sculptées d'être intégrées, assemblées à une autre pièce, dans une nouvelle création.

Souvent quand je commence une nouvelle sculpture, je veux faire une sculpture simple avec un personnage. Puis, au fur et à mesure, quelques modelages s'accumulent dans l'atelier, et souvent à ce moment là, je me mets à les associer entre eux. Ce groupe de base est ensuite considéré comme une sculpture unique à part entière et je construis sur lui, en apposant d'autres personnages. Ma sculpture *Micro-résistance au viol de l'imaginaire* (n°4), représente plein de personnages imbriqués les uns dans les autres. La sculpture *Esclave des oiseaux* (n°13) s'est bâtie autour du grand personnage principal. J'avais dans mon atelier un modelage plus petit fait à partir d'un modèle vivant en cours de sculpture et à un moment je l'ai incorporé dans l'ensemble. Les personnages de la face arrière de la sculpture *Bella Ciao* (n°18), ont aussi été d'abord des entités individuelles. Deux proviennent de cours de modelage d'après modèle vivant, et deux ont été créés d'après imagination dans mon atelier. Dans le même état d'esprit, il m'arrive d'incorporer des pots faits au tour de potier qui traînent dans l'atelier.[137]

D'autre part, de façon moins « classique », je réalise des assemblages de pièces en terre, essentiellement pour des raisons techniques. En effet la taille des différents fours de cuisson auxquels j'ai accès m'oblige parfois à imaginer ma sculpture en deux ou trois parties, notamment pour *L'esclave des oiseaux* (n°13) qui est en deux parties et *Le dernier des Ornithanthropes (*n°19) et *Soulèvement des rêves* (n°23) qui sont en trois parties. La coupure en plusieurs parties présente des avantages certains pour le transport des pièces qui sont ainsi moins lourdes et donc plus malléables. Cette méthode est moins courante, mais elle est pratiquée par mes contemporains qui comme moi se tournent vers la terre comme matériau final, ce point important sera étudié dans le chapitre suivant.

[137] Voir *Infra* IIFig. 22a et 22b

IIFig. 11 : Travail d'Elmar Trenkwalder,
Exemples de coupes horizontales
sans titre, terre cuite, 1996, exposée à la Fiac en 2003,
dans *Beaux-Arts Magazine* n°172 septembre, 1998

La méthode existe finalement depuis au moins le Moyen-Age, quand on sait où regarder, sur les sculptures même ou sur des photos de sculptures, rarement dans les écrits sur l'art et ses procédés. A cette époque là, ce sont essentiellement des raisons techniques qui induisent cette méthode. Le plus souvent j'ai pu observer les coupes d'une sculpture sur des reliefs modelés en terre. Par exemple sur *Le Christ au jardin des Oliviers* attribué à Giovanni Della Robbia (1469-1529 ?). Cette œuvre est constituée de plusieurs éléments cuits séparément et assemblés après cuisson. Les tracés de coupe sont irréguliers et contournent les principales figures. Des trous de fixation sont alors prévus pour faciliter leur maintien sur un support rapporté (Voir IIFig. 9).[138]

Dernièrement, j'ai fait quelques bas-reliefs, et j'ai procédé de façon similaire. Mes trous de maintien sont là pour fixer les éléments entre eux et non par rapport à un support. Ces dernières sculptures doivent leur réalisation à l'influence de la thèse sur mon travail, je reparlerai de cette influence à la fin de la Partie III.

En fait, une des première fois que j'ai rencontré cette technique consciemment, c'était en 2003 à la FIAC chez l'artiste Elmar Trenkwalder (né en Autriche en 1959). Il fait des monuments en terre cuite en pièces détachées. Il avait présenté une sorte de cathédrale baroque, remplie de petits personnages.

Les différentes parties sont juste posées les unes sur les autres, les découpes sont horizontales (IIFig. 11 : Travaux d'Elmar Trenkwalder – exemples de coupes horizontales) Depuis Elmar Trenkwalder est exposé dans de nombreux lieux, même au Louvre, à l'exposition *Contrepoint 2 : De l'objet d'art à la sculpture* du 1 décembre au 20 février 2006. Il a achevé en 2012 une résidence à Sèvres. Ses énormes pièces en grès émaillés ont fait l'objet d'une exposition en juin 2014 à Sèvres même. Pour mes pièces, une coupe horizontale comme celles de Trenkwalder ne m'aurait pas satisfaite. Ses coupes n'ont qu'une raison d'existence technique. Je préfère avoir des coupes plus discrètes, elles suivent la forme et même, participent à la forme. Donc ces coupes ayant un point de départ technique, évoluent vers un sens lié à la forme. La même chose peut être constatée dans mon travail concernant l'obligation technique de vider les pièces. Les vides ainsi créés pourraient ne pas apparaître, mais au contraire je les utilise. Les obligations techniques sont intégrées dans la forme et le sens de la sculpture, jusqu'à les dépasser et créer des

[138] *Le Christ au jardin des Oliviers,* tableau, attribué à Giovanni Della Robbia (1469-1529 ?), Musée du Louvre, Fig. 72 p. 93, dans Baudry Marie-Thérèse et *al.*, *Opus cité*.

coupes et des vides autonomes, sans lien obligatoire avec la technique. Cette mutation sera étudiée dans la Partie III. La sécurité des spectateurs et l'intégrité de la sculpture demandent des attaches solides. Pour ce faire, j'ai utilisé des tiges filetées en fer et des boulons (IIFig. 12 : Travaux perso. – tiges, boulons et coupes pas horizontales), pour souder les différentes parties entre elles. La stabilité générale nécessite souvent une tige en fer soudée à l'intérieur. Ces attaches nécessaires sont cependant abordées aussi comme un tout avec la sculpture.

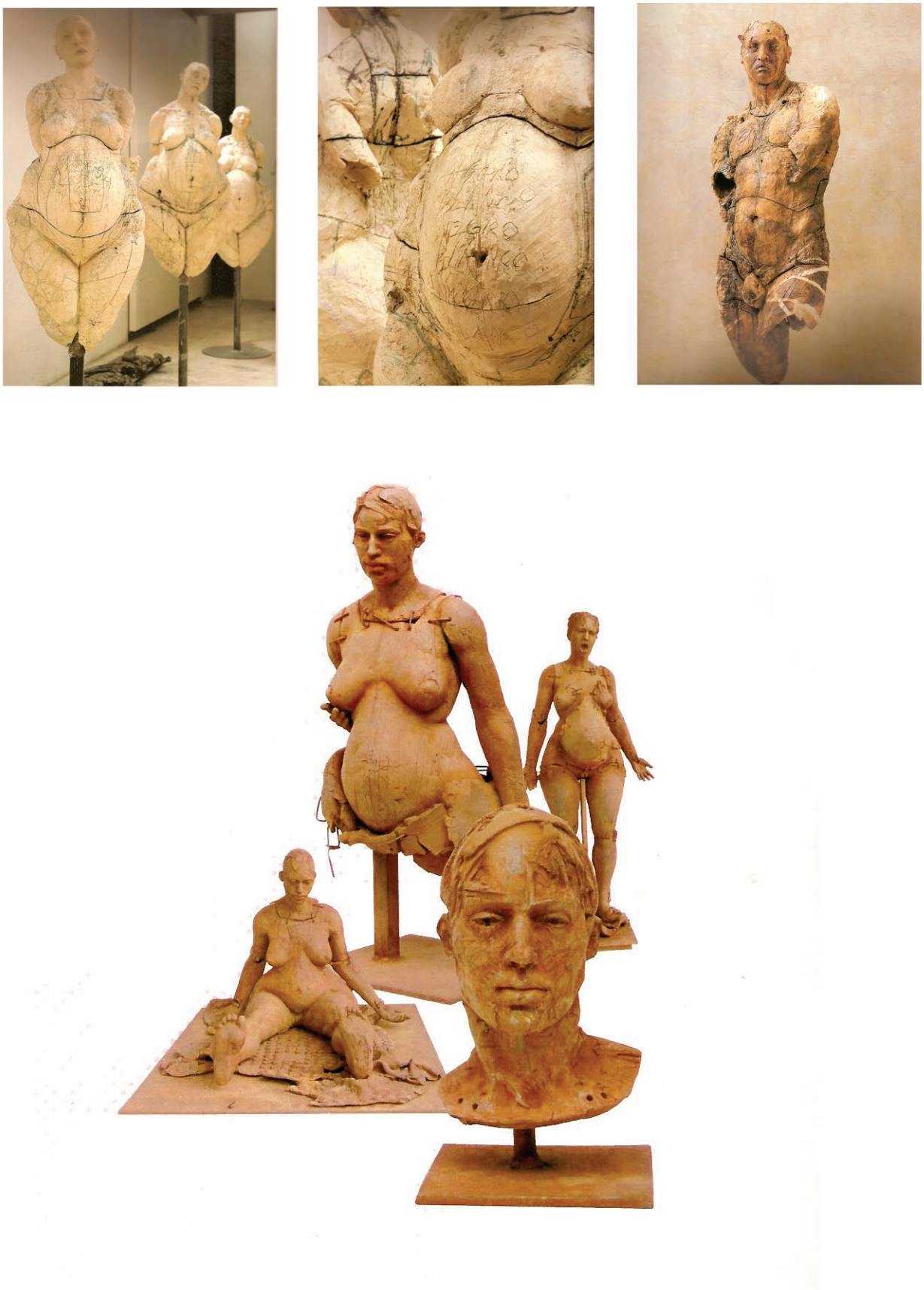
Plus que le travail de Trenkwalder, j'ai trouvé des liens entre mes sculptures et celles de Javier Marin. Il a eu une exposition à l'Espace Cardin en octobre 2000. Il fait de la sculpture figurative de grande échelle. Il produit surtout des tirages en résine, mais il a présenté aussi beaucoup de terres cuites de très grande taille. Techniquement, il réalise des sculptures en pièces détachées. Sur les photos de son atelier on voit de nombreux moules en plâtre et en résine. Il utilise la technique de l'estampage citée plus haut. Il fait des pièces très grandes qui nécessitent d'être cuites en plusieurs parties. A l'exposition de l'Espace Cardin, j'ai pu observer les différentes attaches entre les pièces d'une même sculpture en métal pour la plupart. Les lignes de coupe sont bien visibles, utilisées pour l'aspect visuel de la sculpture, elles suivent les formes.

Le sculpteur Philippe Seené, qui a été mon premier professeur de sculpture, s'est aussi récemment tourné vers la terre cuite, peut-être un peu sous mon impulsion. Il pratique aussi des coupes dans ses sculptures, « à la manière de Javier Marin », mais ce qui est intéressant, c'est qu'il les pratique sur de petites pièces dont la technique ne demande pas à ce que ses pièces soient en plusieurs morceaux. Ces coupes n'ont qu'une raison sculpturale (IIFig. 13 : Travaux de Javier Marin et de Philippe Seené – coupes courbes).

L'évolution du travail de Javier Marin, notamment la pièce présentée dans le hall du Musée des Arts anciens en 2010, montre que le morcellement sort du cadre technique pour prendre un sens formel (IIFig. 14 : Nouveaux travaux de Javier Marin).

Je me suis ici penchée sur les pratiques essentiellement occidentales, quoique Javier Marin est mexicain. L'art occidental m'est familier, mais il existe des exemples ailleurs d'utilisation de terre cuite notamment dans l'art asiatique, africain, sud-américain, qui nous sont plus accessibles depuis l'ouverture du Musée du quai Branly.

IIFig. 12 : Travaux perso. :
- Boulons et vis sur l'arrière du
denier des Ornithanthropes (n°19)
- Coupes courbes sur sculptures en trois parties
le denier des Ornithanthropes, (n°19) et
Soulèvement des rêves (n°23)
© Popovic Adriana



IIFig. 13 : Travaux de Javier Marin (en haut) et travaux de Philippe Seené (en bas)
Sculptures en terre cuite avec coupes courbes et attaches
Marin J. : dans le catalogue de l'exposition de l'Espace Pierre Cardin à Paris en 2000
Séené P.: Série *Maternité,* 2003, carte de voeux © Seené Philippe

IIFig. 14 : Nouveaux travaux de Javier Marin
Exposition "Chalchihuites"à Bruxelles sept. 2010
Oeuvres exposées dans le grand hall du Musée d'arts anciens
dans http://esteticofsenses.blogspot.fr/2010/09/javier-marin-bruxelles-chalchihuites.html

Je pense aussi aux 7000 guerriers chinois en terre cuite grandeur nature, trouvés pendant la fouille du mausolée du premier empereur des Ch'in au Mont Li en Chine, datant d'environ 200 avant J.-C. La fabrication de figures de cette taille fut rendue possible par l'argile très dense de la région, mais aussi par leur maîtrise des méthodes de cuisson. Un détail frappant est l'individualisation des visages, bien que les torses, vraisemblablement crées à partir de moules, montrent moins de variété : les détails furent apparemment ajoutés par la suite, ainsi qu'une couche finale de peinture vive.

Cette idée a été reprise au 104 rue d'Aubervilliers, lors de l'exposition collective par l'artiste Prune Nourry, *Terracotta Daughters*, 2013, directement inspirée par la célèbre armée de Xi'an, mais il s'agit de 116 femmes. Elle explique ce choix pour dénoncer la sélection du sexe de l'enfant en Chine. Les sculptures ont été faites par des artisans chinois, dont un en particulier qui a pu signer ces pièces en collaboration avec l'artiste française, mais il est difficile de retrouver son nom sur internet. On parle de lui comme de *l'artisan* qui a aidé Prune Nourry. Les artisans de la vraie armée de terre cuite avaient eux aussi pu signer leurs œuvres en 220 av. J.-C. Huit « daughters » ont été faites en terre comme modèle de base à partir de vraies petites chinoises choisies dans un orphelinat. La vente de ces 8 sculptures sera reversée pour payer leur éducation pendant trois ans. Ces 8 sculptures ont été ensuite moulées, tirées en terre et retouchées pour être individualisées au niveau des visages. C'est une exposition itinérante, elle finira en Chine, et sera enfouie sous terre jusqu'en 2030.[139] (IIFig. 15 : Travaux de Prune Nourry, *Terracotta Daughters*)

En définitive, les sculpteurs contemporains dont la pièce finale est une terre cuite sont peu nombreux. Mais je pense que leur nombre ne va que croître, car d'une part faire des moulages et des tirages dans d'autres matériaux coûte cher et, d'autre part, la technique se perd, les apprentis sculpteurs n'apprennent plus à faire de moulage, et s'ils veulent déléguer à des artisans, eux-mêmes sont moins nombreux et de plus en plus chers. Les savoir-faire se perdent actuellement, comme je l'ai déjà mentionné.

Il y a un rétrécissement des limites entre les différentes pratiques touchant à la terre, entre poterie et sculpture.

---

[139] www.prunenourry.com /fr/projects/terracotta-daughters , Nourry Prune (née en 1985), diplômée de l'Ecole Boule, Paris, spécialisée en sculpture de bois, avec les Félicitations du jury en 2006, voir aussi *Infra :* Partie III.

IIFig. 15 : Travaux de Prune Nourry
Terra cotta daughters, **2013, terre cuite**
Exposition au 104 en 2013, Paris
dans www.prunenourry.com /fr/projects/terracotta-daughters

C- POTERIE/SCULPTURE AVEC QUESTIONS SUR ART/ARTISANAT/ ARTISANAT D'ART

A l'époque où je cherchais quelles études faire après le BAC, dans les années 1990, il n'y avait pas de céramique à l'école des Beaux-Arts de Paris. La céramique était une technique délaissée et même ringardisée. Aujourd'hui c'est moins le cas, il y a un nouveau un pôle technique aux Beaux-Arts, avec une section céramique. Depuis 2009, cinq ateliers de technicités liés à la pratique de la sculpture et du volume sont installés à Saint-Ouen. Ce pôle regroupe les enseignements de la céramique, de la forge, des matériaux composites, de la mosaïque et de la taille. Depuis 2013 y sont également installés des ateliers de modelage et de moulage.

J'ai déjà souligné l'importance de mes formations parallèles et de la connivence entre céramique et sculpture chez moi. J'ai commencé très jeune à travailler la terre. Je faisais plutôt du modelage en cours de poterie. Il s'agissait le plus souvent de personnages, animaux et autres être imaginaires. Je n'ai fait que quelques rares objets utilitaires dans mon enfance. Je dois admettre aujourd'hui qu'une frontière existait belle et bien entre « sculpture » et « objet usuel », dans mon esprit d'enfant. Mon environnement familial valorisait les sculptures et moins les objets usuels.

Ce n'est véritablement qu'en 1996, lorsque j'ai commencé à enseigner en tant que professeur de poterie, que je me suis mise au tour de potier et que je me suis exercée à faire des pots usuels aux colombins. Poussée par mon professeur de poterie, nous avons fait une première exposition commune en 2003, quatre ans après que j'ai vendu ma première sculpture.

Plus j'avance dans mon travail plastique, plus la frontière est floue entre mes sculptures et mes pièces céramiques. Je présente dans mon corpus d'étude deux pièces que je considère représentatives de ma pratique (n°21 et n°25) et que je classe parmi les arts plastiques. Mais je produis aussi beaucoup de pièces céramiques à ranger plutôt dans les arts décoratifs.

Ces nombreux points méritent d'être plus explicités. A titre personnel, la frontière entre ces différentes disciplines change et évolue, de même dans le monde des arts, cette frontière est en constante mutation. Une multitude d'artistes se place sur cette limite poreuse, j'en ai déjà cité quelques-uns précédemment en exposant leurs différentes

techniques. Le sujet touche même l'actualité contemporaine, en effet le magazine trimestriel *Art Press 2* lui consacre à sa façon un numéro spécial fin 2013, *La céramique au-delà de la céramique.*[140] Le sujet touche aussi mon actualité personnelle, puisque ma production de poteries a fortement augmenté avec la rédaction de ma thèse.

Dans cette partie je décrirai mes pièces céramiques utilitaires, les liens avec la thèse seront analysés dans la partie suivante, traitant du savoir intellectuel. La thèse parfois favorise un travail plus mécanique et pas chronophage. En effet, faire des pots demande moins de temps et moins d'investissement intellectuel que faire de la sculpture.

C1- Quelques définitions et précisions

La question de la différence entre certains termes est régulièrement posée dans mes cours, je me permets donc de repréciser quelques points.

a- Différences

Différence entre poterie et céramique

Céramique et *poterie* sont deux termes désignant la mise en forme de l'*argile* et sa transformation à température basse ou haute. La céramique regroupe tout objet en argile et cuit à basse ou à haute température (poterie, modelage, sculpture, céramique industrielle). Alors que la céramique a une connotation artistique, la poterie, désignant l'objet en terre cuite, a une connotation utilitaire et artisanale. Dans l'esprit de beaucoup de monde le mot poterie fait référence à des pièces fabriquées principalement sur un tour de potier, ce n'est pas toujours le cas. Bien sûr les frontières sont assez minces puisque le vocabulaire et les pratiques évoluent – on parle maintenant beaucoup de poterie d'art.

Différence entre terre cuite et céramique

La terre cuite est un matériau céramique obtenu par la cuisson d'argile (l'argile étant de la terre glaise).

Différence entre céramique, faïence, grès et porcelaine

La céramique c'est une matière, c'est aussi bien de la faïence que du grès ou de la porcelaine. Tout cela est de la céramique. Ensuite, c'est une question de qualité de terre et de température maximale de cuisson. Le sens de *qualité* de la terre se réfère à la *proportion*

[140] « La céramique au-delà de la céramique », *Art Press 2* n°31, novembre 2013, voir *Infra* Partie III.

de matières premières. Elle est différente, selon les céramiques. Pour plus de détails, on peut se référer aux livres techniques pour la composition des pâtes céramiques[141].

J'utilise pour ma part surtout de **la faïence**. Elle cuit à environ 1000 °C. Le retrait est d'environ 10% et les déformations plus faibles que pour le grès et la porcelaine. La faïence reste poreuse et donc facile à patiner.

Le grès, ne contient pas, pratiquement pas, de calcaire. Le retrait de cuisson peut être important et il y a des risques de déformation. Le tesson obtenu est solide, opaque, non poreux, à cassure plutôt vitrifiée. On peut distinguer les grès tendres (vitrification, « grésage » vers 1100°C - 1250°C) et les grès durs (vitrification vers 1250°C - 1350°C).

La porcelaine est peu plastique, donc particulièrement difficile pour le modelage. Par conséquent on l'utilise souvent par pressage ou coulage. Néanmoins, certaines pâtes peuvent se tourner. La température de cuisson élevée, de 1250°C à 1400°C, amène à une vitrification maximale, avec retrait important et risque de déformation. Le tesson obtenu est solide, non poreux, translucide sous faible épaisseur, blanc, à cassure vitrifiée.

Biscuit céramique : Lorsque les pièces sont sèches, il faut les cuire une première fois. Le terme biscuit s'emploie plutôt pour la faïence et la porcelaine. On applique le terme de dégourdi à la première cuisson de grès. Cependant, de nos jours, la plupart des potiers parlent de « biscuit » pour tous les genres de céramique cuite, n'ayant pas encore reçu d'émaillage.

b- Art/Artisanat/ Artisanat d'art[142]

L'Art et l'Artisanat sont très proches dans les gestes de l'artisan ou de l'artiste, mais aussi dans les savoir-faire et même quelquefois dans le résultat. La différence se trouve dans l'intention et dans la finalité du geste. En parlant d'Artisanat, on pense à la nécessité. Nécessité de l'objet produit, qui aura une utilité (meuble, outil, pot par exemple) et nécessité pour l'artisan de produire des objets pour en vivre. Quant à l'Art, il serait alors question de désir (celui de l'artiste), l'œuvre produite n'ayant pas de fonction matérielle immédiate. On constate, dans l'histoire de l'humanité, que cette distinction entre artiste et artisan n'existe pas toujours (les sculpteurs d'une cathédrale étaient-ils des artisans ou des artistes ?) et que la nécessité rejoint bien souvent l'artiste quand il s'agit de vivre de son art. La distinction entre

---

[141] Rhodes Daniel, *Terres et glaçures – les techniques de l'émaillage*, Dessein et Tolra, 2006.
[142] www.dicodunet.com

Art et Artisanat est donc souvent ténue et nombre de productions et leurs auteurs pourraient sans peine être classés dans les deux catégories. Pourtant, un préjugé fort répandu place l'Art au-dessus de l'Artisanat, voulant voir l'artiste la tête dans les étoiles et l'artisan les pieds sur terre. En céramique, on situe souvent la différence entre les objets utilitaires, les contenants en céramique et les objets uniques non-utilitaires. Evidemment l'Art Contemporain a tendance à bousculer même ces frontières. Pour les initiés à l'Art Contemporain, et que ces questions intéressent, ils pourront se référer aux auteurs anglo-saxons qui ont théorisé le point de vue post-moderne en 2001 par Mark Del Vecchio[143] et avec l'essai de Jorunn Veiteberg *the Postmodern pot* en 2007.[144] Ces essayistes sont galeristes et collectionneurs.

c- Art décoratif/Art appliqué

Les arts décoratifs sont pratiqués par les métiers d'art traditionnellement définis par leurs productions ornementales et fonctionnelles et par les matériaux auxquels ils donnent forme : la céramique, le bois, le verre, le métal, le textile, le stuc ou la pierre, voir la pierre précieuse. Ce champ inclut tous les artisanats de l'architecture d'intérieur comme le mobilier et l'ameublement.

La distinction entre *art décoratif/art appliqué* et *bel art* est surtout fondée sur la fonctionnalité, les intentions, l'importance, le statut d'œuvre unique ou de production liée à un seul artiste.[145]

Dans l'usage, surtout au niveau des écoles d'art, une petite distinction peut se trouver parfois entre arts décoratifs et arts appliqués. Les arts appliqués désignent plutôt le dessin, ils sont souvent très axés sur illustration/animation/archi. intérieur. Les Arts décoratifs comprennent création, innovation et une multitude de spécialités possibles comme scénographie, animation, design objet, design graphique, etc…

d- Problème de statut

J'ai décrit plus haut l'évolution de l'école des Beaux-Arts de Paris par rapport à la céramique. Cette évolution est à observer comme un phénomène plus général. L'Art Contemporain s'en est emparé et donc la céramique commence à avoir droit de cité. Depuis plusieurs années la manufacture de Sèvres et la biennale de Vallauris ont

[143] Del Vecchio Mark, *Postmodern Ceramics,* Thames and Hudson, 2001.
[144] Veiteberg Jorunn, *the Postmodern pot,* [*Le pot postmoderne*], sous la dir. Clark Gard, dans *Shifting Paradigms in Contemporary Ceramics: The Garth Clark and Mark Del Vecchio Collection* (Museum of Fine Arts, Houston), Ed. Yale University Press, 2007.
[145] fr.wikipedia.org/wiki/Arts_décoratifs

des politiques d'ouverture vers ces arts dit Contemporains. La biennale de Vallauris a ouvert une section se nommant « céramique architecturale, sculpturale ou conceptuelle ». Maintenant on trouve de nombreuses céramiques dans les grandes foires internationales et les galeries d'arts à la mode. Je reparlerai abondamment de l'Art Contemporain dans la troisième partie de cet écrit. Toujours est-il que je peux parler plus librement aujourd'hui qu'au début de ma thèse 10 ans auparavant, du statut même de la céramique. Dans un catalogue de Vallauris, Ludovic Recchia considère que cette évolution a un lien avec le mouvement post-moderne de déhiérarchisation : « la céramique est redevenue davantage un moyen qu'une fin en soi. »[146] Je trouve qu'il y a toujours quelque chose de péjoratif dans le fait de souligner que la céramique est seulement un « moyen ».

Bernard Marcelis, critique d'art vivant à Bruxelles, écrit dans le journal *Art Press 2* de novembre 2013 consacré à la céramique, que « l'époque actuelle a permis le renouveau de cette discipline [céramique], en la faisant sortir du champ des arts appliqués où elle a été longtemps confinée au siècle dernier. »

Je peux déjà faire ici une remarque sur le titre même du journal *Art Press 2* « La Céramique au-delà de la céramique ». C'est le terme « au-delà » que je remarque en premier, comme si l'Art Contemporain tenait tout de même à garder ses distances. Ce terme signifie que les auteurs se placent « au-dessus » de la mêlée, à un niveau supérieur. Je pousserai cette réflexion plus en avant sur l'Art Contemporain et la céramique, dans la Partie III.

S'il avait fallu attendre l'Art Contemporain pour bouleverser les hiérarchies ! La présence de la sculpture céramique est attestée tout au long de l'histoire de l'art et les hiérarchies sont, de toutes façons, clairement bousculées avec l'Art Nouveau, puis au cours du XXe siècle, avec de grands artistes de l'art moderne qui se sont intéressés à la céramique.

C2- Description de mes poteries, techniques, évolution et comparaisons

Je me suis donc mise à produire des pots céramiques à l'occasion de ma première exposition de poterie. Mon premier souci était de maîtriser le tour et les formes pures. La partie la plus créative était alors pour moi le dessin abstrait que j'apposais sur mes pots. Il s'agissait de traits aléatoires, entrelacés. Ces dessins pouvaient rappeler légèrement les formes entremêlées de mes sculptures.

Lors de l'élaboration des dernières pièces pour cette exposition, le dessin a

---

[146] Recchia Ludovic, *Bavarde et pourtant secrète*, dans Biennale internationale création contemporaine et céramique, Vallauris 2012, Somogly, Paris, 2012, pp. 149-153.

commencé à prendre vie en trois dimensions, j'ai fait des anses qui rappelaient le dessin entrelacé. (IIFig. 16 : Travaux perso. Poteries avec dessins et anses sculptées).

En ce qui concerne les couleurs, engobes, glaçures, émaux, je me suis dans un premier temps cantonnée aux produits achetés bruts. Puis, toujours vers la fin de la production, j'ai commencé à faire ma propre « cuisine » pour les engobes.[147]

A la suite de cette première exposition, j'ai continué à faire des poteries parallèlement à mes sculptures. Je considère cette activité comme une détente, elle demande moins d'investissement intellectuel

Je maîtrise maintenant encore mieux la technique du tour. Je commence toujours par faire une forme parfaite, c'est à dire « ronde », d'épaisseur égale et si possible fine. Mais une fois satisfaite de l'exploit technique, je déforme la pièce, puis j'ajoute des excroissances baroques. Le tout est ensuite incisé, sculpté. Les excroissances et incisions sont abstraites et elles se forment de façon spontanée, la seule considération étant que le résultat reste harmonieux.

Les associations que l'on peut faire pour la forme générale sont, pêle-mêle : coquillage, poissons, oiseaux, oreilles, sexes, seins… ou encore plus généralement trous, fentes, crevasses, bulbes, lianes, veines, réceptacles, branchies de respiration… Il s'agit finalement de termes que je pourrais utiliser pour décrire certains détails de mes sculptures (voir Partie IV).

[147] **Engobe** : terre à consistance de « crème fraîche » mélangée à des oxydes qui permet de faire un décor peint sur les céramiques.

IIFig. 16 : Travaux perso. - Poteries avec dessins et anses sculptées
théière (2001), cruche (2003), assiette (2003), assiette enfant (2013) :
faïence cuite, dessins à l'engobe, émail transparent
Pièces uniques © Popovic Adriana

Mon approche de l'émaillage et des couleurs a aussi évolué pour la préparation de la future exposition. Le plaisir de faire de la « cuisine » a pris de l'ampleur. L'expérimentation est de plus en plus au centre de ce travail. J'aime faire des superpositions comme pour la patine en sculpture, même recherche ton froid sur ton chaud. Je mets maintenant rarement des engobes et un émail simple, je préfère mettre couche sur couche, sur couche : terre une couleur, engobe une autre couleur, un ou plusieurs émaux d'une autre couleur et, pour compliquer à la fin, pulvérisation d'un oxyde par-dessus. L'effet souhaité est la transparence, je n'aime pas les émaux opaques. De plus, je ne fais que rarement deux fois la même « cuisine ».

Les objets que je produis sont des assiettes, des bols, des verres, des saladiers, des pots à apéritif, des passoires, des louches, des vases, des théières, des lampes (IIFig. 17a et 17b : Travaux perso. – Poteries diverses). Et même des instruments de musiques fantaisistes (IIFig. 18 : Travaux perso. – Instruments de musiques). Là aussi, je fais rarement deux fois la même chose. Chaque pièce est unique, et ceci m'a amené à me poser les questions sur les liens entre ma démarche de sculpteur et de potier.

IIFig. 17a : Travaux perso. - Poteries diverses patinées à l'extérieur, émaillées à l'intérieur
La poire, 2007, h : 42 cm, faïence noire cuite
Trilobites, 2006, h : 45 cm, faïence noire cuite
Les tours, 2008, h : 62 cm, grès cuit
Pièces uniques © Popovic Adriana

IIFig. 17b : Travaux perso. - Poteries diverses
Multivase, 2008, h : 35 cm, grès noire cuit, émaillé à l'interieur
Vide-poche, 2008, h : 52 cm, grès noire cuit, émaillé à l'interieur
Tasses amoureuses, 2008, h : 13 cm, faïence banche émaillée
Saladier mutant, 2008, h : 24 cm, grès noire cuit, émaillé à l'intérieur
Pièces uniques © Popovic Adriana

IIFig. 18 : Travaux perso. - Instruments de musiques imaginaires en faïence cuite patinée

Photos 1, 2 et 3 : Udu

Photo 4 : Cordofon, photo : 5 Maracas

Pièces uniques, *courtesy* Balthazar Crubellier © Popovic Adriana

C3- Liens intimes entre ma démarche de sculpteur et de potier-céramiste

Un premier lien m'est apparu clairement suite à la rédaction de ce sujet. Il concerne ma démarche générale. J'ai envie de la qualifier de « démarche de vie ». J'ai d'un côté les notions de rigueur, de difficulté, de maîtrise d'une technique – activité consciente. De l'autre coté j'ai les notions de plaisir, de facilité, de création – activité plus inconsciente. Il me semble que ces couples régissent souvent mes choix.

En effet, pour mes études, j'ai suivi ce fil conducteur, d'abord des études scientifiques, un choix conscient, difficile. Je me suis prouvé grâce à ce choix, que je pouvais le faire. Puis j'ai fait des études plastiques pour me faire plaisir.

Pour ma démarche de sculpteur, j'ai besoin de montrer de l'excellence dans le domaine. En modelage, il s'agit pour moi de représenter le corps au plus près du vivant. Le modelage d'après modèle vivant sera abordé dans la Partie III, ensuite interviendra la partie créative étudiée dans la Partie IV.

La même démarche s'opère en poterie. D'abord je veux maîtriser la forme parfaite, au tour ou au colombin, et obtenir une virtuosité maîtrisée, puis je me permets de déformer et « sculpter » mes pots.

Je fais des pièces uniques, que ce soit en sculpture ou en poterie. On dit qu'une des différences entre l'art et l'artisanat, c'est que le premier produit des pièces uniques. En effet, un ébéniste peut faire 25 fois le même banc au cours de sa vie sans que son statut d'artisan soit remis en cause. En revanche, on attend de l'artiste qu'il présente à chaque fois un résultat différent ou unique. On pourrait aussi se poser la question des séries dans l'art. Quand un peintre réalise cinq ou six toiles sur un même thème, en quoi se différencie-t-il d'un artisan qui produirait quatre ou cinq meubles légèrement différents ? Evidemment, nous pouvons nous poser la question de l'utile et de l'inutile. Le meuble ou le banc se définissent avant tout par leur capacité à remplir une fonction alors que l'œuvre d'art, elle, ne se distingue a priori que par sa faculté à exciter l'imagination de celui qui regarde/écoute. Mes dernières poteries sont, par exemple, plus décoratives et sculptées qu'utiles. Se pose ensuite le cas ambigu de la « production artistique de masse » où l'art prend davantage une fonction de remplissage (occuper de l'espace sonore ou visuel, par exemple). Je me présente avant tout comme un sculpteur qui fait de la poterie et pas comme une potière qui fait de la sculpture. Ma démarche n'est pas originale, en fait.

Picasso, dont j'ai parlé précédemment, est également un artiste qui fait de la poterie. Je peux dans son cas vraiment sentir que le statut de ses céramiques est ambigu et que l'on tend facilement à mettre ces objets dans la catégorie des œuvres d'arts et non de l'artisanat d'art, et cela même si la technologie de la céramique était maîtrisée par des potiers qui travaillaient en association avec Picasso.

Paul Gauguin a lui aussi fait de la céramique. Ce fait est peu connu, en dépit des nombreux ouvrages généraux consacrés au peintre. Les premiers livres signalant l'activité céramique de Gauguin datent des années soixante.[148] Il y eut une grande exposition sur Gauguin en 1989 au Musée d'Orsay qui montrait un certain nombre de pièces céramiques. Gauguin développa sa création céramique tout au long de sa vie artistique, il pratiqua la terre à la fois en potier et en sculpteur. Il crée sa première pièce en 1886, alors qu'il n'a pas encore fait de grandes œuvres en peintures.[149] Gauguin a utilisé ses propres céramiques pour composer ses natures mortes. Il a peint à plusieurs reprises dans ses tableaux certaines de ses céramiques. Par exemple le pot autoportrait à la tête coupée qui figure dans la nature morte à l'estampe japonaise.[150]

Finalement, si on creuse un peu, on constate que même Rodin a touché à la céramique. Il a commencé à faire des expérimentations très tôt, dès 1879. Il a su s'entourer de céramistes compétents, notamment pendant une courte période avec Albert-Ernest Carrier-Belleuse, qui était à ce moment là le directeur de la manufacture de Sèvres, puis de Ernest Chaplet et Edmond Lachenal qui ont transposé son travail en terre à cuire. En 1903 Rodin fait appel à Paul Jeanneney pour transposer sa tête de Balzac en grès, il en tire plusieurs exemplaires aux teintes émaillées différentes. Nous en connaissons quatre variantes aujourd'hui, allant du vert au marron.[151]

Tout au long du XXe siècle beaucoup d'artistes explorent ce matériau, certains directement, comme Bonnard, Derain, Vlaminck, Maillol, Matisse, Rouault, Van Dongen… d'autres en collaboration avec des céramistes, comme Georges Braque, Raoul Dufy, Marc Chagall, Fernand Leger, Juan Miro… Les écrits sur ces sujets sont encore rares ou presque confidentiels. C'est dans la revue spécialisée *Céramique et Verre* que parfois on rencontre des pistes particulièrement intéressantes. Comme par

---

[148] Gray Christopher, *Sculpture and ceramics of Paul Gauguin*, [1963], Hacker Art Books, 1980.
[149] Andréani Carole, *Les céramiques de Gauguin*, Les Editions de l'Amateur, Paris, 2003, pp. 51-53.
[150] Andréani Carole, *Opus cité*, p. 54 et p. 99.
[151] Blühm Andreas, (sous la dir.), *The colour of Sculpture 1840-1910*, Catalogue publié à l'occasion de l'exposition du 26-07 au 17-11-1996 au Van Gogh Museum, Amsterdam en association avec l'Institut d'Henry Moore à Leeds du 13-12-1996 au 06-04-1997, p. 210.

exemple le n° 70 de mai/juin 1993 qui traitait des céramiques d'Henri Laurens (1855-1954). Cet artiste focalisa sa recherche sur la céramique polychrome.

« Je suis sculpteur et non céramiste », c'est en ces termes que Fontana commence son texte « Ma céramique » publié en 1939 dans la revue Tempo de Milan.[152] Une autre facette de l'artiste italien Lucio Fontana (1899-1968) est redécouverte grâce à la rétrospective au Musée d'Art Moderne de Paris (avril -août 2014). Cette exposition met en avant sa diversité de création entre abstraction et figuration, fascination technologique et matière informe. Ses toiles fendues sont devenues des icônes de l'Art Moderne, elles sont mises en regard avec ses sculptures et ses céramiques moins connues. Ces œuvres en trois dimensions sont présentées pour la première fois en France, pour la plupart. Sa production céramique accompagne toute sa carrière : de l'ensemble très important de motifs (nature morte, crabe, papillon, fleur, cheval, coquillage, fond marin) qui occupent les années 1936-1938 jusqu'aux objets spatialistes (vases, plats, œufs,…) des années 1950 en passant par les sujets religieux exécutés durant les années 1940 et jusqu'aux années 1960[153]…) (IIFig. 19 : Travaux de Fontana – Céramiques polychromes).

Chez certains artistes, les frontières sont carrément absentes entre art, artisanat d'art et art décoratif. Je pense notamment aux artistes appartenant à l'Art Nouveau. J'ai de nombreuses affinités avec ce mouvement du début du XXe siècle. L'artiste Victor Prouvé (1858-1943) est une des personnalités les plus fécondes de l'Art Nouveau. Son œuvre se développe au sein de l'école de Nancy. Il était peintre, dessinateur, illustrateur, graveur, sculpteur, créateur d'objet d'arts, décorateur, c'est l'artiste pluridisciplinaire par excellence, celui qui pourrait, à lui seul, incarner l'idée de « l'art dans tout » revendiqué par l'Ecole de Nancy, officiellement créée en 1901. Certaines de ses sculptures ont des liens plastiques évidents avec mes propres pièces.

[152] Da Costa Valérie, *Ecrits de Lucio Fontana*, Les Presses du réel, 2013, p. 189.
[153] Le Follic Hadida Stéphanie, « Des céramiques justes inouïs ! », *La revue de Céramique et du Verre* n°186, 2012, pp. 64-65.

IIFig. 19 : Travaux de Lucio Fontana - Céramiques polychromes
Concetti spaziali, 1957, h = 28 cm, p. 213 / *Battaglia*, 1947, 18x30x12 cm, p. 126.
Torso Italico, 1938, 168x107x74 cm, p. 69 / *Concetto spaziale*, 1959, h = 25 cm, p. 211
Donna con fiore, 1948, 122x54,5x48,5 cm, p. 134
Il guerriero, 1949, 108x47 cm, p. 135 / *Cristo crocifisso*, 1950-1955, 47x17x12 cm, p. 141
dans Catalogue de l'exposition *Lucio Fontana - Retrospective,*
Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 2014.

En particulier la sculpture-objet appelée *Coupe La Nuit* (IIFig. 20 : Travaux de Victor Prouvé). Présentée pour la première fois en 1894, au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts dans la section objets d'art et plus récemment à l'exposition *1900.*[154] Elle représente un visage de femme impassible aux yeux clos, sa chevelure se déploie en formant un plateau en creux, d'où sa dénomination d'objet-sculpture. Croissant de lune, étoiles, chauves-souris et hibou s'accrochent à ses cheveux, des capsules de pavots – évoquant le sommeil artificiel- encadrent son visage. Mais à l'arrière, un enchevêtrement de corps enlacés dans une étreinte charnelle rompt le silence. Femme nue allongée, homme torturé par la douleur, un poignard s'enfonçant dans sa chair. Ainsi se trouvent résumés la misère, l'amour, la douleur… Cet aspect dual de la nuit est parfaitement rendu par l'opposition de deux visages : celui de l'impassibilité, d'emblée visible, et celui de l'effroi, déformé par un cri de douleur, que l'on finit par découvrir caché au verso du premier.[155]

J'aime cette idée d'**artistes pluridisciplinaires,** comme c'était cas de façon évidente avec les artistes de l'Art Nouveau. On peut considérer aussi Léonard de Vinci ou Michel-Ange comme des artistes pluridisciplinaires.

Il y a toute une nouvelle population d'artistes qui ne s'embarrasse pas de ces distinctions et qui n'a pas attendu d'être désignée par « un au-delà » de la céramique. J'ai déjà cité le travail de Elmar Trenkwalder. Il y a aussi l'actuellement populaire Johan Creten, artiste Belge né en 1963. J'ai pu voir pour la première fois ses sculptures au Musée national de la céramique de Sèvres en 2004, lors de l'exposition *Céramiques contemporaines. Trente artistes, trente céramistes* puis de nouveau, en 2005. Johan Creten est le premier artiste belge vivant invité au musée du Louvre de Paris à l'exposition précitée *Contrepoint. De l'objet d'art à la sculpture - Porcelaines contemporaines*. Cette exposition créait un dialogue entre la collection d'art ancien du musée et les pièces en porcelaine contemporaine. Ces sculptures en céramiques émaillées ne pourraient pas avoir la même force dans un autre matériau. (IIFig. 21 : Travaux de Johan Creten – Terres cuites émaillées)

---

[154] *Paris 1900, la Ville spectacle* L'exposition au Petit Palais à Paris, du 2 avril - 17 août 2014.
[155] *Le Musée de l'école de Nancy – œuvres choisies*, Ouvrage collectif, Somogly éditions d'art, Paris 2009, pp. 166-169.

IIFig. 20 : Travail de Victor Prouvé (1858-1943)
Coupe La Nuit, 1894, Bronze
dans Le Musée de l'école de Nancy, Somogly éditions d'art,
Paris, 2009, pp.166-169.

IIFig. 21: Travaux de Johan Creten (1963) - Terres cuites émaillées.
Mur de fleurs, 2012, au Musée Delacroix
La Disgraziata, 1998, h : 193 cm, Galerie Perrotin.
Grande Vague pour Palissy, 2006-2011, h : 137 cm, Galerie Perrotin.
dans la revue *Céramique et verre*

Avant la thèse, je ne m'étais pas posé clairement la question sur cette frontière entre céramique et sculpture. Je me suis toujours placée comme Fontana et d'autres artistes, comme un sculpteur qui fait de la céramique.

Jusqu'à maintenant ce sont mes expériences de sculptures qui étoffaient mes poteries mais, récemment, c'est la poterie qui est apparue discrètement dans une sculpture. J'ai incorporé de petits récipients tournés dans quelques sculptures (IIFig. 22a et 22b : Travaux perso. – Incorporation de pots tournés dans quelques sculptures).

Je pense que cette tendance va prendre de l'ampleur. Dans ce contexte, la limite entre mes pots sculptés et mes sculptures s'amenuise.

Mes pots ont des décors très finement sculptés, souvent les reliefs sont plus délicats que sur mes sculptures. J'ai de plus en plus envie d'obtenir le même genre de « grain » dans mes sculptures, car il me semble que cela donnerait encore une dimension supplémentaire ainsi qu'une impression de complexité et de multitude encore plus grande.

IIFig. 22a : Travaux perso. - Incorporation de pots tournés dans une sculpture
Différentes étapes de la constuction de *A l'écoute de la Musique - Hommage à Goran Music*
2012, terre cuite patinée, h : 50 cm
1- début par le portrait / 2- deux pots tournés
3- incorporation des pots dans la sculpture (vues de dos et de face)
4- trois vues de la sculpture achevée.
(Voir aussi IIFig. 28b) © Popovic Adriana

IIFig. 22b : Travaux perso. - Incorporation de pots tournés dans quelques sculptures

1- *A l'écoute de la vie (petite),* 2013, h : 20 cm - terre cuite patinée, intérieur du pot émaillé

2- *Rêve à l'envers bleu (petite)*, 2007, h : 28 cm - travail sculpture en terre crue et louche en parallèle

3- *L'éclosion des rêves (petite)*, 2012, h : 33 cm - terre cuite patinée

(Voir aussi IIFig. 28b) © Popovic Adriana

D- PHOTOGRAPHIE/SCULPTURE Les rapports entre la sculpture et la photographie dans mon propre travail

Il s'agit ici d'étudier un dialogue, une interaction complexe, entre deux modes d'expression artistique qu'à priori tout oppose : la photographie et la sculpture. La première présente un monde en deux dimensions, la seconde un monde en trois dimensions. La première capte une image, la seconde modèle et transforme une matière.

Je fais de la sculpture, et même si je ne suis pas photographe, je réalise beaucoup de photographies. Je prends moi-même les clichés de mes sculptures à différents stades. J'utilise mes images pour mes catalogues, les affiches, le site Internet… Depuis l'exposition de novembre 2003 à la Galerie Claude Lemand, j'ai fait la démarche d'encadrer, d'exposer et de vendre des photographies de détails. Puis plus récemment pour l'exposition de *Céramiques Sculptées* en Israël, j'ai exposé des images faites sur ordinateur. Ces images proviennent de photographies de détails de sculptures, de céramiques, mais aussi quelquefois de photographies macro de rochers de Vrnik. J'ai assemblé ensuite des bouts de diverses photographies, pour former un ensemble. Cet ensemble, je l'ai travaillé avec le logiciel Photoshop, logiciel de retouche, de traitement et de dessin assisté par ordinateur. Les images ainsi créées s'autonomisent et prennent le statut d'œuvre à part entière, les détails du procédé seront repris plus loin. J'avais en mémoire des images de E. C. Escher, maître du dessin triché et des mondes qui ne peuvent exister.[156]

En relation avec mon travail de sculpteur, je photographie également des paysages, des objets, des modèles, des amis… Je me sers de ces images brutes ou en les retravaillant en dessin ou encore avec un logiciel de traitement d'images.

Mes liens avec la photographie sont donc nombreux et complexes.

Pour essayer d'y voir plus clair et analyser ces liens, je me suis tournée vers l'histoire de l'art. Le thème est d'actualité depuis le colloque qui s'était tenu à Paris sous l'égide du Centre national de la photographie, *Photographie/ Sculpture.*[157] Il y a eu quelques articles et expositions pionniers autour de *Rodin et la photographie,*[158] ainsi que l'exposition *Brancusi* au Musée National d'Art Moderne,[159] ou encore le cycle

[156] www.mcescher.com, site officiel de M. C. Escher.
[157] *Sculpter/photographier*, Actes du colloque organisé au Louvre sous la direction de Michel Frizot et Dominique Païni les 22 et 23 novembre 1991, Louvre/Marval, Paris, 1993.
[158] *Rodin - Le musée et ses collections*, éditions Scala, Paris, 1996.
[159] Brown Elisabeth, *Brancusi photographe***,** Assouline 1999.

d'expositions au Musée Picasso soulignant les relations qu'entretenait Picasso avec la photographie : *Picasso photographe, 1901-1916* (1994), *Picasso et la photographie, à plus grande vitesse que les images* (1995),[160] *Le Miroir noir. Picasso, sources photographiques, 1900-1928* (1997),[161] *Picasso-Brassaï* (2000),[162] sans oublier l'exposition *De Degas à Picasso: peintres, sculpteurs et la caméra* au Musée Guggenheim de Bilbao en 2000.[163] Au vu de cette abondante documentation, je peux dire que les rapports entre sculpture et photographie sont devenus un véritable genre en art.

Au travers de ces témoignages j'ai distingué deux types d'artistes : ceux qui pratiquent eux-mêmes la photographie et ceux qui font appel à un professionnel. Certains artistes, comme Picasso, font les deux. Le problème n'est cependant pas fondamentalement différent. En effet, une osmose se crée généralement entre le photographe et l'artiste. Quoi qu'il en soit, en dernier recours, c'est au plasticien que revient la décision finale. Je me suis penchée sur le cas de plusieurs artistes dont la « pratique photographique » m'a semblé faire écho à mes propres expériences. Quand le sculpteur choisit de faire une photographie liée d'une façon ou d'une autre à son œuvre, cela veut dire qu'il manifeste un intérêt pour la dimension temporelle que la sculpture en soi ne peut satisfaire.

Il se dégage quatre aspects importants que je vais étudier :

1 Archivage des œuvres

2 Dialogue avec le spectateur

3 L'intervention des photographies de sculptures, mais aussi des autres photographies, dans le processus créatif.

4 Images prenant le statut d'œuvres à part entière.

Ces quatre points sont intimement liés les uns aux autres et s'interpénètrent. L'archivage est une activité très personnelle mais qui reste néanmoins tournée vers l'autre, le spectateur. L'ensemble des clichés participe au processus créatif. Ces données peuvent devenir une œuvre plastique à part entière.

---

[160] Baldassari Anne, *Picasso et la photographie, A plus grande vitesse que les images*, Paris, RMN, 1995.
[161] Baldassari Anne, *Le miroir noir : Picasso, sources photographiques 1900-1928*, Paris, RMN, 1997.
[162] Baldassari Anne, *Brassaï-Picasso, Conversations avec la lumière*, Paris, RMN, 2000.
[163] www.guggenheim-bilbao.es/frances/exposiciones/ degas_picasso/contenido.htm

D1- Archivage des œuvres

Lorsque l'on entreprend un travail dans le domaine plastique, il est habituel de créer une banque de données et de procéder à un classement. Si en plus les œuvres en question sont en trois dimensions, la photographie offre un moyen simple de les archiver. Ce travail peut se faire avec plus ou moins d'obstination. L'image représente la trace, le document, le souvenir d'un objet ou d'une expérience passée que le plasticien a besoin de conserver ; soit comme aide-mémoire, soit comme interface avec le public.

Dès le début, les artistes se sont intéressés à ce nouveau médium. La photographie s'est développée à l'époque de Rodin. Le sculpteur s'est très vite passionné pour cette nouvelle technique. Il a été attiré par le côté pratique et esthétique de cette nouvelle technique. Rodin ne prenait pas lui-même ses clichés, mais faisait appel à des photographes. Les quelques 7000 images, qu'il a rassemblées entre 1860 et 1917, illustrent à la fois sa vie privée, publique et surtout professionnelle. Parmi ces clichés, les représentations de ses sculptures sont les plus nombreuses. A mesure qu'il créait, Rodin alimentait une bibliothèque qui nous permet de suivre pas à pas sa carrière, de comprendre sa méthode de travail et la vie de l'atelier.

L'exposition qui s'est tenue au musée Bourdelle du 17 novembre 2000 au 18 février 2001, *L'œil et la main,* a révélé pour la première fois l'importance du fonds photographique de l'atelier de Bourdelle, l'élève de Rodin. La collection est riche de 2500 épreuves sur papier et de 4000 négatifs sur plaque de verre. Bourdelle photographiait lui-même, développait, agrandissait et retouchait avec ses propres appareils, qui ont été conservés.[164]

La quantité de photographies de Brancusi est également très impressionnante. Il se servait de son appareil non seulement pour inventorier sa production d'artiste, mais aussi comme d'un véritable mode d'expression : le mouvement de sa pensée sur la sculpture et sur le monde. Il nous permet de remonter à l'origine même de l'œuvre et de voir les différents thèmes se développer sous nos yeux en une infinie métamorphose représentée dans plus de 1500 clichés. Dès le début du XXe siècle, Brancusi a eu recours à la photographie, mais ce n'est que dans les années vingt, avec l'aide de Man Ray, qu'il a utilisé des plaques de verre de grand format et construit une chambre noire à l'intérieur de son atelier.

---

[164] Gautherin Véronique, *L'œil et la main – Bourdelle et la photographie*, catalogue de l'exposition au Musée Bourdelle du 17 novembre 2000 au 18 février 2001, Paris Musées/Éd. Éric Koehler, 2000.

Une exposition fin 2003 au Musée Picasso s'intitulait : *On est ce que l'on garde – les archives de Picasso,*[165] elle était justement centrée sur l'archivage photographique. Le fonds est riche de 15000 documents photographiques attestant de l'intérêt de Picasso pour ce médium. Les clichés sont réalisés par Picasso lui-même, mais aussi par de nombreux photographes dont Brassaï, Robert Capa, Henri Cartier-Bresson… Picasso a en effet conservé des milliers de papiers (carnets de notes, agendas, lettres, journaux, coupures de presse, croquis…) et de photographies qui témoignent, au jour le jour, de son travail et constituent une véritable chronique de sa vie. Elles révèlent le souci - voire l'obsession - autobiographique de l'artiste. Picasso disait qu'il ne suffit pas de connaître les œuvres d'un artiste, il faut aussi savoir quand il les faisait, pourquoi, comment, dans quelles circonstances. Picasso disait « Sans doute existera-t-il un jour une science, que l'on appellera peut-être « la science de l'homme» qui cherchera à pénétrer plus avant l'homme à travers l'homme-créateur. Je pense souvent à cette science, et je tiens à laisser à la postérité une documentation aussi complète que possible… »[166]

Le Land Art ne pourrait pas être diffusé à un large public sans l'intervention de la photographie. Certaines fois la photographie est le seul témoignage palpable de l'œuvre. J'ai déjà cité le travail d'Andy Goldsworthy. Dans le film qui lui est consacré, *Rivers and tides,*[167] on peut apercevoir que ce travail de classement et d'archivage des œuvres est très systématique.

Ma propre démarche s'inscrit dans le même type de processus. Je pensais prendre un nombre anormal de clichés de mes propres sculptures, mais l'abondance des fonds photographiques des artistes que je viens de citer a apaisé mes inquiétudes. Au début, j'utilisais un appareil argentique. Aujourd'hui, je suis passée au numérique, mais la démarche me semble la même. Le principal changement concerne la quantité de photos encore plus importante et peut-être aussi le soin, en terme de qualité, apporté à chaque cliché. Je prends moi-même les clichés, et ce pour plusieurs raisons : le plaisir que j'éprouve à prendre les photographies, la simplicité sans cesse croissante d'utilisation du matériel photographique et « ma propre disponibilité. » En effet, si je faisais intervenir un professionnel, il ne serait pas là forcément à chaque fois que je ressentirais le besoin de fixer une partie du travail en cours. Pour finir, je peux complètement déterminer moi-même les choix esthétiques. Dès que la sculpture en terre commence à prendre une forme

---

[165] Exposition au Musée Picasso *On est ce que l'on garde – les archives de Picasso,* 22 oct. 2003 – 19 janv. 2004.
[166] Baldassari Anne, *Brassaï-Picasso, Opus cité*.
[167] *Rivers and Tides*, film documentaire de 2001 de Riedelsheimer sur l'artiste britannique Andy Goldsworthy (né en 1956).

cohérente, j'utilise mon appareil. Je suis son évolution et les différentes phases techniques. Je photographie la découpe de la pièce en plusieurs morceaux pour vider la sculpture. Je prends ensuite, sous de nombreux angles, la sculpture achevée encore humide avant cuisson et de nouveau à la sortie du four, la sculpture brute. Pour finir, je fais des photos de la sculpture patinée sous de nombreux angles et lumières différentes. L'ensemble forme une sorte de carnet de bord de la sculpture. Comme l'explique bien Serge Tisseron, la photographie n'est pas seulement la nostalgie du passé. Elle est toujours partagée entre deux désirs opposés et complémentaires : l'un vise à arrêter le défilement du temps et à figer la représentation, l'autre anticipe et accompagne le mouvement du monde.[168]

D2- Dialogue avec le spectateur

Un certain nombre de photographies servent donc à l'archivage. Parmi ces clichés, ceux qui représentent des œuvres finies servent à initier le dialogue avec le spectateur. La communication ne peut se faire avec les œuvres elles-mêmes, par conséquent, il faut l'intermédiaire de la photographie ou d'un autre support - comme la vidéo par exemple, que je n'aborderai pas ici. Dans le cas d'une œuvre en deux dimensions, il y a déjà transformation. La photographie ne donne pas la matière d'un tableau et tous ceux qui ont essayé savent que retrouver la chromie d'un tableau est une mission pratiquement impossible. Dans le cas d'une œuvre en trois dimensions, il y a en plus la perte d'une dimension lors du passage à la photographie. Autre remarque, la photographie substitue sa propre échelle à l'œuvre sculptée, elle réduit le monumental et donne au détail une dimension nouvelle.

La photographie réinterprète l'œuvre, et le photographe donne sa part d'interprétation. A cet égard, dans un article du colloque Sculpter/Photographier Jean-René Gaborit[169] fait un certain nombre d'observations intéressantes. Lorsqu'ils étudient une sculpture, les historiens utilisent des photographies. Ils ont tendance à croire qu'il s'agit d'un reflet fidèle et fiable de la sculpture. Or ce miroir est trompeur : les conditions de la prise de vue, les moyens techniques, mais plus encore l'œil du photographe, voire le tirage, exercent une influence sur l'observateur de la photo. Gaborit cite en exemple quatre clichés d'une même sculpture, le buste de Saint-Baptiste du Musée du Louvre. Selon les clichés, différentes parties de l'œuvre sont mises en valeur, chaque cliché donne donc un résultat différent en fonction de l'aspect privilégié par le photographe. Chaque photographe donne ainsi sa vision de l'œuvre.

---

[168] Tisseron Serge, *Le mystère de la chambre clair –Photographie et inconscient*, Flammarion, Paris 1996.

[169] *Sculpter/photographier*, Actes du colloque organisé au Louvre sous la direction de Michel Frizot et Dominique Païni les 22 et 23 novembre 1991. Paris, Louvre/Marval, 1993, pp. 25-31.

Rodin avait conscience de ces problèmes d'interprétation. Il accumulait des quantités énormes de clichés, comme je l'ai écrit juste avant. Rodin souhaitait contrôler la vision que les spectateurs pouvaient avoir de son œuvre, de donner de l'importance à telle ou telle sculpture, de la montrer à un stade précis de son développement et de présenter l'angle de prise de vue le plus juste à ses yeux. Il ne prenait pas ses clichés lui-même. L'appareil photographique demeura donc longtemps accessoire et le photographe un collaborateur occasionnel, choisi au hasard des rencontres et des relations. La situation changea au cours des années 1890. Rodin suit les traces de Carrier-Belleuse, son ancien professeur, qui, dès 1863, exposait des photographies de ses œuvres en même temps que les œuvres elles-mêmes. Rodin a repris pour la première fois le procédé en 1896 à Genève. A partir de cette date, un certain nombre de photographes se sont succédés dans son atelier. Eugène Druet, Jacques-Ernest Bulloz, Adolphe Braun travaillent chacun à leur manière mais toujours d'après ses directives pour constituer des albums d'images qui pourront servir à des articles ou des tirages de qualité pour les expositions.[170] Une lettre d'Eugène Druet à Rodin assure que la direction artistique est celle de Rodin, alors qu'un différend les oppose : « Lorsque je vous ai connu et que vous m'avez demandé de photographier vos œuvres, je me suis plié à toutes vos exigences, j'ai accepté vos conseils et votre direction, je me suis scrupuleusement confronté à vos désirs. Je n'ai rien négligé pour vous contenter. J'ai détruit sans me plaindre les clichés qui n'étaient pas entièrement à votre convenance. »[171] A l'exposition du pont de l'Alma en 1900, Rodin a mis sur le même plan des plâtres, des dessins et des tirages d'Eugène Druet. Il conférait ainsi un statut d'œuvre à ces photographies.[172]

Rodin opérait des choix esthétiques. Ce qu'il voulait présenter au public ce n'est pas un cliché net : il cherchait plutôt une ambiance. Il est aidé en cela par le photographe américain Edward Steichen. Ces épreuves suivaient la vogue pictorialiste des années 1900, esthétique du flou, de tirages pigmentaires conférant des matières à la surface des épreuves, compositions allégoriques.

C'est dans l'atelier de Rodin que Bourdelle découvrit l'usage que le maître faisait de l'image, avec Eugène Druet notamment. L'image servait à représenter une sculpture non seulement pour informer tel commanditaire ou pour illustrer telle revue, mais aussi

---

[170] www.musee-rodin.fr/photogr.htmI

[171] Eugène Druet à Rodin, 6 janvier 1901, arch. Musée Rodin. dans Pinet Hélène, *Eugène Druet, homme orchestre et gardien du temple, dans Rodin en 1900* – L'exposition de l'Alma, Musée du Luxembourg 12 mars - 15 juillet 2001, RMN 2001, p. 277.

[172] Pinet Hélène, *Eugène Druet, homme orchestre et gardien du temple,* dans *Rodin en 1900 – L'exposition de l'Alma*, *Opus cité*, pp. 275-282.

dans le même temps pour donner une dimension supérieure à l'œuvre par le traitement de la lumière et de l'angle de prise de vue. Bourdelle faisait lui-même ses photographies. Sa production « personnelle » traduit une sensibilité au médium particulièrement intéressante.[173] Bourdelle envoyait à son entourage des photos de ses sculptures pour demander des avis. L'abondante correspondance de Bourdelle fait souvent mention de photographies, il demande leur avis à ses interlocuteurs. Certaines de ces photographies devaient même, au tournant du siècle, faire l'objet de dédicaces leur conférant un statut de reproductions à part entière, au même titre que les plâtres.[174]

Pour aller plus loin dans la compréhension de son œuvre et de lui-même, Bourdelle a réalisé des séries d'autoportraits au miroir flou ou des mises en scène où il apparaissait presque dissimulé dans les ensembles sculptés comme dans *les Combattants*. Le corps même de l'artiste vient se fondre dans la matière sculptée par le jeu des flous. Il s'en dégage une esthétique post-romantique. Il utilise des mises en scène nocturnes qui font subir aux matériaux de véritables métamorphoses, passant du plâtre et de la pierre à des surfaces opalines et incandescentes.[175]

Brancusi a une démarche un peu à part, mais comme Bourdelle il veut contrôler l'image. Suite à une exposition new-yorkaise, le photographe Stieglitz envoya des photos parfaites sur le plan de la lumière autant que sur plan de la matière. Brancusi se serait écrié « La photographie parfaite ne représente pas mon œuvre ». Il y voit la mort de la beauté, de l'équilibre et du plein. Ce n'est pas ce qu'il veut transmettre au spectateur.[176] Cette expérience décide Brancusi à faire lui-même ses propres clichés. La photographie fait entièrement partie de son travail de sculpteur. Brancusi cherche à contrôler la vision que le spectateur peut avoir de son œuvre. Il s'intéresse de plus en plus au contrôle absolu de l'atelier où il peut présenter ses sculptures en un groupe cohérent et bien établi.[177] L'atelier de Brancusi sera lui-même une œuvre d'art à part entière. Il photographie ses sculptures *in situ*. L'artiste expose dans son atelier où chaque œuvre occupe une place bien définie. Déplacer une seule de ces œuvres serait pour lui rompre l'harmonie qui règne dans ce lieu. La photographie lui permet d'affiner l'œil du sculpteur en intégrant le point de vue mobile du spectateur à l'acte créateur. L'atelier devient alors non plus le lieu ni le prolongement mais l'essence même de l'œuvre totale et mouvante, appréhendée

---

[173] Gautherin Véronique, *L'œil et la main – Opus cité*, p. 82.
[174] Gautherin Véronique, *L'œil et la main – Opus cité,* p. 88.
[175] Gautherin Véronique, *L'œil et la main – Opus cité,* p. 210.
[176] Leenhardt Jacques, *Au-delà de la matière : Brancusi et la photographie* dans *Sculpter/photographier*, *Opus cité*, pp. 33-38.
[177] Brown Elisabeth A., *L'atelier métaphorique, Opus cité*, pp. 41-54.

suivant le concept de « groupe mobile ».[178] Brancusi ne voulut jamais complètement comprendre la technique photographique. Il désirait garder la magie qui lui permettait de fixer l'instant en éternité. Jacques Leenhardt parle de Brancusi comme d'un mystique. Brancusi a cherché les équivalents matériels d'une idée de la spiritualité qu'il voulait transmettre au public.[179]

Lorsque je fais des photographies destinées au public, j'ai à l'esprit les problèmes d'interprétation qu'ont rencontrés les sculpteurs que j'ai cités et les réponses qu'ils ont trouvées.

En ce qui me concerne, je choisis le cliché qui a la plus grande qualité photographique et non celui qui rend compte de la sculpture le plus fidèlement possible. Pour atteindre une qualité satisfaisante, il m'a fallu apprendre le langage spécifique de la photographie, d'un point de vue technique et d'un point de vue esthétique. Pour le coté technique, j'ai pris appui sur les échanges avec de nombreux professionnels de la photographie, « tireurs » de noir et blanc argentique et photographes professionnels, mais aussi graphistes et imprimeurs.

Je me suis également aperçue que de nombreux spectateurs ne regardent pas vraiment les sculptures lors des expositions, ils survolent du regard. Ainsi, en attirant l'attention du public sur des détails de la sculpture, je l'encourage à prendre le temps de mieux voir. J'utilise la photographie pour aider le spectateur à mieux observer. La société de l'image dans laquelle nous évoluons explique sûrement en partie que nous sommes plus habitués à regarder des représentations en deux dimensions. De plus, nous sommes dans une société rapide qui « zappe » et ne prend pas le temps de voir, il faut donc en quelque sorte lui « mâcher le travail ». A mes yeux, les photographies des détails deviennent des sortes de tableaux abstraits, qui ont leur vie propre. C'est la raison pour laquelle je leur ai conféré un statut d'œuvre lors d'une exposition en 2003, en les vendant encadrées.

Il y également un point de vue un peu plus mystique sur lequel je rejoins en partie Brancusi. L'abondance des clichés que je prends s'explique aussi par le fait que je cherche à saisir l'insaisissable, le quelque chose qui rend la sculpture vivante. Par ce procédé, je recherche « l'âme » de la sculpture pour la faire partager au spectateur.

---

[178] Penders Anne-Françoise, *Brancusi, la photographie ou L'atelier comme groupe mobile*, Éditeur La Lettre volée Palimpsestes 1995.
[179] Leenhardt Jacques, *Au-delà de la matière, Opus cité*, pp. 33-38.

D3- L'intervention des photographies dans le processus créatif.

Il a été difficile de traiter les deux premiers chapitres sans faire trop d'allusions au processus créatif. Les artistes que j'ai cités plus haut utilisaient complètement les photographies dans leur travail.

Le fait d'accompagner d'archives photographiques abondantes l'élaboration d'une sculpture participe intégralement à la création de la sculpture. Les deux aspects sont intimement liés. Pendant les prises de vue, l'œil se fixe, le cerveau réfléchit ; les creux, les vides, les ombres prennent d'autres significations. Il y a souvent un va-et-vient entre les photos et la sculpture. Des ombres lors de la prise de vue s'avèrent gênantes et révèlent un défaut de la sculpture elle-même. Elles me permettent de porter un regard neuf et différent sur la sculpture.

Les avis de mon entourage à partir des photographies que je leur montre peuvent aussi influencer la direction que prend un modelage.

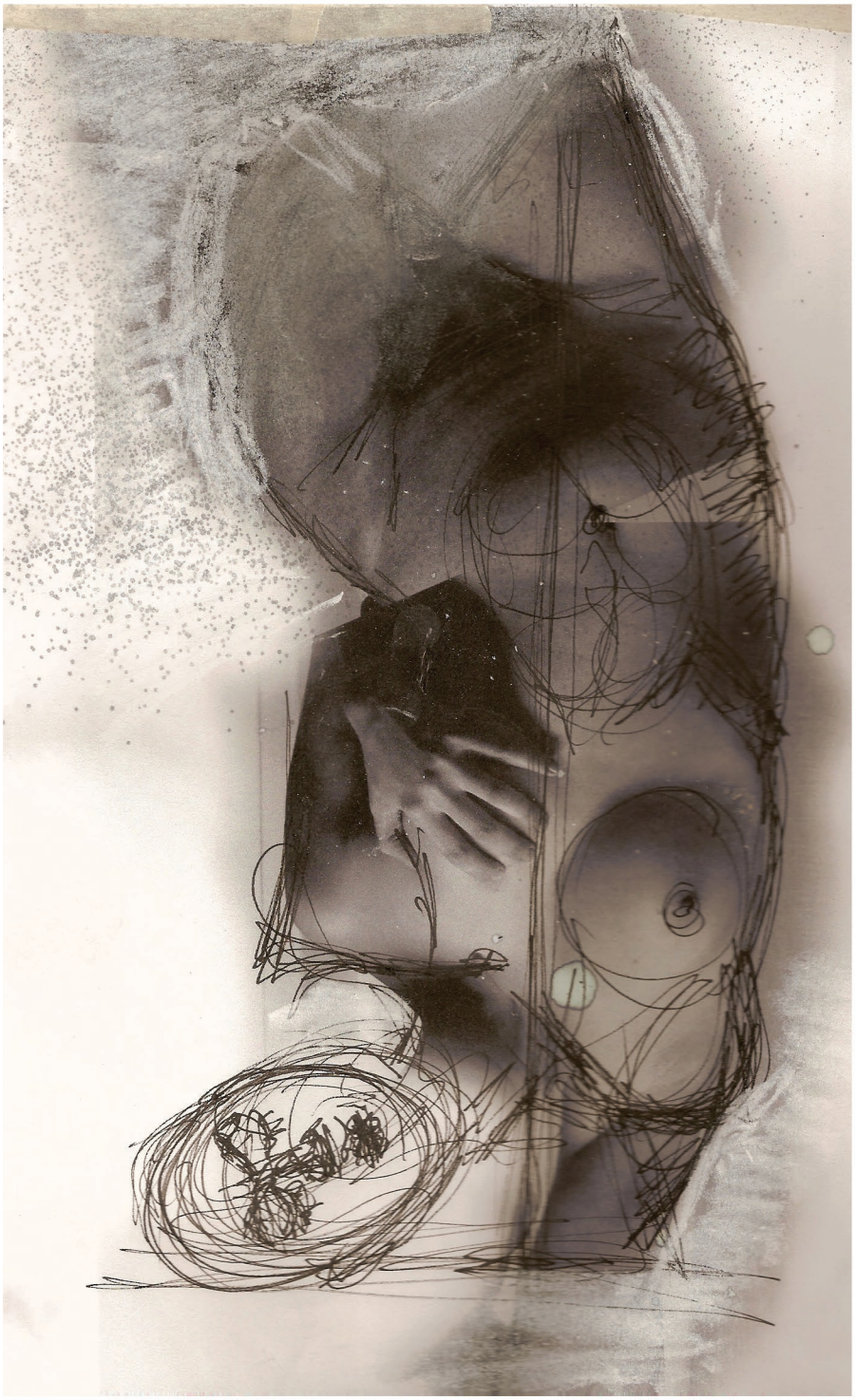
Je prends beaucoup de photos de modèles chez moi et à mes cours. Lors de mes cours je choisis la pose du modèle souvent en résonance avec mon propre travail en cours. Je mets ces photos dans des classeurs qui me servent en permanence quand je modèle chez moi. Il s'agit d'une formidable banque de données. Je complète cette bibliothèque par des photos de mes amis. Ainsi je collecte de nombreuses photographies de têtes, d'oreilles, de pieds, de mains… Je demande à des proches de poser pour certaines poses complexes ou même, il m'arrive de tenter moi-même de prendre la pose et de me photographier seule.

Lors de l'élaboration d'une sculpture, je peux avoir une énorme documentation photographique qui s'épaissit en même temps que la sculpture avance. Par exemple pour la sculpture *Le dernier des ornithanthropes* (n°19) j'avais de nombreux clichés du visage du modèle, puis lorsque la sculpture a grandi, le modèle est revenu pour que je prenne des photographies de son torse. D'autres fois quelques clichés suffisent, pour la sculpture *Georges B.*, représentant un buste, je n'avais que cinq clichés (Voir IFig. 30). Les photographies peuvent n'intervenir qu'à un stade final de modelage, juste pour avancer les modelés le plus loin possible. La sculpture *Le Chœur* a commencé à partir d'un cliché de sculpture de Mestrovic intitulée *La petite chanteuse,* que j'ai pris dans un livre. Puis une amie a pris la pose pour me permettre de finir (IIFig. 23 : Travaux perso. – Inspirations pour *Le Chœur – Hommage à Mestrovic*).

Ce dernier exemple montre que je peux aussi intervenir sur la photo en dessinant dessus. L'intervention peut être poussée plus loin, j'utilise un logiciel de traitement d'image pour transformer l'image (IIFig. 24 : Travaux perso. – photographie de modèle retravaillée sur l'ordinateur). Je suis même allée jusqu'à tenter de superposer un visage sculpté à la photographie du modèle, cela m'a permis de corriger l'écartement des yeux par exemple (IIFig. 25 : Travaux perso. – Correction à l'aide de photo sculpture et photo modèle). Je pratique ce type de correction - comparaison photo sculpture avec photo du modèle - à mes cours.

Les modèles que je veux faire ne sont pas forcément à ma disposition. Par exemple je voulais faire un personnage du film *Stalker.* C'est un film soviétique réalisé par Andreï Tarkovski, il est sorti en 1979. L'acteur principal s'appelle Alexandre Kaïdanovski (1946-1995). J'ai photographié la télévision pour avoir l'acteur sous tous les angles (Voir IFig. 25). Dans certains cas, il m'arrive d'utiliser les photographies prises par quelqu'un d'autre. Pour la sculpture *L'Amazone des petites sauterelles ou hommage à Arundhati Roy*, j'ai utilisé des clichés Arundhati Roy trouvés sur internet (Voir IFig. 27).

IIFig. 23 : Travaux perso. - Inspirations pour *le Choeur - hommage à Mestrovic*
2004, terre cuite patinée, h : 41 cm
1- *La petite chanteuse [Djevojcica pjeva]* de Ivan Mestrovic,
1906, bronze, 45x41x35 cm, Galerie Mestrovic à Split, Croatie, © Fundacija Ivana Mestrovica
/ 2- detail du *Choeur*
3- photo de modèle avec dessin / 4- sculpture *Le Choeur*
2, 3 et 4 : © Popovic Adriana



IIFig. 24 : Travaux perso. - Photographie de modèle retravaillée sur l'ordinateur
dessin et déformation pour servir d'exemple à une sculpture
Soulèvement des rêves (n°23) en cours de fabrication
© Popovic Adriana

IIFig. 25 : Travaux perso. - Correction sur l'ordinateur
photographies du modèle et comparaison avec le modelage
pour la sculpture en cours de modelage *Le dernier des ornithanthropes* (n°19)
© Popovic Adriana

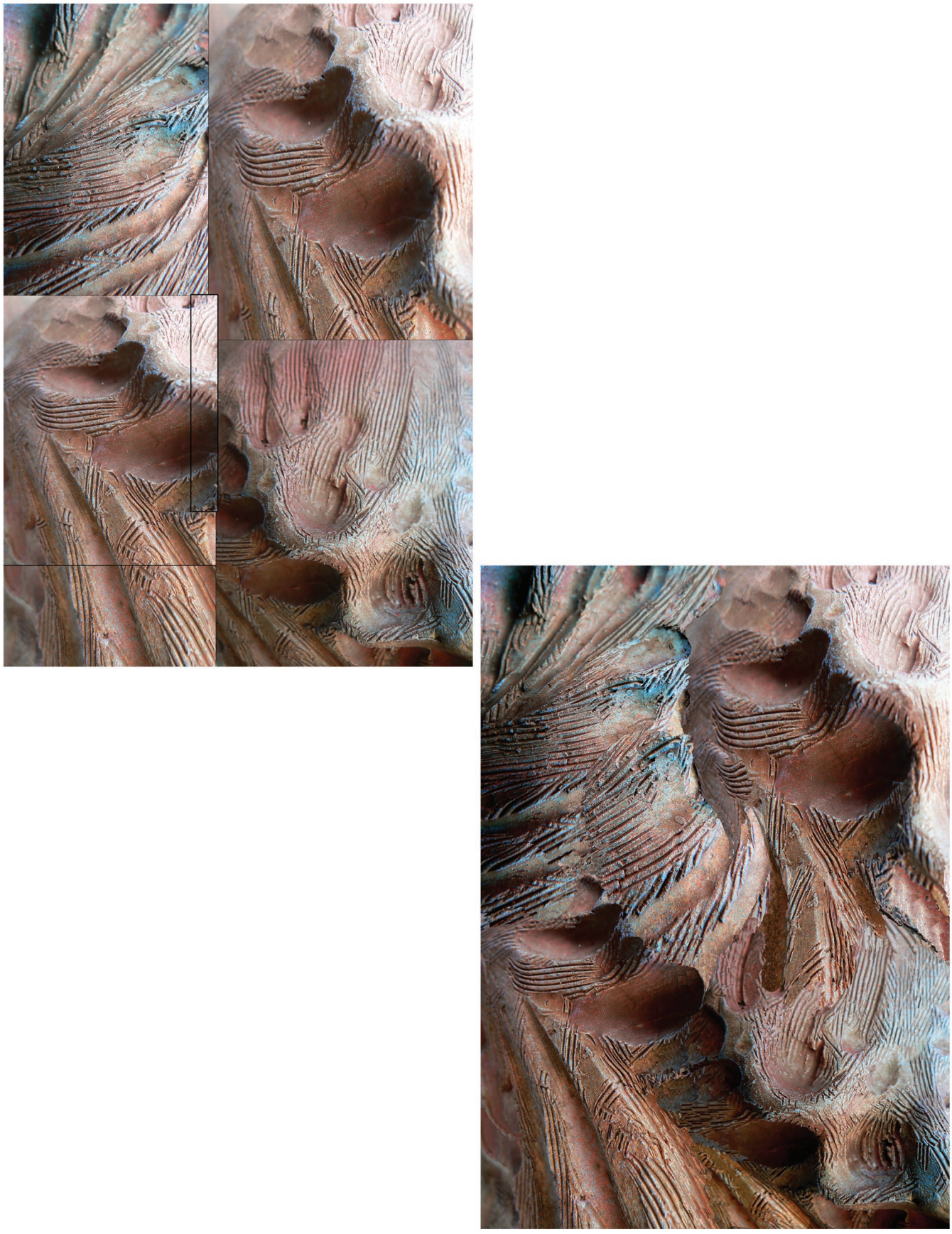
Exemple particulier dans ma création les photosculptures

Pour les besoins d'une exposition qui se déroulait trop loin pour que je puisse transporter des pièces lourdes, j'ai fait des « photosculptures ». J'ai déjà cité ces œuvres en marge de ma création habituelle. Ma façon de procéder était la suivante. Je me suis fabriquée une grande banque de photographies de détails de poteries et de sculptures (IIFig. 26 : Travaux perso. – photographies de détails). Puis j'ai fait une sorte de patchwork avec des bouts de photos. Plus j'allais, plus cet assemblage a été complexe et non reproductible. J'ai procédé de façon intuitive, il me semble un peu comme si j'avais voulu faire un tableau. La palette de couleurs est remplacée par des bouts d'images. Grâce à un logiciel de traitement des images (Photoshop), j'ai pu faire en sorte que l'on ne voie pas les assemblages, j'ai pu même créer des passages, des morceaux complètement fictifs. J'ai inventé des reliefs qui ne peuvent pas exister, à la manière de « Escher ». Ces créations de volumes fictifs sur l'ordinateur me donnaient, par moment, le même genre d'impression que lorsque je crée en trois dimensions avec l'argile (IIFig. 27 : Travaux perso. – Mode de création de ma première photosculpture).

La photographie est très présente dans ma création, on peut dire qu'elle fait partie intégrante de mon travail de sculpteur. Même mes photographies de paysages sont des sources d'inspirations pour mon travail. Quand ce ne sont pas mes propres clichés que j'utilise, les clichés d'autres photographes peuvent aussi alimenter mon inspiration.

La photographie est un support actif que j'utilise de façon multiple, elle peut même devenir création à part entière.

II Fig. 26 : Travaux perso. - Photographies de la théière
© Popovic Adriana



IIFig. 27 : Travaux perso. - Mode de création de ma première photosculpture, 2010
C'est la construction la plus simple. Les suivantes ont demandé plus entre 30 et 100 bouts de photos associées et transformées, je n'ai pas gardé les différentes étapes.
© Popovic Adriana

E- LA COULEUR EN SCULPTURE

Mes céramiques offrent une vaste palette de couleur, alors que mes sculptures étaient, jusqu'à maintenant, plutôt d'aspect monochrome. Cette simple constatation m'a amené à me questionner sur les teintes de mes propres sculptures et de façon plus générale sur la couleur en sculpture.

Je vais dans un premier temps donner quelques définitions techniques sur la façon d'obtenir des teintes dans mes sculptures. Je parlerai ensuite de la couleur en sculpture de façon plus générale, en me référant toujours à mon travail et en questionnant mes choix par rapport à ce qui se fait dans l'histoire de la sculpture. Ce travail de recherche et de réflexion a ouvert une porte vers de nouvelles expérimentations.

E1- Technique sur la terre cuite

La première couleur d'une sculpture est inhérente au matériau utilisé, bien sûr. Le plâtre est blanc et le bronze brut a une couleur spécifique. La terre cuite peut avoir une vaste palette de couleur de départ. Sur chaque matériau, on peut intervenir à plusieurs stades. Par exemple, pour le plâtre et l'argile on peut mettre des colorants dans le mélange de base, puis de nouveau sur les produits finis… En fait, les choix de couleurs peuvent s'opérer à différents stades et de multiples façons. Il y a une infinité de techniques et de possibilités. Le but ici n'est pas d'en faire un inventaire, cela n'aurait pas d'intérêt, mais de me centrer autour de mon domaine d'exercice.

Mon matériau est l'argile. Il y a la couleur de la terre d'abord, puis les interventions possibles, spécifiques à ce matériau : **colorants**, **engobes**, **émaux**. Ensuite vient la possibilité de **patiner**. Cette dernière technique, que je vais expliciter en détail, est applicable sur la terre cuite, mais aussi sur d'autres supports.

Argile brute, terre cuite, colorant et engobe

Pour mes sculptures, j'utilise de l'argile de plusieurs couleurs, le plus couramment de la faïence blanche, puis de la rose et enfin plus rarement, de la terre noire. En poterie, je me sers de toutes les couleurs de terre. La terre humide n'a pas exactement la même couleur que la terre cuite. Quelquefois la différence est importante : ainsi pour la terre dite « blanche », l'argile humide est grise satinée, cuite elle devient blanche mate ; la terre dite « rose » est marron clair satinée, cuite, elle est rose pâle mate… Ces différences de teinte et de luminosité ont leur importance en sculpture : lors de la conception des volumes,

il faut extrapoler les résultats finaux, comme cela est déjà été le cas pour la réduction lors de la cuisson. Cette anticipation de la sculpture définitive grâce à la connaissance en amont de la technique me semble importante.

Pour changer la couleur de la terre humide on peut mettre du colorant directement dans la pâte ou appliquer un engobe sur la surface. Ces techniques, je les utilise en poterie, mais jamais jusqu'à aujourd'hui dans mes sculptures.

Les colorants pour la céramique doivent avoir une spécificité par rapport aux colorants des autres matériaux, ils doivent résister aux hautes températures. Parfois on ne peut pas savoir d'avance la couleur de cuisson. Pour exemple, le bleu de Sèvres offre avant cuisson une couleur lilas. Une vraie technicité est importante à ce niveau, de l'expérimentation aussi. A nouveau mes études scientifiques me sont d'un très grand secours. Pour avoir une importante documentation, on peut se rapporter aux « bibles du potier ».[180,181] Mes colorants de prédilection sont les oxydes métalliques, ils sont la combinaison d'un corps métallique avec l'oxygène, par exemple du monoxyde, du bioxyde, peroxyde, etc. selon la proportion d'oxygène. J'utilise essentiellement, et dans cet ordre, oxyde de cuivre, oxyde de fer, bioxyde de manganèse, oxyde de carbone et oxyde de chrome. Je les pulvérise sur le biscuit, sur ou sous l'émail.

Patine

La patine est une coloration artificielle donnée à un objet afin de le décorer ou de le protéger. Elle se pratique sur différents supports. La patine est réalisée à l'aide de pigments de couleurs incorporés à un « support-véhicule » appliqué sur la pièce. J'ai appris la technique traditionnelle de la patine au sein de l'atelier Lorenzi *mouleur statuaire depuis 1871*, avec Claire Forestier. Cet atelier a hérité de la tradition familiale perpétuée de père en fils. La maison Lorenzi est fournisseur des établissements publics et écoles d'art.

Dans le cas d'un support en bronze, les techniques sont différentes, mais le principe de la patine est le même. La composition des pigments varie un peu, car ils sont aussi soumis à de hautes températures. Je ne suis pas spécialiste, mais lors de la patine de mon seul bronze, j'ai retrouvé des points communs avec la céramique, par exemple, l'application de l'oxyde de cuivre sur le bronze et le chauffage au chalumeau donne du vert. La sculpture obtenue après la coulée est généralement de couleur jaune, doré. Selon l'effet que l'on veut obtenir, on peut appliquer différents produits pour oxyder le métal. Il faut alors chauffer la sculpture dans un feu doux ou fort, appliquer les mélanges et laisser agir (de

---

[180] Leach Bernard, *Le livre du potier*, Dessain & Tolra, Paris, 1974.

[181] Rhodes Daniel, *Terres et glaçures – les techniques de l'émaillage*, Dessein et Tolra, 2006.

une heure jusqu'à plusieurs jours). Lorsque la couleur de la patine souhaitée est atteinte, on stoppe l'oxydation avec de la cire (cire pour meubles). Différents produits sont utilisés pour les patines des bronzes ce sont par exemple l'acide nitrique, l'acide chlorhydrique, acide sulfurique, permanganate de potassium, oxydes métalliques…

Patine : fiche technique méthode classique

Elle est basée sur des passages successifs de produits qui ne se mélangent pas entre eux, car les couches successives ne sont pas miscibles entre elles. Il y a des couches à base d'alcool, d'essence de térébenthine, d'eau ou autres. Le principe de base donc est simple : il s'agit de superposer des couches fines de couleurs différentes. Chaque couche a un solvant différent, de cette façon elles ne se mélangent pas entre elles.
La technique traditionnelle est la suivante :
2 ou 3 passages de gomme laque, colorée ou non, (base alcool)
1 passage de cire, colorée ou non, (base térébenthine)
Plus ou moins de talc selon l'aspect final voulu plus ou moins satiné.

Patine : technique personnelle

On constate que cet énoncé ressemble à une recette de cuisine. Pour la recette de base, je procède de façon scientifique : je prépare les différents ingrédients nécessaires par rapport à la couleur souhaitée, proportion mélange de différents pigments, dilution des medium…Mais comme pour la cuisine, je varie la recette selon les ingrédients disponibles à l'atelier et souvent, c'est de façon empirique que j'obtiens la patine finale. On retrouve mon principe de travail : d'abord une approche basée sur un savoir technique solide, puis je m'autorise la liberté d'expérimenter hors des sentiers battus.

En général, je divise mon travail en deux étapes techniques, quelquefois trois : la première se compose en un mélange à base d'alcool, puis la deuxième étape est à base de térébenthine et, si le résultat n'est pas satisfaisant, je refais par endroit une couche à base d'alcool. Je n'utilise presque jamais de talc. Le côté créatif de la patine intervient à chaque étape.

Base alcool

La technique habituelle utilise de la gomme laque, de l'alcool à 95° et des pigments. J'ai retenu de cet enseignement que le médium était l'alcool.

Alors, je me suis mise à dériver à partir de cette base. J'ai constaté dans un premier temps que, pour teindre le cuir, on utilise des sprays à base d'alcool. Le spray offre de nombreux avantages pour mes sculptures, car les surfaces de mes sculptures ne sont pas lisses. Elles présentent de nombreuses aspérités et surtout de nombreux trous et cavités en tous genres. Pour atteindre ces cavités, le pinceau n'est pas toujours praticable. Le spray permet de pulvériser la couleur à l'intérieur de la sculpture et des alvéoles diverses. Les teintes pour le cuir présentent l'avantage de donner un rendu très fin, il n'y a pas de sensation d'épaisseur. J'utilise d'autres produits dérivés de l'alcool, comme ceux qui servent à teindre le bois. Ces produits s'appliquent au pinceau et ils donnent aussi beaucoup de finesse. J'ai essayé aussi des sprays pour teindre le métal ou à utiliser sur des matériaux divers, car il y a dans cette gamme une plus grande quantité de couleurs, mais les rendus sont moins fins. Le plus souvent j'associe plusieurs produits, par exemple du spray pour cuir pulvérisé dans les trous et aspérités et de la gomme laque diluée à l'alcool à 95° avec des pigments de couleurs sur les grandes surfaces.

Base térébenthine

Là encore, le prisme des possibilités est large. Au départ on utilise de la cire et des pigments, mais il est rare que je procède de la sorte. Le résultat, si l'on met trop de pigments, est épais. Je préfère utiliser des produits pour le bois ou des produits pour le cuir, plus fluides. Il m'est arrivé d'utiliser de la peinture à l'huile en petite quantité. Mon produit préféré est la cire appelée « au bitume de Judée », cette cire est utilisée pour vieillir le bois : le « bitume » étant de coloration plus foncée, il reste dans les interstices.

Jeux de couleurs

Le but est d'utiliser deux couleurs différentes entre l'alcool et la térébenthine. J'aime en général avoir une couleur dite « chaude » et une couleur dite « froide ». La plupart du temps je démarre dans les tons rouges, puis je mets un peu de couleurs dans les bleus et j'applique une sorte de glacis (bitume de Judée, cire d'abeille, cire légèrement teintée merisier…). Dernièrement, j'ai tenté des patines en commençant par des tons froids, vert ou bleu, puis j'ai mis une couche plus chaude dans les tons marron-rouge.

La couleur de base de la sculpture cuite influence le choix des ingrédients pour la patine. La terre noire ne demande pas de coloration dans la gomme laque. La terre rose a déjà une teinte chaude, elle n'a besoin comme première couche que d'un peu de pigments, la terre blanche en revanche, demande plus d'attention pour cette première étape.

Le rendu le plus répandu dans mes sculptures est marron. Le spectateur a une impression de une couleur générale marron foncé assez chaude, qu'il apparente à la couleur du bronze-marron. Ce qui est troublant, c'est que de façon très différente, j'aboutisse quasiment toujours aux mêmes gammes de couleur pour le résultat final. Depuis que je m'en suis rendu compte, notamment en faisant cet écrit, je tente parfois d'avoir d'autres teintes, apparentés pour certaines au bronze-vert (IIFig. 28a, 28b et 28c : Travaux perso. – Patines sur terre cuite).

Il me semble que, quelles que soient les couleurs choisies et finalement que se soit en poterie ou en sculpture, ce qui me guide dans mes choix, c'est d'avoir plusieurs couches de couleurs qui se voient discrètement en transparence. Je pourrai dire « multicouches » ou encore ce qui guide mon choix serait la recherche d'« une couleur vivante » ou d'« une peau » ?

E2- Questionnements sur la couleur

La notion de couleur en sculpture n'est pas simple, notamment à cause de la troisième dimension. Plusieurs facteurs interagissent entre eux : la lumière, la couleur, le mat, le satiné ou le brillant, la monochromie, la polychromie…

Il est très difficile d'étudier ce sujet de façon exhaustive. J'ai traité ce sujet comme il m'est apparu dans ma pratique. Dans un premier temps, j'ai appliqué la technique dite « classique » à mes sculptures. Au fil des expérimentations et des observations, je me suis mise à questionner « la technique classique ».

Je suis partie de l'observation de mes sculptures et d'un état des lieux. Puis, j'ai regardé et isolé la première variable, « la lumière », couleur à part entière. J'ai ensuite constaté que la réalité historique est différente de mes idées préconçues et qu'en théorie elle ouvrait tous les champs du possible. J'ai donc observé et comparé les champs des possibles parmi les artistes dont le travail avait des points communs avec le mien. L'écriture de la thèse et la problématique qui en découle participent à élargir mes champs d'investigation.

IIFig. 28a : Travaux perso. - Patines sur terre cuite
Départs différents, résultats souvent dans les tons marrons
Evolution de l'Espèce 2 (n°16)
Les petites ouvrières du rêves, 2007, h : 38 cm
© Popovic Adriana

IIFig. 28b : Travaux perso. - Patines sur terre cuite
***A l'écoute de la Musique*, 2012, terre cuite patinée, h : 50 cm**
1- terre cuite blanche, 2- patine gomme laque, 3- cire et "bitume de Judée"
***Rêve à l'envers bleu (petite)*, 2007, h : 28 cm**
1- patine gomme laque et pigments bleu, 2 et 3- cire, pigments bleu et "bitume de Judée"
(Voir aussi IIFig. 22a et 22b) © Popovic Adriana

IIFig. 28c : Travaux perso. - Patines sur terre cuite
Soulèvement des rêves, 2013, terre cuite patinée, h : 164 cm,
1 et 2- terre cuite blanche et patine bleu (gomme laque et pigments bleus)
3- patine cire et "bitume de Judée" / 4- patine définitive
© Popovic Adriana

Etat des lieux

La patine offre une infinité de teintes possibles, je connais les techniques pour faire n'importe quels effets. Mais jusqu'à maintenant, mes sculptures sont de teinte dominante marron, allant du marron clair avec des reflets jaune ou rouge, à du marron foncé, presque noir. La sculpture *Le dernier des Ornithanthropes* (n°19) est en terre cuite blanche patinée en blanc, c'était ma première dérogation à « ma » règle.

Les couleurs et la texture que j'obtiens par la patine donnent l'illusion à la terre cuite d'être en bronze. Les spectateurs, même ceux faisant partie du métier, croient que mes sculptures sont en bronze. Les observateurs moins avertis pensent parfois que mes sculptures sont en bois.

Ma première exception m'a posé des questions. J'avais parfois l'impression que cette sculpture n'était pas achevée, à d'autres moments je trouvais que ce blanc faisait partie de la sculpture, puisqu'il s'agit d'un ange. L'association première serait le plâtre brut, il existe en effet une similitude d'impression entre la terre blanche cuite et le plâtre.

Pour résumer, je me retrouve donc essentiellement avec de « faux » bronzes ou « faux » bois et un « faux » plâtre. Mes sculptures sont monochromes, même si la teinte de chacune est riche et composée de plusieurs couleurs. Ces choix semblent liés à nouveau aux idées préconçues en sculpture. Le bronze est une matière noble, le bois aussi, le plâtre existe à la rigueur, et il faut cacher la terre cuite. Je contribue en quelque sorte à entretenir ces idées, qui par ailleurs m'agacent. Je pense qu'au départ j'ai agi de manière inconsciente, et que maintenant avec les réflexions que je me fais au travers de la thèse, j'ai envie de faire évoluer ma pratique. C'est pour cette raison, que j'ai écrit « ma première dérogation à la règle », car mes dernières sculptures tentent d'expérimenter d'autres territoires.

La lumière

La lumière est la première couleur en trois dimensions, c'est elle qui s'impose aux apprentis sculpteurs. Ma référence de base est la vision de Rodin. Il contemplait sa Vénus grecque en l'éclairant avec une lampe. Il demande à Gsell, si la couleur est une qualité de peintre ou de sculpteur. Cet éclairage offre « des ombres énergiques », « des demi-clartés vaporeuses et tremblantes ». Rodin parle d'une « symphonie en blanc et noir » et il insiste : « Si paradoxal que cela paraisse, les grands sculpteurs sont aussi coloristes que les meilleurs peintres ou plutôt les meilleurs graveurs. Ils jouent si habilement de toutes les ressources du relief, ils marient si bien la hardiesse de la lumière à la modestie de l'ombre que leurs sculptures sont savoureuses comme les plus chatoyantes eaux-fortes. Or la couleur - c'est à cette remarque que je voulais en venir - est comme la fleur du beau

modelé. Ces deux qualités s'accompagnent toujours et ce sont elles qui donnent à tous les chefs-d'œuvre de la statuaire le rayonnant aspect de la chair vivante. »[182] Il s'avère presque impossible de trouver des théories généralistes sur la lumière et les volumes. J'ai plutôt glané des impressions et des idées au hasard de mes lectures sur différents sculpteurs. J'ai retenu ici par exemple le sculpteur Pompon, dont les formes simples sont à l'opposé des miennes. Il s'est intéressé à ces jeux de lumière sur la surface des sculptures. Ainsi, à propos de sa sculpture représentant une oie : « Voyant une jeune oie se dandiner sur une route ensoleillée, il a compris que pour atteindre à la forme découpée par la lumière, il lui fallait supprimer les modelés par trop réalistes et simplifier les volumes.[…] François Pompon insatisfait de l'académisme, cherche dans ces propres œuvres à introduire la vie par simplification extrême de la forme. »[183]

Certains auraient aimé pouvoir contrôler la lumière, comme Henri Laurens. Il a beaucoup utilisé la terre cuite. Il trouvait qu'elle pouvait répondre à ses considérations esthétiques. En effet Laurens basait sa recherche sur l'épiderme de la sculpture, en particulier sur la couleur. Il voulait un rendu mat qui n'était pas sujet aux variations de la lumière. « J'ai fait beaucoup de sculptures polychromées. Je voulais supprimer les effets de variations de la lumière sur les statues. Je crois d'ailleurs que ce fut, de tout temps, le but assigné à la polychromie par les sculpteurs. […] Pour moi il s'agissait en polychromant, de faire en sorte que la sculpture eût sa propre lumière. »[184]

La lumière et les ombres sont intimement liées pour moi, à l'élaboration de l'œuvre plastique. Je consacre beaucoup de temps lors de l'élaboration de la sculpture à trouver l'équilibre entre les différentes ombres. Je pense que je m'appuie pour cela sur de nombreuses références que je connais en histoire de l'art, de façon plus ou moins consciente. Je procède à la recherche de l'équilibre des tons, des courbes, à la réflexion de la lumière. Paradoxalement, mes références proviennent souvent des tableaux en deux dimensions. Je réfléchirai sur ce point par la suite. Il existe peu de théories vraiment formalisées, sur la lumière et des objets en trois dimensions. J'ai trouvé des points de vue intéressant, sur l'interaction de la lumière avec des volumes en architecture dans un texte de Henri Gaudin.[185] Cet architecte s'inquiète de la disparition des ombres dans l'architecture moderne au profit d'une recherche de la transparence et de la clarté, « on pourra écrire l'histoire de la disparition des ombres et des demi-teintes qui appartiennent à

---

[182] Rodin Auguste, *L'Art* – Entretiens réunis par Paul Gsell, Bernard Grasset, [1911], Paris 2005, pp. 42-43.
[183] Ferrier Jean-Louis. (Sous la dir.), *L'Aventure de l'Art au XXe siècle*, Chene-Hachette 1988, p. 91.
[184] Catalogue *Exposition de la Donation des Musées nationaux,* Grand Palais 1967, d'après les propos recueillis par Y. Taillandier, dans Amis de l'Art, 26 juin 1952, n°1.
[185] Gaudin Henri, *La Chasse aux ombres*, dans *LUMIERE* (sous la dir. Czechowski N.), Autrement série « mutations » n°125, 1987, pp. 63-71.

une topologie de creusements, de canaux d'air et de trous. […] Telle est aussi notre intime tâche – de mêler l'ombre à la clarté des édifications, car il faudra toujours quelque lieu pour nous accueillir, quelque pli pour nous abriter, quelque mur pour nous envelopper. » Cet architecte lie les tons donnés par les volumes des immeubles aux ressentis des habitants. Je reviendrai sur cet architecte et sur le sens des ombres et des lumières au niveau de notre imaginaire dans le dernier chapitre.

Classique différent

Pour préparer mes cours je me suis beaucoup documentée sur la couleur en sculpture. J'ai pu vérifier que la réalité est différente, nous nous faisons une idée de ce que doit être la sculpture. Les archéologues savent depuis déjà près de 200 ans que les sculptures et les temples antiques étaient peints, la recherche concernant la polychromie de la statuaire antique est demeurée un véritable tabou au XXe siècle. Quelques expositions ont vu le jour récemment, notamment l'exposition « La couleur retrouvée ». Elle présentait les fruits de plus de 20 années de travaux scientifiques menés par des chercheurs réunis autour du couple d'archéologues munichois Ulrike et Vinzenz Brinkmann. Leurs recherches ont donné des résultats stupéfiants, particulièrement en ce qui concerne la plastique archaïque et classique. L'exposition fut présentée une première fois en hiver 2003/04 à la Glyptothèque de Munich, puis à la Skulpturhalle de Bâle en 2005. Le grand mérite de cette exposition est de remettre la couleur au centre de l'étude de l'art antique et aussi de faire table rase du cliché répandu du marbre blanc immaculé. En effet, à l'origine, les effigies des divinités antiques étaient réalisées en couleurs vives et peintes avec des ornements polychromes. Quelques originaux antiques conservent encore des traces de leur revêtement coloré primitif. De telles traces ne peuvent être mises en évidence que par des analyses microscopiques, des photographies à la lumière ultraviolette ou des éclairages de biais extrême. L'exposition montrait des reconstitutions de cette polychromie avec des moulages et des fac-similés de sculptures antiques en couleur réalisés spécialement pour cette exposition.

Nous avons encore du mal à nous habituer à ce que les empereurs et citoyens romains nous apparaissent avec un teint rose et des cheveux colorés. Non seulement les sculptures de marbre étaient polychromes, mais les statues de bronze aussi s'ornaient de couleurs, comme le montre dans l'exposition une copie d'un buste de bronze romain provenant de la Glyptothèque de Munich : la restitution de son état original montre ses yeux incrustés de pâte de verre et d'ivoire et ses lèvres dorées. J'ai déjà parlé de l'image de l'art grec véhiculée jusqu'à nos jours ne correspondant pas à la réalité, au début de

cette Partie lorsque j'ai parlé de la terre comme d'un matériau intermédiaire. La sculpture Chryséléphantine, assemblage de l'ivoire et de l'or, était au minimum bicolore. Donc normalement tout le champ des possibles est ouvert en couleur…

Le champ des possibles

Je me sens obligée de patiner ma sculpture. Cette obligation est si ancrée que j'ai l'impression de ne pas avoir fini une sculpture tant qu'elle n'a pas reçu sa patine. Pourtant la patine n'est pas du tout obligatoire, de nombreux sculpteurs apprécient les couleurs originales des terres cuites.

Par exemple, les sculpteurs Philippe Seené et Jeanclos ne patinent pas leurs pièces. Ces deux sculpteurs gardent la couleur d'origine de leur terre, ils obtiennent ainsi des sculptures monochromes. Jeanclos utilisait une terre foncée allant du gris-noir au brun foncé. Philippe Seené explore un spectre plus large de teintes de terre, allant du rose-rouge au gris-noir. Le sculpteur Javier Marin laisse aussi sa terre cuite brute. Il y a des variations de teintes au sein d'une même sculpture, je pense que ces variations sont liées à la cuisson des terres, qui doivent se faire dans des grands fours à gaz ou au charbon de bois.

Le sculpteur anglais Paul Day (1967) est l'auteur de la grande sculpture en bronze, visible à la Gare de Londres Saint-Pancrace, *The Meeting Place.*[186] Cet artiste est très connu pour ses hauts-reliefs en terres cuites rouges (IIFig. 29 : Travaux du sculpteur Paul Day dans son atelier). Ces sculptures monochromes prennent une autre distance avec la réalité. La monochromie renforce les contrastes entre ombre et lumière et, selon Paul Day, « convient parfaitement aux perspectives profondes des hauts-reliefs. »[187] A partir de ses terres cuites, Day fait des moulages en élastomère puis des tirages en résine et en bronze. Les résines sont rouges comme les terres cuites. Une mise en couleur en compliquerait la lecture, selon Day.

[186] www.pauldaysculpture.com
[187] Crestou Nicole, « Paul Day », *La revue de la Céramique et du verre,* n°187 nov.-déc. 2012, pp. 38-43.

IIFig. 29 : Travaux du sculpteur Paul Day dans son atelier
dans Crestou Nicole, *La revue de la Céramique et du verre*,
n°187 novembre-décembre 2012, pp. 38-43.

Il n'y a qu'avec ses bronzes que Day joue un peu avec les couleurs, les bronzes reçoivent des patines nuancées allant des tonalités vertes, brunes, à des rouges orangés, mais toujours avec une impression de monochromie générale.

Les apparences donnent à penser qu'une des principales différences entre une sculpture en terre cuite patinée et une qui ne l'est pas est sa brillance. J'aime l'effet satiné de la patine par rapport à la lumière, surtout ce genre de surface convient à mon expression plastique.

Est-ce le « monochrome » qui est la règle ?

Comme le sculpteur Paul Day, une seule couleur me semble suffisante pour mes sculptures. Deux raisons guident ce choix. La première est liée aux formes complexes de mes sculptures, rajouter des couleurs donneraient une difficulté visuelle supplémentaire pour distinguer les volumes. La seconde raison est liée de nouveau aux idées qu'on se fait de la sculpture. Spontanément, la polychromie est associée aux Arts décoratifs, dans l'imagerie du plus grand nombre

A part la patine pour colorer les terres cuites, on pourrait imaginer émailler[188] les sculptures, dans le champ des possibles. Personnellement, je n'émaille pas mes modelages, jusqu'à maintenant. J'observe que l'émaillage des sculptures est plus rare dans la tradition occidentale. On trouve de nombreuses figurines émaillées notamment dans l'art chinois. En occident, on émaillait les sculptures surtout au Moyen Age. Plus tard l'émaillage fait souvent associer les œuvres aux Arts-Décoratifs. Pourtant, il y a en fait pas mal de sculptures émaillées qui me touchent, comme les sculptures de Luca Della Robbia et celles de Carriès.

Chez Luca Della Robbia, le blanc opaque (à base de plomb) est manifestement utilisé pour rivaliser avec la blancheur du marbre blanc poli. On remarque encore une fois ce besoin de s'identifier à d'autres matériaux que la terre cuite. Ce blanc s'accorde bien avec le bleu (à base de cobalt). Le paysage est parfois évoqué par quelques éléments végétaux émaillés en vert (chrome). Il utilisait aussi du jaune (à base de cadmium) d'intensité variable et du violet (à base de manganèse) qui peut dans les parties décoratives imiter le porphyre, encore une pierre. C'est à froid que l'on pose après cuisson le rouge ou les rehauts d'or, très fragiles et souvent disparus. Parfois, on laisse à la terre cuite son rose ocré et mat pour rendre les carnations, en contraste avec le brillant des drapés. Cependant,

---

[188] **Email** : Mélange pouvant être liquéfié contenant différentes matières (silice, carbonate de potassium) que l'on applique sur des céramiques et donnant après cuisson, une glaçure. Couche liquide transparente ou colorée appliqués sur des pièces céramiques à des fins décoratives et protectrices. Sous l'effet de la cuisson les émaux s'unissent à la surface de la pièce et assurent son étanchéité.

ce n'est pas tant la recherche du réalisme qui semble avoir animé l'œuvre de Della Robbia que la mise en valeur, parfois à l'aide d'effets assez chatoyants, de la qualité proprement plastique des figures. L'œuvre acquiert ainsi un aspect lisse et brillant et peut être, selon le choix de l'artiste et du client, monochrome (blanc), bichrome (blanc et bleu ou blanc et jaune) ou franchement polychrome.

Jean Carriès, dont j'ai déjà évoqué le travail à propos de l'utilisation de la terre cuite, fit de nombreuses expériences sur la couleur, que ce soit sur ses bronzes ou sur ses cires avec des patines variées ou encore sur ses terres cuites émaillées. Il se spécialisa dans le grès et installa un atelier en 1888 à Saint-Amand-en-Puisaye, ville connue pour son argile et ses potiers. Carriès créa lui-même des glaçures dans de subtiles variations de brun, de beige et de crème. Il expérimenta ses couleurs parfois sur une même sculpture tirée en plusieurs exemplaires. Chaque teinte donne un aspect différent à la pièce. À partir de 1888-1889, il appliqua ces effets de couleurs à de nombreuses versions de ses anciens portraits en céramiques et à un répertoire toujours plus important d'autoportraits, d'animaux et de masques fantastiques inspirés par la sculpture gothique et l'art japonais.

Rodin, avec sa tête de Balzac en grès, tirée à plusieurs exemplaires aux teintes émaillées allant du vert au marron,[189] était aussi intéressé aux effets de la couleur sur les volumes. Nous avons aussi plusieurs artistes du XXe siècle dont les œuvres émaillées sont passés inaperçues, comme Rouault, Matisse ou encore Henri Laurens (IIFig. 30 : Travail de Rouault - sculpture émaillée).

Chez les artistes contemporains, j'ai observé de près le travail d'Elmar Trenkdwalder qui émaille toujours ses sculptures monumentales. L'émaillage est dense et opaque. Il utilise de grands aplats de couleurs, bien distincts (IIFig. 31a et 31b : Travaux d'Elmar Trenkwalder - Sculptures terres cuites émaillées). Ces sculptures sont en général bi- ou tricolores. Quelques sculptures de Johan Creten sont émaillées avec un mélange d'émaux qui fusionnent ou se superposent (voir IIFig. 22).

[189] Blühm Andreas, (sous la dir.), *The colour of Sculpture 1840-1910*, catalogue publié à l'occasion de l'exposition du 26-07 au 17-11-1996 au Van Gogh Museum, Amsterdam en association avec l'Institut d'Henry Moore à Leeds du 13-12-1996 au 06-04-1997, p. 210.

IIFig. 30 : Travail de Rouault,
Femme nue, terre cuite émaillée, non datée
H : 25 cm, © Musée de Grenoble

IIFig. 31a : Travaux d'Elmar Trenkwalder - Sculptures terres cuites émaillées
séries nommées WVZ suivit d'un numéro, 2006
Exposition de Trenkwalder au FRAC Alsace, octobre 2008
Photos 3 et 4 : sculpture WVZ 183, 290 x 500 x 500 cm
69 éléments, vues de la sculpture entière et d'un détail
Sculptures © Trenkwalder / Photographies © Popovic Adriana

IIFig. 31b : Travaux d'Elmar Trenkwalder - Sculptures terres cuites émaillées

Séries nommées WVZ suivit d'un numéro, 2006

Exposition de Trenkwalder au FRAC Alsace, octobre 2008

Sculptures © Trenkwalder / Photographies © Popovic Adriana

E3- Nouvelles expérimentations

Mes propres préjugés sont tenaces. Je tente de les contourner, d'une part avec la poterie avec laquelle je prends beaucoup plus de liberté de patine colorée à l'extérieur et d'émaillage à l'intérieur, d'autre part j'aime dessiner sur des plaques de terre avec des engobes très colorées (IIFig. 32a et 32b : Travaux perso. - Céramiques polychromes).[190] De plus, j'ai lancé le sujet dans mes cours, et j'ai fait travailler mes élèves avec des terres de différentes couleurs. Les résultats étaient très intéressants, mais ils ne m'ont pas semblés applicables à ma propre production pour l'instant. La couleur reste associée pour moi à un certain kitsch.

Dernièrement, j'expérimente d'autres couleurs de patine, notamment le bronze vert. Cela reste cependant une couleur « classique ».

Nous l'avons vu, il y a une grande différence de texture et de luminosité entre la sculpture modelée (brillante, foncée) et la sculpture terre cuite nue sortie du four (mate et plus claire). Je compare souvent l'effet d'habits blancs mats par rapport à des habits noirs, brillants : un collant et une robe sombres sont toujours plus seyants. Par rapport aux sculptures, mon raisonnement est le suivant : les patiner revient à les rendre plus attractive et à cacher les défauts. Si je faisais des formes plus proches d'une certaine perfection pour moi, est-ce que la patine serait superflue ? Est-ce que *le dernier des Ornithanthropes* (n°19) approche une forme qui me convient ? Est-ce pour cela que je l'ai laissé brut ?

J'aime expérimenter en poterie. Je me permets beaucoup de couleurs, de brillances et de textures différentes. Quelquefois, je tente en poterie des couleurs que je verrais bien en sculpture. J'ai tenté sur quelques bas-reliefs récents (2014), les couleurs utilisées pour la céramique *Multilobes*.[191] Ce sont des pistes de recherches que je voudrai essayer dans un futur proche.

---

[190] Voir aussi *Supra* IIFig. 17a et 17b
[191] Voir *Supra* IIFig. 32a

IIFig. 32a : Travaux perso. - Céramiques polychromes
intérieur émaillé / extérieur patiné
Vase-fleur, 2004, h : 23cm, émail rouge / patine rouge-vert
Cruche canard, 2008, h : 46 cm, émail bleu-noir / patine bleu canard
Multilobes, 2014, 25x56x36 cm, émail turquoise et cuivre sur engobe bleu / patine marron
Pièces uniques © Popovic Adriana

IIFig. 32b : Travaux perso. - Céramiques polychromes
Peinte à l'engobe sur terre crue / Cirée sur terre cuite
"Cartes Postales", 2013-2014, format approximatif 11,5x16 cm
Pièces uniques © Popovic Adriana

Ce dernier chapitre sur la couleur et la sculpture, est une bonne illustration sur ma façon de travailler : le pôle faire/technique et pôle savoir/intellectuel sont très imbriqués. La connaissance de la technique engendre l'envie de compléter le savoir, qui à son tour élargit le champ de la technique et de l'expérimentation.

J'ai essayé dans cette Partie II de présenter le pôle technique en premier lieu, même si j'ai débordé plusieurs fois avec des questionnements qui touchaient au savoir.

Je reviens à mon *fil rouge,* le corps multiple et micro-résistance au viol de l'imaginaire, au travers cette partie.

Dans ma pratique j'ai une habitude dominante : trois dimensions essentiellement, un matériau de prédilection la terre, un peu de pierre, un peu d'images transformées juste pour dire. J'ai concrètement un seul matériau, cela semble en contradiction avec la multitude.

Mon imaginaire n'est pas orienté vers une exploration de différents matériaux. Je cherche le corps multiple dans peu de formes d'expression. Le fait de fixer une des variables est essentiel, en l'occurrence le modelage en terre. Cela permet de connaître un domaine à fond, et d'explorer avec lui sans barrière technique ce que l'on veut exprimer. Il me semble qu'il ne suffit pas d'avoir quelque chose à dire en art plastique (cela peut être étendu à l'écriture, la musique…), il faut avoir la connaissance technique, le vocabulaire, les notes de musique pour pouvoir s'expliquer. Cette connaissance me permet d'exprimer plastiquement le corps multiple comme je l'entends avec toutes les finesses nécessaires : des modelés, aux constructions multiples jusqu'aux couleurs chatoyantes et multicouches des patines. Pour cela je suis en perpétuel apprentissage du matériau avec son histoire (archéologie et histoire de l'art), ses différentes utilisations (techniques ancestrales, techniques de la poterie et nouvelles expérimentations), ses propriétés (géologie du matériaux, propriétés physiques et chimiques). Je n'hésite pas à faire appel aux techniques annexes (dessin, photographie et infographie). Cet ensemble d'apports techniques, venant d'horizons différents, concourt à mon sentiment de multitude qui construit un objet plastique.

Je n'exclus pas dans ma vie artistique d'étudier d'autres médiums plus tard. Mais dans ce cas, j'ai besoin d'atteindre une excellence de savoir-faire. De plus, je pense que le matériau devra répondre à une autre préoccupation que je vais étudier maintenant : la résistance au temps. Le choix manifeste de ce mode d'expression, modelage en terre, est en

lien direct avec une résistance au courant dominant. L'utilisation de la pierre, plus rare dans ma pratique, participe au même souci (conservation dans le temps).

La construction d'une sculpture est complexe techniquement, mais elle l'est aussi par rapport aux multiples références auxquelles elle fait appel. J'ai déjà montré une partie de ces multitudes de références en guise d'exemples techniques, je vais maintenant les analyser et développer.

PARTIE III : « MAÎTRISER »

avec tout ce que ça implique de questionnement intellectuel

PARTIE III : « MAÎTRISER » - avec tout ce que ça implique de questionnement intellectuel

La partie précédente sur les savoirs techniques reposait sur mes travaux plastiques et pratiques. Avec la troisième partie, je vais aborder un sujet plus discret : la maîtrise des savoirs intellectuels. Je poursuis toujours mon plan dynamique, qui adhère à ma façon de faire mes travaux plastiques, et qui suit mon mode de fonctionnement personnel. La « maîtrise du sujet » est une étape essentielle. On constatera que pour maîtriser, j'ai besoin d'accumuler de nombreuses connaissances. Ces connaissances ont des ramifications complexes, elles empruntent aussi bien les voies de la philosophie de Platon que celles de la Science-fiction. Cette complexité est complètement intégrée au « corps multiple », elle participe à lui donner naissance et simultanément parfois à naître de lui. Le plan de cette partie suit une série de questionnements.

- Maintenant il s'agit d'expliquer **pourquoi j'utilise de la terre cuite et fais du modelage aujourd'hui**, alors que les matériaux et les techniques peuvent varier à l'infini. La réponse tient dans les liens entre la terre cuite et le temps, et ce que cette association symbolise pour moi.

- Maintenant il s'agit d'expliquer **pourquoi je cherche une figure de l'humain dans la représentation des corps, et essentiellement des corps nus, aujourd'hui**. Pour moi, la réponse, Kenneth Clark la donne, dès le début de son livre sur le nu : *Le nu n'est pas le point de départ d'une œuvre mais constitue un prétexte, un noyau central fécond en association, suscite une expérience plus vaste et civilisatrice.*[192] L'Histoire de l'art est une source d'inspiration constante pour faire mes personnages, mais je me nourris aussi d'images actuelles. Mes images actuelles ne sont que rarement issues de l'Art. Elles proviennent essentiellement d'un univers de science-fiction. Représenter des figures de l'humain est un prétexte qui me permet d'explorer philosophiquement et symboliquement ce qu'exprime le corps. Le corps est toujours un sujet d'actualité, en attestent les nombreuses expositions tournant autour de ce thème. Par contre, il y a une raréfaction des lieux d'apprentissage du corps plastique.

---

[192] Clark Kenneth, *Le nu I*, Hachette Littérature, Pluriel, [1956], 1998, p. 26.

Les termes « aujourd'hui » et « actuel » apparaissent dans tous mes questionnements. **Le cœur du problème de cette Partie tourne pour moi « autour de » ou « en réaction à » l' « Art Contemporain »**. « Maîtriser » ce sujet dans une approche intellectuelle est une façon pour moi de replacer les enjeux autour de mes créations plastiques, afin de pouvoir m'en libérer. Pour ce faire, j'ai dû bien comprendre ce que voulait dire Art Moderne et Art Contemporain.

- Maintenant il s'agit d'expliquer **pourquoi je donne des titres complexes à mes sculptures**, alors même que mes travaux plastiques s'appuient davantage sur le ressenti que sur l'esprit.

Et pour conclure, il s'agit d'expliquer **pourquoi faire une thèse en Arts Plastiques aujourd'hui**.

A – POURQUOI LA TERRE CUITE AUJOURD'HUI?

On me pose souvent la question : *pourquoi n'utilises-tu pas d'autres matériaux*, *types matières plastiques, objets de récupération*… ?

Margit Rowell, dans l'avant propos du catalogue de l'exposition *Qu'est-ce que la sculpture moderne ?*, divise en deux courants les sculpteurs modernes de l'exposition. « Ceux dont le travail se situe du coté *culture* et ceux qui gravitent autour du pôle *nature*. »[193] Les premiers utilisent toutes les sortes de matériaux et de techniques, les seconds utilisent des matériaux et techniques plus conventionnels. Je me situe donc du côté des sculpteurs du pôle *nature*. J'ai opté pour les techniques traditionnelles du modelage avec un matériau qui évoque la notion conventionnelle de la permanence et qui possède une durée de vie déterminée par les lois de la croissance et l'usure naturelle. Il m'arrive de faire des sculptures en pierre et encore plus occasionnellement en bois. Ces trois matériaux ont en commun ce principe de résistance aux temps.

Nous avons vu dans les deux précédentes parties qu'au départ, j'ai surtout choisi l'argile un peu par les hasards de l'existence. Puis au cours de ma vie, cet intérêt spontané pour l'argile a souvent déterminé mes choix d'orientation. Peu à peu, à ce choix du cœur, sont venues se rajouter d'autres raisons liées aux connaissances que j'ai acquises lors de mes études. **La terre cuite est liée pour moi au temps**. Les notions de temps et de conservation étaient des sujets centraux lors de mes études de géologie et d'archéologie. Ils restent une préoccupation majeure pour moi aujourd'hui dans ma pratique artistique.

Je vais d'abord aborder quelques notions où la terre cuite m'a semblé être un matériau remarquable lors de mes études. Puis, je me concentrerai sur la notion de conservation dans le temps des matériaux, de la terre cuite en particulier et de son importance pour moi dans le contexte actuel.

---

[193] Rowell Margit, Avant propos, pp. 11-14, dans *Qu'est-ce que la sculpture moderne ?* Exposition Musée National d'Art Moderne du 03/07 au 13/10 1986, éd. du Centre Pompidou 1986, p. 13.

A1- Un matériau remarquable - Etablissement des échelles de temps

Nous avons vu que l'argile a été employée par l'homme très tôt, et qu'il est parmi les premiers matériaux de sculpture. Les traces deviennent incontestables lorsque l'argile est cuite. On date le Néolithique aux premières terres cuites.[194] Ce matériau est remarquable, il suit, accompagne et renferme l'histoire de l'Homme.

Lors de mes études, j'étais particulièrement intéressée par l'établissement de ces échelles de temps. La terre cuite faisait partie des matériaux les plus typiques pour constituer ces échelles chronologiques. J'ai étudié plus particulièrement deux techniques : l'archéomagnétisme pour la datation scientifique et la chronologie basée sur la typologie des céramiques. Nous allons voir rapidement dans quel contexte les scientifiques et les archéologues utilisent ces méthodes. Il me paraît nécessaire d'en faire un rapide énoncé ici, car cette approche pluridisciplinaire nourrit mes sculptures et il participe à l'élaboration de mon « corps multiple ».

Pour les échelles de temps, il existe toute une nomenclature avec des subdivisions temporelles. Sans entrer dans les détails, la stratigraphie sert à distinguer les notions de temps et d'unité stratigraphique (ensemble de dépôts accumulés durant ce temps) ; l'une concerne un temps, l'autre l'espace.[195]

Il y a de nombreuses méthodes pour dater ces différentes subdivisions, et ainsi mesurer le temps géologique. Les différentes méthodes d'investigation sont aussi des outils pour mesurer le temps en archéologie

En archéologie, on parle de chronologie relative et absolue[196]. Pour réaliser ces deux types de chronologie, l'archéologue dispose aujourd'hui de nombreuses techniques.

---

[194] Voir *Supra* IIDOC. 1 : Céramique au néolithique.

[195] Dans le temps, l'histoire terrestre est subdivisée en 3 Eons ; deux d'entre eux se subdivisent en 3 Eres, celles-ci découpées à leur tour en 3 à 6 Périodes, lesquelles comprennent pour les temps les plus récents 2 à 6 Epoques qui rassemblent généralement plusieurs Ages. Si l'on considère les unités stratigraphiques concrètes, les thermes Eonothème, Erathème, Système, Série et Etage sont utilisés.

[196] Les chronologies sont dites **relatives** quand elles ne datent pas directement les faits archéologiques, mais les insèrent dans des séries à signification chronologiques. Elles sont donc fondées sur des successions et s'expriment en terme de comparaison : « plus vieux que..., plus récent que..., antérieur ou postérieur à... ».
Les chronologies sont dites **absolues** quand on date directement les objets ou faits archéologiques, sans comparaison.
On peut donc voir la différence : l'une compare et classe dans le temps, l'autre exprime un temps propre à l'événement de l'archéologique étudié, sans le comparer à d'autre élément du même type.

Pour la chronologie relative, on constitue des stratigraphies. Dans les abris sous roche, par exemple, fréquentés par l'homme préhistorique, les restes d'alimentation, les déchets et débris de toutes sortes et les outils abandonnés s'accumulaient au cours de l'occupation ; en même temps se constituait un sol par la chute de particules rocheuses provenant de la voûte et par l'apport de poussières et divers éléments terreux venus de l'extérieur. Ainsi se constituent les remplissages des abris. Au cours de la fouille ou de sondages préliminaires, une coupe verticale pratiquée dans un gisement permet de reconnaître et de relever la succession de ces différents dépôts. On comprend l'importance de la stratigraphie dans l'établissement de la chronologie des industries préhistoriques dans mon exemple, mais ceci peut être étendu aux autres périodes. La stratigraphie se fait grâce aux successions de couches faites de sédiments d'origine naturelle et anthropique dans lesquels sont contenus des outils ou autres artefacts appartenant à des cultures qui se sont nécessairement succédé. On s'aide aussi de la sédimentologie,[197] de la chronologie climatique[198] et de chronologies basées sur les objets archéologiques. Ces chronologies sont basées presque exclusivement sur des typologies de céramiques, des outils lithiques, des objets en métal... matériaux qui résistent au temps.

Pour la chronologie absolue, les méthodes de datations sont nombreuses. Je ne vais pas encore une fois rentrer dans les détails, car ce n'est pas l'objectif ici, mais je vais citer quelques méthodes classiques, comme la dendrochronologie,[199] les méthodes de datations isotopiques (Carbone 14[200] et Potassium-argon[201]) et l'**archéomagnétisme.**[202]

---

[197] **La sédimentologie** : C'est une science autonome, mais elle joue un rôle croissant en archéologie. La sédimentologie et les différentes branches de recherche qui lui sont apparentées (granulométrie, pédologie,...) expliquent les conditions de formation et de dépôt des sédiments, mais elles apportent aussi une contribution fondamentale à l'établissement de la chronologie.

[198] **La chronologie climatique** : L'exemple des glaciations quaternaire: tout au long du quaternaire les variations climatiques ont été suffisamment importantes et nombreuses pour permettre l'établissement d'une échelle chronologique de plus en plus précise, au fur et à mesure qu'on se rapproche des temps historiques les principales variations sont les périodes de grand froid ou glaciations, coupées de périodes plus clémentes qui sont les interglaciaires. On a pu monter ainsi plusieurs périodes glacières: Donau, Biber, Gunz, Mindel, Riss, Würm.

[199] **La dendrologie** : Cette méthode est fondée sur la croissance des arbres et sur l'influence qu'exercent les variations climatiques sur celui-ci. Elle nécessite l'élaboration de courbes de référence sur lesquelles ensuite on pourra se baser. Quand ces courbes existent la datation peut être très précise. Le principal problème est la rareté de conservation du bois.

[200] **Le Carbone 14 :** le carbone est un corps très répandu sur la Terre, puisque toute vie est fondée sur sa chimie. L'isotope ^{14}C est radioactif, sa demi-vie est de 5568 ans. Tout ce qui est d'origine organique peut être daté, et même ce qui n'est pas organique dans la mesure où il s'agit d'un système qui s'est clos à un moment donné pour ne plus se rouvrir depuis (comme c'est le cas de la glace fossile). En pratique, on se sert beaucoup du charbon de bois.

[201] **Le Potassium-argon** : Le potassium est assez abondant dans les minéraux. L'isotope ^{40}K est radioactif et sa demi-vie est de $1.31x10^9$ ans. L'argon est un gaz rare, il est donc volatil. Cette méthode de datation n'est applicable qu'aux roches volcaniques, car l'argon peut être piégé dans des bulles et ainsi former avec le potassium un système fermé qui pourra être daté.

[202] L'**Archéomagnétisme** : Cette méthode est utilisée sur des matériaux d'argile cuite (four, matériaux de construction, poteries). Elle repose sur la conjugaison de deux phénomènes :

Cette dernière technique m'a particulièrement intéressée car le matériau d'étude est la terre cuite. J'ai fait un stage expérimental sur ce sujet. La chronologie est fondée sur les variations du champ magnétique terrestre au cours des millénaires. Les datations peuvent être très précises, à une vingtaine d'année près, dès lors que comme pour la dendrochronologie on possède une courbe de référence de la variation séculaire du champ magnétique. Ce champ magnétique doit avoir été fossilisé dans de l'argile qui a été chauffée à au moins 600° C.

Lorsque j'ai fait ma cinquième année d'étude de Géophysique à Rennes en 1996, j'ai suivi une courte incursion au laboratoire de Paléomagnétisme chez Philippe Lanos. Il m'a été proposé d'étudier comment améliorer des courbes de référence du champ géomagnétique, afin d'optimiser la datation, en vue d'un doctorat éventuel. En France, les courbes de variation du champ magnétique couvrent les trois derniers millénaires. Mais leur précision est insuffisante pour le premier millénaire av. J.-C., qui correspond à la fin de l'âge du Bronze et à l'âge du Fer. Les rares données disponibles en Europe occidentale montrent pourtant de fortes variations de la courbe, ce serait donc une période particulièrement propice à la datation archéomagnétique. Les objets d'études étaient des fours de potiers de cette période. Le sujet était passionnant. Mais concrètement, la majeure partie du travail consistait en l'élaboration d'équations mathématiques, d'études statistiques. Il y avait finalement très peu de terrain et peu de contact avec les fours de potiers. Depuis plusieurs études sont venues construire les courbes de variation du champ magnétique au cours du premier millénaire av. J.-C.

Chronologie par la typologie céramique

C'est un savant allemand de la seconde moitié du dix-neuvième siècle, H. Dragendorff, qui fut à l'origine d'un nouvel usage de la céramique en archéologie. Il consacra en effet beaucoup d'efforts à constituer un répertoire exhaustif et des datations (les datations sont toujours utilisées) des formes de céramique sigillée, poterie romaine et

- la présence autour du globe terrestre d'un **champ géomagnétique** (Champ Magnétique Terrestre: CMT) dont l'intensité et la direction varient dans le temps. De plus, ces paramètres dépendent à un instant donné de la situation géographique du lieu (correction de latitude et de longitude).
- l'existence dans l'argile de quelques % d'oxydes de fer qui lors de la cuisson se transforment chimiquement (apparition de la couleur rouge brique) puis au cours du refroidissement acquièrent une aimantation rémanente corrélée en grandeur et en direction à celles du champ géomagnétique ambiant. Les variations d'orientation du champ magnétique terrestre n'ayant pas été relevées au cours des temps (premières mesures au début du XVIIe siècle), il a fallu en premier lieu reconstruire la courbe des variations séculaires du CMT. C'est par référence à des matériaux archéologiquement bien datés et dont on a déterminé l'orientation de l'aimantation rémanente que cette courbe a pu être établie dans plusieurs pays du monde.

gallo-romaine… Ces résultats se confirmèrent bien plus tard avec la découverte de caisses de Sigillée non déballées à Pompéi. Ce fut le point de départ d'un usage, au sein d'une même période, de la céramique à des fins de datation, effort poursuivi par des générations de céramologues, si bien que la céramique demeure, hors inscriptions, le meilleur objet datant pour de très nombreux sites.

En plus de l'étude de la forme des tessons depuis les années 1960, on utilise des sciences « dures » appliqués à l'archéologie. Comme celles que nous avons citées pour l'établissement des échelles de temps, comme souvent, les préhistoriens jouèrent un rôle moteur car leurs céramiques, non tournées, mal cuites, sont peu différenciées en ce qui concerne les couleurs de pâte, et en même temps sont d'une très grande diversité. Le concept de chaîne opératoire - succession, très variable, des étapes dans la fabrication d'un objet - est forgé par André Leroi-Gourhan.[203] Les archéologues peuvent même, dans certains cas, différencier parmi un ensemble de vases la production d'un individu singulier, approche qui suscite un emballement de mon imaginaire… Lorsque je cuis mes sculptures je m'imagine souvent les archéologues du futur essayant de faire de les faire parler !

J'ai participé à plusieurs chantiers de fouilles en Grèce, les tessons céramiques étaient ma spécialité. Fouiller, observer, collecter, assembler, dessiner, restaurer, échafauder m'a toujours plu. L'archéologie observe et analyse des artefacts humains qui ont résisté au temps. Ces artefacts sont surtout en pierre et en céramique, quelquefois en métal, en bois, en os et autres matériaux qui se dégradent au fil du temps. Regarder cet art passé conservé a toujours suscité en moi une très vive émotion. Le temps qui passe, les femmes et les hommes qui l'ont traversé… Mon choix d'utiliser ces matériaux répond donc, dans un premier temps, à mon envie d'appartenir à ce flot humain. Je vois ce flot humain historique, passé, présent et futur comme composé par une multitude humaine. Chacun de nous est composé par ce passé et ce présent et tente de participer au futur. Je perçois le continuum humain comme une des manifestations de la multitude que nous cherchons à mieux cerner au cours de cette étude.

On touche donc un point très important, le temps et la conservation des artefacts humains. Pour moi il est essentiel que mes sculptures ne soient pas périssables. Je vais maintenant explorer cette notion de conservation confrontée aux arts actuels.

---

[203] Leroi-Gourhan André*, Le geste et la parole*, Albin Michel, 1964-1965.

A2- Conservation

Restons dans le thème de l'interaction entre Art et Archéologie, l'art actuel aime jouer avec ces notions. Une exposition thématique en 2011, explorant le rôle de l'archéologie dans l'art contemporain « Arkhaiologia » a eu lieu au centre d'art PasquArt, à Bienne (Suisse). Elle présentait le mobilier archéologique issu de la fouille du « Déjeuner sous l'herbe » de Daniel Spoerri, exhumé en 2010 par des archéologues. L'artiste Daniel Spoerri avait réalisé cette œuvre en 1983 à laquelle il avait donné un titre prédestiné. L'artiste avait organisé un banquet. Ce repas très convivial, sorte de happening, avait réuni une centaine de convives (des amis de l'artiste, des acteurs du monde de l'Art Contemporain), dans le parc de la fondation Cartier se trouvant alors à Jouy-en-Josas. Chacun était chargé d'apporter sa propre vaisselle destinée à être ensevelie à la fin du repas dans une tranchée de 40 m de long qui avait été creusée à cet effet. Les plateaux de tables portant les restes du banquet, la vaisselle, ont été déposés au fond de la tranchée et reposaient, enfouis, depuis 1983.

Pour en étudier les vestiges, vingt-sept ans plus tard, les premières fouilles archéologiques de l'histoire de l'Art Contemporain ont été organisées, sous l'égide de l'artiste. La fouille de cette œuvre a eu lieu en juin 2010, et a été voulue par l'artiste dès l'origine du projet. Si certains ont espéré repousser les définitions classiques de la science et de la création, pour d'autres il s'agissait d'une véritable enquête anthropologique. Cette fouille (réalisée par le professeur de Paris I, Jean-Paul Demoule, spécialiste de la protohistoire européenne, j'ai suivi ses cours). a invité à redéfinir les limites chronologiques de la discipline et à s'interroger sur l'archéologie du temps présent. Les invités retrouvés ont donné leurs témoignages parfois contradictoires. Cette étude permet l'approche d'une société à travers ses traces matérielles.

C'est une archéologie des poubelles. On constate que la mémoire des lieux s'est estompée. Les écrits, même 30 ans après ont un grand écart avec réalité. Par exemple, des convives présents ne s'en souvenaient plus, d'autres personnes absentes en 1983 prétendaient avoir participé au repas…

Que reste-t-il ?

(IIIFig. 1 : Travaux de Spoerri - Fouille de l'installation)

IIIFig. 1 : Travaux de Spoerri - Fouiile de l'intallation
"*Déjeuner sous l'herbe*" de Daniel Spoerri, réalisé en 1983, exhumé en 2010 par des archéologues.
dans www.franceculture.fr/emission-le-salon-noir-art-et-archéologie-dans-l'art-contemporain-2012-02-01

Assiettes en céramique, gobelets en plastique, peu de tables en aggloméré, les couverts en métal ont souffert. Une dizaine de laboratoires scientifiques collaborent actuellement à cette opération : ils examinent le comportement de dégradation des différents matériaux exhumés.[204]

La démarche de Spoerri ne relève pas du canular (malgré le titre ironique), mais détient un intérêt méthodologique : c'est un point sur le devenir de nos sociétés. Personnellement j'y ai vu une réelle réflexion sur le temps, l'œuvre et sa pérennité. Une sculpture en céramique retrouvée lors d'un chantier de fouille, reste une œuvre artistique faite de la main de l'homme, même s'il n'y a plus de témoin pour l'attester. La fouille pratiquée de l'œuvre de Spoerri reste une œuvre à cause du contexte, du mode opératoire, mais si des archéologues dans un lointain futur avaient retrouvé ces traces, ils ne l'auraient pas classée en tant qu'œuvre. Ceci dit, est-ce que l'on pourrait penser que les restes d'un banquet romain fouillés aujourd'hui, seraient une œuvre artistique voulue par un artiste romain ? …

Dans le même ordre d'idée, il y a l'œuvre de Prune Nourry, *Terracotta Daughters*, 2013,[205] que j'ai déjà citée. Rigoureusement alignée, une armée de 108 sculptures de petites filles en rang par quatre se tenait au centre de la halle Aubervilliers du 104. Leur expression sévère et leur attitude figée renvoient aux 8000 soldats de terre cuite découverts enterrés dans la nécropole de l'empereur Qin, en 1974 près de Xi'an en Chine. Comme les soldats, certaines petites filles portent des vestes cuirassées. Avec cette armée contemporaine de *Daughters [filles]*, Prune Nourry parle du déséquilibre démographique en Chine. Les parents chinois préfèrent les garçons qui les accompagneront dans leur vieillesse plutôt que les filles qui partiront pour se marier. La politique de l'enfant unique a eu pour conséquence la disparition de nombreux nouveau-nés de sexe féminin. A cause des infanticides, le démographe Christophe Guilmoto estime que plus de 163 millions de filles manquent en Asie. L'armée féminine chinoise de Prune Nourry, symbole de toutes ces petites filles non-nées, sera exposée à travers le monde pendant un an avant d'être enterrée dans un lieu secret, comme les guerriers de l'empereur Qi. « Je veux créer un mythe autour de ces sculptures, que les gens se demandent si c'est vrai ou si c'est une légende. » déclare Prune Nourry. Les filles d'argile seront ensuite exhumées en 2030, date à laquelle les conséquences des avortements sélectifs deviendront dramatiques en Chine ou en Inde.[206] Cette fois-ci la fouille programmée retrouvera des sculptures en argile cuite,

---

[204] www.franceculture.fr/emission-le-salon-noir-art-et-archéologie-dans-l'art-contemporain-2012-02-01
[205] Voir *Supra* IIFig. 17
[206] www.prunenourry.com /fr/projects/terracotta-daughters

donc à priori, à part la casse possible, des restes identifiables en tant qu'œuvres plastiques même si le mythe voulu par Prune Nourry n'a pas lieu.

Mon intérêt par rapport à la conservation des œuvres d'art avait attiré mon regard sur plusieurs articles concernant ce sujet. Notamment un petit texte dans Beaux-Arts magazine d'avril 2014[207] concernant une enquête sur la restauration des œuvres, de Daphné Bétard. Elle parle des matériaux de l'Art Contemporain qui posent de nouveaux défis aux conservateurs. Elle décrit par exemple la dégradation des matières plastiques particulièrement sensibles au temps qui passe. Les détériorations surviennent à une vitesse inquiétante. Les matières plastiques perdent de leur souplesse, s'encrassent vite, et se couvrent de couches poisseuses. Comme les plastiques sont des matériaux évolutifs, les dégradations risquent d'empirer avec le temps… Les matières organiques sont aussi un problème. Damian Hirst n'avait-il pas prévu que son requin dans du formol finirait lui aussi par pourrir, se demande-t-elle ?

Un autre article intitulé *Les retouches de l'artiste Damier Hirst, les dents de la mer version formol* du Courrier International de janvier 2007[208] parlait justement de ce sujet. En 1992, Damien Hirst faisait sensation en présentant un requin mort flottant dans un aquarium. Mais l'animal s'est décomposé. Quinze ans après, l'artiste britannique reprend son travail. Presque une expérience scientifique. Le requin-tigre en décomposition qui flotte dans l'une des œuvres conceptuelles les plus connues de Damien Hirst, *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* [L'impossibilité physique de la mort dans l'esprit d'un vivant]. Mais, en raison d'un travail de conservation insuffisant, le temps a fait son œuvre sur le requin original, qui s'est lentement décomposé jusqu'à la déformation. La peau de l'animal s'est couverte de profonds sillons et la solution de l'aquarium s'est troublée. L'ajout d'eau de Javel, à l'instigation de la galerie Saatchi, n'a pas arrangé les choses et a même accéléré la décomposition. En 1993, les conservateurs de la galerie ont finalement décidé d'écorcher le requin et de replacer la peau sur un moulage en fibre de verre du corps de l'animal. « Il ne faisait plus aussi peur [se souvient l'artiste]. On voyait bien que ce n'était pas un vrai. Il n'avait pas de poids. » Depuis quelques années, Charles Saatchi s'est mis à revendre les œuvres des Young British Artists qu'il avait si avidement collectionnées dans les années 1990. Il y a deux ans, *The Physical Impossibility*… a trouvé

---

[207] Bétard Daphné, « La restauration des œuvres, enquête », *Beaux-Arts magazine (BAM358*), avril 2014, pp. 66-71.
[208] Vogel Carol, « Les retouches de l'artiste Damier Hirst, les dents de la mer version formol », *Courrier Interna*tional n°847, du 25 janvier 2007 (www.courrierinternational.com).

preneur : le milliardaire des fonds d'investissement Steve Cohen. L'artiste sait qu'une fois le requin remplacé, les historiens de l'art affirmeront qu'on ne peut considérer qu'il s'agit de la même œuvre. « C'est un gros dilemme, [reconnaît Damien Hirst]. Les artistes et les conservateurs n'ont pas la même conception de ce qui est important : l'œuvre originale ou l'intention d'origine. Je viens du milieu de l'art conceptuel, donc pour moi c'est l'intention qui compte. C'est la même œuvre. Mais la question n'est pas près d'être tranchée. »

Les problèmes importants de restauration ne sont pas nouveaux, je me souviens d'une anecdote que me racontait mon père sur le « bleu Klein » et j'ai retrouvé des précisions sur cette histoire récemment. Le fameux « bleu Klein » était fabriqué avec un excès de pigment. Klein obtenait ainsi un effet de matité. Mais cette mixture avait aussi un manque de cohésion. Un spécialiste l'expliquait lors d'un colloque spécialement consacré aux problèmes de restauration de l'Art Contemporain : « J'ai appris par un restaurateur que Klein lui-même appelait le restaurateur avant d'avoir fini certains de ses tableaux, car ceux-ci s'écaillaient dans le bas avant qu'il n'ait fini le haut »[209] Je sais que mon père prépare ses tableaux avec soin pour leur assurer une pérennité maximale, comme de nombreux peintres soucieux du temps qui passe. Balthus dans ses mémoires[210] en parle aussi. « Rien de mieux alors que le *gesso* des fresquistes italiens, ceux que j'ai découverts lors de mes jeunes voyages, auquel j'ajoute de la caséine pour relier les couleurs. Se souvenir du travail artisanal des Anciens, des préparations rituelles qui savent rendre cet effet de suspension, d'attente surprise, de temps enfin vaincu. »

« Le temps vaincu : n'est-ce pas peut-être la meilleure définition de l'art ? » s'interroge Balthus.

Les travaux plastiques faits dans des matériaux périssables, nous le voyons, soulèvent de nombreuses difficultés, mais il y a aussi de nombreuses questions techniques, déontologiques, voire juridiques[211] qui légitiment des interventions de conservation ou restauration. Dès lors, quels intervenants pour définir la limite entre intervention légitime et intervention illégitime ? Quelles relations avec les créateurs des œuvres ? Au sujet de tous ces problèmes passionnants, il y a plusieurs livres qui donnent des éléments de réponses.[212]

---

[209] Jean Petit, *Conservation et restauration des œuvres d'art contemporain*, La Documentation française, 1994, p. 92.
[210] Balthus (propos recueillis par Vircondelet Alain), *Mémoires de Balthus*, Editions du Rocher, Monaco, 2001, p. 115.
[211] Walravens Nadia, *L'œuvre d'art en droit d'auteur, forme et originalité des œuvres d'art contemporaines*, Economica, 2005.
[212] Breuil Marie-Hélène, Dazord Cécile, « Quelle restauration pour l'art Contemporain ? », La science au présent, *Encyclopaedia Universalis*, hors-série, 2010, pp. 146-152.

Ces connaissances m'ont permis de consolider mon point de vue sur l'importance pour moi de ne pas être tributaire de la conservation, surtout pour un laps de temps aussi court qu'une durée de vie humaine. Je préfère me placer à une échelle de temps de l'histoire humaine.

J'ai trouvé une résonance dans des écrits de Jeanclos à propos des liens entre la terre cuite, le temps et la transmission. Pour lui, la terre est « matière de la mémoire millénaire de l'homme par laquelle prirent forme les premières incantations aux Dieux ». Par elle, il a voulu rechercher son identité, respecter l'homme et son histoire, et honorer culturellement son père disparu et ses origines judaïques.[213]

B – POURQUOI LE CORPS, LA FIGURATION, LE NU AUJOURD'HUI?

La première description quand on regarde mes sculptures, c'est qu'elles sont figuratives.[214] Dans la figuration je n'ai pas choisi des paysages, ni des natures mortes ; j'ai choisi la représentation de l'humain (portrait, buste, figure entière, fragment du corps). L'histoire de l'art qui m'a été inculquée met le corps et l'homme au centre de tout. Dans mon travail, le corps est fondamental, il est toujours présent et il est nu. « Figuration de l'humain », « corps » et « nu » forment une entité unique dans mon esprit par rapport à mon travail et il peut m'arriver de les utiliser comme des synonymes, ce qu'ils ne sont pas.

Je ne me suis presque pas posé la question de savoir pourquoi le nu, jusqu'à ce que je me confronte à la raréfaction des lieux d'apprentissage et que mes études en arts plastiques à la Sorbonne me poussent à théoriser cette question.

- Dazord Cécile, *Conserver à l'heure du consommable*, Technè n°37, 2013, p. 19.
- Heinich Nathalie, *les affres du restaurateur* dans *Le paradigme de l'art contemporain, contemporain – structure d'une révolution artistique*, NRF Gallimard, 2014, pp. 287-297.

213 Marcaire Alain, « Jeanclos, sculpteur », *La Revue de la Céramique et du Verre* n°3, 1982, pp. 35-37.

214 **Art figuratif** : c'est un style artistique, il est souvent opposé à art abstrait ou non-figuratif. L'art figuratif s'attache à la représentation de l'objet du réel. L'art figuratif peut être la représentation déformée et interprétée (subjective) du monde réel. Le cubisme est un exemple de cette volonté de représenter des objets du réel (figures, guitares, nature morte...) en passant par le filtre de la subjectivité de l'artiste. **Figuration** : Tendance artistique qui consiste à figurer, à représenter le réel (monde sensible) de manière plus ou moins réaliste. Lorsqu'une peinture ou une sculpture n'est pas figurative, qu'elle ne représente rien d'identifiable, de reconnaissable, on dit qu'elle est non-figurative.
Figure : Ce mot a plusieurs sens. Il désigne le visage d'un homme, d'une femme ou d'un enfant. On parle par exemple de figure humaine. C'est également la représentation de quelque chose ou quelqu'un ou simplement sa forme extérieure. C'est aussi un dessin utilisé en géométrie pour étudier l'espace et les formes.

Comme toute personne confrontée à ce sujet, en tout cas c'est comme cela que je le perçois, il n'est pas simple d'évacuer les poncifs et s'en sortir face à l'abondance de données. J'ai donc décidé de centrer ce chapitre sur mon propre angle d'approche et de donner à chaque fois que cela est possible une illustration de mon propos avec mes travaux plastiques. Pour une vue plus globale du sujet on pourra étudier les auteurs de référence principalement Kenneth Clark,[215] Paul Ardenne[216] et Nadeije Laneyrie-Dagen,[217] ainsi que leurs bibliographies respectives.

Je donnerai rapidement pour commencer **des définitions et des précisions** sur les termes employés en lien avec mes besoins dans ce travail écrit.

J'éprouve le besoin de « maîtriser » les paramètres que soulèvent pour moi l'entité regroupant « Figure de l'humain », « Corps » et « nu ». J'ai rassemblé selon trois pôles ces paramètres : le pôle plastique, le pôle symbolique et le pôle lié aux enjeux d'aujourd'hui.

- En effet la représentation du corps (accessoirement nu) est vieille comme l'humanité. Pour moi, la représentation de la figure humaine participe au même ordre d'idée que la terre cuite, c'est **un sujet remarquable plastiquement**, du paléolithique à nos jours. Je suis plus particulièrement liée visuellement à certaines figures archéologiques, à de nombreuses figures du passé liées à l'histoire de l'art et à quelques figures du présent et du futur que nous verrons.

- C'est aussi **un sujet remarquable symboliquement.** Le corps est un sujet qui convoque toutes les disciplines : art, philosophie, mythologie, esthétique, histoire de l'art, sociologie, biologie… Je ne serai jamais spécialiste dans l'ensemble de ces disciplines, mais comme tout un chacun, je suis héritière d'un ensemble d'idées à son sujet. Ces idées symboliques émergent dans mes travaux plastiques.

- Et pour finir, c'est **un sujet dont les enjeux sont important par rapport à aujourd'hui.** De nombreuses expositions actuelles proclament le Corps thème d'aujourd'hui, pourtant en ce qui concerne l'apprentissage par le nu du corps humain, il y a raréfaction des lieux d'apprentissage. Le corps contemporain n'est peut-être pas le corps que je cherche moi ?

---

[215] Clark Kenneth, *Le nu I* et *II* , Hachette Littérature, Pluriel, [1956] 1998.

[216] Ardenne Paul, *L'image corps - figures de l'humain dans l'art du XXe siècle*, Editions du Regard, Paris, 2001.

[217] Laneyrie-Dagen Nadeije, *L'invention du corps : la représentation de l'homme du Moyen Âge à la fin du XIXe siècle*, Paris, Flammarion, 2006.

B1- QUELQUES PRÉCISIONS ET DÉFINITIONS

Figure du corps, figure de l'humain, image corps, nu…

Comme je l'ai écrit en introduction à ce chapitre « Figure de l'humain », « corps » et « nu » forment un tout dans mon travail. Même si chacun de ces mots a sa définition propre, plusieurs auteurs récents préfèrent traiter de la représentation de la figure humaine, en considérant implicitement que la nudité n'est qu'une des variantes de cette image.[218]

En art, le nu est un sujet particulier du corps

Corps

Ce mot fait partie du titre de ma thèse. Comme il est central dans mon travail, je l'ai déjà défini dans l'introduction générale, et justement je concluais qu'il désignait pour moi une figure de l'humain. Il englobe le nu et son sens est plus étendu que « figure de l'humain ». Nous verrons dans le deuxième paragraphe de ce chapitre les notions symboliques que revêt le corps. A lui seul, le « corps » est un enjeu dans l'art d'aujourd'hui. Je verrais en quoi cela interfère avec mon propre travail plastique.

Le corps est sexué, nous en toucherons quelques mots, mais c'est surtout dans la quatrième partie « Imaginer » que je traiterai de ce sujet.

Nu

Dans la définition classique du dictionnaire, *nu* est employé comme adjectif pour désigner *«* Qui n'est couvert d'aucun vêtement » et il est employé comme nom depuis 1669 pour désigner le corps humain ou une partie du corps humain dépouillé(e) de tout vêtement.[219]

Il s'agit dans notre contexte d'un genre en art. Le *nu* consiste à dessiner, à peindre, à sculpter le corps humain nu. Le *nu* est un des genres définis pour la description des œuvres conservées dans les musées. Un *nu* est la représentation d'un corps humain ou des parties de corps découvert entièrement ou partiellement.

La nudité est l'état d'une personne nue, d'un corps humain dévêtu ; d'une partie du corps dénudée, chair nue (en parlant de ce qui est habituellement couvert).[220] L'historien d'art Kenneth Clark a publié en 1956 une importante monographie sur *le nu*, traduite et

---

[218] Laneyrie-Dagen Nadeije, *L'invention du corps*, *Opus cité*.
[219] Dictionnaire *Le Petit Robert*, CD-Rom, VUEF 2001.
[220] Dictionnaire *Le Petit Robert*, CD-Rom, VUEF 2001.

réimprimée constamment depuis, c'est la « bible » sur le sujet.[221] Le premier chapitre de son ouvrage s'intitule *La nudité et le nu*. Il fait bien la différence entre *nude* (nu) et *naked* (nudité) en anglais, différentiation linguistique qui n'existe pas aussi franchement dans la langue française. Selon Kenneth Clark, le nu *nude* est une forme d'art inventé par les Grecs au Ve siècle avant Jésus-Christ, et il concerne l'Occident et le pourtour méditerranéen plus spécifiquement. J'en reparlerai par la suite.

On parle de **Nu académique** à partir de la fin du XVIe siècle, lorsque le nu devient enseignement académique qui utilise systématiquement le modèle vivant nu

Il m'a semblé intéressant de réfléchir aussi en langue serbe, puisque c'est ma langue de transmission artistique au sein de la famille.

Corps se dit *telo*

Nu se dit *go*, mais jamais ce terme n'est associé à l'art du nu. Le terme utilisé est *akt*. Il n'a rien avoir avec *nu* ou *nudité*. Ce terme a été pris à l'allemand. Dans cette langue, le nu dans l'art est désigné par le terme *akt*, du latin *actus*, qui signifie action, mouvement. En allemand de nombreux termes de la même famille ont des liens avec la nudité, quelqu'un de nu est *Nakt.* Aujourd'hui le terme *akt* peut même être associé à une certaine pornographie, à propos de vidéo notamment. Je ne suis spécialiste ni de l'allemand ni du serbe et ce sujet mériterait sûrement d'être développé. En tout cas à mon niveau, je me demande s'il n'y a pas une certaine distance qui s'opère en serbe entre *akt,* mot allemand importé sans le reste de termes associés, et le fait que le modèle soit nu et à sa nudité ? Je reparlerai de ce point dans la quatrième Partie à propos de l'érotisme.

---

[221] Clark Kenneth, *Le nu I et II*, *Opus cité*.

B2- UN SUJET REMARQUABLE PLASTIQUEMENT

La représentation du corps humain est liée à l'histoire de l'humanité. Je l'ai toujours considérée comme un sujet remarquable. Mon attention est orientée depuis l'enfance à observer, étudier et rêver les figures de l'humain. Dans l'histoire de l'art, le Nu artistique est considéré dans mon entourage comme un motif essentiel symbolisant cette recherche de l'humain. Je n'avais pas conscience qu'il n'était pas universel et que c'est surtout en Occident que le nu tient une place singulière. Le fait que le corps soit nu, est abstrait en quelque sorte et secondaire, comme je l'ai expliqué dans les définitions.

La recherche plastique de représentation de l'humain occupe l'Homme, depuis la nuit des temps comme on dit. Le créateur tient compte des œuvres des autres artistes avant lui, il transforme la représentation de l'Homme selon son environnement, le contexte et selon une symbolique qui lui est propre. Le désir de traduire certaines idées ou certains états émotionnels a donné au corps des formes mémorables et innombrables.

Mon but ici n'est pas de faire une analyse de toutes les formes plastiques que revêt la figure humaine, impossible par ailleurs.

Je me suis plutôt intéressée aux représentations de l'homme qui ont compté dans mon parcours de vie et dont on peut voir les effets sur ma pratique artistique tant morphologiquement qu'intellectuellement. Je me sens affiliée à certains types de figures de l'humain, que j'ai divisés en trois catégories :

- celles, que j'ai rencontrée pendant mes études d'archéologie, **les figures archéologiques** ;
- celles qui traversent l'histoire de l'art, en général nu, **les figures du passé ;**
- celles qui me sont contemporaines, **les figures du présent et du futur.**

a- Les figures archéologiques

Mes études d'archéologie ont joué un rôle important dans mon univers personnel, nous l'avons abondamment vu. J'ai suivi ces cours comme une quête de l'Homme. L'Homme au sens d'humain, il peut s'agir d'un homme ou d'une femme.[222] Cet humain travaillait la terre glaise, mais il se représentait aussi lui-même. Les images dans les grottes préhistoriques, les premières visions humaines sculptées et les figurines néolithiques ont exercé une forte influence sur mon imaginaire. J'avais à l'époque des questionnements d'archéologue sur ces représentations. Je crois avoir beaucoup gardé de cet angle

[222] Voir *Infra* Partie IV- B3 – Erotisme. Partie où je me pose la question de savoir si le sculpteur des vénus préhistoriques est un homme ou une femme ?

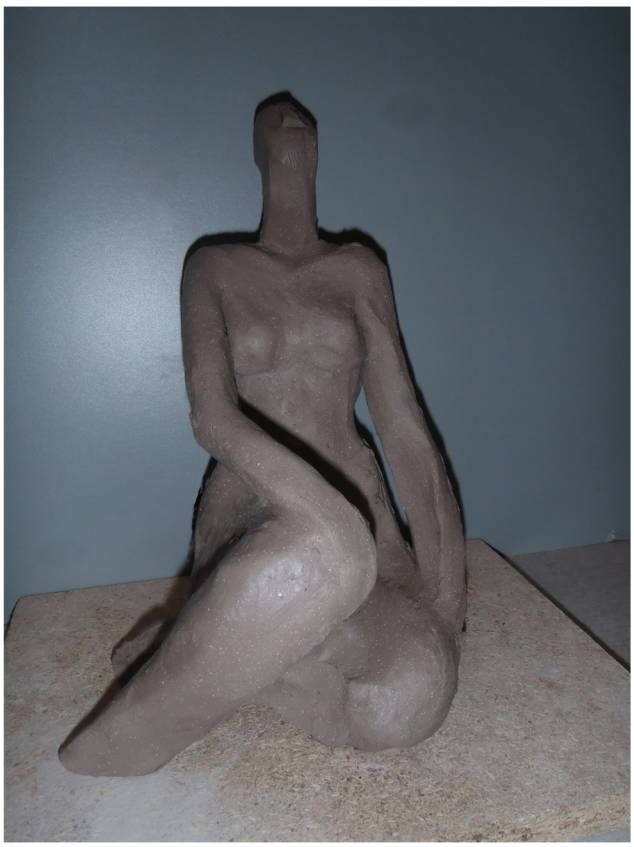
d'approche. Toute société préhistorique ou primitive ressent le besoin de concrétiser ses sentiments et sa spiritualité de la manière la plus directe et la plus simple possible et de se situer dans son environnement naturel. Mais finalement, je pense que nous pouvons étendre cette vision à toute société humaine, la nôtre aussi, ce qu'englobe *l'environnement naturel* est alors juste plus étendu et complexe.

Au paléolithique, les figurations humaines montrent des humains nus. Les images masculines sont peu nombreuses et maladroitement dessinées. Les hommes sont chétifs mais souvent en érection, les phallus sont assez nombreux et parfois décorés. Les représentations de femmes sont en plus grand nombre. Comme pour les hommes, elles sont schématisées, souvent seule la partie centrale du corps est retenue : vulve, seins, fesses, abdomen, cuisses. A côté de ce schéma existent des figurations féminines partielles, elles aussi sexuelles : vulves fendues à l'extrême, multiples profils fessiers. On note également le contraste frappant avec les représentations animales dont le sexe est en général éludé malgré leur extrême précision anatomique. Un caractère commun aux images des deux sexes est la nudité. Donc déjà au Paléolithique, on peut se demander pourquoi le nu ? Les représentations de vêtements sont rares au Paléolithique et bien souvent discutables. Cette nudité est d'autant plus remarquable qu'elle n'est pas adaptée au climat de l'époque. Cette situation paradoxale a fait couler beaucoup d'encre. En tout cas à cette période, même si le vêtement n'est pratiquement jamais représenté, il n'en existe pas moins, comme en attestent les aiguilles à chas, les boutons, sans compter certaines sépultures qui montrent des squelettes avec des vêtements. Les préhistoriques éludaient donc les mains, les pieds, les traits du visage, les vêtements…[223]

Dans l'art pariétal la figuration humaine est stylisée, elle contraste avec le profond réalisme des animaux. Comment expliquer ce contraste entre figuration animalière et humaine ?[224]

J'ai beaucoup étudié les figures Cycladiques et Sumériennes du Néolithique et de l'Âge du Bronze. Je pense que mes premières sculptures de nu en étaient inspirées. De nombreux sculpteurs se sont intéressés aux formes cycladiques, comme Moore ou Laurens (IIIFig. 2 : Sculptures inspirées de formes Cycladiques).

[223] Delluc Gilles, *Le sexe au temps des Cro-Magnons*, Edition Pilote 24, 2006.
[224] Leroi-Gourhan André, *Préhistoire de l'art occidental*, Paris, Mazenod, 1983.



IIIFig. 2 : Sculptures inspirées de formes cycladiques

Sculpteur inconnu, *Femme assise,* Néolithique moyen, h : 7 cm, en terre cuite
dans le Musée de Volos, Grèce.

Laurens Henri, *Myrmidia*, 1933, h : 32,1 cm, Terre cuite rosée, patine naturelle
dans le Musée d'Art Moderne, Centre G. Pompidou, Paris. France

Moore Henry travaillant sur *femme assise* en plâtre, 1958-59
dans Hedgecoe J., *Opus Cité*, p. 33

Sculpture perso., *Femme cycladique*, 1994, h : 21 cm, terre rose crue avant cuisson

De nombreuses citations du sculpteur parcourent le livre *Poèmes de marbre – sculptures cycladiques.*[225] Leur étude a longtemps été victime de la « supériorité » de l'art grec.

Au Néolithique, les figurines anthropomorphes sont très répandues, elles sont essentiellement en terre cuite. Dépassant rarement 15 cm de haut, elles reflètent deux tendances principales. L'une naturaliste, produit des personnages féminins ou masculins, le plus souvent debout, avec les traits du visage indiqués, les jambes séparées et les bras modelés sur la poitrine. L'autre, schématique, donne des figurines asexuées, également debout, mais les jambes réunies et parfois raccourcies, aux bras atrophiés et à la tête dépourvue de détails. Certaines figurines schématiques, présentent une partie inférieure en forme de poire, elles deviennent plus fréquentes à la fin de la période et adoptent une forme générale de violon ; dans les Balkans, certaines ont simplement la forme d'une croix.

A l'Age du Bronze, les figurines sont plus souvent en pierre. Elles représentent fréquemment un personnage féminin debout. Il est apparemment nu. Cette impression peut en effet résulter simplement de la disparition d'éléments peints. Les bras sont croisés ou repliés sur la poitrine, mais les lignes sont géométriques, la silhouette plate et l'anatomie schématique, des indications en léger relief, des incisions, des incrustations ou des touches de peinture viennent parfois souligner quelques détails. Les statuettes cycladiques étaient vraisemblablement colorées. L'idée préconçue que les statuettes étaient monochromes doit être abandonnée.[226] Les statuettes d'hommes plus rares à cette période, peuvent être debout en tenue de guerrier. Les personnages peuvent être assis simplement ou encore jouant de la flûte, de la harpe… La diversité des exemplaires connus, même parmi les personnages féminins, a conduit à la construction de typologies détaillées. L'élégance de certaines œuvres a pu faire penser à l'existence de véritables artistes, identifiables par leur production, comme le « maître de Goulandris »… De nombreux artistes se sont inspirés de ces formes, comme Picasso par exemple, ou encore moi-même. L'usage de la terre cuite et de la pierre donne aux œuvres égéennes une pérennité rare. On attribue couramment à ces figurines anthropomorphes une valeur religieuse, culte de la déesse mère. On fonde cette interprétation sur la prédominance des figures féminines et surtout sur l'exagération de leurs caractères sexuels. Mais l'exagération des caractères sexuels peut aussi bien s'expliquer par la volonté de désigner clairement certaines figures comme

[225] Zimmermann Jean-Louis, *Poèmes de marbre – sculptures cycladiques du musée Barbier-Mueller*, Imprimerie Nationale Suisse, 1993.
[226] Voir *Supra* Partie II- E - La couleur en sculpture.

féminines. En outre l'interprétation religieuse laisse de côté les statuettes masculines et surtout les sculptures asexuées, qui peuvent être aussi nombreuses que les féminines. D'autres hypothèses font de la majorité de ces figurines des jouets.[227] Certaines propriétés de l'art grec sont déjà exprimées au IIIe millénaire : l'anthropocentrisme et recherche d'harmonie et d'équilibre.

Dans le même ordre d'idée, il me reste de mes études d'archéologie, très présent à l'esprit, des figurations humaines de l'Egypte Ancienne. J'associe ces figures à des êtres hybrides mi-homme, mi-animal. Les Egyptiens croyaient que tous les évènements étaient sous le contrôle des Dieux. L'Animal est un lien entre les dieux et les hommes.

Le mélange «hybride » de l'un et de l'autre inaugure alors une longue tradition qui perdurera dans la représentation des dieux, êtres fantastiques ou autres personnages liés au monde des esprits et du surnaturel. Une de mes sculptures évoquait ce mélange entre l'homme et l'oiseau (IIIFig. 3 : Travail perso. - *Eclosion*). Il s'agissait d'une sorte d'Horus, corps d'homme, tête de faucon. Horus est l'une des plus anciennes divinités égyptiennes. Ses origines se perdent dans les brumes de la Préhistoire africaine. À l'instar des autres déités principales du panthéon égyptien, sa présence se manifeste dans l'iconographie dès le IVe millénaire avant J.-C. Cette ancienneté m'avait interpellée.

Cette hybridation avec l'oiseau est très présente dans mon travail plastique. Je reparlerai à plusieurs reprises de la figure de l'hybride.[228]

b- Les figures du passé

Je suis toujours dans cette quête de l'Homme et de ses représentations tout au long de ma formation artistique. Ma culture occidentale classique m'oriente à prendre appui sur une tradition qui remonte à la Grèce classique. Selon Kenneth Clark *le nu* est donc une forme d'art inventée par les Grecs au Ve siècle avant Jésus-Christ.[229]

---

[227] Treuil René, Darque Pascal, Poursat Jean-Claude et Touchais Gilles, *Les civilisations Egéennes, du Néolithique et de l'Age du Bronze*, PUF, 1989, pp. 144-147 et pp. 182-184.

[228] **L'hybride** en tant que terme à la mode dans l'Art Contemporain : voir *Infra* Partie III C2, et l'hybride en tant que figure de l'imaginaire dans mon travail : *Infra* Partie IV- B2 - Espèces imaginaires ou monstres.

[229] Clark Kenneth, *Le nu I, Opus cité*, p. 21.

IIIFig. 3 : Travail perso. - *Eclosion,* 2000
h : 44,5 cm, terre cuite noire, cirée avec quelques pigments bleus.
© Popovic Adriana

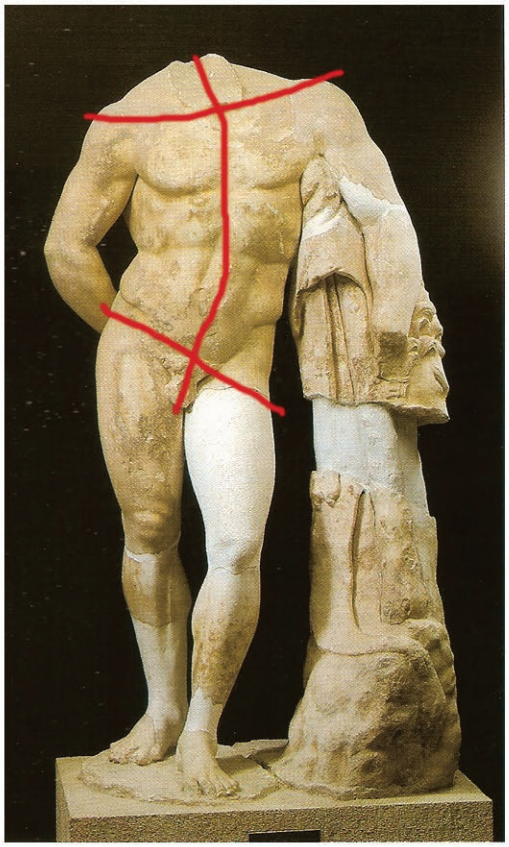
La référence, la filiation ainsi que l'étude des formes humaines par rapport aux œuvres du passé sont très importantes pour moi, C'est comme cela que j'ai appris la représentation humaine. Ernst Gombrich, dans son livre, désormais classique, l'*Art et l'illusion,*[230] a montré que le réalisme dans l'art ne se borne pas à copier les perceptions subjectives de l'artiste, car il serait impossible sans l'existence de schémas conventionnels pour représenter la réalité, développés à travers les siècles. Moi-même je suis pétrie de ces images. Et je me sens dans une filiation continue.

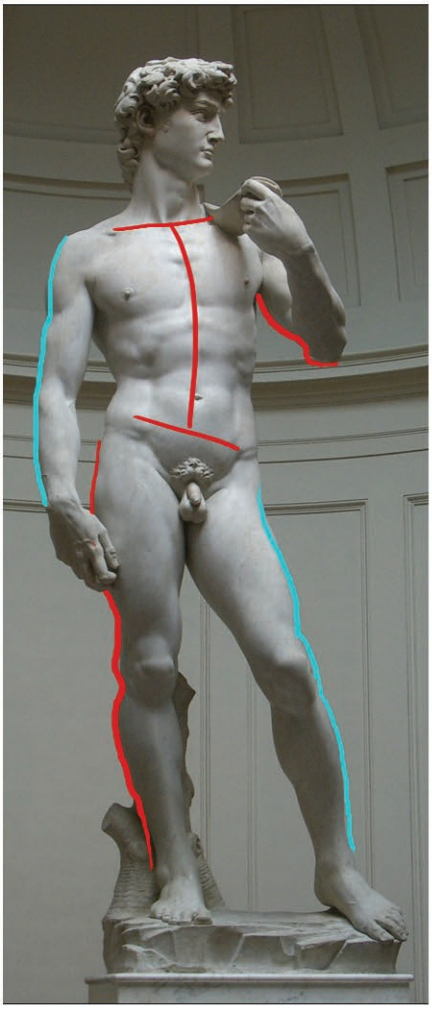
Origine Grèce Ve siècle avant J.-C.

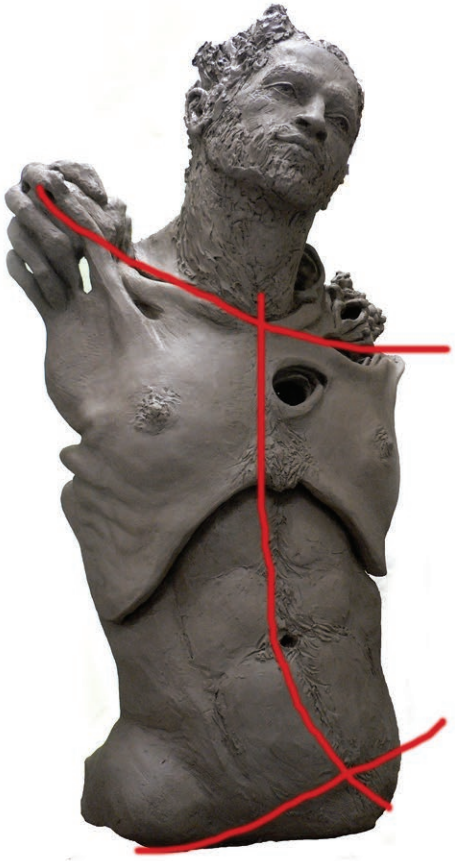
J'ai pu récemment me confronter de nouveau aux Grecs du Ve siècle avant Jésus-Christ, lors de l'exposition en 2007 au Louvre : *Praxitèle, un maître de la sculpture antique.*[231] Ces sculpteurs grecs ont ajouté un subtil déséquilibre et un sentiment de mouvement par rapport aux statues plus anciennes. Avec Polyclète[232] ce jeu subtil de rythme a été systématisé, d'abord pour le Nu masculin, puis pour le Nu féminin avec l'Aphrodite de Praxitèle.[233] La sculpture grecque de la période classique maîtrise parfaitement l'anatomie humaine[234] et développe le *contrapposto.*[235] Lorsque je fais faire du nu d'après modèle vivant à mes élèves, je fais prendre au modèle des positions qui rappellent les postures des sculptures grecques, dont le *contrapposto*. Dans mes propres sculptures, les axes opposés sont une règle de construction toujours réussie. (IIIFig. 4 : *Contrapposto* sur Sculpture grecque / Sculpture de Michel-Ange - *David* / Sculpture perso. - *Dernier des Ornithanthropes*)

---

[230] Gombrich E.H., *L'art et l'illusion : psychologie de la représentation picturale*, [1960], Gallimard 1971.
[231] *Praxitèle, un maître de la sculpture antique*, Exposition présentée au musée du Louvre du 23 mars au 18 juin 2007.
[232] **Polyclète** est l'un des artistes antiques les plus souvent mentionnés par les textes anciens ; sa vie est très mal connue. Sur la base des œuvres qui lui sont attribuées, sa période d'activité s'étendrait de 460 à 420 av. J.-C.
[233] **Praxitèle** : Né vers 390 avant J.-C. et mort à Athènes vers 330 avant J.-C.
[234] **Anatomie artistique** : étude des formes extérieures en vue de la représentation par l'art (Dictionnaire *Le Petit Robert*, CD-Rom, VUEF 2001).
[235] **Contrapposto** : désigne dans les arts visuels une attitude de déhanchement du corps humain. Une des deux jambes porte le poids du corps, l'autre étant laissée libre et légèrement fléchie.







IIIFig. 4 : *Contrapposto*

Héraclès reconstitution d'une sculpture grecque de l'école d'Argos
dans Piérart Marcel et Touchais Gilles, Argos - une ville grecque de 6000 ans, CNRS éditions et Paris Méditerranée, 1996, p. 55

David, de Michel Ange, Dans *Michelangiolo*, del Turco Editore Roma, 1953

Le dernier des Ornithathropes, Création perso. (n°19)

Cet âge d'or de la création artistique antique fixe les canons[236] de la sculpture classique : le corps humain représenté de manière réaliste est érigé en idéal de beauté. L'exposition montrait aussi que la seconde période de ce mouvement artistique grec est marquée par la glorification de l'individu qui revendique sa liberté au sein de la société civile. Les artistes recherchent alors le beau pour lui-même et privilégient l'expression de la grâce, de la fantaisie ou du rêve. Ainsi, Praxitèle s'inspire des statues des divinités ou des héros légendaires pour explorer et transcrire les sentiments humains.[237] La grande innovation de Praxitèle, outre le nu intégral féminin, repose sur le traitement de l'expression du visage, notamment l'*Aphrodite de Cnide*. Praxitèle n'utilise pas des visages stéréotypés comme ses prédécesseurs pour représenter ses contemporains. Il veut refléter l'âme du sujet et faire ressortir une certaine gravité.[238]

Historique de l'apprentissage par le nu

Parlons un peu de l'*exercice* et de son histoire ; la filiation des formes est liée aux méthodes d'apprentissage. Sans avoir connu au préalable exactement cette histoire, j'étais pétrie du mythe de la transmission, par mon père d'abord, puis par sa formation aux Beaux-Arts de Belgrade (IIIFig. 5 : Cours d'anatomie de Ljuba et dessin), comme je l'ai déjà raconté dans la première Partie.

Je me rends compte que la connaissance autour de cet *exercice* tient lieu pour moi d'une sorte de « certificat d'aptitude professionnelle ». Mon père m'a toujours présenté la profession d'artiste comme un vrai travail avec des règles. Comme Balthus l'écrit dans ses mémoires[239] : « Personne ne pense à ce qu'est réellement la peinture : un métier, comme celui de terrassier par exemple ou de paysan. C'est comme faire un trou dans la terre. Il faut un certain effort physique qui correspond au but qu'on s'est donné. […] L'idée que la peinture est avant tout une technique… ».

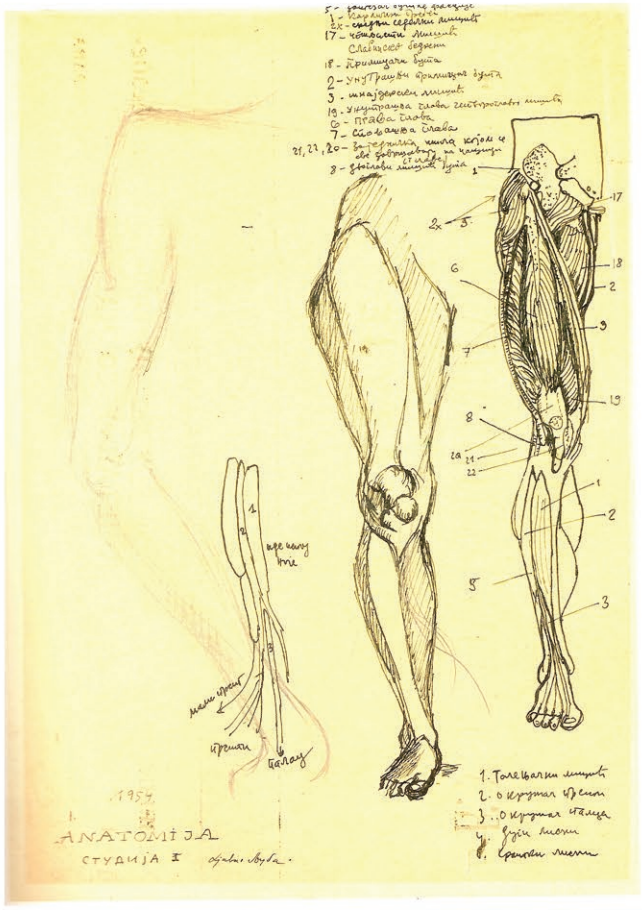
---

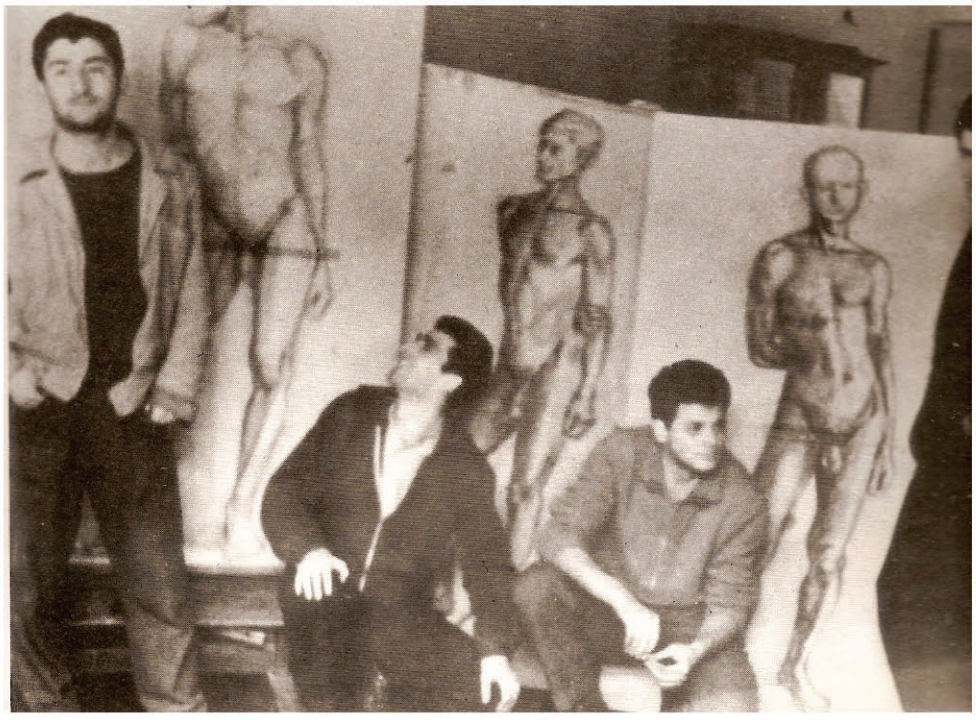
[236] **Canon :** en art c'est l'ensemble de règles fixes pour déterminer les proportions de l'être humain, conformément à un idéal de beauté (Dictionnaire *Le Petit Robert*, CD-Rom, VUEF 2001).
Voir pour Canons et Mesures artistiques du corps :
Pigeaud Jackie, *L'art et le vivant*, Gallimard, Paris, 1995.
The human Figure – a source Book for artists and Designers, The Pepin Press, Amsterdam and Singapore, 2008.

[237] Pasquier Alain et Martinez Jean-Luc (sous la dir.), *Praxitèle, un maître de la sculpture antique*, Catalogue de l'exposition au musée du Louvre du 23 mars au 18 juin 2007, Musée du Louvre - Somogy, 2007.

[238] Exposition : *Praxitèle, un maître de la sculpture antique*, Musée du Louvre, 2007.

[239] Balthus (propos recueillis par Vircondelet Alain), *Mémoires de Balthus*, *Opus cité,* pp. 34-35.





IIIFig. 5 : Cours d'anatomie de Ljuba

Dessin : *Anatomie*, 1954, encre de Chine, plume, 42x30 cm.

dans *Ljuba - Dessins, 1952-1962*, Agencija Valjevac, 2010, p.43

Photographie d'archive : Ljuba et ses amis à l'Académie des Beaux-Arts de Belgrade, ex-Yougoslavie, 1955.

dans Tronche Anne, *Ljuba* [en anglais] Alpine Art, 1979, p. 28

Ces propos sont bien sûr transposables à la sculpture, à la photographie… Pour comprendre, on peut remonter au Moyen-Age : l'artiste était un artisan. L'apprentissage était un travail comme pour n'importe quel ouvrier manuel. Au Moyen-Age, il fallait broyer les couleurs, copier modèles classiques, puis progressivement faire des dessins de nu, recopier œuvres antiques, apprendre la perspective. Alberti[240] énonça les nouvelles façons d'apprendre l'art de la peinture dans le premier traité sur le sujet. Alberti affirme que l'étude de nu constitue la base de la méthode académique. Il recommande même l'étude anatomique. Après la seconde moitié du XVe siècle cette pratique est courante dans l'enseignement.

L'histoire de l'enseignement « des figures du corps »[241] fait partie de ma mythologie, de mon idéal à atteindre, du passage obligé de l'apprentissage, de l'enseignement du nu académique vers le nu artistique, en passant par l'anatomie et la morphologie[242, 243] (IIIFig. 6 : Photographies d'atelier avec copies de plâtres anciens).

A partir de la fin du XVIe siècle l'enseignement utilise le modèle vivant nu en plus de l'anatomie et des modèles anciens systématiquement. Puis au XVIIe siècle se mettent en place des formations d'excellence pour les artistes les plus privilégiés. Dans le domaine de la sculpture et de la peinture d'histoire, la finalité de ces enseignements est la maîtrise de l'exécution d'un nu. Le nu occupe une place centrale dans le processus de création, les études préparatoires de nu ayant pour dessein de rendre au mieux l'articulation des corps, qu'ils soient habillés ou non dans la composition définitive. En France, les élèves se forment à l'Académie royale puis à l'Académie des Beaux-Arts d'après des dessins et des gravures, d'après des sculptures en ronde-bosse et d'après le modèle vivant. Pendant longtemps, les modèles sont essentiellement masculins pour des raisons de mœurs, mais aussi parce que l'homme est considéré comme l'archétype du canon humain. Puis progressivement, à partir du XVIIe siècle on commence à considérer le nu féminin comme un sujet artistique plus naturel et séduisant.[244] L'esthétique réaliste qui s'empare de l'art occidental dans le courant du XIXe siècle bouleverse la représentation de la nudité masculine.

---

[240] Alberti Leon Battista, 1404-1472, est écrivain, philosophe, peintre, mathématicien, architecte, théoricien de la peinture et de la sculpture, humaniste Italien de la Renaissance.
[241] Comar Philippe, (sous la dir.), *Figures du Corps – Une leçon d'anatomie à l'école des Beaux-Arts,* Beaux-Arts de Paris les éditions, 2008.
[242] **Anatomie artistique** : étude des formes extérieures et intérieures en vue de la représentation par l'art, évoque le cadavre.
[243] **Morphologie artistique** : étude des formes, configuration, apparence extérieure d'un organisme vivant.
[244] Clark Kenneth, *Le nu I, Opus cité*, p. 119.

IIIFig. 6 : Photographies d'atelier avec plâtres d'après l'ancien
© Popovic Adriana

Le nu féminin porte moins atteinte à la pudeur dans cette société, les figures féminines prolifèrent. « L'analyse intellectuelle des parties [du corps] avec l'étude de l'écorché masculin, fait place à une perception sensuelle des ensembles. »[245] Ce n'est qu'à la fin du XIXe siècle que les académies officielles proposent le nu féminin. Pendant longtemps, seules les académies privées ont permis d'accéder au nu féminin.[246] Cet inversement de tendance n'implique pas, cependant, la disparition des hommes nus. Les progrès techniques transforment l'enseignement délivré aux artistes. Dès lors il s'agit moins, pour les artistes, d'aboutir à un canon de beauté hérité du passé, que de réaliser un corps dont l'harmonie demeure fidèle aux caractéristiques du modèle. Il faut également savoir que l'entrée des femmes à l'école des Beaux-Arts se fait doucement et extrêmement difficilement entre 1880 et 1923. Toutes les vicissitudes rencontrées par les contemporaines de Camille Claudel pour rentrer à l'école des Beaux-Arts sont racontées dans un livre par Marina Sauer.[247] Elle se consacre depuis plusieurs années à la « réhabilitation » des femmes artistes. Les cours de nu d'après modèle et les cours d'anatomie étaient un des enjeux majeurs pour ces femmes qui voulaient accéder au « Grand Art ». Le nu reste, pendant une grande partie du XXe siècle, un sujet quasiment obligatoire. A partir de 1969, le cours d'« anatomie et morphologie » des Beaux-Arts, sous l'impulsion de Jean-François Debord, devient juste celui de « morphologie ». Et malgré les changements du XXe siècle, le nu n'a pas disparu et constitue encore aujourd'hui un thème courant dans les arts. Pour Paul Ardenne « Le nu artistique en tant que pratique, avant tout vaut comme formule expérimentale. Plus qu'ailleurs, le corps s'y voue à la double fonction d'instrument et de cobaye. En user ne décline pas tant l'humain qu'il n'offre à l'artiste l'opportunité d'en découdre avec sa propre conception de l'humain… ».[248] Je pense que c'est l'*exercice* qui se perd. Nous reparlerons de l'enseignement de l'art aujourd'hui qui remet en cause le nu artistique, un peu plus loin dans ce chapitre, avec mon propre apprentissage. Un autre sujet apparaît « Nu masculin ou nu féminin », ce thème fait aussi débat dans la problématique actuelle.[249] La façon d'apprendre influe sur notre perception du corps, par exemple comme nous venons de le voir, nous avons plus de facilité peut-être à faire des nus féminins ou à accepter des nus féminins aujourd'hui.

---

[245] Clark Kenneth, *Le nu I, Opus cité*, p. 210.
[246] Morel France, *Le modèle ou l'artiste séduit*, Editions Skira, Genève, 1990, pp. 144-145.
[247] Sauer Marina, *L'entrée des femmes artistes à l'école des Beaux-Arts 1880-1923*, Beaux-Arts histoire énsb-a, Paris 1990.
[248] Ardenne Paul, *L'image corps, Opus cité*, p. 25.
[249] Voir *Infra* Partie III - C

Une autre conséquence de notre façon d'apprendre porte sur notre regard des fragments de corps. En effet, dès la Renaissance, les statues antiques exposées se présentaient souvent comme des fragments de sculptures. Nous connaissons la statuaire antique essentiellement par des fragments de corps et par des copies de l'époque hellénistique ou romaine et notre regard est formé par ces œuvres où il manque un élément. « Nous pensons même, que le fragment est plus vivant, plus concentré, plus authentique ».[250] On pense facilement à la *Venus de Milo* datant d'environ 100 ans av. J.-C., dont l'absence de bras n'enlève pas sa beauté ou encore au *Torse Belvédère* attribué à Apollonios vers 150 av. J.-C. L'étude de ces œuvres antiques à moitié détruites influença Michel-Ange. En effet, déjà dans ses premiers dessins, on peut observer la concentration des effets en certains points du modelé. Ils sont si expressifs en eux-mêmes que le reste de la figure peut être simplement suggéré. Les parties manquantes du corps permettraient paradoxalement de mieux voir. Le manque permet d'imaginer le corps entier. L'œil complète là où l'absence se donne en évidence. Le torse « charge » le corps entier. Le fragment concentre le regard, tout en ouvrant le champ des possibles[251]. Giacometti remarque à ce sujet : « Une voiture, une machine cassée devient de la ferraille, une sculpture chaldéenne cassée en quatre : cela donne quatre sculptures, et chaque partie vaut le tout et le tout comme chaque partie, reste toujours virulent et actuel ».[252] Quelquefois, de façon extrême, le fragment vaut le tout, par exemple avec Géricault et Rodin, le fragment n'est plus une étude, il devient une œuvre à part entière.

Jeanclos a réfléchi sur la sculpture en morceaux[253] et il soulève une raison supplémentaire qui rend les fragments de sculpture normaux. En plus de l'étude de la sculpture antique, Jeanclos pense aussi que la technique du moulage a certainement eu une grande incidence sur notre perception des morceaux. Lorsque j'ai parlé de la terre comme matériau intermédiaire ou final[254], j'ai décrit comment Jeanclos procède. Le moulage nécessite la découpe de la figure en terre et cela donne des têtes, bras, torses, jambes, autonomes.[255]

---

[250] Clark Kenneth, *Le nu II, Opus cité*, p. 18.
[251] Vrijs Anke, *Métamorphoses permanentes : image du corps reproduite, entre filiation et engendrement,* Thèse de doctorat en arts plastiques sous la direction de Jean-François Robic, Strasbourg, PDF theseVRIJS_Anke_2011, pp. 34-39.
[252] Giacometti Alberto, *Ecrits*, Hermann Editeurs des Sciences et de l'Art, Collection savoir/sur l'art, [1990], Paris 1997, p. 80.
[253] Jeanclos Georges, *Terres*, Ecrits d'artistes, énsb-a, Paris 1991.
[254] Voir *Supra :* Partie II-B1 Matériau intermédiaire : utilisation habituelle de l'argile. Et II-B2 Matériau final : analyse de mon utilisation de l'argile et comparaison avec celle d'autres artistes.
[255] Jeanclos Georges, *Terres*, Ecrits d'artistes, énsb-a, Paris 1991.

Le sculpteur Mitoraj joue aussi avec l'absence de certaines parties du corps dans ses sculptures.[256]

Dans mes propres sculptures, il manque fréquemment « des bouts ». Il y a rarement les bras par exemple, d'autres fois se sont les jambes qui manquent. Souvent il faut imaginer une partie de la tête. En rédigeant ce sujet je remarque même, que depuis 2001, on ne peut plus trouver d'humain avec des corps entièrement représentés dans mes sculptures : *Le Dernier des Ornithanthropes* (n°19) n'a pas de bras, il n'a pas de crâne et il a un trou au niveau de la poitrine ; *le soulèvement des rêves* (n°23) n'a pas de bras et pas de jambes, etc. (IIIFig. 7 : Travaux perso. - Illustrations des corps incomplets sur des modelages en cours).

Toujours avec cette idée que la façon d'apprendre influe sur notre regard, on m'a enseigné le corps comme un ensemble de poussées et de tensions que l'art du nu a pour but d'équilibrer. J'en ai parlé avec le *contrapposto*, il donne un équilibre harmonieux des forces. Kenneth Clark associe le nu à l'architecture. Certains de mes professeurs voyaient le corps comme une architecture. L'idée est qu'il y a une vérité plus profonde dans la connaissance de la structure que dans l'apparence. Dans la composition de groupes toutes les figures doivent d'abord être représentées nues. Raphaël, par exemple, faisait un dessin préparatoire de jeunes athlètes nus sur une place. Ils deviendront un détail dans un tableau et ils seront des Pères de l'église habillés et drapés. Aux yeux de Raphaël l'étude préparatoire garantit et est l'assurance que la composition toute entière « tiendrait ».[257] A ma façon, je reprends cette idée, si je réussis un nu simple ou une composition de nu, la partie imaginaire de mes sculptures va fonctionner, la partie imaginaire étant les habits et drapés pour Raphaël.

[256] Voir *Supra* IIFig. 4
[257] Clark Kenneth, *Le nu II, Opus cité*, pp. 205-206.

IIIFig. 7 : Travaux perso. - Illustrations des corps incomplets sur modelage en cours
"*Appolon envolé*", (titre provisoire), h : 52 cm, terre blanche crue.
Le modelage n'a pas de bras et pas de jambes complètes
"*Unicorne*", (titre provisoire), h : 106 cm, terre rose crue.
Je monte le modelage avec des vides, des parties du corps sont suggérées.
Le personnage n'a pas de bras, pas de ventre et pas de crâne © Popovic Adriana

Remarques sur le nu

Le nu est donc profondément lié à nos notions les plus élémentaires de l'ordre et de la composition. Le nu, loin de représenter simplement le corps, le rattache, par analogie, à toutes les structures qui se sont intégrées à notre imagination. Les artistes occidentaux en ont inconsciemment tiré leur sentiment de l'équilibre, leur système de proportions et la base de leur répertoire formel[258].

On croirait une loi naturelle, mais l'art médiéval, l'époque byzantine sans image, ou encore l'art islamique ou celui d'extrême Orient nous montrent qu'il n'en est rien, et qu'il s'agit d'une création artificielle née du système d'enseignement qui se développa à une époque de transition entre l'art médiéval et l'art moderne.[259]

François Jullien, fin connaisseur de la Chine et de son art, s'interroge dans son livre très poétique sur « *le nu impossible* ».[260] L'approche par la forme est inimaginable dans l'art chinois traditionnel. Cet art ne s'intéresse pas aux contours et à la morphologie du corps ; il observe plutôt la qualité des échanges qui s'opèrent entre le dehors et le dedans. La peinture chinoise ne dissocie pas l'image du phénomène, elle ne sépare donc jamais le fait d'advenir - comme phénomène, de celui de reproduire - comme image.[261] La peinture chinoise traditionnelle s'intéresse aussi au vide, il a une fonction active. Le vide constitue le lieu par excellence où s'opèrent les transformations « il est à la fois cet état suprême de l'Origine et l'élément central dans le rouage du monde des choses. »[262] Cette symbolique du vide m'a beaucoup interrogée, je l'ai reliée chez moi à l'omission de certaines parties du corps. Outre l'apprentissage par les fragments lié à notre héritage occidental, il y a chez moi aussi une dimension plus symbolique que nous étudierons dans la Partie IV de cet écrit.

J'ai donc conscience que le nu est un système d'apprentissage pour moi. L'artiste Fabienne Verdier a trouvé une autre voie d'apprentissage quelle décrit dans *La passagère du silence - Dix ans d'initiation en Chine.*[263] Il s'agit de la calligraphie, son apprentissage se fait à la dure, au travers de l'étude des anciens, par la copie… Elle n'a pas simplement appris à peindre comme on le fait en Occident. Son maître l'a abreuvée pendant des années, tous les jours, de la culture ancestrale chinoise, de la façon de penser des anciens, d'envisager la vie sous l'angle de la poésie, de la nature, du sens profond des choses. Il lui

---

[258] Clark Kenneth, *Le nu II, Opus cité*, p. 213.
[259] Clark Kenneth, *Le nu II, Opus cité*, p. 213.
[260] Jullien François, *Le nu impossible*, Edition du Seuil, Paris 2004.
[261] Jullien François, *La grande image n'a pas de forme, ou du non-objet de la peinture*, Editions du seuil, Paris, 2003, pp. 331-332.
[262] Cheng François, *Vide et plein – Le langage pictural chinois*, Editions du Seuil, Paris 1979, pp. 21-25.
[263] Verdier Fabienne, *Passagère du silence : Dix ans d'initiation en Chine*, Albin Michel, Paris, 2003.

a appris comment un trait doit saisir la vie, la représenter, la diffuser. Un trait trop réfléchi, pas emprunt de vie, est «mort-né» et alors il faut recommencer, inlassablement... Cette philosophie qu'il lui a enseignée est bouleversante de beauté et fait sens pour moi, car même si ce n'est pas le nu le support, on y rencontre l'exercice, la transmission, l'humilité d'apprendre, les filiations aux œuvres des anciens…

Filiation par rapport aux œuvres du passé

Revenons en Occident, et à ma propre expérience : j'ai observé et étudié tout au long de ma vie les figures humaines représentées en art avec la recherche de l'idéal au travers des différents canons de chaque époque.[264] Selon Kenneth Clark, cette recherche s'apparente à un mythe où la forme achevée ne peut être « appréhendée que comme l'aboutissement d'un long processus de développement organique ». Il a aussi écrit qu'« A l'origine il y a vraisemblablement une coïncidence entre les désirs largement répandus et les goûts particuliers de certains individus capables de ramener leurs expériences visuelles à des formes parfaitement accessibles. Cette fusion une fois accomplie l'image qui en résulte, encore malléable, peut être enrichie ou épurée par les générations suivantes. L'image est alors acceptée, en partie parce qu'elle semble parfaitement satisfaisante en partie parce que les facultés mythiques et poétiques se sont appauvries. »[265]

Je vois cette connaissance des images passées, du nu et du corps, comme un formidable dictionnaire de formes, avec laquelle on peut composer ses propres mots et phrases. Jean Clair le dit à sa façon à propos de l'œuvre de Balthus dans le chapitre traitant de la *Répétition ou reprise* par rapport aux œuvres passées : « Le charme que cette peinture exerce ne vient pas de simplement citer, moins encore de ressusciter, mais d'avoir pouvoir de susciter des formes, des figures ou des harmonies anciennes et quasi immémoriales, comme si, autant que notre mémoire, simultanément et aussi impérieusement, elles surgissaient de notre quotidien. »[266] La méthode que Jean clair emploie pour illustrer son propos est une comparaison d'images : à gauche un détail d'une peinture de Balthus, à droite un détail de peinture de maîtres anciens. A mon niveau, je me suis inspirée de la méthode avec les catégories de nu que définit Kenneth Clark. En effet, je me retrouve dans l'ensemble des références et des catégories de nu, de Kenneth Clark, au fur et à mesure de l'histoire de l'art occidental, de l'*Apollon*, des *Vénus*, aux figures

---

[264] Voir *Supra* note n° 236 sur Canon et Clair Jean, *Le Nu et la norme : Klimt et Picasso en 1907*, Gallimard, Paris, 1988.

[265] Clark Kenneth, *Le nu I, Opus cité*, pp. 35-36.

[266] Clair Jean, *Balthus – Les Métamorphoses d'Eros,* Réunion des Musées nationaux, [texte paru pour la première fois dans le catalogue de l'exposition *Balthus* au Centre Pompidou du 5 novembre 1983 au 23 janvier 1984], Paris 1996.

qui expriment *l'énergie*, le *pathos* et *l'extase*. Après un rapide énoncé de ces différentes catégories selon Kenneth Clark, j'ai pris quelques exemples pour illustrer mon propos.

Apollon : Chez les Grecs, l'apparence d'Apollon est un homme d'une beauté parfaite. Il était beau parce que son corps se conformait à certaines proportions et répondait à une beauté issue des mathématiques. Apollon incarne le Dieu de la lumière, de la justice et de la force.[267] Mes sculptures d'hommes sont toutes de la famille des Apollons.[268]

Les Vénus : Il existe deux types de Vénus, la Céleste et la Vulgaire selon Platon, ou encore selon leurs appellations ultérieures, Vénus Coelestis et Vénus Naturalis. Pour visualiser la différence entre ces deux Vénus, on peut penser aux Vénus préhistoriques dont les attributs féminins sont exagérés d'un côté et de l'autre, les figurines Cycladiques de marbre très stylisées, déjà soumises à une discipline géométrique. La distinction morphologique entre ces deux types de Vénus tend à diminuer. La Vénus de Botticelli sortant de la mer cristalline, un peu céleste, a en même temps beaucoup de sensualité.[269] Mes sculptures de femmes sont toutes de la famille des Vénus.[270]

Energie : Les Grecs découvrent dans le nu deux symboles de l'énergie qui ont subsisté pratiquement jusqu'à nos jours dans l'art européen, ce sont l'athlète et le héros, qui furent dès le début de leur histoire étroitement associés[271]. Un certain degré d'exagération est indispensable à la représentation vivante d'un mouvement.[272] Les personnages de mes groupes (par exemple *Micro-résistance au viol de l'imaginaire* (n°4), *La couvée* (n°5) et *Illusion nécessaire des lucioles* (n° 8)) s'apparentent aux œuvres qui symbolisent l'énergie (IIIFig. 8 : Travaux perso. – *Energie*).

---

[267] Clark Kenneth, *Le nu II, Opus cité*, pp. 205-206.
[268] Voir aussi les « Beaux » dans *Infra* Partie IV – B- Erotisme.
[269] Clark Kenneth, *Le nu I*, *Opus cité*, pp. 117-118.
[270] Voir aussi les « Belles » et les « Beaux » dans *Infra* Partie IV – B- Erotisme
[271] Clark Kenneth, *Le nu I, Opus cité*, p. 270.
[272] Clark Kenneth, *Le nu I*, *Opus cité*, p. 320.

IIIFig. 8 : Travaux perso. - *Energie*
Photographies de détails : *Rossolis* (n°6), *Illusion nécessaire des Lucioles* (n°8), *David* (n°17), *Lutte contre la prolifération des branchies* (n°7)
© Popovic Adriana

Le pathos : C'est le nu qui exprime la défaite, vaincu par la douleur, vaincu par les puissances supérieures ; la mort du héros, comme *le Laocoon*, *le Christ sur la croix, La Pieta*,…Presque tous les nus de Michel-Ange, après *la bataille de Cascina*, appartiennent à la catégorie du pathos. Désormais le corps ne triomphe plus par sa perfection physique, mais il se sent vaincu par quelque puissance divine qui, dans le monde chrétien ne vient plus d'un dieu jaloux mais surgit de l'intérieur même de l'esprit humain. Le corps est devenu la victime de l'âme.[273] Certaines de mes figures expriment clairement le pathos, comme les *Pleureuses balkaniques* (n°1) et les *Baigneuses* (n°3), d'autres plus nombreuses manifestent plutôt la mélancolie. Je n'associe pas cette mélancolie à la dépression, mais à une certaine tristesse vague, accompagné de rêverie, une langueur, un spleen et une nostalgie (IIIFig. 9 : Travaux perso. - *Pathos*).

L'extase : Incarnation qui symbolise l'instinct, l'abandon à l'enthousiasme et à la peur ou aux mystérieuses influences de la nature. Dans le nu exprimant l'extase, la volonté a capitulé, et le corps est possédé par une force irrationnelle, il se contorsionne et bondit. Les nus extatiques sont instables, ils ne conviennent pas à la sculpture en ronde-bosse, on les retrouve souvent dans des sculptures décoratives.[274] Certains de mes corps dans mes groupes sont des nus exprimant l'extase selon Kenneth Clark (IIIFig. 10 : Travaux perso. – *Extase*).

Cette façon de traiter le sujet me permet de rendre compte des nombreuses filiations qui existent entre les formes du passé et mes propres formes. J'analyserai cette filiation sous un autre angle dans la Partie IV de cet écrit, à propos de mon imaginaire. Evidemment, les formes du passé ne sont pas les seules à être présentes dans mon travail plastique.

[273] Clark Kenneth, *Le nu II*, *Opus cité*, p. 40.
[274] Clark Kenneth, *Le nu II*, *Opus cité*, p. 85.

IIIFig. 9 : Travaux perso. - *Pathos*
Détails : *Baigneuse* (n°3), *Coryphée* (n°10), *Pleureuse* (n°1)
Pleureuse (n°1), *Pleureuse* (hors *corpus)*, *Lutte* (n°7), *Mante* (n°9), *Pleureuse* (n°1)
© Popovic Adriana

IIIFig. 10 : Travaux perso. - *Extase*
© Popovic Adriana

c- Les figures du présent et du futur

Je me reconnais une filiation à de nombreuses images actuelles. Ce qui est intéressant à mon sens ici, ce n'est pas forcement de dénombrer les images, mais le genre d'images. En effet pour les images du passé, je les ai prises clairement dans le domaine de l'Art. Pour les images actuelles, nous constaterons que ce n'est pas le cas, sauf rares exceptions. En effet pour les figures de l'humain à la fin du XXe début XXIe, je ne peux pas procéder de la même façon (avec le livre de Paul Ardenne par exemple) qu'avec Kenneth Clark. En effet, je n'ai aucune affinité avec les « images corps » d'artistes qu'Ardenne cite, les datant en moyenne de 1960 à nos jours.[275]

Je me sens rattachée à des images appartenant au cinéma, aux séries télévisés, aux dessins animés, aux bandes dessinées mais aussi au domaine de la publicité, dans les magazines ou les affiches dans le métro… Paul Ardenne dans sa conclusion remarque aussi que « les images corps les plus saisissantes de la fin du XXe siècle n'appartiennent pas au domaine de l'art, mais à la publicité. Il donne comme exemple les publicités agressives des années 1990 de Toscani Oliviero pour Benneton[276].

Pour moi les *images corps* qui me marquent le plus appartiennent essentiellement au domaine large de la science-fiction, c'est ce que j'ai nommé : **Figures du futur**. Quelquefois je prends des images issues de publicités et les seules images concernant l'Art actuel qui m'inspirent appartiennent, en général, à des artistes photographes, c'est ce que j'ai nommé **Figures actuelles**. Nous allons étudier ces sources.

Figures du futur

Je suis une génération qui a été élevée avec la science-fiction[277]. Dans ma famille, la science-fiction n'était pas un genre mineur, bien au contraire. Pourtant, pendant mes études le « genre science-fiction » était mal perçu (cours de Français, cours de littérature, cours d'art). J'aurais envie de faire un rapprochement personnel avec la perception négative de la terre cuite en sculpture par le plus grand nombre, celle du genre Science-fiction. La science-fiction est loin de ne s'exprimer que sous forme littéraire. Mon père (Ljuba) s'est

---

[275] Dans le chapitre suivant (*Infra* Partie IIIC – Pourquoi un besoin de positionnement par rapport à « aujourd'hui » ?), je comparerai et je réfléchirai plus en avant les approches de K. Clark de P. Ardenne.

[276] Ardenne Paul, *L'image corps, Opus cité*, p. 486.

[277] **La science-fiction** est un genre narratif principalement littéraire et cinématographique structuré pardes hypothèses sur ce que pourrait être le futur ou ce qu'aurait pu être le présent voire le passé (planètes éloignées, mondes parallèles, uchronie, etc.), en partant des connaissances actuelles (scientifiques, technologiques, ethnologiques, etc.). Elle se distingue du fantastique qui inclut une dimension inexplicable et de la fantasy qui fait souvent intervenir la magie (Extrait de fr.wikipedia.org/wiki/Sciencefiction).

toujours présenté comme affilié visuellement et intellectuellement à la science-fiction, et mon travail aussi. La SF[278] est un lieu d'expérimentation formelle, recourant à l'abstraction et à des procédés esthétiques audacieux, jouant avec les innovations technologiques et numériques. La science-fiction apparaît sous forme visuelle dans la bande dessinée, le cinéma, la série télévisée, les courts-métrages, les jeux vidéos, la publicité, l'illustration… L'ensemble de ces supports visuels m'a beaucoup influencée et est toujours une nourriture pour mon imaginaire. Mes sources de l'imaginaire proviennent de ces pratiques parallèles à l'Art avec un grand « A ». Mais je ne suis évidemment pas la seule à être influencée par la science-fiction, l'art actuel sous toutes ses formes y trouve des idées, comme le land art, l'hyperréalisme, l'art cinétique, les installations, les performances, le Street Art, le Web Art, la peinture, la sculpture… La science-fiction peut même prendre corps dans le design ou l'architecture (Gehry[279]) ou encore dans la culture underground (hippie et psychédélique, rock, punk, …).[280] Bien que ce genre ne soit pas un thème privilégié de l'art d'aujourd'hui, depuis le XIXe siècle, il participe à la construction de l'imaginaire populaire et influence nécessairement nos codes et nos idées, il interroge l'évolution de notre société, ses utopies ou ses désillusions.

Certains artistes empruntent à la SF, et réciproquement, il arrive que la SF regarde l'art de près. Si bien que la relation entre art et SF peut parfois ressembler à un passage de relais, à un libre échange d'images, visuelles et verbales, sur la base d'une sensibilité au monde et d'un imaginaire commun.

La figure de l'humain que traduit mon travail plastique est affilié directement à cet environnement de science-fiction et à ses dérivés. Par « directement », je veux repréciser que mes travaux peuvent avoir les mêmes origines, les mêmes influences que certaines œuvres actuelles, mais n'avoir pas de rapports visuels avec ces mêmes œuvres, je reparlerai de ce point dans le chapitre suivant qui s'intéressera à l'art dit contemporain que je redéfinirai à ce moment là. Mes figures de l'humain se construisent et se nourrissent grâce à la science-fiction de façon intellectuelle et de façon visuelle.

---

[278] **SF** : abréviation usuelle de science-fiction

[279] Gehry Frank Owen, né en 1929 à Toronto, est un architecte américano-canadien. il est considéré au début du XXIe siècle comme un des plus importants architectes vivants.

[280] Ash Brian (dir.), *The Visual Encyclopedia of Science Fiction*, Londres : Pan Books/New York Harmony Books, 1977.
Bosson Yves et Abdelouahab Farid, *Dictionnaire visuel des mondes extraterrestres*, Flammarion, Paris, 2010.
Chion Michel, *Les Films de science-fiction*, Les Éditions de l'étoile, Paris, 2008.
Dufour Éric, *Le Cinéma de science-fiction*, Armand Colin, Paris, 2011.
Poussin Gilles et Marmonnier Christian, *Métal Hurlant, la machine à rêver, 1975-1987*, Denoël, collection « Graphic », Paris, 2005.

Pour illustrer la construction intellectuelle prenons un exemple : le cycle de romans de Philippe Curval,[281] *L'Europe après la pluie*, titré d'après une toile du peintre surréaliste Max Ernst. Philippe Curval est un grand amateur de ce peintre surréaliste, il se réfère souvent à sa peinture (IIIFig. 11 : Travaux de Max Ernst). La science-fiction entretient par ailleurs des liens historiques et iconographiques avec le surréalisme. Chauvin Cédric[282] étudie le premier roman du cycle intitulé *Cette chère humanité*, roman publié par Philippe Curval en 1976.[283] Ces romans de Philippe Curval ont été fondateurs dans la genèse de mon travail plastique. Lorsque je lisais ses livres à l'adolescence, je me disais qu'une œuvre quelle qu'elle soit, devait avoir les mêmes qualités imaginaires et un foisonnement de références culturelles et de savoirs. *Cette chère humanité* s'attache à imaginer le devenir d'un espace, l'Europe, à travers le point de vue de nombreux personnages. L'Europe apparaît comme un espace physiquement clos, emmuré, soit comme un dedans suscitant à la fois l'intrusion d'êtres qui lui sont extérieurs et le désir d'en sortir pour certains de ceux qui y résident. La clôture de l'Europe était voulue par une majorité de citoyens afin de protéger l'économie du Marcom (pour « Marché Commun ») de l'immigration et des influences extérieures, en s'appuyant sur des ressources internes suffisantes pour satisfaire les besoins de la population européenne. Le roman décrit aussi une secte des « montreurs de rêves ». Ces oniromanciens ont la faculté exceptionnelle d'extraire hors d'eux-mêmes les rêves de leurs adeptes et de les visualiser dans l'espace. »[284] Cette présentation des scènes rêvées, fournit à Philippe Curval l'occasion de décrire des motifs insolites et improbables, conformes à la définition de l'image et de l'automatisme surréaliste. Maintes nouvelles sont, de son propre aveu, inspirées de Magritte, Dali, Max Ernst, Hans Bellmer, Giorgio de Chirico […]. »[285]

---

[281] **Philippe Tronche**, dit **Philippe Curval** est né le 27 décembre 1929 à Paris. Il est l'un des inventeurs de la science-fiction en France. Romancier, journaliste scientifique, voyageur, photographe et/ou illustrateur, critique, il n'a jamais cessé depuis son prix Jules Verne pour *Le Ressac de l'espace* et son prix Apollo pour *Cette chère humanité*, jusqu'à l'un de ces derniers roman qui vient de paraître, *Lothar blues*, 2008 de renouveler le genre et de l'explorer dans ses chroniques du Monde puis du *Magazine littéraire*. Auteur de plus d'une trentaine de romans, de recueils de nouvelles, d'anthologies traduits dans le monde entier, il est de ces écrivains qui ont toujours quelque nouvelle expérience à tenter. En particulier dans le domaine de l'art. Ce qui l'a conduit à écrire ces dernières années des textes et des monographies sur des artistes aussi divers que Kersalé, Gillet, Guyomard, Télémaque. Il a préfacé le catalogue d'Adriana Popovic *La Morphologie des hantises* en 2003 consultable sur www.adriana-popovic.com

[282] Voir pour les liens entre science-fiction et surréalisme, le texte de Chauvin Cédric, « Passages de frontières et référence surréaliste dans *Cette chère humanité* », *ReS Futurae* [En ligne], 4 | 2014, mis en ligne le 01 mai 2014, consulté le 24 octobre 2014. URL : http://resf.revues.org/524

[283] Curval Philippe, *Cette chère humanité*, Robert Laffont, Ailleurs et demain, Paris, 1976.

[284] Curval Philippe, *Cette chère humanité*, *Opus cité,* p. 110.

[285] Curval Philippe, Surréalisme et Science-Fiction, café littéraire, Convention française de Science-Fiction, Nancy, 16 avril 1998, article disponible sur www.quarante-deux.org/archives/curval/divers/Surrealisme_et_Science_Fiction

Vers la fin du roman, la référence surréaliste apparaît de nouveau à l'occasion d'une scène de pénétration psychique : Glycine, simulacre de jeune femme, télépathe et composée d'insectes minuscules capables de lui donner toutes les formes imaginables, sonde l'inconscient d'un autre personnage, Sahel. Dans ce passage de *Cette chère humanité*, l'objet n'est plus seulement de décrire la chute des frontières entre conscient et inconscient en présence d'un être mi-animal mi-humain, mais également de dire la fusion, même momentanée, des identités individuelles. Philippe Curval traite des opposés, entre autres : rêve et réalité, sujet et objet, humain et non-humain, masculin et féminin, dedans et dehors, marché commun et liberté, etc… Les pistes de lecture sont foisonnantes, je ne pense pas en avoir encore saisi toutes les facettes, la relecture du roman pour la thèse m'a ouvert de nouvelles pistes comme par exemple le lien entre l'un des personnages principaux Sahel Cessieu et Max Ernst. Sahel voit en rêve que la seule façon de s'enfuir du Marcom est le détroit de Gibraltar. La frontière espagnole de Gibraltar n'est pas sans en évoquer une autre : en 1940, tâchant de fuir aux États-Unis, Max Ernst est arrêté à Campfranc, une petite localité des Pyrénées. La découverte par les douaniers français, chargés de vérifier les visas de sortie des voyageurs, dans les bagages de Max Ernst, de l'ébauche de « L'Europe après la pluie » les impressionne et lui vaut d'être remis en liberté. Le chef de Gare aurait déclaré « Monsieur, j'adore le talent. Monsieur, vous avez beaucoup de talent. Je l'admire. »[286]

Cette petite étude d'un roman de Philippe Curval, en particulier, est très importante à plusieurs égards. Elle éclaire l'importance que revêt pour moi « le savoir » dans une œuvre pour donner des lectures multiples. C'est de la même façon que j'envisage mes travaux plastiques. Les figures de l'humain que je représente doivent aussi être porteuses de ces lectures multiples. Ces différents niveaux possibles de lecture participent à la définition du *corps multiple*.

[286] Ferrier Jean-Louis (sous la dir.), L'aventure de l'art au XXe siècle, Chêne Hachette, Paris, 1988, p. 409.

IIIFig. 11 : Travaux de Max Ernst
*L'Europe après la pluie, 1*940-1942, huile sur toile, 54,5 x 145,5 cm
dans Alexandrian Sarane, *Max Ernst*, Somogy, 1986, p. 81.

La science-fiction offre me semble-t-il cette dimension multiple. De plus les personnages de SF sont toujours des personnes collectives, et jamais individuelles, bien que des individus apparaissent souvent en tant que figures exemplaires ou représentatives. Les personnages de la série *Star Trek* en sont un bon exemple. Le capitaine Kirk, Spock et le Dr McCoy forment les trois facettes d'un même personnage. Spock incarne la raison, tandis que le bougonnant docteur, sans cesse en désaccord avec Spock, se laisse emporter par ses passions. Au centre, Kirk est ce que doit être un chef : il tranche entre les deux opposés. Les scénarios sont empreints d'une philosophie un peu naïve mais qui découle de cette fragmentation. Il s'agit souvent pour les protagonistes d'arbitrer pour une solution qui satisfasse le plus grand nombre sans pour autant en sacrifier un seul. Peut-on détruire une entité extraterrestre, même dangereuse, surtout lorsqu'elle est la dernière représentante de son espèce ? Non. Bien avant l'heure, la série posait la question de l'écologie, de la parité homme/femme, de l'égalité, de l'emprise de la technologie sur l'être humain. Ce sont ces messages qui assurent aujourd'hui encore l'intérêt de *Star Trek*[287].

Avec ces figures exemplaires ou représentatives, on en revient d'une certaine manière à la figure du héros de Kenneth Clark et pour moi cela me renvoie encore une fois à des personnages symbolisant le multiple. Les personnages sont souvent porteurs d'une perspective collective, didactique, et de façon paradoxale souvent profondément mystique pour ne pas dire religieuse. C'est une catégorie de personnages particulièrement présente dans la science-fiction. Pour appuyer cette dernière affirmation, il n'est besoin que de compter le nombre de Messies présents dans les romans de science-fiction récents, les changements abrupts d'échelle (spatiale ou temporelle) employés pour provoquer un respect mêlé de crainte envers le cosmos, dans des œuvres telles que *Les Derniers et les Premiers* d'Olaf Stapledon,[288] *Quand les ténèbres viendront* et *Les Dieux eux-mêmes* d'Isaac Asimov,[289] *2001 : L'Odyssée de l'espace* et *Rama* d'Arthur C. Clarke,[290] *Dune* de Franck Herbert[291]… Beaucoup de mes figures cadrent avec ces personnages porteurs d'un message un peu mystique, je pense notamment à : *Le Coryphée d'un monde désenchanté* (n°10), *Le dernier des ornithanthropes* (n°19), *L'amazone des petites sauterelles* (n°12)…

---

[287] Petit Christophe, *Star Trek aux origines du mythe, génération série*, (http://generations-series.com/2014/01/star-trek-aux-origines-du-mythe/, mise en ligne vendredi 10 janvier 2014).

[288] Stapledon Olaf, *Les derniers et les premiers*, Poche, Présence du Futur, Paris, 1972.

[289] Asimov Isaac, *Les dieux eux-mêmes*, Denoël, Présence du Futur, Paris, 1973.
Asimov Isaac, *Quand les ténèbres viendront*, Denoël, Présence du Futur, [1970], Paris 1986.

[290] Clarke Arthur C., *2001 : L'Odyssée de l'espace* et *Rama* édités respectivement pour la première fois en anglais en 1968 et en 1973.

[291] Herbert Franck, *Dune*, Ed. Robert Laffont, Ailleurs et Demain, 1983

Je parle des figures de l'humain, mais en science-fiction il faudrait élargir le concept aux figures de l'extraterrestre.[292] Les figures de l'extraterrestre sont un très bon support pour réfléchir autour de l'altérité. C'est sans doute en tant que métaphore que la figure de l'extraterrestre s'avère la plus intéressante. L'extraterrestre se présente sous une double figure, à la fois semblable à nous et différent. Mon iconographie provient des figures d'extraterrestres développées en science-fiction, mais mes personnages sont humains, peut-être des humains mutants, des humains du futur, des humains hybridés, des humains rêvés… L'illustration la plus parlante pourrait être ma sculpture *Evolution de l'Espèce* (n°16). Je suis partie d'une étude d'après modèle vivant. En parallèle je lisais des nouvelles de Philippe Curval regroupées dans la collection « le livre d'or de la science-fiction ». L'histoire *Adamève*[293] m'a plus bouleversée que les autres, elle a fait bourgeonner mon imagination. Elle parle d'un Robinson de la Terre déserte. Il croit être l'ultime produit d'une expérience de mutation génétique des humains. Il aurait été créé pour survivre dans les nouvelles conditions de la Terre après un cataclysme. La chute de l'histoire est surprenante, puisqu'on découvre que cette évolution est le fruit d'extraterrestres plus proches des plantes que des vertébrés. Le héros s'interroge à un moment : « Suis-je le fruit d'une expérience menée jusqu'à son terme ? Pourtant si je me compare aux êtres humains dont je suis le dernier exemplaire vivant, il m'est facile de constater combien je diffère d'eux. Mes gènes ont été modifiés. Troisième paupière pour me protéger de l'ardeur du soleil, pieds préhensibles pour grimper dans les arbres de la forêt, système respiratoire double qui me permet de vivre au sein de deux éléments, air et eau. […] Je ne mentionne pas les embryons d'ailes dont je peux observer depuis peu le développement en dessous de mes omoplates, mes os compacts, durs et légers, mes mains et mes pieds palmés jusqu'à la deuxième phalange, le sonar qui me permet de me déplacer sans visibilité. » Cette description détaillée a fait son chemin, et c'est ainsi que j'ai fini la sculpture et que je l'ai nommée *Evolution de l'espèce II* (en l'occurrence il s'agit de la deuxième version de « mutation »). Je déborde ici un peu sur un chapitre qui va suivre sur la genèse de mes titres, j'en donne un premier exemple ici, de même que je touche aussi à la partie imaginaire que j'étudierai dans quatrième Partie. Ce que je veux souligner ici c'est l'utilisation de figures empruntées à une iconographie actuelle et à des problématiques contemporaines (évolution, génétique, environnement…). Ce point a son importance, nous allons aussi le développer dans le chapitre suivant centré sur la problématique « art actuel et contemporain ». Je ne peux que dire encore une fois que tout est lié dans le « corps multiple » !

---

[292] La figure de l'extraterrestre est à rapprocher de la figure du monstre ou des espèces imaginaires Voir *Infra* Partie IV - B2 - Espèces imaginaires ou monstres.

[293] Curval Philippe, *Adamève*, Le Livre d'or de la science-fiction, Press Pocket, Paris 1980, pp. 19-67.

Pour illustrer la construction visuelle de mes figures, il faudrait écrire une encyclopédie des figures de la science-fiction, travail sûrement passionnant... Je vais me contenter de quelques images marquantes, celles qui ont le plus fortement influencé mes sculptures. Je reprendrai dans la Partie IV sur l'imaginaire certaines de ces influences. L'iconographie visuelle découle de la littérature de science-fiction. Cette littérature a engendré des films (IIIFig. 12 : Figures de films), des séries (IIIFig. 13 : Figures de série), des dessins animés et des bandes dessinées (IIIFig. 14a et 14b : Figures de BD).

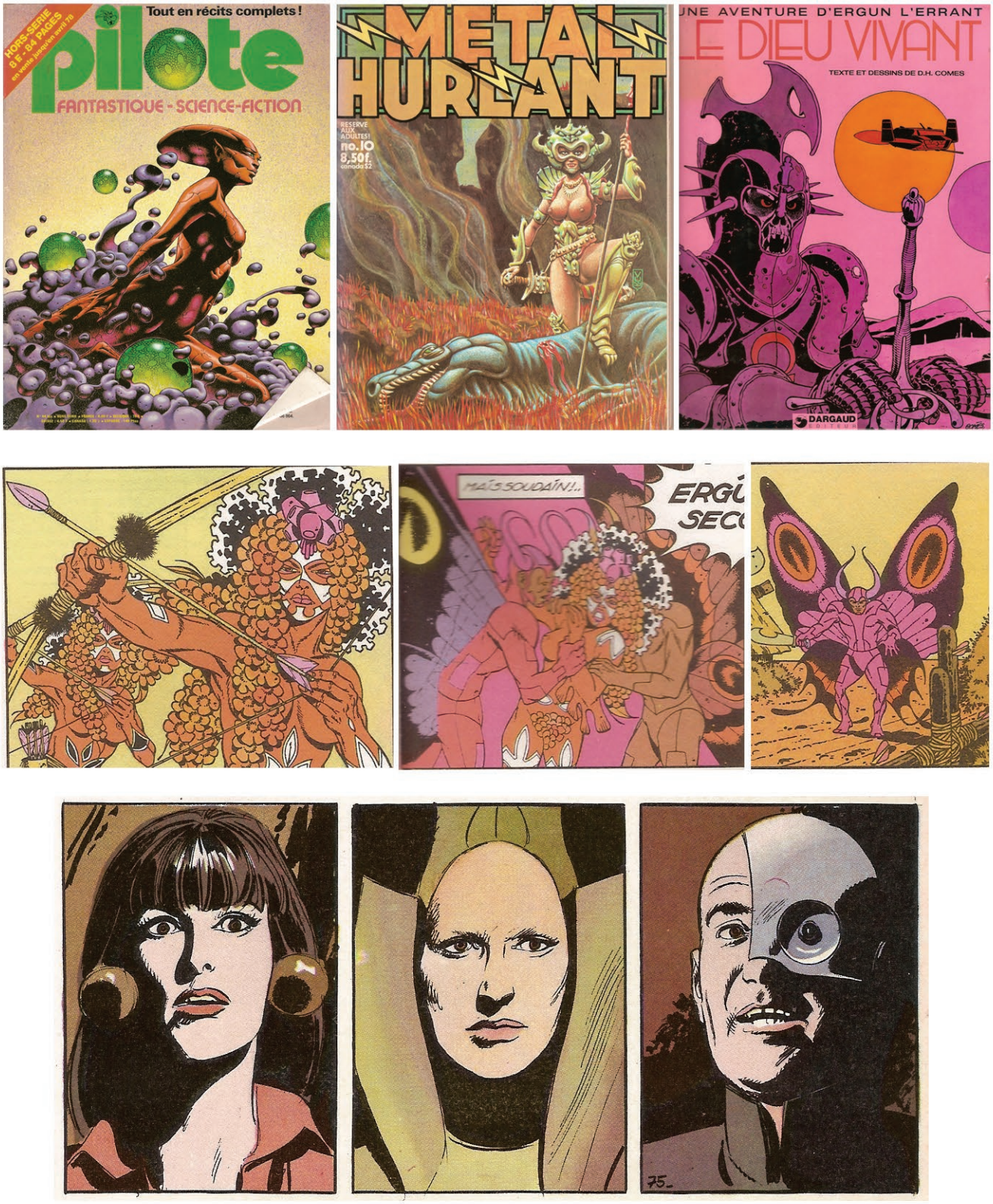
Les quatre pages d'illustrations donnent un bon aperçu d'une partie de mon univers iconographique pour construire mes figures de l'humain. Ces images se sont, pour beaucoup, imprimées dans mon esprit dans des années importantes d'enfance et d'adolescence, enrichies par de nouveaux apports.

En cherchant sur internet cette iconographie, on trouve de nombreux sites se nommant « génération Goldorak », « génération Albator », « génération Star trek », « génération Métal Hurlant ou Métal»,… Je fais partie de ces générations. L'histoire de la revue *Métal Hurlant*[294] a même fait l'objet d'une monographie. Cette revue de BD, née en 1975 de l'imagination de trois collaborateurs du *Pilote* de Goscinny, le scénariste Jean-Pierre Dionnet et les dessinateurs Jean Giraud alias Mœbius et Philippe Druillet, sut rassembler au sommet de sa gloire jusqu'à cent mille lecteurs. Créant de toutes pièces une « Génération Métal », elle fut la revue de référence pour les amateurs de BD de SF. Mes parents lisaient cette revue, j'ai pu y découvrir des pages d'Enki Bilal, de Jacques Tardi, François Schuiten, Richard Corben… et des scénaristes tels qu'Alexandro Jodorowsky, Luc Besson,… comme le nom de l'ouvrage l'indique c'est pour moi une *Machine à rêver*.

[294] Poussin Gilles et Marmonnier Christian, *Métal Hurlant - La Machine à rêver 1975-1987,* Denoël Graphic, 2005.

IIIFig. 12 - Figures de films
Images extraites de différents films :
La guerre des étoiles, Alien,
Total recall, Terminator, Hunger Games et *Avatar*

IIIFig. 13 : Figures de séries
Images extraites de : *Farscape, Star Trek, Babylone 5, Le trône de fer, Farscape*



IIIFig. 14a : Figures de BD

Extraits : magazine *Pilote* hors-série n°44 bis, 1978, Dargaud,
magazine *Métal Hurlant,* n°10, 1979, Humanoïdes Associés,
couverture du *Le Dieu Vivant* de D.H. Gomes, Dargaud et
trois images illustrant les femmes-fleurs et les hommes-papillons
Trois images des *Nauffragés du temps* de Gillon dans *Métal Hurlant*, n°28, 1978.

IIIFig. 14b : Figures de BD

Extraits : *Drame colonial* d'Enki Bilal, © Enki Bilal

Extraits : *Zasafir la prisonnière* et *La Révolte des Ratés* de Buzzelli, © Buzzelli

Figures du présent

Les figures actuelles de l'humain qui m'inspirent sont essentiellement issues de photographies. Il peut s'agir d'images de publicité ou de photographies d'artistes. Je ne veux pas rentrer ici dans une polémique autour du statut de ces images issues de ce média.[295] Des photographies sont exposées sur des murs de musées et de galeries, comme des tableaux, en tant que tableaux, d'autres gardent comme support la page imprimée (des livres, des magazines, des journaux) ou encore les cartons de documentation, les albums, les boîtes d'archives… La photographie est aujourd'hui considérée comme un outil parmi d'autres, comme un outil légitime, pour produire des images artistiques, même si la photographie a une fonction sociale plus large que la production strictement artistique. La photographie peut être appliquée à la mode, à la publicité, à l'information de choc, au reportage… Moi-même, nous l'avons vu, j'aime flirter avec la photographie.[296]

La question que je peux me poser, c'est pourquoi j'ai une préférence pour la photographie comme média, parmi les autres médiums contemporains ? Dans le système des Beaux-Arts, peut-être la photographie apparaît-elle quelquefois comme un refuge de valeurs plus traditionnelles de la création artistique. Récemment, *Art Press 2* consacrait un numéro entier à ce média : « La photographie un art en transition ».[297] Les différents articles s'accordent sur des mutations sans précédent qui mettent à mal les outils d'analyses habituels. Ces mutations sont largement la conséquence des technologies numériques qui ont bouleversé sa production et sa diffusion. Pour aller plus loin dans la réflexion, on peut donc lire cette série d'articles.

En tout cas les publicités dans les magazines ont maintenant une très grande qualité visuelle. Souvent aujourd'hui, les photographes sont considérés comme des artistes à part entière, la frontière est poreuse et floue. Les figures de l'humain qui me touchent sont souvent apparentées à des images issues de l'histoire de l'art ou en lien avec la science-fiction. Je découpe parfois ces images et elles rentrent dans le décor de l'atelier, elles me servent parfois de support lors de mes modelages (IIIFig. 15 : Figures de publicité).

---

[295] Voir les ouvrages de références et leur bibliographie respective :
Baqué Dominique**,** *La photographie plasticienne : l'extrême contemporain*, Paris, Ed. du Regard, 2004.
Barthes Roland**,** *La Chambre claire*, [L'Etoile, 1980, réédition Gallimard 1989], Le Seuil 2002.
Rouillé André et Lemagny Jean-Claude**,** *Histoire de la photographie*, Bordas, Paris, 1986.
Rouillé André, *La photographie, entre document et art contemporain*, Gallimard, 2005.

[296] Voir *Supra* Partie II D Photographie/sculpture.

[297] « La photographie un art en question », *Magazine Art Press 2*, trimestriel n°34, Août/sept./oct.2014.

IIIFig. 15 : Figures de publicité
Images découpées dans différents magazines et gardées à l'atelier

Parmi les photographes dont les œuvres sont exposées comme des tableaux, je me sens des affinités avec certaines figures de l'humain, essentiellement des portraits en gros plan ou des masses humaines.

Le genre typique de travail avec lequel je peux entrer en résonance est celui de Sebastiao Salgado, notamment les photographies regroupées dans son livre intitulé *La main de l'homme.*[298] Ce livre est un hommage aux travailleurs, un adieu à tout un monde qui est en train de disparaître lentement, un tribut à ces hommes et à ces femmes qui travaillent encore avec leurs mains, comme l'ont fait avant eux d'autres hommes et femmes pendant des siècles. Je retrouve dans ses thèmes : archéologie, transmission humaine, figures de l'humain, références esthétiques par rapport à l'histoire de l'art…

L'objectif de Salgado a fixé *L'extraction de l'or dans la Serra Pelada au Brésil* de 1986. Il s'agit d'une vision cauchemardesque, une vision « réelle » de l'enfer capitaliste. Ces hommes ressemblent à des fourmis et la carrière à une vaste fourmilière ; ils sont tous identiques et anonymes. Les photographies représentent des hommes qui par milliers remontent jusqu'à 65 kilos de glaise des entrailles de la terre vers la surface : « les jambes se tendent sur les pentes glissantes et les échelles de bois pour arriver jusqu'en haut, l'aire de déchargement se trouvant à deux kilomètres de la parcelle. »[299] Ces photographies me hantent et apparaissent régulièrement dans mes modelages (IIIFig. 16 : Travaux de Salgado S.).

Une autre série de Salgado sur la sidérurgie reste imprimée dans ma mémoire. « Ces travailleurs de l'acier sont pour moi comme des dieux immenses, dominant le terrifiant outillage nécessaire à la fabrication du métal qui gouverne notre système. Tout ici est particulièrement risqué, hors mesure. Le travailleur de l'acier en a particulièrement conscience, il sait qu'il travaille sur la frontière de la mort, au milieu de fleuves de feux liquides, autour de chaudières d'enfer. Il sait également que c'est à partir de l'acier que se construit le monde. »[300] Ses portraits ont insufflé quelques-uns des miens.

Certains portraits photographiques ont donc une très grande influence sur mes visages modelés. J'ai rencontré les immenses photographies de Huynh Jean Baptiste, né en 1966, pour la première fois à La FIAC 2003 ; depuis ses regards me tiennent compagnie à l'atelier (IIIFig. 17 : Travaux de Huynh).

---

298 Salgado Sebastiao, *La main de l'Homme – une archéologie de l'ère industrielle*, La Martinière, 1993.
299 Salgado Sebastiao, *La main de l'homme, Opus cité*, p. 19.
300 Salgado Sebastiao, *La main de l'Homme, Opus cité*, p. 13.

IIIFig. 16 : Travaux de Salgado Sebastiao
L'extraction de l'or dans la Serra Pelada au Brésil de 1986.
dans *La main de l'Homme – une archéologie de l'ère industrielle,*
Editions de la Martinière, 1993.

IIIFig. 17 : Travaux de Jean-Baptiste Huyn
Série sur le Mali exposé à la Fiac en 2003
dans Huyn Jean-Baptiste , *Mali*, Marwan Hoss Edition, 2003

Les travaux photographiques de Mohror que j'ai pu admirer en 1990 à l'Hôtel de Ville[301] font partie de mes images-références. J'ai eu la chance de rencontrer cet artiste plus tard. J'ai été très fortement impressionnée par sa démarche. En effet, il cherchait à ce moment là, un peu à la manière de Giacometti, à capter la figure humaine. Il n'était pas satisfait des résultats obtenus avec les moyens photographiques normaux. Il décida alors de trafiquer lui-même ses objectifs.

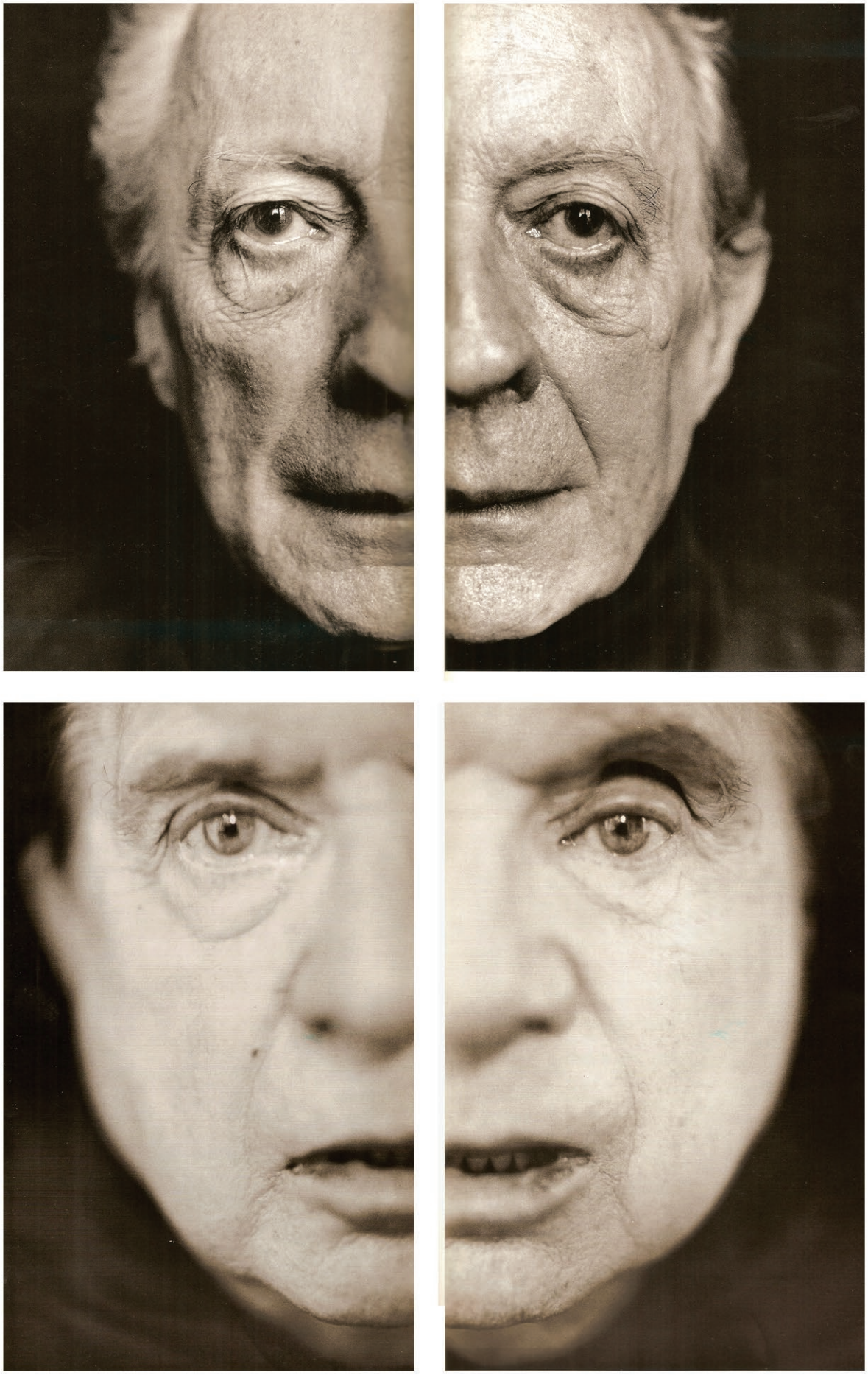
Je me souviens qu'il disait vouloir un grain particulier et une zone de netteté très petite, concentrée sur le regard, le flou faisait partie de la recherche. Il avait découvert que s'il faisait un collage de deux photographies du visage, découpé, pas exactement au milieu, l'intérieur de la personne se dévoilait à ses yeux. Ses remarques sur la beauté de l'asymétrie des visages m'ont aussi marquée (IIIFig. 18a et 18b : Travaux de Mohror). Annie Le Brun écrit de cet artiste : « Il s'est très tôt affirmé comme un exceptionnel chasseur de traces. Traces de nuit, traces de rire, traces de temps, traces de désir, traces de ce qui n'a plus ou pas d'images… »[302]

Et pour finir, j'aimerais citer l'artiste contemporaine Paula Rosa (1970), qui a récemment présenté ses travaux dans la même galerie que moi (Dorothy's Galerie). Ses œuvres allient photographies et compositions sur ordinateur. (IIIFig. 19 : Travaux de Paula Rosa). J'ai beaucoup apprécié les qualités visuelles de ses images, ainsi que la vision de ces humains transpercés de portes multiples vers « ailleurs ».

Pour résumer mes influences plastiques de façon un peu directe : je fais du nu artistique au travers du prisme de l'histoire de l'art et de la science-fiction et comme de nombreux artistes, au travers des figures de l'humain, je cherche au-delà…

---

[301] *MOHROR* (David Harali dit né en 1936), Exposition à l'Hôtel de la Ville de Paris, Catalogue Edité par Association pour la promotion des arts à l'Hôtel de ville de Paris, 1990.
[302] Le Brun Annie, *Mohor ou la haine de la photographie*, J.-J. Pauvert aux Editions Carrière, février 1983.



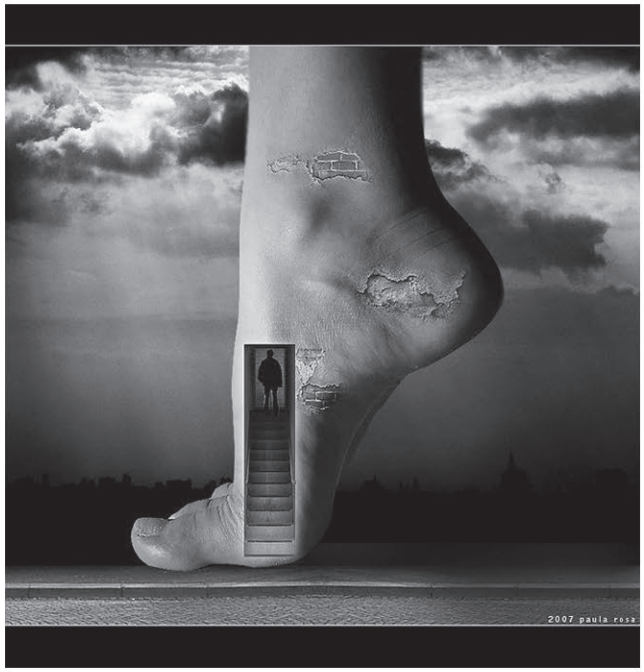
IIIFig. 18a : Travaux de Mohror

André Pieyre de Mandiargue, 180x240 cm, dyptique, p. 20 et p. 21

Francis Bacon, pour Monique Altan, 180x240 cm, dyptique, p. 51 et p. 52

dans MOHROR Exposition à l'Hôtel de la Ville de Paris, Catalogue 1990.

IIIFig. 18b : Travaux de Mohror
Ljuba et sa fille Adriana Popovic
tirage cadeau, 1990, 25 x17,6 cm © Mohror



IIIFig. 19 : Travaux de Paula Rosa
© Paula Rosa

B3- UN SUJET SYMBOLIQUE

Je viens donc de dresser une image externe du *corps multiple* ; sa naissance est liée dans mon esprit à cette vaste iconographie que je viens de décrire. Cette iconographie véhicule à elle seule une large symbolique : transmission humaine de la figure de l'humain, anticipation sur son devenir…

Comme le travail actuel de Paula Rosa que je viens de citer, celui de l'artiste Javier Perez (1968) m'a beaucoup impressionné. Ils sont tous les deux nés dans les mêmes années que moi. Perez aime mettre en scène des corps hybrides (IIIFig. 20 : Travaux de Javier Perez).

Le critique Philippe Piguet parle ainsi de cet artiste, qui travaille sur le corps, et résume assez bien ma pensée :

« Le corps est passeur. Il est un filtre, au sens où il est tout en même temps, mémoire et oubli, matière et poussière. S'il est enveloppe, il est aussi chair. S'il est pétri d'argile, il est aussi fait d'eau. S'il est vivant, il est aussi mortifère. Le corps est tout et son contraire : un et multiple, individuel et collectif. Porteur de toute une mythologie individuelle, il est également métaphore de la destinée humaine. Objet de passage d'un état à l'autre, des figures sociales au vécu intérieur, de la relation au monde à la solitude existentielle, le corps se prête à toutes les mutations rituelles. »[303]

Vous aurez compris où je voulais en venir : « le corps » concentre une interrogation philosophique qui traverse la pensée humaine depuis la nuit des temps. Il y a l'aspect extérieur de la figure de l'humain, que j'ai exploré précédemment. Je vais maintenant tenter une approche « du dedans ». Cerner la sphère d'extension de ce concept est pratiquement impossible ; en effet le corps est un sujet qui convoque toutes les disciplines : art, philosophie, mythologie, esthétique, histoire de l'art, sociologie, biologie… et je ne pourrai jamais être spécialiste de toutes ces disciplines. Encore une fois, le but ici sera de choisir les thèmes pertinents par rapport à ma création et ceux qui s'enlacent plastiquement dans mes travaux.

[303] Piguet Philippe, *Hybrids*, Catalogue d'exposition Javier Perez, Galerie Guy Bärtschi, Genève 2005.

IIIFig. 20 Travaux de Javier Perez
Trans(formations), 2010, bronze et polyester
© Javier Perez

En lançant une requête sur internet avec les mots clés « corps multiple » au début de ma recherche pour la thèse, j'ai trouvé le livre au titre prometteur de François Dagognet *Le corps multiple et un.*[304] François Dagognet, après des études de philosophie, a engagé celles de médecine, puis de sciences (chimie, biochimie). Il a été Directeur de l'Histoire et Philosophie des Sciences et des Techniques de l'Université de Paris I et professeur de cette même université. On pourra se référer à son livre pour une étude très complète et de grande qualité sur le corps et remarquer qu'avec ses connaissances et réflexions, il arrive à la même conclusion que moi : le corps est multiple et un ! Je ne prétends pas avoir saisi l'ensemble des concepts, mais au gré de la lecture, de nombreux passages ont fait écho à mon vécu personnel et à ma recherche plastique ; certaines notions ont élargi mon champ d'investigation.

Dagognet analyse le mot français *corps,* lui-même source de premières difficultés. Le vocabulaire ancien (gréco-latin) amorce la séparation qui traversera les siècles et les cultures entre matériel et mental. Le grec ancien usait de deux termes *soma* pour le corps mort et *demas* pour le vivant. Le *corpus* latin désignait le corps mort, le cadavre par opposition à l'âme (anima). La note matérielle l'emporte, corpus vaut pour le solide. *Corpus* élargissait un ancien indo-perse *krp* qui indiquait la forme.

La philosophie a toujours opposé l'esprit au corps. Selon Dagognet, il ne faut pas séparer le corps subjectif du corps objectif. Il y a plusieurs corps dans le même corps. Le psychisme s'enracine bien dans le corps « l'âme fait corps ». Selon lui, « il faut ressouder les divers corps que l'analyse a dû traiter séparément et aussi réintégrer le somatique dans l'appréhension générale de la corporéité. »[305]

Cette séparation est la conséquence de l'histoire, nous sommes les héritiers de tous ces points de vue sur le corps (et les premières théories proviennent comme il se doit des philosophes de la Grèce). Le corps se situe au cœur de leur système. Platon nous met en garde contre le corps car il est indomptable : conception, à la fois ascétique et dualiste, de la philosophie d'un corps ennemi et dévalorisé. Pour Aristote, l'Ame et le Corps ne se distinguent plus, il privilégie l'ensemble et non les parties qu'il fédère entre elles. Les vues de Platon et d'Aristote inspirent les premières constructions psychologiques et sociales. Le corps commande aux représentations générales, tant cosmiques qu'humaines.

---

[304] Dagognet François, *Le corps multiple et un*, Collection les empêcheurs de penser en rond, Ed. Les laboratoires Delagrange – Synthélabo, 1992.
[305] Dagognet François, *Le corps multiple et un, Opus cité,* p. 1.

Lucrèce entend matérialiser l'âme, l'incarner, lui donner un siège, mais cela n'empêche pas la différence entre les deux constituants âme et corps. Lucrèce a écrit : « Notre corps est l'enveloppe de l'âme, qui, de son côté, en est la gardienne et la protectrice. » L'esprit décisionnaire, c'est à dire l'animus, est différent de l'anima. Il y a controverse et bataille du corps, entre extériorité et intériorité. Chez Descartes apparaît le concept de « corps-machine » : biomécanique cartésienne. Descartes se réfère ouvertement aux automates, roues, ressorts, tuyaux, engrenages. Descartes définit deux corps, le mécanique et le vécu. Il ouvre tout grand le chemin à leur pluralité.[306] Pour être complet, il faudrait faire le tour des théories sur le corps « libidinal », le corps personnalisé, celui que nous vivons, qui a traversé ses propres drames, subi des traumatismes et inscrit en lui son histoire.[307] Il faudrait enfin observer les interactions entre le corps et le culturel, le corps et la société. « Dans le corps et par lui, la nature et la culture se conjuguent au point qu'on ne pourra plus les disjoindre. Comment peut-on être « une sorte de socle résistant » quand le social vous traverse et vous emporte ? » se demande encore Dagognet. Il s'ensuit, selon lui, un renforcement du « corps fortement pluriel, difficile à concevoir du fait même. Plus, à l'intérieur de chacun de ces moments ou registres, il se multiplie encore. ». Toutes les lignes s'emmêlent : le corps pour soi, le corps en soi et le corps pour autrui. Un autre corps apparaît de ces incidences : les autres me voient et je me vois un peu comme ils me voient. Ce regard crée une situation confuse, dans la mesure où le culturel et le social se réfléchissent en moi, interférant avec mes propres représentations. Finalement nous ne savons plus où le corps se trouve : il est nous-même, mais aussi ce que les autres en décident. [308]

Tous ces préalables culturels continuent à peser sur nos représentations, ils influencent le sentiment d'avoir des *Multicorps*. Les polémiques sont interminables entre ceux qui réduisent le corps à un agencement mécanique et ceux qui lui prêtent d'incomparables propriétés. Les philosophes contemporains ont davantage pris en compte le « corps subjectif ».[309]

---

[306] Dagognet, *Le corps multiple et un, Opus cité*, p. 64.
[307] Dagognet, *Le corps multiple et un, Opus cité,* p. 167.
[308] Dagognet*, Le corps multiple et un, Opus cité*, pp. 167-169.
[309] Pour des approches pluralistes sur le corps consulter les ouvrages suivant ainsi que leurs bibliographies respectives :
Dagognet François, *Corps réfléchis*, Ed. Odile Jacob, 1990.
Goddard Jean-Christophe (sous la dir.), *Le Corps*, collection Thema, Vrin, Paris, 2005.
Jaquet Chantal, *Le corps*, PUF, 2001.

J'ai cherché dans les écrits de sculpteurs leur point de vue philosophique sur le corps. J'ai trouvé un passage sur ce sujet chez Giacometti : « L'âme et le corps forment une unité. Le corps est matière, il est une partie de la grande matière qui forme la terre et toutes les autres planètes. L'âme est une parcelle de l'esprit qui, uni à la matière, forme l'univers. L'univers est l'unité la plus complète que l'esprit humain puisse concevoir. Il est la fusion complète de la matière et de l'esprit. Il est l'unité la plus grande et la plus durable qui existe. L'homme, dès son premier souffle, est un petit univers d'une très courte durée. Du premier moment de la vie jusqu'au dernier, cette petite unité, ou univers, ne fait que chercher l'union avec l'univers premier, complet. Le corps, continuellement et sans une seconde de repos, cherche le point d'attache, la fusion avec la terre ; l'âme cherche la fusion avec le grand esprit. Pour se rattacher à l'unité, l'homme forme toujours et continuellement des petits univers avec l'extérieur.
Chaque homme étant une union différente d'une quantité de corps et d'esprit, les manières de chercher l'unité sont différentes. […] L'artiste est donc l'homme qui par l'heureuse complexité de son être - corps et esprit -, arrive à réaliser un petit univers semblable au grand univers. Il réalise un univers qui porte en lui l'unité complète et en cela la vérité et la beauté absolues… »[310] La dimension philosophique du corps transparaît dans ses sculptures.

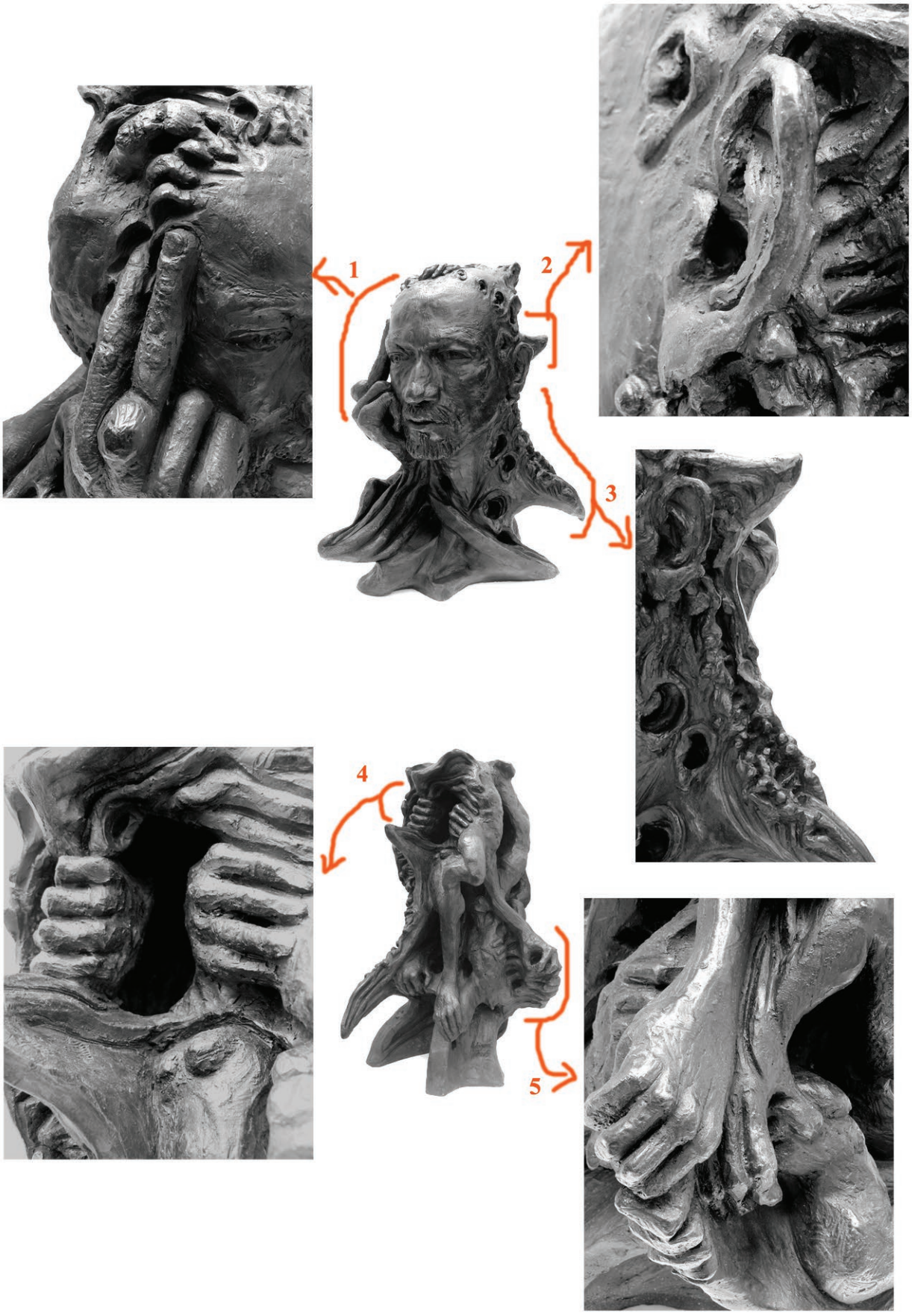
Personnellement, de par ma culture occidentale je suis imprégnée des différentes philosophies sur le corps, même sans en connaître tous les détails. Les diverses philosophies autour du corps se révèlent dans mon travail plastique de deux façons : d'une part avec la transmission symbolique et philosophique, comme dans le travail de Giacometti, mais aussi plastiquement dans mes sculptures, ce qui est plus original. En effet, je tente plastiquement de modeler l'enveloppe du corps mais aussi l'âme, l'esprit, l'animus, l'anima, le corps-machine, corps érotique, le corps social…

Comme bonne illustration de mes propos, nous pouvons observer, la sculpture *David et les mouvements tectoniques internes* (n°17). Le titre de cette sculpture fait directement allusion à ce qui se passe psychologiquement à l'intérieur même du cerveau du personnage. La sculpture est partie d'un ami qui voulait bien faire le modèle. Cet ami traversait une période de remise en question, au travers d'une psychanalyse mouvementée et violente. J'avais l'impression d'avoir un volcan calme devant moi. Ce volcan allait exploser d'un instant à l'autre. Cette idée de volcan a fait son chemin dans

[310] Marzano Michela, *La philosophie du corps*, Que-sais-je, PUF, Paris, 2013.

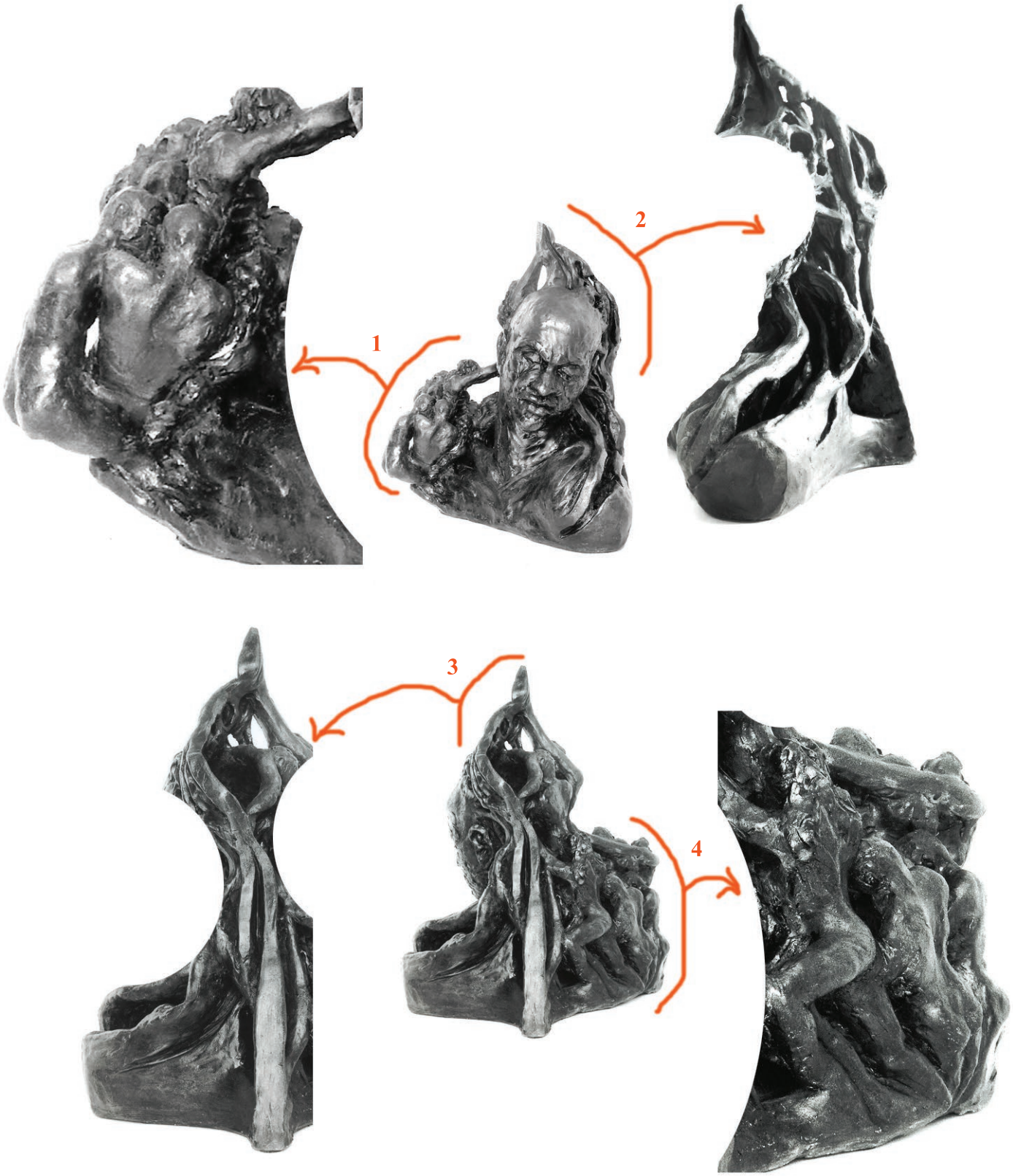
mon imaginaire, elle a entraîné et réveillé à sa suite des réminiscences de mes études de géologie, de la tectonique des plaques, des plissements de terrain, de la profondeur du noyau terrestre… et ces images se sont mêlées à mon modèle. Le titre est arrivé naturellement à la fin du modelage. Plastiquement on voit dans la tête du personnage ce qui s'y trouve en partie : des mains d'échelles diverses qui veulent sortir ; des doigts qui font des rides, des plis impossibles ; des oreilles qui écoutent ; des corps nus sans tête dont les membres s'allongent ; des bras qui se transforment en doigts d'une échelle plus grande, des personnages à toute petite échelle qui grimpent les uns sur les autres comme à l'assaut d'une montagne, ou comme des personnages qui chutent lors d'un cataclysme, des trous noirs, des cavernes… J'étudierai ces figures de l'imaginaire dans la quatrième partie de cet écrit, ce qui nous occupe ici c'est le fait que la psychologie de mon personnage prenne forme plastiquement, et pas seulement dans les sensations qui se dégagent de la sculpture. (IIIFig. 21a : Travaux perso. – Modelage du « corps interne »).

La sculpture *Lutte contre la prolifération des branchies* (n°7) est encore plus explicite : mon personnage lutte pour ne pas couler, les branchies qui lui poussent sont modelées et des personnages qui luttent contre cette invasion sont aussi modelés (IIIFig. 21b : Travaux perso. – Modelage du « corps interne »).



IIIFig. 21a : Travaux perso. - Modelage du "corps interne"
Exemple sur le *David et les mouvements de tectoniques internes,* (n°17)
1- Plissement du front (tectonique) activé par la réflexion
2- Derrière les oreilles, mutation évents de respirations ou mini-branchies en cas de submersion
3- Petits personnages tentent l'ascension de la psyché, certains tombent, d'autres s'accrochent les uns aux autres / 4- Mains tentent de s'échapper de l'intérieur
5- Mains qui retiennent, qui s'agrippent

© Popovic Adriana



IIIFig. 21b : Travaux perso. - Modelage du “corps interne”
Exemple sur *Lutte contre la prolifération des branchies* (n°7)
1- Lutteurs / 2- Branchies
3- Branchies / 4- Lutteurs
© Popovic Adriana

Une autre de mes sculptures peut illustrer l'interaction entre le corps et le social : *Bella Ciao* (n°18). La figure principale emporte dans son dos quatre personnages soulevés par des poings levés. Le titre évoque la chanson partisane italienne « Bella Ciao », les poings levés renforcent cette idée, ainsi que les personnages unis.[311]

Tous mes personnages ont une partie de leur intérieur exposée au regard. Je reprends à mon compte les paroles de François Dagognet, rapportées plus haut, je ne veux pas séparer le corps subjectif du corps objectif. Je mets dans mes sculptures plusieurs corps dans le même corps. Le psychisme s'enracine bien dans le corps « l'âme fait corps ». Selon Dagognet, « il faut ressouder les divers corps que l'analyse a dû traiter séparément et aussi réintégrer le somatique dans l'appréhension générale de la corporéité ».[312] C'est d'une certaine façon ce que je m'efforce de faire avec mes sculptures.

[311] Voir *Infra* Partie IV – C3- Imagination, résistance et lutte
[312] Dagognet François, *Le corps multiple et un, Opus cité*, p. 11.

B4- LES ENJEUX DU SUJET PAR RAPPORT AUX PRATIQUES D'AUJOURD'HUI

Le corps véhicule une symbolique intemporelle forte. Je viens de décrire ma façon de l'atteindre. J'ai pointé une particularité importante : je suis liée aux images de l'histoire de l'art du passé et pour les images actuelles, je les puise plutôt dans des domaines parallèles aux Arts et à l'image photographique quel que soit son statut. Pourtant nous allons voir que le **Corps est un thème d'aujourd'hui** dans ces mêmes Arts. En ce qui me concerne, j'étudie le corps plastique au travers du nu, pourtant il y a une **raréfaction des lieux d'apprentissage** du modelage et du dessin du modèle nu. La recherche du corps contemporain plastique semble suivre des voies différentes de la mienne.

a- Le Corps est un thème d'aujourd'hui

L'Art Contemporain[313] s'est emparé du sujet. En effet, les années 1990 voient les études sur la question se multiplier. C'est un lieu commun dans les catalogues d'expositions de cette période d'écrire que le corps est désormais un objet d'étude particulièrement important. Parmi les textes abordant cette question du point de vue de l'Art Contemporain, citons la contribution d'Yves Michaud au troisième volume de *L'histoire du corps* : l'auteur insiste sur le renouveau de la question du corps dans les années 80-90.[314] Dans le catalogue de l'exposition « Post human »,[315] plusieurs pages sont également consacrées à ce supposé intérêt contemporain. Citons encore d'autres expositions : *L'âme au corps* (1793-1993) à Paris en 1993[316] et *l'art au corps* à Marseille en 1996.[317] Dans la préface de cette dernière exposition, la question est posée de savoir pourquoi « depuis cinq ou six années la question du corps resurgit chez de nombreux artistes, commissaires d'expositions. Les expositions sur le thème du corps se multiplient. »

---

313 La définition de Art Contemporain sera donnée dans le Chapitre suivant *Infra* Partie III – C1b

314 Michaud Yves, *Les mutations du regard*, dans Courtine Jean-Jacques (sous la dir.), *L'histoire du corps*- tome III, Points - Histoire, 2011.

315 Exposition : *Post Human*, Lausanne, 1992.

316 Exposition : *L'âme au corps – Arts et sciences 1793-1993*, du 23 octobre 1993 au 24 janvier 1994, au Grand Palais, Paris.

317 Exposition : *L'art au corps – Le corps exposé de Man Ray à nos jours*, du 6 juillet au 15 août 1996, MAC, Galeries Contemporaines, Marseille.

Pourquoi cette explosion ? Plusieurs éléments de réponse sont évoqués dans les catalogues de l'époque : le boom de la chirurgie esthétique, les progrès de la biotechnologie, de l'informatique, donnant le sentiment que l'on peut désormais reconfigurer son propre corps, qu'il peut être hybridé, qu'il est malléable - la donnée biologique, génétique peut être chamboulée. Le post-humain, ce serait l'après-humain comme après l'entité fixe et stable qui dominait nos représentations depuis la Renaissance. La conception du corps liée à une nouvelle conception du moi, entre le self postmoderne, marqué par l'assurance et la foi en soi-même, l'idée d'auto-définition voire d'auto-engendrement, et un moi hyper-moderne caractérisé pas l'angoisse de l'avenir. L'Art Contemporain s'est emparé des termes hybrides, chimères, mutants, monstres[318]… Je parlerai à plusieurs reprises de ces termes importants dans l'Art Contemporain et différemment importants dans mon travail.[319]

Par exemple, Orlan a réalisé en 1998 une série intituléee *Réfiguration-Self Hybridation*. Ce sont des images numériques où elle continue à transformer son visage d'après les canons de beauté d'autres époques et d'autres civilisations. Elle travaille toujours sur son corps, mais ici c'est sa propre image virtuelle que l'artiste travaille, la confrontant à d'autres critères esthétiques. Elle a entrepris un tour du monde des standards de beauté chez les Précolombiens (déformations du crâne, strabisme, faux nez…). A l'aide de l'ordinateur, elle hybride sa propre image avec celle des sculptures présentant ces caractères pour créer une autre proposition, un autre modèle de beauté. […] Elle s'identifie à la monstruosité même du visage-mutant, mi-chair mi-sculpture.»[320]

Je pense que le facteur « génération science-fiction » n'a pas été assez explicitement étudié ni pris en compte, toujours à cause de sa perception de genre mineur, par un grand nombre de personnes. Des personnalités contemporaines et leurs travaux me semblent pourtant facilement liés à une sorte de science-fiction tels que Orlan, les frères Chapman ou encore Matthew Barney, ceci sans que je me sente pour autant personnellement liée à leurs travaux. L'image corps est toujours centrale dans la préoccupation des artistes,[321] pourtant pour accéder au corps on ne peut plus faire comme par le passé. En effet, apprendre par l'étude des œuvres du passé ou par l'apprentissage du nu est devenu plus difficile.

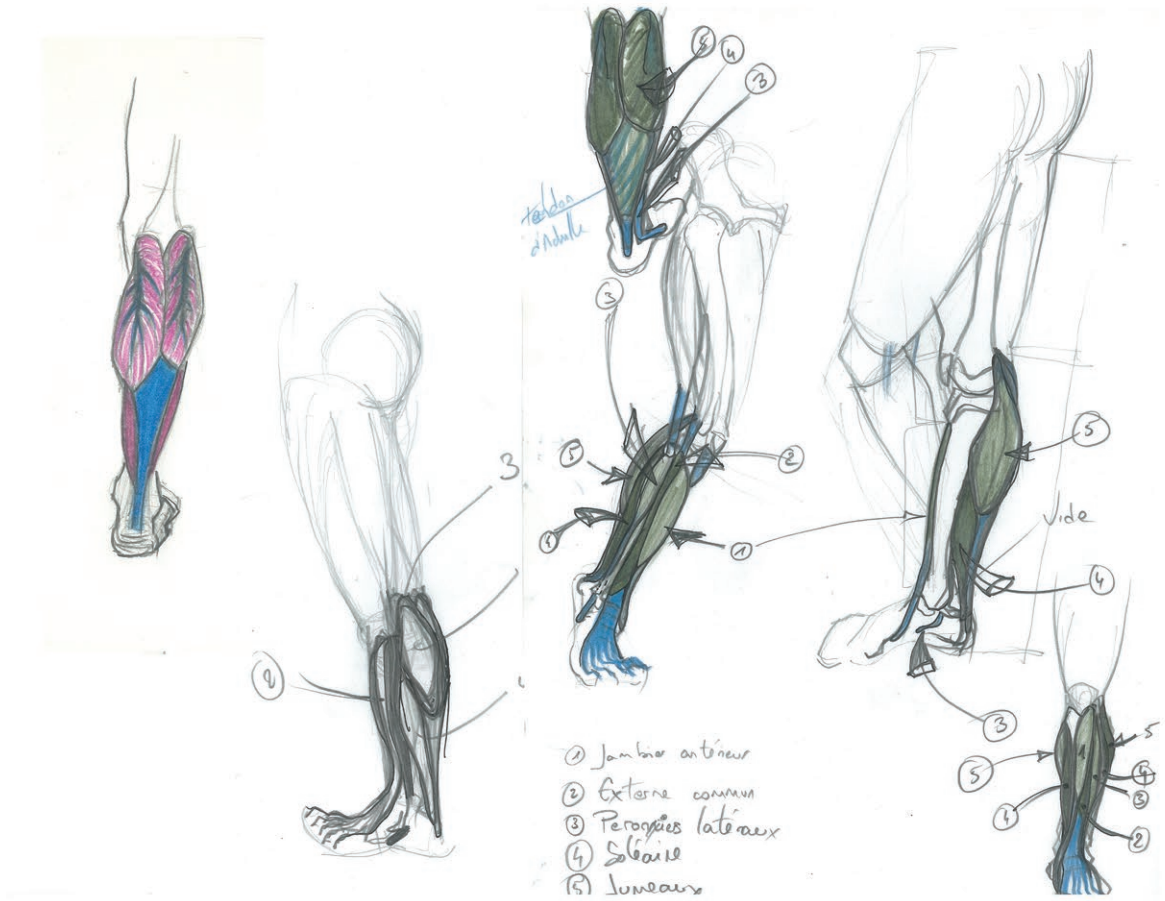
---

[318] Ardenne Paul, *L'image corps – Opus cité*, pp. 380-440.
[319] Voir *Infra* Partie IIIC et *Infra* Partie IV.
[320] « Orlan - Refiguration-Self Hybridation », dans *le Magazine Beaux-Arts*, n°174, novembre 1998.
[321] Ardenne Paul, *L'image corps – Opus cité*.

b- Raréfaction des lieux d'apprentissage

En sortant du Bac, je cherchais à retrouver « le mythe » de l'apprentissage. En effet, comme je l'ai écrit un peu plus tôt, j'avais en mémoire une photographie de mon père dessinant un modèle vivant, taille réelle, à l'Académie des Beaux-Arts de Belgrade. J'avais envie de me confronter aux modèles vivants.

Yves Michaud était directeur de l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris de 1989 à 1997 (j'ai passé mon Bac en 1989). L'apprentissage du dessin et du modèle vivant était optionnel au profit de l'apprentissage des nouvelles technologies. La peinture n'était même pas mentionnée dans les programmes. L'enseignement des Beaux-Arts sous la direction d'Yves Michaud s'inscrivait de moins en moins dans la perspective d'un lien au passé. Cette directive (pas de lien au passé) était inscrite dans le programme des Beaux-Arts. Des cours de qualité existaient toujours, mais n'étaient pas beaucoup fréquentés. Comme je l'ai déjà raconté dans la première partie, même si je n'étais pas inscrite à l'Ecole des Beaux-Arts, j'ai suivi en auditeur libre les cours pratiques de morphologie. Ils étaient dispensés dans un petit amphithéâtre sous la direction de Jean-François Debord avec François Fontaine et Philippe Comar. Le cours reposait sur la pratique du dessin d'après modèle vivant. Les élèves pouvaient dessiner sur des carnets de croquis ou choisir de faire les nus à la craie sur le tableau noir, en taille réelle ou plus. Après la pose du modèle, le professeur intervenait sur le tableau, directement sur les dessins d'élèves déjà tracés, pour reprendre un point spécifique sur le corps (IIIFig. 22 : Une leçon d'anatomie à l'Ecole des Beaux-Arts). Il y avait très peu de monde présent, très peu d'élèves des Beaux-Arts ; j'avais repéré quelques anciens habitués qui ne devaient pas être inscrits aux Beaux-Arts. Mais Jean-François Debord, traitait tous les présents avec la même bienveillance et il n'était pas avare en conseil et corrections. Debord cherchait avant tout à nous faire comprendre l'articulation et la beauté des formes, il prenait le squelette à la fin du cours, il lui faisait faire du sport pour nous montrer « comment ça bouge » en fonction des positions du personnage. En théorie il n'y avait pas de corps idéal chez Debord, il nous présentait la beauté du corps humain, dans sa plus grande variété.



IIIFig. 22 : Une lesson d'anatomie à l'école des Beaux-Arts
Planche de dessin d'anatomie © Popovic Tiana
Photographie : dans Comar P., *Figures du Corps* Beaux-Arts de Paris les éditions, 2008

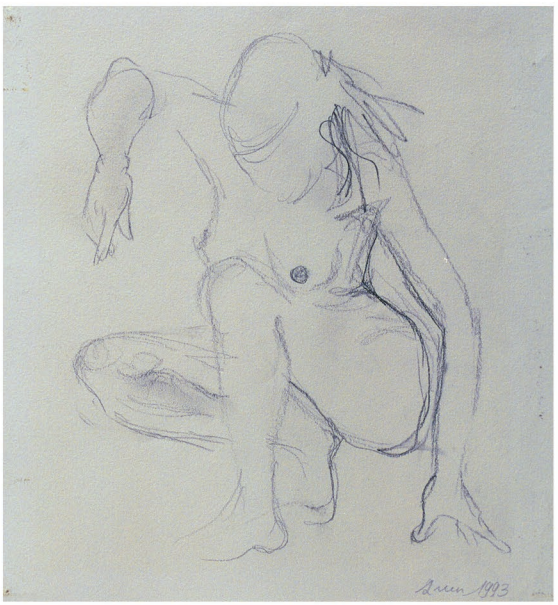
« En théorie », car en pratique, il avait un point de vue assez arrêté sur les proportions idéales de la femme actuelle. Son cours était truffé d'anecdotes, quelquefois il prenait l'allure d'un spectacle, c'était vivant, passionnant, poétique et quelquefois un peu mystique (IIIFig. 23 : Travaux perso. – Dessins d'après modèle vivant).

J'ai dû multiplier les lieux et les professeurs de qualité pour suivre des cours de dessin et de modelage d'après modèle vivant, cela allait de cours municipaux d'adultes à des cours de centres culturels, voire à des cours d'architecture qui avaient une option dessin. Le parcours d'apprentissage n'était pas simple car les lieux d'apprentissage diminuaient, la qualité n'était pas toujours au rendez-vous. Il y a toute une génération d'étudiants sortant des Beaux-Arts qui ne savent pas dessiner, mais qui enseignent le dessin. Pour illustrer mon propos, référons-nous encore une fois à l'enseignement dispensé aux Beaux-Arts, car il s'agit d'un exemple représentatif de l'ambiance générale. En morphologie,[322] même pour les rares étudiants présents aux cours pratiques des Beaux-Arts, il y avait une évolution dans l'apprentissage qui en changeait le contenu. Après mai 1968, où la figure du corps a traversé une tourmente, Jean-François Debord enseignait : « Les connaissances anatomiques aident à l'intelligence des formes ; elles permettent de dessiner de l'intérieur, de donner une écriture au corps. »[323] Puis vers 1990, le discours était : « A travers ces différentes pratiques, centrées sur l'analyse graphique et volumétrique des formes, c'est moins l'acquisition d'un savoir qui est proposé qu'une éducation du regard ». Depuis 2003, le cours est dirigé par Philippe Comar (né en 1955) et par Valérie Sonnier (né en 1967). Cette dernière a été choisie pour sa pratique multimédia, élargissement du concept de morphologie du corps oblige.

---

[322] Histoire de la morphologie : La morphologie remplace l'anatomie à partir de 1903, ce terme est utilisé par le professeur Paul Richer (1849-1933). Il privilégie la lecture du modèle vivant sur celle du cadavre, auquel il finit par renoncer, initiant un cours de « morphologie humaine » et créant à des fins didactiques un *Ecorché Vivant* en ronde-bosse. Contrairement à l'anatomie, cette science du nu – ou le nu « étudié en lui-même et régulièrement décrit » - est encore embryonnaire. Richier lui consacre le terme de « morphologie ». A l'origine ce néologisme crée par Goethe désigne une méthode pour décrire les métamorphoses des plantes en écartant toute explication finaliste. Mot d'abord utilisé en biologie, puis en anthropologie. « anatomie des formes extérieures ». Le terme recouvre en partie celui d' « anatomie artistique » ou « anatomie plastique ». Alors que l'anatomie ne s'intéresse pas aux particularités individuelles, la morphologie étudie la différence entre les sujets, les variations selon les sexes, et, pour un même sujet, les modifications de formes et de proportions selon l'âge, selon que le corps est au repos ou en action… voir Comar Philippe*, Figures du corps- une leçon d'Anatomie,* Beaux-Arts de Paris les éditions, 2008.

[323] Comar Philippe, *Figures du corps, Opus cité*, p. 482



IIIFig. 23 : Travaux perso. - Dessins d'après modèle vivant
© Popovic Adriana

Depuis seulement quelques années, les Beaux-Arts de Paris tentent de rectifier le tir. En plus du pôle numérique dominant toujours au centre de Paris, un nouveau département s'est créé : Matière et Espace. Cinq ateliers ont vu le jour dans les nouveaux locaux de Saint-Ouen : céramiques, forge, matériaux composites, mosaïque et taille. Ces ateliers proposent un ensemble de techniques de création en relation avec le projet artistique de l'étudiant. Le programme spécifie que la maîtrise d'une technique de création nécessite un engagement régulier et continu de la part de l'étudiant. A voir…

J'ai constaté que de nombreux artistes s'intéressant au corps et à ses formes ont dû se former de façon parallèle. Est-ce en lien avec la raréfaction des lieux d'apprentissage ? Ron Mueck, nous l'avons vu, vient de la publicité et de Walt Disney tout comme Christophe Charbonnel. Prune Nourry vient de l'école Boule…

Je m'intéresse au Corps, le Corps est un thème d'aujourd'hui, pourtant il y a une raréfaction des lieux d'apprentissage. Mais surtout les visions du Corps, données à voir (ou pas[324]), ne s'apparentent pas à mon travail. La recherche du corps contemporain est différente de ma recherche.

[324] Voir Ardenne Paul dans *L'image corps corps – Opus cité*, Chap. 8 : *Un corps disparaît* et Conclusion, pp. 441-491, extrait : « Une rumeur a parcouru l'édition 2000 de la biennale de Lyon, Partage d'exotismes. Un bloc béton, œuvre d'un des artistes invités pour cette manifestation, aurait contenu le cadavre d'un enfant mort […]», p. 487.

C – POURQUOI UN BESOIN DE POSITIONNEMENT PAR RAPPORT À « AUJOURD'HUI » ?

Je ne peux résister à l'envie de vous faire partager un extrait du livre de Nathalie Heinich de son livre *Le paradigme de l'art contemporain.*[325] Dans un de ses premiers encadrés elle décrit une commission d'aide aux artistes dans une structure municipale dans les années 1990. Le jury est composé de critiques d'art ainsi que de deux galeristes invités. Chaque dossier est présenté par un rapporteur, qui fait état de sa rencontre avec l'artiste. Arrive le dossier d'une jeune artiste qui fait de la peinture à l'huile et peint des portraits en buste de ses proches, taille réelle. La rapporteuse déclare *« je suis plus que partagée sur son travail. Comment se positionne-t-elle par rapport à la peinture d'aujourd'hui, puisqu'elle-même se positionne comme peintre, et comment définit-elle son travail ? J'ai parlé deux heures avec elle, et sa réflexion est très simple : elle n'aime pas la photographie parce qu'elle est trop froide, elle préfère la peinture parce qu'il y a de la matière. Chaque fois que je lui posais une question sur les enjeux, elle répondait, mais…Son travail ne m'intéresse pas, et son discours encore moins. Elle ne s'est jamais posé le problème du réalisme, ni en photo ni en peinture ! »*

La démarche de l'artiste était trop simple et insuffisamment théorisée : voilà un peintre qui ne fait que de la peinture sans les questionnements attendus par ce type de public. Cette présentation soulève l'indignation du jury et des exclamations d'horreur. Nathalie Heinich commente : « c'est le monde à l'envers, ce qui apparaîtrait comme inauthentique pour un public profane (faire passer une pratique artistique peu élaborée par un discours prétendant à une ambition théorique), devient pour les spécialistes un critère d'authenticité si évident qu'il n'a même pas besoin d'être justifié. L'absence de discours plonge ces spécialistes dans la même horreur, le même sentiment de fumisterie qu'un spectateur moyen confronté à une ambition théorique sans savoir-faire proprement artistique[…] Les ektas [images] n'ont guère besoin d'être regardés, car ce qui compte n'est pas l'objet présenté mais bien la façon dont l'artiste explique la position dans l'espace des possibles artistiques, et en joue de façon aussi ludique, ironique que possible. Dès lors, nul besoin de porter un jugement sur la qualité du travail pictural : là n'est pas la question. Refus à l'unanimité. »[326]

L'extrait est un peu long, mais il est pénétrant et il répond déjà en partie à mon besoin de positionnement par rapport à « aujourd'hui ». J'aurais pu décrire des événements apparentés qui me sont arrivés.

---

[325] Heinich Nathalie, *Le paradigme de l'art contemporain – structure d'une révolution artistique*, NRF Gallimard, 2014.
[326] Heinich Nathalie, *Le paradigme, Opus cité,* pp. 40-42.

Procédons dans l'ordre, d'abord par les définitions. Il s'agit ici vraiment d'un sujet d'actualité, puisque j'écris ma thèse depuis un certain nombre d'années, je me suis plusieurs fois confrontée à l'obsolescence de mes propos. En effet, en dix ans certains termes changent et n'ont plus la même actualité. Par exemple, quand je relis des textes écrits il y a quelques années, lorsque j'utilise le terme *postmoderne*, j'ai envie de le changer en *Contemporain*, trouvant à *postmoderne* un air désuet. J'ai, plusieurs fois, repris le thème qui va suivre, en le complétant avec de nouvelles données. En conséquence l'agencement de ce chapitre reflète ce cheminement sur une dizaine d'année. Le livre de Nathalie Heinich sorti en 2014 me permet d'avoir l'impression pour la première fois de pouvoir achever ce passage et surtout, d'aborder ce sujet avec une certaine sérénité.

C1 -DÉFINITIONS ET CONTEXTES

Depuis le début de mon écrit, je ne suis pas à l'aise avec certains termes et leurs emplois, par exemple pour parler de l'art d'aujourd'hui : il y a les termes d'Art Contemporain, Art Actuel, Art Postmoderne, Art d'avant-garde, Art Caché, Art Moderne… A quels Arts appartiennent mes sculptures ? Je vis dans le monde contemporain, mais je ne me sens pas faire partie de la famille **A**rt **C**ontemporain. Comme je l'ai écrit plus haut, les visions du Corps de l'Art Contemporain, « données à voir, ou pas », ne s'apparentent pas à mon travail.

Il y a des enjeux dans ces définitions et dans les articulations entre Art Moderne/ Art Contemporain. D'énormes désaccords existent entre les différents protagonistes de l'Art. Pour les autres, « les amateurs d'art », les définitions ne sont pas claires, de nombreuses idées préconçues existent, persistent. La difficulté réside en plus dans les partis pris des écrits, par exemple actuellement la relecture de l'histoire de l'art au travers du prisme contemporain et son système de valeurs.

Comment s'y prendre, sans s'y perdre ? C'est un sujet stérile à mon sens pour la création elle-même, mais il est obligatoire pour survivre aujourd'hui. Au risque d'un certain didactisme, il m'a semblé important de recoller aux définitions des différents termes et à leurs histoires. La masse importante de mes lectures m'a permis ensuite de forger plus nettement mon opinion et surtout d'étayer mes points de vue. « Maîtriser » le titre de cette Partie prend tout son importance car « maîtriser » ce sujet permet surtout de continuer sereinement à créer…

a- Autour de l'Art Moderne

Moderne :

« Qui est du temps de la personne qui parle ou d'une période relativement récente. Pour les personnes, est moderne celui qui tient compte de l'évolution récente, dans son domaine ; qui est de son temps.

Le moderne est opposé à l'ancien et à l'antique. En histoire, on parle des temps modernes, pour une période qui appartient à une époque postérieure à l'Antiquité. L'*histoire moderne* est fixée traditionnellement de la fin du Moyen Age en 1453 (chute de Constantinople) à la Révolution française (1789), début de l'époque « contemporaine ».

Dans le domaine des arts, est moderne quelque chose qui est conçu, fait selon les règles, les habitudes contemporaines ; qui correspond au goût et à la sensibilité actuelle. »

C'est dans ces termes que le dictionnaire Petit Robert[327] définit l'adjectif moderne. Le dictionnaire historique de la langue française[328] précise qu'il possède également des liens aussi avec l'adverbe *modo* justement, seulement, naguère, peu après, comme et *modus,* qui est aussi à l'origine du mot mode. En d'autres termes, qui est moderne est à la mode.

A cause de ces définitions « classiques », il y confusion dans l'esprit de bon nombre « d'amateurs d'art », car en fait **Art Moderne** n'est pas l'art actuel pour les « protagonistes de l'art » d'aujourd'hui.

A la pointe de la modernité, on parle d'art d'avant-garde.

Avant-garde :

Partie d'une armée qui marche en avant du gros des troupes. Par métaphore, nous trouvons *à l'avant-garde de* : à la pointe de, en tête de*, Être à l'avant-garde du progrès.*

Associé à un nom, il joue ou prétend jouer un rôle de précurseur, par ses audaces. D'avant-garde est synonyme d'avancé, d'expérimental. [329]

---

[327] Dictionnaire *Le Petit Robert*, CD-Rom, VUEF 2001.
[328] Dictionnaire Historique de la langue française, Sous la direction d'Alain Rey, *Le Robert*, mars 2007.
[329] Dictionnaire *Le Petit Robert*, CD-Rom, VUEF 2001.

Marc Jimenez se demande si modernité et avant-garde sont deux notions équivalentes. Il décrit l'avant-garde comme l'expression la plus spectaculaire, la plus provocante et revendicatrice de la modernité. Cependant, l'auteur ajoute qu'il serait abusif de considérer comme synonymes la modernité, processus global, et l'avant-garde, expression momentanée d'une révolte, d'une opposition. [330]

Ces quelques extraits de définitions nous montrent à quel point la modernité est une notion complexe. Elle caractérise globalement toute une évolution historique et un changement de mentalité. Elle peut se voir comme un mode de civilisation caractéristique, qui s'oppose au mode de la tradition. On a longtemps opposé ce qui est traditionnel à ce qui est moderne. Serait moderne ce qui rompt avec la tradition et serait traditionnel ce qui résiste à la modernisation.

La modernité irradie mondialement à partir de l'Occident. Elle apparaît dans tous les domaines comme une sorte de catégorie générale : Etat moderne, technique moderne, arts modernes, mœurs et idées modernes. La modernité prend une multitude de visages différents, dans le temps et dans l'espace. Seul le système global de valeurs est stable. Il y a une logique de la modernité, une éthique du changement. Quelques éléments de son histoire permettent de mieux cerner ce que recouvre cette notion.

Quelques éléments de l'histoire de l'art moderne

Les manuels scolaires font succéder les Temps Modernes au Moyen Age. C'est pendant les XVIIe et XVIIIe siècles que se mettent en place les fondements philosophiques et politiques de la modernité. La fin du XVIIe siècle voit la querelle des Anciens et des Modernes. Les premiers se voient crédités d'une supériorité tenant au fait qu'ils ont pu connaître les Anciens et donc progresser par rapport à eux. La notion de progrès s'installe. Elle va commander toute la conception du « moderne » et notamment une conception de l'histoire excluant la répétition, puis la pensée individualiste et rationaliste moderne dont Descartes et la philosophie des Lumières sont représentatifs. La Révolution de 1789 met en place un état bourgeois moderne, centralisé et démocratique. Simultanément, la division sociale du travail introduit des clivages politiques profonds, une dimension de luttes sociales et de conflits qui se répercutera à travers le XIXe et XXe siècle. A ces facteurs, il faut ajouter la croissance démographique, la concentration urbaine et le développement des moyens de communication et d'information. Le temps moderne est un temps linéaire fait de progrès qui vont de l'avant.

---

[330] Jimenez Marc, *L'esthétique contemporaine*, Klincksieck, 2004, p. 28.

L'apparition du mot arrive vers 1850 avec Théophile Gautier et Baudelaire. La société commence à se sentir moderne. « Il faut être absolument moderne » proclamait Rimbaud. Le XIXe siècle va opposer moderne et mauvais goût, moderne et « bourgeois », moderne et prosaïque ou académique, mais pas moderne et ancien.

En art, la modernité va susciter une esthétique de rupture, de créativité individuelle, d'innovation partout marquée par le phénomène sociologique de l'avant-garde et par la destruction toujours plus poussée des formes traditionnelles, de l'autorité et de la légitimité des modèles antérieurs. Ainsi Courbet et Manet marquent le début de cette modernité, à partir de la seconde moitié du XIXe siècle. Édouard Manet, avec son tableau *Olympia* (Musée d'Orsay, Paris, 1863), transgresse les normes du genre pictural de la Vénus couchée et les interdits sociaux en utilisant la Vénus d'Urbino du Titien, la Maja dénudée de Goya et la Vénus au miroir de Velázquez.[331] [332] [333] [334]

Pour Yves Michaud, la notion de modernité s'épuise dans une course en avant. L'idée de moderne n'explose pas : elle devient insignifiante. À terme, il n'y a plus de moderne, mais seulement du nouveau. Cette mort par épuisement et consomption intérieure du « moderne » amène au contemporain. « À travers cette notion en apparence purement chronologique, on cherche à apprivoiser le nouveau en l'arrachant au contexte de représentation moderne : on forge la catégorie d'un moderne qui garderait sa virulence critique tout en échappant à la tyrannie de la nouveauté formelle et à la guerre incessante des avant-gardes. Le contemporain est un moderne qui échappe aux polémiques de la nouveauté à répétition et aux normes formelles. »[335] Nous pouvons remarquer que les tenants d'un « Art Contemporain » tiennent absolument à lui conserver une valeur avant-gardiste et une audace particulière.

Pour Aude de Kerros, l'art moderne est dans la suite de l'art, et ce même si les artistes remettent en cause les codes établis et font de nombreuses expérimentations. L'artiste transforme la matière. L'art est visions, images, idées traduites en formes. Il est enraciné dans une époque, mais aspire à l'intemporalité, ainsi qu'à l'universalité.

---

[331] *Encyclopaedia Universalis*, Paris 1980, pp.:139-141.
[332] Compagnon Antoine*, Les cinq paradoxes de la modernité*, Seuil, Paris 1990.
[333] Michaud Yves, *La crise de l'art contemporain*, PUF, [1997], Paris 1999.
[334] Michaud Yves, *Art contemporain*, dans *Encyclopedia Universalis*, CD-Rom, France, 2008.
[335] Michaud Yves, *Art contemporain, Opus cité.*

Elle pense que l'art moderne n'est pas mort, mais qu'il poursuit sa route. Elle le nomme Art Caché par opposition à l'Art Contemporain duquel il est, justement, « contemporain».[336]

Je viens de passer en revue quelques grandes lignes de l'art moderne. L'articulation qui nous intéresse ici est surtout centrée sur le couple moderne / contemporain. C'est ce que je vais aborder maintenant, d'abord, comme pour l'art moderne, par les définitions générales de l'art contemporain, puis par les définitions des termes les uns par rapport aux autres grâce au livre de Nathalie Heinich,[337] qui m'a beaucoup aidée à comprendre cette articulation.

b- Autour de l'Art Contemporain

J'ai pu rencontrer dans les textes les termes *art contemporain* et *art postmoderne,* aussi appelé *post-moderne* (avec ou sans majuscule). Il n'y a pas de consensus clair sur son orthographe, il existe en un mot comme en deux. Il semblerait que l'écriture en un seul mot soit de plus en plus courante. Par la suite, j'utiliserai de préférence le mot unique, sauf dans le cas de citations où je le transcrirai tel quel. Pour désigner les œuvres d'art qui accompagnent l'Art Contemporain on utilise souvent *art plastique*, j'essayerai aussi de le définir.

Contemporain [338] [339]

Il s'agit d'un adjectif composé de deux mots latins qui veulent dire « avec » et « temps », l'adjectif désigne quelque chose ou quelqu'un qui est du même temps, de la même époque. Le monde contemporain est celui où nous vivons. Chaque époque a son monde contemporain, pour Louis XIV, Racine, Molière et Corneille étaient des auteurs contemporains. Ils sont devenus depuis des « classiques ». Ce qui est contemporain s'oppose à ce qui est banal ou dépassé.

Associé au mot art, il prend une valeur intensive par rapport à moderne.

---

[336] De Kerros Aude, *L'Art caché, les dissidents de l'art contemporain*, Eyrolles, Paris, 2007.
[337] Heinich Nathalie, *Le paradigme, Opus cité*.
[338] Dictionnaire Historique de la langue française, Sous la direction d'Alain Rey, *Le Robert*, mars 2007.
[339] Michaud Yves, *Art contemporain, Opus cité*.

Postmoderne [340] [341] [342]

La formation même du terme pose une difficulté logique immédiate. Si le moderne est l'actuel, le préfixe *post* signifierait que l'on se situe *après* le présent. Il semblerait que le mot soit volontairement polémique, s'inscrivant en faux contre la modernité. Il désigne un mouvement ou un style caractérisé par la renonciation ou le rejet du modernisme du XXe siècle (y compris l'art moderne et abstrait, la littérature d'avant-garde, l'architecture fonctionnelle, etc.) et représenté typiquement par des œuvres incorporant une variété de styles et de techniques historiques et classiques. C'est dans l'architecture que le terme *postmoderne* est le plus employé. Le petit Larousse parle d'un style postmoderne architectural qui veut rompre avec le style fonctionnel international. Ce mouvement aurait commencé avec le Bauhaus, fondée en 1919 par Gropius. Le terme s'est ensuite exporté vers les autres arts.

Plastique [343]

Il vient du latin *plasticus* et du grecque *plastikos* « relatif au modelage». Ce qui est plastique a le pouvoir de donner la forme. *Chirurgie plastique :* chirurgie qui modifie les formes extérieures du corps, du visage (cf. Chirurgie esthétique). On parle de plastie ou encore de plasticien. Relatif à l'art de donner une forme esthétique à des substances solides. Relatif aux arts dont le but est l'élaboration de formes. *Arts plastiques :* sculpture, architecture, dessin, peinture ; cela peut être aussi arts décoratifs, chorégraphie. On parle de q*ualité, de beauté plastique d'une œuvre.*

Art plastique

Le terme art plastique suit de près le terme art contemporain. La multiplication des types d'œuvres contenues dans l'art contemporain a fait apparaître cette nouvelle dénomination. Depuis la première décennie du XXe siècle, apparaissent des œuvres d'arts qui ne sont ni des peintures, ni des sculptures. Mais nous observons à partir des années soixante une multiplication des réalisations qui échappent aux catégories admises ou qui transgressent leurs limites. La notion de Beaux-Arts réunissait jusque-là la peinture et la sculpture. Elle s'ouvre depuis à de nombreux médiums ou médias et à d'autres formes artistiques. Ainsi les Beaux-Arts cèdent la place à une nouvelle

---

[340] Dictionnaire *Le Petit Robert*, CD-Rom, VUEF 2001.
[341] Compagnon Antoine, *Les cinq paradoxes de la modernité, Opus cité*.
[342] *Petit dictionnaire des artistes contemporains*, sous la dir. de Le Thorel-Daviot P., Bordas, Paris 1996.
[343] Dictionnaire *Le Petit Robert*, CD-Rom, VUEF 2001.

catégorie conceptuelle, les arts plastiques, qui selon Denys Riout est « infiniment plus accueillante – elle inclut d'ailleurs dans son sein les disciplines des Beaux-Arts. »[344]

Art Postmoderne / Art Contemporain

S'il y a un consensus sur la date « officielle » du début de l'Art Contemporain, pour la définition le débat n'est pas clos, nous allons le voir.

- Consensus sur la date « officielle » de l'Art Contemporain

Le précurseur de l'Art Contemporain Marcel Duchamp (1887-1968) est considéré comme le « père » de l'Art Contemporain. Il fut le premier à déclarer « mon art serait de vivre ». Il mit à mort toutes les formes d'expression antérieure, en premier lieu la peinture, et contribua largement à l'arrêt total de toute production à caractère esthétique. De nombreux courants artistiques se revendiquent de Duchamp et ne peuvent être compris sans la référence duchampienne. Jean-Luc Chalumeau écrit que « M. Duchamp ne s'inscrit pas dans l'histoire de l'art comme « peintre » (ni comme « sculpteur »), mais comme l'inventeur d'une *stratégie artistique*. »[345] Il décrit ensuite plus loin en quoi consiste la démonstration essentielle de Duchamp en deux points : « 1- L'art n'est légitimé que par comparaison, et la comparaison ne peut se faire qu'avec ce qui est déjà légitime […] ; 2 – Faire de l'art d'avant-garde de réelle envergure signifie anticiper sur un verdict qui ne peut être que rétrospectif. »[346]

Catherine Millet, critique d'art et directrice de la revue *Art Press*, dans son livre sur l'Art Contemporain[347] se range à l'idée que Marcel Duchamp est un précurseur, un contemporain avant l'heure. Elle enquête pour dater le début de l'Art Contemporain. Elle écrit que cette forme d'art débute aux Etats-Unis vers les années soixante et arrive en France dans les années soixante-dix. Dans les années cinquante, un nouvel état d'esprit gagne l'Europe et la détourne du passé. Aux Etats-Unis, le processus est différent. Les Américains n'ont pas besoin de s'émanciper d'un passé, trop peu ancien, mais d'une dette culturelle envers l'Europe.[348] « Un large consensus demeure qui situe la naissance de l'Art Contemporain quelque part entre 1960 et 1969. Telle est l'opinion de la plupart des

---

[344] Riout Denys, *Qu'est-ce que l'art moderne ?,* Folio Essais, Gallimard, 2000, pp. 17-19
[345] Chalumeau Jean-Luc, *Histoire de l'art contemporain*, Klincksiek, Paris, 2005, p. 21.
[346] Chalumeau Jean-Luc*, Histoire de l'art contemporain, Opus cité,* p. 24.
[347] Millet Catherine, *L'art contemporain – Histoire et géographie*, Champs, Flammarion, 2006, pp. 21-47.
[348] Millet Catherine, *L'art contemporain - Opus cité*, p. 32.

conservateurs questionnés lors de ma première et deuxième enquête, et celle de nombreuses autres personnes concernées. »[349] Catherine Millet donne une date un peu tardive pour la naissance de l'art contemporain dans ce livre. Nous pourrions nous s'interroger sur le bien-fondé de sa méthode de travail, qui consiste à réaliser une enquête basée sur un échantillon de personnes qui ont pris partie dans la querelle sur l'Art Contemporain et qui sont des acteurs officiels de cet art, mais nous ne le ferons pas ici.

Jean-François Lyotard[350] situe le début du passage entre moderne et postmoderne à la fin des années cinquante, date qui marque la fin de la reconstruction de l'Europe.[351]

Yves Michaud a une opinion convergente. Il pense que les changements survenus dans les arts visuels au cours des années 1960 amorcent une crise du « moderne » par rapport à laquelle va se définir le contemporain. Le pop art avec Andy Warhol et le nouveau réalisme font entrer dans l'art les objets et les images de la vie quotidienne. D'autres mouvements cherchent à esthétiser la vie quotidienne, comme l'art cinétique[352] ou encore l'art urbain. Mais, surtout au tournant des années 1960-1970, apparaissent des productions artistiques minimalistes, conceptuelles, corporelles qui, tout en se réclamant des pratiques d'avant-garde, bousculent ou remettent en cause les catégories modernes, notamment la distinction encore solide entre peinture et sculpture, la notion d'œuvre elle-même et celle d'artiste.[353]

Aude de Kerros date « le schisme duchampien », comme elle le nomme, de 1960. Quarante ans plus tard, le Manifeste des nouveaux réalistes rédigé par Pierre Restany est l'événement qui sert de référence à Christie's et Sotheby's pour délimiter l'art moderne de l'art contemporain. Le critique constate l'épuisement de la modernité et reprend les idées de Marcel Duchamp, notamment celle prônant qu'il suffit à l'artiste de proclamer : « c'est une œuvre d'art» pour qu'elle le soit. [354]

---

[349] Millet Catherine, *L'art contemporain - Opus cité*, p. 26.
[350] Lyotard Jean-François, *La condition postmoderne – Rapport sur le savoir, Critique*, Editions de Minuit, Paris, 1979, pp. 7-11
[351] Lyotard Jean-François, *La condition postmoderne, Opus cité*.
[352] **L'art cinétique** propose des œuvres qui contiennent des parties en mouvement. Le mouvement peut être produit par le vent, le soleil, un moteur ou le spectateur. L'expression art cinétique est adoptée vers 1954 L'art cinétique englobe une grande variété de techniques et de styles qui se chevauchent. Alexandre Calder, par exemple fait des sculptures cinétiques, formées de fils et de pièces métalliques qui sont mises en mouvement par le déplacement de l'air ambiant. (http://fr.wikipedia.org/wiki/Art_cinetique)
[353] Michaud Yves, *Art contemporain, Opus cité*.
[354] De Kerros Aude, *L'Art caché, Opus cité*, p. 23.

- Divergences sur la définition de l'art contemporain

Le débat et les conflits atteignent véritablement la France depuis le début des années quatre-vingt-dix. De nombreux écrits et témoignages ont ainsi revisité et interrogé œuvres et concepts, redonnant une actualité à la réflexion sur l'art. J'ai commencé à faire de la sculpture de façon professionnelle depuis une vingtaine d'année, j'ai donc commencé en plein débat sur l'art contemporain. Je cherchais dans les différents écrits (livres, essais, articles de presse,…) à comprendre moi-même l'art contemporain et à trouver ma véritable place. A chaque fois qu'un texte m'interpellait, je le découpais ou le photocopiais et le glissais dans une boite en carton, j'ai ainsi acquis une importante bibliographie.[355]

---

[355] Comme complément aux auteurs et écrits que je cite, autour de la querelle de l'art Contemporain on peut voir ci-dessous quelques articles dans cette liste chronologique non exhaustive :

Domecq Jean-Philippe, « L'art contemporain contre l'art moderne ? Ce que nous cherchons et ce que nous voulons faire, dans « L'art contemporain contre l'art moderne ? Quels critères d'appréciation esthétique aujourd'hui ? (III) », *Esprit*, n° 185, Paris, octobre 1992.

Clair Jean, « Le monde de l'art, la fin du monde, dans L'art contemporain, pour qui ? », *La Revue des deux mondes*, n° 11, Paris, novembre 1992, pp. 18-30.

Michaud Yves, « Des beaux arts aux bas arts : la fin des critères esthétiques et pourquoi ce n'est pas plus mal », *Esprit*, n° 197, Paris, décembre 1993, p. 68.

Clair Jean, *La responsabilité de l'artiste – Les avant-gardes entre terreur et raison*, Paris, Gallimard, « Le Débat », octobre 1997 (réed. sept. 2009).

« L'extrême droite attaque l'art contemporain », *Art Press*, n° 223, Paris, avril 1997.

Michaud Yves, « De l'enseignement des Beaux-Arts », *Esprit*, n° 216, Paris, novembre 1995, pp. 83-99.

Levy-Willard Annette, « Quand l'extrême droite récupère la croisade anti-art moderne », *Libération*, mercredi 26 mars 1997.

Dagen Philippe, « L'art contemporain sous le regard de ses maîtres censeurs. La colère de Jean Clair, conservateur déçu », *Le Monde*, samedi 15 février 1997.

Chalumeau Jean-Luc, « Mauvaise querelle sur l'art contemporain », *Le Monde*, jeudi 3 avril 1997.

Heinich Nathalie, « Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain », *Le Débat,* n°104, mars/avril 1999.

Bourdieu Pierre, *Questions de sociologie : Mais qui a créé les « créateurs » ?,* Paris, Minuit [1980], novembre 2002.

Michaud Yves, *L'Art à l'état gazeux - Essai sur le triomphe de l'Esthétique*, Stock, 2003.

Bailly bérénice, « Les sceptiques de la Nuit blanche », *Le Monde*, lundi 9 octobre, 2006.

Paucard Alain, *Manuel de résistance à l'art contemporain*, Jean-Cyrille Godefroy, 2009.

Jimenez Marc, « Murakami à Versailles : audace ou sacrilège ? - Vive l'insolence et l'insolite contre puritains et puristes ! », *Le Monde*, samedi 2 octobre 2010

Fumaroli Marc, « L'Etat, le patrimoine et le business des biens culturels », *Le Monde*, samedi 2 octobre 2010

Clair Jean, « Contre l'art des traders », *Le Monde*, dimanche 3- lundi 4 octobre 2010.

Cachon Sophie, « L'art des « fous » a trouvé asile », *Télérama*, n°3172, 27 octobre 2010.

Danchin Laurent, *L'art contemporain, une forteresse vide ?,* é-CRItique, n° 11, décembre 2010 (http://www.mycelium-fr.com/#/foretresse-vide-2/3613269)

Danchin Laurent, « Etre artiste : une nature ou un métier ? », *Artension*, n° 105, janvier-février 2011, pp. 82-84.

Dagen Philippe, « La sculpture n'est pas morte, c'est Saatchi qui le dit – Le collectionneur consacre sa galerie de Londres aux nouvelles tendances d'un art réputé dépassé », Le Monde, jeudi 16 juin 2011.

Heinich Nathalie, « L'Etat face au marché de l'art : cinq questions au ministre », *Libération*, « Rebonds », vendredi 7 janvier 2011.

Clair Jean, Domecq Jean-Philippe, Fumaroli Marc, de Kerros Aude, Lejeune Boris, Harouel Jean-Louis, Mavrakis Kostas et Sourgins Christine, *Art contemporain : art ou mystification ? – Huit Essais*, ouvrage collectif bilingue franco-russe, Moscou, Ed. Russkiy Mir, mai 2012.

Sur internet, on peut compléter les références avec :

L'Art Contemporain se qualifie lui-même de postmoderne. Dans les deux cas il y a cette notion de différence et de coupure avec la modernité. La différence entre *contemporain* et *postmoderne* est subtile. Le *postmoderne* rentre directement en conflit avec moderne de façon ouverte, il n'y a pas d'ambiguïté. L'adjectif contemporain est plus polysémique. L'antagonisme entre Art Moderne et Art Contemporain est surtout souligné dans l'abondante bibliographie existant sur ces sujets. Il existe même un conflit important entre les différents auteurs. Une définition simple est donc plutôt difficile à énoncer, car elle varie selon que l'on se réfère à des partisans de l'Art Contemporain, à ses adversaires ou même à des auteurs se disant neutres.

Pour compliquer encore le sujet, il y a quelques différences entre l'Europe et les Etats-Unis sur les définitions et l'évolution des termes. Les artistes américains s'inspirent des théories françaises dites *post-structuralistes* [356] (Lacan, Barthes, Derrida, Foucault…). Vers la fin des années 1970, le terme « postmoderne » émigre en Europe grâce notamment à l'ouvrage de Lyotard, *La condition postmoderne* (1979). Lyotard : « Le mot est en usage sur le continent américain sous la plume des sociologues et des critiques. Il désigne l'état de la culture après les transformations qui ont affecté les règles du jeu de la science, de la littérature et des arts à partir de la fin du XIXe siècle. »[357] Le livre fait un exposé du contexte dans lequel se développe la science postmoderne et des théories qu'elle bâtit pour échapper à la question de la légitimation de son savoir. Todd Gitlin décrit dans le Monde diplomatique (1995), la différence entre l'Europe et les Etats-Unis : en France, le post-structuralisme a été nourri par la révolte des jeunes contre une tradition dominée par l'existentialisme et le marxisme ; aux USA, le postmodernisme, appelé plus tard post-structuralisme, arrive dans les années 70 avec les écrits de Michel Foucault où il décrit la construction sociale de la sexualité et où il analyse le pouvoir. Les termes *postmodernisme* ou *poststructuralisme* (selon les philosophes) fait surtout référence aux tendances socioculturelles, telles que

---

http://www.culture.gouv.fr/culture/actual/art/somm.htm : *Tradition, évolution, rupture : l'art contemporain existe-t-il ?*, débat avec Jean Clair, Jean-Philippe Domecq, Philippe Dagen, Catherine Millet, Jean-Philippe Antoine, Jochen Gerz et Thierry de Duve, modérateur Alain Cueff, in « L'art contemporain : ordres et désordres », colloque à l'Ecole des Beaux–Arts organisé par la DAP, Le Monde et France Culture le 26 avril 1997.

http://www.schtroumpf-emergent.com/site critique sur l'art contemporain fort complet.[…]

[356] **Structuralisme :** Théorie selon laquelle l'étude d'une catégorie de faits doit envisager principalement les structures. Post-structuralisme : c'est la fragmentation des structures.

Le courant de pensée postmoderne est très semblable au courant post-structuralisme. Considérer les deux comme identiques ou fondamentalement différents dépend généralement de l'implication personnelle visà-vis de ces questions. Les personnes opposées au postmodernisme ou au post-structuralisme rassemblent souvent les deux en un. De l'autre côté, les partisans de ces doctrines font des distinctions plus subtiles.

[357] Lyotard Jean-François, *La condition postmoderne – Opus cité*, pp. 7-11.

la fragmentation des structures, des organisations et des identités sociales, ainsi qu'aux mouvements artistiques et architecturaux d'avant-garde auxquels elles s'associent. Le postmodernisme évoque la perte du sens de la continuité entre passé, présent et futur ainsi que le rejet des grandes théories et des systèmes d'éthique, la désagrégation de significations autrefois solidement implantées. « Du fait de la prolifération des écrits sur ces questions et du développement de ces idées, on en est venu à différencier le *post-modernisme*, qui se réfère aux phénomènes socioculturels, du *post-structuralisme*, qui se réfère aux théories issues du post-structuralisme français. » Les débats autour du multiculturalisme aux Etats-Unis tournent autour de la recherche d'une unité nationale à l'heure de la fin de la guerre froide.[358]

La situation postmoderne se caractérise, selon Yves Michaud, par l'irrémédiable perte de crédibilité des logiques modernistes de développement linéaire d'une histoire des formes dont les critiques, les artistes et beaucoup d'historiens se sont servis pour organiser l'histoire de l'art des XIXe et XXe siècles. Elle se caractérise plus profondément par la disparition de l'idée même d'histoire au profit d'histoires et développements locaux, dont rien ne garantit plus qu'ils s'articulent avant longtemps en un récit unique. « La situation postmoderne laisse en fait réapparaître le pluralisme des pratiques artistiques et des valeurs au nom desquelles elles sont menées et en fonction desquelles elles sont appréhendées. »[359] Le postmodernisme remet en question toutes les hégémonies et les hiérarchies culturelles à travers la décolonisation, la fin des blocs impériaux, le tourisme, l'explosion de la consommation et la mondialisation (sous toutes ses formes et avec toutes ses conséquences, positives ou négatives).

J'ai constaté que le terme de postmoderne est moins employé dans les ouvrages traitant de l'Art Contemporain depuis les années 2000.

Marc Jimenez tente une définition de l'art contemporain dans son livre sur l'esthétique contemporaine. « L'expression *art contemporain* a progressivement acquis, à partir des années 1980, une spécificité qui ne doit rien à sa construction linguistique. […] (L'art contemporain est) une catégorie purement temporelle, (qui) ne désigne a priori rien d'autre que l'appartenance au temps présent, actuel. » L'art moderne serait, lui,

---

[358] Gitlin Todd, « Alors que s'opposent les identités raciales et culturelles, la droite américaine manipule le sentiment national », *Monde diplomatique*, novembre 1995, pp. 6-7.
[359] Michaud Yves, *La crise de l'art contemporain*, PUF, [1997], Paris 1999, pp. 27-28.

riche de signification historique, idéologique, sociale et culturelle. Marc Jimenez admet quand même que l'*Art Contemporain* ne désigne pas la totalité des pratiques artistiques d'aujourd'hui. [360]

Catherine Millet soutient l'idée que le terme *art contemporain*, à partir de la décennie 1980-1990, remplace les expressions d'*avant-garde,* d'*art vivant*, d'*art actuel* et d'*art en train de se faire*. Elle pense que l'on identifie précisément l'art contemporain à son degré d'innovation, d'imprévu, d'inédit, à sa volonté de choquer ou de provoquer, sans attendre que tout le monde l'apprécie.[361] Les termes utilisés par Catherine Millet m'ont parfois rendue perplexe. Elle parlait d'un art dont je ne me sentais pas proche, pourtant je suis un créateur *vivant*, mes sculptures sont *actuelles*, mes modelages sont *en train de se faire*.

Christine Sourgins emploie pour la première fois en 2005[362] l'abréviation « AC » pour « art contemporain ». Cet acronyme est employé pour éviter la confusion du sens que l'Art Contemporain peut entretenir avec la notion d'« art fait aujourd'hui » ou même avec la notion encore différente « art moderne ». L'AC, qui se prétend le seul art significatif aujourd'hui, est une idéologie au contenu bien précis dont le principe est exclusivement conceptuel. C'est une façon de dire que l'Art Contemporain n'est pas le seul existant aujourd'hui. Dans l'écrit de Christine Sourgins, « AC » prend une certaine valeur péjorative. Moi-même depuis le début de mon écrit, j'ai quelques difficultés avec les termes, car choisir une orthographe précise équivaut à prendre position par rapport à la querelle de l'Art Contemporain et s'exposer aux foudres puissantes de ses adeptes. J'ai tenté d'utiliser les majuscules pour « Art Contemporain » lorsque je voulais clairement désigner l'art véhiculant l'idéologie contemporaine - conceptuelle. Je n'ai pas mis de majuscule quand, d'une part, je citais quelqu'un qui n'avait pas mis de majuscule et, d'autre part, lorsqu'il fallait garder une certaine neutralité et que « contemporain » pouvait désigner aussi art d'aujourd'hui.

Aude de Kerros entreprend également une étude sur l'art de notre époque ; elle donne sa vision de l'art contemporain avec ce qu'elle nomme l'art caché. La visibilité de ce dernier est occultée par l'Art Contemporain. Elle pense que « la création est conçue d'abord comme destruction. Créer, c'est transgresser ; l'Art Contemporain a pour finalité

---

[360] Jimenez Marc, *L'esthétique contemporaine, Opus cité*, p. 73.
[361] Millet Catherine, *L'art contemporain, Opus cité*.
[362] Sourgins Christine, *Les mirages de l'art contemporain*, La Table Ronde, Paris, 2005.

de témoigner de son temps et ne vaut que par rapport à son concept temporel ; il est mondialiste, il se veut le seul Art Contemporain commun à toute la planète ; la beauté, pour l'Art Contemporain, n'est pas une finalité ; si elle est recherchée, c'est en tant que concept ; le milieu de l'Art Contemporain comprend les marchands, les institutions, les collectionneurs, les critiques. Cette définition du milieu est importante car c'est « le milieu de l'art » qui décide, en l'absence de tout autre critère déterminant, ce qui est de l'art et ce qui ne l'est pas. L'artiste ne fait pas partie de ce milieu tant qu'il n'a pas été lui-même reconnu par celui-ci. »[363]

Ces deux dernières études distinguent clairement deux courants d'art actuel qui cohabitent à la même période.

Nathalie Heinich est sociologue et directrice de recherche au CNRS. L'art dit « contemporain » est pour elle une catégorie générique et non pas chronologique, elle émet une nouvelle idée intéressante, mais qui n'épuise pas la question. Elle rejoint en cela Aude de Kerros et Christine Sourgins. Les écrits de cette sociologue ont trouvé un grand écho en moi : il y a clairement un « avant » et un « après » la lecture du livre de Nathalie Heinich, même si j'entrevois des points soulevant des discussions et quelques autres plus discutables, que j'énoncerai par la suite.

Elle définit l'Art Contemporain en le comparant à l'art Classique et à l'Art Moderne. Elle se base sur l'analyse lexicométrique de six critiques d'art, faite par l'économiste Martin Bénédicte.[364] Cet économiste a pris les textes de Charles Baudelaire pour le XIXe, de Clement Greenberg pour le XXe et de Paul Ardenne, Jean Clair, Thierry de Duve et Yves Michaud pour la période actuelle. Complété par l'enquête de terrain de Nathalie Heinich, cela donne les définitions exposées ci-après.

Art classique

L'artiste est un *artisan* qui peint des *tableaux* ou fait des *sculptures* et recherche l'*harmonie*, la beauté des *compositions* lorsqu'il s'agit d'imiter la *réalité*, la *nature*. C'est aussi un *génie* dont le *talent* s'exprime par l'*imagination* et donne lieu à un *chef-d'œuvre* qu'il expose au *salon*. L'artiste a suivi une *formation* auprès d'un *maître*, dans une *école*.

Les mots associés d'imitation, de nature, de portrait et de peinture font assez facilement référence à une catégorie de peinture figurative dans le respect des normes académiques : mode lexical de l'art classique

---

363 De Kerros Aude, *L'Art caché, Opus cité,* p. 15 et pp. 147-149.

364 Martin Bénédicte, *Evaluation de la qualité sur le marché de l'art contemporain. Le cas des jeunes artiste en voie d'insertion*, thèse de doctorat en économie sous la direction de François Eymard-Duvernay, université Paris X Nanterre 2005, pp. 109-111, cité dans Heinich N. *Opus cité*, pp. 32-33.

Art classique est considéré comme une expression où prime la valeur de beauté.
Art classique consiste en une figuration conforme aux canons hérités de la tradition.

Art moderne

Les *œuvres* sont des *peintures* et des *sculptures* comme dans l'art classique avec qui il partage les matériaux *traditionnels*. Néanmoins dans l'art moderne les *peintres*, *sculpteurs* et *photographes procèdent* à des *ruptures* dans les *conventions*. Les mots *moderne* et *expressions* orientent le discours vers une représentation particulière de l'art, une représentation de l'art moderne.

L'art moderne partage avec l'art classique une conception de l'art comme expression et avec l'Art Contemporain la singularité pour juger de la qualité des œuvres.

Art moderne consiste en l'expression de l'intériorité de l'artiste, au prix d'une transgression des canons classiques et, par conséquent, d'une prime de principe accordée à la personnalisation, l'innovation, l'originalité.

Art Contemporain

Cet Art relève un discours marqué par les termes de *production* ou d'*objet*, pour décrire le travail des *artistes ;* ce travail s'apparente à des *expériences*, des *créations* qui doivent être *singulières* mais dont l'*accès* suppose d'être *initié*. Le *réseau* des *galeries* et des *institutions contribue* à la reconnaissance de l'artiste et de son *statut*. Il faut rajouter à ces termes *Art Contemporain et Duchamp* ou encore *frontières*.

Art Contemporain est considéré comme une production et où la valeur de singularité est primordiale.

Art Contemporain consiste en un jeu avec les frontières de ce qui est communément considéré comme de l'art, et donc la transgression des critères définissant cette notion.

Comme toujours dans les catégorisations, il existe des positions-frontières, intermédiaires entre deux catégories. Des artistes œuvrent dans deux catégories : les ready-mades de Marcel Duchamp sont emblématiques de l'Art Contemporain, alors que son *Nu descendant l'escalier* appartient à l'art moderne. L'exposition de Duchamp à Beaubourg (24 sept. 2014 - 5 janv. 2015) tentait d'ailleurs de donner une place plus importante à sa participation à l'art moderne ; elle a fait couler beaucoup d'encre aux adeptes de l'Art Contemporain.

La chronologie n'est donc pas un critère comme nous venons de le voir et d'énormes divergences existent. Il y a une réelle rupture entre ces différentes catégories d'art qui semble pourtant étrangement avoir échappé à maints analystes. « Alors qu'il ne viendrait à l'esprit de personne de considérer que l'expression consacrée de « musique contemporaine » engloberait

toutes les formes musicales produites au temps présent », nous dit Nathalie Heinich. Les définitions de l'art contemporain données par les spécialistes sont donc très variables : certains proposent des périodisations, d'autres des découpages selon si les artistes sont vivants ou non (mais des représentants de l'Art Contemporain tel Duchamp, Klein ou Warhol sont morts aujourd'hui et nombres d'artistes vivants produisent de l'art moderne – postimpressionnisme, post-surréalisme, post-expressionnisme… - mon père Ljuba est classé soit parmi les post-surréalistes ou parmi les postsymbolistes), et les derniers proposent des catégories esthétiques en faisant de l'Art Contemporain un équivalent à « art avant- gardiste ».

Nathalie Heinich va jusqu'à écrire que « Le terme de *postmodernisme* ou de *postmodernité*, voir de *post-avant-garde*, a longtemps servi de cache-sexe à ce flou définitionnel. »

C'est pourquoi Nathalie Heinich propose comme solution de faire de l'Art Contemporain une catégorie à part, un nouveau « paradigme »[365]. Elle s'interroge sur la difficulté des spécialistes à voir dans l'Art Contemporain une catégorie à part. Une des raisons qu'elle avance est que si l'on admet que l'Art Contemporain est une catégorie esthétique différente et non une catégorie chronologique, cela impliquerait de reconnaître que les pouvoirs publics soutiennent non pas le meilleur de la création actuelle, mais le meilleur à condition qu'il obéisse à une certaine grammaire artistique.[366] J'ai donné dans l'introduction de ce chapitre C, l'illustration de l'importance de suivre certains codes dans les commissions.

---

[365] **Paradigme** :
Vient du latin : *paradigma*, du grec *paradeigma* « exemple » C'est un mot-type qui est donné comme modèle pour une déclinaison, une conjugaison. C'est un exemple, un modèle. En linguistique, c'est l'ensemble des termes substituables situés en un même point de la chaîne parlée (extrait du Dictionnaire *Le Petit Robert*, CD-Rom, VUEF 2001).
Nathalie Heinich l'utilise dans le sens élaboré que lui a donné l'épistémologue Thomas Kuhn dans un ouvrage publié pour la première fois en anglais en 1962 (Kuhn Thomas S., [trad. Française Meyer L.], *La structure de révolutions scientifiques*, Flammarion, 1972) : un paradigme c'est une structuration générale des conceptions admises à un moment donné du temps à propos d'un domaine d'activité humaine, non pas tant un modèle commun – car la notion de modèle sous-entend qu'on le suive consciemment- qu'un socle cognitif partagé par tous. Un paradigme ne peut s'imposer qu'au prix d'une rupture avec l'état antérieur du savoir, c'est ainsi que procèdent les « révolutions » scientifiques, non pas par une progression linéaire et continue de la connaissance, mais par une série de ruptures ou en d'autres termes de « révolutions ». Ces révolutions sont des épisodes non cumulatifs de développement, dans lesquels un paradigme plus ancien est remplacé, en totalité ou en partie, par un nouveau paradigme incompatible. Le terme le plus important est incompatible. Reste à transposer avec les réserves qui s'imposent les « révolutions scientifiques » aux « révolutions artistiques » et de les décrire comme des changements de paradigme. Une des différences importantes dont il faut tenir compte c'est que les discussions scientifiques se font entre spécialistes, alors que l'art provoque des controverses parmi les professionnels de l'art, les amateurs et monsieur tout le monde. L'art tend en effet à être considéré comme un domaine idéalement universel, où la valeur repose sur la capacité d'universalisation des perceptions et des affects provoqués par les œuvres ; tandis que la science, alors même que ses objectifs relèvent de l'intérêt général, est assez largement reconnue comme une activité qu'il convient de confier aux chercheurs professionnels. (Heinich Nathalie, *Repenser l'art contemporain à la lumière de l'histoire des sciences*, L'Autre, (à paraître 2014 ou 2015)).

[366] Heinich Nathalie, *Le paradigme, Opus cité*, pp. 37-38.

Nathalie Heinich souligne donc l'importance de comprendre la nature non pas chronologique mais catégorielle ou générique de l'Art Contemporain. La différence n'est pas limitée à la dimension esthétique. Tout au long de son livre elle s'attache à montrer la spécificité de l'Art Contemporain à bien des niveaux et sur la nature des œuvres elles-mêmes. Plutôt que de parler d'un « genre », elle propose de parler d'un nouveau paradigme artistique. Il s'agit d'une rupture, d'une révolution et il y a complète incompatibilité entre les paradigmes. En effet, l'Art Contemporain est incompatible avec l'art classique, mais aussi et surtout avec l'art moderne auquel il succède ou auquel il est parallèle et par rapport auquel il se construit.

La « querelle » est pratiquement insoluble du fait que, toute « preuve » n'ayant de sens que par rapport au paradigme dans lequel elle s'inscrit, elle ne vaut plus dans celui en fonction duquel raisonne celui qu'elle est censée convaincre. En conséquence, la supériorité d'une des deux théorie sur l'autre ne peut pas se prouver par la discussion. Il faut complètement convertir l'autre. Nathalie Heinich souligne que « La spécificité des règles qui organisent l'Art Contemporain est telle que la perception que l'on en a diffère radicalement selon que l'on est ou non familier de ce monde. Rien n'y a la même valeur selon la position – dedans ou dehors – que l'on y occupe. » [367] Pour les tenants de l'art moderne, la sincérité de l'artiste et l'immédiateté du lien entre l'œuvre exposée et l'intériorité du peintre ou du sculpteur sont des exigences fondamentales, alors que ces même propriétés sont non pertinentes voire disqualifiantes pour les « contemporains ».

Nathalie Heinich a le mérite d'expliciter clairement ces règles non dites. Son raisonnement en termes de « changements de paradigme » permet de donner sens aux grandes controverses artistiques. Le propre d'un « paradigme » est d'englober non seulement la dimension chronologique de la périodisation et la dimension esthétique, mais également les discours sur l'art, l'économie, le droit, les institutions, les valeurs, les modalités de circulation et d'appréhension des œuvres. L'apparence et la définition des œuvres se trouvent bouleversées : par exemple Art Contemporain tend à exclure de fait les peintures encadrées et les sculptures sur socle. Il y a aussi des changements dans les descriptions et les catégorisations proposées par les spécialistes : l'opposition art figuratif/ art abstrait n'a plus de pertinence dans l'Art Contemporain. La représentation qu'on se fait de l'art a changé : l'idée moderne d'un progrès linéaire porté par la succession des avant-gardes a fait place à un éclatement « postmoderne » de pratiques échappant à l'idée de progrès ; la valeur de la beauté, ainsi que la notion même de jugement de goût a tendance à se périmer.

---

[367] Heinich Nathalie, *Le paradigme, Opus cité*, pp. 16- 49.

Pour finir, j'aimerais justement m'arrêter sur « la valeur de la beauté » et de « l'esthétique » qui sont des notions très présentes dans mon travail. Ce sujet est intimement lié au débat et aux querelles sur l'Art Contemporain depuis 1991. Elles sont venues de la revue *Esprit*. Ce journal a publié trois numéros sur la question sous le titre général : « Quels critères d'appréciation esthétique aujourd'hui ? ».[368] Les revues *Télérama* et l'*Événement du jeudi* ont publié également des dossiers spéciaux de la même veine. Mon année de DEA (Master2) (2001) m'a montré qu'il faut se justifier lorsque l'on fait de la sculpture « esthétisante » aujourd'hui. Le magazine littéraire de novembre 2002 intitulé *Philosophie & art – la fin de l'esthétique ?* laisse entrevoir la violence des opinions sur le sujet : « La puissance de l'art peut imposer à la philosophie le retrait salutaire dans l'inesthétique. Faut-il redouter que sa faiblesse restaure l'arrogance spéculative de l'esthétique ? »[369] Nous pouvons faire un rapprochement entre l'annonce, se référant à Hegel[370], de la mort de l'art, de la fin de la peinture annoncée de multiples fois et de la fin de l'esthétique. Nous pouvons nous demander comment l'esthétique peut être arrogante. On pourrait également s'interroger sur les raisons qui poussent les tenants de l'inesthétique à craindre l'esthétique… Je m'interroge toujours.

Nous venons de faire un tour d'horizon de la notion d'Art Contemporain. Le sujet est vaste et je me suis sentie plusieurs fois démunie face à l'impossible querelle. La lecture du livre de Nathalie Heinich met une sorte de terme pour moi à ce sujet, la querelle est « insoluble ». Mais malheureusement il ne suffit pas de dire : à chacun « son art ». La coexistence de plusieurs courants dont un est dominant implique de connaître les règles du jeu, car ces règles ont de nombreuses conséquences sur tous les acteurs et surtout elles ont valeur d'oppression pour ceux qui ne suivent pas le courant dominant.

C2- Conséquences collatérales.

Je ne prétends pas ici faire une étude de toutes les conséquences collatérales du règne actuel de l'Art Contemporain, puisqu'elles touchent l'ensemble des structures de la société, mais j'éprouve le besoin de développer au moins deux points :

---

[368] Les trois numéros s'intitulent respectivement : *1- L'art aujourd'hui* (juill./août 91), *2- La crise de l'art contemporain* (fév. 92), *3- L'art contemporain contre l'art moderne* (oct. 92).

[369] Badiou Alain, « Le devoir inesthétique », dans *Magazine Littéraire, Philosophie et Art – la fin de l'esthétique ?*, Mensuel n°414 novembre 2002, p. 28-29.

[370] La **fin de l'Histoire** est un concept, ou une idée, qui apparaît d'abord dans *la Phénoménologie de l'Esprit* de Hegel (NRF Gallimard 1993 [1831]), par la suite les expressions commençant par « la fin de … » y font références. En art beaucoup de « fins » ont été annoncées…

- Le premier concerne la relecture de l'histoire « au prisme du contemporain »
- Le second concerne directement mes créations

a- Relecture de l'histoire au prisme du contemporain

Même mon livre de référence de Nathalie Heinich sur l'Art Contemporain est contaminé par son objet d'étude. L'art classique et l'art moderne d'une certaine façon sont repensés et réécrits à partir du paradigme de l'Art Contemporain et non plus dans leurs propres terminologies et systèmes de valeurs. Christine Sourgins relève dans le livre de Heinich quelques transmissions du paradigme contemporain sur les autres.[371] Par exemple, quand Nathalie Heinich définit l'Art moderne comme « mise à l'épreuve des règles de la figuration, assortie d'un impératif d'expression de l'intériorité de l'artiste », ces termes de « mises à l'épreuve » viennent du vocabulaire contemporain. Les modernes sont plutôt en quête de l'originel dans l'original, d'un retour aux sources pour s'y revigorer… De même, lorsque la sociologue écrit que dans l'Art Contemporain « ce qui est créé n'est pas tant une œuvre qu'une expérience », cette phrase a le mérite de montrer au lecteur la différence entre un « art » extrêmement protéiforme et les arts, classique ou moderne, essentiellement créateurs de tableaux et sculptures. Cependant, est-ce que cette formule ne reconfigure pas insidieusement l'esprit du lecteur ? Christine Sourgins s'interroge « dire que l'Art Contemporain crée des expériences à vivre plutôt que des objets, mutile peintures ou sculptures de leur visée fondamentale : quand elles sont réussies, elles ne sont pas que des «objets de consommation visuelle » mais elles proposent, elles aussi, une expérience existentielle au spectateur ! En outre, une fois établit que l'AC fournit des expériences, en quoi ces expériences sont-elles de l'art ? Ouvrir l'œil le matin est une expérience, lire le journal encore une… tout est-il de l'Art ? ». Nathalie Heinich fait une enquête de terrain, mais ne remet pas en question tout ce que l'Art Contemporain nomme Art puisque dit-elle « il se produit dans les lieux consacrés à l'art depuis toujours. » Pour compléter cette petite digression, Christine Sourgins remarque à juste titre que « c'est justement le rapport au musée qui dénonce, globalement, la nature extra artistique de l'AC : les œuvres classiques et modernes peuvent s'en passer. Un Rubens reste un Rubens même dans un grenier, sous un parasol ou sur une table de dissection. Un Matisse ou un Manessier aussi. Or chacun sait que l'urinoir de Duchamp (et nombre œuvres d'AC

[371] Le Blog Christine Sourgins (www.sourgins.fr) : *Sauvons l'art !* « Les grains de sel de Christine Sourgins » : Analyse du livre Nathalie Heinich, *Le paradigme de l'art contemporain, Opus cité*.

avec lui), hors du musée, deviennent, sans malice aucune, des débris ménagers. » Alberto Giacometti déjà en 1957, à la question : « Quels rapports existe-t-il entre l'art de la sculpture et la beauté d'une voiture finie ? », répondait « Je suis allé au Salon de l'Auto. Immédiatement, j'étais pris par le social ; la concurrence, la présentation de marchandises, argent, classes, luttes, orgueil, mode et luxe. […] Mais la voiture, pas plus que les autres machines, pas plus que tous les objets prémécaniques, n'à rien avoir avec une sculpture. Tout objet doit être fini pour fonctionner ou pour servir. Plus il est fini, plus il est parfait, mieux il fonctionne et plus il est beau. Un objet plus perfectionné détrône l'autre qui l'était moins. Aucune sculpture ne détrône jamais une autre. Une sculpture n'est pas un objet, elle est une interrogation, une question, une réponse. Elle ne peut être ni finie ni parfaite. La question ne se pose même pas. Pour Michel-Ange, avec la Pietà Rondanini, sa dernière sculpture, tout recommence. […] Une voiture, une machine cassée devient de la ferraille. […] Une sculpture égyptienne cassée, un Rembrandt tacheté, rayé, pâli, noirci, restent aussi belle sculpture, aussi belle peinture que le jour où elles étaient faites… »[372]

Cette lecture à travers l'Art Contemporain me frappe souvent chez certains critiques d'art actuels. Par exemple, j'ai abondamment cité les ouvrages de Kenneth Clark sur *le nu* et celui de Paul Ardenne sur *les figures de l'humain.*[373] Le premier est un auteur qui écrit à l'époque moderne, le second est un partisan affirmé de l'époque Contemporaine. J'ai eu l'impression plusieurs fois dans le livre de Paul Ardenne de la présence du livre de Kenneth Clark. Ardenne reprend, à sa façon, certaines figurations de l'humain que nous trouvions déjà chez Clark. Pourtant Paul Ardenne ne cite Kenneth Clark qu'une fois et en note de bas de page[374], le livre est absent de la bibliographie. Ardenne écrit : « Comme l'ont montré bien des études – dont celle, **éminente**, historique, de Kenneth Clark – le nu n'est pas sans raison un genre supérieur de l'art occidental… ». La note de bas de page commente : « Clark de manière cohérente mais **simpliste**, distingue la *nudité* […] et le *nu* […] » Les autres auteurs traitant ce sujet sont aussi présents que dans cette même note, à part le livre de Philippe Comar « Figure du corps » que j'ai moi-même déjà cité. Le couple éminent/simpliste s'annihile d'une certaine façon. De plus, même dans le petit passage où Ardenne cite Clark il le dénature, me semble-t-il, notamment une fois qu'il a donné la définition du « nu genre supérieur

---

[372] Giacometti Alberto, *La voiture démythifiée* (Arts, n° 639, 9 au 15 octobre 1957, p. 1.) dans *Ecrits*, *Opus cité*, pp. 78-80.
[373] Voir *Supra* Partie III B.
[374] Ardenne Paul, L'image corps, Opus cité, p. 24 note 16

en art » : il se sent obligé de rajouter entre parenthèse « Ce corps, au physique, né *inter faeces et urinam*[375], accouché de la matrice maternelle entre anus et urètre, organes de l'excrétion. » Pourquoi l'usage du latin ? Pourquoi « la matrice maternelle » est-elle associée à « anus », « urètre » et « organes de l'excrétion » ? Pourquoi cette remarque, qui appartient plus à Paul Ardenne, est-elle associée à la définition de Kenneth Clark ? Par ailleurs, Ardenne m'a semblé très érudit, très « éminent », sur les figures de l'humain du XXe siècle à nos jours.

Certaines revues orientées Art Contemporain, revisitent des pratiques artistiques ou des mouvements artistiques. Par exemple la revue *Art Press* a intitulé récemment deux numéros : « Art Brut : au-delà de l'art brut » et « La Céramique : au-delà de la céramique ».[376] On a l'impression qu'*Art Press* veut nous faire découvrir l'art brut et la céramique. Ce brusque retour d'affection, mérite analyse… et circonspection, comme le fait remarquer Nicole Esterolle.[377] Elle se demande s'il faut se réjouir que certains entrent dans le sérail de l'AC au point de figurer dans ce numéro ou nous inquiéter de les voir récupérés par l'institution et ainsi nourrir l'AC d'une authenticité qu'elle cherche à trouver. L'idée du magazine est de montrer que, pour ce qui est de l'Art Contemporain, la céramique n'est pas en reste… Les céramiques de Fontana se mélangent et cautionnent d'une certaine façon d'autres œuvres Contemporaines (indépendamment d'une « qualité » artistique ou du degré d'inventivité formelle, je m'intéresse par exemple au travail de Elmar Trenkwalder et de Johan Creten, nous l'avons vu). Le choix d'*Art Press* s'oriente vers la céramique qui véhicule « l'irrespect comme élément de langage plastique ». En valorisant ainsi la céramique institutionnelle, cette revue préserve et renforce le pouvoir de celle-ci au moment où « l'institution » commence à être remis en cause. Il s'agit pour les réseaux dominants de rester à la manœuvre quand la pratique des matériaux comme la céramique et le verre s'affirme de plus en plus sur la scène artistique. *Art Press* tente de contrôler l'extension du domaine dans lequel ces réseaux peuvent constituer un nouveau marché et un nouveau support de spéculation financière. Nicole Esterolle se demande si ce n'est pas « la récupération de ce combat au profit de ces institutions qui nous révolte ? Aussi ne devrions-nous pas avoir présent à l'esprit que ce qui est assimilé ne ressort

---

375 Exclamation latine des théologiens chrétiens pour appuyer leur condamnation de la sexualité.

376 « L'Art Brut au-delà de l'art Brut », *Art Press 2* n°30, Août 2013 et « La céramique au-delà de la céramique », *Art Press 2* n°31, novembre 2013.

377 Esterolle Nicole, *La chronique n° 50 : La céramique est-elle soluble dans l'art contemporain ?*, dans http://www.schtroumpf-emergent.com/blog/

jamais indemne de la grande lessiveuse dialectique et que ce qu'*Art Press* est en train de faire va sans doute retentir sur l'intégrité de nos domaines de la même façon que ceux-ci ont une influence sur celui de l'Art contemporain. Car enfin les pratiques pour lesquelles nous nous sommes battus ne sont plus stigmatisées, mais placées à la même table, au même « banquet », que celles des plasticiens ou des designers. »[378]

Les thèmes de certaines expositions sont aussi vus par le biais de l'Art Contemporain. De nombreuses propositions sont fort intéressantes et permettent de voir des œuvres sous un autre jour, mais parfois on peut ressentir un certain malaise. C'est ce qui m'est arrivé à la suite de la visite de l'exposition *Masculin /Masculin - L'homme nu dans l'art de 1800 à nos jours* qui a eu lieu au Musée d'Orsay à la fin de l'année 2013. Les œuvres contemporaines choisies faisaient exclusivement partie de l'Art Contemporain avec des majuscules définit plus haut. Parmi l'Art Contemporain, un très petit nombre d'artistes était représenté. La place des œuvres Contemporaines était nettement supérieure à celle accordée aux œuvres plus anciennes. Il n'y avait que trois femmes artistes présentes appartenant au XXe siècle (Louise Bourgeois, Nan Goldin et Orlan). Dans un entretien avec les commissaires d'exposition, le tableau de Jean Delville *L'Ecole de Platon* de 1900 est décrit comme un « Pierre et Gilles avant l'heure »,[379] alors que j'attendrai plutôt de lire que Pierre et Gilles se sont inspirés de l'histoire de l'art… Je suis sortie de l'exposition avec l'impression qu'on m'empêchait de partager avec toute l'humanité certaines de mes œuvres phares : Le *Saint Sébastien* de Mantegna, Le *Faune endormi* de Edme Bouchardon ou encore Le Jeune homme nu assis en bord de mer d'Hyppolyte Flandrin… Ces œuvres sont sensuelles et érotiques autant pour un homme que pour une femme. Je reviendrai sur cette exposition dans la Partie IV, au chapitre consacré à l'érotisme.

J'ai pris ici quelques exemples de relecture au prisme du contemporain parmi beaucoup d'autres pour illustrer mon propos. A partir du moment où l'on est *initié*, beaucoup de textes d'éminents spécialistes et d'expositions organisées par ces spécialistes prennent une autre saveur.

---

[378] Esterolle Nicole, *La chronique n° 50 : La céramique est-elle soluble dans l'art contemporain ?,* dans http://www.schtroumpf-emergent.com/blog/

[379] *Masculin/Masculin - L'homme nu dans l'art de 1800 à nos jours*, Exposition au Musée d'Orsay du 24 sept. 2013 au 2 juillet 2014, Hors-série *Beaux-Arts Magazine*, 2013, p. 4.

b- Les conséquences collatérales sur mon travail

Le titre de ce chapitre utilisait le mot « besoin » et en effet je ressens la nécessité de me positionner par rapport à l'Art Contemporain. Ce chapitre était pour moi le plus complexe à aborder. Comme je l'ai fait remarquer un peu plus haut, j'ai commencé la sculpture professionnelle au même moment où la querelle sur l'Art Contemporain a débuté. Mon positionnement par rapport à aujourd'hui, nous pouvons clairement écrire positionnement par rapport à l'Art Contemporain, est un « nœud » pour moi et pour mon travail plastique. Le mot « nœud » est pris au sens de : centre et point essentiel d'une affaire complexe et d'une difficulté ou encore point chaud, point sensible. [380] Un des fils rouges de ma thèse est le sous-titre *Microrésistance au viol de l'imaginaire*. Il a un rapport direct avec l'Art Contemporain.

Je recense trois périodes dans mon parcours personnel face à l'Art Contemporain. Je les nommerai : 1- l'incompréhension, 2 - L'accumulation de connaissances ou « à la recherche d'avis divergents », 3 – Libération ou « classement de l'Art contemporain dans une catégorie à part (paradigme) ». Ces trois périodes sont chronologiques, la première correspond aux années 1995 – 1999, la seconde aux années 2000 – 2008, la troisième 2009 à aujourd'hui..

Au début (période 1) je ne comprenais pas pourquoi je ne faisais pas partie de l'art contemporain. A l'époque je n'avais pas mis de majuscule à ces deux mots. **J'étais donc contemporaine du contemporain**. Mon « environnement et le contexte » (décrit dans la Partie I) à partir desquels je faisais de l'art, ne m'avaient pas préparée à comprendre l'Art Contemporain. Pourtant rétrospectivement, je constate que les sculptures qui sont nées à cette période se construisaient déjà « en résistance » à quelque chose que je n'avais pas encore clairement défini. La sculpture : *La vigie endormie* (n°2), nous le verrons un peu plus loin dans le chapitre suivant, y faisait déjà allusion. La sculpture : *Microrésistance au viol de l'imaginaire* (n°4), clôture cette première période et inaugure une phase d'accumulation des savoirs (période 2) en vue d'une résistance. Mes personnages modelés luttent contre des plantes carnivores, des branchies (n°6 et n°7) et envoient des éclaireurs porteurs d'espoir (*Coryphée, Amazone, Lucioles, Bella Ciao*…). Tout au long de la Partie III de cet écrit, la présence en toile de fond de l'Art Contemporain se fait ressentir. Les choix de la terre et de la recherche du corps sont revendiqués par rapport à leurs liens avec le passé et par rapport à la connaissance et à la démonstration des techniques. Autant d'éléments qui se veulent en opposition affichée avec les règles

[380] Dictionnaire *Le Petit Robert*, CD-Rom, VUEF 2001.

explicites de l'Art Contemporain, énoncées par Nathalie Heinich. Depuis les années 2010, je sais clairement que **je suis contemporaine et non Contemporaine** (période 3) et j'observe que mes créations prennent une subtile nouvelle direction *A l'écoute de la musique* (n°22), *Soulèvement des rêves* (n°23). Mes modelages se sentent comme moi, d'une certaine façon, libérés *Libération des Cuirasses* (n°24).

Les titres de mes sculptures sont très importants pour la compréhension de mon travail, le chapitre suivant leur est consacré. On entrevoit que ces titres répondent implicitement, entre autre, à l'Art Contemporain

Je ne suis pas exempte de contradictions moi-même face à l'art contemporain. Dans cette thèse j'utilise des termes issus du vocabulaire *Contemporain* pour décrire mes sculptures. Par exemple je parle de *travail* ou *production plastique*, quelquefois j'écris même *objet* ou *création plastique*. J'ai moi-même intégré qu'à l'université il valait mieux s'exprimer ainsi, car le terme *sculpture* discrédite d'emblée mon travail pour certains. Le terme *frontière* revient souvent dans mon texte ainsi que mes liens avec une *pluralité* de styles et de techniques empruntés à *différentes périodes de l'histoire*. En théorie, l'*intégration* dans mon travail de ces deux dernières notions pourrait me relier à la définition de l'art postmoderne.

En tout cas, la conséquence la plus importante c'est qu'à mon échelle, avec mes sculptures, je veux défendre un territoire face à l'Art Contemporain. Depuis 2010, je me sens moins seule. Par exemple Christine Sourgins à la question « ne défendez-vous pas une conception « archaïque » de la peinture, et plus globalement de la culture ? », donnait une réponse qui m'a fait sourire et m'a beaucoup plu : « Pas plus que le paysan qui veut des semences non trafiquées et se méfie des pesticides. Nous ne sommes plus au XXe siècle où l'industrie chimique puis le nucléaire promettaient le paradis sur terre. Le progrès oui, mais pas à n'importe quel prix : respirer est sans doute un geste très archaïque mais indispensable et vital. Je défends une culture qui permet à l'individu de s'inventer une intériorité vivifiante et de communier avec les forces créatrices qui nous entourent ; de vivre ensemble comme avec les générations qui nous ont précédés ou nous suivront. Une forme d'écologie culturelle, mon livre est un plaidoyer pour la diversité culturelle : Duchamp et ses émules (qui l'ont d'ailleurs trahi mais c'est une autre histoire) ne me gênent en aucune manière, mais qu'ils aient pris en otage les mots art, artiste – et « contemporain » – semant ainsi la confusion pour mieux éradiquer tout ce qui n'est pas eux, oui ! Les sectaires et les rétrogrades, accrochés à un urinoir vieux d'un siècle, ce sont eux. »[381]

---

[381] Sourgins Christine, www.sourgins.fr

Conclusion de ce chapitre

J'ai répondu à ce « besoin » de positionnement par rapport à « aujourd'hui », c'est ma *Microrésistance au viol de l'imaginaire.* Ce chapitre nous venons de le voir, était difficile à plus d'un titre : outre qu'il touche intimement à mon travail plastique, il parle d' « aujourd'hui ». Nous manquons du recul nécessaire pour une bonne analyse des événements.

Pour illustrer mon propos je vais m'aider du film russe *Léviathan* d'Andreï Zvyagintsev, réalisé en 2014. Dans la scène la plus réussie du film, un groupe de personnages se réunit, un week-end, pour une séance de tir dont les cibles sont les portraits de leurs dirigeants d'autrefois : Lénine, Brejnev, Gorbatchev. *« Où sont les plus récents ? »* demande l'un des participants. *« On n'a pas encore le recul historique »,* réplique un autre.

La dizaine d'année de travail que recouvre cette thèse a été nécessaire pour pouvoir justement commencer à conclure ce chapitre. Les voix dissonantes par rapport à l'Art Contemporain viennent de différents horizons et commencent à avoir le droit au moins d'être citées.

J'ai tendance à être optimiste et à voir du renouveau dans les arts, « la suite de l'art » existe mais elle est difficilement visible, particulièrement en France. Il me semble que dans de nombreux pays comme l'Allemagne, l'Angleterre, l'Italie, la Russie et même les Etats-Unis, la peinture et la sculpture gardent une place moins dévalorisée qu'en France.

« La suite de l'art » est selon Aude de Kerros peu portée par le marché, mais est quand même un art universellement partagé. « Les courants qui le forment sont très variés et pratiqués par les artistes du monde entier. C'est aussi le moins éphémère, fait pour traverser le temps. »[382]

[382] Kerros de, Aude, *L'imposture de l'art contemporain – Une utopie financière*, Eyrolles, 2015, p. 49.

D – POURQUOI MES TITRES DE TRAVAUX PLASTIQUES SONT-ILS COMPLEXES ?

Maintenant que j'ai pris une position assez claire sur ma place par rapport à l'Art Contemporain et que mes travaux plastiques s'appuient davantage sur le ressenti que sur l'esprit, on peut s'étonner de la place importante que j'accorde aux titres de mes sculptures. Mes titres donnent l'impression d'être apparentés à l'écriture et au concept. On peut se demander quelle est leur place dans mes créations, leur rôle, leur importance, leurs liens avec la matière…

Comme souvent lorsque j'aborde un sujet complexe, ici les titres des œuvres d'art, j'aime me documenter et voir comment les autres artistes s'y prennent. C'est par cette méthode que je peux chercher à comprendre la spécificité de mes propres titres. Dans un premier temps, j'ai cherché des articles traitant sur les titres des œuvres en général, mais j'ai rapidement dû me rendre à l'évidence : il n'y en a presque pas. Lentement, j'ai trouvé quelques pistes dans l'histoire de l'art. Puis j'ai fait ma propre enquête sur quelques artistes du XXe siècle et les titres qu'ils ont donnés à leurs œuvres. Je me suis plus particulièrement intéressée aux titres des sculpteurs. Dans un second temps, je me suis efforcée d'analyser la façon dont j'élabore les titres de mes propres sculptures. J'ai ainsi cherché à comprendre les buts, les motivations et les mécanismes qui participent à leur construction.

D1- Quelques définitions, précisions et éléments de réflexion dans l'histoire de l'art

Le choix du titre des œuvres d'art paraît important. En effet, le titre peut servir soit à évoquer l'œuvre elle-même, soit, simplement, à la désigner. Balzac écrivait « Les titres des livres sont souvent d'effrontés imposteurs ». Dans des domaines littéraires ou cinématographiques, le titre a une place plus définie. Il est le premier contact avec les lecteurs ou les spectateurs éventuels. Il doit répondre à divers critères, dont la vente du produit. Aussi étonnant que cela puisse paraître, le dictionnaire Littré ne reconnaît que les titres de livres et d'œuvres imprimées. Au XIXe siècle, Pierre Larousse est le premier à inclure dans les sens du mot « titre » la « dénomination sous laquelle est connue une œuvre d'art ». Et, en 1969, le Robert signale un emploi « plus rare » de titre : « nom d'une œuvre musicale ou picturale donné par l'auteur lui-même ou par la postérité », qui s'éloigne de l'acception originelle, à savoir la « désignation du sujet traité dans un livre »...

Le mot latin *titulus* duquel dérive le mot français n'a, à l'origine, qu'une fonction assez neutre. Dans l'Antiquité, il est utilisé pour des enseignes de boutique, mais aussi pour des étiquettes de bouteille ou encore pour des écriteaux placés au cou des esclaves à vendre. Il s'agit donc là d'une simple fonction utilitaire, mais dont certaines utilisations particulières annoncent déjà le sens moderne. *La tabula*, tablette, où sont résumés les exploits et les honneurs des ancêtres est un *titulus.* Un autre exemple intéressant concerne l'INRI (Jesus Nazarenus rex Judaeorum) qui figure au-dessus de la tête du Christ crucifié. Dans cette désignation, il y a déjà beaucoup plus que la simple identification d'un objet : le *titulus* sert à introduire dans l'image qui, seule, resterait muette ou trop peu explicite, la signification que le spectateur doit prêter à la représentation de tel sujet sous telle forme donnée. A l'époque carolingienne, l'emploi des *tituli* apparaît dans des fresques. Il s'agit de véritables commentaires, sous forme d'inscriptions métriques. Ils renseignent sur l'attitude qu'il convient d'adopter devant un Christ en majesté par exemple.[383]

Lorsque les œuvres sont exposées, le titre se trouve sur ce qu'on nomme le *cartel*. L'origine du mot est italienne, elle vient de « catello » : affiche. C'était à l'origine une petite plaque fixée sur l'encadrement ou le socle d'une œuvre d'art ou une etiquette posée à proximité d'un objet de collection. Aujourd'hui considéré comme partie intégrante de l'écrit dans la présentation muséographique, le cartel également appelé « étiquette » ou « notice » apporte en général, les informations propres à identifier une œuvre : le titre, l'auteur, la date, les techniques utilisées, la provenance, le numéro d'inventaire…

Malgré mes nombreuses investigations, j'ai constaté que le questionnement autour des titres et les nombreux problèmes qu'il pose n'est traité que très rarement. Pourtant, chaque musée, livre ou catalogue d'exposition donne, ou parfois même invente un titre pour les œuvres qu'il présente, fût-ce le fameux « sans titre ».

Un des rares livres traitant d'une petite partie du sujet a été écrit par Michel Butor, *Les mots dans la peinture*.[384] L'homme de lettre montre à quel point les mots sont présents dans la peinture, mais il ne s'intéresse à aucune autre forme d'œuvre plastique. « Toute notre expérience de la peinture comporte en fait une considérable partie verbale. Nous ne voyons jamais les tableaux seuls, notre vision n'est jamais pure vision.» Les mots jouent d'abord un rôle dans notre appréhension de la peinture. Butor rappelle que l'émotion esthétique pure est exceptionnelle. Nous avons généralement entendu parler des tableaux

---

383 *Encyclopædia Universalis,* CD-rom 2007.
384 Butor Michel, *Les mots dans la peinture,* Skira Champs, 1994.

que nous allons admirer avant même de les voir. Le discours précède souvent l'œuvre et détermine le regard que nous portons dessus. C'est parce que je sais telle ou telle chose de cette œuvre que je vais y prêter une attention particulière, c'est parce que je connais l'artiste que je vais m'arrêter devant ce tableau devant lequel je serais peut-être passée sans y prêter attention. D'ailleurs, il arrive de plus en plus souvent que des présentations soient affichées à l'entrée des salles, sans parler des commentaires audio que les musées mettent à disposition des visiteurs. Le lien le plus fort existant entre le mot et la peinture est cependant le titre. L'image est toujours associée à un nom ; aussi mystérieux soit-il, il a pour fonction de déterminer notre regard, de le forcer à voir ou à ne pas voir certaines choses, en tout cas à lui faire perdre son innocence.

Un des usages les plus classiques du titre consiste à donner des pistes de lecture. Un exemple, qui illustre ce type de titre, est une toile de Pieter Bruegel l'ancien (IIIFig. 24 : Tableau de Bruegel – *La chute d'Icare*). Sans connaître le titre du tableau, notre regard est attiré par le premier plan, d'abord par le paysan et sa chemise rouge, seul point de cette couleur dans l'ensemble du tableau. Puis nous suivons les sillons creusés par la charrue. Ces sillons et la direction empruntée par le paysan détournent notre regard de ce qui est en jeu dans ce tableau et qui se situe en bas à droite : ce corps qui s'enfonce dans l'eau. Ces jambes en l'air ne peuvent nous sembler qu'un détail. Maintenant, regardons le titre du tableau : *La chute d'Icare*. Le titre modifie totalement notre regard. Bruegel illustre un passage *des Métamorphoses* d'Ovide. Les travailleurs sont déjà à l'œuvre et ils ne s'intéressent pas à Icare, le doux rêveur.

Pierre Francastel[385] développe une théorie, qui situe le peintre flamand dans son contexte historique. Icare incarne le courage, l'aventure positive de ceux qui osent. Prisonnier de Minos, il a la volonté de s'enfuir et l'audace d'essayer. C'est l'ingéniosité de son père Dédale, qui lui en fournit le moyen. Le seul « défaut » d'Icare est de succomber à la griserie de la réussite. Au XVIe siècle, le mythe trouve un écho en Flandres alors sous domination étrangère : c'est l'appel de la liberté et le rêve d'évasion...

[385] Francastel Pierre, *Bruegel*, Ed. Hazan, Paris, 1995

IIIFig. 24 : Tableau de Bruegel - *La chute d'Icare*
1558, huile sur panneau, 73,5x112 cm
dans www.bruegel.pieter.free.fr

Le titre fait parfois défaut plus tard, dans de nombreuses œuvres allégoriques de la Renaissance, dont le « sens », la signification, peut nous échapper. Il n'est pas rare de trouver des textes parlant d'énigmes iconographiques (identification d'un personnage sacré, par exemple). Il y a alors des incertitudes sur les interprétations « iconologiques » possibles. C'est le cas pour certaines des œuvres les plus célèbres de Botticelli, de Piero di Cosimo ou encore des allégories de Titien, où tout pourrait se jouer sur le titre original, si nous le connaissions et s'il était suffisamment explicite. La négligence, la désinvolture même, des artistes à l'égard des titres est en effet frappante, comme si elle était parfois intentionnelle et destinée à réserver l'accès de l'œuvre aux seuls initiés. Mes recherches sur les titres m'ont plusieurs fois amenée au tableau de Titien *L'Amour sacré et l'Amour profane* (galerie Borghèse, Rome) peint vers 1514, alors qu'il avait vingt-cinq ans. Le sujet a fait couler beaucoup d'encre. Ce qui est intéressant, c'est que le débat se concentre autour d'un titre qui n'est pas celui qui a été donné par l'auteur. En effet, ce tableau n'est en fait connu sous cette dénomination que depuis 1700. Il est le résultat d'une interprétation du XVIIIe siècle, qui sera entérinée par Erwin Panofsky en 1930 avant que d'autres historiens d'art ne tentent de donner une interprétation moins moralisante, plus complexe. Ce tableau était appelé précédemment *la Beauté parée et la Beauté sans parure*.[386] Kenneth Clark lui aussi décrit ce tableau, les deux Venus représentent la *Vénus Céleste* et sa sœur vêtue serait la *Vénus Naturalis*. Selon lui si l'on considère le tableau de Titien comme un poème et non comme un puzzle, elle représente « l'expression du désir satisfait ».[387] Voici ce que dit Otto Pächt[388] sur la genèse de cette erreur : « Jusqu'en 1910, les spécialistes de Titien considèrent souvent que la figure nue représente l'Amour céleste et celle qui est habillée l'Amour terrestre. Mais Claude Philipps, Cammillo Borromeo et Adolfo Venturi affirment le contraire. Moritz Thausing s'exclame : impossible de déterminer celle qui doit incarner l'amour céleste ». Pour Erwin Panofsky, l'œuvre du Titien est un tableau emblématique. L'historien de l'art recherche tout d'abord les représentations de l'amour courantes dans la philosophie humaniste à l'époque du Titien. Il trouve dans les écrits de Marcel Ficin (le néoplatonicien de l'Académie des Médicis), l'idée des deux Vénus, des jumelles personnifiant l'une la beauté éternelle, inaccessible, et l'autre la beauté visible et périssable. La confrontation entre une Vénus nue et une Vénus habillée aurait été au demeurant familière aux cercles d'artistes humanistes de l'Italie du Nord, comme il ressort d'une commande d'Isabelle d'Este à Mantegna. Selon d'autres interprétations,

---

386 www.larousse.fr/ref/personnage/Tiziano-Vecellio_146912.htm et www.larousse.fr/ref/OEUVRE/l-Amour-sacre-et-l-Amour-profane_105250.htm

387 Clark Kenneth, *Le nu I, Opus cité*, p. 200.

388 Pächt Otto, *Question de méthode en histoire de l'art*, Macula, 2003

inspirée par un sarcophage, la belle jeune femme habillée est une prude mortelle. Il s'agit de Polia, personnage féminin d'un célèbre roman vénitien fort lu à l'époque du Titien, *l'Hypnerotomachia Polyphili*. Le livre raconte l'histoire d'une prude jeune fille, frigide jusqu'à être cruelle, mais qui abandonne peu à peu le service de la chaste Diane pour le culte de Vénus. Ce sarcophage orné de bas-relief n'est en réalité rien d'autre que la tombe d'Adonis, à laquelle Vénus visite rend chaque année pour présider à un rite commémoratif. Mais aucune interprétation n'est parfaite, cette dernière comporte encore quelques zones d'ombre. Il semble probable que Le Titien ne se contente pas d'illustrer un moment particulier de ce roman mythologique, il y a forcément une part poétique dans l'œuvre de l'artiste. Même en tenant compte des exigences du genre, auxquelles Le Titien a dû se plier, il s'agissait selon toute probabilité d'une commande pour un mariage.

Nous venons de voir au travers de cette histoire que le titre peut être une piste pour la compréhension de l'œuvre et, du même coup, égarer le spectateur sur de fausses pistes. Un autre exemple célèbre est celui du tableau de Watteau, connu sous le titre de *L'Embarquement pour Cythère* (Antoine Watteau, L'Embarquement pour l'île de Cythère (ou Pèlerinage à l'Isle de Cithère, 1717, Musée du Louvre, Paris). Ce titre n'a été donné par Jean de Jullienne, l'ami de Watteau, que pour des raisons purement commerciales. Il s'agissait de trouver une dénomination originale pour faire vendre la gravure tirée du tableau. On peut donc parler d'un titre fictif, qui de surcroît va à l'encontre des intentions du peintre, puisque celui-ci a reproduit en fait un Pèlerinage à l'île de Cythère et présente l'œuvre sous ce titre à l'Académie, en 1717 : au lieu d'un départ pour Cythère, il peint, en fait, un départ de Cythère. Sur ce contresens, les critiques d'art du XIXe siècle et une bonne partie encore de ceux du XXe édifient de nombreux écrits.

Un autre tableau qui m'a toujours intriguée, a eu plusieurs titres : il s'agit du tableau énigmatique de Lorenzo Lippi (1606-1665) représentant une femme vue à mi-corps, vêtue d'une robe bleue, le décolleté drapé d'un voile transparent, le fond est sombre et contraste avec la figure féminine. La femme tient d'une main un masque et de l'autre une grenade un peu ouverte. Le vide noir des yeux du masque contraste avec les yeux de la femme. Elle nous regarde franchement. Le masque est à demi caché par les doigts alors que la grenade est représentée entière. Le masque et la grenade ont des tons chauds rouge-orange, qui se répondent dans le tableau. (IIIFig. 25 : Tableau de Lippi – *Allégorie de la simulation*)

IIIFig. 25 : Tableau de Lorenzo Lippi
Vers 1640, huile sur toile, 73x89 cm
Un des titres : *Allégorie de la simulation*
dans www.muse.angers.fr/collections/oeuvres-choisies/musee-des-beaux-arts/lippi-allegorie-de-la-simulation/

On trouve ce tableau sous les titres de la *Jardinière au masque*, la *Femme au masque*, ou encore *Allégorie de la simulation.* Ce tableau fut l'image emblématique de l'exposition du Grand Palais *Seicento* en 1988[389], il était affiché dans tout Paris. C'est à cette occasion qu'il prend pour la première fois le nom de *Allégorie de la simulation*. Des querelles persistent autour de « la lecture » de ce tableau. V. Durey-Lavergne dans le catalogue de l'exposition[390] propose de lire dans ce tableau le thème de la simulation, présente à la fois dans le masque et dans la grenade. Anne-Marie Lecocq, dix ans plus tard, propose une lecture à la fois plus ouvertement érotique et plus centrée sur les problèmes homme/femme, pour accentuer l'effet de choc attendu par le public d'aujourd'hui : « Le tableau florentin dit l'équivalence du sexe féminin et de la dissimulation ».[391]

Lorsque l'artiste n'a pas donné de titre lui-même ou lorsque l'information a disparu, les titres sont donc sujet aux variations. Les changements de titres se sont faits au gré des différentes mises en lumière selon les thèmes d'exposition, des difficultés d'interprétation de l'œuvre et de l'évolution en général de la muséographie. C'est ainsi que plus d'une œuvre classique n'est connue que par la désignation d'un inventaire largement postérieur ou d'un guide plus ou moins bien documenté à l'usage du visiteur.

À partir du XIXe siècle, le jeu sur le titre devient plus conscient et son importance apparaît plus clairement : il peut en résulter des effets dont l'artiste tire parti. Avant d'être la représentation de bateaux dans un port, au petit matin, le tableau que Monet expose en 1874 est *Impression, soleil levant*. « On me demande le titre pour le catalogue ; ça ne pouvait vraiment pas passer pour une vue du Havre. Je répondis : « Mettez Impression », raconte le peintre (Claude Monet, Impression, soleil levant, 1872, Musée Marmottan, Paris). Le titre prend à ce moment-là une valeur de manifeste : le nom des impressionnistes vient de là.

Le XXe siècle voit apparaître tous les « types de titres ». Avant d'entreprendre cette étude, je n'y avais moi-même pas prêté beaucoup d'attention. Ce travail va me permettre de me situer par rapport aux autres artistes et aussi de questionner les relations parfois complexes qui existent entre l'œuvre et le titre.,

---

389 *Seicento : le siècle du Caravage dans les collections publiques française*, Exposition au Grand Palais, Paris, 1988-1989.

390 Durey-Lavergne V., dans Catalogue d'exposition, *Seicento: le siècle du Caravage dans les collections publiques française*, Exposition au Grand Palais, Paris, 1988 –1989, pp. 260-261.

391 Lecocq Anne-Marie, « une peinture incorrecte de Lorenzo Lippi ? » dans *Revue de l'Art*, n°130, 2000-4, pp. 9-16.

D2- Foisonnement des titres du XXe siècle jusqu'à nos jours.

Comme nous l'avons vu, cette première partie est à la fois chronologique et thématique. Dans un premier temps, qui s'étale tout de même sur une période relativement longue, le titre ne semble pas vraiment intégré à l'œuvre qu'il accompagne. Cette déconnexion entre le verbe et l'objet me semble relativement éloignée de ma propre pratique. Ce n'est véritablement qu'à partir du XXe siècle que l'on constate un foisonnement des titres. On trouve à cette période toute la palette de titres possibles : les sans-titres, les inventaires, les descriptifs et narratifs, les énigmatiques comme chez le précurseur Bruegel, ceux qui questionnent, les incompréhensibles, etc.

J'ai commencé par chercher les titres des œuvres des sculpteurs, pensant ainsi circonscrire mon sujet et effectuer une comparaison plus directe avec ma propre pratique plastique. Malheureusement, les résultats se sont révélés assez décevants : la plupart des sculpteurs ne choisissent pas des titres très originaux. J'ai trouvé essentiellement des sans-titres, des titres courts, descriptifs et répétitifs comme, *Femme I, Femme II, Femme III, Nu I, Nu II ,Torse, etc.* Cette forme est presque la règle en sculpture, vu son abondance. A l'issue de ce questionnement sur les **titres des sculpteurs** dont le travail me touche ou est lié à mes propres œuvres plastiques, j'ai été contrainte de me tourner vers des **titres d'autres artistes** pour trouver des titres apparentés aux miens et notamment, nous le verrons, vers les peintures et autres formes d'expressions.

a- Titres des sculpteurs

Le sculpteur Marin Javier (né au Mexique 1962) opte généralement pour des titres relativement neutres, comme nous l'avons vu auparavant. Ils ne semblent vraiment pas avoir une importance capitale : *Plateau tête, torse de femmes I, II,..., homme horizontal, homme incliné en arrière, Petite femme I, II,…*[392]

Le sculpteur Jeanclos donne, lui, des titres courts et descriptifs : *Dormeur, Urne, Urne Kaddish, Kaddish, Barque, Couple, Couple de dormeurs…*[393], chacun correspondant à une série de sculptures.

---

[392] *Javier Marin – Sculptures*, Catalogue de l'exposition Espace Pierre Cardin à Paris en 2000, Landucci Edditores, imprimé à Milan sept. 2000.
[393] Sojcher Jacques, *Jeanclos*, Editions Cercle d'Art, Paris 2000.

Un autre sculpteur contemporain, Philippe Seené,[394] intitule un cycle de sculptures qu'il développe par la suite sur une période plus ou moins longue. Les séries ainsi réalisées permettent de rester pendant un certain temps sur un même thème, une préoccupation identique, d'étudier les différentes facettes d'un même sujet, comme ses différents *Songes*. (IIIFig. 26 : Travaux de Philippe Seené – Série *Songes*)

Elmar Trenkwalder, sculpteur de terres cuites émaillées grands formats, a exposé l'été 2008 à la Maison Rouge de Paris. Il a pris le parti de numéroter ses œuvres. Les pièces sculptées sont ainsi nommées *WVZ 177, WVZ 183*,… Il utilise un autre type de numérotation pour les dessins et encore un autre pour les bas-reliefs.[395]

Si la règle générale s'applique dans la plupart des cas, on remarque également d'autres formes de titres. Ainsi, Rodin nomme certaines sculptures *Petite figure droite*, *Nu féminin replié*, *Petite figure de femme assise*[396]…

Mais chez lui, on trouve de nombreuses sculptures avec plusieurs titres. La célèbre sculpture *L'homme qui marche* s'est appelée dans un premier temps *Saint Jean-Baptiste*[397]. En 1880, il enlève sa croix à *Saint Jean-Baptiste* : sa démarche le conduit toujours à supprimer ce qui lui semble superflu ou ce qui donne à l'œuvre un sens trop évident. Il oublie sa sculpture pendant un temps dans son atelier puis, lors d'une fonte et d'un agrandissement, elle ressort au Salon de la Société nationale de 1907. *L'homme qui marche* est né du *Saint Jean-Baptiste,* mais il a un torse plus fissuré, accidenté par des années d'oubli. Aussi le considère-t-on parfois comme une étude pour *Saint Jean-Baptiste* alors que c'est l'inverse qui est vrai : il en est l'aboutissement.[398]

Au détour de recherches sur d'autres sujets et observations, j'ai pu remarquer que de nombreux titres d'œuvres de Rodin ont été donnés en fait de façon posthume. Il me paraît intéressant de constater que lorsque c'est Rodin lui-même qui nomme ses sculptures, sa démarche s'apparente à sa façon de sculpter : il procède par morceaux, il fait des associations. Les sculptures ou les titres ne sont jamais finis, ils sont toujours en attente d'une nouvelle réinterprétation. Un bronze daté de 1888, appartenant à Edmond Picard, s'appelle *Petite ombre regardant le gouffre.*

---

394 Voir pour autres œuvres de Philippe Seené *Supra* IIFig. 13
395 Voir pour œuvres d'Elmar Trenkwalder *Supra* IIFig. 13
396 *Rodin en 1900 – L'exposition de l'Alma*, Catalogue de l'exposition au Musée Luxembourg, 12 mars – 15 juillet 2001, RMN, p. 130, p. 128 et p. 132.
397 *Rodin en 1900, Opus cité*, p. 150.
398 www.musee-rodin.fr

IIIFig. 26 : Travaux de Philippe Séené - Série *Songes*
terre cuite noire brute
1- *Songe I,* 1998, h : 55 cm / 2- *Songe X,* 1998, h : 67 cm
3- *Songe VI,* 1997, h : 75 cm / 4- *Songe XIII,* 1999, h : 55 cm
© Philippe Séené

Le plâtre de 1900 représentant la même sculpture donne à penser qu'il s'agit de l'une des innombrables figures modelées en 1888 pour *La Porte de l'enfer*. Le nu y apparaît dans le vantail droit. Rodin hésite visiblement sur le titre à donner, comme en témoignent les différentes suggestions notées au crayon sur le plâtre. Il pense à *Narcisse*, *Milon de Crotone* ou même *Philosophie*. Puis Rodin associe cette *Petite ombre* aux deux figures de *L'Eternelle idole* pour former une nouvelle œuvre. Sa sculpture devient dans ce groupe *Polyphène,* accompagné d'*Acis* et *Galatée*. Le personnage seul subit de nombreux remaniements, une partie du rocher est supprimée et la tête originale remplacée. Du coup, ce plâtre prend pour titre *Polyphène à tête de femme slave*[399]. Le sujet classique *la chute d'Icare* est aussi traité par Rodin. Il est intéressant de remarquer que cette sculpture n'est autre qu'une réinterprétation de *Fugit Amor*, présentée horizontalement.[400] Le choix du titre par Rodin dans la version de la chute est fait pour répondre au concours de Rome. Le changement de titre permet également à Rodin de traiter d'un sujet noble et, par la même occasion, de représenter de façon commode et rapide la déroute et l'illusion.

Rodin a expliqué à Paul Gsell : « Quand un sujet littéraire est si connu, l'artiste peut le traiter sans craindre de n'être pas compris. […] L'art peut en effet susciter la pensée et le rêve sans nullement recourir à la littérature. Au lieu d'illustrer des scènes de poèmes, il n'a qu'à se servir de symboles très clairs qui ne sous-entendent aucun texte écrit. […Les] thèmes de ce genre […] éveillent sans aucun secours étranger l'imagination des spectateurs. Et cependant, loin de l'encercler dans des limites étroites, ils lui donnent de l'élan pour vagabonder à sa fantaisie. »[401]

Nous retrouvons le même titre pour deux œuvres complètement différentes (voir chap. précédent la peinture de Bruegel). Ceci m'a amenée à considérer des pièces dont le titre est identique, mais dont l'interprétation est différente. De nombreux sculpteurs ont repris *L'homme qui marche* de Rodin, en proposant à chaque fois une vision personnelle. Il y a, bien sûr, *L'homme qui marche* de Giacometti, mais il existe aussi celui, très différent, de Germaine Richier[402] qui « se dandine » au lieu de mettre un pied devant l'autre, comme c'est le cas généralement (IIIFig. 27 : L*'homme qui marche*, Rodin / Giacometti / Richier).

---

399 *Rodin en 1900, Opus cité,* p. 102.
400 *Rodin en 1900, Opus cité*, pp. 262 et 196.
401 Gsell Paul, *L'art - Entretiens*, Editions Bernard Grasset, [1901], Paris, 2005, pp. 105-107.
402 Da Costa Valérie, *Germaine Richier, Opus cité*, p. 48.

IIIFig. 27 : *L'homme qui marche* - Rodin / Giacommeti / Richier

Rodin, 1876-1911, ici en bronze, h : 2,135 m

dans Jarrassé D., *Rodin*, *Opus Cité*, pp. 48-49

Giacometti, 1960, ici en bronze, h : 1,825 m

dans Staub H., *Bourdelle et ses élèves, Opus cité*, p. 82.

Richier, 1945, Bronze, h : 0,88 m

dans PRAT J-L. (sous la dir. de), *Germaine Richier, Opus Cité,* p. 49.

La sculpture de Richier me donne l'impression d'un homme bien campé dans une position robuste et affirmée, le mouvement va démarrer d'un instant à l'autre contrairement aux « hommes » de Rodin et de Giacometti où le mouvement est en cours. Giacometti et Richier renvoient explicitement avec leur titre à Rodin. Leur interprétation, accompagnée d'un titre identique, prend une explication plus profonde. Cet emprunt de titres connus est très courant dans l'Art Moderne et l'Art Contemporain, nous en verrons d'autres exemples.

Les titres de Germaine Richier illustrent une autre voie, celle du choc et de l'interaction entre les mots et le modelage. Elle aime prendre des titres dans le domaine de la faune et de la flore et faire ainsi un décalage visuel avec une sculpture plus figurative. *Le crapaud* a été décrit par René de Solier comme offrant les premières traces de l'hybridation humain-animal, qui allait devenir par la suite une des caractéristiques du monde de Germaine Richier.[403] Seul le titre de cette sculpture la désigne comme faisant partie du règne animal. La posture est certes inconfortable, mais possible. La génuflexion pourtant est pleine d'un dynamisme latent, dont témoigne la position du pied gauche, orteils agrippés au sol, talon relevé sous la fesse, précisément semblable à celle du crapaud. Accroupie mais prête à bondir, son geste suffit à assimiler l'humaine et l'animal. La sculpture au titre *L'Homme de la nuit* montre l'inverse : un oiseau qui est assimilé à un homme. La sculpture *L'Ouragane* est une femme modelée de façon figurative, faisant écho à son *Homme qui marche*. Elle se permet de féminiser le mot « ouragan » (IIIFig. 28 : Travaux de Germaine Richier).

Chez Camille Claudel, j'ai trouvé des exemples intéressants de sculptures pratiquement identiques nommées de façons diverses, chaque titre correspondant à son humeur à différents moments de sa vie. L'influence du titre est ici énorme, car la lecture de la sculpture s'en trouve complètement chamboulée. Je pense par exemple à la sculpture *Sakountala* (également orthographié par Claudel *Çacountala*),[404] qui existe en terre et en bronze, datant de 1888. Ce groupe est inspiré d'un conte hindou évoquant les retrouvailles de Sakountala et de son mari au Nirvahna. Cette même sculpture a été taillée dans du marbre et elle a reçu le nom de *Vertumne et Pomone*, en 1905. Ces deux personnages sont décrits dans *Les Métamorphoses* d'Ovide : le dieu Vertumne, qui possède le don de changer de forme, tombe vainement amoureux de la déesse romaine des fruits et des vergers, Pomone. La même année, un petit bronze identique est baptisé *L'abandon*.

---

[403] Da Costa Valérie, *Germaine Richier, Opus cité*, p. 34.
[404] *Claudel Camille, Correspondance*, éd. d'Anne Rivière et Bruno Gaudichon, Gallimard, 2003, p. 79.

IIIFig. 28 : Travaux de Germaine Richier
Le Crapaud, 1940, bronze patiné foncé, h : 20 cm
L'Ouragane, 1948-1949, bronze patiné foncé, h : 179 cm
L'Homme de la nuit, grand, 1954, bronze patiné foncé, h : 73 cm
dans PRAT J-L. (sous la dir. de), *Germaine Richier, Opus Cité,* p. 35, p. 85, p. 125.

En 1888, Camille Claudel a 23 ans. Elle vit et travaille avec Rodin. L'année 1905 est pour elle une année difficile, elle est en proie à la fatigue et au découragement. Il y a quelques petites différences entre ces œuvres, notamment des différences de tailles, de couleurs, de patines et de matière. Ces aspects là ont été étudiés précédemment.[405] Je reparlerai de cette œuvre dans la Partie IV, à propos de l'érotisme de cette sculpture par rapport à la sculpture de Rodin *Le baiser.*[406]

Pour résumer, jusqu'à maintenant, les titres des sculpteurs dont j'aime le travail ne répondent pas à ce que je cherchais. Les points de comparaison avec mes propres titres ne sont que peu nombreux.

Il existe bien sûr des cas particuliers, mais ils semblent fort limités. Je peux citer ici le sculpteur Umberto Boccioni, appartenant au mouvement futuriste, et notamment *Formes uniques de la continuité dans l'espace*.[407] Cette œuvre me fascine particulièrement. J'en avais d'ailleurs tiré l'inspiration pour réaliser l'une de mes propres sculptures, en 1999.

La sculpture de Maillol *L'air* a aussi un titre étonnant. Cette œuvre se trouve dans les Jardins des Tuilleries à Paris. La sculpture en plomb faite en 1939 représente, sur un socle plat évoquant les lourdeurs de la terre, une femme nue à peine posée, l'une de ses cuisses effleure ce piédestal plus qu'elle n'y prend appui. L'allégorie de l'air telle que la présente Maillol semble en apesanteur, exaltée par sa tenue en équilibre entre légèreté et gravité, soulevée par une force irrésistible dont le spectateur n'apprendra la nature qu'en s'enquérant du titre de l'œuvre…

Le sculpteur Louise Bourgeois choisit aussi des titres plus complexes. Certains titres jouent sur la différence entre l'œuvre présentée et le texte qui l'accompagne, créant ainsi un effet de choc : *Le regard* (1966, latex et tissus), *Fillette* (1968, latex sur bois)…[408] Nous reviendrons sur ces œuvres lors du chapitre traitant de l'érotisme.

J'ai pensé un temps que les sculpteurs Contemporains avaient des titres plus complexes. Dans les sculptures que j'ai recensées à la biennale de Venise 2001, la plupart

---

405 *Camille Claudel*, Catalogue d'exposition, 12 mars au 2 juin 1991, Musée Rodin Paris, pp. 60-61.
406 Voir *Infra* IVFig. comparaison Rodin/Claudel, mais aussi *Supra* IIFig.1 : Le baiser de Brancusi/Rodin
407 Duby Georges et Daval Jean-Luc, (sous la dir.), *La sculpture de la renaissance au XXe siècle*, Taschen, 2006, p. 977.
408 Caux Jacqueline, (entretiens avec L. bourgeois par), *Tissée, tendue au fil des jours, la toile de Louise Bourgeois,* Seuil, 2003, p. 29.

des titres se rangent dans la catégorie « court et descriptif ». Comme par exemple le *Boy* ou *Garçon* de Mueck (IIIFig. 29 : Travail de Ron Mueck Boy ou *Garçon*). Il n'y a guère que Nicolai Olaf, (*Portrait of the Artist as a Weeping Narcissus*, [*Portrait de l'artiste comme un Narcisse en pleurs*]),[409] qui propose des titres plus longs et plus étonnants.

Ces résultats m'ont poussé à m'interroger sur la validité de mes recherches. Peut-être, finalement, les titres les plus imaginatifs concernent-ils davantage les autres formes d'arts plastiques ? Le sentiment qu'il existe une réelle différence entre les titres de sculptures et ceux donnés en peinture me conforte dans cette hypothèse. Ce sentiment demeure après que j'ai consulté de nombreux ouvrages traitant de la sculpture et focalisé mon attention sur les titres seuls.

Par curiosité autant que pour compléter cet ensemble de données, j'ai étudié les titres d'artistes qui sont à la fois sculpteurs et peintres.

Pour « Picasso sculpteur », j'ai recensé au hasard quelques exemples : *Figure*, 1907, bronze, *Tête de femme (Fernande)* 1909, bronze, *Le verre d'absinthe,* 1914, assemblage : bronze peint et cuillère à absinthe, *Guitare*, 1912, carton ficelle et fil de fer, *L'homme au mouton*, 1943, bronze.[410] Les titres sont descriptifs, en général. Il y a une part de provocation dans ces titres simples, lorsque par exemple la *Guitare* annoncée par le titre est très différente de l'objet usuel que définit ce mot dans l'imaginaire du spectateur. J'ai observé ensuite les tableaux de Picasso. Dans l'ensemble, les titres de ses œuvres en deux et trois dimensions appartiennent à la même famille et relèvent apparemment du même processus créatif. Par exemple, *Les baigneurs de la plage de Garoupe* existent en sculpture en bois et en peinture.[411]

Max Ernst est plus connu comme peintre que comme sculpteur. Il n'a porté à la sculpture qu'un intérêt ponctuel. Toutefois, ses périodes de création furent très fécondes. Il réalise ses premières sculptures en 1934-1935, à la suite d'un séjour chez Giacometti à Majola. Mon impression est que, même si les titres des sculptures sont de la même famille que ceux que donne Ernst à ses peintures, ceux des sculptures sont un peu moins énigmatiques en général. J'ai recensé *Chimère*, *Capricorne* et *Le Roi jouant avec la reine*.[412].

---

[409] catalogue de la biennale de Venise 2001, vol 1, p. 151
[410] *Picasso Sculpteur*, Album de l'exposition du Centre Pompidou, du 8 juin au 25 septembre 2000. Editions du Centre Pompidou, 2000.
[411] Ingo F. Walter, (conception de), *Picasso*, Taschen, 1992, pp. 537-539
[412] Sarane Alexandrian, *Max Ernst*, Somogly, Paris 1986, pp. 70, 93 et 102.

IIIFig. 29 : Travail de Ron Mueck - *Garçon (Boy)*
2001, Technique mixte, h : 5 m
Présenté à la 49e Biennale de Venise en 2001
© Mueck Ron

Ces deux derniers artistes me permettent d'aborder maintenant plus spécifiquement les peintres du XXe siècle à nos jours, ceux auxquels je m'identifie plus spontanément pour le choix des titres de mes propres sculptures, mais aussi quelques artistes qui s'apparentent à l'Art Contemporain, auquel par ailleurs je revendique la non-appartenance.

b- Titres des autres artistes

Marcel Duchamp n'est pas vraiment un sculpteur ni vraiment un peintre, mais plutôt comme je l'ai cité dans le chapitre précédent le « premier » artiste Contemporain. Il a consigné durant toute son existence, de façon plus ou moins formelle, les réflexions que lui inspirait l'élaboration de ses œuvres, avant pendant et après leur exécution. Ces observations se trouvent le plus souvent portées sur des cahiers ou sur des morceaux de papiers hâtivement griffonnés.[413] Ses titres sont le fruit d'une longue recherche. « […] Le verre en fin de compte n'est pas fait pour être regardé (avec des yeux « esthétiques ») ; il devrait être accompagné d'un texte de « littérature » aussi amorphe que possible qui ne prit jamais forme ; et les deux éléments verre pour les yeux, texte pour l'oreille et l'entendement, devaient se compléter et surtout s'empêcher l'un l'autre de prendre une forme esthético-plastique ou littéraire. » Lettre à Jean Suquet, 25 déc. 1949[414]. Marcel Duchamp se préoccupe donc de l'interaction entre le titre et l'œuvre. Il fait partie du mouvement Dada, qui donnait déjà une importance particulière aux écrits.

Duchamp annonce la période suivante avec les surréalistes. Les jeux de mots et les titres plus complexes, voire énigmatiques, sont très présents dans les œuvres surréalistes. Les titres des tableaux de Max Ernst et Salvador Dali m'ont beaucoup influencée. Les surréalistes sont des gens d'écriture, ils y attachent donc une attention particulière. De plus, le propos même du surréalisme est le mystère du rêve et de l'écriture automatique. L'articulation littérature/arts plastiques n'a jamais été aussi serrée que pendant cette période, et plus particulièrement avec la poésie. L'œuvre d'Arthur Rimbaud et celle de Lautréamont ainsi que la psychanalyse freudienne, découverte alors récente, sont au cœur de la nouvelle esthétique. Comme la poésie, la peinture doit suggérer, agir sur l'imagination, troubler.

L'artiste qui associe le plus facilement titre et peinture, est sans doute René Magritte. Il est le premier artiste chez qui j'ai étudié les interactions entre titres et œuvres.

---

[413] Duchamp Marcel, *Duchamp du signe*, Ecrits réunis et présentés par Michel Samouillet, [1975] Champs Flammarion, 1994.
[414] Duchamp Marcel, *Duchamp du signe, Opus cité*, p. 34

Il a vraiment joué avec l'image et le mot. Le jeu s'apparente au collage pour l'artiste. De nombreux titres renvoient à des textes aussi variés que *la clé de verre* de Dashiel Hammett ou *les rêveries du promeneur solitaire* de Rousseau, d'autres font référence à des personnages réels eux-mêmes extérieurs à l'œuvre, comme Héraclite ou Hegel.[415] Par ailleurs l'artiste n'hésite pas à revenir en arrière pour rebaptiser une œuvre ancienne. Ainsi, *la clé de verre* ne compte pas moins de dix appellations distinctes inscrites au dos. Le titre peut aussi devenir le moteur des multiples variations sur un thème lorsqu'il ne s'impose pas à des œuvres totalement différentes : les quelques 1800 peintures réalisées par Magritte se partageront 700 titres, pour lesquels il sollicitera des groupes d'amis parmi lesquels on retrouve Scutenaire, en passant par Eluard et Breton.

Le titre est le point d'achèvement de l'œuvre pour Magritte. Il opère tantôt par étrangeté vis-à-vis de l'image qu'il recouvre, tantôt par complémentarité. Son évolution suit celle de l'œuvre. Dans un premier temps le titre est plus explicite, il a un apport poétique vis-à-vis de l'œuvre. Ce lien va se transformer au fil des années 30, les titres introduisant plus d'ambiguïtés. Pour la peinture *La durée poignardée*, on se demande en quoi la durée est poignardée par l'association de la cheminée et de la locomotive à vapeur. Magritte aime faire selon sa propre expression, « hurler les objets les plus familiers » et créer ainsi du mystère.

Loin de faire appel au rêve et à l'inconscient comme tout surréaliste, René Magritte préfère, lui, tirer son inspiration de la réalité la plus tangible. Au moyen d'associations incongrues, il fait basculer le quotidien dans l'imprévu, le banal dans l'extraordinaire et propose au spectateur une subversion du sens communément accepté. Les titres des tableaux de Magritte ne donnent aucune clef de lecture.

Magritte peint ses premières toiles surréalistes à partir de 1925. Il commence à cette époque une réflexion sur le statut de la représentation et les fonctions du langage. Entre 1927 et 1931, il réalise quarante-deux toiles où figurent des mots peints, ceux-ci étant souvent intégrés au tableau de manière incongrue. Il montre le caractère arbitraire du langage : tout le monde sait que le mot « chien » ne mord pas, de même que l'animal ou son image peuvent être nommés « dog ». Magritte contribue à nous faire découvrir les degrés de perception et de lecture de la réalité. Nombres d'œuvres ressemblent à des pages d'abécédaires et d'imagiers traditionnels qui nous enseignent un langage inédit. Dans l'ensemble de son œuvre, le peintre s'en tiendra à un groupe limité d'objets qui suffisent à poser les termes de l'étroite relation entre langage et réalité. Pour le peintre, la formation

---

[415] Draguet Michel, *Magritte*, Hazan, pp. 36 et 86.

de la pensée est une quête aussi importante que l'acte de voir.[416] Breton souligne dans *Le Surréalisme et la Peinture,* l'originalité extrême de la démarche de Magritte et il montre que l'action perturbatrice du peintre ne s'exerce pas sur les choses, mais sur les rapports qu'elles entretiennent entre elles. « Distendre, écrit Breton, au besoin jusqu'à les violer, ces rapports de grandeur, d'alternance, de substance, de mutuelle tolérance, c'est nous introduire dans une figuration seconde qui transcende la première par tous les moyens que la rhétorique énumère comme les figures de mots et les figures de style. »[417]

Magritte aurait pu reprendre à son compte cette phrase de Humpty Dumpty dans Alice au pays des merveilles : « lorsque moi, j'emploie un mot […], il signifie exactement ce qu'il me plaît qu'il signifie…ni plus, ni moins. »

Magritte a aussi utilisé la référence à une œuvre connue, en l'occurrence il a peint sa *Joconde.* Lorsque l'on sait que le titre est *La Joconde*, notre regard est immédiatement modifié parce que nous comparons immédiatement ce tableau à son modèle et que nous ne pouvons pas nous empêcher de nous demander ce qu'a voulu faire le peintre. Le titre *La Joconde* a été utilisée d'innombrables fois. La référence opère systématiquement. Nous pouvons citer celle de Botero ou encore celle de Basquiat. La relation entre les titres et les peintures de Magritte est davantage pour moi un sujet de réflexion que d'inspiration pour mes propres titres.

Par contre les titres des tableaux de Max Ernst ont toujours beaucoup d'attrait pour moi. C'est à partir du moment où il s'attache au mouvement Dada que les titres de Max Ernst prennent une autre tournure. Avant 1919, il n'était pas rare, même chez lui, de trouver des « sans titre ». Les Dadaïstes aimaient dérouter le public, notamment en donnant des titres abracadabrants à leurs productions, et personne ne surpasse Max Ernst dans ce genre de trouvaille. Son nom de guerre dadaïste était Minimax – Dadamax. Il n'était pas rare de trouver de longues légendes en guise de titres : *« Petite machine construite par Minimax Dadamax en personne, servant à soupoudrer sans crainte des ventouses féminines au début de l'âge critique », « Moulin à os pour coiffures pacifiques », « La petite fistule lacrymale qui dit tictac »,* etc. Quelquefois le titre peut être un véritable poème : *« au-dessus des nuages marche la mi-nuit. Au-dessus de la mi-nuit plane l'oiseau invisible du jour. Un peu plus haut que l'oiseau l'éther pousse, et les murs et les toits flottent ».*[418] Max Ernst se lie d'amitié avec de nombreux artistes et poètes. Le lyrisme de Max Ernst s'exaltait notamment au contact de Paul Eluard. Il s'ensuit de nombreuses

---

[416] Lageira Jacinto, *Magritte - Mots et images*, Hors-série Découvertes Gallimard, 2003.
[417] *Encyclopædia Universalis*, CD-rom 2007.
[418] Alexandrian Sarane, *Max Ernst, Opus cité*, p. 20.

collaborations entre les deux hommes. Max Ernst contribua énormément à l'image qu'on se fait des titres surréalistes.

Sa méthode de peinture et de la recherche de titre étaient liées. Elle réunissait souvent un procédé automatique et un choix rigoureux de l'esprit. Dans l'interview que Max Ernst accorda à Simone Arbois pour *Paru* (1950), lors d'un passage à Paris après son exil américain, à la question sur ses nouveautés en peinture, Max Ernst répond « c'est le procédé de « décalcomanie » qui m'a servi le plus de 1940 à 1945. Il m'arrive de plus en plus souvent d'utiliser « l'écriture libre ». […] Dans ce que j'appelle « décalcomanie », il y a une part d'automatisme et une part de hasard. Cependant, la personnalité s'y marque, de même que dans l'écriture ».[419]

Dans sa manière de créer[420], Max Ernst dépendait de ses visions hypnagogiques, et même ses titres s'élaboraient d'une façon onirique, jamais arbitraire, selon Sarane Alexandrian, qui cite des propos de Max Ernst. Je laisse volontairement la citation entière malgré sa longueur, car pour une fois il s'agit du propos direct du peintre et non pas d'une réinterprétation d'un tiers. « Jamais je n'impose un titre à un tableau ; j'attends que le titre s'impose à moi. Après avoir peint, je reste souvent - parfois longtemps - sous la hantise du tableau, et l'obsession cesse seulement au moment ou le titre apparaît comme par magie. Des événements anodins de la vie quotidienne me viennent en aide. Exemple : avant de partir en vacances j'ai terminé un tableau. Il me poursuit, il exige un nom, il ne me laisse pas tranquille. Préoccupé de trouver un titre, je me promène au bord du lac Genève, quand une aimable personne m'accoste en me tenant ce langage : « Le prince mange mal » Je suis intrigué. « Il ne s'agit pas du nom d'un restaurant » me dit-elle. Je m'en doutais. « Est-ce le nom d'une rue ? » Elle me dit oui et prend le large. Le lendemain - j'avais oublié l'incident - je suis accosté par une (autre) aimable personne. Elle commence : « le prince » j'enchaîne « mange mal ». Sourire complice de sa part. La rime aidant, le sens de la phrase devient clair : *Le prince mange mal, dans son lit conjugal.* Le titre du tableau me traverse la cervelle au même moment. Il s'appellera *: Les princes dorment mal. »* [421]

Je me suis penchée sur quelques tableaux de Max Ernst, où les titres sont de véritables « tableaux-poèmes ». *La Puberté proche…* ou *Les Pléiades*, 1921,[422] est un collage composé de fragments de photographies retouchées. Le montage de différents éléments photographiques, assemblés et collés selon une logique qui vise le dépaysement,

---

[419] Arbois Simone, visite à Max Ernst, journal Paru (Avril 1950), dans Alexandrian Sarane, *Max Ernst, Opus cité*, pp. 98-99.

[420] A propos de la création de Max Ernst voir aussi *Infra* Partie IV

[421] *Ernst Max*, Avant-propos de Georges Bataille. Propos de Max Ernst. Gonthier-Seghers, Paris 1959, dans Alexandrian Sarane, *Max Ernst, Opus cité*, p. 104.

[422] Bischoff Ulrich, *Ernst Max 1891-1976 – Au-delà de la peinture*, Taschen, 1993, p. 21.

auxquels sont intégrées sur l'ensemble de l'œuvre peinture à l'huile et gouache. A cause de son impact sur l'inconscient, la technique du collage et du photomontage plaît aux surréalistes. Pour son personnage central, Ernst utilise un nu de femme sur un divan. Par le passage de l'horizontale à la verticale, il transforme ce nu allongé en nu en suspension. Le bleu du fond évoque un ciel, tandis que les effilochements argentés, placés en haut du tableau, font penser à des ailes. Le titre, *Les Pléiades*, suggère une constellation d'étoiles. Un pavé en train de tomber, en bas et à gauche du tableau, évoque la force de gravité qui s'oppose à l'élévation des astres. L'œuvre s'accompagne d'un poème énigmatique où il est question de gravitation, de force d'attraction, qui est aussi celle exercée par le corps de la femme. Jouant sur le terme gravitation, Ernst glisse du phénomène physique exercé par la terre, à une attraction d'un autre ordre, exercée par le corps féminin, ouvrant ainsi la porte à la dimension du désir. Les deux forces d'attraction se rencontrent et se superposent ainsi sous nos yeux. Le geste de la tête qui se plie vient prolonger l'horizontale du bras pour s'inscrire dans une même ligne, à laquelle font écho, en bas et en haut du tableau, d'autres droites qui se répètent comme les vagues d'un ciel, en train de devenir, par ce mouvement même, une mer. L'élément aérien et l'élément aquatique se confondent, comme souvent dans les tableaux de Ernst, où les poissons volent et les oiseaux nagent. La poésie, qui est textuellement présente par le poème écrit au bas du tableau, s'incarne ainsi dans l'œuvre. Texte et image deviennent complémentaires. La liberté qui préside à l'assemblage plastique d'éléments hétérogènes domine aussi dans ce poème qui ne désigne pas platement l'œuvre, mais en prolonge les retentissements. « *La puberté proche n'a pas encore enlevé la grâce tenue de nos pléiades / Le regard de nos yeux pleins d'ombre est dirigé vers le pavé qui va tomber / La gravitation des ondulations n'existe pas encore.* »

Un autre collage et gouache sur papier intitulé, *La chambre à coucher de Max Ernst cela vaut la peine d'y passer une nuit*, 1920, possède un texte écrit sur les bords supérieurs et inférieurs du tableau. Ce texte peut désorienter, comme l'énigmatique phrase-titre. Ce passage extrait de son autobiographie se lit comme une description de l'œuvre qui ne peut qu'intriguer. Les animaux représentés dans ce tableau ont une valeur symbolique. Les meubles réduits, en nombre et en taille, soulignent l'espace de la scène qui fuit en perspective. L'absence de fenêtres nous ramène vers un espace intérieur qui serait une sorte de lieu psychique.

La peinture à l'huile sur bois, *Deux Enfants sont menacés par un rossignol,* 1924[423] (IIIFig. 30 : Travaux de Max Ernst) a été salué dès son exposition comme le manifeste du

[423] Bischoff Ulrich, *Ernst Max, Opus cité*, p. 35.

surréalisme. Ce tableau comporte un texte étrange et hermétique qui est aussi son titre : *Deux Enfants sont menacés par un rossignol*. L'artiste a écrit cette phrase sur le rebord inférieur de ce tableau-relief. L'espace de la représentation n'est pas un lieu réel mais la scène du rêve. C'est cette frontière entre rêve et réalité que le portillon ouvert sur l'espace du spectateur invite à franchir. Les couleurs délavées, la perspective lointaine, contrastent avec d'ici et maintenant des éléments, comme le cadre massif en bois ou la petite barrière ouverte, qui font irruption dans notre espace. La peinture suggère, rien n'est dit, tout est latent. L'imprécision de la menace la rend encore plus inquiétante. Le rossignol du titre n'est pas l'oiseau qui plane dans l'air, et comment l'inquiétude pourrait-elle venir d'un animal si inoffensif ? Qui sont les victimes ? Qui est l'homme qui se tient en équilibre instable sur un toit, un petit enfant dans les bras ? Le texte redouble l'énigme.

L'analyse des titres de Max Ernst est incroyablement riche, elle pourrait à elle seule être un objet d'étude. Gilbert Lascault a été amené à imaginer une planète Max Ernst et une brève encyclopédie de cette planète.[424]

Il en va de même pour les titres de Salvador Dali, mais dans un registre un peu différent : il s'agit moins de tableaux-poèmes, Dali répond aussi à sa façon aux préceptes surréalistes. Dalí utilise comme dans sa peinture une méthode d'association libre de mots et de choses, il est à la recherche d'un sens occulte. Les mots intéressent Dali, il a écrit de nombreux textes : par exemple entre 1927 et 1983, il a publié non moins de cent soixante textes ; il s'est essayé à pratiquement tous les genres littéraires mais il n'a écrit qu'un seul roman, *Visages cachés*. Ses titres sont souvent très étonnants, ils semblent découler du même processus de création que la peinture. Là encore je suis étonnée de ne trouver aucune étude sur Dali qui se penche sur ses titres.

[424] Lascault Gilbert, *Sur la planète Max Ernst*, éd. Maeght, Collection Chroniques anachroniques, 1991.

IIIFig. 30 : Travaux de Max Ernst

Deux enfants sont menacés par un rossignol, (+ deux détails), 1924,
huile sur bois avec éléments en bois, h : 69,8x57x11,4 cm
La puberté proche ou Les pléiades, 1921, collage d'éléments de photographies et peinture, gouache et huile sur papier posé sur un carton, 24,5x16,5 cm
Capricorne, 1948, plâtre teinté, 247x210x155 cm
dans Bischoff U., *Max Ernst*, Taschen, 1993, p. 34, p. 21 et p. 83.

Des études tendent à montrer que Dali fait très clairement partie de la catégorie des personnes qui pensent par images.[425] Une phrase de Dali cité par Myriam Watthee-Delmotte,[426] soutient cette idée : « Si je dis *corps*, puis *Cordoue*, c'est que je forme entre les deux mots un pont onirique qui fait apparaître toute une vision et toute une conception de la vie. »[427] Cette chercheuse commente le roman de Dali *Visages cachés*. L'écriture de Dali a, selon elle, deux particularités remarquables : une propension à remplacer les descriptions littéraires par des comparaisons tirées des arts picturaux et une étonnante faculté à pratiquer la métaphore, qui tient à sa conceptualisation iconique du monde.

Je pense que les titres de ces deux derniers artistes, Ernst et Dali, ont grandement contribué à l'élaboration de mes propres titres, pour les sculptures. Pour être tout à fait complet, il faut aussi citer le peintre Ljuba (mon propre père), dont nous avons déjà un peu étudié l'influence dans le chapitre sur la filiation, traité précédemment.

Dans son étude structuraliste sur Ljuba, Sarane Alexandrian tente de mettre en mots ce processus créatif : « Ljuba est un peintre d'imagination qui fait des tableaux d'aventure intégralement picturale, où c'est la peinture même qui explore tel territoire plein de mystères à découvrir et de périls à conjurer. Il y a un sujet dans chacun de ces tableaux, mais qui se constitue peu à peu au cours de sa réalisation, et Ljuba est toujours prêt à le modifier et même à le sacrifier impitoyablement, s'il l'entraîne hors de la création pure. »[428] Ljuba construit une vision sans avoir une image mentale préconçue, il retouche sans cesse son tableau jusqu'à que celui-ci prenne vie. C'est la logique de création qui prédomine, et non une idée symbolique ou une histoire à raconter. Ljuba rajoute : « Nommer un tableau, c'est annoncer qu'il est né, qu'il a une individualité propre. »[429] Il se réfère lui-même beaucoup aux peintres surréalistes. Ils ont eu avant lui l'exigence de titrer leurs tableaux, par souci de valorisation poétique de la peinture. Ljuba cite Yves Tanguy qui trouvait difficilement ses titres. Il demandait à ses amis poètes de l'aider ; ainsi Jacques Prévert lui en a fourni quelques-uns.

---

[425] Arnheim R., *La Pensée visuelle*, Paris, Flammarion, 1976. et « Thinking in Images / Writing in Words : the Literary Work of a Painter (the Case of Salvador Dalí) », dans *Carnets des échanges inter-départementaux* - Notebooks of the Interdepartmental Exchange UCL/UMass, n°3, novembre 2001, pp. 89-103.

[426] Watthee-Delmotte Myriam : Chercheuse au GRIT, groupe de recherche sur l'image et le texte, Université Catholique de Louvin, en Belgique

[427] Watthee-Delmotte Myriam, *Visages cachés de Salvador Dalí - L'aventure d'un peintre dans le territoire du roman,* dans GRIT Groupe de Recherche sur l'Image et le Texte, B-1348 Louvain-la-Neuve (Belgique), grit@rom.ucl.ac.be.

[428] Alexandrian Sarane, *Ljuba*, Editions Cercle d'art, 2003 Paris, p. 8.

[429] Alexandrian Sarane, *Ljuba, Opus cité*, p. 10.

Ljuba choisit ses titres avant d'avoir achevé ses tableaux. Ils lui donnent d'ailleurs, selon ses propres termes, l'élan final pour finir les peintures. Il inscrit soigneusement ces titres au dos des tableaux près de sa signature, ainsi que dans ses cahiers de bord.

De manière générale, les artistes d'aujourd'hui ont conscience de l'existence du titre et beaucoup s'interrogent. Nier le titre de l'œuvre ou se ruer dessus, quelle méthode adopter ? Le titre informe, il peut être une fausse piste, un éclairage ou une ouverture, le titre accompagne l'œuvre. Certains artistes contemporains revendiquent le «Sans titre» comme une délégation au spectateur, un rôle interprétatif à jouer. D'autres comme René Magritte, détournent la représentation : pour *Ceci n'est pas une pipe*, le titre devient alors une partie intégrante de l'œuvre. Plus extrême encore, l'artiste Ben fait du titre et de sa signature, l'œuvre elle-même. Le mot et le texte gagnent du terrain sur l'œuvre. L'art et le langage dialoguent, de la qualité plastique de l'œuvre à son sens, le langage devient un nouveau matériau de l'art développant l'aspect conceptuel de ce dernier. Ainsi, le titre peut être dépossédé de son sens ou au contraire être surinvesti. Les titres existent quelquefois avant la mise en forme de l'œuvre.

L'œuvre de Joseph Kosuth, *One and Three chairs [Une et trois chaises*], 1965, propose trois images, trois sens et trois définitions de la chaise : l'image de la chaise, sa définition écrite et l'objet matériel chaise. Le titre, l'image et sa définition se mêlent.

Arman titre *La fin du romantisme* 1973 des guitares brisées dans un coffrage en bois. Il y a une grande différence entre le plastique et l'écrit. Cet écart ouvre de nombreuses pistes de lecture et invite le spectateur à aller au-delà de l'œuvre plastique.

Plus loin encore, certains artistes Contemporains donnent des titres délibérément très conceptuels en contraste avec les formes plastiques données à voir. Comme l'œuvre de Damien Hirst décrite au début de cette partie (le requin-tigre en décomposition) qui s'intitule *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* [*L'impossibilité physique de la mort dans l'esprit d'un vivant*]. Maurizio Cattelan, une autre superstar de l'Art Contemporain, aime jouer avec les animaux morts. L'œuvre *la Ballade de Trotski* (1996) représente un cheval empaillé et harnaché suspendu au plafond : le contraste dans le titre entre ballade et « Trotski » franchement politique appelle à de nombreuses pistes d'interprétations ceux qui voudraient s'écrier « c'est quoi ce cheval ? »… Autre exemple du même artiste : l'œuvre intitulée *Bidibidobidiboo* (1996) : c'est un écureuil naturalisé mis en scène de façon tragi-comique, il s'est suicidé dans sa cuisine. Cattelan représente probablement une allégorie du deuil de l'enfance. Le titre fait référence aux paroles chantées par la marraine de Cendrillon lorsqu'elle la transforme pour aller au bal.

Ces quelques exemples de titres modernes, actuels et contemporains pourraient être multipliés à l'infini et montrent la complexité de la place du titre aujourd'hui.

D3- Titres de mes sculptures

La place de mes titres est également complexe et il n'est pas évident, même pour moi, d'en saisir tous les tenants et aboutissants. Pour mettre un écart entre mes titres et moi, j'ai donc regardé les titres des autres artistes et j'ai analysé les tableaux de mes travaux présentés dans la partie I de cet écrit. J'ai étudié deux points plus particulièrement. D'une part, les raisons qui me poussent à mettre un titre, **l'intention affichée** et de l'autre **le processus créatif** de la mise en place d'un titre.

Pour commencer j'énumère ici encore une fois mes titres pour plus de simplicité de lecture :

1. *Pleureuses Balkaniques*
2. *La vigie endormie*
3. *Les baigneuses de l'Adriatique ou le syndrome des Balkans*
4. *Micro-résistance au viol de l'imaginaire*
5. *La Couvée*
6. *Rossolis, la plante carnivore*
7. *Lutte contre la prolifération des branchies*
8. *Illusion nécessaire des lucioles*,
9. *La mante*
10. *Coryphée d'un monde désenchanté*
11. *La marée*
12. *L'amazone des petites sauterelles - hommage à Arundhati Roy*
13. *Esclave des oiseaux*
14. *La Mère des Œufs*
15. *Georges B.*
16. *Evolution de l'espèce 2*
17. *David et les mouvements tectoniques internes*
18. *Bella Ciao*
19. *Le dernier des ornithanthropes*

20. Triptyque de photosculptures

21. Haliotis tuberculata - Petrovo uho

22. A l'écoute de la musique

23. Soulèvement des rêves- hommage à Füssli

24. Libération des Cuirasses

25. Oreille mutante

a- L'intention affichée

Je donne en général le titre définitif à un travail plastique lorsque celui-ci est presque achevé ou carrément lorsque la sculpture est cuite. Je ne veux pas prendre le risque d'illustrer la sculpture. Et inversement, les mots ne doivent pas être un simple ajout superficiel à ce qui se trame dans le modelage. Le titre doit ouvrir, comme une clé et élargir et approfondir. Il est un message envoyé aux autres et il faut prendre en compte sa réception.

Filiation, hommage, parodie ou pastiches, associations d'idées, jeux de mots, poésie, etc… sont autant d'éléments possibles. Deux hommages sont explicitement écrits : *L'amazone des petites sauterelles - hommage à Arundhati Roy* (n°12) et *Soulèvement des rêves - hommage à Füssli* (n°23) (IIIFig. 31 : Inspiration pour *Soulèvement des rêves*), c'est parce que je souhaite qu'il n'y ait pas de doute sur « l'hommage ». D'autres hommages sont implicites car les références sont largement connues, comme pour *Esclave des oiseaux* (n°13) et *l'esclave* de Michel Ange ou encore *Bella Ciao* (n°18) et la chanson du même titre, mondialement connue. Enfin certains hommages sont plus discrets et accessibles seulement à un petit nombre de spectateurs ayant des références communes ou ceux à qui j'ai personnellement donné des explications, comme pour *Evolution de l'espèce 2* (n° 16) qui est un hommage à une nouvelle de Philippe Curval dont nous avons précédemment parlé.[430]

[430] Voir *Supra* Partie III B1 Figures du Futur

IIIFig. 31 : Inspirations pour *Soulèvement des rêves* (n°23)
Pour l'idée générale : Peinture de Füssli J.-H.,
Le Cauchemar, 1781, huile sur toile, 127x102 cm
dans Gibson M., *Symbolisme*, Taschen, 1994, p. 23.
Pour le petit monstre : mélange de la peinture de Füssli et
d'un détail d'une peinture de Max Ernst.
L'habillement de la mariée, 1939, huile sur bois, 96x130 cm
dans Bischoff U., *Max Ernst*, Taschen, 1993, p. 65.

La sculpture *Le Dernier des Ornithanthropes* (n°19) est un hommage au dernier ange dans la BD *Barbarella* de Forest.[431] Les liens peuvent se rapporter à l'art, la littérature, le cinéma et la BD. Les titres qui rendent « hommage » m'ont certainement été inspiré par mon père, l'artiste peintre Ljuba. Sarane Alexandrian parlait à propos des titres de mon père d'hommages révélateurs.[432] Nous l'avons déjà cité dans la première partie de cet écrit lorsque je me suis penchée sur mes filiations au sens large avec mon père.[433] Je pratique donc aussi « l'hommage », il peut même s'avérer, que l'hommage soit pour la même référence : un tableau de mon père de 1972 se nomme « la question de Gulliver – hommage à Jonathan Swift », moi j'ai toute une série de sculptures qui se nomme « Rêve de Lilliput ».

Je donne un certain regard et des pistes critique sur la société. J'opte parfois pour des références autobiographiques, la plupart du temps dissimulées et compréhensibles par moi seule ou mon entourage proche, par exemple avec *Les pleureuses Balkaniques* (n°1) et *Les Baigneuses Balkaniques ou le syndrome des Balkans* (n°3).

Une autre de mes intentions affichées est de donner une figure de l'humain qui ne dépend pas du genre homme ou femme. Alors quand j'ai fait les premiers tableaux d'analyse des titres de mes ouvrages dans la Partie I et que j'ai découvert que je donnais des titres majoritairement du genre féminin (68%), j'étais bien ennuyée. C'est grâce à la thèse que j'ai fait ce constat. Même lorsque mes sculptures représentaient un homme elles pouvaient avoir un titre féminin, comme *la Marée* (n°11). Pour pallier cet écart entre mes intentions affichées et la réalité, après cette prise de conscience, j'ai commencé à donner des titres neutres, ambigus ou masculins. Comme à chaque fois que je découvre une constante ou une habitude, j'aime changer, pour ne pas être classée dans un cadre.

Chacun de mes travaux plastiques a un titre, je n'envisage pas le « sans titre », comme une possibilité. Mes tasses, saladiers, assiettes… n'ont pas de titres au contraire de certaines de mes céramiques sculptées aux formes plus complexes. Pour moi, le titre donne clairement le statut d'œuvre. Je me pose donc de nouveau la question du statut de mes photosculptures (n°20). Elles ont un titre générique, mais j'ai comme une impression de non-fini. J'ai plusieurs fois, envisagé de leur donner des titres individuels, sans jamais aboutir jusqu'à maintenant.

Je n'ai pas de « sans titre », car je veux moi-même donner mes titres et je ne souhaite pas laisser à un conservateur, à un critique d'art ou à la postérité de le faire à ma place. Je tiens au cartel lors de mes expositions. Lorsque des visiteurs

---

[431] Forest Jean-Claude, *Barbarella*, BD, Editions Eric Losfeld, 1968 et voir *Supra* IFig. 32a et IFig. 32b.
[432] Alexandrian Sarane, *Ljuba, Opus cité*, pp. 135-141.
[433] Voir *Supra* Partie I

viennent à l'atelier, j'insiste toujours pour leur donner le titre de la pièce observée. Je revendique mes titres comme on revendiquerait un droit légitime. D'ailleurs, à recenser les termes des titres eux-mêmes on observe qu'ils sont de la famille au sens large de « revendiquer » : « *micro-résistance* », « *lutte* », « *amazone* », « *soulèvement* », « *Libération* »… J'ai montré dans le chapitre précédent que ces termes sont à mettre en lien avec une confrontation avec l'Art Contemporain. Face à cette position affirmée, j'ai décelé lors de la rédaction de cet écrit une contradiction dans ma démarche. En effet mes titres sont inscrits sur les cartels, sur mon site, dans mes cahiers de bord…mais ils ne sont pas gravés dans la terre cuite. Ils sont inscrits sur des matériaux périssables à mes yeux. « Matériaux périssables » me renvoient à l'Art Contemporain. Le peintre Ljuba inscrit le titre au dos de son tableau. Rodin et Camille Claudel ne gravent que leurs noms dans la matière. Ce sujet mériterait sûrement un approfondissement, difficile pour moi à mettre en œuvre actuellement, car on ne peut pas toujours accéder aux dos des peintures ou manipuler les sculptures. Depuis la rédaction de ce sujet au moins deux questionnements ont surgi. D'une part, je me demande s'il ne faut pas que j'inscrive mes titres dans la terre. Les problèmes sont qu'une fois gravés, les titres ne peuvent plus changer. Il m'arrive aussi de donner un titre plusieurs mois, voir un an, après la fin de la sculpture lorsqu'elle est déjà cuite (on ne peut plus écrire le titre dans la terre malléable). D'autre part, les liens entre mes titres et l'Art Contemporain me taraudent, au point que j'ai du mal à donner des titres à mes dernières sculptures.

Le titre même de ma thèse est comme un titre de mes sculptures : *A la recherche du « corps multiple » au travers d'une pratique personnelle du modelage - Pour une micro-résistance au viol de l'imaginaire* (le sous-titre est emprunté à la sculpture du même titre (n°. 4)). Ce titre est une porte d'entrée conceptuelle, c'est une entrée différente dans mon travail qui est du domaine du sensible. Je me sens essentiellement affiliée aux titres des surréalistes, mais parfois je conçois le titre de ma thèse et les titres de mes sculptures comme une intrusion, une participation dans ce que j'imagine être l'Art Contemporain.

b- Processus créatif des titres

Lorsque j'ai présenté un extrait mon carnet de bord,[434] j'ai plusieurs fois décrit mes titres comme un point nécessaire de l'élaboration de mes travaux plastiques. Plus qu'indispensable, le titre fait partie pour moi de mon processus créatif. Il s'élabore tout au long de la mise en forme, mais il ne prend vraiment son apparence définitive qu'à la fin du modelage. Souvent c'est au moment de prendre les photos de la pièce que le titre se forme, car j'observe à cette occasion l'ouvrage avec un œil neuf, presque extérieur.

C'est par l'acte de donner un titre à une pièce que je mets le point final au modelage.

Mon processus de création de la forme suit le plan de cette thèse :

I Contextualiser /II Faire (technique) /III Maîtriser (savoir intellectuel) /IV Imaginer.

Le processus d'élaboration du titre suit plutôt le sens inverse :

IV Imaginer/ III Maîtriser (savoir intellectuel)/ II Faire (technique)/I Contextualiser.

En effet, pendant que la matière prend forme, je laisse d'abord mon esprit vagabonder librement avec les mots, les sensations, les influences diverses… (IV). Puis, je me documente pour dominer les sujets issus de la pure imagination libre, les ordonner, leur donner du sens (III). Après cela commence le travail le plus difficile pour moi, écrire (comme je m'efforce de le faire pour la thèse). Il faut ordonner les mots, en bon français, en écouter la sonorité, donner de la poésie et du sens aux mots en interaction avec le modelage (II). Et enfin le titre prend place dans un environnement et il faut en tenir compte. Par environnement je pense au contexte personnel et à l'interaction avec l'autre, le spectateur, mais aussi au contexte d'Art Contemporain et mes liens avec lui (I).

Tentons de prendre un exemple parmi mes titres, *La vigie endormie*, (n°2) (extrait du carnet de bord) et voir si l'ordonnance des étapes correspond à mes allégations. Je commence effectivement par faire de libres associations d'idées et de mots de proche en proche, à partir de la forme qui naît devant mes yeux. C'est l'ETAPE 1 : IV Imaginer. Puis, je cherche à ordonner et à organiser et à donner un sens aux mots qui ont surgit (*guetteur*, *veilleur, sentinelle, vigie)*. Je recherche un support dans l'histoire de l'art visuel et symbolique (des images sur les navires anciens à voile, *Le radeau de la méduse* de Théodore Géricault, tempête sombre…). C'est l'ETAPE 2 : III Maîtriser (savoir intellectuel). Il me faut ensuite approfondir les mots trouvés, en les cherchant dans le dictionnaire. Je cherche une structure linguistique qui fonctionne pour moi. C'est l'ÉTAPE 3 : II Faire (technique). Il y a le monde extérieur qui interagit sur ma sculpture. Un spectateur m'aide à réinterpréter le modelage car entre mon projet de départ et le modelage à l'arrivée, il y

[434] Voir *Supra* Partie I - C2

a un écart. De plus les événements rapportés par une émission radio influencent le cours de la sculpture, je fais une réaction au contexte de l'Art Contemporain : d'un coté un sentiment de désespérance et de l'autre un besoin d'utopie et d'espoir. C'est l'ÉTAPE 4 : I « Contextualiser ».

Mon exemple fonctionne, même si avec lui on voit déjà que les étapes d'élaboration du titre peuvent se mêler un peu. La recherche de proche en proche dans le dictionnaire engendre des mots qui à leur tour font redémarrer l'imagination. « Contextualiser » peut quelque fois se mêler à la « Maîtrise » des savoirs intellectuels… Mais je pense que l'élaboration de mes titres suit quand même la progression générale inverse de celle de la forme de mes sculptures, surtout au niveau de l'imaginaire. Cet imaginaire sera l'objet de la Partie suivante.

Pour conclure cette troisième partie :

J'ai articulé cette partie sur la « Maîtrise » autour d'une série de questions. Il me semble que pour être complète, je dois aussi répondre à : *Pourquoi faire une thèse « aujourd'hui? ».*

Faire une thèse correspond complètement à ce besoin que j'éprouve de maîtriser et à être capable de me confronter à l'Art Contemporain pour survivre.

Les conséquences positives sont pour moi une augmentation du savoir et une recherche plus approfondie. J'ai envie d'écrire : une augmentation de ma « **multiplicité** ».

Les dommages négatifs existent aussi. Parfois l'introspection fait tourner en rond, mais surtout, le temps de rédaction est pris sur le temps de création.

La contrainte qu'exerce la rédaction de la thèse sur mon esprit me donne l'impression d'un besoin de faire plus fort. Mes idées « de faire » débordent. De plus, ma prise de position argumentée par rapport à l'Art Contemporain me permet de le ranger et de m'en débarrasser. J'ai enfin l'impression de pouvoir créer sans cette oppression. L'effet conjugué des idées qui débordent et de la liberté retrouvée, donne envie de laisser s'épanouir « **l'imaginaire** ».

C'est cet imaginaire que je me propose d'étudier dans la partie suivante.

PARTIE IV : « IMAGINER »
approche de la partie immergée de l'iceberg

PARTIE IV : « IMAGINER » - approche de la partie immergée de l'iceberg

Je viens de voir dans le chapitre précédent l'importance pour moi de « maîtriser ». Dans un premier temps, je dois maîtriser la technique, maîtriser les savoirs dans mon travail plastique et dans cet écrit. La maîtrise agit comme un support, une introduction, une porte ouverte vers « autre chose ». Dans un second temps, je peux m'autoriser « cette autre chose » : j'ai l'impression qu'une fois que j'ai réuni les conditions nécessaires à la maîtrise, je peux me laisser aller à l'imagination. Dans la quatrième partie de cet écrit, je me propose d'explorer cette imagination.

La nature multiforme de l'imagination fait qu'elle échappe à toute définition rigoureuse. Cette notion suscite l'interrogation et la théorisation dans toutes les disciplines, des sciences, de la philosophie, de l'art, etc… Son domaine est celui de l'imaginaire, des représentations dont le contenu tenu pour irréel revêt l'apparence d'une réalité. Chaque discipline s'attache à élucider des facettes différentes de l'imagination. Par exemple, la psychologie, au début, concevait l'image comme son matériau. On peut trouver des anticipations chez les premiers psychologues qui parlaient d'imagination créatrice ou productive pour expliquer l'émergence du Nouveau. L'interrogation de la psychanalyse, elle, porte sur la genèse des processus d'imagination et sur la fonction qui s'accomplit dans la production de cet imaginaire. La psychanalyse propose l'inconscient comme source et dynamique du monde imaginaire.[435] Gaston Bachelard (1884-1962) a écrit : « L'imagination n'est pas, comme le suggère l'étymologie, la faculté de former des images de la réalité ; elle est la faculté de former des images qui dépassent la réalité, qui *chantent* la réalité. Elle est une faculté de surhumanité. »[436]

Le domaine est vaste, je le sais, et le but ici ne sera pas d'en brosser toutes les facettes. Je me documente sans cesse autour de ce sujet car, comme beaucoup de monde, la genèse de l'imagination et tout ce qui touche la création m'intéresse. Ici, je me propose juste d'étudier mon cas particulier au travers de la matérialisation concrète dans mes travaux plastiques de cet imaginaire. Dans mes sculptures, l'imaginaire est modelé en trois dimensions et il a par conséquent une forme réelle concrète que l'on peut appréhender.
Je vais procéder en trois étapes :

---

[435] Dosnon Odile, *Imaginaire et créativité : éléments pour un bilan critique,* Pratiques n° 89, Mars 1996. www.pratiques-cresef.com/p089_do1.pdf

[436] Bachelard Gaston, *L'eau et les rêves - Essai sur l'imagination de la matière,* [1942], Livre de Poche, Biblio Essais, 1998, p. 25.

- **Mécanisme de l'imagination** : La première étape consistera à décrire quand et comment je me mets à modeler la partie imaginaire de mes travaux plastiques. Je me suis interrogée sur les mécanismes par lesquels l'imagination se met en place dans mon travail plastique. Pour cela je me suis aidée d'une sorte de porte d'entrée qui a été l'étude de la méthode du *rêve éveillé libre* et les sujets affiliés comme l'inconscient, les écrits de Jung, la symbolique,… J'ai ensuite élargi ma réflexion en regardant et étudiant les mécanismes de l'imagination d'autres créateurs provenant d'horizons divers.

- **Observation de l'imagination** : La deuxième étape est l'étude et le recensement, à partir de l'observation de mes travaux plastiques, des images ou sensations créées dans ce monde imaginaire. J'évoquerai tour à tour l'existence de différentes échelles de grandeur au sein d'une même sculpture, la présence d'un enchevêtrement, la naissance de monstres et d'espèces oniriques imaginaires, le vide et l'absence de certaines parties du corps et enfin la création d'un environnement et de sentiments érotiques. Chacune de ces images, fait débat ou renvoie à des enjeux dans des domaines variés. Je développerai les thèmes qui me semblent les plus pertinents par rapport à mon travail.

- **Plaidoyer pour l'imagination** : La troisième étape touchera les franges même de l'imaginaire et consistera en une sorte de défense passionnée de cet imaginaire. L'imaginaire est lié dans mon esprit à la résistance et la lutte. Je regarderai les liens entre ces trois concepts dans mes créations, puis chez quelques artistes qui me sont proches. Et pour finir, je soulignerai l'importance de l'imaginaire par rapport à l'Art Contemporain et à la société d'aujourd'hui.

A - MÉCANISME DE L'IMAGINATION DANS MON TRAVAIL

A1- Description de ma façon de travailler/Ouverture sur le monde imaginaire

Il y a toujours un rituel de démarrage, mais sans ordre précis. Je mets une blouse, je mets une radio musicale, je prépare l'endroit où je vais travailler, j'ouvre un pain de terre et je prépare les outils dont je vais avoir besoin. Si j'ai déjà commencé un modelage, j'enlève les plastiques. Dans ce cas, je passe au moins cinq, dix minutes à regarder, à observer minutieusement ma pièce sous tous les angles. Si je commence une nouvelle une sculpture, le « rituel de démarrage » peut prendre plus de temps ; s'y ajoute alors la recherche de la bonne planche comme support, quelquefois la préparation des photos qui me serviront d'inspiration, d'autre fois le partage d'une tasse de thé avec un modèle vivant qui va poser…

C'est une façon de rentrer dans le sujet, d'oublier le reste et de se concentrer. Dans mes sculptures, il y a une partie très réaliste que je tente de pousser vers l'excellence, comme nous l'avons vu dans la Partie II sur la technique. Cette préoccupation me permet de me focaliser sur le modelage. Si par hasard, j'ai fini « l'étape technique » et que j'en suis à « l'étape imagination », je ne continue pas directement la partie imaginaire. Je reprends toujours d'abord la partie réaliste : je la regarde, la lisse, rajoute une boulette de terre ou deux et, lentement, je considère les liens que cette partie tisse avec l'autre. Petit à petit, sans m'en rendre compte, je m'attaque à la partie plus « imaginaire ».

La méthode est la même pour mes autres créations plastiques. Pour mes céramiques sculptées, par exemple, je dois d'abord me concentrer sur les formes parfaitement rondes, faites au tour en général. La forme parfaitement ronde en céramique est l'équivalent à la forme du corps humain en sculpture pour moi, au sens de point de départ. Pour mes photosculptures, ce sont les photos des détails de sculptures qui doivent être de bonne qualité avant que je me permette de les assembler.

Une séance de création plastique se résume ainsi : une mise en condition psychologique extérieure suivie d'un travail minutieux, puis lentement, une dérive vers la partie plus intuitive et « imaginaire ». Bien sûr, il s'agit là d'une description idéale ; il existe des contre-exemples, des événements exceptionnels et il s'opère toujours quelques va-et-vient entre la maîtrise et l'imaginaire. L'imaginaire contamine la technique et la technique fait quelques incursions dans le monde non-réel. Car finalement, la pièce qui se

construit est un tout. Au final, j'obtiens tout un imaginaire de formes diverses, des êtres de tailles et d'échelles différentes qui s'entremêlent.

La partie « imaginaire » se construit à partir de la partie « réaliste ». Elle se met en place, de bouts de terre en bouts de terre pour mes pièces modelées. La pose de la terre est régie par tout un ensemble de mécanismes divers dont voici une liste non exhaustive : des besoins d'équilibres visuels, des besoins techniques, le hasard, le plaisir de faire des trous et des formes, par des associations d'idées … J'interprète librement les idées et formes nouvelles, un peu comme lors d'un test de Rorschach.[437] Ces idées et ces formes, à leur tour, font éclore d'autres formes.

Ces formes sont régies par une logique de la création, ce n'est pas raconter une histoire qui dicte les formes. Prenons un exemple, la construction de *La vigie endormie* (n°2) : j'avais une idée en tête, celle de faire des acrobates, mais le personnage en haut ne fonctionnait pas dans l'espace ; ce personnage écrasé sur les autres par contre, formait un ensemble cohérent pour mon œil.

Mais comment étudier les mécanismes de son propre imaginaire ? Surtout quand on a l'impression que l'imagination se met en place « naturellement », c'est à dire sans une idéologie de l'onirisme comme c'est le cas pour les surréalistes. L'écrivain René Daumal avait décrit l'écriture automatique des surréalistes comme une « Machine à penser ».[438] J'étudierai et comparerai le mécanisme de mon imaginaire avec celui des surréalistes un peu plus loin. Mais avant, je veux encore donner quelques clés et portes d'entrée pour aborder mon ouvrage avec « un œil neuf ». Comme souvent dans mon travail, les portes d'entrée et les clés que j'utilise pour décrypter mon propre fonctionnement interagissent avec lui, mais ne sont pas des « machines à penser ». Par exemple dans ce qui suit, j'ai comparé mon « mécanisme imaginaire » avec les mécanismes qui se mettent en place dans le « rêve éveillé libre ».

---

[437] **Rorschach** : test qui fait appel à la fois à la sensation, au conscient et à l'inconscient. Hermann Rorschach, 1884-1922, psychiatre suisse renommé pour avoir mis au point le test qui porte son nom. Il était le fils d'un maître du dessin et lui-même dessinateur amateur. Il ne distingue pas l' « imagination » de la perception, contrairement à ses prédécesseurs, mais considère que l'interprétation est un moment de la perception. Ce moment devient conscient lorsque le travail d'adaptation entre données sensorielles et images mémorielles est très important.

[438] Daumal Réné, *L'Evidence absurde, essais et notes* (1929-1934), Gallimard, Paris, 1972.

A2- Comparaison avec le rêve éveillé libre/ liens avec l'inconscient/avec la symbolique universelle, Jung.

En résumé, le mode opératoire de création de mes sculptures est le suivant : rituel de démarrage pour la mise en condition, modelage d'après un modèle (photographique, vivant ou association de plusieurs supports) qui requiert une technique et une maîtrise particulières, puis lente dérive vers la création d'un monde imaginaire, où tout un univers symbolique voit le jour.

Dans un premier temps, l'essai d'Anton Ehrenzweig, sur la *psychologie de l'imagination artistique*[439] m'a mise sur la piste **du rêve**. Ehrenzweig souligne la capacité de l'artiste à combiner rêve et conscience éveillée. Il parle de l'originalité de la situation créatrice qui tient précisément à cette rencontre. L'imagination artistique utiliserait la dynamique de l'inconscient, non pas ramené simplement à un collecteur d'images mais considéré plutôt comme un système énergétique. Cette idée qu'il existe un « système énergétique » a excité elle-même mon imaginaire !

Dans un second temps de recherche et de réflexions sur mon travail plastique, j'ai constaté dans mes sculptures la présence **de symboles** qui revenaient parfois. J'ai cherché leur signification dans plusieurs dictionnaires spécialisés et ailleurs.

Ces deux domaines, le rêve et les symboles, m'ont mis sur un chemin de recherches foisonnantes. Je connaissais déjà bien les surréalistes et leur méthode,[440] mais j'avais envie de remonter aux sources et d'explorer des voies parallèles, avec la naïveté propre aux trouvailles faites seule. Je suis consciente cependant, grâce à Anton Ehrenzweig, que l'imagination artistique répondait à des notions infiniment plus complexes que je ne pourrai jamais appréhender complètement.[441] J'ai découvert ainsi la méthode du « rêve éveillé ». Cette méthode est, en général, pratiquée lors d'une psychothérapie qui approche les processus psychiques par l'imaginaire. J'ai trouvé de nombreux points communs, entre ma pratique créative et la méthode dite « rêve éveillé ».

Pour faire simple : le sujet se relaxe, on se pose pour se mettre dans une bonne disposition d'esprit, on démarre par une idée concrète, puis petit à petit, on se laisse guider par une sorte de rêverie, pleine de symboles et enfin on tente de mettre le récit bout à bout pour pouvoir le communiquer à autrui. Les liens entre ces deux démarches ont aiguisé ma curiosité.

---

[439] Ehrenzweig Anton, *L'Ordre caché de l'art - Essai sur la psychologie de l'imagination artistique,* TEL Gallimard, (Préface de J.-P. Lyotard), [en Anglais 1967, Gallimard 1974], 1987.
[440] Voir *Infra* Partie IV-A3
[441] Ehrenzweig Anton, *L'Ordre caché de l'art – Opus cité*.

Le champ de mes recherches requérait un travail préliminaire. On ne peut pas aborder des thèmes comme *symbole*, *rêve*, *inconscient*… sans une initiation à des sujets plus liés à la famille « psy ».

Les précautions d'usage veulent qu'à nouveau je précise bien les limites de ce chapitre, mais aussi l'intérêt de ma démarche. Ma recherche concerne uniquement les arts plastiques et en particulier ma propre création artistique. Je suis une complète autodidacte concernant les sujets psychologiques et psychanalytiques. Mon but n'est pas de faire ma propre psychanalyse à travers mes œuvres, ni de me battre avec des experts en la matière. Je trouve la méthode de rêve éveillé libre fascinante à cause des nombreux liens que j'envisage avec ma propre approche du modelage. Elle est d'une approche directe simple. Le fait que je m'y intéresse interagit évidemment avec ma pratique plastique, elle apporte une nourriture supplémentaire à mon modelage. La validité de la méthode n'est donc applicable qu'à ma propre création. Cependant, il serait intéressant qu'un spécialiste de la question étudie le sujet plus avant.

A2a - Initiation aux thèmes liés aux rêves et à l'inconscient

Les relations entre les rêves et la créativité ont fait l'objet d'études des plus grands psychologues : Freud, Jung, Lacan… dans le langage qui leur est propre, avec des buts et des visées qui sont aussi spécifiques à leur formation. Leur jargon n'est pas toujours accessible au profane.

La profane que je suis a toujours aimé les mots apparentés à « rêver ». Beaucoup de mes réalisations plastiques y font allusion dans leurs titres (parmi mes premières sculptures, les séries des *Rêves de Liliput*, et des *Hommes dévorés par leurs rêves* et parmi mon corpus d'étude, *La vigie endormie* (n°2), *Le soulèvement des rêves* (n°23)). Je me suis interrogée sur l'étymologie du mot « rêver », et j'ai constaté qu'il fait problème.[442] On se demande s'il vient de « vagabonder » (*esver* en gallo-romain) ou de « délirer », « être en fureur » (*raver*, forme dérivée du provençal *raba, rava*). Le sens premier semble avoir été jusqu'au XVIIe siècle, celui de « délirer » et de dire des choses extravagantes avant d'évoluer vers l'abstrait : « laisser aller sa pensée au hasard », cela entendu péjorativement. L'acceptation courante de « voir en songe pendant son sommeil » date du XVIIe siècle. Le terme « rêverie » a subi les mêmes variations pour finir par prendre - avec

[442] Toutes ces informations sont issues du *Dictionnaire historique de la langue française,* sous la direction d'Alain Rey, Paris, Dictionnaire Le Robert, 1998.

Jean-Jacques Rousseau - le sens d'image ou de pensée produite par le fait de « rêver ». Le mot « rêve » n'est apparu qu'à la fin du XVIIe siècle pour se distinguer du « songe », la suite des images qui survient pendant le sommeil. Il a longtemps été utilisé dans une perspective médicale, désignant l'activité des aliénés. Mais il a peu à peu remplacé le mot « songe » en assimilant le sens de « rêverie ». En serbe et en croate « rêver » se dit « sanjati » proche de l'italien « Sanjare » plus proche du « songe » français. « Songe » provient de *sunge,* pluriel du latin *somnium,* dérivé de *sommus,* « sommeil ». Le sens en était plutôt au figuré, celui de « chimères » et d'«extravagances ». Au XIIIe siècle, le terme semble également avoir signifié « ce qui n'a pas l'apparence de la réalité ». « Rêve », « rêverie », « songe », « vision », « délire », « imagination » tous ces mots ont longtemps coexisté. Ils recouvrent une même activité de l'esprit, en en précisant pour chacun une direction, une couleur et une intensité particulières. Il y a un appauvrissement de la langue aujourd'hui qui tend à utiliser le seul terme « rêve » pris dans son usage courant de « suite de phénomènes psychiques se produisant généralement pendant le sommeil ».[443] Le « rêve » n'est pourtant pas limité à son sens d'activité nocturne. Le « rêve » engage une problématique bien plus large. En tout cas, il m'a toujours donné envie de l'explorer.

J'ai retenu de mes lectures et de mes investigations que le rêve est pour Freud et pour Jung, « la voie royale » menant à l'inconscient.

Freud explique le développement de la vie psychique par le *refoulement de désirs sexuels au cours de la petite enfance*. Les rêves réalisent ces désirs d'une façon détournée. L'analyse freudienne renforce le *moi* conscient*,* face à un inconscient négatif. Elle accentue l'opposition entre conscient et inconscient, la dissociation psychique du patient.[444] [445]

Pour Jung, l'inconscient et le rêve sont à l'origine des comportements spécifiques d'espèce, *les archétypes*[446]*,* et d'un processus de différenciation et de développement

---

[443] Dictionnaire *Le Petit Robert*, CD-Rom, VUEF 2001.
[444] Freud, Sigmund, *Le rêve et son interprétation*, Georg, 1998.
[445] Crabbé, Jean-Michel, *Sommeil et rêves : Psychique et Physiologique, les deux faces de notre vie*, Ellébore, 2003.
[446] **Archétype** : en psychanalyse et chez Jung c'est un symbole primitif, universel, appartenant à l'inconscient collectif (pour définition inconscient collectif voir un peu plus loin).
« On croit souvent que le terme «archétype» désigne des images ou des motifs mythologiques définis. Mais ceux-ci ne sont rien autre que des représentations conscientes : il serait absurde de supposer que des représentations aussi variables puissent être transmises en héritage. L'archétype réside dans la tendance à nous représenter de tels motifs, représentation qui peut varier considérablement dans les détails, sans perdre son schème fondamental. » dans Jung C.G., *L'homme et ses symboles*, Robert Laffont, 1964, p. 67.

psychique, *l'individuation.* Le rêve peut révéler des troubles psychiques profonds, mais il représente aussi un phénomène naturel et utile. En reliant le *moi* conscient à l'inconscient grâce au rêve, l'analyse jungienne a une véritable fonction thérapeutique ; elle s'efforce de diminuer la dissociation psychique du patient.[447] [448]

Personnellement, je suis plus sensible aux écrits de Jung. J'ai trouvé sa manière d'aborder le sujet plus proche de mes propres préoccupations. Jung professe le plus grand respect à l'égard du songe et de son message. Le rêve « traduit l'état de l'inconscient à un moment donné ». C'est une production naturelle qui doit être examinée comme telle, au même titre qu'une fleur ou un cristal. Pour lui, le rêve ne peut s'expliquer, dans la plupart des cas, qu'à partir de lui-même, sans être réduit à des présupposés théoriques qui lui feraient dire autre chose que ce qu'il dit réellement. Les symboles que le rêve met en œuvre pour peindre une situation ne sont pas uniquement des signes, des allégories créées par une fonction de « censure » servant à dissimuler des figures de l'état de veille, ce qui est la conception freudienne. Ce sont des images qui ont leur raison d'être en elles-mêmes et possèdent leur propre dynamisme. Le rêve formant un tout complet, son sens ne doit pas être recherché au moyen de libres associations qui s'écartent de sa forme initiale (Freud). Au contraire, chaque symbole demande à être éclairé à l'aide du contexte onirique et vital. La nature autonome du symbole, l'existence d'un *inconscient collectif*[449] selon Jung, permettent d'inviter le rêveur à passer au-delà de ses associations personnelles et à examiner toute la portée possible de l'image proposée à sa conscience, en utilisant les matériaux historiques qui s'y rapportent.[450] La découverte la moins contestable de Jung est que chacun de nous est deux âmes : « Lorsqu'un homme atteint la cinquantaine, une partie de lui seulement n'a vécu qu'un demi-siècle. L'autre partie, qui vit aussi dans sa psyché est vieille de millions d'années.[451] Jung expliqua dans la *Psychologie de l'inconscient* que ces deux âmes étaient inhérentes à l'inconscient individuel et à l'inconscient collectif réunis en un même individu : « La couche personnelle s'arrête aux réminiscences infantiles les

---

[447] Crabbé Jean-Michel, *Sommeil et rêves, Opus cité*.

[448] Jung Carl Gustav, *Essai d'exploration de l'inconscient*, Folio-essai, Gallimard, 1988.

[449] **Inconscient collectif** : Pour Jung, tous les inconscients individuels s'enracinent dans un inconscient collectif qui leur est commun ; cet inconscient enferme des types originels de représentations symboliques, qui sont des modèles de comportement. Ce sont ces types, inhérents à la nature humaine, corollaires psychiques des instincts biologiques, que Jung dénomme archétypes. Parce qu'ils sont, dans l'homme, une sorte d'a priori de l'espèce sur le plan mental (comme le sont les instincts sur le plan vital). Il n'est pas étonnant qu'on les retrouve chez les individus les plus différents, chez les peuples les plus éloignés, sans influence mutuelle (Duméry Henri, *Archétype*, cd-rom *Encyclopædia Universalis* 2007).

[450] Perrot Etienne, *Jung Carl Gustav 1875-1961*, dans cd-rom *Encyclopædia Universalis*, 2007.

[451] *C. G. Jung parle : rencontres et interview,* Propos réunis par W. Mc Guire et R. F. C. Hull, Paris, Buchet-Chastel, 1985.

plus précoces ; la couche collective englobe l'époque pré-infantile, c'est-à-dire les restes de l'existence ancestrale. Tandis que les images-souvenirs contenues dans l'inconscient personnel sont pour ainsi dire, pleines parce que vécues, les archétypes contenus dans l'inconscient collectif sont de simples silhouettes, car ce sont des vestiges qui n'ont pas encore été vécus individuellement par le sujet. »[452]

A2b - Le rêve éveillé

« Le rêve éveillé est l'état intermédiaire et nuancé entre l'état de veille et l'état de sommeil, entre le « physiologique » et le « psychique ». Il est, par essence, le reflet de ce réservoir inépuisable où le sujet a accumulé, depuis sa naissance, ses angoisses, ses craintes, ses désirs, ses expériences, lesquels demeurent, en tout état de cause et face au monde extérieur, les facteurs déterminants de son comportement », selon une définition de Robert Desoille[453].

Historiquement, le *rêve éveillé* fut étudié par Robert Desoille (1896-1966). Ce chercheur présenta des appellations diverses (rêve éveillé, rêve éveillé dirigé, etc.) et des modèles explicatifs successifs qui ont donné naissance à des écoles différentes. Ses travaux ont été particulièrement remarqués par Charles Baudouin (1893-1963) et Gaston Bachelard[454] [455]. Nous reparlerons abondamment de ce dernier par la suite, car il s'est consacré à une étude approfondie de l'imaginaire poétique en relation au rêve, à la poésie, aux lettres et aux arts.

Plusieurs courants ont émergé de l'œuvre de R. Desoille. Ses élèves français ont donné des interprétations différentes des processus mis en cause et se sont divisés à propos de la place à accorder à l'inconscient, au transfert, à la directivité et à l'activation dans la cure des névroses. Il faut distinguer le rêve éveillé dit « dirigé », tel que pratiqué par Robert Desoille, et le rêve éveillé dit « libre », pratiqué notamment par un de ses élèves, Georges Romey. Robert Desoille était convaincu, à travers son expérimentation, des avantages d'une conduite directive de la séance d'expression de l'imaginaire. La directivité s'affirmait d'abord dans la proposition, par le praticien, d'une image initiale pour chaque rêve du patient, puis dans la conduite du rêve par des interventions suggérant des orientations spatiales et des substitutions d'images réputées « positives » aux images

---

[452] Jung Carl Gustav, *Psychologie de l'inconscient,* Georg, Paris, 1993.
[453] Robert Desoille, *Théorie et pratique du rêve éveillé dirigé,* Éditions du Mont-Blanc, 1961.
[454] Dufour Roger, *Rêve éveillé*, dans cd-rom *Encyclopædia Universalis*, 2007.
[455] Pouliquen Jean-Luc, *Gaston Bachelard ou Le rêve des origines*, L'Harmattan collection Ouverture philosophique**,** Paris, 2007, pp. 118-122.

réputées « négatives ». Parfois lorsque je donne mes cours de modelage, je me sens dans la peau d'un praticien qui conduit les rêves éveillés dirigés. Je fais la proposition de départ, puis j'interviens plus ou moins selon les élèves en suggérant des orientations en fonction de ce que je sais de chacun.

G. Romey, le fondateur du *rêve éveillé libre*, définit quant à lui sa pratique comme suit : « Sans aucun recours à la suggestion ni aux techniques hypnotiques, le sujet atteint naturellement un état de conscience modifiée, intermédiaire entre la conscience logique et le sommeil. Les images-symboles qui surgissent alors se comportent en agents actifs de l'évolution psychologique dont ils respectent les rythmes et suivent les priorités ».[456]

Ce praticien articule la séance individuelle en trois temps :

- L'accueil est un temps au cours duquel la personne va exprimer ses préoccupations, définir son problème. C'est une sorte de « sas », qui va lui permettre de se relaxer ;
- Le rêve : Pendant le temps du rêve, la personne est simplement allongée, les yeux fermés. La personne doit juste se détendre. Concrètement elle se met à l'écoute de son corps, jusqu'à ce que le métabolisme s'abaisse : ralentissement des rythmes cardiaque et respiratoire, de même que l'activité du cerveau. Tout ralentit. Votre cerveau est alors en ondes alpha (un état de conscience intermédiaire entre le sommeil et le rêve), propices à l'apparition d'images. Ensuite vous laissez se dérouler le film de votre cinéma intérieur. C'est-à-dire que vous racontez tout ce qui vous vient à l'esprit. Sans censure aucune. A la différence du rêve endormi, vous restez conscient ;
- L'interprétation : Pour faire comprendre son message, le rêve emploie un langage imagé. C'est son mode de communication. Comme dans un petit film, les images du rêve sont agencées en scénario. Et elles contiennent des symboles qui ont un sens précis et qu'il faut interpréter. Le rôle du thérapeute consiste à vous faire repérer le scénario de votre rêve : quel en est le symbole dominant, le thème général ? Par exemple, vous êtes dans une chambre en désordre. Peut-être traversez-vous une période de crise sur le plan sentimental ? Le thérapeute facilite le décodage du langage symbolique.[457]

---

[456] Romey Georges, *Le Rêve éveillé libre*, Albin Michel, 2001.
[457] Romey Georges, *Opus cité*.

A2c- Réflexions sur ma création artistique

Lorsque je me mets à faire de la sculpture, le « sas » de décompression pour me relaxer consiste dans l'installation et le modelage proche de la réalité que je me suis fixée consciemment.

Puis mon état dérive généralement vers celui que décrit Romey. Je suis dans un état de conscience intermédiaire entre le sommeil et le rêve, propice au modelage. Je me laisse guider par quelques moteurs intérieurs à l'apparition de formes, un langage en trois dimensions. Au même titre que le récit fait au cours d'une séance de rêve éveillé, les figures qui ont ainsi été créées à travers la sculpture décrivent un monde.

A la place de la troisième étape - l'interprétation par l'onirologue – c'est moi-même qui regarde ma sculpture d'un peu plus loin, je sors de mon état intermédiaire en partie ou totalement, et je tente de comprendre les volumes apparus. J'en précise certains, j'en efface d'autres. Je cherche à repérer le « scénario », le thème général de ma sculpture.

J'entrevoyais aussi des liens avec les trois phases du travail créateur définis par Anton Ehrenzweig. Il décrit le processus créateur avec un stade initial qu'il nomme la « projection », il est suivi de l'intégration partiellement inconsciente (le scanning inconscient[458]) qui donne à l'œuvre sa vie indépendante et enfin la troisième étape, « l'introjection[459] » partielle et la rétroaction à un niveau mental plus élevé.[460] J'évoquerai encore plusieurs fois ce livre par la suite. J'ai lu avec un intérêt enthousiaste cet essai, tout en étant, comme Ehrenzweig le suggère lui-même dans son avant-propos, un enfant qui sait écouter avec passion un conte dont le sens lui échappe en grande partie… Cette compréhension incomplète est loin d'être sans profit pour les enfants.

Par exemple, lorsque Ehrenzweig décrit ce qu'il nomme ***scanning*** inconscient et qui chez les artistes devient le moment où un créateur fait un *scanning* créateur, je me sens proche de ce qu'il définit. J'émets l'hypothèse que le *scanning* inconscient et mon « moment créatif », que j'ai comparé à ce qui sort lors d'un rêve éveillé libre, sont une seule et même chose. Ehrenzweig montre que la créativité garde ses relations étroites

---

458 **Le scanning inconscient** : La langue française n'offre pas d'équivalent pour ce terme, dans son acception technique. Pour la signification de *scanning*, Ehrenzweig a repris la définition donnée par J. Lacan (« *L'instance de la lettre dans l'inconscient* ») : « On sait que c'est le procédé par où une recherche s'assure de son résultat par l'exploration mécanique de l'extension entière du champ de son objet ». La traduction la plus proche pour lui est *balayage*. Dans Ehrenzweig Anton, *Opus cité,* p. 39.

459 **L'introjection** vient des termes *intro* et *projection*, il s'utilise en psychanalyse pour décrire le processus inconscient par lequel l'image d'une personne est incorporée au moi et au surmoi. Extrait du Dictionnaire *Le Petit Robert*, CD-Rom, VUEF 2001.

460 Ehrenzweig Anton, *L'Ordre caché de l'art, Opus cité*, p. 94 et pp. 142-143.

avec le chaos du processus primaire. Ce chaos est ce qu'Ehrenzweig nomme *L'ordre caché de l'art*, comme le titre de son livre.

« Spectacle familier qu'un artiste, qui tout à coup s'arrête en chemin sans raison apparente, prend du recul devant sa toile et la fixe d'un regard singulièrement vide ! C'est qu'alors la gestalt consciente se voit interdire la cristallisation. Rien ne semble venir à l'esprit du peintre. Peut-être l'un ou l'autre détail s'éclaire-t-il un instant pour sombrer à nouveau dans le vide. Pendant ce passage à vide, un scanning inconscient semble se poursuivre. Soudain, comme venu de nulle part, surgira un détail choquant jusqu'alors ignoré : il bouleversait en fait l'équilibre du tableau, mais il était resté inaperçu. Le peintre, soulagé, met alors fin à son apparente inactivité. Il retourne à sa toile et effectue la retouche nécessaire. »[461] Si je remplace « tableau » par « modelage », et le peintre par moi-même, on a une description assez fidèle de certains moments où je travaille. Il y a une alternance fructueuse de moments de création qui obéissent à des processus primaires et à des processus secondaires, c'est ce qu'il nomme « Le fonctionnement sans heurts du moi créateur. » Il rajoute que « Toute recherche créatrice, qu'il s'agisse d'une image ou d'une idée nouvelle, implique l'examen d'un nombre souvent astronomique de possibilités. On ne peut pas choisir correctement entre elles en soupesant consciemment chacune de ces possibilités qui surgissent au cours de la recherche; à le tenter, on ne ferait que s'égarer. Une recherche créatrice en effet ressemble à un labyrinthe qui comprendrait un grand nombre de points nodaux. »

Ces liens que je présageais à la lecture de Ehrenzweig, me confortaient dans la méthode d'approche que j'envisageais pour mes créations. Le « rêve éveillé libre » et les similitudes que je percevais avec ma démarche créative présentaient un outil pour étudier « mon langage sculptural », comme je l'aurais fait du produit de mes rêveries.

Pour ce faire, je me suis plongée dans d'abondants ouvrages traitant de la question. J'ai trouvé de nombreux livres que je qualifierais d'ésotériques et de peu scientifiques. Le choix a finalement été plutôt restreint. Il s'est porté essentiellement sur deux auteurs qui m'ont semblé être appropriés : Le premier est Tristan-Frédéric Moir, psychothérapeute - psychanalyste - onirologue, comme il se décrit lui-même, j'ajouterai qu'il est un fin connaisseur des arts plastiques. Il est l'auteur de nombreux livres sur le sujet, mais aussi l'animateur d'une émission radio intitulée « entrez dans le rêve ». Ce programme hebdomadaire permet à chaque auditeur d'intervenir sur l'antenne pour

[461] Ehrenzweig Anton, *L'Ordre caché de l'art, Opus cité*, pp. 58-59.

raconter ses rêves. Le rêve est aussitôt interprété et analysé, spontanément, sans avoir aucune connaissance au préalable de celui-ci, ni de la vie du rêveur. Il s'agit de démontrer que le rêve est signifiant spontanément à condition d'être bien interprété. Cette approche n'est pas celle admise par Freud, ni par la psychanalyse traditionnelle. Tristan-Frédéric Moir est de sensibilité jungienne. L'essentiel de son travail est basé sur la symbolique universelle et sur la notion d'inconscient collectif.[462] [463]

Mais l'auteur essentiel reste Georges Romey et son *l'Encyclopédie de la symbolique des rêves – Le vocabulaire fondamental des rêves.*[464] Cette encyclopédie est fondée sur l'analyse d'une énorme base de données. Elle représente essentiellement le fruit du traitement de centaines de milliers d'informations croisées, recueillies dans le cadre de sa pratique professionnelle sur plus de vingt-cinq ans, auprès de mille deux cent personnes.[465]

J'ai complété ces recherches d'une part avec des dictionnaires traditionnels de symboles, ouvrant sur des perspectives plus générales touchant outre les rêves, aux mythes, coutumes et figures de l'humanité.[466]

Je me suis aussi beaucoup intéressée aux écrits de Gaston Bachelard. De nombreux penseurs ont traité de l'imaginaire et de l'imagination, mais c'est avec Gaston Bachelard que sont posés les jalons d'une réflexion épistémologique sur l'imaginaire. Il a proposé deux versants opposés du psychisme humain : d'un côté la conceptualisation, qui culmine dans la science, de l'autre la rêverie, qui trouve son accomplissement dans la poésie et dans l'art. G. Bachelard étudie le développement de la rationalité objective et scientifique. Il entreprend également une analyse du processus d'imagination créatrice, à travers les symboliques des quatre éléments (feu, eau, air et terre). Bachelard pense que les images constituent l'instance première de la pensée. L'imagination est le processus par lequel les images sont créées, animées, déformées. Ce processus n'est pas incohérent ou gratuit : il obéit à une grammaire de l'imaginaire. La découverte de ses écrits avait été pour moi une révélation. Son approche multidisciplinaire correspondait à mes idéaux de recherches. La lecture de ses essais il y a une dizaine d'années avait été la première porte d'entrée dans mon propre imaginaire et le début de compréhension de cet imaginaire.

---

462 Moir Tristan-Frédéric, *Images & Symboles du rêve,* Fernand Lanore, 1997.
463 Moir Tristan-Frédéric, *Les différents niveaux de lecture du rêve,* Fernand Lanore, 1997.
464 Romey Georges, *l'Encyclopédie de la symbolique des rêves – Le vocabulaire fondamental des rêves,* Editions Quintescence, 2005.
465 Romey Georges, *Opus cité*, pp. 7-38.
466 Chevalier Jean, Gheerbrant Alain, *Dictionnaire de Symboles*, [1969], Robert Laffont / Jupiter, Paris, 2000. A.R.A.S. (The Archive for Research in Archetypal Symbolism), *Le Livre des symboles - Réflexions sur des images archétypales*, Taschen, 2011.

Les limites de la méthode

Comme je l'ai dit précédemment, la comparaison entre le rêve éveillé et ma création artistique est juste une sorte d'outil de travail, c'est la méthode que j'ai utilisée comme introduction dans mes créations artistiques. Il y a bien sûr de nombreuses différences entre la création artistique et l'expression imaginaire qui ressort d'une séance de rêve éveillé libre.

Parmi les différences je soulignerai l'absence du « psy » catalyseur et surtout l'importance de la forme. Comme le dit Michel Foucault, l'artiste se situe précisément entre l'artisan et le fou : c'est un genre de fou qui maîtrise une technique d'expression lui permettant de véhiculer un contenu chargé fortement d'émotion, c'est un fou qui maîtrise une forme.[467]

Pour analyser une sculpture comme je le ferais avec un rêve nocturne, il faut essayer de mettre des mots aux formes qui apparaissent. Les difficultés commencent là, certaines formes n'ont pas de mots adaptés. De plus, les formes prennent naissance de façon spontanée, avec une inconscience « primaire »[468], comme pour un rêve nocturne. La structure originelle du rêve offre l'incohérence et le chaos apparents du processus primaire. « Lorsque une fois réveillés, nous essayons de le retrouver, nous y projetons inévitablement une meilleure gestalt[469], aplanissant les détails apparemment superflus et comblant les incohérences et les

---

[467] Foucault Michel, « Préface », dans *Dits et écrits*, I. Gallimard, (Il s'agit de la préface à *Folie et Déraison. Histoire de la folie à l'âge classique* [1961] qui ne figure dans son intégralité que dans l'édition originale), Paris, 1994, p. 162

[468] Anton Ehrenzweig compare le processus primaire à la vision d'un enfant de moins de huit ans qui refuse toute structure. Le processus secondaire est celui qui se met en place après, les fonctions conscientes et préconscientes prennent le dessus. Dans Ehrenzweig Anton, *Opus cité.*

[469] Gestalt : La théorie de la gestalt (forme) est une théorie d'origine allemande (début du XXe siècle) qui définit les principes de la perception. Le postulat de base est le suivant : devant la complexité de notre environnement, le cerveau va chercher à mettre en forme, à donner une structure signifiante à ce qu'il perçoit, afin de le simplifier et de l'organiser. Pour cela, il structure les informations de telle façon que ce qui possède une signification pour nous, se détache du fond pour adhérer à une structure globale. Cela s'applique à tous les sens.
Cette théorie de la gestalt se décompose en lois (patterns abstraits) :
– La loi de la **bonne forme** : loi principale dont les autres découlent : un ensemble de parties informes (comme des groupements aléatoires de points) tend à être perçu d'abord (automatiquement) comme une forme, cette forme se veut simple, symétrique, stable, en somme une bonne forme.
– La loi de **bonne continuité** : des points rapprochés tendent à représenter des formes lorsqu'ils sont perçus, nous les percevons d'abord dans une continuité, comme des prolongements les uns par rapport aux autres.
– La loi de la **proximité** : nous regroupons les points d'abord les plus proches les uns des autres.
– La loi de **similitude** : si la distance ne permet pas de regrouper les points, nous nous attacherons ensuite à repérer les plus similaires entre eux pour percevoir une forme.
– La loi de **destin commun** : des parties en mouvement ayant la même trajectoire sont perçues comme faisant partie de la même forme.
– La loi de **clôture** : une forme fermée est plus facilement identifiée comme une figure (ou comme une forme) qu'une forme ouverte.

brèches. Il nous est tout simplement impossible de nous rappeler le rêve dans sa structure originelle moins différencié […] Freud réussissait à ressaisir un peu la substance perdue du rêve en mettant à contribution les libres associations de ses malades… Freud remarqua aussi que le surmoi gouvernait l'élaboration secondaire du rêve pour en raboter les détails symboliques les plus chargés de signification inconsciente, qui prennent volontiers le masque de détails anodins et superflus. »[470] Un peu plus loin, Anton Ehrenzweig poursuit « L'art est un rêve, rêvé par l'artiste, que nous spectateurs bien éveillés, ne pouvons jamais voir dans sa véritable structure ; nos facultés vigiles ne peuvent que nous donner une image trop précise produite par l'élaboration secondaire .» Moi-même, lorsque je transcris en mots les formes qui apparaissent sur ma sculpture, je « rabote » des informations, j'enjolive sûrement le texte en pensant au lecteur de la thèse et j'omets les détails qui me gênent… J'utilise pour transcrire ma sculpture le « processus secondaire ».

De plus selon Tristan-Frédéric Moir, il faut dire « je » lorsque l'on transcrit le rêve et écrire tout au présent, dans l'ordre des événements. L'ordre des événements, une autre difficulté impossible à prendre en compte pour l'instant pour moi. Il aurait fallu par exemple que je me filme en train de faire la sculpture, puis que je transcrive les modelés dans l'ordre.

Consciente de toutes ces divergences, j'ai quand même tenté l'expérience sur plusieurs de mes sculptures. J'exposerai une tentative d'analyse personnelle d'une de mes sculptures dans le chapitre B suivant.

J'ai donné quelques pistes sur l'élaboration et les mécanismes de mon imaginaire. Il m'a semblé intéressant pour compléter cette étude, de regarder et de comparer autant que possible le mécanisme de l'imaginaire chez d'autres créateurs.

A3 - Comparaison avec les « mécanismes » de l'imaginaire d'autres créateurs

Le rêve éveillé libre est pour moi une sorte d'outil de lecture pour comprendre mon « modelage éveillé libre ». Toujours dans un souci de mettre un peu de distance avec mon travail pour l'observer, j'ai étudié quelques mécanismes de création chez d'autres artistes ou mouvements artistiques.

---

[470] Ehrenzweig Anton, *L'Ordre caché de l'art, Opus cité*, pp.115-116.

L'écriture de la thèse en Arts Plastiques met les étudiants-plasticiens dans une position particulière : écrire sur leur propre création. J'ai constaté qu'il y a peu d'artistes qui écrivaient directement sur leur création. Il s'agit plutôt d'interprétation d'un tiers : historiens d'arts, critiques, journalistes… J'ai privilégié autant que possible les écrits d'artistes.

C'est au sein du mouvement surréaliste que j'ai trouvé le plus de pistes qui m'intéressaient sur les mécanismes de l'imagination. Les surréalistes étaient proches de l'écrit. Je me suis plus spécifiquement penché sur le travail et les écrits de Max Ernst. J'ai ensuite décrit le mécanisme de l'imagination tel que je le perçois chez mon père, le peintre Ljuba. J'ai complété par quelques citations de peintres de la même famille créative. Parmi les sculpteurs je me suis penché essentiellement sur les méthodes de Rodin et les quelques documents que j'ai pu trouver éclairants sur les pensées de Moore. Mes exemples ont été pris au gré de mes recherches lorsque j'ai réussi à trouver des informations qui pouvaient être rapprochées de mon travail plastique. Mais à l'heure actuelle de mes recherches, j'ai été frappée par le peu de documents correspondants à mes attentes, concernant des artistes dont je pouvais rapprocher le travail du mien.

a - Peintres (Mouvement Surréaliste en général, Ernst, Ljuba, Delacroix, Bacon)

Mouvement surréaliste

Le mouvement surréalisme proclamait qu'il avait un état d'esprit différent, et que ses œuvres étaient un outil expérimental de connaissance du monde. Pour dévoiler les zones inconnues du psychisme, l'écriture surréaliste recourut à plusieurs moyens d'investigation. L'écriture automatique, consistant à laisser libre cours à son imaginaire, à libérer le langage de tout contrôle, en écrivant un texte, sous la dictée d'une pensée, donc spontanée, d'une seule traite, refusant toute retouche ultérieure. « Placez-vous dans l'état le plus passif ou réceptif que vous pourrez. (...) Écrivez vite et sans sujet préconçu, assez vite pour ne pas retenir votre pensée et ne pas être tenté de vous relire. » selon André Breton et Philippe Soupault dans *Les Champs Magnétiques*. Ce texte rédigé conjointement en 1919 fut considéré rétrospectivement comme le premier écrit surréaliste. L'automatisme était expérimenté. *Les Cadavres exquis*, méthode d'écriture collective est un jeu qui consiste à faire composer une phrase ou un dessin, par plusieurs personnes successives qui ne tiennent pas compte de l'apport précédent. L'exemple le plus connu, et qui a donné son nom au jeu, est la première phrase obtenue de cette manière : « Le cadavre exquis boira le vin nouveau... »[471].

[471] Breton André,*Œuvres complètes, tome 1*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1988.

Voilà pour la théorie, dans la pratique, tous les artistes liés au mouvement surréalistes n'utilisent pas la méthode de manière stricte. André Breton était peut-être rigoureux sur la méthode. On oublie souvent qu'André Breton, en 1916, était étudiant en médecine et a effectué son service militaire au centre neuropsychiatrique. Il avait tenté alors la technique de l'association libre pour soulager les soldats qu'il soignait. Il s'est initié à la pensée de Freud et de Jung. L'observation des qualités poétiques des associations verbales spontanées des malades, soldats évacués du front pour troubles mentaux, est une des sources de la méthode de l'écriture automatique. Breton utilise alors la technique des associations libres dans le cadre de la psychiatrie de guerre. Je ne suis pas sûre que l'idéologie de l'onirisme précédait toujours la création, comme de la poule et de l'œuf, on ne sait pas qui est le premier. Moi-même, je n'ai pas une idéologie de l'onirisme comme l'avaient énoncée les surréalistes, avec l'écriture automatique. Les théories de Freud et Jung étaient contemporaines du mouvement surréaliste. André Breton était de la « première génération » par rapport au mouvement surréaliste et aux premières théories sur l'inconscient. Je me vois en quelque sorte comme « troisième génération », mon père étant la « seconde génération », avec tout ce que cela peut engendrer comme assimilation des générations précédentes et la dilution des savoirs…

Max Ernst

Parmi les surréalistes, comme je l'ai montré à mainte reprise, je me sens proche des travaux de Max Ernst. Je suis allée à la recherche de sa « méthode » de création pour atteindre son imaginaire.

Par exemple *Sainte Cécile* de Max Ernst est un tableau extrêmement révélateur sur la méthode de création de Max Ernst selon Sarane Alexandrian. Comme je tente de le faire dans mes sculptures, sa peinture cherche à unifier des intentions multiples en une seule image. Le sujet de Sainte Cécile se réfère au vécu de Max Ernst au moment où il peint la fille des Eluard, Cécile qui a 5 ans. Ernst veut aussi rivaliser avec les peintres classiques qui ont peint Sainte Cécile, patronne des musiciens, notamment Raphaël (dont la Sainte Cécile est vue de face, debout en extase, avec des instruments de musique à ses pieds) et à Rubens. Il ne peut manquer de songer à l'église romane Sainte Cécile, à Cologne, au musée Schnütgen. Enfin, un souvenir éclipse tous les autres : celui de son père copiant la Sainte Cécile de Carlo Dolci (peintre florentin du XVIIe siècle) en donnant à la sainte la figure de sa mère. Une œuvre est une somme de différentes influences qui se superposent de façon inextricable mêlant le vécu personnel à l'histoire de l'art, à

l'inconscient profond.[472] Je peux comparer succinctement avec ma sculpture *Le dernier des ornithanthropes* (n° 19). Le début de la sculpture vient de la rencontre avec un ami qui veut bien faire le modèle, s'ajoutent des images de l'histoire de l'art représentant *Saint Sébastien*, surtout celui de Mantegna. Et pour finir, mon père me présenta Le Saint Sébastien de Mantegna de façon originale lorsque j'étais enfant.[473] La suite de l'imaginaire vient se greffer sur cette base.

J'ai parlé des thèmes qui dictent l'œuvre, mais il y a aussi l'élaboration plastique qui intervient dans le processus créatif.

Max Ernst a utilisé le frottage. L'invention de cette technique naît selon Max Ernst le 10 août 1925. Dans une auberge en bord de mer, Ernst a « une insupportable obsession visuelle » en regardant le « plancher dont mille lavages avaient accentué les rainures ». Ernst pense à poser sur le plancher « au hasard » dit-il, des feuilles de papier qu'il entreprend de frotter à la mine de plomb. Puis regardant « attentivement » les dessins ainsi obtenus, il est « surpris », étonné par ce qu'il nomme l'intensification subite de ses facultés visionnaires. Certaines images sont « d'une précision inespérée ».[474] Plus tard, les frottages se font sur d'autres matières. Ernst voit d'abord dans le frottage un questionnement, une interrogation de la matière, à l'instar de certaines diseuses de bonnes aventures dans le marc de café. Marx Ernst considère le frottage comme l'équivalent en dessin et en peinture, de l'écriture automatique. Il le définit comme un procédé qui l'éloigne de ses habitudes mentales, qui l'écarte des stéréotypes. Max Ernst met le frottage en rapport avec certains textes de Léonard de Vinci où celui-ci conseille de considérer avec attention les taches de certains murs, les nuages, les cendres du foyer, afin d'y découvrir « les intentions très admirables dont le génie du peintre peut tirer parti pour composer des batailles d'animaux et d'hommes, des paysages ou des monstres… »[475]

Outre le frottage, Max Ernst utilise de nombreux procédés pour initier ses tableaux : il jette sur la toile blanche une ficelle préalablement trempée dans un pot de couleur, et ensuite il regarde la ligne onduleuse qu'elle y trace accidentellement, puis il en fait le départ d'une scène que cette ligne lui suggère (*Le baiser*, *Une nuit d'amour*, furent exécutés de cette façon).

D'autres fois Ernst agence un entrelacs de ficelles étalé sur une table. Il pose dessus un papier qu'il frotte à la mine de plomb. Le plus souvent, il applique sur sa toile une matière rugueuse et y répand de la couleur qu'il gratte jusqu'à ce que la texture

---

[472] Sarane Alexandrian*, Max Ernst,* Somogly, Paris 1986.
[473] Voir *Supra* dans la Partie I : anecdote de sortie au Louvre avec mon père lorsque j'avais 5 ans.
[474] Ernst Max, *Ecritures*, Gallimard, Paris, 1970, pp. 237-245.
[475] Léonard de Vinci, *Traité de la peinture* cité par Max Ernst dans *Ecritures*, *Opus cité*, pp. 241-242.

de la matière transparaisse, formant de vagues contours qu'il interprète aussitôt. Son imagination a besoin d'un support matériel donné. Elle n'est jamais aussi brillante que lorsqu'elle complète un thème fourni par le hasard.[476]

Mon imagination se sert aussi d'un support, la terre mise au hasard après avoir fait un nu par exemple est « la ligne onduleuse accidentelle » qui suggère d'autres images. Dans le même ordre d'idée que le frottage, je peux utiliser des surfaces avec du relief et les estamper. Ensuite je replace ces éléments sur la sculpture et, comme Max Ernst, je réinterviens pour faire surgir un bestiaire imaginaire. J'ai par exemple appliqué cette technique sur la sculpture *Libération des Cuirasses,* (n°24), j'ai utilisé une assiette en osier que j'ai estampée.

Ljuba

Je ne peux renier que les liens avec le travail de mon père vont jusqu'à la méthode qu'il utilise pour atteindre son imaginaire. Avec une certaine naïveté, je peux écrire que j'ai toujours pensé que c'était comme cela qu'il fallait procéder. Je vais décrire comment je perçois et j'imagine mon père face à une toile blanche. Il peut avoir une idée générale en tête ou pas, il prépare ses couleurs et avec une très grande liberté de geste, il appose de grandes masses, des traits de couleurs, des axes ou encore un personnage central. Puis ce sont ces formes primaires qui prennent vie et qui dictent la suite. Il y a toujours un va et vient physique entre le tableau et la palette de peinture. Il y a aussi un va et vient mental entre le libre et l'intellect. L'intellect est lié aux livres, à l'histoire de l'art, au cinéma, aux rencontres…

Sarane Alexandrian a étudié la peinture de Ljuba avec beaucoup d'acuité. Il a cherché à comprendre la structure secrète de son inspiration. Il a tenté de dégager à quelle poétique de la vue, voire à quelle philosophie de la vision obéissent les pulsions créatrices de Ljuba. J'ai déjà cité cet auteur notament à propos de la composition des titres des tableaux de Ljuba : « Ljuba est un peintre d'imagination qui fait des tableaux d'aventures : aventures entièrement picturales, où c'est la peinture même qu'il explore tel un territoire plein de mystères à découvrir et de périls à conjurer. Il y a un sujet dans chacun de ces tableaux, mais il se constitue peu à peu au cours de sa réalisation, et Ljuba est toujours prêt à le modifier et même à le sacrifier impitoyablement, s'il l'entraîne hors des voies de la création pure. Il n'illustre pas un événement historique passé ou contemporain, pas d'avantage un mythe, il ne base pas non plus ses images sur un récit personnel. A l'inverse l'acte de peindre est pour lui un événement historique, le mythe,

[476] Sarane Alexandrian*, Max Ernst,* Somogly, Paris 1986, p. 51.

l'expérience individuelle qui embarque le peintre dans un voyage de découverte, à bord d'une toile devenue caravelle des navigateurs héroïques croisant vers l'empire du prêtre Jean. Il écume les mers de l'imagination avec un équipage surnaturel, en invitant comme passagers des spectateurs bénévoles. »[477] Il rajoute un peu plus loin : « Non content d'être un peintre d'imagination, Ljuba est un peintre de connaissance ».

J'ai trouvé quelques citations de peintres qui visiblement parlent du même type de processus imaginaire.

Eugène Delacroix, dans son *Journal*[478] écrit que devant la nature elle-même, c'est notre imagination qui fait le tableau. Il rajoute : « nous ne voyons ni les brins d'herbe dans un paysage, ni les accidents de la peau dans un joli visage. Notre œil dans l'heureuse impuissance d'apercevoir ces infimes détails, ne fait parvenir à notre esprit que ce qu'il faut qu'il perçoive ; ce dernier fait encore à notre insu un travail particulier, il ne tient pas compte de tout ce que l'œil lui présente ; il rattache à d'autres impressions antérieures celles qu'il éprouve et sa jouissance dépend de sa disposition présente. »

Le peintre **Francis Bacon** a écrit : « Je ne sais, en vérité, pas très souvent, ce que va faire la peinture ; et elle fait beaucoup de choses qui sont bien meilleures que ce que je pourrais lui faire faire. » Il dira également : « Je pense toujours à moi non pas tant comme un peintre que comme un médium de l'accident et du hasard. »[479]

b – Sculpteurs (Rodin, Moore, Richier)

Auguste Rodin

J'avais envie d'étudier le processus créatif chez Rodin. J'ai épluché de nombreux textes à la recherche de paroles directes de Rodin parlant de *La porte de l'enfer*. Cet ouvrage est une sorte de point d'orgue de l'ensemble de son œuvre. Rodin travaille plus de 20 ans sur la porte sans l'achever. Il est nourri entre autres par la lecture de Dante, *la Divine comédie* et surtout *l'Enfer*. Rodin utilise une méthode dite de marcottage. Il s'agit de la multiplication de modèles qu'il a déjà créés, qu'il combine ensuite. Il sépare certains modelages dans de nouveaux groupes et reproduit à l'identique ou avec d'infimes variations sans fin. Rodin utilise

---

[477] Alexandrian Sarane, *Ljuba, Opus cité*.
[478] Delacroix Eugène, *Journal*, Paris, Plon, 1986.
[479] Bacon Francis, *L'Art de l'impossible (entretiens avec David Sylvester)*, Skira, Genève, 1976. tome I pp. 34, 40, 113 et tome II pp. 72, 76, 130.

ses figures comme un vocabulaire, un principe de composition.[480] Le musée Rodin conserve des moulages assemblés de façon parfois étrange. Rodin pratiquait ainsi ses recherches en associant des figures ou des fragments et il se laissait même parfois guider par le hasard.[481] Le procédé, utilisation de différentes études sur une même composition, explique la différence d'échelle des modèles utilisés. *Les Trois Ombres* et *Le Penseur* sont d'une échelle supérieure aux autres personnages ; ces sculptures sont les seules en ronde-bosse. Il y a encore disparité d'échelle dans les hauts et bas-reliefs qui ne répondent pas à de strictes proportions de perspective. L'agencement répond à un besoin de composition presque abstraite. Je reparlerai des échelles différentes dans la suite.

Henry Moore

Trouver des propos directs de créateurs s'est avéré une tâche extrêmement délicate. Souvent, j'ai trouvé des pistes dans des livres très divers. Dans un livre sur les figurines cycladiques, j'ai trouvé des réflexions de Moore : « Même si la forme humaine est ce qui m'intéresse le plus profondément, j'ai toujours accordé une grande attention aux formes naturelles, telles que les os, les coquillages, les galets. Parfois, plusieurs années de suite, je me suis rendu sur la même partie du rivage, mais, chaque année, une nouvelle forme de galet a attiré mon oeil, alors que l'année précédente, même s'il y en avait des centaines à cet endroit, je ne l'ai pas vue. Parmi les millions de galets que j'ai rencontrés en me promenant le long de la rive, j'ai choisi de regarder, avec excitation, seulement ceux qui correspondaient à mon intérêt formel du moment. Une chose différente arrive si je m'assois et que j'en examine une poignée, l'un après l'autre. Je peux alors étendre mon expérience formelle, en donnant à ma pensée le temps de s'adapter à une nouvelle forme […] Les galets montrent comment la nature travaille la pierre. Quelques galets que j'ai ramassés étaient perforés. »[482]

Germaine Richier

Il existe quelques écrits sur Germaine Richier dans lesquels on trouve parfois des phrases qui lui sont attribuées. Mais la plupart du temps, il s'agit de propos rapportés et de points de vue des auteurs. Il n'est donc pas facile d'accéder aux mécanismes de la création dans son travail. Dans la première Partie de cet écrit à propos de mes liens avec la nature, j'avais exposé la manière de procéder de Germaine Richier décrite dans le livre de Valérie

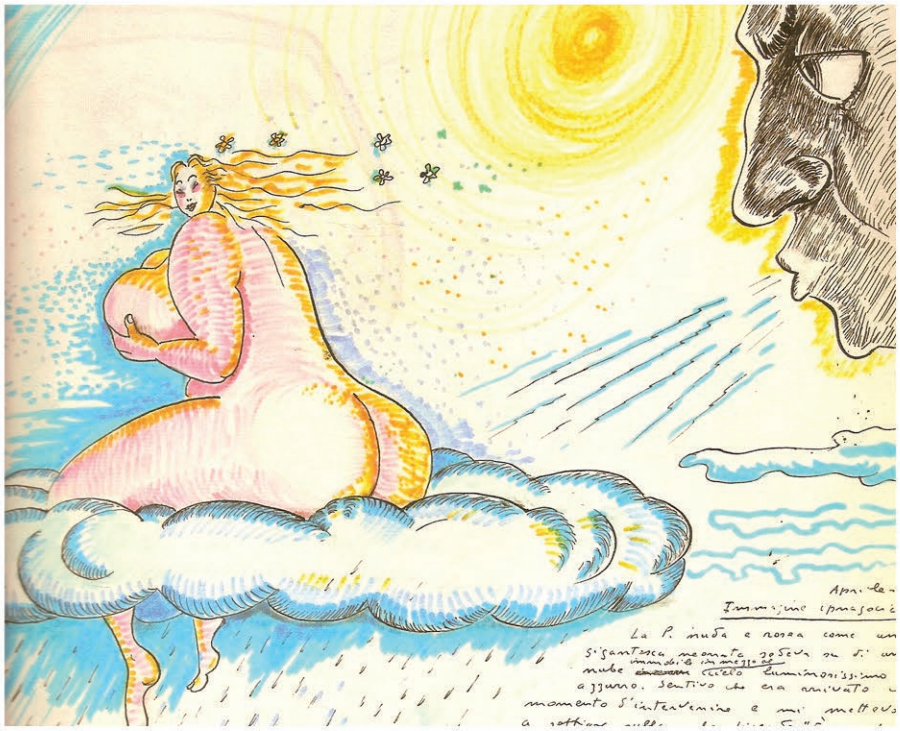
---

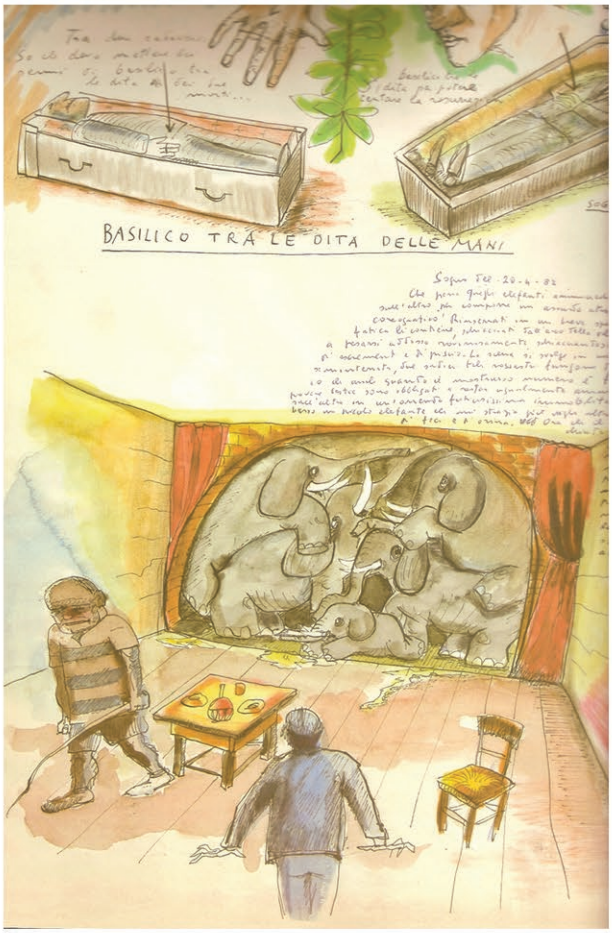
[480] Jarrassé Dominique, *Rodin – La passion du mouvement*, Terrail, Paris 1993, pp. 79-81.
[481] *Rodin en 1900*, l'exposition de l'Alma, Musée du Luxembourg 12 mars - 15 juillet 2001, RMN, Paris, 2001, pp. 134-139.
[482] Propos d'Henry Moore cités dans *Poèmes de marbre – sculptures cycladiques du musée*, Barbier-Mueller, Imprimerie nationale, texte de Jean-Louis Zimmermann, Suisse p. 47 et p. 155, 1993 tirés de *Moore Henry, on Sculpture,* Londres 1966

Da Costa.[483] Lors de ses promenades, elle récupérait toutes sortes d'éléments naturels qu'elle réintégrait, parfois dans ces sculptures en plâtre direct tel quel ou en s'en inspirant.[484] Ensuite l'ensemble était moulé et tiré en bronze. Elle aimait avoir un répertoire de formes naturelles. Selon Valérie Da Costa, ses collections d'objets étaient liées à la nostalgique de sa région natale.[485] Comment créait-elle ses hybridations ? « Le désir de l'improbable hybridation entre les grands règnes de la nature aboutit à un réel transcendé, symbolique, visionnaire, où, avec les hommes, se fondent arbres, bêtes et minéraux, dans une sorte de magma originel. »[486] On trouve des textes qui parlent de l'hybridation de Germaine Richier, mais la véritable magie de l'imaginaire nous échappe.

---

[483] Da Costa Valérie, *Germaine Richier – un art entre deux mondes*, Norma Editions, Paris, 2006.
[484] *Germaine Richier – rétrospective, 5 avril - 25 juin 1996,* Fondation Maeght, Saint Paul, 1996, pp. 158-164.
[485] Da Costa Valérie, *Germaine Richier, Opus cité*, pp. 43-45.
[486] *Bourdelle et ses élèves, Giacometti - Richier - Gutfreund,* Catalogue d'exposition du 28/10/98 au 07/02/99, Helena Staub, Paris Musées 1998, p. 29.





IVFig. 1 : Extraits de Carnets de Fellini
Dans Federico Fellini - *Le Livre de mes rêves*,
Flammarion, 2007, p. 305, p. 402 et p. 293.

c - Autres Créateurs : Fellini, Jack Vance

A cause de cette difficulté d'obtenir les propos directs des créateurs, surtout parmi les artistes qui m'intéressaient, j'ai élargi mes investigations.

Federico Fellini

Fellini a beaucoup communiqué sur les mécanismes de la création. Au gré de mes recherches j'ai trouvé quelques passages qui m'ont semblé directement reliés à ma façon de créer. « Pour moi partir d'une idée bien définie, claire, complète, et ensuite la réaliser, ce serait une méthode fausse, dangereuse. Je ne dois pas savoir ce que je ferai et je ne trouve de ressources que lorsque je me retrouve plongé dans l'obscurité et l'ignorance. »[487] Le livre de Jean Collet, *La création selon Fellini,*[488] touchait aussi exactement mes recherches. A la question « Qu'est-ce qu'un créateur ? » Fellini répondait : « C'est celui qui se situe dans cette région indéfinie qui sépare les règles acquises et les conventions rassurantes proposées par la culture consciente d'une société, de l'inconscient collectif, du magma primitif, de la nuit des origines, des profondeurs de la mer. »[489]
(IVFig. 1 : Extraits des carnets des Rêves de Fellini)

Jack Vance

J'ai montré mon attachement à la science fiction dans la Partie III. Au fil de mes lectures, j'avais retenu la méthode de création de Jack Vance expliquée dans la préface de Philippe Monot dans *Le Jardin de Suldrun.* « La méthode de travail de Jack Vance est précise : la recherche d'une atmosphère, puis la rédaction d'un synopsis susceptible de représenter au final les deux tiers du futur livre. Vance ne pourra entrer dans le flou onirique du conte que s'il pose au préalable de solides bases géopolitiques et chronologiques. Il prend donc soin de choisir, en premier lieu, une partie du monde qui oscille entre l'imaginaire et le réel […Ici il s'agit d'îles englouties à l'ouest de la Grande Bretagne à l'époque de *la table ronde*] J. Vance ne tente pas de réinventer l'histoire, mais bel et bien d'y ajouter une nouvelle dimension imaginaire, indépendante, qui s'accorde avec la Geste arthurienne et puise dans sa richesse, mais qui en aucun cas ne repose sur elle. Il s'immisce résolument dans ce patrimoine culturel et y fait sa place. »[490] Cette méthode me paraissait ressembler à la mienne par le besoin de partir de données « précises et

---

[487] Fellini Federico, « Fellini », *L'Arc*, n°45, 1971, p. 31.
[488] Collet Jean, *La création selon Fellini,* José Corti, 1990.
[489] Collet Jean, *Opus cité,* p. 46.
[490] Monot Philippe, dans la préface du livre de Vance Jack *Le Jardin de Suldrun*, Gallimard Folio SF., 2003.

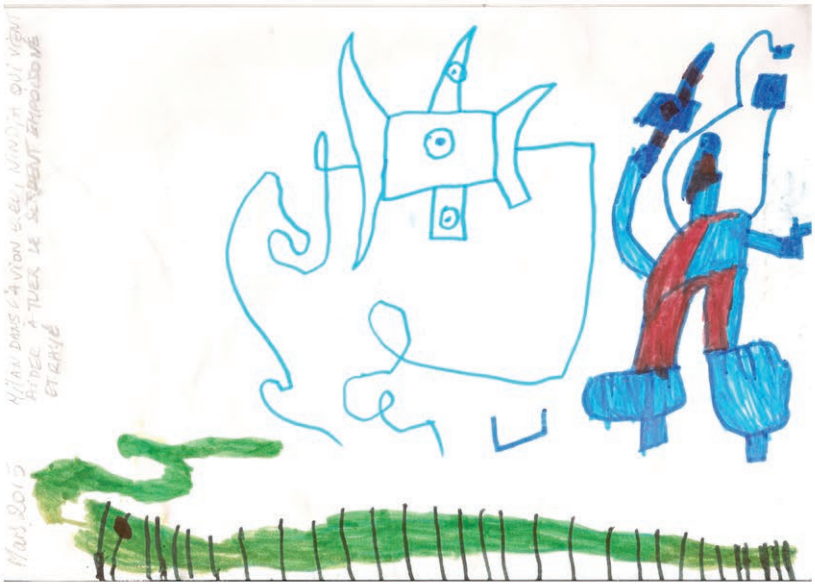
méthodiques », chez moi « le corps humain », puis d'aller dans le « flou onirique ». Il utilise le « patrimoine culturel », j'utilise les figures de l'histoire de l'art « pour ajouter une nouvelle dimension imaginaire, indépendante, qui s'accorde avec » cette histoire.

Pour conclure, mes exemples de créateurs sont tous liés à mon intérêt formel, qui lie ma façon de travailler avec ma « famille imaginaire », comme Henry Moore avec le choix de ses galets différents chaque année, selon son intérêt formel du moment. En traitant ce sujet j'ai constaté que dans ma « famille imaginaire » il y a beaucoup de variantes comme nous venons de le constater par mes exemples. Mais surtout, j'ai été frappée par l'existence de productions imaginaires complètement différentes, notamment chez certains artistes contemporains, qui partent de l'idée, du concept, avant la réalisation.

Dans ma famille d'imaginaires, il y a des points communs comme, pêle-mêle : contrainte réaliste, le rêve, Jung, association libre, hasard déterministe (Doctrine philosophique suivant laquelle tous les événements, et en particulier les actions humaines, sont liés et déterminés par la chaîne des événements antérieurs),…

Lorsque je donne mes cours de sculpture, c'est par la même méthode que je tente d'ouvrir mes élèves à leur imaginaire : modèle vivant technique puis association d'idées, de formes comme dans un rêve éveillé libre avec comme support l'histoire de l'art et autres images plus personnelles de chaque élève.

Je constate que mon propre fils, à 4 ans, met lui aussi en place un imaginaire comme celui que décrit Sarane Alexandrian à propos de mon père, cité plus haut. Ses dessins d'enfant sont des aventures picturales, qui démarrent dans un coin puis se constituent peu à peu et s'étoffent, ou carrément changent au cours de la réalisation, pour prendre un sens complètement autre (IVFig. 2 : Dessins de Milan S.).



IVFig. 2 : Dessins de Milan S.

1- Village de Yakari au milieu de la forêt, entouré d'une autre planète pleine d'eau avec une porte marron qui s'ouvre sur la grotte de Kirikou, pleines de statues et la source maudite

2- Chemin, chasse au tresors, Labyrinthe, jeux video

3- Milan dans l'avion bleu, Ninja qui vient aider à tuer le serpent empoisonné et rayé

Format A4, mars 2015 © Milan Schaffner

B – ETUDE DE CET IMAGINAIRE A PARTIR DE MES SCULPTURES

Avec l'observation de la mise en place de l'imaginaire parmi les créateurs de « ma famille créative» et au travers de l'étude du rêve éveillé libre - ma première porte d'entrée dans mon travail plastique - j'ai pu commencer une étude de cet imaginaire dans mes sculptures.

J'ai constaté que mes formes avaient un langage symbolique, qui était le mien mais qu'on pouvait aussi observer à travers la symbolique universelle et par rapport à la notion d'inconscient collectif. Ces symboles apparaissaient chez moi, mais certains aussi chez d'autres créateurs tout au long de l'histoire de l'humanité.

Une étude comparative de l'ensemble de mes sculptures permet de dégager des thèmes ou symboles récurrents ou, plus subtilement, des suggestions qui s'imposent sans répit à la conscience. Je peux en citer quelques-uns comme : le labyrinthe, la caverne, les forêts, les rochers, les profondeurs, les enchevêtrements, les grouillements, les monstres, les oiseaux, l'érotisme, etc. De même que plastiquement, il existe une forme d'enchevêtrement dans mes sculptures, on y retrouve aussi l'ensemble de cet imaginaire qui est emmêlé de façon inextricable. Je ne vais pas ici faire une énumération de toutes les images qui y sont suggérées, car c'est le propre de l'imaginaire d'être « sans fond ».

Ehrenzweig souligne qu'« il faut au savant du courage pour affronter la fragmentation des faits physiques et pour *scanner* (***balayer)*** la multitude des liens possibles, susceptibles de donner un sens au chaos apparent ». Et il poursuit : « Dans la créativité, les réalités extérieures et intérieures s'organisent toujours ensemble, par le même processus indivisible. L'artiste comme le savant doit affronter le chaos dans son œuvre et sa propre personnalité. »[491]

J'ai pris quelques concepts et notions que l'on retrouve dans l'ensemble de mes œuvres et je les ai questionnés dans une optique personnelle, bien sûr, mais aussi de façon plus vaste par rapport à l'histoire de l'art ou même tout simplement à une problématique universelle (symbolique universelle).

---

[491] Ehrenzweig Anton, *Opus cité*, p. 39.

B1 - DIFFÉRENTES ÉCHELLES

Le mot *échelle* peut avoir de nombreuses significations. Au départ, il désigne un dispositif formé de deux montants parallèles ou légèrement convergents, réunis de distance en distance par des barreaux transversaux servant de marches. Par la suite, il peut définir une ligne graduée, divisée en parties égales, indiquant le rapport des dimensions ou distances marquées sur un plan avec les dimensions ou distances réelles. Ainsi, le mot peut être utilisé au sens figuré comme une suite continue ou progressive. Il prend alors un sens de hiérarchie, série, succession ou suite. Toujours de façon figurative, il peut indiquer un ordre de grandeur, un rapport entre deux choses. C'est dans ce sens figuré qu'il faudra comprendre le mot *échelle* dans le chapitre qui suit.

Dans mes sculptures, les différentes échelles ainsi définies sont abondamment illustrées. Par exemple, le personnage principal ou les personnages principaux sont toujours accompagnés par d'autres formes qui ont un ordre de grandeur différent. Je peux parler de personnages d'échelles différentes qui se côtoient sur une même sculpture pour former un tout, un monde. Cette pratique est en fait plutôt courante dans l'histoire de l'art. Le but ici n'est pas de faire une étude exhaustive de chaque période de l'histoire de l'art où se manifestent différentes échelles au sein d'une même œuvre. Je me suis plutôt attachée aux travaux qui font partie de mon corpus de connaissance et sont par conséquent souvent des sources d'inspiration, aux origines de mon imagination. Je me suis surtout intéressée aux différents sens de cette pratique, en faisant des liens avec mes propres représentations plastiques.

B1 a - Premières influences

Lors de mes études d'archéologie par exemple, j'ai beaucoup étudié l'art préhistorique. Ces témoignages datant pour les plus anciens de plus de 30 000 ans, comme la grotte dite Chauvet[492] du nom de son découvreur en 1994, m'ont particulièrement intéressée.

Comme dans toutes les grottes ornées paléolithiques, les thèmes représentés par les peintures et les gravures comprennent surtout des signes géométriques et des animaux. Les mammouths, les rhinocéros et les lions dominent, mais il y a aussi des chevaux, des bisons, des ours, des rennes, des aurochs, des bouquetins, des cerfs, et une panthère apparaît ici pour la première fois dans l'art paléolithique.

---

492 · Clottes Jean, (sous la dir.), *La Grotte Chauvet, l'art des origines,* Seuil, Paris, 2001

IVFig. 3 : Représentations préhistoriques de différentes échelles

Image de la grotte Chauvet

dans Clottes J., *La grotte Chauvet, l'art des origine,* Seuil, Paris 2001

Image de la grotte de Lascaux

dansVialou D., "Lascaux" , n° spéc. *Les Dossiers de l'archéologie*, Paris, 1990

On remarque de même un hibou gravé, une hyène et des animaux indéterminés. On trouve de gros points rouges et d'autres marques au bord de certains panneaux. Les signes les plus extraordinaires ressemblent à des papillons ou à des insectes. Aucune image complète d'humain n'a encore été découverte, mais la grotte est ornée de quelques segments corporels comme des mains négatives et positives, de nombreuses vulves et d'un être composite, mi-humain formé d'une vulve peinte au pigment noir et de deux jambes bien indiquées, le tout surmonté d'une tête de bison surajoutée. Les techniques utilisées sont, elles aussi, surprenantes par l'usage constant de l'estompe et la recherche de perspective. La qualité esthétique dans le rendu des œuvres, comme dans leur mise en scène sous forme de compositions étonnantes, concourt également au sentiment d'originalité. Justement, les compositions présentent plusieurs échelles sur une même paroi. Les lions sont représentés à une échelle beaucoup plus grande que les cerfs, les empreintes de mains sont à taille réelle, les vulves dominent. Je reparlerai de ces représentations féminines dans un chapitre suivant traitant de l'érotisme.

Malgré des études très poussées, notamment dans la grotte de Lascaux, plus récente que la précédente (-15 000 avant le présent), les chercheurs ne savent pas exactement si les échelles diverses avaient un sens ou obéissaient à des règles précises[493] [494] (IVFig. 3 : Représentations préhistoriques avec différentes échelles). Là, c'est le taureau qui est représenté beaucoup plus grand que le cheval. L'hypothèse généralement admise est que les signes abondants et variés, leurs liaisons spatiales avec les animaux témoignent de la conception symbolique de cet art. André Leroi-Gourhan a fait remarquer qu'il n'y a en général que peu de représentations de la vie quotidienne dans les grottes préhistoriques, à part quelques scènes de chasse. Par contre, les signes géométriques intercalés avec des représentations de différentes échelles abondent. L'ensemble donne un caractère abstrait et cosmologique qui dépasse largement l'idée réductrice et inexacte d'un « art animalier naturaliste » proposée autrefois. La répétition de certaines relations entre, par exemple, les signes de type « grille », peints ou gravés, leur position dans la grotte, leur liaison avec certains animaux... dénotent une organisation élaborée du dispositif pariétal de Lascaux, organisation créée par les artistes,[495] appartenant au groupe ethnique qui dominait la région.[496] Dans l'art de Lascaux se dissimulent des messages codifiés avec soin par ces humains du passé ; les différentes échelles faisaient peut-être partie de ces codes.

---

[493] Bussagli Marco, *Le Corps anatomie et Symboles*, Hazan, Paris, p. 53.
[494] Vialou Denis, (sous la dir.), « Lascaux », n° spéc. *Les Dossiers de l'archéologie*, Paris, 1990.
[495] Voir *Infra* Partie IV – B3- L'érotisme.
[496] Leroi-Gourhan André, *Préhistoire de l'art occidental*, Mazenod, Paris, 1965.

Ce thème avait retenu mon attention, déjà lors de ma licence d'archéologie en 1994, et il avait engendré un exposé. J'avais fait à l'époque quelques réflexions que je peux reprendre aujourd'hui pour comprendre la signification de ces écarts d'échelle.

En Mésopotamie et plus tard en Egypte, les représentations pouvaient suivre des règles basées sur des critères d'importance sociale ou mystique et religieuse. En Egypte, il y avait tout un codex de représentation très stricte qui correspondait aux hiérarchies sociales. Tout en haut de la société il y avait le roi et au-dessus de lui il y avait les dieux. Dans ces cas on peut dire que l'échelle sociale correspond à l'échelle des représentations.

On retrouve ces règles de taille des personnages dans les représentations religieuses médiévales, ainsi qu'au début de la Renaissance, dans l'art occidental. Sur une fresque datant de 1375 et représentant le Paradis dans l'église de Padoue, le peintre Giusto de Menabuoi, figure le Christ très grand, au centre. Puis il y a la Vierge, de taille plus petite, puis suivent les Saints dont l'échelle est encore plus réduite. Sur les reliefs des églises du Moyen-âge, comme celles de Chartres, Reims, Bamberg et Orvieto, se côtoient des personnages et des êtres imaginaires de dimensions diverses. L'impression d'ensemble est une grande diversité d'échelles. Bien sûr, il faut peut-être dissocier les différents panneaux et les prendre chacun comme des œuvres séparées pour pouvoir comparer. Sur un même panneau les diverses échelles ont trois origines :

- Règles d'importance des personnages dans l'ordre social et divin
- Perspectives spéciales
- Monde imaginaire

On trouve un excellent exemple de ce dernier point sur la belle représentation du Jugement Dernier sur la façade d'Orvieto (XVe siècle) (IVFig. 4 : Représentations médiévales avec plusieurs échelles).

A la fin du Moyen-âge et au début de la Renaissance, Jérôme Bosch et Bruegel l'Ancien, deux grands artistes en marge, utilisent ces associations de diverses échelles pour nous plonger dans un univers fantastique et étrange. Par exemple dans *Le jardin des Délices* de Bosch, d'énormes instruments de musique sont représentés dans le paysage au milieu d'humains et d'animaux fantastiques.[497]

[497] Koldeweij Jos, Vandenbroeck Paul, Vermet Bernard, *Jérôme Bosch, l'œuvre complet*, catalogue d'exposition au Muséum Boijmans Van Beuingen, Rotterdam du 1er septembre au 11 novembre 2001, Ludion/ Flammarion, 2001.

IVFig. 4 : Représentations médiévales de différentes échelles
Giusto de Menabuoi, *Le Paradis,* 1375, fresque dans l'église de Padoue
Michel Erhart, *Vierge de Miséricorde* provenant de Ravensburg, vers 1480-1490, tilleul polychrome,
dans *La sculpture, de l'Antiquité au Moyen Age*, *Opus cité,* p. 519.

Au siècle de Bruegel, les hommes s'intéressaient à la réalité. Pour beaucoup d'entre eux, les démons faisaient partie de cette réalité au même titre que les plantes, les animaux, le foie et la rate.[498] Après le Moyen-âge occidental, une meilleure connaissance de la perspective ou sa redécouverte, élimine un certain nombre d'œuvres présentant plusieurs échelles. Si la perspective est faussée, il peut s'agir d'un choix délibéré.

Les représentations de différentes échelles sont choses courantes dans le temps mais aussi dans l'espace. Je prends plus souvent mes sources d'inspiration dans la culture occidentale qui m'est plus proche, mais un bref regard sur les autres continents m'a permis de trouver des représentations de différentes échelles qui répondent à ces critères religieux. Sur l'île de Rurutu en Polynésie par exemple, au XVe siècle la divinité Tangaroa est représentée de façon anthropomorphe, mais les détails de sa physionomie et de son volume anatomique ne sont définis que par la présence de petits hommes disposés de manière allusive, comme par exemple sur les pectoraux et sur les hanches. Le visage est composé de petits homoncules qui marquent les yeux, le nez, les oreilles et la bouche. Les petits hommes présents sur le corps de Tangaroa font non seulement allusion à l'humanité, mais témoignent que Dieu, l'univers et l'homme ont une même forme. Cette similitude garantit implicitement, et suivant ses dimensions diverses, la nature divine du cosmos et de l'homme.[499] Dans les arts appelés « Premiers » ou des Autres Continents, il y a une iconographie très riche, qui fait très souvent appel à ces différentes échelles (IVFig. 5 : Représentations dans les Arts dit « Premiers »).

Les critères de changement d'échelle ne sont pas forcement liés à l'importance des personnages. D'ailleurs, plus nous avançons dans l'histoire de l'art et plus les raisons sont diverses. Je pense n'avoir mesuré l'importance des échelles de grandeur liées à l'ordre social et divin qu'en étudiant l'archéologie. Auparavant, j'avais une approche plus « esthétique », « fantastique » ou « mystique », nourrie par les récits de mes parents lors de mes visites aux musées. Ainsi, c'est sur le plan visuel que les œuvres que j'ai citées précédemment m'ont influencée. De nombreuses autres ont laissé une empreinte dans ma mémoire, grâce à mes parents qui ont contribué à mettre l'accent sur ce type d'œuvres, pratiquement toutes classées dans la catégorie « Art fantastique ».

---

498 Hagen Rainer et Rose-Marie, *Tout l'œuvre peinte de Bruegel*, Taschen, p. 22.
499 Bussagli Marco, *Le Corps anatomie et Symboles*, Hazan, Paris, p. 17.

IVFig. 5 : Représentations Arts Premiers

Anonyme, *statue du Dieu A'a*, Raïatéa (île Sous-le-Vent) avant 1821, bois, h : 117 cm

© British Museum, Londres, UK.

Anonyme, *Tukah*, Masque Royal de la société Kah, Cameroun, Bamileke, date inconnue, découvert en 1957, bois, h : 85,7 cm

© Musée du quai branly, Paris France.

Les œuvres que je vais citer par la suite ont eu une certaine influence sur mes propres sculptures, le plus souvent de façon indirecte et pas toujours de façon totalement consciente. En tout cas, ces œuvres font parties de mon univers imaginaire. Il est difficile de faire un véritable classement, puisque je ne l'ai moi-même jamais opéré dans ma tête.

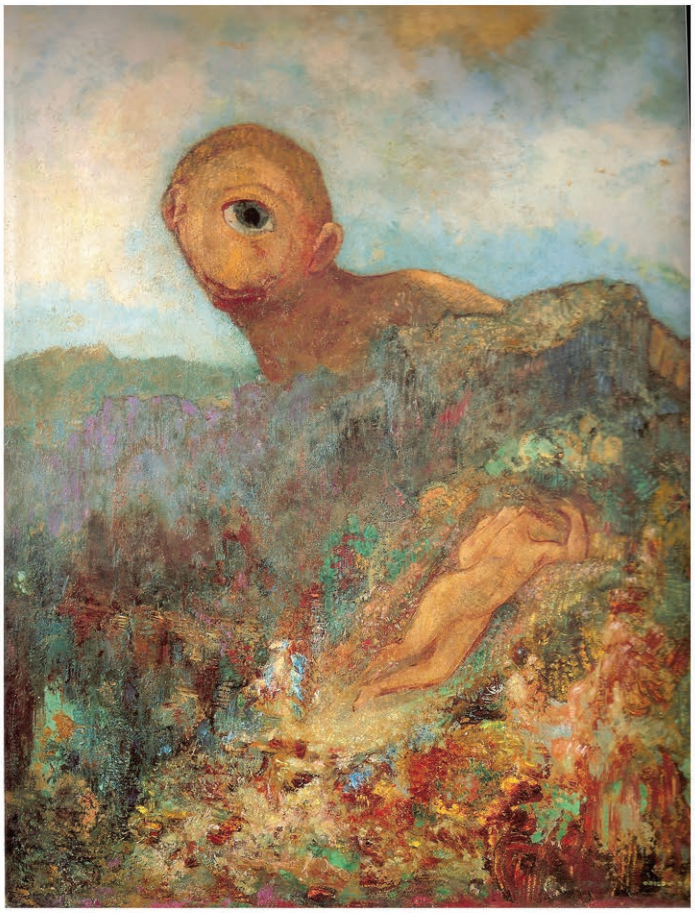
Il y a par exemple des géants et des êtres minuscules qui côtoient des personnages sensés symboliser l'échelle réelle. Comme le *Cyclope*, géant peint par Odilon Redon vers 1898-1900.[500] Francisco Goya avec *Le colosse,* (1802-1812), montre une puissante métaphore de la panique.[501] Gustave Moreau aborde aussi ce thème de nombreuses fois, notamment avec le tableau nommé *Galatée*, vers 1896, qui représente aussi le Cyclope. Ici, il est amoureux de la belle Galatée. Un autre tableau montre *Jupiter et Sémelé* (1894- 1896). Sémelé était une simple mortelle aimée de Jupiter, qui voulait voir le visage du dieu. La vision énorme et éblouissante tue Sémelé.[502] Jean Clair dans son livre *Hubris,*[503] consacre un long chapitre au « Le retour des Titans – Figures du Géant, des Lumières à nos jours ».

Je reparlerai de ces géants, dans le prochain chapitre, à propos des monstres (IVFig. 6 : Représentations personnages de différentes échelles).

Certaines œuvres jouent sur des échelles par rapport à des paysages. Thomas Cole a peint une *coupe du géant*. La coupe est énorme et placée dans un paysage. Pour accentuer l'effet, nous avons d'une part, au pied de la coupe, un lac avec un village et de minuscules bateaux sur l'eau, d'autre part - la coupe elle-même - est un lac où voguent de petits voiliers.[504] Dans le même ordre d'idée, nous avons un dessin de Victor Hugo, vers 1850, qui se trouve à Paris dans sa maison place des Vosges, intitulé *Champignon*. Il s'agit d'un champignon énorme placé dans un paysage. On devine de minuscules maisons, ainsi qu'un clocher dans le lointain. Josse de Momper représente *l'hiver*, comme une montagne glacée au sommet, la montagne représente elle-même une tête, l'oreille est un petit village avec son clocher et l'on peut voir de minuscules personnages qui descendent par le chemin tortueux.[505] Dans cette catégorie, je suis toujours très impressionnée face aux tableaux du peintre dit « Monsû Desidério ».

---

[500] Gibson Michael, *le Symbolisme*, Taschen 1994, p. 2.
[501] Gibson Michael, *Opus cité*, p. 28.
[502] Gibson Michael, *Opus cité*, p. 6 et p. 7.
[503] Clair Jean, *Hubris - La fabrique du monstre dans l'art moderne - Homoncules, Géants et Acéphales*, Gallimard, 2012, pp. 73-112.
[504] Robert-Jones Philippe, *La peinture irréaliste au XIXe siècle*, Bibliothèque des Arts, 1978, imprimé en Suisse, p. 151.
[505] Brion Marcel, *L'art fantastique*, Albin Michel, [1961], Paris 1989, p. 130.



IVFig. 6 : Représentations de personnages de différentes échelles
Francisco Goya, *Le Colosse*, 1802/12, huile sur toile, 106 x 105 cm
Gustave Moreau, *Jupiter et semélé* (détail), 1894-1896, huile sur toile, 213 x118 cm
Odilon Redon, *Le Cyclope*, vers 1898-1900, huile sur toile, 64 x 51 cm
dans Gibson M., *le Symbolisme*, Taschen, 1994, p. 29, p. 6 et p. 2.

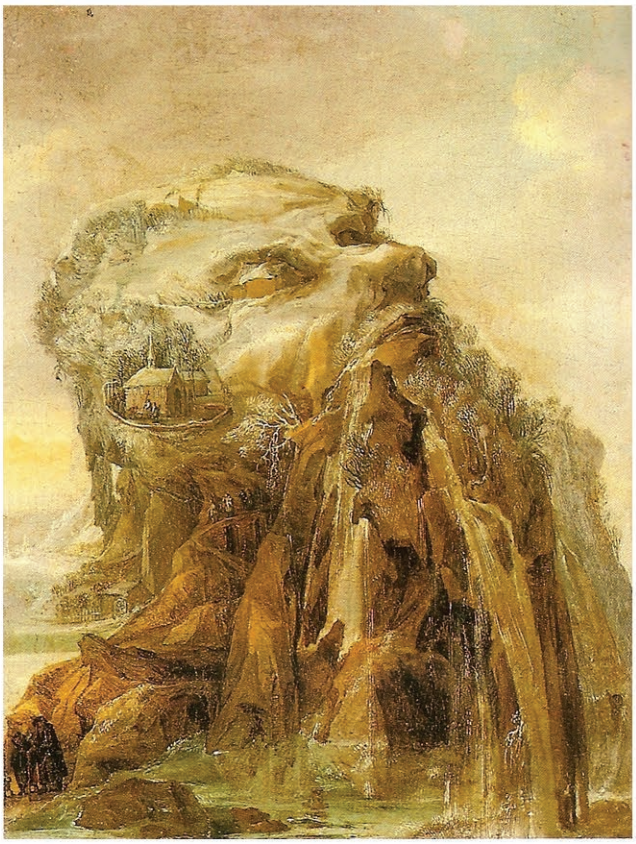
Des architectures gigantesques qui s'effondrent côtoient une multitude de petits hommes qui les peuplent. Les recherches récentes montrent que derrière « Monsû Desidério » se cachent en fait deux artistes (François Nomé et Didier Barra). Je citerai encore quelques tableaux mystiques qui m'ont beaucoup hantée, tel que *l'île au mort* de Böcklin ou encore les œuvres de John Martin avec ses paysages apocalyptiques où de rares humains minuscules s'égarent (IVFig. 7a et 7b : Représentation différentes échelles dans des paysages).

Dans un autre genre, nous avons les peintres qui recherchent d'autres mondes dans des détails de dimensions réduites. Je placerais dans cette catégorie Max Ernst que je cite abondamment dans cette thèse, notamment avec ses techniques de frottage et de décalcomanie. Au milieu de ses frottages émerge une sorte de foisonnement que Max Ernst reprend par endroits avec de petits pinceaux pour créer des détails d'oiseaux, d'humains ou autres.[506] Il crée ainsi des êtres miniatures de différentes échelles. Ces échelles ne sont pas forcement cohérentes entre elles. Nous pouvons les observer, notamment sur le tableau *L'Europe après la pluie II*, et sur *Les tentations de Saint Antoine*, 1945. [507] Sur un autre tableau, *L'habillement de la Mariée,* Max Ernst utilise une perspective qui semble rigoureuse grâce aux carreaux au sol. Sur le mur derrière la *Mariée,* on remarque une sorte de tableau-miroir qui reproduit la *Mariée* en tout petit dans un paysage différent.[508] Cette reproduction à toute petite échelle crée une nouvelle dimension. Dans la catégorie apparentée, nous avons certaines peintures de Dali, qui fait des personnages avec d'autres personnages. Dans la partie précédente j'ai cité les travaux de ma contemporaine Paula Rosa,[509] avec ses photographies retravaillées sur l'ordinateur, elle aussi ouvre des portes sur d'autres mondes aux tailles différentes (IVFig. 8 : Travaux de Salvator Dali).

Dans la même veine, on retrouve mon père le peintre Ljuba.[510] Il a exposé un tableau unique, *Le rêve des fleurs vénéneuses,* de 235 cm x 300 cm, datant de 2004-2005. Ljuba dit lui-même que l'on pourrait couper sa toile en plusieurs petits tableaux qui fonctionneraient seuls. Cette idée est exploitée dans le catalogue : chaque petit format peut être un tableau à part entière. Nous avons au centre-gauche du tableau des personnages principaux qui donnent une première échelle au tableau. Après, il semble qu'il y ait une infinité d'échelles et de perspectives différentes (IVFig. 9 : Un tableau de Ljuba).

---

[506] Bischoff Ulrich, *Max Ernst 1891-1976, Au-delà de la peinture*, Taschen, Germany 1993, p. 47.
[507] Alexandrian Saran, *Max Ernst*, Somogly, Paris 1986, p. 81.
[508] Voir *Supra* pour les images concernant les travaux de Max Ernst IIIFig. 11 et IIIFig. 31.
[509] Voir *Supra* IIIFig. 29.
[510] Ellenberger Michel, *Ljuba - Le rêve des fleurs vénéneuses*, Catalogue d'exposition Editions Abel Rambert, exposition du 20 avril au 31 mai 2005 à la Galerie Rambert, Paris, 2005



IVFig. 7a : Représentations de paysages de différentes échelles

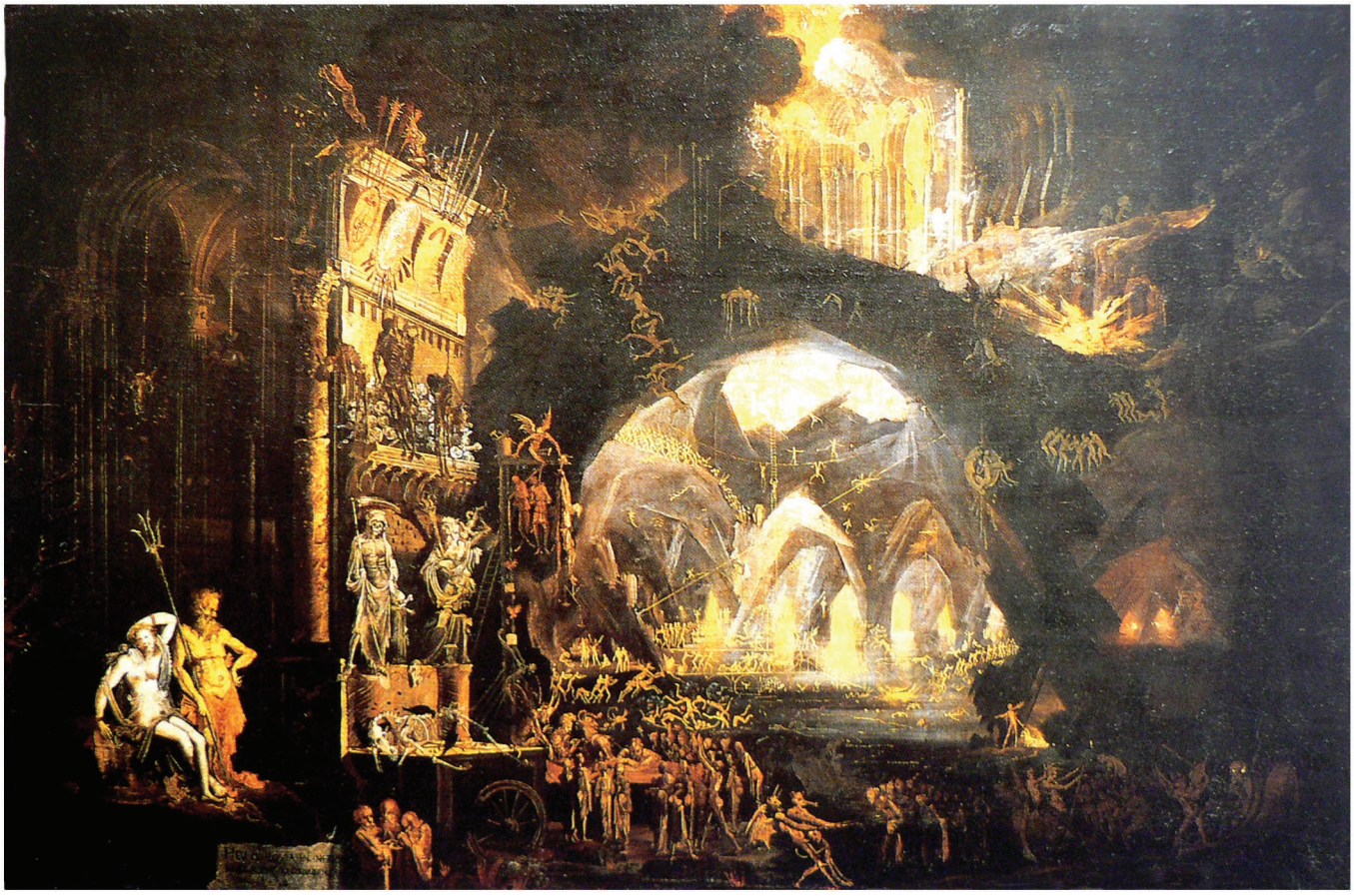
Josse de Momper, 1564-1635, *Allégorie de l'hiver*, huile sur toile, 53 x 41 cm

dans *Une image peut en cacher une autre*, catalogue de l'exposition Grand Palais, Paris, 2009, p. 159.

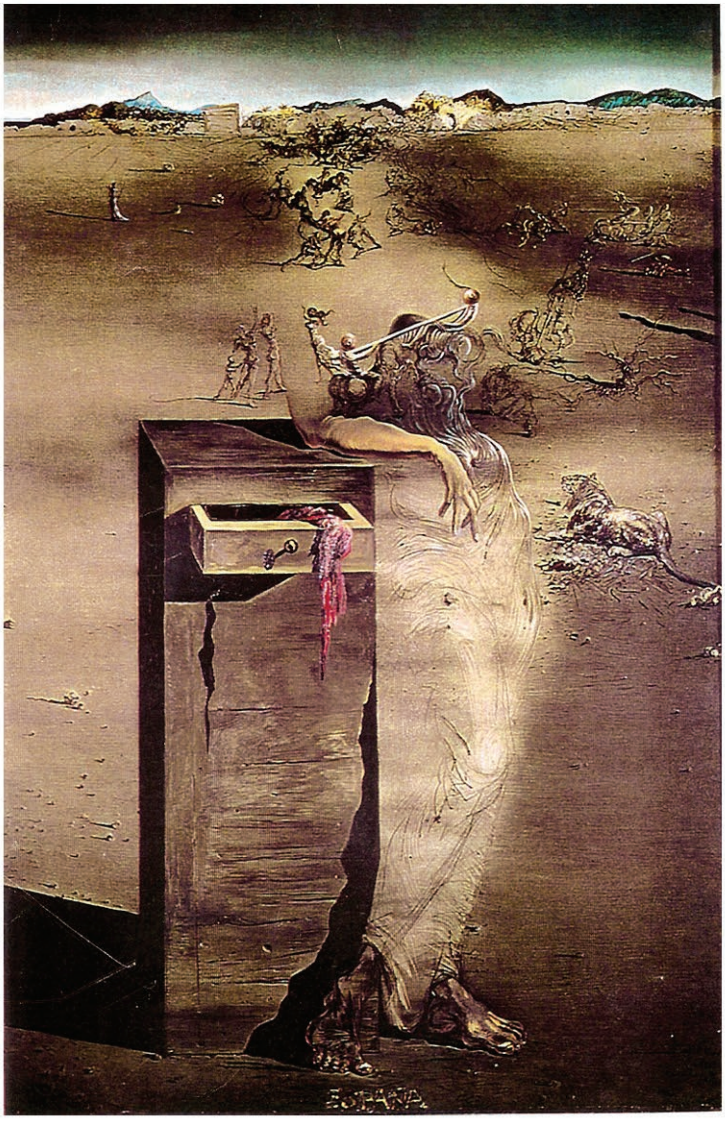
Thomas Cole, *La coupe du géant*, 1833, huile sur toile, 49 x 41 cm,

dans Robert-Jones P., *La peinture irréaliste au XIXe siècle*,

Bibliothèque des Arts, 1978, p. 151.



IVFig. 7b : Représentations de paysages de différentes échelles
Monsiù Desiderio, *Les Enfers* (tableau en entier et trois détails)
dans Brion M., *L'art fantastique,* Albin Michel, Paris, 1989, p. 83.



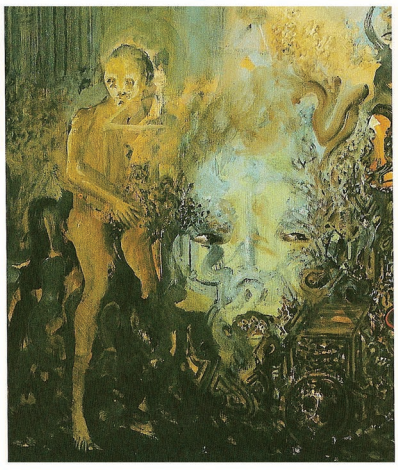
IVFig. 8 : Travaux de Salvador Dali

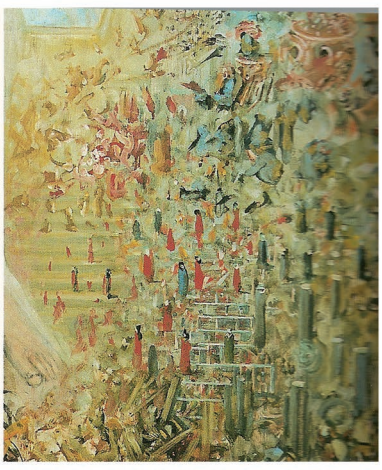
*Le Grand Paranoïaque,*1936, huile sur toile, 62 x 62 cm

dans *Une image peut en cacher une autre*, catalogue de l'exposition au Grand Palais, 2009, Paris, p. 251.

Espagne, 1938, huile sur toile, dim. non indiquée

dans Neret G. et Descharnes R., *Dali*, Taschen, 1997, p. 312





IVFig. 9 : Un tableau de Ljuba, *Le rêve des fleurs vénéneuses,* 2004-2005
huile sur toile, 235 x 300 cm, et trois détails du même tableau.
dans catalogue de l'exposition à la Galerie Rambert, Paris, 2005.

B1 b- Influences sculpturales

J'ai déjà fait remarquer que je cite plus spontanément des œuvres peintes et que leurs influences sur mes sculptures sont souvent plus importantes que celles d'autres œuvres en trois dimensions.

Quelques sculptures prises de façon ponctuelle dans l'histoire de l'art composent mon iconographie sur ce sujet, comme le buste représentant Sarah Bernard de Jean-Léon Gérome. Sarah Bernard était donc muse, mais c'était aussi une femme sculpteur (IVFig. 10 : Sarah Bernard - Modèle et femme sculpteur).

Mais c'est essentiellement trois sculpteurs qui illustrent le mieux mon propos : Rodin, Jeanclos et Ron Mueck. Ils regroupent à mon sens les différents types d'échelles que l'on peut rencontrer.

Les sculptures de Rodin répondent au critère de différentes échelles de trois façons :
- La sculpture *La Main de Dieu* de 1897 en marbre, ainsi que la sculpture en plâtre *La main de l'artiste tenant un torse féminin* montrent une main gigantesque par rapport au corps humain qu'elle tient, ambiguïté entre la main du Dieu créateur ou la main du sculpteur face à l'Homme.[511]
- Le monument en l'honneur de Victor Hugo a eu plusieurs variantes. Dans l'une des propositions, les muses au-dessus de Victor Hugo sont d'échelle plus petite, car le sujet principal est Victor Hugo. D'ailleurs dans la version finale, les muses ont disparu.[512]
- *La porte de l'enfer* est une sorte de compilation de nombreuses œuvres de Rodin. J'ai exposé un peu plus haut le mécanisme de l'imagination de Rodin s'appuyant sur la composition d'ensemble à partir de différentes pièces de l'atelier, n'ayant pas forcément la même échelle. Ce principe de composition crée la cohabitation d'échelles différentes dans une même œuvre.

[511] Jarrassé Dominique, *Rodin – La passion du mouvement*, Terrail, Paris, 1993, p. 213.
[512] Jarrassé Dominique, *Rodin – Opus cité*, pp. 143-150

IVFig 10 : Sarah Bernard - Modèle et femme sculpteur

Jean-Léon Gérôme, *Sarah Bernard*, 1895-97, marbre peint, 67,7 x 41 x 29 cm
au Musée d'Orsay, Paris Dans BLÜHM A. (sous la dir. de), *The colour of Sculpture 1840-1910*, *Opus cité*, p. 183.

Sarah Bernard, *Autoportrait en chimère*, 1880, bronze, 20 x 21 x 20 cm
dans Crochet A., « huit femmes sculpteurs », *Gazette de l'Hotel Drouot* n°33 – 2011, p. 193.

Dans les sculptures en terre cuite de Jeanclos, le sujet central cohabite avec les personnages principaux. Puis, sur la terre, nous avons quelquefois des lettres ou des textes qui ont leur dimension propre. Dans la série de sculptures *les Dormeurs* en terre grise, Jeanclos a dessiné des lettres hébraïques qui sont liées et reliées à la Torah. Ces dormeurs deviennent ainsi des *Dormeurs* juifs. La sculpture prend un autre sens. La sculpture de Jeanclos enveloppe le corps dans un drap ou bien un suaire ou encore un voile de pudeur.[513]

Dans la catégorie des sculptures encore plus contemporaines qui touchent à ce concept d'échelle, je peux citer à nouveau le sculpteur Ron Mueck avec sa sculpture *Boy*.[514] C'est une sculpture hyperréaliste représentant un jeune garçon accroupi. Les bras sont pliés et relevés au-dessus de la tête, avec les poings fermés. Il est juste habillé d'un short. Il est donc roulé en boule ; le corps est placé de façon symétrique, seule la tête se tourne vers la gauche et casse la symétrie générale. La taille est à peu près 5 fois la taille humaine. Le réalisme est complet jusque dans les cheveux, les yeux, les veines…, tout, sauf l'échelle. L'impression bizarre vient du fait que ce géant soit un enfant. A cela s'ajoute la posture recroquevillée et surtout le regard, légèrement fâché. Il est accroupi et rentre ainsi dans notre champ de vision. On se demande avec inquiétude quelle serait sa taille s'il se mettait debout. Cette sculpture est placée à même le sol, au milieu des visiteurs, sur un pied d'égalité avec les spectateurs. Ce sculpteur aime jouer avec le concept d'échelle, c'est l'échelle différente de la grandeur réelle associée au réalisme de la pièce qui rend sa sculpture étrange.

B2 c- Influences littéraires

Pour être un peu plus complète par rapport à mon travail plastique, il me semble qu'il faut aussi parler d'influences littéraires. Deux romans incontournables sont toujours très présents à mon esprit : *Le voyage de Gulliver,* écrit par Jonathan Swift au début du XVIIIe siècle, et le livre de Lewis Carroll, *Alice au pays des merveilles* (XIXe siècle).

Le voyage de Gulliver est un roman satirique écrit à la première personne et divisé en quatre parties. Il s'agit d'une sorte de satire sociale et politique. Mais le roman est aussi philosophique et il mêle le fantastique à la science-fiction. Les deux premiers récits font référence à des personnages d'échelle différente. Cette fantaisie permet à Swift de traiter de sujets réels délicats.

---

[513] Lascault Gilbert, *Jeanclos*, Catalogue d'exposition du 21 sept au 4 nov. 2006, Galerie Claude Bernard Paris, 2006, p. 4.
[514] Voir *Supra* IIIFig. 29

La première partie décrit le voyage de Gulliver, chirurgien de marine, à Lilliput. Suite à un naufrage, il se retrouve sur l'île de Lilliput, dont les habitants, les Lilliputiens, ne mesurent que six pouces de haut (env. 15 cm). La société Lilliputienne semble plus avancée que celle de l'Angleterre de l'époque. Pourtant les peuples passent leur temps à faire la guerre. Après bien des aventures, Gulliver découvre l'origine de la guerre entre les deux peuples de Lilliput : un roi a voulu imposer le côté par lequel devaient être cassés les œufs à la coque. Swift tend à y démontrer l'inutilité et le ridicule des guerres. Il y a une scène qui me reste en mémoire, c'est l'arrivée de Gulliver et sa première rencontre avec les Lilliputiens. Les petits hommes sont terrorisés par le géant. Ils le ligotent avec des cordes, en se promenant sur lui pendant son sommeil. La puissance de ce souvenir d'enfance reste en moi. Je pense qu'une partie de mes petits bonshommes qui escaladent mes plus grands personnages proviennent de cette idée. Je signale que j'ai fait plusieurs sculptures anciennes faisant référence directement aux Lilliputiens (*Rêve de Lilliput I, II, ...*), même si ces sculptures ne font pas parties de mon corpus d'étude.

La deuxième partie décrit le Voyage à Brobdingnag. Gulliver entreprend un deuxième voyage et se retrouve à Brobdingnag, pays peuplé de géants, que l'auteur situe dans l'océan Pacifique entre le Japon et l'Amérique. Du fait de sa petite taille, le héros devient un objet de curiosité pour le roi, la reine et la cour. Il explique au roi le système politique existant en Angleterre. Le souverain critique vivement les institutions anglaises.

La troisième et quatrième parties font références à d'autres voyages fantastiques à Laputa, aux Balnibarbes, à Glubbdubdrib, à Luggnagg, au Japon, et finalement au pays de Houyhnhnms. Là, Swift trouve d'autres procédés pour nous décaler du réel, mais néanmoins critiquer la société réelle.

Alice au pays des merveilles constitue un ouvrage de référence de la littérature anglaise du XIXe siècle. Il fait partie de ce que l'on nomme la littérature de l'absurde. En effet, on trouve dans le texte de Carroll une expérience du rêve qui permet peu à peu au lecteur de quitter le terrain de l'expérience et de la « réalité » et ce, grâce à des invraisemblances touchant au temps et à l'espace, ainsi qu'à la logique. On trouve également des effets comiques qui permettent au lecteur, en riant ou non, d'accepter ou non un passage vers le monde carrollien, rendant possible une complicité progressive avec l'auteur. Peu à peu, au fil des jeux de mots et des idées farfelues, le lecteur finit par bannir tout jugement objectif et accepter un monde qu'il aurait rejeté comme absurde si l'auteur lui avait demandé d'y croire d'emblée.

Dès la fin du premier chapitre, Alice poursuit le lapin blanc dans son terrier et, après une longue chute, se retrouve dans une pièce souterraine. Sur une table, elle trouve un petit flacon et un gâteau, elle goûte aux deux et les effets se font vite sentir : elle grandit, puis rapetisse. Le ton est donné. Dans le monde inventé par Lewis Carroll, les changements d'échelle de l'imaginaire sont choses courantes. Les aliments et liquides absorbés font grandir ou rapetisser. Mais il n'y a pas qu'Alice qui est confrontée à ces changements d'échelle. La taille des caractères dans les livres rétrécit progressivement, avec pour effet d'engourdir le lecteur qui ne lit pas l'histoire jusqu'au bout. En plus des changements d'échelle, il y a aussi des déformations, notamment quand Alice mange des bouts de champignon. Alice se retrouve d'abord avec la tête au niveau de ses chaussures, son corps disparaît, puis son cou s'allonge démesurément et sa tête se retrouve au-dessus des arbres, enfin elle retrouve une taille de vingt centimètres conforme aux habitants de cette partie du monde imaginaire. Alice a gardé quelques morceaux de champignon pour la suite de son périple. Elle doit passer des portes de plus en plus petites, alors elle rétrécit volontairement. Plus elle avance dans le monde imaginaire, plus elle a besoin d'être petite pour y accéder. Alice se retrouve dans un grand jardin lumineux, où elle va rencontrer la reine. L'excursion dans le monde imaginaire va prendre fin avec l'augmentation de la taille d'Alice au cours de son procès. Elle est déclarée coupable, la Reine finit par ordonner qu'on lui coupe la tête et, au moment où Alice a retrouvé sa taille normale, elle se réveille couchée sur un talus, la tête sur les genoux de sa sœur. Le texte se termine par l'évocation d'une « vision » de la grande sœur qui imagine les personnages du rêve d'Alice et retombe ainsi en quelque sorte dans l'enfance.[515]

B1 d- Influences philosophiques et scientifiques

Il y a évidemment d'autres influences dans mon travail, plus complexes à définir, qui contribuent à la présence d'échelles différentes dans mes sculptures.

Je pense qu'en grande partie, l'utilisation de la miniature souligne la présence d'un autre monde à l'intérieur d'un monde, qui lui-même contient un monde, jusqu'à une sorte d'infini. Selon Bachelard, « l'imagination miniaturante est une imagination naturelle. Elle apparaît à tout âge dans la rêverie des rêveurs nés. » Plus loin, il ajoute : « Il ne suffit pas d'une dialectique platonicienne du grand et du petit pour connaître les vertus dynamiques de la miniature. Il faut dépasser la logique pour vivre ce qu'il y a de grand dans le petit. » Pour conclure cette partie du livre il écrit : « Ainsi le minuscule,

[515] Caroll Lewis, *Alice au pays des merveilles*, Folio Classique, Gallimard, 2005.

porte étroite s'il en est, ouvre un monde. Le détail d'une chose peut être le signe d'un monde nouveau, d'un monde qui comme tous les mondes, contient les attributs de la grandeur. La miniature est un des gîtes de la grandeur. »[516]

J'appelle à l'aide un autre grand penseur, Gilles Deleuze, pour décrire ces mondes qui contiennent d'autres mondes. Il explicite cette théorie d'une façon qui m'a beaucoup fait méditer. Deleuze, dans *le Pli,* a écrit : « Se divisant sans cesse, les parties de la matière forment de petits tourbillons dans un tourbillon, et ceux-ci d'autres encore plus petits, et d'autres encore dans les intervalles concaves des tourbillons qui se touchent. La matière présente donc une texture infiniment poreuse, spongieuse ou caverneuse sans vide, toujours une caverne dans la caverne : chaque corps, si petit soit-il, contient un monde, en tant qu'il est troué de passages irréguliers, environné et pénétré par un fluide de plus en plus subtil. » [517]

Mes études scientifiques sont aussi responsables de mon intérêt pour les différentes échelles. Cette question est très présente en chimie, en biologie et bien sûr en géologie. Par exemple, le livre sur *La théorie du Chaos* de Gleik,[518] parle notamment des fractales, auxquelles, dans une certaine mesure, on peut associer le foisonnement des corps humains que je représente. Mandelbrot, chercheur mathématicien chez IBM dans les années 70, est l'inventeur de ce nom de « fractale ». Il observa la géométrie de la nature. Il fonda les méthodes pour calculer la dimension fractionnaire et sa géométrie lui permit d'énoncer une affirmation sur les motifs irréguliers qu'il avait étudiés dans la nature : le degré d'irrégularité reste constant sur différentes échelles. Aussi surprenant que cela paraisse, à maintes reprises le monde représente une irrégularité régulière. « De manière imagée, une fractale est un moyen de voir l'infini. »[519] L'exemple le plus courant est de regarder une côte de bord de mer à plusieurs échelles, « on dit que sa dimension fractale est constante de sorte que le degré de rugosité ou d'irrégularité est conservé quel que soit le grossissement. »[520] La côte maritime est fractale à grande échelle et à une échelle microscopique.

---

[516] Bachelard Gaston, *La poétique de l'espace*, [PUF 1957], Quadrige, PUF, 1998, pp. 141-146.
[517] Deleuze Gilles, *Le pli - Leibniz et le Baroque*, collection critique, éditions de Minuit, Paris, 1988.
[518] Gleik J. *La théorie du Chaos - Vers une nouvelle science*, [1987], Champs Flammarion, 1991.
[519] Gleik J. *Opus cité*, p. 132.
[520] Gleik J. *Opus cité*, p.128.

B2 - ESPÈCES IMAGINAIRES OU MONSTRES

Ces différentes échelles dans mes créations créent un univers fantastique. Quoi de plus naturel que de peupler cet univers d'êtres fantastiques ? Les nains et les géants sont des êtres particuliers.

J'ai expliqué dans la Partie III comment je suis influencée pour mes figures de l'humain (ou les figures d'extraterrestres) par le domaine de la science-fiction.[521] Les univers de Lewis Carroll et de Swifft cités plus haut en font partie. Cet univers fantastique est peuplé d'êtres imaginaires, tout comme l'ensemble de l'histoire de l'art. Depuis l'enfance, je suis plus particulièrement orientée à regarder justement cet aspect dans les arts.

L'omniprésence dans les arts des êtres fantastiques prouve leur rôle essentiel dans l'imaginaire collectif de toutes les cultures. Les êtres fantastiques sont partout : dans les grottes ornées de la préhistoire et dans le panthéon égyptien, dans les codex aztèques mais aussi dans le cinéma, la BD et la publicité, dans les estampes japonaises du XVIIe siècle et dans les miniatures persanes, dans la mythologie indienne, dans les contes nordiques et dans la littérature mondiale…

Le livre de l'écrivain Jorge Luis Borges[522] dénombre près de cent vingt animaux fantastiques dont le souvenir s'est transmis jusqu'à nos jours, que ce soit dans la littérature, le folklore ou le langage ordinaire.

Il s'agit de nouveau d'un sujet sans fond et on peut l'aborder de multiples manières. Comme l'écrit Gilbert Lascault : « le champ du monstrueux paraît lui-même monstrueux. »[523] De nombreux penseurs et spécialistes se sont penchés sur ce sujet et je ne prétendrai pas ici pouvoir brosser un tableau un tant soit peu exhaustif.

Je vais essayer de définir ce que regroupent les monstres pour moi. J'ai questionné le mécanisme qui engendre leur naissance. Puis j'ai interrogé la figure du monstre et constaté que celle de L'Art Contemporain est différente de la mienne qui se rapproche plus de celle de Jean Clair. Et pour finir cette étude j'ai tenté de recenser les différents types de monstres dans les peintures de Ljuba et dans mes créations.

---

[521] Voir *Supra* Partie III : B1 Un sujet remarquable plastiquement –Les figures du futur et du présent.
[522] Borges Jorge Luis, (avec la collaboration de Guerrero Margarita), *Le Livre des êtres imaginaires,* [en espagnol en 1957], L'imaginaire - Gallimard, Paris, 2001.
[523] Lascault Gilbert, *Le monstre dans l'art occidental,* collection d'esthétique sous la direction de Marc Jimenez 18, [1973], Klincksieck, 2004, p. 36.

B2 a- Définitions

Dans cette introduction et même dans le titre de cette partie, j'hésite sur les termes à employer. J'ai utilisé « êtres imaginaires », « espèces fantastiques », je peux rajouter « monstres », « hybrides », « chimères », etc…[524] On sent déjà derrière chacun des problématiques diverses.

Pour circonscrire la difficulté, Gilbert Lascault commence son riche ouvrage[525] par la tentative de définir le champ du monstrueux : « la forme *m*, une notion provisoire ; sa définition : l'écart à la nature ». Définir la forme *m* avant de la nommer permet d'éviter de faire intervenir par exemple les connotations plus ou moins conscientes, les sens seconds attachés au nom qui lui est attribué (pour *monstre* : laid, méchant, répugnant, redoutable…). Gilbert Lascault écarte le terme imaginaire, car la notion d'imaginaire peut difficilement être utilisée sans équivoque. La définition de l'être imaginaire s'avère trop large : toute forme *m* est un être imaginaire, selon l'usage courant du mot ; tout être imaginaire n'est pas forcement une forme *m*. Par exemple, une fée peut être figurée comme une femme idéalement belle. Lascault pointe aussi les problèmes avec le terme *fantastique*. Il écrit « tôt ou tard une recherche qui concerne les formes *m* rencontre le problème du fantastique […] la chouette dont la tête est celle d'un ministre n'a que peu à voir avec le fantastique».[526] Certains univers de peintres sont fantastiques sans avoir de forme *m*. Marcel Brion termine son livre sur l'art fantastique avec l'œuvre de Richard Oelze *Attente,* 1936.[527] Ce tableau représente

---

[524] **Monstre** : Le monstre symbolise le gardien d'un trésor, comme le trésor de l'immortalité ou comme gardien d'un lieu sacré, inconnu… Il symbolise l'ensemble des difficultés à vaincre, des obstacles à surmonter, pour accéder enfin à ce trésor, matériel, biologique ou spirituel. Le monstre est là pour pousser à l'effort, la domination de la peur, l'héroïsme. Il intervient en ce sens dans de nombreux rites ou il faut vaincre toute sorte de monstre y compris soi-même. Dans de nombreux cas, le monstre n'est que l'image d'un certain moi, ce moi qu'il faut vaincre pour développer un moi supérieur. Chaque homme comporte son propre monstre, avec lequel il doit constamment lutter. Le monstre intervient aussi dans la symbolique des rites de passage : il dévore une personne, pour qu'elle renaisse. Il introduit vers le monde intérieur de l'esprit, dans lequel on n'accède que par transformation intérieure. La dévoration peut être définitive comme pour l'entrée des enfers. Le monstre est le symbole aussi de la résurrection : il avale l'homme, afin de provoquer une nouvelle naissance.
L'hybride : il provient du croisement de variétés, de races, d'espèces différentes. L'hybride est composé de deux éléments, de nature différente, anormalement réunis. Il participe de deux ou plusieurs ensembles, genres, styles. Les figures de l'hybride obéissent à certaines lois. Une partie-homme et une partie-animal sont représentées ; la partie humaine tantôt en haut, tantôt en bas. Ce n'est pas sans raison : la partie supérieure est sensée être plus proche des choses nobles ; il n'est donc pas indifférent que ce soit telle ou telle partie qui soit animalisée ou humanisée.
Chimère : c'est le monstre mythologique – un monstre à tête et poitrail de lion, ventre de chèvre, queue de dragon, crachant des flammes. Il s'agit d'un assemblage monstrueux. Il porte le sens d'utopie, de vaine imagination, d'illusion, de mirage, de songe, de vision.
Mélanges d'extraits : Dictionnaire *Le Petit Robert*, CD-Rom, VUEF 2001 - Chevalier Jean, Gheerbrant Alain, *Dictionnaire de Symboles*, [1969], Robert Laffont / Jupiter, Paris, 2000.
[525] Lascault Gilbert, *Le monstre dans l'art occidental*, *Opus cité*, pp. 19-58.
[526] Lascault Gilbert, *Le monstre dans l'art occidental*, *Opus cité*, p. 24.
[527] Brion Marcel, *L'art fantastique*, Albin Michel [1961], Paris, 1989, p. 245.

des personnages vus de dos pour la plupart, sans particularité, regardant le ciel orageux. Mais de cette foule se dégage un malaise. Ce ciel orageux cache quelque chose. On *attend* avec ces personnages un événement hors du commun, fantastique… Lascault précise en plus que la forme *m* n'est pas une forme verbale, ni une forme naturelle, ni l'observation d'une forme biologique exactement contemplée, il n'y a pas de normes éthiques, pas de critères moraux, pas de catégories esthétiques, fantastiques ou non, pas de figures volontaires ou non. Tous ces préalables lui permettent de nommer la forme *m* : *monstre*.
(IVFig. 11a et 11b : Florilège d'êtres fantastiques divers)

B2 b- Naissance

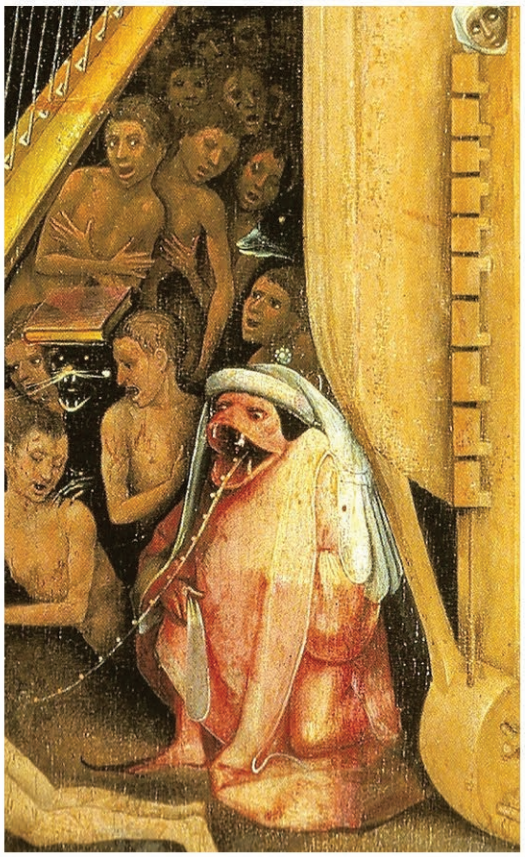
D'où naissent les êtres imaginaires ? Leonard de Vinci, que j'avais déjà cité à propos des frottages de Max Ernst, proposait de regarder les taches et les nuages et d'y trouver l'inspiration pour des monstres, des diables et d'autres choses fantastiques.[528] L'historien d'art Jurgis Baltrušaitis en 1934 proposait de regarder la ligne d'un simple rinceau qui engendrait automatiquement, en vertu des lois de la géométrie, certains schèmes ornementaux. Ils étaient développés symétriquement de part et d'autre d'un axe, ces schèmes peuvent à leur tour suggérer la silhouette d'un animal à deux têtes, ou bien celle de deux animaux affrontés partageant une seule tête.[529] Dans une perspective plus philosophique, Gilbert Lascault s'est interrogé lui aussi sur la nature des mécanismes par lesquels l'imagination engendre des « monstres ».[530] Il qualifie lui-même le savoir concernant les êtres imaginaires dans l'art de « monstrueux » car le rationnel et le délirant se mélangent. Suite à la lecture de ses nombreux ouvrages j'arrive à la conclusion que non seulement *la forme m* est complexe, mais que les naissances sont infinies.

B2 c- Interroger la figure du monstre

Interroger la figure du monstre, paradoxalement, permet de questionner notre condition humaine. Les artistes de chaque époque analysent la condition humaine qu'ils observent autour d'eux. Notre époque a élargi les figures possibles du monstre.

---

[528] Léonard de Vinci, *Traité de la peinture* cité par Ernst dans *Ecritures*, *Opus cité*, pp. 241-242.
[529] Baltrušaitis Jurgis, *Aberrations : les perspectives dépravées*, [1957] Flammarion, Paris, 1983.
[530] Lascault Gilbert, *Le monstre dans l'art occidental, Opus cité*, 2004.



IVFig. 11a : Florilège d'Etres fantastiques divers

Matthias Grünewald, détail Retable Isenheim - *Tentation de Saint Antoine*, peinture, 1512- 1516.

Image 1 dans Brion M., *L'Art fantastique*, Albin Michel, 1989, p. 189.

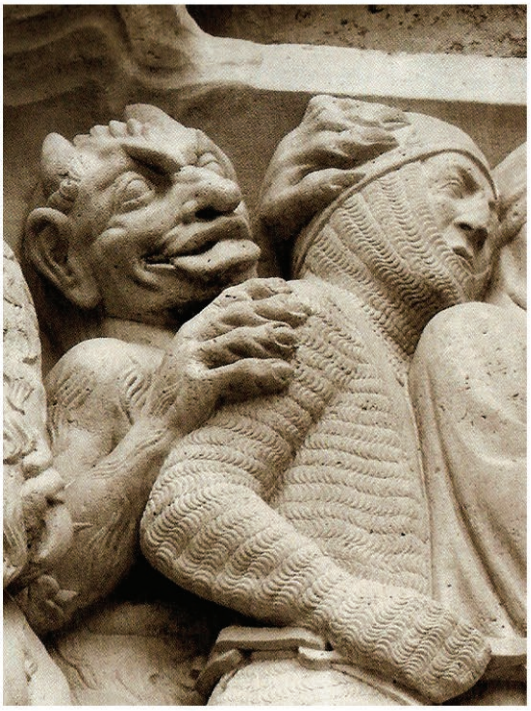
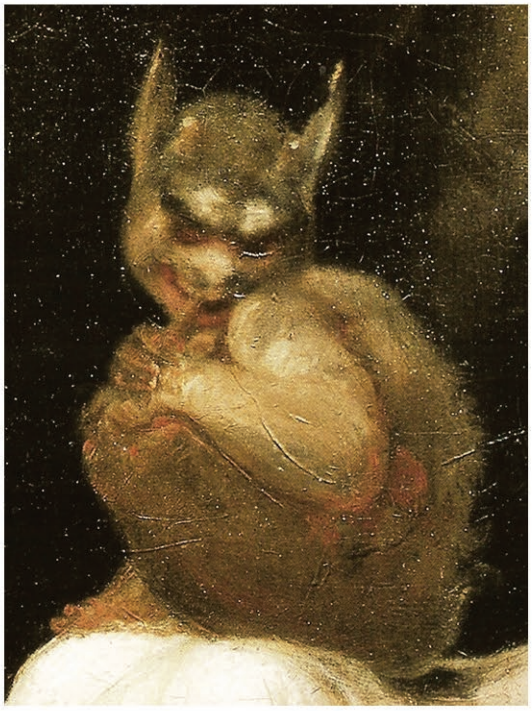
Jérôme Bosch, détail, *Le Jugement dernier*, vers 1482

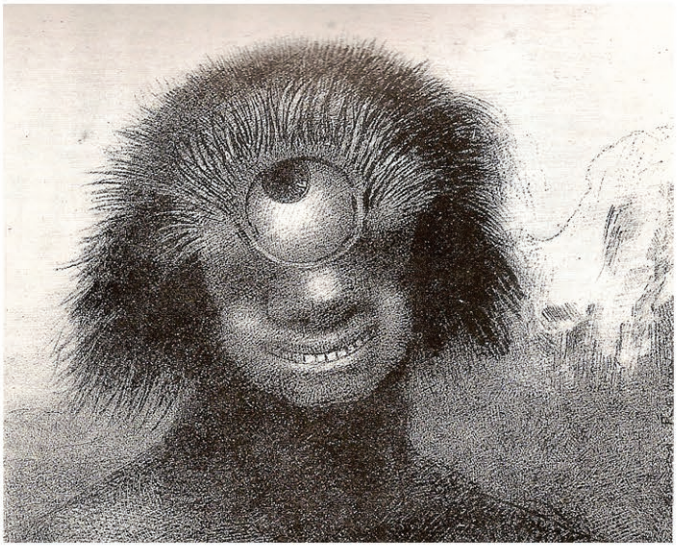
Jérôme Bosch, détail *Le Jardin des délices*, panneau droit *L'Enfer*, 1503-1504.

Frans Floris, détail *la Chute des Anges rebelles*, vers 1560.

Hans Memling, détail *Triptique de la Vanité terrestre et de la Redemption céleste*, peinture,

Images 2, 3, 4 et 5 dans Blanc D., *Voyage en Enfer*, pp. 122-123, p. 170 et p. 2



IVFig. 11b : Florilège d'Etres fantastiques divers

Sculpture en pierre, détail Cathédrale de Notre-Dame Paris, vers 1212,
Image 1 dans Fischer J-L. et Bordes D. *Monstres de Pierre,* Ereme, 2009, p. 16

Füssli, détail *le Cauchemard,* 1790, huile sur toile,
Image 2 dans Blanc M., *Voyage en Enfer,* Citadelles & Mazenod, 2004, p. 184.

Piero di Cosimo, détail *Persée délivre Andromède*, peinture, 1510
Image 3 dans Brion M., *L'Art fantastique*, *Opus cité*, p. 136

Redon Odilon, *Le polype difforme flottait sur les rivages*, 1883, lithographie, 21,3 x 20 cm

Ferdinand Knopff, *La Méduse endormie,* pastel sur papier, 1896, 72 x 29 cm.
Images 4 et 5 dans Gibson M., *Symbolisme*, *Opus cité*, p. 60 et p. 87.

Les corps de l'art d'aujourd'hui sont déformés, défigurés, altérés de multiples façons, manipulés, métamorphosés, décomposés, etc., c'est parce que le monstre a le don de provoquer le regard, en générant tout à la fois fascination et répulsion. Tantôt réminiscences d'êtres fabuleux de civilisations anciennes, tantôt mutants de l'ère industrielle et génétique, les hybrides créés dans l'art d'aujourd'hui sont le miroir des rêves et des cauchemars, des fantasmes et des peurs de notre société. Ainsi, monstres, hybrides, androïdes forment un inquiétant bestiaire qui témoigne des phobies et obsessions corporelles de notre époque. Le corps entre dans « l'ère de sa reproductibilité technique » à travers la chirurgie esthétique ou la biotechnologie. Parfois le corps tend à devenir obsolète tant la communication tend à se rendre virtuelle. Le monstre possède le pouvoir de se faire métaphore, de devenir un double qui nous montre, (qui nous « monstre »), l'envers de nous-même, tout en nous permettant d'appréhender l'autre.

Tout un pan de l'Art Contemporain s'est emparé du sujet. Les hybridations ou parfois ces expressions du cloaque telles celles de Cindy Sherman, Matthiew Barney, Orlan, Kiki Smith, les frères Chapman etc., peuvent être considérées comme la métaphore de nos incertitudes face à l'avenir et positions éthiques, économiques et sociales. Elles reflètent la lecture de notre société au prisme du Contemporain, dans son cadre d'idées et de valeurs.

Je prends un exemple avec les créations des frères Jake et Dinos Chapman. « Nous cherchons, disent les frères Chapman, à produire des objets d'une amoralité psychotique ». Le clonage a commencé, expliquent les frères Chapman, alors ils fabriquent des scènes d'horreur guerrière, des enfants mutants hypersexués, des clones effrayants des siamois multiples des créatures déformées par des délires pornographiques. Leurs œuvres intitulées « DNA zygotic », « tête d'enculé » ou « Désastres de guerre » agitent et révèlent tous les fantasmes, des délires génétiques et les cauchemars post-humains de notre époque.[531]

Mes *formes m* reflètent aussi ma lecture de la société actuelle et *mes formes m* sont pleines de réminiscences des sociétés humaines du passé. La voie que j'explore est différente de celles de la plupart de mes collègues appartenant à l'Art Contemporain. L'analyse de la société dans laquelle nous évoluons y est pour beaucoup. Pour plus de précisions sur ce thème, il faut lire le dernier chapitre de cette partie, concernant « imaginaire, résistance et lutte ».

---

[531] Joignot Frédéric, Dossier sur *YBA young British Artists – Incorrects et inabordables*, Magazine *Le Monde* du 2 mai 2001, pp. 88-94.

Les réflexions de Jean Clair dans son livre *Méduse,*[532] complètent bien cette interrogation sur la figure du monstre selon une analyse du monde plus proche de la mienne. Jean Clair dans son avant propos se demande quels sont les liens entre la beauté et l'horreur ? Pourquoi les arts se sont si souvent complus à figurer l'horreur (tête tranchée, massacre, enfer…) et que cela soit considéré comme objet d'admiration ? En effet, l'Art que m'ont enseigné et transmis mes parents est celui de l'admiration du tableau de la tête tranchée d'*Holopherne* d'Artemisia Gentileschi ou le *Saint Sébastien* de Mantegna,[533] entre de nombreux autres. Jean Clair prend le mythe de Méduse pour chercher des réponses. La Méduse incarne l'horreur, mais au fil des siècles son image s'adoucit, elle est aussi beauté. Elle a une nature double, elle est la belle et la bête, elle appartient au monde des vivants et à celui des morts. Souvent on la confond avec d'autres représentations féminines. La figure de la méduse avec l'ensemble de ses symboles fait partie aussi de mon imaginaire. Je l'ai classée dans mon récit dans « l'imaginaire érotique », dans le chapitre suivant. La méduse a deux faces chez Jean Clair. Mes personnages sont comme la méduse, ils ont deux faces. Jean Clair écrit : « On pourrait dire de Méduse qu'elle incarne exemplairement les deux faces, non seulement de l'antiquité, mais généralement de la psyché humaine : sa face lumineuse et sa face obscure, sa civilité qui fait de l'homme un animal social et le pousse à adorer ses propres idéaux, la beauté, la grâce, l'intelligence, et son fond d'animalité primitive, prêt à se réveiller et à le rattraper. Tantôt horrible et repoussante, tantôt séduisante et harmonieuse, elle confond en elle les deux aspects du panthéon des Anciens tantôt peuplé d'une humanité héroïque et noble, aux proportions admirables, tantôt d'une foule d'êtres fantastiques et difformes, surgis d'on ne sait quel abysse. » Plus loin, Jean Clair précise : « Un lien secret unit la beauté et la terreur. »[534] Elle incarne des formes primitives, le tout à fait autre « Plaisir étrange qui nous saisit comme enfant quand on s'extasie sur des formes monstrueuses de créatures supposées venues d'autres planètes, aux yeux pédonculés, aux écailles hérissées et au sang vert… »[535]

---

[532] Clair Jean, *Méduse – Contribution à une anthropologie des arts du visuel*, Gallimard, 1989
[533] voir *Supra* IFig. 11 et IFig. 13.
[534] Clair Jean, *Méduse*, *Opus cité,* p. 77 et p. 92.
[535] Clair Jean, *Méduse, Opus cité,* p. 64.

B2 d- Liste non-exhaustive des monstres

Chez Ljuba

J'ai grandi au milieu d'une joyeuse bande de monstres. L'univers des monstres fait partie de ma famille. On s'exprime naturellement au travers des monstres. Mes dessins d'enfant ne pouvaient pas représenter des êtres réels, humains ou animaux, les êtres devaient être fantastiques pour communiquer avec mon entourage. J'ai grandi au milieu des monstres de mon père, le peintre Ljuba. Sarane Alexandrian a dénombré et nommé les monstres qui peuplent les tableaux de Ljuba, en voici un extrait :

Le monstre au regard oblique
Le monstre à tête de planétoïde
Le monstre rose sans visage
Le monstre noir sans visage
Le monstre vermiculaire
Le monstre-œil
Le monstre bouche
Le monstre velu jusqu'aux yeux
Le monstre larvaire
Le monstre-objet
Le monstre de la putréfaction
L'amorphe erratique
Le monstre volant
L'essaim corpusculaire
Le monstre au dos tourné
Le monstre à tête de vraie méduse

Pour ce dernier monstre Alexandrian précise *:* « Au lieu de peindre Méduse comme une femme aux yeux fascinateurs, avec un collier de serpents, Ljuba peint une tête dont le crâne est une masse gélatineuse d'acalèphes et les cheveux ses filaments vibratiles. Quand ce monstre-méduse est de face, ses cheveux filamenteux lui font rideau jusqu'au menton. Vu par derrière, ce rideau est déployé de même. »

Dans mes créations

La description de *Méduse* de Jean Clair et de l'ensemble de sa symbolique et de ces facettes, correspond assez bien à mes personnages qui au sens strict du terme ne sont pas complètement humains, mais appartiennent à la famille de *forme m,* définit par Lascault. Ils sont humains au premier regard, autres au second. Chacun de mes « humains » a un rajout.

J'ai recensé :

Monstre à tête faite d'autres petits personnages
Monstre à tête d'oiseaux avec/ ou sans ailes
Monstre à tête de poulpe
Monstre à tête de méduse
Monstre à tête de cheveux
Monstre à tête faite de tentacules
Monstre à tête de poils
Monstre à tête d'oreille
Monstre à tête de contenant (genre pots tournés)
Monstre à tête de mains
Monstre à excroissance anatomique
Monstre à seins ou bulbes multiples
Monstre avec des manques d'anatomie et des trous
Monstre hybride homme-animal
Monstre hybride homme-main (taille main égale taille homme)
Monstre à orbite des yeux vide et avec grande bouche vorace
Monstre à tête pleine de piquants
Monstre à plusieurs têtes pour un corps
Monstre à plusieurs corps et une tête
Etc…

La partie monstrueuse de mes personnages est celle qui naît de l'imaginaire. La partie monstrueuse de mes sculptures est celle qui communique les messages avec moi et avec les autres.

L'imaginaire des monstres touche aux deux sujets qui suivent. Les monstres chez moi sont de la famille de *Méduse* et une de leurs facettes parle d'érotisme. Les monstres questionnent notre condition humaine et par-là même ils reflètent les différentes luttes et résistances qui se mettent en place par rapport à la société d'aujourd'hui.

B3 - EROTISME

L'érotisme, la sensualité, la sexualité et toute une foule de mots apparentés[536] sont des thèmes qui reviennent souvent dans les commentaires émis par les spectateurs de mes sculptures. Par contre, je ne suis pas dans le domaine de la pornographie.

Je fais du modelage avec de la terre glaise (Partie II) et dans l'imaginaire de nombreuses personnes, cette pratique véhicule à elle seule une grande dose d'érotisme. L'idée commune associe le modelage à un acte sensuel, la texture de l'argile et la façon de le travailler sont des facteurs qui contribuent à cette association d'idée. Le film *Ghost* dans les années 1990 donne une bonne illustration de l'imaginaire populaire autour de figure de la potière, avec Patrick Swayze et Demi Moore.[537] Il y a une sensation agréable qui se dégage au toucher pour la personne qui pétrit l'argile. Gaston Bachelard développe cette idée « les rêveries qui se forment dans le lent travail du pétrissage […] Dans l'imagination de chacun de nous existe l'image matérielle d'une pâte idéale, une parfaite synthèse de résistance et de souplesse, un merveilleux équilibre des forces qui acceptent et des forces qui refusent. A partir de cet état d'équilibre qui donne une

---

[536] Définitions des mots utiles dans cette partie :
- voir *Supra* nu, nudité, corps dans la Partie III

Erotisme : Goût marqué pour le plaisir sexuel.

Eros : nom du dieu grecque de l'amour. En psychanalise : principe d'action, symbole du désir, dont l'énergie est la libido. *Éros et Thanatos.*

Thanatos vient du grecque « mort », nom du dieu *gr*. de la mort, fils de la Nuit et frère d'Hypnos. En psychanalyse c'est l'ensemble des pulsions de mort (opposé à *éros*).

Libido : terme créé par Freud en allemand en 1913, vient du latin *libido* « désir ». Recherche instinctive du plaisir, et surtout du plaisir sexuel.
En psychanalyse :
Chez Freud, c'est l'énergie psychique sous-tendant les pulsions de vie, et spécialement les pulsions sexuelles.
Chez Jung, c'est toute forme d'énergie psychique, quel que soit son objet.

Sensualité : vient de « sensibilité » et de « sensibilité » Tempérament, goût d'une personne sensuelle.

Sensuel, elle : « sensible, relatif aux sens ». Propre aux sens, émanant des sens : animal, charnel. Pour une personne portée à rechercher et à goûter tout ce qui flatte les sens : épicurien, sybarite, voluptueux.

Sexuel : vient « du sexe de la femme ». Relatif au sexe, aux conformations et aux fonctions de reproduction particulières du mâle et de la femelle, de l'homme et de la femme. Organes sexuels. génital. Caractères sexuels primaires, secondaires. Chez l'être humain : qui concerne la sexualité, et spécialement les comportements liés à la satisfaction des besoins érotiques, à l'amour physique. Instinct sexuel. Pulsions sexuelles. Désir sexuel. Acte sexuel. accouplement, fam. baise, euphém. câlin, coït, copulation. Pratiques sexuelles : cunnilingus, fellation, masturbation, pénétration, sodomie; bisexualité, hétérosexualité, homosexualité. Plaisir sexuel : charnel, physique, orgasme, jouir. Déviations, perversions sexuelles, sévices sexuels, violences sexuelles : harcèlement sexuel, obsédé, maniaque sexuel, mutilation sexuelle.

Pornographie : Représentation (par écrits, dessins, peintures, photos…) de choses obscènes (qui blesse la délicatesse par des représentations ou des manifestations grossières de la sexualité), destinées à être communiquées au public.
Définitions extraites du Dictionnaire *Le Petit Robert,* CD-Rom, VUEF 2001.

[537] www.topico.com/top-scenes-romantiques-cinema

immédiate alacrité à la main travailleuse, les jugements péjoratifs inverses du trop mou et du trop dur prennent naissance. »[538]

Le sculpteur Jeanclos a écrit : « je suis lié à la terre par toute mon histoire, […], depuis l'adolescence : passion immodérée de cette matière souple, humide, qui répond à toutes mes impulsions. »[539] La genèse du *dormeur* est liée enfin à la relation de Jeanclos avec la terre humide, relation qu'il qualifie lui-même d'érotique, c'est-à-dire d'extrêmement vivante, de primaire, de sensorielle : « lorsque je traite de la terre, je parle du ventre. Quand j'ouvre un paquet de terre, c'est humide c'est doux, ça glisse. C'est quelque chose qui est de l'ordre de la maternité […] Ce dont il s'agit, c'est de sortir de ce matériau, de cette confrontation, de ces épousailles entre ce matériau et moi, quelque chose qui soit de l'ordre de l'enfantement ».

Les gestes que j'effectue lors du modelage, comme pour Jeanclos, s'associent au toucher, à la caresse, au contact, à la rencontre, à la relation ou encore à un combat sensuel et à un corps à corps.

Je fais du nu.[540] Le corps nu est un corps sexué. Le nu, quel qu'il soit et quelque forme qu'il prenne, « n'est jamais chaste », comme le disait Pierre Francastel.

Voilà pour les premiers signes extérieurs associant mon travail à l'érotisme, mais ce qui m'intéresse particulièrement dans cette partie c'est de réfléchir autour de l'imaginaire érotique qui s'exprime plastiquement dans mes sculptures.

Le sujet est en lui-même délicat, surtout puisqu'il s'agit de réfléchir sur l'érotisme présent dans mes sculptures et par-là même d'évoquer ma propre sensibilité, ma propre sexualité. En plus de ces difficultés « intimes », plusieurs problèmes sont apparus. A ma connaissance, il n'y a aucun livre de synthèse sur l'érotisme dans la sculpture, il n'existe que des études sur la peinture. Les livres existants ont été écrits la plupart du temps par des hommes, d'où une orientation de points de vue masculins sur le sujet.

En conséquence, traiter l'érotisme dans mes créations s'avère beaucoup plus complexe que de prime abord. Autour de ce sujet s'ouvre de nombreuses questions annexes,

---

[538] Bachelard Gaston, *La terre et les rêveries de la volonté,* Librairie José Corti, Paris [1947], 1982, § *IV La pâte.*

[539] *Entretiens de Jeanclos avec Françoise Magny,* Catalogue des Musées de Saintes Cambrai, 10 mars-8 mai 1989, p. 14.

[540] Voir *Supra* Partie III-B. Pourquoi le Corps, la Figuration, le nu aujourd'hui ?

comme par exemple : Y a t'il un art féminin ? Question à laquelle je voulais répondre « non » de façon spontanée, mais là aussi la réponse m'apparaît plus complexe maintenant.

Le but ici ne sera pas de traiter de l'ensemble trop vaste de ces questions, mais de resserrer l'étude autour de mon travail, de ce qui peut le nourrir, et non de participer à des querelles stériles.

B4 a - Problèmes incontournables annexes :

Je suis une femme et je fais de la sculpture. Je m'interrogeais sur la différence des sexes face à l'œuvre d'art. J'avais tendance à penser, sans approfondir la question, que l'art est universel et qu'une œuvre se mesure d'abord à son rapport à l'art et non par rapport à son auteur. Pourtant certaines questions existaient en moi en toile de fond. Des questions sur le peu de femmes présentes dans l'histoire de l'art par exemple. La réponse qui me venait à l'esprit, était que la situation des femmes occidentales a beaucoup changé tout au long du XXe siècle grâce aux nombreux combats de femmes d'hier et d'aujourd'hui. Je pensais qu'actuellement on trouve des artistes féminines dans des domaines aussi divers que la danse, la littérature, le cinéma ou les arts plastiques. Je pensais être dans une situation relativement confortable, de femmes artistes du début du XXIe siècle.

Pourtant, quand on se plonge dans l'histoire de l'art et qu'on cherche les femmes artistes on les trouve, mais fait troublant, on en parle que très peu et surtout presque personne ne les connaît.

Je voulais réfléchir sur l'érotisme des artistes femmes avant d'attaquer l'érotisme chez moi et cette question simple m'amène sur un champ très vaste, presque insoupçonné, de questions annexes. Les femmes artistes ont mené dans leur vie et dans leur œuvre plastique, consciemment ou non, d'importantes expériences d'ordre identitaire et sexuel, même si leur intentionnalité artistique a été le plus souvent ailleurs (par exemple des problématiques plastiques liées à des matériaux formels ou relationnels).

Qu'est-ce que regarder différemment comme une femme? Quel rapport existe-t-il entre sexualité et vision du sexe dans le féminin? Quelles sont les relations entre le sexe-de-l'art et le sexe-dans-l'art et également entre l'image-de-la-femme et la femme-comme-image dans les arts pratiqués?

Art de femmes, art féminin, art féministe : trois façons de nommer et de décrire en histoire de l'art moderne et actuel, l'art réalisé par des femmes artistes d'époques, de sociétés, de cultures, de démarches ou de manières artistiques distinctes.

On entrevoit le nombre extrême de problématiques annexes pour répondre au thème que je me suis fixé : « l'imaginaire érotique dans mes sculptures d'un point de vue plastique. »

J'ai partagé en trois parties ma réflexion pour les problèmes annexes :

- L'impossible recherche de référent féminin dans l'histoire de l'art

- L'impossible point de vue féminin sur la création féminine

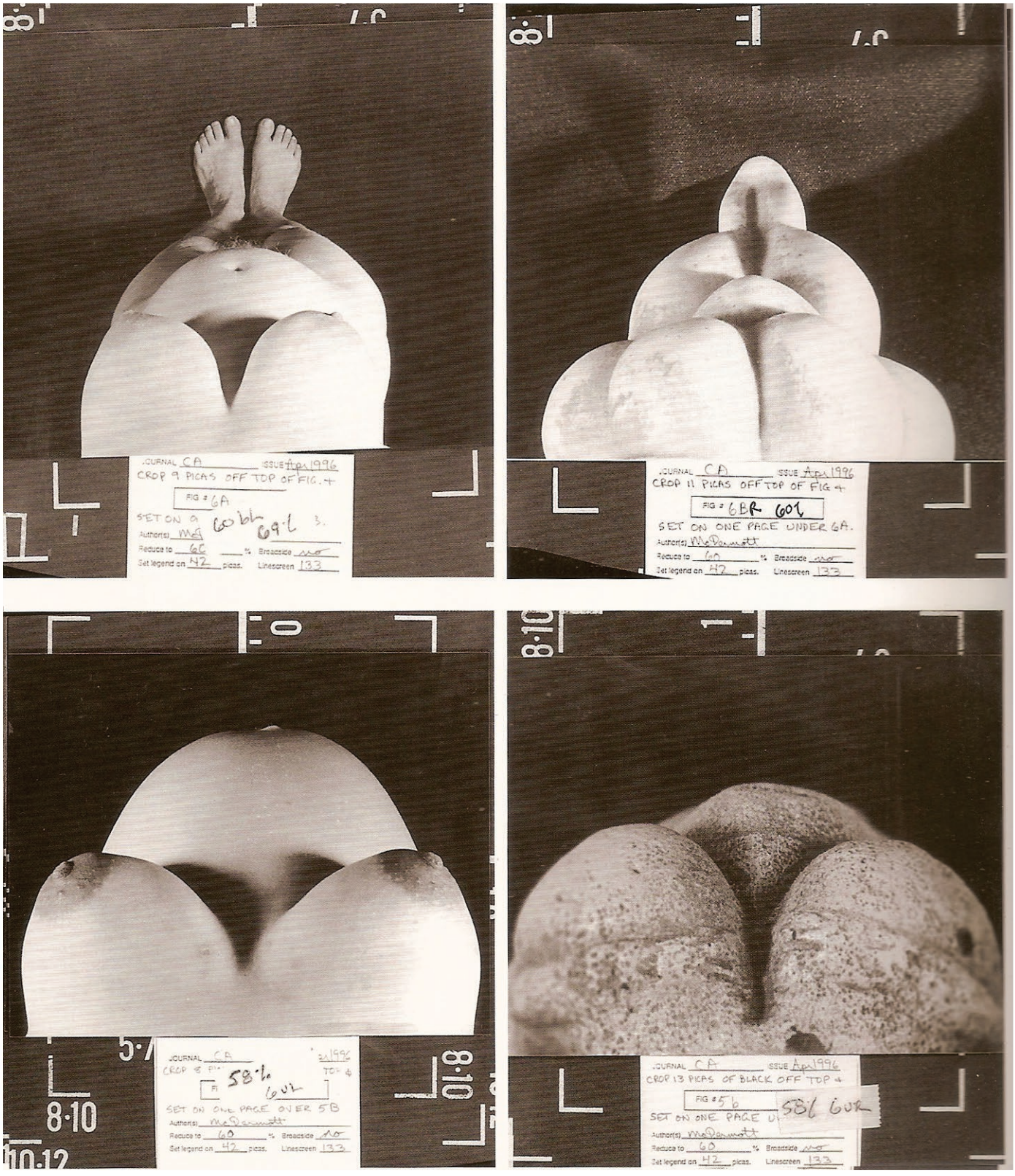
- L'impossible regard sur l'érotisme au féminin dans les œuvres d'artistes femmes

L'impossible recherche de référent féminin dans l'histoire de l'art

Pour commencer une étude, il faudrait commencer par avoir une vue significative sur les créations artistiques faites par des femmes. Il n'est est rien.

Lorsque j'ai fait de l'archéologie, j'ai étudié la préhistoire et les premières manifestations humaines attestant de l'activité artistique de nos ancêtres. Je ne me suis jamais réellement posé la question sur « le sculpteur » de ces petites statuettes dites « les vénus ». Si j'avais une image en tête, c'était celle d'un sculpteur masculin effectuant ce travail. J'avais été aidée en cela par l'enseignement, les livres, les films traitant sur ce sujet. Il va de soi pour l'historien d'aujourd'hui, l'historien du XXIe siècle que l'artiste *Homo Sapiens* était un homme et c'était parce qu'il était un homme qu'il s'intéressait aux femmes. Pour la première fois, en 1996 à ma connaissance, le professeur Leroy McDermott suggère que ces statuettes du Paléolithique supérieur (entre 35000 et 10 000 avant J.-C.) étaient des autoportraits de femmes enceintes.[541] Et s'il avait raison ? Sur les photographies réalisées par McDermott (IVFig. 12 : Vénus préhistoriques et points de vue de femmes enceintes), on voit bien le point de vue de la femme sculpteur en train de regarder son corps pour réaliser son autoportrait.

[541] McDermott Leroy, *Self Representation in Upper Paleolithic female Figurines*, Current Anthropology, University of Chicago Press, 1996.



IVFig. 12 : Venus préhistoriques et points de vue de femmes enceintes
d'après les travaux de McDermott Leroy cités dans
BONNET Marie-Jo, *Les femmes dans l'art,* éd. de la Martinière, 2004, p. 13.

Les préhistoriens avaient toujours été frappés par la violation de certaines proportions du corps : les seins, le ventre, les hanches sont déformés et énormes, alors que les pieds sont tout petits et la tête se réduit la plupart du temps à par une forme oblongue. Selon Leroi-Gourhan,[542] ces *Vénus* s'inscrivent dans un losange. Elles ne tournent pas, ne se déhanchent pas et ne se penchent pas. Il est généralement admis que ces statuettes montraient l'aptitude de nos ancêtres à symboliser les formes à partir d'une idée centrale. Le professeur LeRoy McDermott est spécialiste des relations entre la psychologie de la perception visuelle et l'histoire de l'art, sa proposition bouleverse complètement notre approche de l'art préhistorique et de la division sexuelle des tâches. Les déformations propres aux statuettes seraient le fait de femmes enceintes sculptant leur autoportrait, ce ne serait pas des distorsions symboliques, mais la conséquence correcte de se regarder quand on est enceinte.

Dans le même ordre d'idée, on peut s'interroger sur la représentation des vulves dans les grottes préhistoriques et leur prédominance par rapport au « culte du phallus », notamment dans la Grotte Chauvet dont j'ai déjà parlé dans la Partie III,[543] surtout lorsque l'on se rend compte des enjeux par rapport aux différentes interprétations.

Plusieurs études récentes montrent que les peintures préhistoriques sont réalisées par des femmes. C'est ce qu'affirme Dean Snow professeur d'anthropologie archéologique à la *PennState University* (Etats-Unis). Il a commencé par étudier les empreintes de mains en négatif, datées de 25 000 ans, de la grotte du Pech Merle située en France. Sa démonstration (observations et données scientifiques) s'appuie ensuite sur plusieurs grottes situées en Europe de l'Ouest. Ces résultats corroborent d'autres données, notamment en Papouasie. L'hypothèse de femmes artistes a été évoquée maintes fois, la nouvelle n'est pas un scoop, mais la diffusion de cette information reste très limitée.[544]

Je suis partie à la recherche des femmes créatrices tout au long de l'histoire de l'art. Je ne veux pas refaire ici le travail extraordinaire de ces quelques livres pionniers, on pourra surtout se référer pour une histoire des femmes artistes aux deux livres qui m'ont le plus appris, celui de Marie-Jo Bonnet et celui de Nancy Heller.[545] La découverte de ces femmes a entraîné d'autres lectures et réflexions.

---

[542] Leroi-Gourhan André, *Préhistoire de l'art occidental*, *Opus cité*.

[543] Voir *Supra* Partie III B – Pourquoi le Corps, la Figuration, le nu aujourd'hui? B1 Un sujet remarquable plastiquement – Figures Archéologiques.

[544] Goudet Jean-Luc, « Les peintures préhistoriques ont-elles été réalisées par des femmes ? », *Futura-Sciences, Actualité*, 2009.

[545] Livres sur les femmes artistes, que j'ai étudié plus spécifiquement :
- Bonnet Marie-Jo, *Les femmes dans l'art*, Editions de la Martinière, 2004.
- Heller Nancy G., *Femmes Artistes*, Herscher, 1991.

Marie-Hélène Dumas est aussi partie à la recherche de ces femmes créatrices. En commençant par Virginia Woolf, elle a découvert que partout en Europe, à Paris, Moscou, Munich, Prague, Rome, Vienne, des femmes créaient. Isadora Duncan, Loïe Fuller, puis Mary Wigman inventaient la danse moderne. Lili Boulanger, Jeanne Leleu, Germaine Tailleferre composaient la « musique nouvelle ». Sonia Delaunay, Hannah Höch, Sophie Taeuber faisaient naître l'art tel qu'on le conçoit aujourd'hui. Alice Guy réalisait la première « fiction » cinématographique et Germaine Dulac les premiers films expérimentaux. Gertrude Stein révolutionnait la prose, Tsvetaeva la poésie, ceci pour n'en citer que quelques-unes.[546] Pour elle aussi, cette recherche s'est avérée plus ardue que prévu. Elle l'a appelée « l'autre versant de la création ». Elle souligne que nous commençons seulement à prendre conscience à quel point les avant-gardes du début de ce siècle ont été machistes. Pourtant ces mouvements contestataires remettaient en cause les règles et les codes esthétiques et sociaux. La contribution des femmes au surréalisme, à DADA fut, à de rares exceptions près, gommée dans les revues de ces mouvements. Ces femmes surréalistes ont fait de nombreuses œuvres plastiques de qualité, souvent elles ont eu aussi une créativité et une production d'œuvres dans de nombreux autres domaines : écrits, essais, contes, décors de théâtres… J'ai eu peine à croire à tous les efforts qu'il faut fournir pour accéder à ces données, j'en reparlerai plus loin. Il y a quelques années, l'exposition sur les surréalistes du centre Georges Pompidou perpétuait cette mise à l'écart des femmes dans ce mouvement. Mon père m'avait offert pour un anniversaire *Journal du surréalisme. Ré*trospectivement je regarde mon « livre de chevet » avec un sentiment abasourdi. En effet, quatre femmes artistes sont vaguement citées : Leonora Carrington, Leonor Fini, Meret Oppenheim et Toyen. Leonora Carrington est décrite comme la femme de Max Ernst ayant illustré les récits de son compagnon. Valentine Hugo n'a droit à une illustration de son œuvre *Constellation*[547] que parce qu'elle présente, je suppose, les portraits de peintres surréalistes. Troyen a aussi droit à une reproduction et à un commentaire succinct. Leonor Fini ne figure que comme ayant fréquentée les milieux surréalistes. L'œuvre de Meret Oppenheim est réduite comme toujours à son *Déjeuner en fourrures* de 1936, plébiscité par Breton. Meret Oppenheim est considérée maintenant comme l'une des plus importantes artistes surréalistes suisses. Ses toiles montrent aussi son savoir-faire et la diversité de son œuvre. Par exemple sa toile de petit format *Die Steinfrau* [*La Femme de pierre*] présentée à l'exposition : *Une image peut en cacher une autre* à Paris

[546] Dumas Marie-Hélène, *Sexe, pouvoir et art*, dans LUNES n°8, juillet, 1999.
[547] Picon Gaëtan, *Journal du surréalisme, 1919 - 1939*, Skira, 1976, p. 163.

au Grand Palais en 2009 (IVFig. 13 : Travail de Meret Oppenheim), présente un corps de femme, formé de galets arrondis et polis au bord de l'eau. Il s'agit d'une image onirique symbolisant une crise de stagnation. La femme est sans défense, prise dans une immobilité. Ce thème est autobiographique et revient régulièrement dans son œuvre. Elle invente un style figuratif et minutieux qu'elle qualifie de « romantico-anecdotico-illustratif ». Elle se nourrit alors de la théorie du rêve de Jung, qu'elle met en scène dans un jeu d'associations figurées.[548] Ses œuvres combinent différents matériaux et jouent sur plusieurs niveaux de réalité.

Certains livres ne parlent que des femmes surréalistes, comme celui de Georgiana Colvile, *Scandaleusement d'elles – Trente-quatre femmes surréalistes* (2000) ou encore celui de Whitney Chadwick de 1985 *Les femmes dans le mouvement surréaliste.*[549] Il y a aussi le livre de Sarane Alexandrian où sur 90 biographies, 15 sont celles de femmes. Les biographies retracent vraiment la carrière artistique de ces femmes et pas seulement leur vie privée.[550] L'exposition : *Chassé-Croisé – Dada-Surréalisme 1916-1969*, qui a eu lieu en 2012 en Alsace, présentait 9 thèmes, dont l'un était « Seize femmes Surréalistes ».[551] Je les nomme : Eileen Agar, Bona, Leonora Carrington, Aube Elléouët, Jane Graverol, Valentine Hugo, Jacqueline Lamba, Meret Oppenheim, Mimi Perent Manou Pouderoux, Alice Rahon-Paalen, Kay Sage, Dorothea Tanning, Troyen, Remedios Varo, Unica Zürn. On peut se demander pourquoi il n'y a aucune femme dans tous les autres thèmes à part Hannah Höch dans « *Dada encore et toujours* » et Denise Bellon dans « *Le mystère de la chambre claire* » ? Pourquoi aucune femme dans « *Esotérisme et folie* » ? Pourquoi dans le dernier volet « *Pleine marge* », il n'y a aucune femme, même pas Leonor Fini ? Je me demande qui aujourd'hui, même parmi un public averti, connaît les œuvres plastiques de ces femmes et non leurs liens privés avec leurs homologues surréalistes mâles ?

---

548 Zwingenberger Jeannette, Historienne d'Art, commentaires sur ce tableau dans le Catalogue de l'exposition *Une image peut en cacher une autre*, Grand Palais, du 8 avril au 6 juillet 2009, Paris, p. 182.
549 Chadwick Whitney, *Les femmes dans le mouvement surréaliste,* [1985], Thames and Hudson, Paris 2002.
550 Alexandrian Sarane, *Les peintres surréalistes*, Hanna Graham, 2009.
551 L'exposition : *Chassé-Croisé / DADA-Surréalisme 1916-1969*, 15 janvier au 12 juillet 2012, Espace d'Art Contemporain Fernet-Branca, Saint-Louis, Alsace.

IVFig. 13 Travail de Meret Oppenheim
Die Steinfrau [La Femme de pierre], 1938, huile sur carton, 59 x 49 cm,
dans *Une image peut en cacher une autre, Opus cité,* p. 182.

Oui, l'art surréaliste féminin existe. Oui, on en a sous-estimé l'influence sur l'évolution du surréalisme. Oui, aujourd'hui encore, il est examiné avec une condescendance sceptique au regard de celui de leurs condisciples masculins. Ces derniers, à la fois compagnons et rivaux, étaient peut-être paradoxalement les premiers à envisager cette collaboration/co-habitation comme une concurrence. Rares en effet sont ceux à encourager la vocation de leurs compagnes : « Yves [Tanguy] ne regarde jamais le tableau que je suis en train de peindre, avoue Kay Sage ; naturellement je m'intéresse davantage à son travail que lui au mien. »[552] Plus fréquents sont ceux qui en étouffent, plus ou moins consciemment, les aspirations.

Les avant-gardes étaient donc machistes, mais les livres, la plupart des référents récents dans ce domaine et les organisateurs d'expositions actuelles le sont-ils aussi ?

L'avant-garde russe (1910-1930) est également un sujet intéressant. Les femmes participèrent à l'égal des hommes en tant qu'artistes et théoriciennes dans ce mouvement. Ce fait historique sans précédent s'explique par l'engagement de nombreuses femmes dans le mouvement philanthropique et démocratique de la fin du XIXe siècle mouvement dont la conception anti-élitiste de l'art le rapprochait des traditions populaires et de l'artisanat. Un art se voulant utile au peuple et ne pratiquant pas la hiérarchie art/arts appliqués s'est donc révélé non discriminatoire pour les femmes. Les expositions présentaient des artistes des deux sexes. En 1921 même, l'exposition 5X5=25, manifeste du constructivisme, présentait cinq œuvres de cinq artistes, trois femmes et deux hommes : Lioubov Popova, Alexandra Exter, Varvara Stepanova, Alexandre Rodchenko et Alexandre Vesnine. Marie-Hélène Dumas remarque un fait intéressant : « ces femmes furent non seulement à la fois peintres et designers, mais aussi théoriciennes, ce qui n'avait encore jamais été le cas d'artistes femmes »[553]. Malgré cette place importante, qui, en dehors des spécialistes, connaît les œuvres d'Alexandra Exter, Varvara Stepanova, Natalia Gontcharova, Nadejda Oudalstova ou Lioubov Popova, Olga Rozanova (…) ?[554] « Comment ont-elle été oubliées ? Qu'est-ce qui s'est mis en place tout au long du XIXe et surtout, au XXe siècle qui empêche la reconnaissance des femmes qui ont créé ? » s'interroge à juste titre Marie-Hélène Dumas.[555]

---

[552] Chadwick Whitney, *Les femmes dans le mouvement surréaliste, Opus cité*, p. 98.
[553] Dumas Marie-Hélène, *1900 – 1930 : Le premier souffle, in Femmes et art au XXe siècle : le temps des défis*, sous la dir. De Marie-Hélène Dumas, dans LUNES hors-série n°2, 2000, Paris, p. 15.
[554] Marcade Jean-Claude et Valentine*, L'Avant-garde au féminin. Moscou, Saint-Petersbourg, Paris. 1907-1930, Paris,* Artcurial, 1983
[555] Dumas Marie-Hélène, *Sexe, pouvoir et art*, *Opus cité*.

Le féminisme déferle dans les années 70, il jette les pleins feux sur la différence des sexes. Le thème de la création des femmes fut abordé très tôt dans le mouvement, même si peu d'ouvrages lui furent consacrés en comparaison avec les nombreux textes traitant, vu l'urgence, de la contraception, de l'avortement ou encore des violences contre les femmes. On parlait de création étouffée ou encore de création occultée et on jetait les bases de la recherche féministe qui allait révéler les mécanismes de l'oubli des femmes créatrices et éclairer les raisons pour lesquelles il n'y avait pas eu de grandes artistes.[556] Le féminisme de la deuxième vague, dans sa généreuse utopie, entendait libérer les forces créatrices de toutes les femmes. « Il n'était plus question que des compositrices de génie fussent mutilées par leur père (Fanny Mendelssohn), que des peintres douées dussent abandonner le grand art pour faire vivre le ménage (Sonia Delaunay) non plus que d'ailleurs des scientifiques se fissent voler leur œuvre par le conjoint (Mileva Einstein). »[557]

Les féministes ont rendu visible la contribution des femmes à l'art et à la culture. On peut citer parmi les pionnières Louise Bourgeois, Eva Hesse, Barbara Kruger et Cindy Sherman pour ne citer que les plus connues.

L'enthousiasme face à cette contribution est pondéré par des questions pertinentes de Marie-Hélène Dumas « Quelle histoire de l'art évoque, par exemple, Léa Lublin exposant son fils dormant dans son berceau au Musée d'art moderne, lors du Salon de mai en 1968, geste artistique révolutionnaire s'il en fut ? »[558] Car lorsque l'on fait les comptes de la présence des femmes dans les « grandes » expositions, on s'aperçoit que leur participation tourne toujours autour de 10 ou 15%. Avec 35% de femmes, l'exposition Masculin/Féminin,[559] organisée au Centre Pompidou en 1996, venait largement en tête de tout ce qu'on peut observer. Et ce n'est que 35% dans une exposition consacrée au sexe de l'art.[560] Selon les organisateurs cette exposition devait aborder l'art dans la perspective de la différence sexuelle. Il ne s'agissait pas d'opposer mécaniquement un art masculin à un art féminin mais de tenter de donner à voir comment les œuvres se trouvent traversées par cette question, au-delà du sexe, du genre, des artistes qui les produisent. Ils voulaient aborder l'art en terme d'intensité plutôt qu'en terme d'identité, en terme de devenir plutôt qu'en terme d'état...

---

556 Nochlin Linda, *Why have there been no Great Women Artists?,* dans *Women, Art and Power*, Harper & Row, New York, 1988, pp.145-178.

557 Plateau Nadine, *Art et féminisme : le malentendu ?,* dans cyberf.constantvzw.org/t04.html

558 Dumas Marie-Hélène, *Sexe, pouvoir et art*, *Opus cité*.

559 Catalogue d'Exposition *Féminimasculin, le sexe de l'art*, Collectif sous la direction de Marie-Laure Bernadac et Bernard Marcadé, 26 octobre 1995 - 12 février 1996 au centre Pompidou, Coédition Centre Pompidou / Editions Gallimard, 1995.

560 Dumas Marie-Hélène, *Sexe, pouvoir et art*, *Opus cité*.

En l'an 2000, le programme du centre Georges-Pompidou présentait 50 œuvres plastiques, 48 œuvres d'hommes et 2 œuvres de femmes, ce qui fait un pourcentage de 4,34%.[561]

Les femmes les plus visibles aujourd'hui sur la scène française de l'art, par exemple Sylvie Fleury, Sophie Calle, Ghada Amer, Marie-Ange Guilleminot, Annette Messager, Orlan, et toujours Louise Bourgeois, sont celles dont les œuvres sont liées, par la forme ou le thème, à un domaine traditionnellement féminin, le corps, l'amour, le sexe, l'apparence, la maison, le quotidien.

La situation actuelle se caractérise donc, en France, à la fois par une participation encore relativement faible des femmes dans « l'art reconnu » et par la mise en avant d'un certain type d'œuvres de femmes. Ces œuvres particulières ont pour sujet de remettre en cause les stéréotypes sur lesquels reposent l'ordre social et les rôles sexués institués. Ce choix de sujet continue de cantonner leurs « auteures » dans un domaine dit féminin. Elles partagent ce domaine avec certains hommes mais n'empiètent pas sur les territoires traditionnellement réservés aux hommes : les « grands » thèmes de la pensée sociale, philosophique, esthétique, politique, la guerre et la paix, l'architecture, l'histoire, la mort... Pourtant plus de la moitié des élèves des écoles d'art sont de sexe féminin.

Le travail de reconnaissance et d'historicisation est à incriminer. Mais l'histoire de l'art n'est pas fixe. Les changements de point de vue sur l'histoire de l'art créent des polémiques. Par exemple, Serge Lemoine, directeur du Musée d'Orsay, avec l'exposition qu'il a organisée à Venise « De Puvis de Chavannes à Matisse et Picasso - Vers l'art moderne » au Palazzo Grassi. Il a remplacé Monet par Puvis de Chavannes. Jean-Philippe Domecq a écrit un article pour renchérir ce point de vue « Pourquoi il faut révolutionner l'histoire de l'art. »[562] Il faudrait en quelque sorte reprendre toute l'histoire de l'art autrement. Françoise Collin est pessimiste sur cette réhabilitation des femmes : « s'agissant des femmes, l'hommage qui leur est rendu rétrospectivement semble rarement leur rendre vie et leur place. […] Peut-être, parce que les vivantes – le plus souvent des femmes qui les redécouvrent n'ont elles-mêmes pas véritablement autorité sur l'héritage symbolique. »[563] Pour rajouter une touche pessimiste, voici un extrait du *Journal Libération* du 7 septembre 2015,[564] il cite les propos du nouveau directeur des Beaux-

---

[561] Dumas Marie-Hélène, *Préambule,* dans *Femmes et art au XXe siècle : le temps des défis*, *Opus cité*, p. 6.
[562] Domecq Jean-Philippe, « Pourquoi il faut révolutionner l'histoire de l'art », *Marianne* du 27/05 au 02/06/02, pp.70-73.
[563] Collin Françoise, *Postface – La sortie de l'innocence, dans Femmes et art au XXe siècle : le temps des défis,* sous la dir. De Marie-Hélène Dumas, Opus cité, p. 176.
[564] Lavrador Judicaël, « Jean-Marc Bustamante va-t-il booster les Beaux-Arts ? », dans le journal *Libération* du lundi 7 septembre 2015, p. 29.

Arts de Paris Jean-Marc Bustamante. En 2006, dans un entretien avec Christine Marcel et Xavier Vailhan, Bustamante lançait : « L'homme a besoin de conquérir des territoires, la femme trouve son territoire et elle y reste… Les femmes cherchent un homme, un homme veut toutes les femmes. » Depuis il aurait regretté ces propos sexistes …

Impossible point de vue féminin sur la création féminine

Formulons l'hypothèse que nous allons bientôt avoir une meilleure vue de l'histoire de l'art et de la contribution des femmes.

Dès lors, comment la différence sexuelle se traduit-elle, s'inscrit-elle, se produit-elle dans l'œuvre? De nombreux débats d'idées divergentes existent. Chez les féministes même l'idée de création féminine ne fait pas l'unanimité.

Les idées reçues existent sur l'art féminin. On parle de la subjectivité pour les femmes et de l'objectivité pour les hommes. Elles seraient du côté de la nature, les hommes du côté de la culture. Elles seraient du côté des sentiments, des intuitions, de l'éros, les hommes du côté de la pensée, du raisonnement, du logos. Par leur rôle maternel, nutritionnel, protecteur, les femmes seraient placées du côté de la tradition conservatrice et de la continuité, et les hommes du côté du changement et de l'histoire. Nous avons donc l'opposition entre le corps et l'esprit. Cela établit une hiérarchie dans l'art, le rôle de l'artiste reconnu étant parmi le plus noble, et pratiquement hors d'atteinte pour les individus de sexe féminin.

On cite souvent la hiérarchie entre Art et Arts Appliqués. Historiquement les femmes apprenaient les arts appliqués. Certaines matières et techniques sont considérées comme féminines : la couture, le tricot, le crochet… Les artistes femmes mis en avant aujourd'hui utilisent ces techniques dites féminines.

Certaines artistes choisissent leur statut de femme pour en faire le thème principal de leur œuvre, comme Chantal Akerman au début de sa carrière, lorsqu'elle réalisa des films sur les femmes avec des femmes. D'autres laissèrent leur sexe marquer profondément leur travail artistique, telle la chorégraphe Anne Teresa De Keersmaeker.

Les problèmes rencontrés pour définir « l'art féminin », donnent toujours l'impression d'être des cas particuliers. Hélène Marquié essaye par exemple de définir les traits caractéristiques de la femme surréaliste. Mais elle remarque bien quelle ne peut pas généraliser : la femme a un statut très particulier pour les hommes surréalistes, elle est « la Femme », la Muse, la femme-enfant, la femme-objet. « Malgré la richesse du

questionnement, le reprendre dans ce cadre restreint, conduirait à situer de nouveau la présence de ces artistes par rapport au groupe surréaliste, c'est-à-dire un cadre référentiel masculin ».[565] Hélène Marquié écrit plus loin que ce n'est pas la spécificité biologique féminine qui rend leurs œuvres particulières, mais « la position spécifique des femmes au sein d'un environnement culturel et social où les catégories de sexe imposées par les rapports de domination fondent toutes relations au monde, à soi-même, donc à la création. »[566] La situation des hommes et des femmes est donc tout à fait asymétrique. Martine Lacas a tenté un essai sur *l'influence du sexe en peinture.*[567] C'est une étude sur le genre dans la peinture du XVe au XIXe siècle. Lacas pose des questions telles que « dans quelles familles sont nées ces peintres ? Qu'est-ce que le fait d'être une femme a changé au choix des sujets ? Quel est le poids de la lecture aristotélicienne du monde sur l'histoire de l'art ? »… J'aime particulièrement le titre de son premier chapitre : « Les identités multiples de la femme peintre ».

Historiquement ce débat fut porté par des féministes françaises (Monique Wittig, Hélène Cixous) qui affirmèrent l'existence d'un langage de femmes à la fois spécifique (les femmes écrivent avec leur corps) et échappant à toute définition (l'écriture des femmes comme pratique révolutionnaire ne peut se laisser théoriser). A présent les Américains et les Canadiens sont très actifs sur le sujet.[568] Pourtant l'immense majorité des artistes, y compris celles qui se sont engagées aux côtés des féministes, pense que la création ne souffre pas d'adjectif sans entraîner de réduction.

Actuellement on entend souvent les artistes féminines déclarer : « je suis d'abord une artiste ». Sous-entendu, ensuite une femme. Je ne pense pas que se soit un déni de féminité, mais plutôt la revendication de tout-e artiste à l'universalité. Les femmes artistes comme les hommes artistes s'adressent à tout le monde avec la conviction qu'une œuvre doit, pour reprendre l'expression de Françoise Collin, « faire sens humain ».[569] La catégorie « art féminin » est encore infériorisée et dévalorisée.

---

[565] Marquie Hélène, *Mythes et utopies chez les femmes surréalistes,* dans *Femmes et art au XXe siècle : le temps des défis*, sous la dir. De Marie-Hélène Dumas, *Opus cité*, p. 52.
[566] Marquie Hélène, *Mythes et utopies chez les femmes surréalistes, Opus cité*, p. 54.
[567] Lacas Martine, *Les femmes peintres, du XVe siècle à l'aube du XIXe siècle*, Seuil, 2015.
[568] Les documents les plus pertinents sur ce sujet viennent du Canada. Ils peuvent être consultés sur http://id.erudit.org/iderudit/ Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.
[569] Collin Françoise, *Introduction,* dans *Le Langage des femmes*, Les Cahiers du Grif, Editions Complexes, 1992, p. 14.

Parler d'une différence de situation entre les hommes et les femmes face à la création, même encore aujourd'hui, est dérangeant. Les réactions des interlocuteurs sont fortes, parfois hostiles ou enthousiastes. Une gêne bizarre s'installe, ou encore des discussions sans fin s'amorcent sans solutions, sans véritable échanges d'idées. On en est encore, dans ce domaine, à un stade très émotionnel, chez les femmes et chez les hommes.

Selon Marie Hélène Dumas, la situation a moins changé dans ce domaine que dans beaucoup d'autres. « Et surtout, l'inégalité n'est pas pensée ou très peu. Tout se passe comme si les stéréotypes, parfaitement intégrés, intériorisés par chacune et chacun d'entre nous, avaient valeur de vérité jamais remise en cause. Qu'on le veuille ou non, l'art, ou la façon dont est montrée cette production symbolique par excellence et son histoire écrite, continue de servir le pouvoir des hommes, tout en nous privant d'une fraction importante de la réflexion, de la beauté, de l'émotion et de l'intelligence que crée notre humanité tout entière. »[570]

Impossible regard sur l'érotisme au féminin dans les œuvres d'artistes femmes

Pour se résumer :

- L'histoire de l'art ne donne pas une image réelle de la création des femmes ;
- Les thèmes abordés par les femmes sont la conséquence des contraintes historiques et sociales ;
- Les grilles d'analyse sont faussées par de nombreux facteurs et par tout le monde (hommes et femmes).

On se rend compte à quel point il est difficile d'avoir un regard sur l'érotisme au féminin dans les œuvres d'artistes femmes.

Pour amorcer une réflexion qui pourrait être beaucoup plus vaste, j'ai pris le parti d'explorer trois thèmes avec des exemples concrets pour « dire le désir », pour « dire le féminin » et pour « dire le masculin ».

Dire le désir (Femmes surréalistes – Comparaison Rodin/Claudel)

J'ai cherché à observer le travail des femmes surréalistes, en pensant que j'y trouverai des pistes pour ma recherche.

---

[570] Dumas Marie-Hélène, *Sexe, pouvoir et art*, *Opus cité*.

Le livre *Les femmes dans le mouvement surréaliste* de Whitney Chadwick dont j'ai parlé plus haut, aborde abondamment la question de l'érotisme, car il était au centre des préoccupations des surréalistes. Voilà donc un livre de femme sur des artistes femmes. Elle écrit : « Les femmes artistes avaient donc le choix entre rejeter ce langage masculin ou l'adapter à leurs propres buts ou encore créer un nouveau langage qui rendrait compte de l'expérience féminine. »[571] Plus loin on trouve « Le charme, le style et le non-conformisme étaient la marque de la femme surréaliste. Mais lorsqu'il s'agit de prendre position vis-à-vis du langage érotique provocateur du groupe ou de forger de nouvelles armes pour ce que Maurice Nadeau a appelé la « grande bataille du désir », les femmes surréalistes hésitèrent. […] Les femmes artistes évitèrent assez souvent les représentations précises de l'expérience sexuelle de la femme adulte. On ne peut parler d'art érotique explicite et choquant comme chez Bellmer, Dali, Clovis Trouille, Freddie et parfois Masson. On n'y trouve pas non plus de paroxysme frénétique de la violence érotique, ni de recherche obstinée d'un contenu érotique latent derrière chaque image et chaque objet, ni d'objet de désir semblable à la femme-enfant, cette muse érotique des hommes. »

Ce travail m'ouvrit de nombreux champs d'investigation. Pour me recentrer sur ce qui peut nourrir le plus mon travail, je me suis intéressée plus particulièrement aux créations de Leonor Fini.

On peut préciser que Leonor Fini, (tout comme Meret Oppenheim), a refusé de figurer dans l'ouvrage de Whitney Chadwick, au nom de l'argument suivant : une étude entièrement consacrée aux femmes est encore une forme d'exil. Les livres et les documents existent, mais ils sont incroyablement complexes à trouver. Au terme de cette recherche, je me suis demandé pourquoi des œuvres aussi riches et diverses n'étaient connues que par un petit nombre d'amateurs ?

Petite anecdote à propos de Leonor Fini : j'ai eu la chance de rencontrer cette grande dame à l'occasion d'un de ses derniers vernissages à Paris, dans les années 90 (elle est morte en 1996). Je ne me souviens plus exactement de la date, ni de la galerie du Quartier Latin, mais j'étais avec mon père qui la connaissait. Il s'inquiétait de savoir si elle allait le reconnaître, vu son grand âge. Lorsqu'il s'est approché d'elle pour la saluer et me présenter, elle lui a pris la main tendrement et l'a appelé « mon compatriote » (Triestre sa ville natale, est sur la côte Adriatique), elle m'a également serré la main et m'a observé avec ses beaux yeux. Je ressens encore son regard profond et perçant. Effectivement c'était une grande Dame.

---

[571] Chadwick Whitney, *Les femmes dans le mouvement surréaliste, Opus cité,* p. 105.

Cette artiste était rattachée au surréalisme. Elle-même s'est toujours défendue de cette annexion à un mouvement d'hommes qui a entravé la créativité des femmes avec des mythes sexuels qui ne les concernaient pas.

Elle a par exemple illustré la *Juliette* de Sade. Leonor Fini a d'ailleurs donné dans sa vie l'exemple de la liberté séductrice, refusant toute union permanente et jugeant Breton « puritain ». Contrairement aux hommes, la plupart des autres femmes surréalistes avait rejeté les écrits de Sade. Même si elles pouvaient reconnaître à Sade le mérite d'avoir réclamé le droit des femmes à une sexualité libre.[572]

Pour Leonor Fini, les champs d'exploration préférés des femmes se situent dans « le monde des instincts, le mondes des ténèbres, le monde de la nuit, tout ce qui est instinct de la métamorphose. Il y a un besoin de volupté particulier aux femmes. Il existe un univers féminin, des formes féminines. Mais si l'on coupait une peinture en morceaux, il serait alors impossible de trouver des différences. »[573] Avec Leonor Fini, la problématique de la jouissance change de terrain. Il ne s'agit plus du rapport à l'autre, de l'espace de la relation sexuelle, mais de l'accès à soi. D'une certaine façon, elle inaugure le questionnement du MLF sur la jouissance, qui s'appuiera sur la pratique de la psychanalyse, bien plus répandue que dans les années 1950, où elle était réservée à un petit nombre.

Dans un style maniériste, Leonor Fini décrit un univers de racines, de larves, de crânes d'animaux, d'eaux troubles et de broussailles, où sévissent des sorcières et des monstres, plus spécialement des sphinx à tête de femme. Parfois ces créatures se penchent avec une convoitise vampirique sur un jeune homme endormi (IVFig. 14 : Travaux de Leonor Fini). Elle a illustré divers livres, parmi lesquels les Sonnets de Shakespeare (1949), publié un recueil de gravures Portrait de famille (1950), dessiné les costumes du film de Renato Castellani Romeo et Juliette (1953), fait les décors de nombreuses pièces de théâtre.

---

[572] Joubert Suzanne, *Célébrées et exclues*, *Spirale* : *arts - lettres - sciences humaines*, n° 187, 2002, pp. 36-37, sur http://id.erudit.org/iderudit/17109ac

[573] Cité par Bonnet Marie-Jo, *Les femmes dans l'art,* Editions La Martinière, 2004, p. 239.

IVFig. 14 : Travaux de Leonor Fini

Europe, 1939, huile sur toile, dim. non indiquée

Sphinx Philagra, 1945, huile sur toile, dim. non indiquée

dans Alexandrian S. , *Les peintres surréalistes*, Hanna Graham, 2009, p. 190 et p. 191

La Sphinge, 1941-1942, aquarelle, dim. non indiquée

dans Bonnet M.-J., *Les femmes dans l'art*, éd. de la Martinière, 2004, p. 112

Chimère (illustration pour E;-A. Poe "Contes fantastiques"), 1953, 24 x14 cm

dans Gauthier Xavière, *Leonor Fini*, Le musée de poche, 1973, p. 38.

Sa peinture traversa une période dite des Mères, représentant des femmes gardiennes d'un œuf sacré, rouge ou noir, puis évolua vers des évocations de sylphides nues isolées dans un décor de feuillage ou dans des chambres somptueuses, d'apparitions vaporeuses derrière une vitre, de scènes d'initiation sexuelle, avec une technique rappelant celle des émaux. Ses dessins érotiques, comme *Fêtes secrètes* (1978), furent d'un style fantomatique. Le contenu pervers ou secret de son œuvre se pare selon Sarane Alexandrian de formes ondoyantes.[574] Une grande rétrospective de son œuvre eut lieu au musée du Luxembourg en 1986, elle montra quatre-vingts tableaux mais aussi des livres illustrés et des masques.

Comparaison August Rodin /Camille Claudel

Pour voir des différences entre une approche masculine et une approche féminine de la sculpture on est tenté d'observer les sculptures d'Auguste Rodin et de Camille Claudel. De leur relation naissent des sculptures de couples dont les plus célèbres sont *Le baiser, L'éternelle idole*, *L'éternel printemps, Tu es belle* de Rodin, et pour Camille *Sakuntala*, nommée aussi plus tard *l'Abandon* ou encore *Vertumne et Pomone.*[575]

Chez Camille Claudel, une part autobiographique alimente cette création et les différents titres ; *Sakuntala* par exemple (ou encore orthographié par Claudel *Çacountala*) est le nom d'une princesse indienne dont l'histoire est contée dans un drame du poète indien Kalidasa : à la suite d'un mauvais sort, le prince Douchanta oublie qu'il a épousé Sakuntala. Celle-ci, enceinte, s'enfuit dans le désert pour mettre au monde leur fils. Grâce à l'anneau nuptial, qui avait échappé à la malédiction de l'oubli, Douchanta recouvre la mémoire et recherche sa femme. Lorsqu'il la retrouve, il s'agenouille à ses pieds et implore son pardon qu'elle lui accorde aussitôt. C'est ce temps des retrouvailles que Camille choisit de sculpter.

La pose de la femme, un genou plié, le bras opposé tombant à la verticale, fait écho à une statue de Rodin intitulée *L'ombre*. Cette pose de l'homme de Rodin intitulé *L'ombre* a été reprise dans de nombreuses variantes. Trois ombres ont été installées en haut de *La Porte de l'Enfer.* On retrouve *l'Ombre* associée dans un projet pour faire *Adam avec Eve*. Rodin tenta aussi le rapprochement de *l'Ombre* et de la *Méditation* (IVFig. 15 : Comparaison : sculptures de couple Claudel/Rodin). La sculpture de Camille Claudel touche par ses qualités de délicatesse. C'est cette première œuvre qui va consacrer Camille.

---

[574] Alexandrian Sarane, *Les peintres surréalistes*, *Opus cité*, p. 40.

[575] Nous avons parlé de cette série de sculptures à plusieurs reprises dans l'étude des différents titres voir *Supra* Partie III – D mais aussi à propos des choix de différentes couleurs en sculpture *Supra* Partie II – E.

On perçoit la grâce alanguie de la sculpture. L'homme est à genoux devant la femme et il paraît la supplier en lui chuchotant à l'oreille quelque chose d'intime. La femme a les yeux fermés, les paupières closes peuvent suggérer sa jouissance, et son abandon complet à cet instant de bonheur. Il y a une grande différence entre la position féminine et la position masculine : elle semble s'abandonner sans avoir besoin de parler, elle est modelée tout en sensualité ; lui, il parle en l'entourant tendrement de ses bras. Bien que la femme soit assise, l'équilibre de la sculpture indique qu'elle s'appuie sur l'homme. Reine-Marie Paris, petite-nièce de Camille écrira : « la tendresse et la sensualité délicate qu'elle irradie exprime la vision féminine rare de l'amour». La sculpture de Camille avait «un aspect très soigné » : elle polissait longuement et soigneusement ses marbres en leur donnant une patine dorée, semblable à celle des marbres de la Renaissance.

Dans sa célèbre sculpture *Le Baiser,* Rodin expose un couple dans sa magnificence amoureuse, couple qui irradie une force érotique puissante mais également une impression d'accomplissement satisfaisante.

Paul Claudel, frère de Camille compare les deux œuvres, celles de Rodin et celle sa sœur. « Dans le premier, l'homme s'est pour ainsi dire attablé à la femme. Il s'est assis pour mieux en profiter. Il s'y est mis des deux mains, et elle, s'applique de son mieux comme on dit en américain à *deliver the goods* ». L'homme « prend la femme » selon l'expression de Paul Claudel qui n'aimait pas Rodin, et désapprouvait sa sœur. Dans la sculpture de Rodin, l'homme attire la femme vers lui en effleurant à peine sa hanche, comme s'il suspendait encore un moment l'ardeur passionnée avant la fureur du contact amoureux. Le visage de la femme disparaît presque sous celui de l'homme et elle semble avoir les yeux fermés. Bien qu'il ne s'agisse que d'un baiser, on a la sensation d'un frémissement qui diffuse et se propage dans les deux corps. Un critique a pu écrire : « ce baiser est visible dans chaque fibre de ce dos d'homme qui se creuse, se redresse et s'immobilise, où tout aime, os, muscles, nerfs, dans cette jambe qui semble se tordre pour frôler la jambe de l'amoureuse, dans les pieds de la femme à peine posés sur le sol. » La violence contenue du désir donne au marbre une sensation de palpitation vivante. Cette sculpture dégage par son mouvement continuel d'enlacement une félicité infinie et contient toutes les promesses de tous les amoureux du monde. Comme le souligne un autre critique*,* Steinberg*,* c'est le flux perpétuel de la chair qui anime ces formes.

IVFig. 15 : Comparaison Claudel / Rodin
Camille Claudel : *Sakountala*, 1888, bronze, h : 190 cm
Vertumne et Pomone, 1905, marbre, h : 95 cm
L'Abandon (grand modèle), 1905, bronze, h : 62 cm
dans *Camille Claudel,* catalogue d'exposition, Musée Rodin, Paris, 1991, p. 61, p. 131 et p. 132
Auguste Rodin : *Le baiser* (ou *Paolo et Francesca*), marbre, h : 1,836 m
Eternel idole, 1889, plâtre patiné, h : 0,74 m
Eternel Printemps, 1884, marbre, h : 0,4 m
dans Jarrassé D., *Rodin – La passion du mouvement*, Terrail, Paris 1993, p. 103, p. 113 et p. 112.

Détail intéressant: à l'arrière du dos de la femme, l'homme tient un livre fermé, peut-être pour atténuer cette fureur érotique ?

Dans *L'éternelle idole*, Rodin met en scène une femme debout et un homme agenouillé. La position de la femme par rapport à l'homme est la même que dans la sculpture de Claudel. Les différences sont dans les attitudes des deux protagonistes. Le visage de l'homme est enfoui dans la poitrine de la femme, qui se recule légèrement et se touche le pied dans une attitude équivoque. L'ensemble donne une sensation de somptuosité voluptueuse, mais la femme semble rester un peu en dehors de la passion. Entre les deux sculptures celle de Rodin et celle de Claudel, c'est l'attitude de la femme qui est la plus différente. Chez Rodin, c'est un culte du corps féminin sublimé par un esthétisme froid, on est même loin de la chaleur érotique du Baiser. Même si le visage de la femme est incliné vers l'homme, il traduit une impression de souveraineté tranquille, loin des frémissements sensuels et de la palpitation de la chair. Rainer Maria Rilke dans son commentaire de cette sculpture écrira: « Quelque chose comme l'atmosphère d'un purgatoire vit dans cette œuvre. »

Voilà ce qu'on peut observer en regardant ces sculptures et ce qu'on peut lire à leur sujet au gré des différents catalogues d'expositions et rétrospectives.

Il y a un mythe autour de leur histoire commune qui participe à la lecture des sculptures. Je l'ai souligné précédemment, ce n'est pas simple d'accéder aux sculptures de Claudel sans tenir compte des facteurs extérieurs très divers. L'œuvre de Camille Claudel était naguère inconnue du grand public et mal connue des historiens de l'art. Sa redécouverte est récente et date d'après 1980. Dans le catalogue de l'exposition de Camille Claudel qui a eu lieu au Musée Marmottant Monet en 2005, sa petite-nièce Reine-Marie Paris écrit : « Ce prénom même de « CAMILLE », avant l'histoire de ma collection, n'évoquait rien de particulier, si ce n'est celui de mon père : « Jacques-Camille Paris », premier secrétaire au Conseil de l'Europe mort en pleine force de l'âge. Le nom de CLAUDEL, en revanche, émergeant des forêts vosgiennes, avait été rendu célèbre par le poète-diplomate. Dans un premier temps c'est plus par piété filiale que mue par l'intérêt esthétique que j'ai acheté des sculptures de Camille Claudel. Je ne me souviens pas avoir jamais entendu prononcer le nom de l'artiste dans ma famille avant l'âge de 20 ans ! »[576]

Pour accéder aux intentions premières de Camille Claudel, je me suis tournée vers sa correspondance publiée.[577] J'ai pu ainsi me rendre un peu compte des tribulations d'une

[576] Paris Reine-Marie, dans le Catalogue de l'exposition *Camille Claudel* Musée Marmottan Monet en 2005, p. 12.
[577] Claudel Camille, *Correspondance*, éditions d'Anne Rivière et Bruno Gaudichon, Gallimard, 2003.

œuvre comme La *Valse* de Camille Claudel. On comprend encore mieux la difficulté d'étudier les intentions premières de l'artiste et de l'érotisme de sa sculpture. En effet, la première version du modelage présente un couple nu. En lisant la « Correspondance »[578] de Camille Claudel, j'ai été choquée par le poids des contraintes auxquelles elle devait faire face :

> Lettre de Camille Claudel au ministre des Beaux-Arts [8 février 1892]
> *Monsieur le Ministre,*
> *J'ai l'honneur de solliciter votre haute bienveillance. Ayant exposé au Salon depuis l'année 1884 plusieurs bustes en plâtre et en bronze ; ensuite un groupe en plâtre intitulé « Çacountala, poème indou » qui a valu en 1888 une mention honorable, je suis encouragée à venir vous faire une demande. J'ai terminé dernièrement un petit groupe demi-nature intitulé « Les Valseurs » qui a été trouvé bien par plusieurs artiste et notamment par monsieur Rodin. C'est un groupe, monsieur le Ministre, dont je voulais vous demander la commande en marbre, si votre jugement m'était favorable.*
> *Veuillez agréer, monsieur le Ministre, l'hommage de tout mon respect.*
> *Melle Camille Claudel*
> *Sculpteur*
> *113 Boulevard d'Italie*[579]

Suite à cette lettre Armand Dayot (1851-1934) inspecteur des Beaux-Arts, va examiner son groupe « les Valseurs », Mademoiselle Claudel ayant été recommandée en haut lieu. Avant de rendre son rapport, l'inspecteur envoie un télégramme à Rodin le 20 mars : *« J'ai grand désir de vous voir et de causer avec vous du groupe de Mademoiselle Claudel que j'ai vu cette après-midi. Je voudrais avoir un entretien avec vous avant de signer mon rapport. »* En effet, tout en reconnaissant la virtuosité d'exécution, il regrette le réalisme des nus et souhaite un habillement de voiles tournoyants justifiant le titre. Rodin écrit à Dayot le 21 mars 1892 : « Mon cher Dayot, Mademoiselle Claudel demande à ne faire que le nu, dans ce cas laissons lui le nu car c'est bien et du moment qu'elle ne désire pas la draperie, c'est qu'elle la ferait mal. » Cependant l'artiste se rendra aux raisons de l'inspecteur des Beaux-Arts et enveloppera ses danseurs de draperies. A sa nouvelle visite, le 5 février 1893, Armand Dayot remet son rapport dans lequel il note que : « ce ne sont plus

---

578 Claudel Camille, *Correspondance*, *Opus cité*.
579 Claudel Camille, *Correspondance*, *Opus cité*, p. 79.

deux vulgaires danseurs nus lourdement accouplés, mais un gracieux enlacement de formes superbes balancées dans un rythme harmonieux au milieu de l'enveloppement tournoyant des draperies.»[580]

Plusieurs versions de cette sculpture existe, Claudel dénudera ses danseurs à nouveau - jusqu'à la taille seulement pour la figure féminine dans la version fondue par Eugène Blot vers 1905.

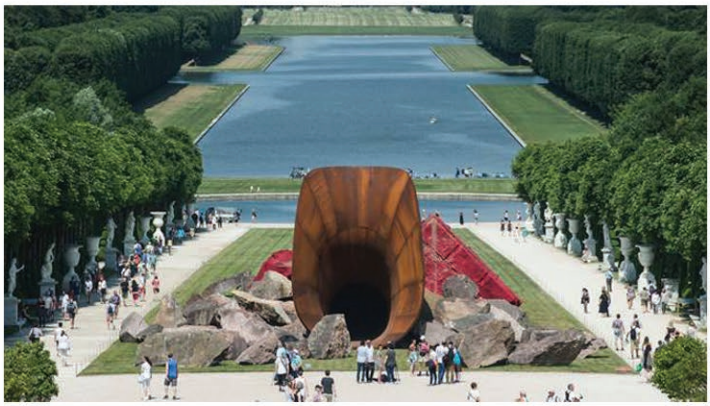
Dire le féminin

Au travers de regards croisés sur la vulve : *Origine du monde* par Gustave Courbet, *La Hon* de Niki de Saint Phalle et *Dirty corner* d'Anish Kapoor DATES (IVFig. 16 : Les Trois vulves Courbet/Niki de Saint Phale/ Anish Kapoor*)*.

Le tableau de Gustave Courbet n'est sorti de l'ombre qu'à la fin du XXe siècle. Chacun fut d'abord médusé par l'audace du cadrage, par la carnation de la chair, par le réalisme bouleversant du sexe d'une femme dont on ne voit ni la tête ni les jambes. Le tableau était irrecevable pour la société du temps de Courbet. En effet, à la même époque les médecins s'alarmaient de la masturbation féminine et mettaient en place des moyens de la combattre. Le commanditaire de l'œuvre, l'ex-ambassadeur turc Kalil Bey, était un amateur d'érotisme et possédait déjà *Bain turc* d'Ingres.

Niki de Saint Phalle en 1966 fait *la Hon*, un siècle après Courbet. L'artiste ne pouvait avoir connaissance de *l'Origine du monde*, car le tableau n'a été redécouvert qu'en 1995 grâce à la dation de Jacques Lacan. Pour son exposition sur les Nanas, Niki de Saint Phalle a construit pour le musée de Stockholm, avec l'aide de Jean Tinguely et de Per Oloy Ultvedt, une sculpture monumentale représentant une femme allongée.
Elle s'appelle *la Hon : «* Elle en suédois*. Hon, she, elle, sie, lei, zij*, la plus grande femme du monde, sculpture gigantesque, six semaines de travail pour huit personnes. Elle est une cathédrale, une usine, une baleine, l'arche de Noé, Maman. Elle fut la plus grande putain du monde, elle reçut cent mille visiteurs en deux mois ; en automne elle a été détruite comme convenu. ». Plus loin Niki de Saint Phalle précise :
« Je suis la Nana-maison rêvée. J'ai douze pieds de haut et douze pieds de large.

[580] Claudel Camille, *Correspondance,* Opus cité, p. 87.



IVFig. 16 : Trois Vulves

Gustave Courbet, *L'origine du monde*, 1866, huile sur toile, 46 x 55 cm, © RMN

Nikki de Sainte Phalle, *HON*, 1966, métal, grillage, tissu, peinture, toile encollée peinte sur grillage et objets divers, sculpture montée au Musée d'Art Moderne de Stockholm, Suède dans BONNET M.-J., *Les femmes dans l'art*, *Opus cité*, pp. 20-21.

Anish Kapoor, *Dirty Corner ou le Vagin de la Reine*, 2014, blocs de pierres et de marbre rouge entourent un tuyau d'acier rouillé long de 60 mètres, exposé dans les jardins de Versailles. Photo © Kamil Zihnioglu / SIPA

A l'intérieur de moi, vous pouvez mettre tout ce que vous désirez – un bar, un lit, une bibliothèque, un bordel, une chapelle. Je suis une poupée adulte, un refuge pour rêver. »[581] Elle a écrit par ailleurs « On me pénètre par mon sexe, béant sur des espaces ludiques : un planétarium dans le sein gauche, un Milk Bar dans le droit. L'un de mes bras : accueille un cinéma de 12 places où est projeté un court-métrage de Greta Garbo. Dans l'une de mes jambes, une galerie de fausses peintures de Klee, Pollock, tous les artistes qui m'ont éveillée à mon sentiment esthétique. Enfin, Jean Tinguely s'occupe de mes neurones, et me conçoit un cerveau mobile, et une sculpture radiophonique ». Quatre ans plus tard les mouvements de libération des femmes émergeaient en Europe et aux Etats-Unis.

Courbet fait un tableau intime, pour une commande privée, pas forcément vu par un grand nombre. Il sera vu par des hommes. Saint Phalle fait une sculpture publique qui va être vue par un grand nombre, des hommes et des femmes.

Niki de Saint Phalle s'identifie à sa sculpture. Ce ne peut être le cas de Courbet.

L'œuvre de Niki de Saint Phalle a récemment été redécouverte grâce à l'exposition du Grand Palais qui a eu lieu du 17 septembre 2014 au 2 février 2015. On pouvait se rendre compte de l'ampleur de son œuvre et de sa profondeur.

L'artiste contemporain Anish Kapoor connaît le tableau de Courbet et la sculpture de Saint Phalle. Sa sculpture a été installée dans le parc du château de Versailles en 2015. C'est une sculpture monumentale en ferraille oxydée. Elle a la forme d'un cornet géant, étalé au beau milieu de la perspective qui conduit à la grande pièce d'eau. L'orifice est grand ouvert, il fait face à la descente des escaliers devant la façade du château. Par le jeu des glissements de sens, des raccourcis et des provocations, d'interview en interview, ce qui au départ pour l'artiste pouvait avoir « toutes sortes de significations possibles », « un tunnel, une canne, une grotte », s'est trouvé élevé par la magie médiatique au rang de rien moins que le « vagin de la reine ». L'artiste s'est laissé aller à parler de « vagin de la reine qui prend le pouvoir », pour le démentir ensuite, face à l'ampleur de la contestation. L'œuvre d'Anish Kapoor est titré d'un ambigu *Dirty corner*, cautionnant le fantasme masculin du sombre, inquiétant et dangereux sexe féminin. Cela fait une grande différence avec Niki de Saint Phalle qui elle affirme la puissance positive de la matrice. « Rien de pornographique dans tout cela, non, même si mon sexe est le passage, je suis avant tout, la déesse grosse de son art, enfantée par le regard de mes visiteurs ( ). J'ai accueilli dans mes entrailles cent mille visiteurs en trois mois. ( ) Il paraît que les naissances augmentèrent à Stockholm l'année suivante... »[582]

---

581 De Saint Phalle Niki, *Mon secret*, Ed. La Différence, 1994.

582 www.modedevivre.blog.lemonde.fr/2015/06/15/couvrer-ce-vagin-que-je-ne-saurais-voir

Ces trois œuvres heurtent leurs contemporains.

En tout cas ces trois artistes font réfléchir sur la représentation du sexe féminin, de la vulve, du vagin… Interdit, dégoût, négation, refoulement ? Que sait-on au juste de ce qui maintient le vagin hors de la représentation et de l'espace public ? J'ai trouvé quelques pistes chez Georges Devereux, père de l'ethnopsychiatrie. Il s'est intéressé de près à ce sujet dans son essai *Baubo, la vulve mythique* (Petite Bibliothèque Payot, 2011, publié pour la première fois en 1983). Il y explore le mythe grec, très énigmatique, de Déméter et de la nourrice Baubo. Déméter était tombée dans une profonde dépression après l'enlèvement de sa fille Perséphone par Hadès. Sa servante et nourrice Baubo se plaça un jour devant elle et, soulevant ses jupes, lui montra sa vulve en se livrant à une sorte de danse du ventre. Ce spectacle, qui fit rire Déméter, la sortit de sa prostration. Ce mythe donna lieu dans l'Antiquité à une production de statuettes votives réduites au ventre, à la vulve et aux jambes, le ventre ayant l'apparence d'un visage de femme. Ethnographe de formation, Devereux se livre dans son essai à une exploration des faits, mythes ou objets ayant trait à l'exhibition de la vulve de par le monde. Et il en tire une réflexion qui reste d'une grande pertinence, à l'heure où le débat sur l'égalité entre hommes et femmes est surdéterminé par l'approche des *gender studies* et la déconstruction des identités sexuelles : la vulve et le vagin ont une puissance et une force de vie propres qui, si elles ont été historiquement occultées par celle du phallus, méritent à leur tour d'être « découvertes », selon lui.

Dire le masculin
Au travers de remarques personnelles autour d'une exposition

A propos encore de l'exposition *Masculin/Masculin - L'homme nu dans l'art de 1800 à nos jours* qui a eu lieu au Musée d'Orsay à la fin de l'année 2013, et dont j'ai déjà parlé à plusieurs reprises : le commissaire de l'exposition Guy Cogeval se félicitait dans une interview dans *Le Nouvel Observateur* d'avoir pris un « biais » intentionnellement homoérotique dans l'exposition. Selon lui « Aujourd'hui encore, et contrairement au nu féminin, le nu masculin dérange. Depuis la Renaissance le nu féminin est éminemment sensuel. Or, traité par des artistes qui sont des hommes dans leur écrasante majorité, le nu masculin est donc, de manière consciente ou non, bien souvent homoérotique. »[583] Suite à cette interview, je me demande si lorsque je fais en modelage des femmes nues, j'ai forcement moi-même des tendances homosexuelles sans le savoir?

[583] « L'érotisme dans l'art », *Le nouvel Observateur* Hors-série n° 85, janvier-février 2014, p. 77.

Ne peut-on pas y voir, outre la perpétuation des images de l'histoire de l'art, une certaine connaissance du corps qui m'est plus proche, le corps féminin ? Et bien sûr, une certaine forme d'autoportrait. Ces trois points ont aussi bien pu jouer pour les autres artistes. Il me semble, que de nouveau, c'est une vue masculine de l'histoire de l'art qui prédomine. Finalement, plus provocateur encore aurait été de faire une exposition qui aurait mis en avant le nu masculin comme objet de désir féminin. Il n'y a pas de symétrie dans la représentation du corps féminin et masculin, comme le souligne Marcela Iacub[584] : Orlan dans l'exposition *Masculin/masculin* présente un tableau sensé être le pendant de *L'Origine du monde* au masculin, mais il se nomme *L'Origine de la guerre.* Orlan prend pour argent comptant l'absence de symétrie entre les sexes. On peut se demander pourquoi les images du corps féminin et masculin ne sont pas deux voies pourvues du même type de force pour faire rentrer les « regardeurs » dans un univers commun de fantasmes, de désirs et d'émotions érotiques ? Marcela Iacub se risque à « l'hypothèse qu'en dépit des lois et des pratiques qui ont permis aux femmes d'entretenir des rapports sexuels sans subir les punitions de l'Etat, de la nature ou de la société, leur position dans les échanges érotiques avec les hommes reste la même que dans les siècles passés. Ce sont toujours eux qui désirent et qui demandent alors qu'elles acceptent ces désirs et ces demandes. Les femmes désirent lorsqu'elles sont désirées ou qu'elles s'imaginent pouvoir l'être. »

B4 b Dans mes sculptures

Mon regard sur l'histoire de l'art s'est toujours fait avec la grille d'analyse des artistes masculins. Mes œuvres de références sont « masculines ». Les livres que j'ai consultés sont aussi le plus souvent écrits par des hommes. Mon apprentissage, mon œil, et mes goûts sont orientés de cette façon au départ. À l'évidence, toutes les artistes du XXe siècle et de ce début de XXIe siècle n'ont pas désavoué les valeurs ou les façons de faire du monde patriarcal. Moi-même, j'ai grandi de cette façon. J'ai adhéré sans questionnements à son espace de représentation. Peut-être parfois à mon insu, je le remets en cause, sans vraiment le savoir, sans savoir ce que je fais. Mon intention artistique première est ailleurs.

J'ai déjà montré à plusieurs reprises que les peintures de mon père correspondaient à mes références originelles. Notamment, il faut retourner voir dans la Partie I, le tableau

584 Iacub Marcela, dans « L'érotisme dans l'art », *Le nouvel Observateur* Hors-série n° 85, janvier-février 2014, pp. 80-81.

qui ornait le salon de notre appartement familial (IFig. 15). Les tableaux de mon père sont souvent répertoriés dans les livres sur la peinture dans la catégorie « tableaux érotiques ». L'érotisme en art était, et est toujours, pour moi quelque chose de banal, de normal et même de nécessaire pour qu'une création soit une œuvre à part entière. Cela part du même principe pour moi que « l'importance de faire du nu figuratif en art » puisque c'est ce que j'associe au Grand Art. Le Grand Art est souvent érotique pour moi.

Kenneth Clark explique que le nu n'est pas la nudité car « le système antique avait entraîné une fusion si parfaite des éléments sensuels et géométriques, qu'il avait créé une sorte d'armure. »[585] Comme je l'ai expliqué dans la partie III traitant du nu, j'ai opéré moi-même une certaine distance avec le nu, et face à l'érotisme de mes sculptures, j'affiche une certaine armure.

Il y a deux façons, me semble-t-il, d'aborder l'érotisme dans mes sculptures : la première découle directement et consciemment de mes référents visuels acquis tout au long de ma vie ; la seconde se met en place plus inconsciemment lors de la réalisation de la partie plus onirique de mes sculptures.

Dérive imaginaire directement inspirée de l'histoire de l'art

Belles et Beaux

J'ai beaucoup d'images qui décorent mon atelier et me servent de sources d'inspirations.

- Femmes debout et femmes alanguies

(IVFig. 17a et 17b : Florilège de « belles » peuplant mon atelier)

- Hommes beaux

(IVFig. 18a et 18b : Florilège de « beaux » peuplant mon atelier)

[585] Clark Kenneth, *Le nu II, Opus cité,* p. 219.

IVFig. 17a : Florilège de "belles" peuplant mon atelier

William-Adolphe Bouguereau, *Jeune fille au coquillage*, 1885, huile sur toile, 131 x 86,5 cm.

Carpeaux 1827-1875 - Un sculpteur pour l'empire, catalogue d'exposition, *Opus cité,* p. 59

Giovanni Bellini, *Vénus au miroir*, 1515, peinture sur toile, dim. non indiquée

Michel-Ange, *L'Aurore,* sculpture en pierre, dim. non indiquée,

San Lorenzo, Chapelle des Médicis, Florence, dans *Michelangiolo*, del Turco Editore Roma, 1953

Corrège, *les amours de Jupiter,* vers 1531, huile sur toile, dim. non indiquée.

images 2 et 4 dans Zuffi S., Castria F., *La peinture Italienne*, Gallimard/ Electra, 1997, p. 101 et p. 205

Ingres, *La Source*, 1856, huile sur toile, 1,63 x 0,80 m, Musée d'Orsay, © Carte RMN 1996

IVFig. 17b : Florilège de "belles" peuplant mon atelier

Théodore Chassériau, détail *Le Tepidarium*, 1853, huile sur toile,
illustration *Petit journal expo.* Grand Palais 2002, © RMN

Lucas Cranach l'Ancien, *Allégorie*, 1537, huile sur bois, dim. non indiquée

Gustave Moreau, *Galatée*, 1880, huile sur bois, 86 x 67 cm

Gustave Courbet, Etude pour *La Femme au perroquet* (détail),1866, huile sur toile, 60 x 73 cm

Jean-Auguste Dominique Ingres, *La grande Odalisque*, 1814, huile sur toile, 91 x 162 cm

Cartes postales © RMN

IVFig. 18a : Florilège de "beaux" peuplant mon atelier

Auguste Rodin, *l'Age d'airain,* 1875-77, bronze, h : 178 cm,
dans Jarrassé D, *Rodin, Opus cité*, p. 41.

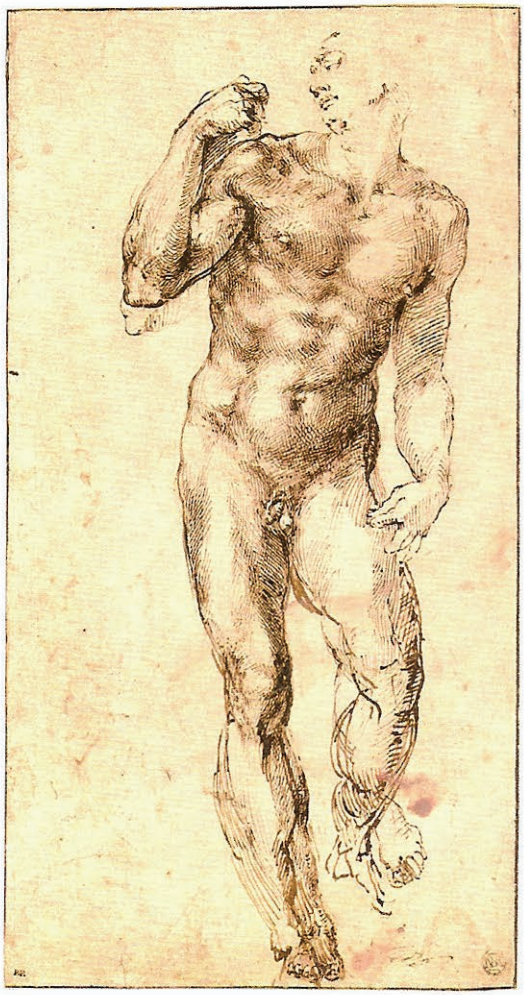
Jean-Baptiste Carpeaux, *Hector implorant les dieux en faveurs de son fils Astyanax*, 1854, plâtre patiné, 133,5 x 51,5 x 49,5 cm, Valenciennes, Musée des Beaux-Arts,
dans *Carpeaux 1827-1875,* catalogue d'exposition, *Opus cité,* p. 30.

Louis-Claude Vassé, *Berger endormi*, 1748, marbre, h : 0,71 m, au Louvre,

Edme Bouchardon, *Faune endormi*, 1726-1730, marbre, h : 1,84 m, au Louvre,

François Dumont, *Titan foudroyé*, 1712, marbre, 0,65 x 0,70 x 0,58 m, au Louvre,

images 3, 4 et 5 © photo. perso. © Musée du Louvre, Paris, France.



IVFig. 18b : Florilège de "beaux" peuplant mon atelier

Edward Burne-Jones, *La roue de la fortune*, 1883, huile sur toile, 200 x 100 cm,
Image découpée d'une revue © Musée d'Orsay, Paris, France.

Etienne Maurice Falconet, *Milon de Crotone dévoré par un lion,* 1754, marbre, h : 0,66 m, au Louvre.
© photo. perso. © Musée du Louvre, Paris, France.

Paul-Ambroise Soldtz, *La Chute d'Icare*, 1743, marbre,

Michel-Ange, *Etude de nu*, vers 1505, plume et encre brune, 37,5 x 19,5 cm
cartes postales © Musée du Louvre, Paris, France.

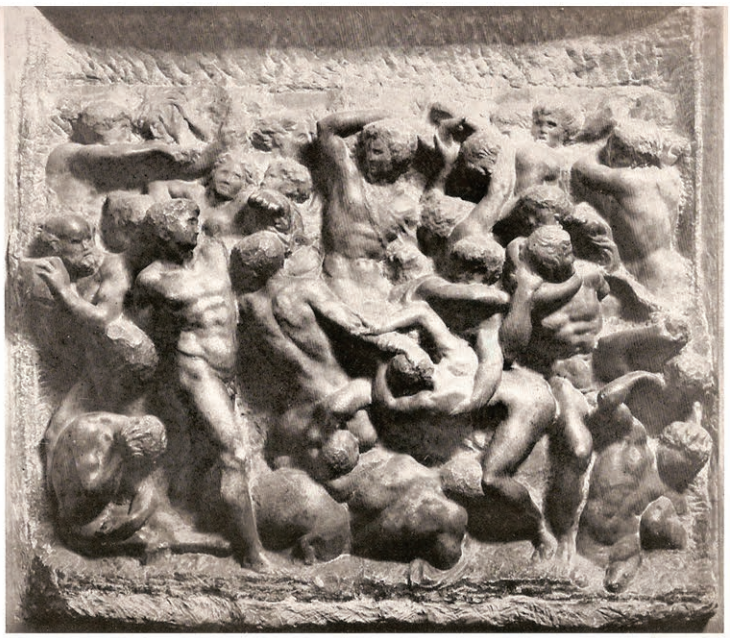
Les groupements de corps humains

Les groupements de corps nus orientent nos sentiments vers des pensées érotiques, les Paradis, les Enfers, les batailles, et autres sujets traités tout au long de l'histoire de l'art. Le jardin des délices cohabite avec diableries et tentations. Mes sculptures sont le gîte d'une foule où cohabitent des êtres sympathiques et des êtres inquiétants. Les associations qui me viennent à l'esprit lorsque je les modèle sont les nombreuses représentations du paradis et de l'enfer dans l'histoire de l'art. Le triptyque *Le jardin des délices* de Jérôme Bosch montre une vision du Paradis, d'une fête païenne et rustique, et de l'Enfer. Je crois me référer souvent à ces êtres imaginaires qui peuplent les visions de Jérôme Bosch, dans un certain chaos. On est dans un pays de l'hypnose, de la métamorphose, des oiseaux énormes couvent et coiffent des couples, le calme cohabite avec l'extravagance des détails, l'abîme avec la folie. La plupart de mes sculptures présentent des groupements de personnages emmêlés. Je pense que mes groupements bénéficient de cette vaste iconographie de l'histoire de l'art (IVFig. 19 : Représentations de groupements d'humains peuplant mon atelier).

Prenons un petit groupe de quatre personnes dans ma sculpture *La couvée* (n°5). J'ai déjà dit qu'il s'agissait d'un hommage à la peinture de Delacroix L*a mort de Sardanapale* (Voir IFig. 15). Je me suis inspirée d'un détail se trouvant dans l'angle droit du tableau.

Ce tableau m'a toujours paru très érotique. Le côté obscur du tableau, « la mort », je l'ai lu comme un message positif du type « profitons de la vie tant qu'on peut. » Jusqu'à ce jour, je n'avais jamais cherché à décrire avec des mots l'érotisme que je percevais. Je l'ai transcrit en modelage dans ma création personnelle.

La composition générale du tableau de Delacroix est en diagonale, il donne l'impression d'un faisceau de lumière. Sardanapale semble serein en haut du triangle, il trône. A partir de lui une lumière chaude éclaire le détail que j'ai choisi comme point de départ de ma propre inspiration. La scène est illuminée par des couleurs rouges qui sont le symbole de la violence et de la passion. Au-dessus des deux personnages, en arrière plan, une tête d'éléphant dorée englobe l'action. Cette scène représente une femme dont le corps est cambré en arrière, le corps semble en extase. La bouche de la femme est entrouverte, la peur de la mort n'est pas visible. Le regard est perdu dans le vague, orienté vers l'extérieur. Les tons sont roses, plus soutenus au niveau des fesses. Le corps de la femme est souple, fluide, abandonné.



IVFig. 19 : Représentations de groupements d'humains peuplant mon atelier
Michel-Ange, *La bataille des Centaures et des Lipithes*, vers 1492, marbre,
dim. non indiquée, Dans *Michelangiolo*, del Turco Editore Roma, 1953
Ingres, *le bain turc*, 1862, toile sur bois, diamètre 1, 08m, Musée du Louvre
© RMN Louvre, Paris, France, 1989.
Van Haarlen Cornelisz (156261638), *La chute des titans*, huile sur toile, 239 x 307 cm
dans De Bosque Andrée, *Mythologie et manièrisme*, Albin Michel, Paris, 1985.

Il s'oppose au corps de l'homme qui est tendu. L'arc de cercle est inverse. On peut même y voir la forme d'un « S » qui épouse l'autre forme. Les deux corps exécutent une sorte de danse, ils se répondent : l'arrondi du dos de la femme accueille l'avant de l'homme qui pointe son genou en avant, avec un angle qui heurte la femme en courbe. Le bras de l'homme est musclé, crispé avec force et fermeté sur celui de la femme. L'homme a un regard sérieux, concentré sur la femme et orienté vers l'intérieur de la scène. La femme est nue, l'homme est drapé au niveau du sexe. Le poignard de l'homme, substitut du phallus, est brandi, mais la lame est occultée par la femme. Entre les deux corps, il fait sombre. J'écris ce commentaire à la suite de «Regards croisés sur la vulve » : une fois que l'on se plonge dans ce genre de sujet, on peut sur-interpréter des signes érotiques, là où ils existent réellement et là où il n'y en a pas. Maintenant je vois dans ce détail une vulve, un sexe de femme. Le bras de la femme et le drap qu'elle tient pourrait être une image du clitoris.

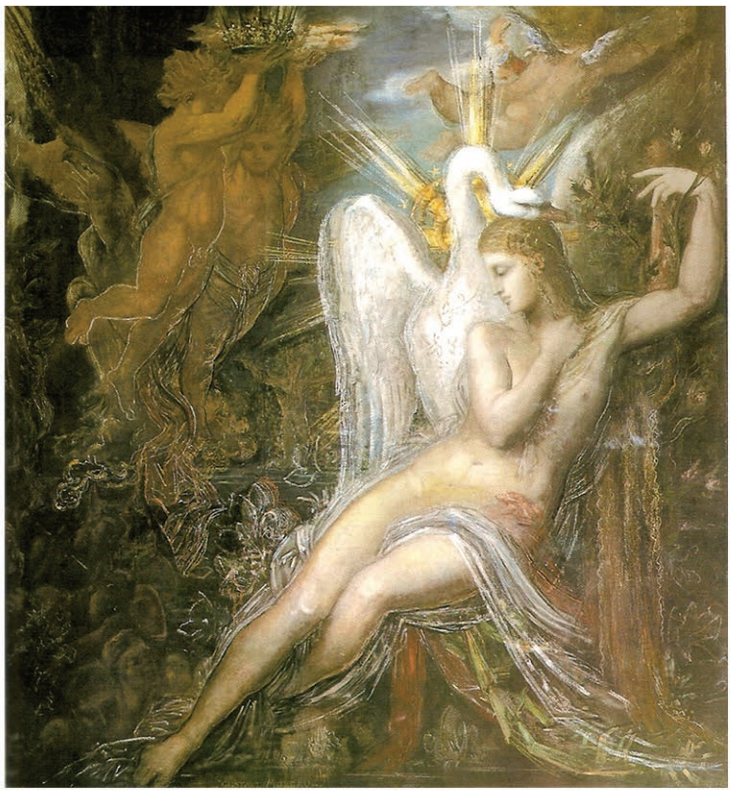
Sans connaître exactement les intentions, conscientes ou non, de Delacroix, faute d'avoir une preuve écrite sur le sujet, on n'en a pas moins un puissant sentiment érotique, que j'ai perçu et que j'ai eu envie de transmettre.

Le mythe de la belle et la bête

L'attirance des contraires, de la femme douce et bien élevée avec l'animal sauvage qui suit ses instincts, fait partie des lieux communs érotiques. L'histoire de l'art est riche de représentations de « bestiaires amoureux ». Devant l'interdiction de représenter clairement l'expression directe des instincts de l'homme, les artistes ont utilisé ce subterfuge : Nymphe et faune, Satyre et Bacchante, Léda et le signe, dame et Licorne, femme et minotaure (IVFig. 20a et 20b : Mythe de la belle et la bête).

Dans mes modelages, il y a cette opposition entre la « belle » parfois remplacée par le « beau » et une autre face sauvage symbolisant la bête. La bête est diffuse, l'animal n'est pas clairement défini, il y a une masse qui est peuplée d'êtres se rattachant parfois au monde animal, mais aussi au monde végétal et humain.

On retrouve cependant une opposition entre les corps lisses et la rugosité, entre des corps organisés et la prolifération inapprivoisée du bestiaire qui les surplombent. Le même type de contraste qui existe entre la belle et la bête. Les rôles de masculin et féminin ne sont cependant pas clairement définis. Cette opposition entre civilisée et sauvage est porteuse d'une certaine dose d'érotisme.



IVFig. 20a : La belle et la bête

Pablo Picasso, *Dora et le Minautore,* 1936, technique et dim. non indiquées

dans Bonnet, *Opus Cité*, p. 181

Gustave Moreau, *Leda* 1865, huile sur toile, 220 x 205 cm

carte postale © Musée Gustave Moreau

Auguste Rodin, *Le Minotaure*, vers 1885, plâtre, h : 33,6

Dans *Rodin en 1900*, *Opus cité,* p. 101

IVFig. 20b: La belle et la bête

James Pradier, *Satyre et Bacchante*, 1834, marbre, h : 1,25 m, Musée du Louvre.
dans *Dictionnaire de la Sculpture, Opus cité,* p. 435.

Edward Burne-Jones, *Pan et Psyché*, vers 1872-1874, huile sur toile, 61 x 54,6 cm,
dans *La collection Grenville L. Winthrop, Opus cité,* p. 381

Evelyne de Morgan, *Cadmus et Harmonie*, 1877, dim. non indiquée,
© The Morgan Foundation

Je pense que presque toutes mes sculptures présentent cette opposition. Elle peut être plus ou moins explicite. Dans la *Lutte contre la prolifération des branchies,* (n°7), le « beau » est une tête d'homme, la « bête » est symbolisée par les appendices autour de la tête du personnage. Ces appendices sont composés de petits personnages hommes et femmes et de toutes sortes de lianes de terre imbriquées. Cet ensemble barbare est désigné dans le titre par les « branchies ».

- Dérive imaginaire plus intimes

Cheveux[586]

La construction plastique des cheveux suit la méthode de rêve éveillé libre cité plus haut. C'est en général la première porte d'entrée dans mon imaginaire. Le modelage des cheveux est dicté par le plaisir du contact avec la matière, libéré de la contrainte de la représentation réaliste du corps à laquelle je me suis attachée jusque là. Ce n'est que dans la phase finale que je recherche des personnages, des visages, un bestiaire imaginaire, des entrées et des sorties de labyrinthe, des liens entre les personnages, des recherches de lectures visuelles différentes selon les points de vue.

La présence de chevelure est récurrente dans l'ensemble de mes travaux plastiques. Le traitement des cheveux prend plastiquement une place considérable. C'est sans doute aussi le siège d'une partie très symbolique dans mon travail.

Personnellement, j'ai presque toujours eu les cheveux longs. Il doit y avoir une partie d'autoportrait dans la présence et l'importance des cheveux dans mes sculptures. Dans ma propre mythologie, les cheveux sont associés à l'âme, à la tête qui réfléchit, au cœur même des individus, aux pensées secrètes. Les cheveux ont une vie propre qui supplante même leur possesseur.

La chevelure a une forte association symbolique à l'érotisme et à la féminité. Outre les « Belles » présentées plus haut, on peut rajouter plus spécifiquement quelques images de l'histoire de l'art qui lie directement la chevelure à l'érotisme. Le tableau de Magritte, *Le Viol*[587] représente une tête, les organes érogènes se sont substitués aux organes sensoriels : les seins sont les yeux, le nombril représente le nez, et la toison triangulaire du sexe, la bouche. Une épaisse chevelure accompagne ces symboles de féminité. Trois saintes ont été représentées vêtues de leur simple chevelure : Agnès, Marie l'Egyptienne et Marie-Madeleine. Leur représentation a souvent donné lieu à des tableaux pleins de

---

[586] **Cheveu** : une définition classique (dictionnaire *Petit Robert* 2000) l'associe au poil qui recouvre le crâne de l'homme.

[587] Neret Gilles, *L'érotisme en peinture*, Nathan 1990, p. 148.

sensualité. Par exemple celle de Titien *Sainte Marie Madeleine*[588] dégage un érotisme très puissant. Les cheveux captivent les artistes. Matière vivante, mystérieuse, sensuelle, porteuse de fantasme, la chevelure tient une place dominante dans l'imaginaire du corps féminin (IVFig. 21a, 21b et 21c : les cheveux).

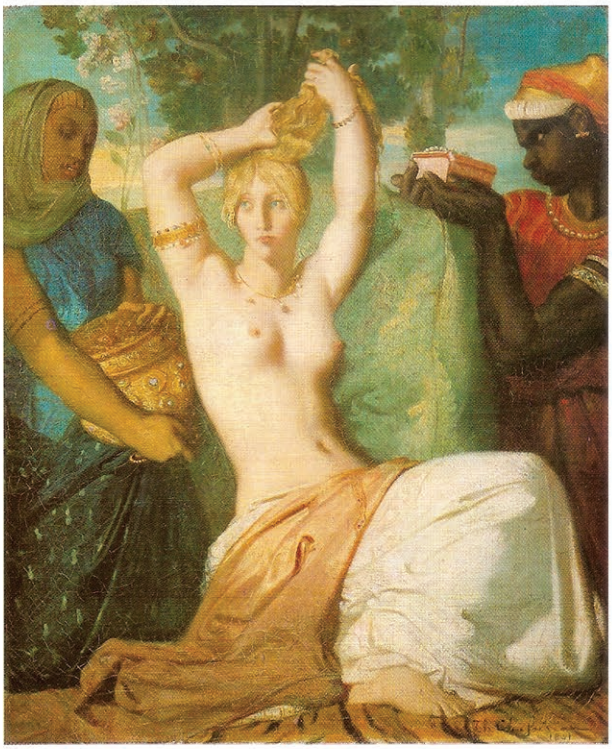
Les chevelures me servent en outre à habiter les rêves de mes personnages, à les couvrir parfois de façon pudique, à accentuer des courbes rondes ou encore à faire des liens étranges entre mes personnages. Souvent, ce sont donc les cheveux qui donnent justement le caractère érotique à l'ensemble.

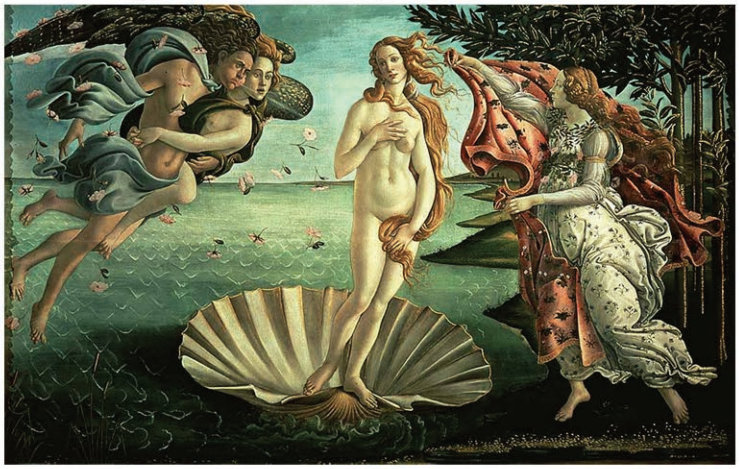
Archéologie, sciences et symbolique

Comme souvent lorsqu'un symbole m'interpelle, je m'y suis intéressée lors de mes études d'archéologie. J'ai fait un exposé sur ce thème, j'avais alors exploré plusieurs aspects des cheveux.

Selon les cultures, la symbolique des cheveux peut varier. Je vais en donner ici un petit panorama. Les cheveux peuvent conserver des rapports intimes, spirituels et un lien de sympathie après la séparation. Des mèches de cheveux sont conservées notamment pour le culte des reliques et des saints. Les cheveux sont considérés comme le siège de l'âme, leur coupe est souvent associée à des rituels divers, ils sont liés à la force vitale. Ce concept entraîne ceux d'âme et de destinée. Les cheveux représentent le plus souvent certaines vertus ou certains pouvoirs de l'homme : la force, la virilité, la puissance, ils sont le symbole de la personnalité. En Chine, ils sont signent de deuil, chez les hindous ils caractérisent des divinités terribles, de même chez les Gorgones de la mythologie grecque. Les cheveux de Çiva s'identifient aux directions de l'univers, ils sont le tissage et la trame de l'univers. Dans la poésie iranienne la chevelure ondoyante symbolise le lien tissé entre deux êtres qui s'aiment. Les boucles sont le sceau de l'alliance que les amants s'engagent à ne jamais trahir. On confère des pouvoirs magiques aux mèches de cheveux. Dans la pensée symbolique, les cheveux sont également liés à l'herbe, à la végétation, chevelure de la terre, notamment pour les peuples agraires. Le ciel verse les pluies fécondes qui font monter vers lui, les plantes de la terre. Ainsi les cheveux se trouvent associés à des rites associés aux plumes, messagères des hommes vers les dieux. La chevelure est aussi une des principales armes de la femme. Une chevelure nouée ou dénouée, montrée ou cachée qui indique la disponibilité, la liberté, le don ou la réserve d'une femme.

[588] Neret Gilles, *Opus cité*, p. 45.





IVFig. 21a : Cheveux

Claude Michel Claudion, *La Madeleine pénitente*, 1767, terre cuite, 20,2 x 25,3 cm,
détail et vue entière © Musée du louvre

Chasseriau, *La toilette d'Esther*, 1841, huile sur toile, 0,45 x 0,35 m,
© Musée du Louvre, carte postale

Anonyme, *Aphrodite,* marbre, vers 100 av. notre ère, Grèce, dim. non indiquée,
image 3, dans *Livre des symboles*, *Opus cité*, p. 349.

Sandro Botticelli 1445-1510, *La naissance de Vénus,* dim. non indiquée © Musée du Louvre, carte

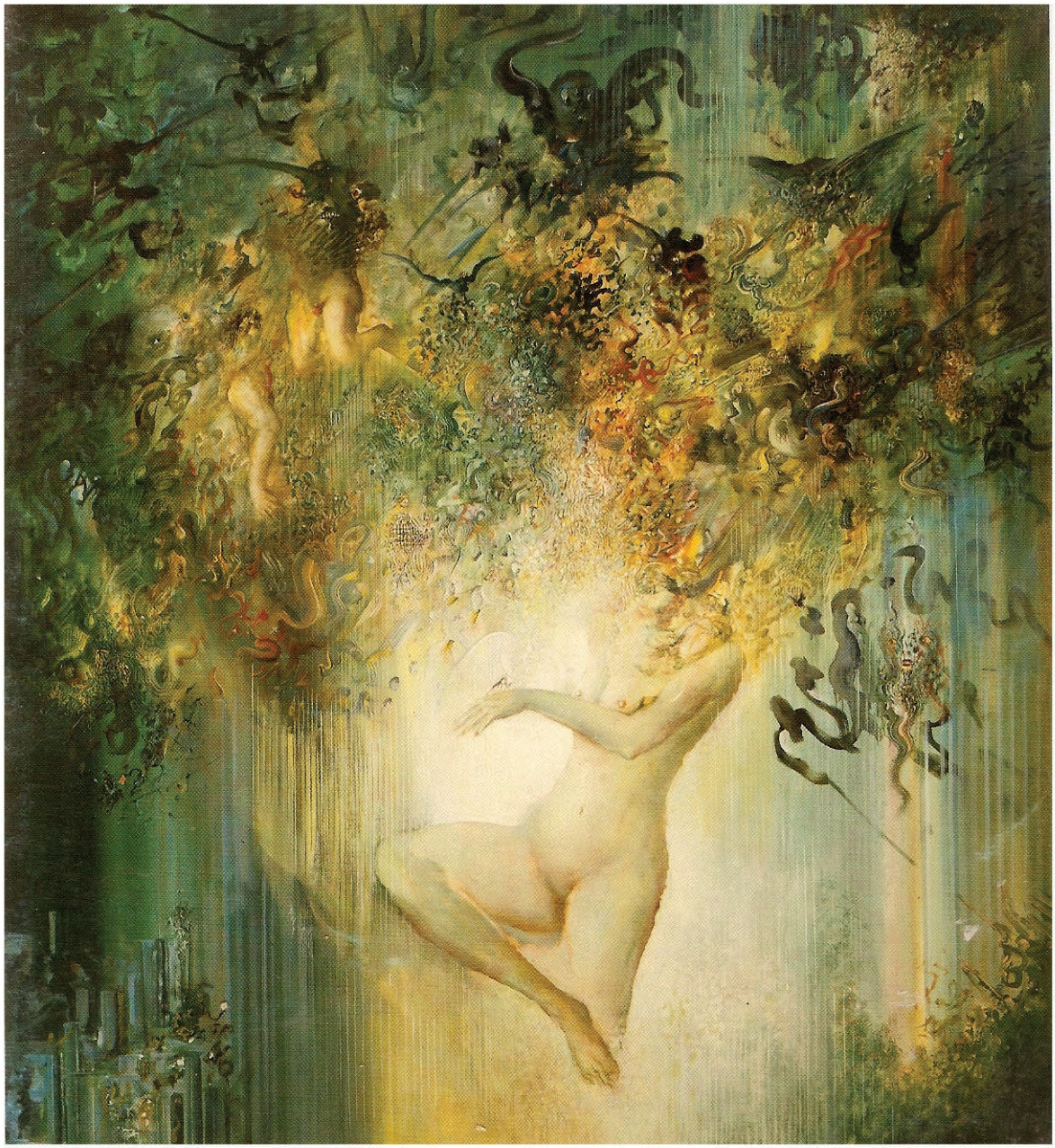
IVFig. 21b : Cheveux

Dante Gabriel Rossetti, *Venus verticordia,* 1864-68, huile sur toile, 98 x 70 cm © Rossetti.org

Alphonse Mucha, *La Nature, 1899-1900, bronze doré, r*éhaussé d'ornements en malachite, exécuté par Emile Pinedo, h : 70 cm, © Bruxelles, MRBAB/KMSKB

Eveyne de Morgan, *Clytie*, 1887 et *Hélène de Trois*, 1898, huiles sur toile, dim. non indiquées © The Morgan Foundation

Marie-Madeleine de l'Eglise d'Ecouis dans l'Eure, 1311-1313, pierre taillée, 1,43 m, © photo. perso. expo. Quai Branly, fév. 2013 © RMN



IVFig. 21c : Cheveux
Ljuba, *Les tentations, après*, 1988-89, huile sur toile, 220 x 200 cm
dans Gibson M., *Le Symbolisme, Opus cité*, p. 227.

Les religions s'intéressent aussi aux cheveux des femmes. Gaston Bachelard a associé les cheveux à la rêverie des eaux, dont l'innocente Ophélie est l'exemple tragique. Les cheveux peuvent aussi être liés au soleil et au feu : les cheveux de Séraphita de Balzac, en bougeant, font jaillir des ondes de lumière. Les boucles sinueuses peuvent se transformer en serpents, comme sur la tête de Méduse.

Retrouver des cheveux sur un site archéologique est une incroyable source de données. La texture des cheveux les rend pratiquement inaltérables, une parcelle du corps qui ne meurt pas. La tige capillaire est essentiellement constituée par une protéine fibreuse, insoluble et résistante, la kératine. Certains éléments présents à l'état de traces, peuvent être apportés à la base du follicule pileux par la circulation sanguine et peuvent être intégrés à la construction de la tige capillaire (aliments, médicaments, drogues, poisons, polluant…). Le cheveu est « bavard » et des analyses chimiques peuvent donner beaucoup d'informations. Comme dans chaque cellule humaine, on y trouve toutes les informations du patrimoine génétique sous forme d'ADN. Il y avait par exemple de l'arsenic dans les cheveux de Napoléon, du plomb dans ceux de Beethoven.

Dans mon imaginaire personnel il y a un lien entre la bonne conservation à travers le temps des cheveux et des artefacts céramiques.

Chevelures de mes sculptures

Dans mes sculptures de « jeunesse », Série des *rêves de Lilliput* (1999–2000) et *Homme dévoré par ses démons* (1999), *Rêve démoniaque* (1999)*, Pensée vagabonde* (2000), les cheveux sont entièrement constitués par de petits personnages miniatures, il y a de plus des trous qui donnent accès à l'intérieur de la sculpture. La chevelure cache le visage complètement ou en grande partie. La chevelure représente les pensées, les rêves et les cauchemars des personnages, elle est une partie intégrante de la personnalité des personnages. Parmi ces rêves, il y a entre autres des rêves érotiques.

Par la suite, dans les sculptures faisant parties de mon corpus d'étude ces idées se perpétuent de façon plus complexe. Je pense même, que dans deux sculptures au moins : *Pleureuses Balkaniques* (n°1), *Baigneuses de l'Adriatique* (n°3), les cheveux jouent directement un rôle inverse de l'érotisme. Les cheveux sont représentés par des méandres de terre qui suggèrent sur la face arrière un autre visage. Les visages et surtout les yeux sont partiellement recouverts par les cheveux, par les bras et les mains. Ces figures pleurent sur les deux faces, face avant silencieusement, et face arrière avec des cris et des lamentations. Au lieu d'être

« des belles », d'être « les trois Grâces » de l'histoire de l'art et d'être seulement « des sujets érotiques » elles veulent, au travers de leur chevelure, nous dire plus de choses.

Dans les groupements : *La vigie endormie* (n°2)*, Microrésitance au viol de l'imaginaire* (n°4)*, La couvée* (n°5)*, Illusion nécessaire des lucioles* (n°8), les chevelures ont tendance à s'unifier plastiquement. Là encore la chevelure commune a pour but de capter le regard du spectateur vers un sujet d'abord léger (érotisme), puis de l'amener sur d'autres terrains. Cette façon de faire se développe de façon de plus en plus complexe, dans mes sculptures suivantes. L'association de plusieurs êtres humains et surtout de « leur chevelure » crée une entité ou un monde autonome qui peut exprimer plus, qui veut essayer de transmettre un message plus collectif (Voir Chapitre suivant)

Est-ce que cela veut dire de façon primaire : « je suis une femme, j'ai des cheveux longs, mais j'ai des choses plus intéressantes à vous dire ? »

Mes hommes sculptés ont aussi des chevelures complexes, ils ont en outre de la barbe, des poils sur la poitrine, sous les bras, au niveau du pubis… Ces éléments participent plastiquement au même délié du geste et ont symboliquement un caractère érotique direct. On trouve dans l'histoire de l'art de nombreux barbus et les poils pubiens sont représentés. Par contre, je remarque que les poils de la poitrine ne sont pratiquement jamais symbolisés dans les sculptures qui me servent de références, en tout cas pas dans les sculptures antiques, ni chez Michel-Ange, Carpeaux, Rodin, Claudel…

Autres éléments libres

Les cheveux prennent naissance plastiquement, lors de mon « rêve éveillé libre ». D'autres formes récurrentes apparaissent et sont liées à l'érotisme. J'en ai isolé quatre importantes : les sexes féminins, les seins, les oreilles et les oiseaux.

Les sexes

Mes personnages sont nus et si le sexe se voit, je le fais, qu'il soit féminin ou masculin. Pour moi lorsque ces attributs sexuels se situent à leur emplacement normal, ils ne dégagent pas quelque chose d'érotique. Je veux parler ici plutôt de formes qui peuvent faire des associations d'idées avec des sexes féminins et ne se situent pas au niveau de la place anatomiquement normale de mes personnages. Je pose certains volumes en connaissance de cause et d'autres se mettent en place spontanément. Il y a des trous, des cavités, des grottes, des bandes de terres suggérant les lèvres du sexe. (IVFig. 22 : Travaux perso. – Représentations des sexes)

IVFig. 22 : Travaux perso. - Représentations des sexes
Détails de L'esclave des oiseaux, Evolution de l'Espèce,
"Appolon envolé", Rêve à l'envers
© Popovic Adriana

Les Seins

Les seins sont très présents dans mes modelages ; certains se trouvent à leur place, d'autres prolifèrent ailleurs.
(IVFig. 23 : Travaux perso. - Seins).

Je me retrouve dans les différentes définitions de la symbolique du sein. Quelques extraits du livre des symboles complètent bien le sens qu'il véhicule dans mon travail : Le sein est source. Il est provision. Il est lié biologiquement, psychiquement et symboliquement à la source vitale. Symboliquement la mère, le sein et la mer sont liées. La signification maternelle du sein est l'un des aspects dominants. Associé à l'érotisme et au sexuel, le sein connote le désir, la beauté de la forme, la plénitude et l'artifice.[589]

L'imaginaire du sein est lié dans mon vocabulaire à bulbe et à bourgeon. Quand les seins prolifèrent dans mes sculptures, ils sont, je pense, une exaltation de la féminité. Ils sont aussi parfois comme des boutons qui prolifèrent comme une maladie évolutive, mais qui ne gênent nullement mes personnages. Il s'agit peut-être de mutation et d'évolution ? Les seins peuvent parfois être vus de l'intérieur dans mes sculptures, comme des cavités ou des réceptacles, dans ces cas c'est plutôt le côté maternant qui est mis en avant.

La multiplication de la représentation des seins est courante dans les Arts. Dans les tableaux de mon père, les seins, bulbes et bourgeons prolifèrent aussi.
(IVFig. 24 : Quelques exemples de représentations de prolifération de seins).

[589] Extraits du *Livre des symboles – Réflexions sur les images archétypales*, ouvrage collectif ARAS (*Archive for Research in Archetypal Symbolism* qui s'inspire du travail de C.G. Jung), Taschen, pp. 388-389.

IVFig. 23 : Travaux perso. - Seins
Détails de : Evolution de l'Espèce, Soulèvement des rêves, Amazone des petites sauterelles, Esclave des oiseaux et *la Marée*
© Popovic Adriana

IVFig. 24 : Quelques exemples de repésentations de proliférations des seins

Atémis d'Ephèse, Egypte ancienne, matières et dim. non indiquées © Carte postale du Louvre

Hans Bellmer, *Les crimes de l'amour*, 1961, dessin, 65,7 x 49,7 cm

dans Hans Bellmer, *Anatomie du désir,* Gallimard/Centre Pompidou, 2006, p. 211.

Louise Bougeois, *Blind Man's Buff*, 1984, marbre, h : 92,7 cm,

dans Caux J. (entretiens), *Tissée, tendue au fil des jours, la toile de Louise Bourgeois*, Seuil, 2003, p. 154.

Ljuba, détail *Réincarnation*, 1975, voir IFig. 16, © Photo. perso. © Ljuba

Les Oreilles

(IVFig. 25a et 25b : Quelques représentations d'oreilles et de coquillages)

Les oreilles ont symboliquement une forte connotation sexuelle, comme les coquillages. Les oreilles écoutent aussi. Dans mes sculptures les oreilles ont les deux fonctions. Une image dans mon esprit représente l'ensemble du symbole, il s'agit d'une énigmatique stèle provenant de Carthage, exhumée lors de fouilles en Algérie, datant du IVe – II ^{e} siècle av. J-C.[590] Les symboles gravés sur la stèle sont au nombre de trois : deux oreilles et une vulve. Il s'agirait d'une déesse qui exauce les prières des suppliants. Mes personnages masculins ont aussi des oreilles. Comme les seins, les oreilles chez moi peuvent être partout, elles prolifèrent sereinement (IVFig. 26 : Travaux perso. Quelques oreilles et coquillages).

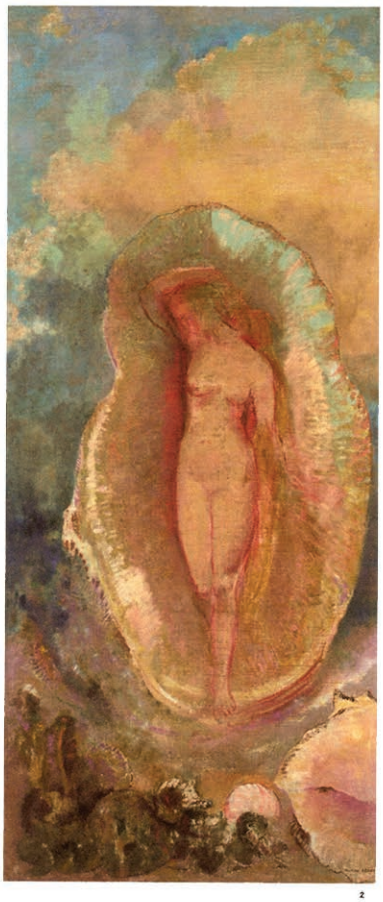
Les oiseaux

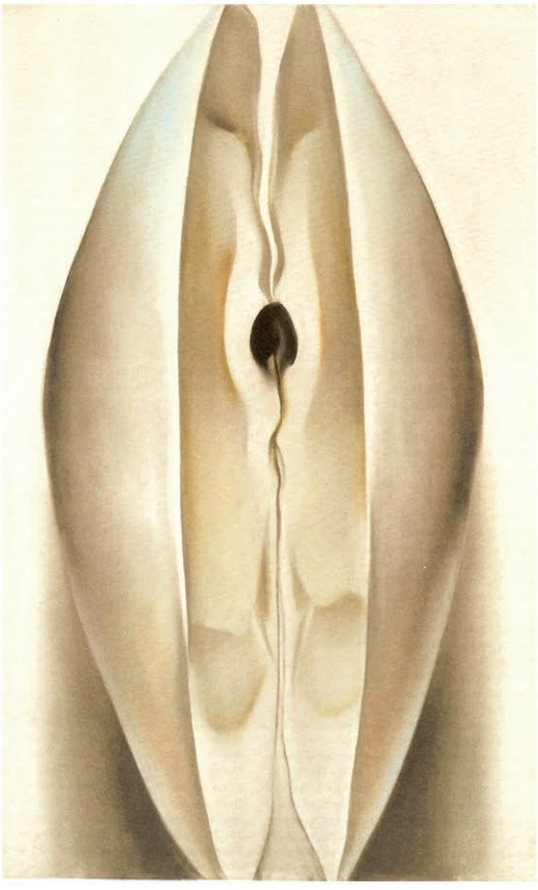
Parmi les images de l'histoire de l'art, c'est chez Max Ernst que je trouve les oiseaux les plus proches des miens. *Sur la planète de Max Ernst* de Gilbert Lascault, les oiseaux sont présents.[591] Sarane Alexandrian s'intéresse aussi de près à ce symbole chez Ernst.[592] La colombe apparaît beaucoup dans la symbolique de Ernst, elle suit plus ou moins consciemment le sens que lui dictent sa culture et sa sensibilité. Dans l'antiquité, la colombe est l'oiseau consacré à Aphrodite, déesse de l'amour mais dans le sens de l'amour noble et pur. L'iconographie chrétienne utilisa la colombe pour le Saint Esprit. Chez Ernst c'était le symbole par excellence de mystique érotique. Le tableau *Colombes s'enfermant dans leurs ailes* donne l'impression d'êtres récupérant leurs forces, chacun pour soi, après avoir traversé une tempête qui les a secoués. La peinture *Une colombe noire et une colombe pâle* est image d'un couple pervers et fragile. Dans le tableau *Les Diamants conjugaux*, on peut voir deux colombes occupées à se becqueter amoureusement. Dans *Eloge de la folie*, on peut voir un couple de colombes dans une cage aux barreaux horizontaux.

Une autre œuvre, « *les mains aux oiseaux* » présente trois colombes dont l'une est vigoureusement écartée des deux autres par une main.

---

[590] Extraits du *Livre des symboles – Réflexions sur les images archétypales*, ouvrage collectif ARAS, *Opus cité,* p. 360.
[591] Lascault Gilbert, *Sur la planète de Max Ernst*, Maeght éditeur, 1991, pp. 76-77.
[592] Sarane Alexandrian*, Max Ernst,* Somogly, Paris 1986.





IVFig. 25a : Oreilles et coquillages

Anonyme, *Famille aux grandes oreilles,* pierre, détail Tympan de Vezelay, 1120-1140,
dim. non ondiquée, Image 1, dans Fischer J-L. et Bordes D. *Monstres de Pierre,* Ereme, 2009, pp. 28-29

JohannesVermeer, *Jeune Fille à la perle*, 1665, huile sur toile, 45 x 40 cm,
Image 2 © Mauritshauis La Haye, Pays-Bas

Odilon Redon, *La naissance de Vénus*, 1912, huile sur toile, 143,4 x 62,2 cm
Image 3, dans Gibson M., *Symbolisme*, Taschen, 2000, p. 60.

Anonyme, *stèle cathaginoise oreilles et vulve*, vers 4e s. av. J.-C., roche calcaire gravée

Georgia O'Keffe, *Slightly Open Clam Shell*, pastel sur carton, 1926
images 4 et 5, dans *Le Livre des Symboles*, Taschen, 2011, p. 360 et p. 217

IVFig. 25b : Oreilles et coquillages
Sandro Botticelli, *Vénus et Mars,* 1665, tempera sur bois,
69 x 173 cm, peinture complète et détail
© National Gallery, London, UK

IVFig. 26 : Travaux perso. - Quelques oreilles et coquillages

Georges B, détail *Georges B, David et les mouvements de tectoniques internes,* détail *A l'écoute de la vie, A l'écoute de la vie,* détail *Coryphée* et *Céramique-coquillage*

© Popovic Adriana

Selon Sarane Alexandrian, ces colombes sont les expressions de Ernst de son besoin d'aimer. Dans son vocabulaire, si tous les oiseaux signifient la liberté, « ils ne semblent pas être soumis aux mêmes lois de la pesanteur que nous » remarquait-il.[593] Il y a un héros dans la mythologie ernstienne : le *Loplop, le Supérieur des Oiseaux*. Les amis de Max Ernst ont toujours été frappés de sa ressemblance avec un oiseau de proie. Marcel Duhamel a parlé de son « profil d'aigle qui le faisait ressembler au docteur Mabuse ». Ernst a donc fait en partie son autoportrait, il s'est identifié à un oiseau dans ses tableaux.[594] (IVFig. 27 : Travaux de Max Ernst avec des oiseaux)

Il y a toujours des oiseaux dans mes sculptures. Je remarque toujours les représentations de l'histoire de l'art où un oiseau est présent (IVFig. 28 : Quelques sculptures associant l'humain à l'oiseau). « Mes oiseaux » sont en fait des êtres ailés pouvant prendre un très grand nombre d'apparences : parfois il n'y a que des têtes isolées, à d'autres occasions ils sont apparentés et se confondent avec des dragons.

La symbolique des oiseaux, êtres ailés, dragons… est très vaste, on pourra se référer aux dictionnaires spécialisés. J'ai retenu quelques exemples qui faisaient écho à mon propre imaginaire. Usuellement, l'oiseau connote des relations entre le ciel et la terre. Les Immortels prennent figure d'oiseaux pour signifier la légèreté, la libération de la pesanteur terrestre. L'oiseau est la figure de l'âme s'échappant du corps, ou celle des fonctions intellectuelles. Des dessins préhistoriques dans la grotte de Lascaux ou à Altamira représentent des hommes-oiseaux. Ils ont été interprétés comme l'envol de l'âme ou du Chaman. Dans le Coran, le mot oiseau est souvent pris comme synonyme de destin. La mystique musulmane compare souvent la naissance spirituelle à l'éclosion du corps spirituel. L'oiseau est un symbole de communication. Il est une image très fréquente dans l'art africain, notamment sur les masques. Il symbolise la puissance et la vie, l'âme-oiseau, l'âme-ancêtre. On dit aussi que l'oiseau est le symbole de la personnalité du rêveur.

C'est dans les arts dits « premiers » que j'ai retrouvé une problématique proche de la mienne. Les statues d'ancêtres sont là pour évoquer les esprits et pour symboliser les multiples êtres du passé. Elles font vivre les mythes. C'est souvent au niveau de la tête des personnages fictifs ou réels que sont concentrées les choses importantes. Il y a l'extérieur de ces objets en trois dimensions, mais il y a aussi tout ce qu'ils symbolisent, toutes les croyances dont ils sont les gardiens, tout un monde intérieur.

---

[593] Sarane Alexandrian, *Max Ernst, Opus cité*, p. 43.
[594] Sarane Alexandrian, *Max Ernst, Opus cité*, p. 54.

IVFig. 27 : Quelques travaux de Max Ernst avec des oiseaux

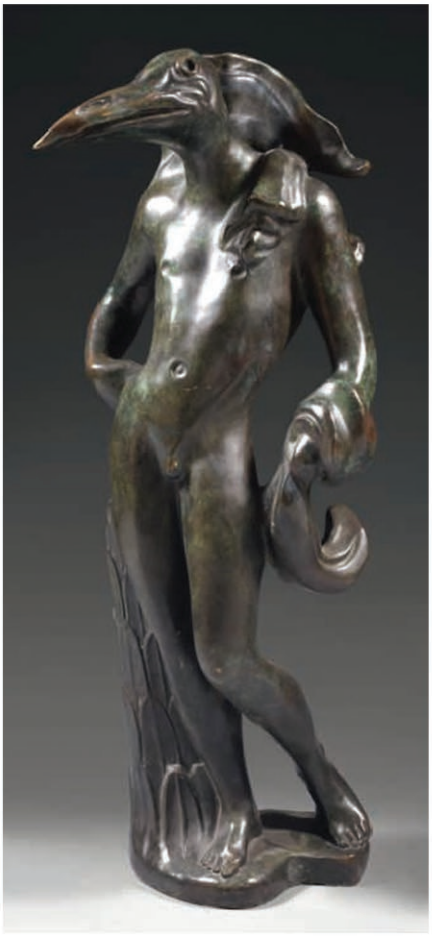
Le déjeuner sur l'herbe, 1936, huile sur toile, 46 x 55 cm

dans Alexandrian S., *Max Ernst, Opus cité*, p. 76

Après nous la matérnité, 1927, huile sur toile, 146,5 x 114,5 cm

Hommage à Marlène Dietrich, 1940-1941, huile sur toile, 23,8 x 19,5 cm

dans Bischoff U., *Max Ernst, Opus cité,* p. 45 et p. 67



IVFig. 28 : Quelques sculptures associant l'humain à l'oiseau

René Lalique, *Femme ailée*, 1900, bronze, h : 99,5 cm, dans sothebys.com

Dali, *Homme oiseau*, 1968, bronze, h : 83 cm, à la galerie Messine, 75008 Paris

Emile Hébert, *Séminaris*, 1878, bronze, h : 60 cm

dans *The colour of sculpture, Opus cité,* p. 194

Anonyme, *Victoire de Samothrace*, 190 av. notre ère, marbre, h : 328 cm, © Musée du Louvre

Ces sculptures sont une « enveloppe » qui contient ce monde.[595] L'oiseau est la métaphore de la vie, de la puissance, et souvent de la fécondité. On voit fréquemment sur les vases le thème de la lutte de l'oiseau et du serpent, image de la lutte de la Vie et de la Mort.

L'oiseau s'oppose au serpent comme un symbole du monde céleste à celui du monde terrestre. Méduse est souvent représentée avec des serpents autour de la tête. Mes personnages ont plutôt des oiseaux sur la tête. Faut-il pour autant en conclure une opposition complète entre mes personnages et le symbolisme de Méduse ? Un élément de réponse se trouve peut-être dans le dieu Quetzalcoatl des Aztèques, représenté comme un serpent à plumes ; il s'incarne et se sacrifie pour le genre humain ?[596]

Quand « mon oiseau » rejoint la forme d'un dragon, il a en général deux faces, le dragon peut y jouer un rôle sauvage et destructeur ou être le protecteur. Lorsque le dragon est gardien d'un trésor, le trésor peut être une princesse. L'histoire romanesque de la princesse qui se fait libérer des griffes d'un méchant dragon par un bon et preux chevalier a été amenée par les Grecs. C'est une modification du scénario où le dragon protège et garde un trésor. A propos de la légende de *Saint Georges et le dragon,* Georges Didi-Huberman a écrit : « Une légende, son nom l'indique, exige d'être lue et plus encore, elle exige d'être relue, incessamment relue, c'est-à-dire incessamment transmise. […] La légende est aussi une forme, un moment dans une transformation : elle ne peut donc pas se réduire à une source textuelle stable, puisque elle-même ne l'est pas, puisque elle-même se métamorphose de façon saisissante, elle ne se contente pas de raconter une histoire, elle donne lieu à un sens ouvert, un sens virtuel que chaque version prend en charge, développe et modifie pour son propre compte. »[597] Les illustrations de cette légende sont très nombreuses dans l'histoire de l'art et de nombreux tableaux font partie de mes références.

Dans mon esprit, « mon oiseau » couve les personnages de mes sculptures comme une mère qui couve ses petits avec tendresse. En même temps il est vorace et mange la tête de mes personnages, il les domine. Il peut avoir des œufs ou des petits oiseaux ou des humains. L'oiseau est protecteur, mais également rapace, il a une double nature qu'on peut observer sur ma sculpture *La Couvée* (n°5). Cette sculpture présente la double nature de l'être ailé : le titre est tendre, maternel, mais la réalité visuelle est plus violente.

---

[595] Laude Jean, *Les arts de l'Afrique noire*, Le livre de Poche, Paris, 1966.
[596] *Dictionnaire des symboles–Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres,* Chevalier Jean et Gheerbrant Alain, [1982], Robert Laffont / Jupiter, Paris 2000.
[597] Didi-Huberman Georges, *Saint Georges et le dragon – Versions d'une légende, §Une iconographie à l'épreuve des transformations,* p. 20 et suivantes, Adam-Biro, Paris, 1994.

Ma sculpture la plus ouvertement érotique est pour moi *Esclave des oiseaux* (n°13). Elle représente une grande femme, il y a autour d'elle de nombreuses sortes d'êtres ailés. La femme principale, elle-même n'a pas de bras mais des embryons d'ailes, elle fait aussi partie de la famille des oiseaux. Pendant mon modelage, j'avais à l'esprit la sculpture de Michel-Ange. Cette sculpture est pour moi un nu masculin très érotique.[598] Pour réussir l'exploit technique de faire une grande dame debout en terre, j'ai dû vraiment au sens littéral utiliser toute la force nue de mon corps. Mon propre corps m'avait servi en grande partie de modèle. Lorsque j'ai attaqué les parties plus imaginaires de la sculpture, les oiseaux se sont rapidement mis en place dans les cheveux d'abord puis ils ont colonisé l'ensemble du modelage. Certains hommes-oiseaux et femmes-oiseaux ont ouvertement des poses érotiques et interagissent avec la figure. Je me souviens d'avoir ressenti un malaise devant l'érotisme explicite du premier jet de la sculpture. Avec la raison, j'ai ensuite effacé certains détails trop explicites. Ma pudeur naturelle a repris le dessus. Est-ce que j'ai corrigé ma sculpture pour montrer ce que les femmes doivent, peuvent, osent montrer dans notre société ? Est-ce que je veux me cacher derrière la référence à Michel-Ange ? Derrière l'intellect ?

La première patine de cette sculpture était rose. Elle est restée longtemps rose. Elle était indécente en rose. Elle me mettait mal à l'aise quand j'entrais dans l'atelier et en même temps elle me faisait sourire. Finalement, avant de sortir de l'intimité de l'atelier pour une exposition, elle s'est habillée d'une patine bronze marron, plus discrète (IVFig. 29 : Travail perso. – Quelques détails de *l'Esclave des oiseaux*)

Mots choisis pour mes titres

J'ai montré comment je cherchais mes titres dans la Partie II. Par rapport à ce qui a déjà été dit, on peut rajouter une remarque sur le choix de mots qui peuvent avoir une association érotique. On trouve : « rêve », « innocence », « viol », « couvée », « éclosion », « abandon », « baigneuse », « rosée », « amazone », « esclave »,… Le choix suit plutôt une dérive imaginaire plus intime, pas forcement consciente au moment des faits.

Pour conclure, j'aimerai reprendre la remarque de Kenneth Clark, que j'ai évoquée dans l'introduction de cette partie : « le système antique avait entraîné une fusion si parfaite des éléments sensuels et géométriques qu'il avait créé une sorte d'armure. »[599]

---

[598] Voir *Supra* IFig. 28

[599] Clark Kenneth, *Le nu II*, *Opus cité*, p. 219.

IVFig. 29 : Travaux perso. - *Esclave des oiseaux* (n°13)
Photographies des détails érotiques de la sculpture
prises lorsque la sculpture avait sa première patine rose-rouge,
couverte par la suite d'une patine dans les tons marrons
Sculpture et photographies © Adriana Popovic

Cette armure psychologique m'a sûrement ralentie lors de l'exécution de cette partie. Je me suis même demandé si cette armure dans mes sculptures ne prend pas parfois une réalité physique et plastique ? J'ai décrit la réalisation de ma sculpture *l'Esclave des oiseaux* (n°13), la patine marron bronze est son armure. D'autres personnages revêtent ce que je nomme *des cuirasses*. J'associe dans mon esprit *armure* et *cuirasse*. La cuirasse est une partie de l'armure qui recouvre le buste, au sens figuré, on l'associe plus facilement à une défense, une protection et surtout à *une carapace*, mot plus organique.[600] *La Mante*, (n°9) est une de mes premières sculptures qui a une sorte *de cuirasse.* Je constate qu'une de mes sculptures plus récente se nomme *Libération des Cuirasses,* (n°24). Est ce pour autant une sculpture à la sexualité plus libre ? La libération concerne-t-elle d'autres domaines ?
Nous allons voir dans le chapitre suivant que cette *cuirasse* et cette *Libération* englobent un territoire beaucoup plus vaste.

[600] Extraits du Dictionnaire *Le Petit Robert,* CD-Rom, VUEF 2001.

C – IMAGINAIRE, RÉSISTANCE ET LUTTE

C1 – Résistance et luttes dans mes créations

Sans que le thème de mes sculptures soit engagé de front dans une action politique, elles expriment toutefois une position idéologique. Il s'agit d'une approche personnelle et intime qui réagit aux idées, aux doctrines, aux événements, à la société de notre époque. Les thèmes de dénonciation, luttes et résistance sont souvent présents de façons voilées et discrètes, accessibles à celui qui veut bien y regarder et y réfléchir.

Pour essayer de mieux cerner ce que je veux réellement développer dans cette partie, j'ai commencé par analyser mes sculptures et ce que je voulais exprimer au travers d'elles.

J'ai repris le carnet de bord de mes sculptures, exposé dans la Partie I et j'ai extrait les parties qui concernent une résistance ou une lutte sociale, politique ou apparentée.

La sculpture *Les pleureuses balkaniques* (n°1) a un rapport avec la guerre en ex-Yougoslavie. Le modelage *Les baigneuses de l'Adriatique (ou Le syndrome des Balkans),* (n°3) aborde le même thème de la guerre en ex-Yougoslavie avec une touche écologique par rapport à la pollution engendrée par les bombardements avec des bombes à uranium appauvri.

L'*Illusion nécessaire des lucioles* (n°8) réagit de nouveau à une guerre, celle en Irak cette fois. Elle cite Noam Chomsky « Les médias et les illusions nécessaires » de 1993.

La vigie endormie (n°2) est liée à une émission sociale sur les jeunes des banlieues.

La couvée (n°5) : j'ai montré précédemment qu'elle avait une portée érotique, mais que l'enchevêtrement des personnages de façon inextricable avait aussi une portée politique. Ils se débattent ensemble contre l'oiseau-dragon symbolisant aussi notre époque carnassière. Ils veulent mener une action collective contre la déshumanisation actuelle.

C'est toujours une action collective qu'entreprennent les personnages de la sculpture *Microrésistance au viol de l'imaginaire* (n°4). Je me suis inspirée directement d'un livre politique, un livre ouvertement alter-mondialiste, écrit par Aminata Traoré, ancienne ministre de la Culture et du Tourisme du Mali.[601] Cette sculpture est un plaidoyer pour entreprendre ne serait-ce qu'une micro-action contre un monde qui ne laisse pas de place au rêve. La

---

[601] Traoré Aminata, *Le viol de l'imaginaire*, Acte Sud, Fayard. Janvier 2002.
Le titre de ce livre, déjà cité dans l'introduction, m'a inspiré le sous-titre de cette thèse.

sculpture *Soulèvement des rêves - hommage à Füssli,* (n°23) raconte la même histoire.

La sculpture *Rossolis - La plante carnivore* (n°6) fait allusion à la « douceur » de notre monde actuel carnivore. Mais après cette sculpture-constat, toutes mes sculptures suivantes luttent à leur façon contre cette oppression. Comme aussi *Luttes contre la prolifération des branchies* (n°7) : cette sculpture n'est pas passive.

Cette lutte est personnalisée par un *Coryphée d'un monde désenchanté* (n°10) ou par une A*mazone des petites sauterelles - hommage à Arundhati Roy* (n°12). Dans ce dernier modelage, il y a en plus une référence explicite à une alter-mondialiste. J'exploite souvent cette image de héros solitaire se battant pour ses idées, comme *Le dernier des ornithanthropes* (n°19). Je peux encore citer *Bella Ciao* (n°18) qui vient d'une chanson paysanne d'Italie reprise par les communistes.

Toutes mes créations sont *A l'écoute de la vie* (n°22), au sens réel de ce que ce titre veut dire. D'une certaine façon, mes céramiques aussi sont à l'écoute de la vie avec leur *Oreille mutante* (n°25*) et leur Petrovo uho [oreille de Pierre]* (n°21). Elles sont toutes dans l'écoute et la transmission.

Toutes ces résistances et luttes se sont faites de façon innée et spontanée dans mon travail plastique. Mon imaginaire interagit avec le monde qui m'entoure.

C2 - Résistances et luttes chez d'autres artistes proches de mon travail

Mon imaginaire interagit donc avec ce qui m'entoure, mais il se base aussi sur un besoin de se retrouver avec d'autres artistes passés et présents dans une communauté de « luttes ». Je ne peux exposer ici tous les artistes avec lesquels j'ai des affinités, je vais en donner un échantillon représentatif.
La découverte de ces artistes a provoqué chez moi un écho et un élan créateur. Elle a surtout fait bouillir mon imaginaire.

a - Käthe Kollwitz

Lorsque je suis allée à Berlin en 2001 et que j'ai découvert le travail de Käthe Kollwitz, je pense avoir subi un réel choc émotionnel à plusieurs niveaux. De nombreuses images et la force de ses convictions hantent mon imaginaire.

Encore une femme dont le travail n'a pas eu, n'a pas encore, la place qu'il devrait avoir dans l'histoire de l'art. Je pense que c'est une des artistes les plus importantes du siècle dernier. L'envergure de son œuvre embrasse aussi bien les grands thèmes sérieux

de l'existence - la souffrance en général, la détresse et la mort, la faim et la guerre - que les zones claires et gaies de la vie.[602] Ses sculptures sont compactes, les corps s'imbriquent les uns aux autres, ils se touchent et s'encastrent. Les contacts entre les différents personnages sont délicats et pleins d'émotions transmises de façon très puissante au spectateur. *L'adieu des mères* de soldats est une sculpture représentant des femmes et des enfants, unis dans une forte émotion commune, qui les soudent et les rend « Un » (IVFig. 30 : Travaux de Käthe Kollwitz (2)).[603] C'est une lutte de femmes, transmise par un point vue de femme pour toucher à l'universel humain.

J'ai fortement ressenti la femme qui sculpte, la femme qui lutte, la femme qui protège, la femme qui unit et transmet sa force universelle. Je pense que plusieurs de mes travaux ont une filiation profonde avec son travail.

b -Max Ernst

Le travail peint de Max Ernst me touche par sa dimension picturale comme je l'ai déjà montré dans cet écrit, mais je suis aussi très sensible aux thèmes et aux sujets des travaux de dimension politique. Il « critique la civilisation afin de démasquer la bienséance bourgeoise, l'utilisation des sujets classiques, bibliques ou mythologiques, transposés dans des contextes nouveaux et banals, ce sont là les stratégies destinées à dépoussiérer les traditions picturales de l'Occident. »[604] « *L'ange du foyer* », de 1937, montre une gigantesque créature dragon-oiseau par-dessus une plaine verte et qui, déjà en vol, vient d'amorcer son effroyable saut. Près du bord gauche du tableau, on peut voir l'oiseau Loplop essayant d'arrêter le monstre. Max Ernst a donné plus tard le sens de cette représentation : « il s'agit là d'un tableau que j'ai peint après la défaite des républicains en Espagne. C'est évidemment un titre ironique pour désigner une sorte d'animal aveugle, qui détruit et anéantit tout sur son passage. »

---

602 *Käthe Kollwitz – Schmerz und schuld – Eine motivgeschichtliche betrachtung*, Berlin, Käthe Kollwitz Museum, Gebr, Mann Verlag, Berlin 1995.
603 Voir aussi *Supra* IFig. 24
604 Bischoff U., *Ernst Max, Opus cité,* pp. 60-61.

IVFig. 30 : Travaux de Käthe Kollwitz (2)
Die überlebenden, 1923, affiche.
Turm der Mütter, 1937/38, bronze, 27 x 27,5 x 28 cm
Dans *Käthe Kollwitz, Schmerz und schuld,* Käthe Kollwitz Museum,
Gebr, Mann Verlag, Berlin 1995, p. 176 et p. 184

De Max Ernst, on peut encore citer des tableaux comme « *Œil du silence* » ou la série des « *Barbares marchant vers l'ouest* » de 1935, ou encore la série sur « *l'Europe après la pluie* » de 1940 à 1942,[605] (Voir Partie III). La façon qu'a Max Ernst de ressentir l'arrivée et l'oppression de la guerre, et de transmettre plastiquement ces impressions sont proches de ma façon de ressentir et transmettre.

c- Sébastiao Salgado

Un autre exemple serait le photographe Sébastiao Salgado. Dans son livre *La main de l'homme - une archéologie de l'ère industrielle,*[606] son objectif a fixé *L'extraction de l'or dans la Serra Pelada au Brésil* de 1986. Il s'agit d'une vision cauchemardesque, une vision « réelle » de l'enfer (voir Partie III). Sur son site officiel sur internet,[607] Salgado commente son but : « Ces photographies racontent l'histoire d'une époque. Elles proposent une archéologie visuelle de la Révolution Industrielle, un âge où le travail manuel des hommes et des femmes était le pivot du monde. Les changements dans la production et le rendement entraînent avec eux une modification profonde de la nature même du travail. Le monde hyper-industrialisé se rue vers l'avenir. Mais la planète demeure divisée : le monde industriel est dans la crise de l'excès, le tiers-monde est dans la crise du besoin, et le monde intermédiaire du socialisme est en ruines. » L'observation, le témoignage, l'archéologie de l'humain sont des thèmes communs dans nos travaux respectifs.

d - Enki Bilal

La position idéologique de cet artiste me semble très proche de la mienne. Français d'origine ex-Yougoslave, Bilal dit passer par le futur pour mieux aborder le passé et le présent, et en dénoncer l'horreur avec humour, à travers ses bandes dessinées, ses livres ou ses films. Toute création repose sur la mémoire. L'artiste est un être fait de mémoire et de sensibilité. Comment parlerait-il de l'homme et du monde sans puiser non seulement dans l'histoire, mais aussi dans la mémoire ? La sienne, celle de la société, celle de la nature. Cette mémoire peut se profiler dans l'œuvre de manière plus ou moins manifeste, plus ou moins affirmée. Mais, même lorsqu'elle est à peine perceptible, elle demeure la matière première de l'art. Se

---

605 *Ernst Max retrospective*, Catalogue de l'exposition du même titre du 28/11/91 au 27/01/92, Centre Georges Pompidou / Prestel, Paris 1991.
606 Salgado S., *La main de l'homme, Opus cité,* p. 19.
607 www.sebastiaosalgado.com.br

placer dans le futur fait naître un décalage. Bilal s'explique sur ce subterfuge dans une interview avec Jasmina Sopova (journaliste au Courrier de l'Unesco, 2000), à propos de la sortie de « Le Sommeil du monstre », bande dessinée directement inspirée par la guerre à Sarajevo, mais se déroulant en 2026. « Bizarrement, lorsque je peins une scène brutale, si je l'imagine dans le présent, j'en éprouve un véritable malaise. En revanche, si je la situe 20 ou 30 ans plus tard, ce décalage me procure une forme de plaisir de création. Il me semble que l'artiste a besoin de sortir de son temps, peut-être, précisément, pour s'arranger avec ses propres malaises. Les images horribles de l'Afrique ou de la Tchétchénie qui envahissent les médias nous rapportent l'information en temps réel, sans entrer dans le débat sur sa qualité. Elles nous parviennent par les véhicules de la réalité que sont la photographie ou le reportage. Ces images font partie d'un langage qui n'est pas celui de l'artiste. Le sien est justement ailleurs. Il y a donc à la fois le malaise personnel, mais aussi la volonté de se déplacer, de décrocher du réel. Ce qui n'empêche pas d'y revenir. Je passe par le futur pour revenir à la fois dans le passé et dans le présent. »

Enki Bilal place L'Homme toujours au centre. Dans *Partie de chasse*[608], Bilal traitait longuement du communisme stalinien dans sa phase convulsive, après l'épopée puis la tragédie que ce fut. Aujourd'hui, le fond d'idées étayant ses histoires se modifie insensiblement. Bilal, dans une interview menée par Muriel Steinmetz, en mars 2000, dit les choses suivantes[609] :

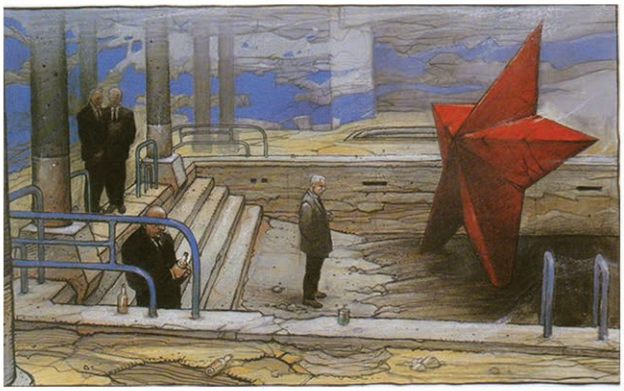
« L'épopée communiste, les espoirs, les déceptions et la violence font tous partie du XXe siècle. C'est l'une, sinon la grande aventure, et l'une des grandes tragédies des cent dernières années à travers les idéologies. Ces dernières, qui ont été les grands axes de ce siècle, n'existent plus ; en tout cas, sous cette forme, l'idéal politique n'est plus. Nous sommes entrés dans la globalisation ou la mondialisation, dans le tout économique qui est une conséquence de la victoire actuelle du capitalisme sur le communisme. La mutation est en cours. On est en train de découvrir de nouveaux horizons, de nouvelles perspectives qui sont un terrain d'investigation incroyable. L'aspect purement économique, ce n'est graphiquement pas très excitant. Je pense que c'est l'homme qui de nouveau sera et doit d'ailleurs être le sujet principal de l'Histoire et de mes histoires. Il était bien sûr déjà au centre de l'Histoire du temps des idéologies, mais tout semblait beaucoup plus simple, plus carré, puisqu'on était dans un monde binaire. On savait où trouver l'ennemi. On est actuellement dans quelque

---

608 Bilal Enki, *Partie de chasse,* Christin Pierre, éditions Dargaud, coll. « Légendes d'aujourd'hui », 1983.
609 www.bilal.enki.free.fr, le site officiel d'Enki Bilal.

chose de beaucoup plus sauvage, de plus insaisissable. Il s'agit d'une période de transition où les gens qui justement font le monde de demain ont entre quarante et cinquante ans, ont été formés culturellement dans le monde ancien, bipolaire, celui des idéologies. Ils sont confrontés à de nouvelles générations qui, elles, n'ont pas cette culture et ne l'auront pas, et qui brutalement passent dans la culture du capital, du profit sous la forme immédiate. Ils ont une maîtrise des nouvelles technologies, quasi instantanée, par rapport à leurs aînés. Tout cela crée des déséquilibres et de nouveaux équilibres. […] Le sujet de mes livres restera plus que jamais l'être humain. Comment va-t-il, par exemple, se révolter ? On peut tout de même parler de besoin de révolte face à la mondialisation. Elle est dangereuse. Il y a une vraie nécessité de nouvelles perspectives qui donneront lieu, sinon à une idéologie nouvelle, du moins à de nouvelles consciences. Ce qui s'est passé à Davos et à Seattle me paraît sain et normal. Simplement le temps de bien comprendre la mécanique est en cours. […] Et puis il y a le rêve, l'utopie. On en manque cruellement. Tout s'est effondré. Cette fin de siècle est sinistrée. L'éclatement des Balkans, l'Union soviétique, il y a eu là de quoi créer une énorme catastrophe et à nouveau, d'énormes dangers. Cette phase actuelle est presque comme un no man's land historique où l'on tente d'avancer sur un terrain miné. Une des premières leçons du siècle qui commence, on le sent déjà depuis une dizaine d'années, c'est que la politique a perdu de son sens et de son emprise sur le cours des événements. »

J'ai laissé délibérément de grandes citations de Bilal, car son discours m'est extrêmement proche (IVFig. 31 : Travaux d'Enki Bilal).



IVFig. 31 : Travaux d'Enki Bilal
Extraits Album : *Fins de siècle* de Pierre Christin et Enki Bilal chez Casterman, 2006.
Et Carte postale : *Bleu sang*, 1996.
© Enki Bilal

C3 - RESISTANCES ET LUTTES – LIENS ENTRE ART ET SOCIETE AUJOURD'HUI

Mes œuvres plastiques sont, nous l'avons vu, traversées par des questionnements liés à la société dans laquelle elles ont été crées. Il y a d'une part les événements sociaux et politiques, mais il y a aussi la situation des Arts Plastiques d'aujourd'hui. Dans la troisième partie de cet écrit, j'ai déjà clairement défini ma position par rapport à l'Art Contemporain. Je me suis en partie construite en opposition à cet Art Contemporain (pas contre l'art contemporain avec des lettres minuscules). J'ai explicité la stérilité du sujet pour ma création elle-même, stérilité par rapport à l'imaginaire. Je vais donner un aperçu de ce je veux dire par la désespérance que véhicule l'Art Contemporain et l'impression de viol de mon imaginaire. Puis, je donnerai ma vision sur le lien entre la *Survivance des Lucioles* (titre d'un livre de Georges Didi-Huberman[610]) et l'imaginaire.

a - Désespérance, Art Contemporain, Viol de l'imaginaire

Le livre de Dominique Baqué, *Vers un nouvel art politique*[611] analyse les tendances artistiques dominantes des années 80 à aujourd'hui, en décrivant clairement le contexte dans lequel elles s'enracinent, avec l'effondrement des grands récits, la mutation et la transformation du système capitaliste, la déréliction du politique…. Je ne partage pas forcément l'approche de l'auteur vis-à-vis de telle ou telle œuvre et je me suis demandé pourquoi elle ne s'attarde pas sur certaines attitudes alternatives qui échappent encore, il est vrai, au milieu de l'art officiel ? (Voir Partie III) Mais elle pose de façon fort intéressante la délicate question des relations actuelles entre art et politique. L'auteur examine certaines œuvres de l'Art Contemporain. Elle décrit la tentation intimiste de jeunes artistes qui s'inventent des « mythologies personnelles » et en construisent des « micro-histoires ». Ces artistes se situent délibérément en retrait, volontairement indifférents aux bruits dérangeants de l'Histoire, cet art se situant « en deçà du politique ».

La posture de Nan Goldin, pour Dominique Baqué, ne rentre pas dans cette catégorie. Cette artiste, tout en interpellant l'intime, porte un regard acéré sur le monde réel. Une autre catégorie est décrite par Dominique Baqué : « un art du divertissement ». Elle parle de la séduction kitsch des œuvres de Jeff Koons, de la volonté de « plaire au plus grand nombre »

---

610 Didi-Huberman Georges, *Survivance des Lucioles*, Les Editions de Minuit, Paris, 2009.
611 Baqué Dominique, *Vers un nouvel art politique – De L'art contemporain au documentaire,* Champs Flammarion, 2006.

pour les œuvres de Takashi Murakami… La liste est très longue au point que j'ai fini par me demander si elle n'aimait pas, au final, les œuvres qu'elle décrivait ?

Elle dépeint l'avènement de l'artiste « chef d'entreprise ». Cet étrange phénomène est diversement légitimé par ceux qui y participent. Certains revendiquent en effet une consciente et libertaire infiltration du système alors que d'autres avouent cyniquement que, désormais, l'œuvre est finalement une marchandise comme une autre. Dominique Baqué se demande si : « … la puissance du capitalisme avancé était telle qu'elle parvenait aujourd'hui à modéliser jusqu'aux pratiques artistiques ? Et si le capitalisme était devenu décidément si attractif qu'il en devient louable, désirable par ceux-là même qui le honnirent et le vilipendèrent avec violence – les artistes ? » Elle exprime par ailleurs ses doutes face à toute une foule de tendances de l'Art Contemporain. Sans remettre en question l'authenticité des intentions proclamées par les uns et par les autres, elle formule de pertinentes réserves quant aux moyens plastiques et aux effets ambigus qu'ils provoquent, allant des « sensations dérisoires » au « bavardage mondain », à des « fêtes factices », à la « convivialité obligée ». Les arguments qu'elle emploie sont assez convaincants.

Les derniers chapitres de cet ouvrage sont particulièrement intéressants, car Dominique Baqué pose l'hypothèse que « l'art déchu de ses prétentions politiques, pourrait « passer le témoin » à une autre forme plastique discursive et informative : le documentaire engagé, photographique et, plus encore, cinématographique. » Pour Dominique Baqué, le documentaire est défini comme un « dispositif d'intellection et de narration qui vient suppléer au mutisme de la seule image ». Il est donc appréhendé par l'auteur comme une « machine à penser », dont la dimension sociopolitique peut permettre de « libérer la parole et la faire circuler… mettre au jour les dysfonctionnements d'une société malade… éveiller les consciences et construire le témoignage ». Pour Dominique Baqué, des documentaires comme ceux de Chantal Ackerman ou de Raymond Depardon, ne sont pas, contrairement à ceux de Chris Marker, militants ; mais, « traversés par le politique », ils produisent « sans nul doute, des effets politiques ». Dominique Baqué a pointé un problème important : la lecture de notre époque par certains artistes contemporains, comme sans issues.

Catherine Millet, figure exemplaire de cet Art Contemporain dont je parle, souligne ce fait dans le magazine Littéraire au titre prometteur, *Les pervers :* « Les premiers modernes ne croyaient plus en Dieu, mais ils croyaient en l'avenir, donc ils pouvaient mettre en place la préfiguration de cette utopie. Désormais, nous ne croyons plus aux

utopies et nous vivons dans un monde clos. Ce qu'il nous reste, c'est de jouer avec ce qui structure ce monde clos, de jouer à tordre cette structure. »[612]

Il faudrait faire avec un désenchantement final, comme l'écrit Jean-Marc Lachaud : « …comme si le « no-future » du mouvement punk devenait effectivement l'ultime raison de survivre, reléguant au magasin des idées délaissées l'enthousiasme des générations précédentes qui aux prises avec une histoire tumultueuse, n'hésitaient pas à se précipiter en « 2CV vers la révolution ». […] En cette période, où le vide et l'éphémère[613] deviendraient les clairs-obscurs objets de nos désirs sans attaches, la pesanteur du présent toujours plus présent tendrait à s'alléger, favorisant l'effacement de toute esquisse d'un quelconque futur et l'expression illimitée des plaisirs du renoncement. »[614]

En 1975, Pier Paolo Pasolini traverse une période de désespérance qui a pour conséquence l'écriture du texte fameux sur la disparition des lucioles ; cette disparition de l'espoir s'accompagne de la mort de l'imaginaire.

Toutes ces citations et exemples tentent d'expliquer quelque chose de difficilement traduisible en mots : un « sentiment » face à certaines œuvres de l'Art Contemporain, à une certaine lecture de nos sociétés, à la politique… Quand je ressors de certains événements d'Art Contemporain je me sens vide, ou vidée d'énergie créatrice. La désespérance, réelle ou supposée par moi, me contamine, mon imaginaire est infecté. La même chose se produit lorsque je lis certains ouvrages qui relisent l'histoire de l'art au prisme du contemporain (Voir Partie III) comme le livre de Paul Ardenne[615] : je sens réellement qu'il viole mon imaginaire. Suite à la lecture d'un autre livre de Jean-Marc Lachaud, professeur d'Esthétique à l'université Marc-Bloch de Strasbourg, je me demande dans quelle mesure ou par quelles voies l'Art Contemporain, dans sa pratique ou sa présence, ne serait-il pas employé à rendre plus acceptable aliénation de l'humanité ?[616]

---

612 Millet Catherine, « Les pervers – Les écrivains sont-ils tous des prédateurs ? » Le *Magazine Littéraire* n°555, Mai 2015, p. 88.
613 Voir les deux essais de Gilles Lipovetsky : *L'ère du vide,* Gallimard, Paris, 1983 et *L'Empire de l'éphémère*, Gallimard, Paris, 1987.
614 Lachaud Jean-Marc, *Critique, utopie et résistance*, dans *Corps, Art et société – Chimère et utopies*, Nouvelles études anthropologiques textes présentés par Lydie Pearl, L'harmattan, 2002, pp. 313-336.
615 Ardenne Paul, *L'image corps, Opus cité*.
616 Lachaud Jean-Marc, *Art et aliénation*, PUF, 2012.

b - Survivance des Lucioles

Le titre de ma sculpture *Illusions nécessaires des lucioles* (n°8) m'a mise sur la piste de réponses à mes vastes questions. Je pressentais plastiquement la solution dans mes sculptures, mais je n'arrivais pas à la mettre en mots. D'abord avec la rencontre que j'ai faite avec le livre de Georges Didi-Huberman : *Survivance des Lucioles*[617] datant de 2009. Quelle ne fut pas ma surprise de constater que nous abordions le même thème : un peu d'espoir, un signal lumineux au milieu du « malaise dans la culture ». Didi-Huberman devait lui-même le titre de son livre au texte de Pier Paolo Pasolini *La disparition des Lucioles.*[618] Pasolini, avant d'être désespéré, a pensé ce rapport entre les puissantes lumières du pouvoir et les lueurs survivantes des contre-pouvoirs. Didi-Huberman conteste ce pronostic sans recours pour notre « malaise dans la culture ». Les lucioles n'ont disparu qu'à la vue de ceux qui ne sont plus à la bonne place pour les voir émettre leurs signaux lumineux. Il tente de suivre la leçon de Walter Benjamin, pour qui le déclin n'est pas disparition. Il faut « organiser le pessimisme », disait Benjamin. Et les images – pour peu qu'elles soient rigoureusement et modestement pensées, pensées par exemple comme *images-lucioles* – ouvrent l'espace pour une telle résistance.

Les vraies lucioles émettent une lumière à des fins sexuelles, c'est une lumière érotique nous dit Didi-Huberman, « une danse du désir formant communauté. »[619] Il veut parler du « désir » en général qui revient à l'espérance politique. « Il ne s'agit ni plus ni moins, en effet que de repenser notre propre « principe d'espérance » à travers la façon dont l'Autrefois rencontre le Maintenant pour former une lueur, un éclat, une constellation où se libère quelque forme pour notre avenir lui-même. »[620] Il conclut cette partie en disant que « l'imagination est politique ». Ce genre de texte met en mots ce que mon imaginaire met en place plastiquement, et nourrit cet imaginaire pour l'amener plus loin, même si je n'en saisis pas toutes les subtilités.

---

[617] Didi-Huberman Georges, *Survivance des Lucioles*, *Opus cité*.
[618] Pasolini Pier Paolo, « Le vide du pouvoir en Italie – La disparition des Lucioles », Publié pour la première fois en Italien dans *le Corriere della Sera* le 1e février 1975, traduit sur internet par Annick Bouleau en 2012
sur www.ouvrirlecinema.org/page/repères/alire/PPP/PPP_videdupouvoir.pdf
[619] Didi-Huberman Georges, *Survivance des Lucioles,* Opus cité, p. 46.
[620] Didi-Huberman Georges, *Survivance des Lucioles,* Opus cité, p. 51.

De nombreuses pistes de réflexions sont ouvertes. Elles m'ont permis de me nourrir de « l'utopie » et de « l'espérance » dans les textes de Ernst Bloch[621] par exemple. Le rêve éveillé de l'utopie est au coeur de la réflexion de Bloch depuis ses premiers écrits comme *L'esprit de l'utopie*.[622] Sa démarche puise à de multiples sources philosophiques, littéraires et religieuses, parmi lesquelles le messianisme juif occupe une place de choix. En effet, selon le philosophe, l'expérience utopique est l'occasion d'une prise de conscience renouant avec une forme de messianisme moderne. L'utopie révolutionnaire chez Bloch - comme chez Walter Benjamin – est inséparable d'une conception messianique/millénariste de la temporalité, opposée à tout gradualisme du progrès. Le *Principe Espérance*[623] est le livre le plus important d'Ernst Bloch et sans doute une des œuvres majeures de la pensée émancipatrice du XXe siècle. Monumentale (plus de 1600 pages), elle a occupé l'auteur pendant une bonne partie de sa vie. Il mélange les présocratiques et Hegel, l'alchimie et les nouvelles de Hoffmann, l'hérésie ophite et le messianisme de Shabbataï Tsevi, la philosophie de l'art de Schelling et le matérialisme marxiste, les opéras de Mozart et les utopies de Fourier. Dans sa recherche des fonctions anticipatrices de l'esprit humain, le rêve occupe une place importante, depuis sa forme la plus quotidienne - le rêve éveillé - jusqu'au « rêve en avant » inspiré par les images-souhait.[624] Livre complexe à plus d'un titre, livre réservoir de l'imaginaire positif pour moi, même si je n'accède qu'à une partie minuscule de son contenu. Le livre est un fascinant voyage à travers le passé, à la recherche des images de désir et des paysages de l'espoir, dispersés dans les utopies sociales, médicales, architecturales, techniques, philosophiques, religieuses, géographiques, musicales et artistiques.

Sans doute de façon simpliste, j'ai relié les personnages de mes sculptures : « le Coryphée », « l'Amazone », « Le dernier Ornithanthrope », « la Vigie », « la Mère », « L'Esclave », « Bella Ciao »… à des sortes de messies personnels, à des sortes de meneurs d'espoir dans un monde désenchanté.

L'utopie, l'espoir s'accompagnent d'une croyance en « une cause commune » pour l'humanité. L'espoir est matérialisé par la volonté et l'action des hommes. Dans *l'esprit de l'Utopie* la problématique du « Nous » est très présente, il s'agit de retrouver et

---

[621] **Ernst Bloch** (1885-1977) est un philosophe allemand qui s'inscrit dans la lignée des marxistes « non-orthodoxes ». Opposé au marxisme stalinien, Ernst Bloch défend la nécessité de l'utopie qui, à ses yeux, n'a rien d'une forme d'aliénation. Pour ce marxiste non-orthodoxe, l'utopie permet de repenser l'histoire […] sur www.wikipedia.org

[622] Bloch Ernst, *L'Esprit de l'utopie*, [Version de 1923 revue et modifiée, trad. de l'All.], Collection Bibliothèque de Philosophie, Gallimard, 1977.

[623] Bloch Ernst, *Le Principe Espérance,* Gallimard, 1976.

[624] Bloch Ernst, *L'Esprit de l'utopie*, *Opus cité,* pp. 198-199.

notre identité et une identité collective. J'ai l'impression d'explorer cette problématique du « Nous et de l'un » - nommé chez moi *Corps multiple* - plastiquement dans mes sculptures.

Résister dans le champ du politique et dans celui de l'artistique est une nécessité qui demande la liberté de l'imaginaire. La diversité des postures de résistance est infinie, les degrés et les intensités des réponses aussi. Je pense qu'être modeste, répondre avec une « micro-résistance », est important. Il faut refuser catégoriquement d'abdiquer devant « le monde clos » qui ne « croit plus aux utopies » dont parle Catherine Millet, citée un peu plus haut.[625] Il faut, comme l'écrit Jean-Marc Lachaud : « parcourir à nouveau les chemins de l'imaginaire et se projeter au-delà des limites arbitraires imposées par un présent clôturé. »[626]

[625] Millet Catherine, *Les pervers – Les écrivains sont-ils tous des prédateurs ? Opus cité* p. 88.
[626] Lachaud Jean-Marc, *Critique, utopie et résistance,* dans *Corps, Art et société, Opus cité,* p. 321.

CONCLUSION

CONCLUSION

Je suis partie il y a quelques années à l'aventure au sens complet du terme, en commençant une thèse en arts plastiques. Je savais juste que j'allais être confrontée à la difficulté d'articuler ma pratique avec l'écriture. A l'époque je ne savais pas pourquoi je voulais imbriquer ces deux pôles, je savais seulement que c'était une nécessité pour moi. Je suis donc partie *A la recherche du corps multiple*, tout en adoptant une posture de *micro-résistance au viol de l'imaginaire.* Le titre et le sous-titre avaient une réalité plastique dans mes œuvres et ils cherchaient aussi à éclairer une réalité « autre ».

EQUIPEMENT

Tant bien que mal, je me suis donc lancée dans cette équipée. La préparation de « l'équipement » m'a pris les premières années de recherche. Concrètement, je choisissais un thème (comme « Monstres dans l'art », « Articulation entre photographie et sculpture », « Corps, figuration, nu », etc) qui me semblait lié à mon travail plastique et j'essayais de le fouiller aussi complètement que possible. Je cherchais à définir chaque terme, à observer les artistes qui avaient des affinités avec ces sujets et enfin à comparer avec mon propre travail. Je tentais de trouver l'écart juste entre mon travail plastique et son analyse par moi-même. Je commençais chaque sujet de façon enthousiaste, puis je me rendais compte de l'ampleur de la tâche, de l'impossibilité de tout savoir sur un sujet particulier, et enfin, consciente de ce qu'englobait le thème étudié (des points que j'avais vus à ceux que je n'avais qu'aperçus et sûrement à ceux dont j'ignorais jusqu'à l'existence), je me lançais dans une synthèse personnelle. L'équipement était lourd et il m'a fallu par moment arrêter mon voyage. Pour poursuivre, j'ai dû me débarrasser des valises inutiles et j'ai continué avec l'équipement essentiel. Pendant la fin du voyage, j'ai pu compléter « sur place » avec l'acquisition de nouveaux « bagages » (au sens aussi de « ensemble des connaissances acquises »). Parler de voyage et d'aventure pour cet écrit

me semble être une bonne métaphore car le pays que je visitais, ma création plastique, ne m'était connu que superficiellement, la découverte était présente à chaque instant.

Chaque thème abordé par écrit rendait *le corps* plastique plus dense et plus multiple. Chaque thème était vu, sans que je m'en rende forcément compte au début, au travers d'une *micro-résistance au viol de l'imaginaire.* Dès ma Maîtrise d'Arts Plastiques, lorsqu'on m'avait demandé de faire une iconographie (le professeur sous-entendait Contemporaine) en fonction de mon sujet de recherche, j'avais résisté à ma façon : j'ai répondu deux fois au sujet, une première fois avec 20 œuvres contemporaines et une deuxième fois avec 20 œuvres plus anciennes.

PISTES ABANDONNEES

Il y a au moins quatre catégories de pistes délaissées : les thèmes abandonnés « sans regrets », les thèmes abandonnés « avec regrets », les thèmes pertinents non étudiés « à faire » et les thèmes étudiés pouvant tous être « à approfondir ».

Les « sans regrets » :

Dans cette catégorie je place par exemple le thème « féminisme ». Au début de ma recherche, je pensais que ce thème était important pour mon étude. Mais au fur et à mesure que j'évoluais dans ce sujet, je me sentais prise au piège dans des considérations stériles pour ma création plastique. Le fait que je décide d'écrire « sculpteur » invariable ou « sculptrice » ou encore « sculpteure » n'a finalement aucune importance pour moi. J'ai donc abandonné sans regret l'idée d'attaquer ce sujet de front au début de ma recherche. J'ai démarré ainsi plusieurs thèmes que j'ai laissés de côté. J'ai considéré qu'ils m'éloignaient trop de ma pratique plastique ou encore qu'ils polluaient mon imaginaire. Je peux citer : « les différentes formes de sculpture dans les foires internationales », « Esthétique contemporaine », etc. Je remarque cependant que certaines parties du thème « féminisme » sont présentes tout au long de mon écrit de façon discrète, par le choix des artistes femmes ou sous la forme d'un questionnement dans le sujet sur « l'érotisme ». J'ai envie d'écrire que je fais une « micro-contribution » à ce sujet sans fond. Cette thèse m'a permis d'organiser mes idées, des sentiments et des intuitions. Dans le futur j'aimerai œuvrer pour une meilleure connaissance de la création féminine et qu'elle trouve sa juste place. Je ne sais pas encore par quel biais exactement : création personnelle sûrement, dans

mes cours avec des exemples d'artistes femmes, en stimulant une prise de conscience, dans des groupes de paroles associatifs…

Les « avec regrets » :

Il y a aussi des thèmes que j'ai commencés au début de mon aventure et qui l'auraient enrichie et nourrie, mais que je n'ai pas pu mener à terme pour diverses raisons. Un de mes plus grands regrets est un échange avec une artiste-doctorante travaillant aussi sur le corps. Nous avions commencé un travail avec des questions/réponses/commentaires. Le regard de l'autre, distinct mais proche, et l'énergie créatrice qui se dégagent de ce genre d'échanges, m'ont manqué. La thèse mène chacun vers des routes différentes. Dans d'autres cadres, maintenant que cet écrit touche à sa fin, je compte bien explorer ce territoire inconnu d'échange/création avec d'autres artistes. Plusieurs projets esquissés sont en attente de cette fin de thèse : celui d'une sculpture faite à partir d'un travail commun avec une artiste dont le matériau de prédilection est le vitrail contemporain, un autre projet concerne l'élaboration d'une mosaïque participative dans un lieu public.

Les « à faire » :

Certains thèmes auraient facilement pu trouver leur place dans cet écrit. L'imagination est sans fond comme nous l'avons vu, de nouvelles idées surgissent régulièrement. Le « corps » peut se multiplier à l'infini. Par exemple, je n'ai pas eu le temps d'explorer toutes les facettes du thème « Art Nouveau » ; j'ai quand même comparé mon travail avec des sculptures de cette époque, mais j'aurai aimé pousser plus loin ma réflexion. Ou encore, le sujet « danse/mouvement/sculpture » aurait naturellement pu contribuer *à ma recherche sur le corps multiple*. J'avais posé les premiers jalons d'une recherche plus vaste, pêle-mêle : Germaine Richier avait écrit : « Mes statues doivent donner à la fois l'impression qu'elles sont immobiles et qu'elles vont remuer. »[627] ; Rodin était très intéressé par le mouvement[628] ; Philippe Seené a proposé des sculptures explorant le mouvement[629] ; j'ai lancé mes élèves sur ce thème et expérimenté plusieurs réponses plastiques avec eux ; le travail de photochorégraphie de Lois Greenfield m'a ouvert tout un nouveau domaine de l'imaginaire. Lois Grennfield place l'énergie cinétique au centre de

---

[627] Staub Helena, *Bourdelle et ses élèves, Giacometti - Richier - Gutfreund*, catalogue de l'exposition du 28/10/98 au 07/02/99, Paris, Paris Musées Editions, 1998, p. 29.
[628] Jarrassé Dominique**,** *RODIN, la passion du mouvement*, Terrail, Paris 1993.
[629] Voir pour Philippe Seené *Supra* IIFig. 13, IIIFig. 26 et www.p.seene.free.fr

sa recherche. Elle explore les tensions qui résident dans le langage du corps, notamment entre la pesanteur et la légèreté, l'effort, la détente, etc. Ses danseurs sont-ils en pleine ascension ou vont-ils bientôt tomber ?[630] Autant de questions que j'aimerais approfondir dans ma sculpture. Alors bien sûr, même si je n'ai pas pu les traiter dans le cadre de cet écrit, les thèmes « à faire » restent « à faire » un jour. Je considère la seule idée de ces thèmes « à faire » comme un formidable moteur d'énergie créatrice.

Les « à approfondir » :

Tous les thèmes que j'ai traités dans ma thèse pouvaient être approfondis. J'ai « bouclé » chaque sujet avec une certaine contrariété. J'avais toujours du mal à quitter le sujet en cours, car je suis rentrée dans chaque thème « corps et âme ». La fin me laissait vide d'énergie et j'ai eu chaque fois du mal à passer au sujet suivant. Les temps d'arrêt pouvaient être plus ou moins longs. Les reprises n'étaient pas toujours faciles. L'effet produit par la fin d'un thème me rappelle ce que je ressens lorsque je termine une sculpture. Les contraintes techniques de la terre obligent, à un moment donné, à finir la pièce avec ses défauts. Je présume qu'il en va de même avec cette thèse.

---

[630] Greenfield Lois, *Airborne*, Exposition du 26/06 au 08/11/1998, Musée de l'Elysée, Lausanne, 1998 et dans Girardin Daniel, *Airborne - Photo(choré)graphies: les paysages de danse de Loïs Greenfield,* Thames and Hudson, 1998.

LE PLAN SUIVI - LES DIFFERENTES ETAPES DE MON VOYAGE

Mon voyage s'est déroulé en quatre Parties : Contextualiser – Faire – Maîtriser – Imaginer. Comme je l'écrivais dans l'introduction, j'ai opté pour un plan dynamique, qui suit ma façon de travailler plastiquement.

Progression

J'ai entamé mon voyage avec une certaine naïveté et une certaine rigidité. « Naïveté » car je ne savais pas dans quoi je m'embarquais réellement. « Rigidité » car l'écrit représente pour moi une réelle difficulté qui m'a plus d'une fois ralentie. L'ensemble du texte suit une certaine progression de la Partie I à la Partie IV, de « naïf » à plus « mûr », de « rigide » à plus « libre ». Parfois au milieu d'une Partie plus libre s'insère un thème plus rigide. Cela s'explique par la date de rédaction du thème en question. Par exemple les thèmes - « Les titres », « Mécanisme de l'imagination dans mon travail » ou encore « Différentes échelles » - ont été écrits au début de mon périple, pendant ma phase « Naïve-rigide ». J'ai pris soin d'harmoniser l'ensemble, cependant il reste quelques discordances.

Passage de « naïve à mûre »

J'ai commencé ma thèse il y a une dizaine d'années et à ce moment-là il m'était impossible de prendre position par rapport à l'Art Contemporain. J'ai défini dans la Partie III mes trois périodes par rapport à l'Art Contemporain : Phase 1 : l'incompréhension - Phase 2 : l'accumulation de connaissances ou « à la recherche d'avis divergents » - Phase 3 : la libération ou « classement » de l'Art Contemporain dans une catégorie à part. Quand j'ai achevé la Partie III, je me suis sentie libérée de l'Art Contemporain. J'avais réellement l'impression d'avoir réussi à résister *au viol de l'imaginaire*. Maintenant je savais pourquoi j'avais besoin d'imbriquer ma pratique plastique à cet écrit. Pour résister, il faut avoir les « armes » nécessaires, en l'occurrence en ce qui me concerne les « armes » sont l'accumulation de connaissances, leur compréhension et leur synthèse. Les « éminents spécialistes » ne me font plus peur.[631]

---

[631] Voir *Supra* Partie III - C2 a- Relecture de l'histoire au prisme du contemporain

Passage de « rigide à libre »

Au début de cet écrit, je cherchais une sorte de vérité scientifique ou une forme de démonstration. J'ai d'ailleurs essayé de faire des tableaux avec des cases, des pourcentages. J'ai tenté de restreindre mon corpus d'étude à 25 créations plastiques. J'ai cherché à adapter des méthodes archéologiques. Les restes d'études passées peut-être ? Je bâtissais des plans de parties cohérents, mais les données ne voulaient pas rentrer dans des cases. Petit à petit, j'ai laissé ce que je nommerais, faute de mieux, « l'intuition » prendre le dessus. En effet, je commençais par accumuler le maximum de données sur un sujet sans savoir le plan exact qu'il allait former et sans savoir précisément ce que j'allais trouver, ni ce que j'allais dire, jusqu'à que je l'écrive. Le texte se mettait en ordre « tout seul », les idées trouvaient leur juste place. Le plaisir ressenti à ce moment là dans l'écriture ressemble à celui que j'éprouve lorsque je travaille la terre. En effet, je peux comparer la phase « vérité scientifique/ démonstration » avec la phase de modelage où je cherche à représenter un corps nu le plus proche du réel ou de l'idéal classique. Puis progressivement, la partie imaginaire de mes sculptures se met en place de la même façon que l'écrit.

Le plan de ma thèse suit ma façon de travailler plastiquement, mais j'ai aussi pris l'écriture elle-même comme un matériau de modelage.

AU TERME DE CE VOYAGE, LA CREATION CONTINUE

Le *corps multiple* est cette figure de proue que j'érige et je modèle pour me représenter, représenter l'image que je me fais de l'autre. Le *corps multiple* est ma proposition de figure de l'humain de ce début XXIe siècle.

Le *corps multiple* est un corps solide emprunt de technicité, de matière résistante au temps.

Il est transmetteur de l'histoire humaine, absorbeur du présent et prospecteur du futur.

Il est la luciole « d'aujourd'hui », ou encore le *Coryphée* et l'*Amazone* ; c'est lui qui concentre ma *micro-résistance au viol de l'imaginaire.*

J'ai commencé ma conclusion en disant que ma recherche *du corps multiple* s'accompagnait d'une posture de *micro-résistance au viol de l'imaginaire.* Le titre et le sous-titre ont une réalité plastique dans mes œuvres et aussi dans cet écrit. Je peux même dire que le *corps multiple,* écrit et modelé, est lui-même une *résistance au viol de l'imaginaire*.

Je compte bien continuer cette recherche autrement, enrichie de cette thèse, mais aussi libérée d'elle et par elle. Je n'éprouve plus ce besoin de positionnement par rapport à « aujourd'hui » ayant trouvé ma juste place.

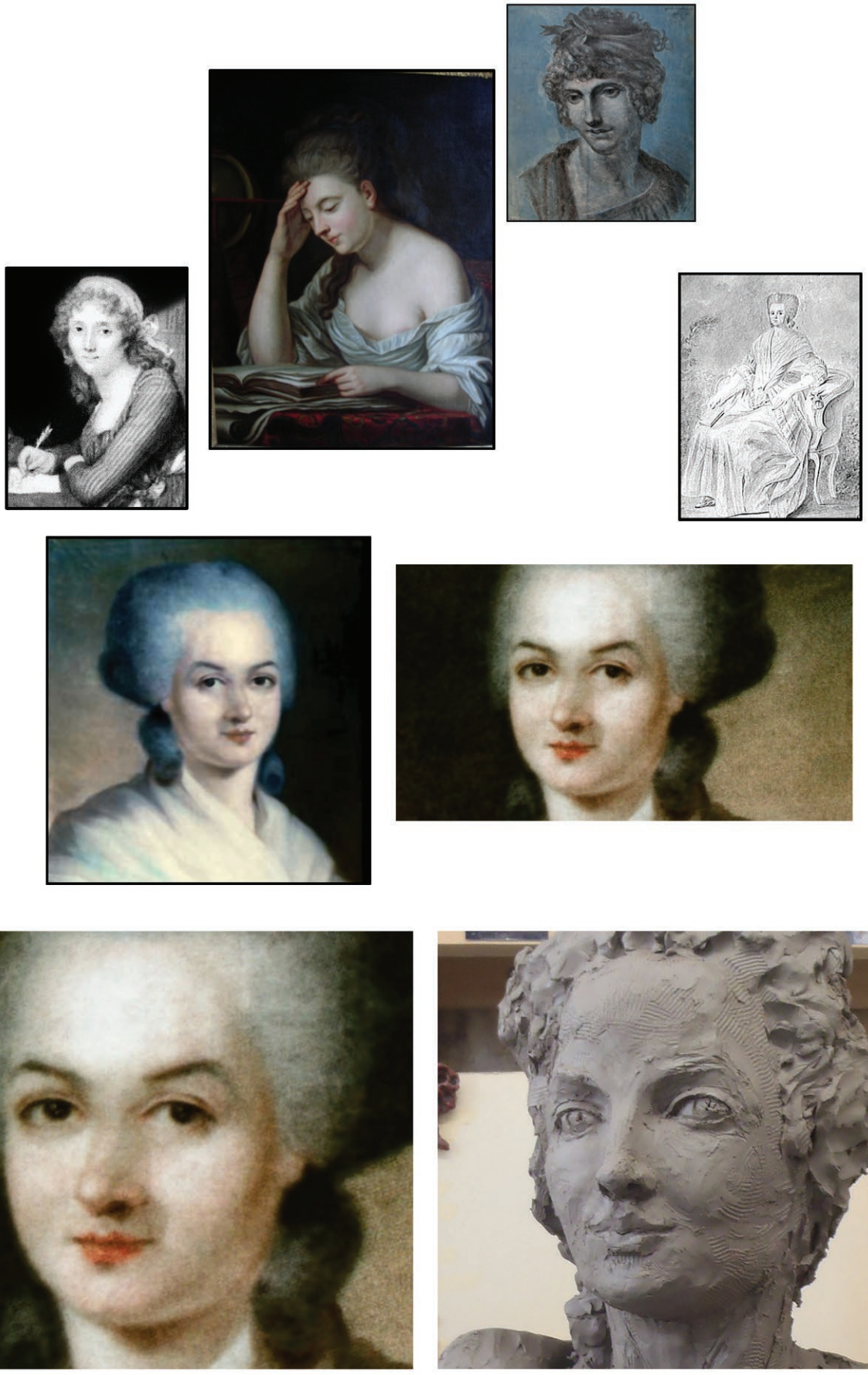
Marcel Proust a écrit *La vie est un voyage :* au terme de ce voyage qu'a été la thèse, la création continue.

Il y a les créations à plusieurs mains, citées plus haut, qui sont en attente. En particulier j'ai un projet de modelage avec rajout d'éléments en verre et métal, je compte travailler avec une artiste qui utilise justement ces matériaux. Un autre projet concerne une mosaïque participative avec les artistes et les gens du quartier où se situe mon atelier. J'ai dessiné quelques esquisses préalables qui serviront de support à la mosaïque pour un des murs (Conclusion Fig. 1 : Esquisse pour un des murs à faire en mosaïque).

Conclusion Fig. 1 : Esquisses pour projet mosaïque
© dessins Popovic Adriana

J’ai aussi récemment fait le portrait d’un personnage historique pour répondre à une commande publique de l’Assemblée Nationale. Il s’agissait d’Olympe de Gouges. J’ai pris beaucoup de plaisir à chercher de la documentation écrite et visuelle sur cette femme, de m’imprégner de l’histoire et de son histoire à elle (Conclusion Fig. 2 : modelage d’Olympe de Gouges). Cette expérience m’a donné envie d’en faire d’autres du même genre. J’ai commencé à récolter des informations sur Artemisia Gentileschi et sur Rosa Parks, à suivre…

J’ai d’autres terrains à explorer, d’autres luttes et résistances à préparer. Je pourrai ainsi librement multiplier le *corps multiple* dans de nouvelles directions.



Conclusion fig. 2a : Recherche iconographique pour Olympe de Gouges
Et premier modelage du visage
© modelage Popovic Adriana

Conclusion Fig. 2b : Esquisses pour Olympe de Gouges
Modelage en terre et dessins
© dessin et modelage Popovic Adriana

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

I - LIVRES ET ARTICLES

ALEXANDRIAN Sarane, *Max Ernst*, Somogly, Paris 1986.

ALEXANDRIAN Sarane, *Ljuba*, Ed. Cercle d'art, 2003.

ALEXANDRIAN Sarane, *Les peintres surréalistes*, Hanna Graham, 2009.

ALLÈGRE Claude, *L'écume de la terre*, Fayard, Paris, 1983.

ANDRÉANI Carole, *Les céramiques de Gauguin*, Les Editions de l'Amateur, Paris, 2003.

ARDENNE Paul, *L'image corps - figures de l'humain dans l'art du XXe siècle,* Editions du Regard, Paris, 2001.

ARDENNE Paul, Extrême. Esthétique de la limite dépassé, Flammarion, 2006.

ARNHEIM Rudolf, *La Pensée visuelle*, Paris, Flammarion, 1976.

ASH Brian (sous la dir.), *The Visual Encyclopedia of Science Fiction*, London : Pan Books/New York Harmony Books, 1977.

ASIMOV Isaac, *Les dieux eux-mêmes*, Denoël, Présence du Futur, Paris, 1973.

ASIMOV Isaac, *Quand les ténèbres viendront*, Denoël, Présence du Futur, [1e éd. française 1970], Paris 1986.

BACHELARD Gaston, *L'eau et les rêves — Essai sur l'imagination de la matière*, [1942], éd. Le Livre de Poche, coll. Biblio Essais, 1998.

BACHELARD Gaston, *La terre et les rêveries de la volonté*, Librairie José Corti, Paris [1947], 1982.

BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, [1957], Quadrige, PUF, Paris, 1998.

BACHELARD Gaston, *Le droit de rêver*, [1970], Quadrige, PUF, Paris, 2007.

BACON Francis, *L'Art de l'impossible* (entretiens avec David Sylvester), Skira, Tome I et II, Genève, 1976.

BADIOU Alain, « Le devoir inesthétique », dans *Le Magazine Littéraire*, *Philosophie et Art – la fin de l'esthétique ?,* Mensuel n°414, novembre 2002, pp. 28-29.

BAILLY Bérénice*, «* Les sceptiques de la Nuit blanche »*, Le Monde,* lundi 9 octobre, 2006.

BALDASSARI Anne, *Picasso et la photographie, A plus grande vitesse que les images*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1995.

BALDASSARI Anne, *Le miroir noir : Picasso, sources photographiques 1900-1928*, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1997.

BALDASSARI Anne, *Brassaï-Picasso, Conversations avec la lumière*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2000.

BALTHUS (propos recueillis par Vircondelet Alain), *Mémoires de Balthus*, Editions du Rocher, Monaco, 2001.

BALTRUŠAITIS Jurgis, *Aberrations : les perspectives dépravées*, [1957] Flammarion, Paris, 1983.

BAQUÉ Dominique**,** *La photographie plasticienne : l'extrême contemporain*, Paris, Ed. du Regard, 2004.

BAQUÉ Dominique, *Vers un nouvel art politique – De L'art contemporain au documentaire,* Champs Flammarion, 2006.

BARTHES Roland**,** *La Chambre claire*, *L'Etoile*, 1980, réédition Gallimard 1989, Le Seuil 2002.

BAUDRY Marie-Thérèse, Bozo Dominique, Chastel André et Thirion Jacques, *Sculpture - Méthode Et Vocabulaire*, *Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de France*, Imprimerie Nationale, Paris, 1978.

BERNADAC Marie-Laure, MARCADE Bernard (sous la dir.), *Féminimasculin, le sexe de l'art,* catalogue de l'exposition du Centre Georges Pompidou du 26/10/1995 au 12/02/1996, Coédition Centre Pompidou / Editions Gallimard, 1995.

BERNOLIEL Bernard, ORLEAN Matthieu *(*sous la dir*.) ; Renoir/ Renoir*, catalogue de l'exposition de la Cinémathèque française du 26/09/2005 au 09/01/2006, La Martinière, Paris, 2005.

BÉTARD Daphné, « La restauration des œuvres, enquête », *Beaux-Arts magazine* n°358, avril 2014, pp. 66-71.

BERTRAND Pascal, *«* Artémisia - 1593-1654 – Pouvoir, gloire et passions d'une femme peintre », *Connaissance des arts,* hors-série, n°522, 2012.

BILAL Enki, Christin Pierre, *Partie de chasse,* éditions Dargaud, coll. « Légendes d'aujourd'hui », 1983.

BISCHOFF Ulrich, *Ernst Max 1891-1976 – Au-delà de la peinture*, Taschen, 1993.

BLANC Dominique, *Voyages en Enfer*, Citadelles & Mazenod, 2004.

BLOCH Ernst, *L'Esprit de l'utopie*, [Version de 1923 revue et modifiée, trad. de l'All.], Collection Bibliothèque de Philosophie, Gallimard, 1977.

BLOCH Ernst, *Le Principe Espérance,* Gallimard, 1976.

BLÜHM Andreas (sous la dir.), *The colour of Sculpture 1840-1910*, Catalogue de l'exposition du 26/07 au 17/11/1996 du Van Gogh Museum, Amsterdam, en association avec l'Institut d'Henry Moore à Leeds du 13/12/1996 au 06/04/1997.

BONNET Marie-Jo, *Les femmes dans l'art*, éd. de la Martinière, 2004.

BORGES Jorge Luis, (avec la collaboration de Guerrero Margarita), *Le Livre des êtres imaginaires,* [en espagnol en 1957], L'imaginaire - Gallimard, Paris 2001.

BORMAND Marc et PAOLOZZI STROZZI Beatrice, (sous la dir.), *Le printemps de la Renaissance – La sculpture et les arts à Florence 1400-1460,* catalogue d'exposition, Louvre éditions et Officana Libraria, du 26/09/2013 au 06/01/2014, Musée du Louvre, Paris, 2013.

BOSQUE DE Andrée, *Mythologie et maniérisme*, Albin Michel, Paris, 1985.

BOSQUET Alain, *Ljuba,* Bruxelles, La connaissance, 1974.

BOULEAU Charles, (préface de Jacques Villon), *La géométrie secrète des peintres - Charpente*, Le Seuil, France 1963.

BOURDIEU Pierre*, «* Questions de sociologie : Mais qui a créé les « créateurs » ? », Paris*, Minuit* [1980], novembre 2002.

BOURRIAUD Nicolas, Esthétique relationnelle, Les Presses du réel, Dijon, 1998.

BEAUVOIR DE Simone, *Le deuxième sexe*. L'expérience vécue, 1976, Gallimard.

BRETON André, *Œuvres complètes*, tome 1, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1988.

BREUIL Marie-Hélène, DAZORD Cécile, « *Quelle restauration pour l'art Contemporain ? », La science au présent, Encyclopaedia Universalis*, hors-série, 2010, pp. 146-152.

BRION Marcel, *L'art fantastique*, Albin Michel [1961], Paris, 1989.

BROWN Elisabeth, *Brancusi photographe***,** Assouline, 1999.

BUSSAGLI Marco, *Le Corps Anatomie et Symboles*, Hazan, Paris, 2006.

BUTOR Michel, *Les mots dans la peinture,* Skira Champs, 1994.

CACHON Sophie*,* «L'art des fous » a trouvé asile »*, Télérama,* n°3172, 27 octobre 2010.

CAMPS Gabriel, *Manuel de recherche préhistorique*, [2e éd.], Doin éditieurs, Paris, 1990.

CAROLL Lewis, *Alice au pays des merveilles*, Folio Classique, Gallimard, 2005.

CARROY Jacqueline, *Les personnalités doubles et multiples (entre science et fiction*, PUF, 1993.

CAUX Jacqueline, (entretiens avec L. bourgeois par), *Tissée, tendue au fil des jours, la toile de Louise Bourgeois*, Seuil, 2003.

CHADWICK Whitney, *Les femmes dans le mouvement surréaliste,* Thames and Hudson, [1985], Paris, 2002.

CHALUMEAU Jean-Luc, « Mauvaise querelle sur l'art contemporain »*, Le Monde*, jeudi 3 avril 1997.

CHALUMEAU Jean-Luc, *Histoire de l'art contemporain*, Klincksiek, Paris, 2005.

CHAUVIN Cédric, « Passages de frontières et référence surréaliste » dans *Cette chère humanité* », *ReS Futurae*, mis en ligne le 01 mai 2014, consulté le 24 octobre 2014, : http://resf.revues.org/524

CHENG François, *Vide et plein – Le langage pictural chinois*, Editions du Seuil, Paris 1979.

CHION Michel, *Les Films de science-fiction*, Les Éditions de l'étoile, Paris, 2008.

CHOMSKY Noam et HERMAN Edward, *La fabrication du consentement : De la propagande médiatique en démocratie*, [1988], Agone, 2008.

CLAIR Jean, *Considérations sur l'état des Beaux-Arts. Critique de la modernité*, Gallimard, Paris, 1983.

CLAIR Jean, (sous la dir.), *Vienne : l Apocalypse joyeuse*, catalogue d'exposition Centre Georges Pompidou, Paris, 1986.

CLAIR Jean, *Le Nu et la norme : Klimt et Picasso en 1907*, Gallimard, Paris, 1988.

CLAIR Jean, *Méduse - Contribution à une anthropologie des arts du visuel*, Gallimard, 1989.

CLAIR Jean, « Le monde de l'art, la fin du monde, dans L'art contemporain, pour qui ? », *La Revue des deux mondes*, n° 11, Paris, novembre 1992, pp. 18-30.

CLAIR Jean, *Balthus – Les Métamorphoses d'Eros*, Réunion des Musées Nationaux, [texte paru pour la première fois dans le catalogue de l'exposition Balthus au Centre Pompidou du 5 novembre 1983 au 23 janvier 1984], Paris, 1996.

CLAIR Jean, *La responsabilité de l'artiste – Les avant-gardes entre terreur et raison*, Paris, Gallimard - Le Débat, octobre 1997.

CLAIR Jean, DOMECQ Jean-Philippe, DAGEN Philippe, MILLET Catherine, ANTOINE Jean-Philippe, GERZ Jochen et DUVE Thierry de, *Tradition, évolution, rupture : l'art contemporain existe-t-il ?*, débat modérateur Alain Cueff, dans « L'art contemporain : ordres et désordres », colloque à l'Ecole des Beaux–Arts organisé par la DAP, Le Monde et France Culture le 26 avril 1997 sur http://www.culture.gouv.fr/culture/actual/art/somm.htm

CLAIR Jean*, «* Contre l'art des traders »*, Le Monde*, dim. 3 - lundi 4 octobre 2010.

CLAIR Jean, *Hubris - La fabrique du monstre dans l'art moderne - Homoncules, Géants et Acéphales*, Gallimard, 2012.

CLAIR Jean, DOMECQ Jean-Philippe, FUMAROLI Marc, DE KERROS Aude, LEJEUNE Boris, HAROUEL Jean-Louis, MAVRAKIS Kostas et SOURGINS Christine, *Art contemporain : art ou mystification ? – Huit Essais*, ouvrage collectif bilingue franco-russe, Moscou, Ed. Russkiy Mir, mai 2012.

CLAUDEL Camille, *Correspondance*, éditions d'Anne Rivière et Bruno Gaudichon, Gallimard, 2003.

CLARK Kenneth, *Le nu I et II*, Hachette Littérature, Pluriel, [1e éd. anglaise 1956] 1998.

CLARK Gard (sous la dir.), *Shifting Paradigms in Contemporary Ceramics: The Garth Clark and Mark Del Vecchio Collection* (Museum of Fine Arts, Houston), Ed. Yale University Press, 2007.

CLARKE Arthur C., 2001, L'Odyssée de l'espace, [1e éd. anglaise 1968], J'ai lu -SF, Paris, 1982.

CLARKE Arthur C., *Rama*, [1e éd. anglaise 1973], J'ai lu - SF, Paris, 1985.

CLERIN Philippe*, La Sculpture - Toutes les techniques***,** Dessein et Tolra, 2001.

CLOTTES Jean, (sous la dir.), *La Grotte Chauvet, l'art des origines,* Seuil, Paris, 2001.

COLLET Jean, *La création selon Fellini,* José Corti, 1990.

COLLIN Françoise, « Introduction », dans «Le Langage des femmes », *Les Cahiers du Grif*, Editions Complexes, 1992, p. 14.

COMAR Philippe, (sous la dir.), *Figures du Corps – Une leçon d'anatomie à l'école des Beaux-Arts,* Beaux-Arts de Paris les éditions, 2008.

COMPAGNON Antoine, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Seuil, Paris 1990.

COURTINE Jean-Jacques (sous la dir.), *L'histoire du corps- tome III Les mutations du regard*, Points - Histoire, 2011.

CRABBÉ Jean-Michel, *Sommeil et rêve*s *: Psychique et Physiologique, les deux faces de notre vie*, Ellébore, 2003.

CRESTOU Nicole, *Paul Day - Sculpteur*, *La revue de la Céramique et du verre*, n°187 nov.-déc. 2012, pp. 38-43.

CROCHET Alexandre, « huit femmes sculpteurs », dossier dans *la Gazette de l'Hotel Drouot* n°33 – 30 septembre 2011, pp. 192-201.

CURVAL Philippe, *Cette chère humanité*, Robert Laffont, Ailleurs et demain, Paris, 1976.

CURVAL Philippe, *Adamève* dans *Le Livre d'or de la science-fiction*, Press Pocket, Paris 1980.

CURVAL Philippe, Surréalisme et Science-Fiction, café littéraire, Convention française de Science-Fiction, Nancy, 16 avril 1998, article disponible sur http:/www.qurante-deux.org/archives/curval/divers/Surrealisme_et_Science _Fiction

DA COSTA Valérie, *Germaine Richier, un art entre deux mondes*, Norma Éditions, Paris, 2006.

DA COSTA Valérie, *Ecrits de Lucio Fontana*, Les Presses du réel, 2013.

DAGEN Philippe, « L'art contemporain sous le regard de ses maîtres censeurs. La colère de Jean Clair, conservateur déçu *»*, *Le Monde*, sam. 15 février 1997.

DAGEN Philippe, *«* La sculpture n'est pas morte, c'est Saatchi qui le dit – Le collectionneur consacre sa galerie de Londres aux nouvelles tendances d'un art réputé dépassé *»*, *Le Monde*, jeudi 16 juin 2011.

DAGOGNET François, *Corps réfléchis*, Ed. Odile Jacob, 1990.

DAGOGNET François, *Le corps multiple et un*, Collection les empêcheurs de penser en rond, Ed. Les laboratoires Delagrange – Synthélabo, 1992.

DANCHIN Laurent, Pour mieux comprendre le débat français sur l'Art Contemporain, dernière version décembre 2014, sur
http://www.lestamp.com/biblio.l.danchin.art.contemporain.htm

DANCHIN Laurent, « Etre artiste : une nature ou un métier ? », *Artension*, n° 105, janvier-février 2011, pp. 82-84.

DANCHIN Laurent*, «* L'art contemporain, une forteresse vide ? »*, é-CRItique, n° 11,* décembre 2010 sur http://www.mycelium-fr.com/#/foretresse-vide-2/3613269

DAZORD Cécile, *Conserver à l'heure du consommable*, Technè n°37, 2013, p. 19.

DAUMAL Réné, *L'Evidence absurde,* essais et notes (1929-1934), Gallimard, Paris, 1972.

DELACROIX Eugène, *Journal*, Paris, Plon, 1986.

DELEUZE Gilles, *Le pli - Leibniz et le Baroque*, collection critique, éditions de Minuit, Paris 1988.

DELLUC Gilles, *Le sexe au temps des Cro-Magnons,* Edition Pilote 24, 2006.

DEL VECCHIO Mark, *Postmodern Ceramics,* Thames and Hudson, 2001.

DESOILLE Robert, *Théorie et pratique du rêve éveillé dirigé,* Éd. du Mont-Blanc, 1961.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Saint Georges et le dragon – Versions d'une légende, §Une iconographie à l'épreuve des transformations,* Adam-Biro, Paris, 1994.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Survivance des Lucioles*, Les Editions de Minuit, Paris, 2009.

DOMECQ Jean-Philippe, « L'art contemporain contre l'art moderne ? Ce que nous cherchons et ce que nous voulons faire, dans L'art contemporain contre l'art moderne ? Quels critères d'appréciation esthétique aujourd'hui ? (III) », *Esprit*, n° 185, Paris, octobre 1992.

DOMECQ Jean-Philippe, « Pourquoi il faut révolutionner l'histoire de l'art », *Marianne,* du 27/05 au 02/06/2002, pp.70-73.

DOMINO Christophe, *A ciel ouvert – L'art contemporain à l'échelle du paysage*, Edition Scala, 1999.

DOSNON Odile, *Imaginaire et créativité : éléments pour un bilan critique,* Pratiques n° 89, Mars 1996.

DRAGUET Michel, *Magritte*, Hazan, 2003.

DUBY Georges, Daval Jean-Luc (sous la dir.), *La sculpture - De l'antiquité au Moyen Age*, Taschen, 2006.

DUBY Georges et Daval Jean-Luc, (sous la dir.), *La sculpture de la renaissance au XXe siècle*, Taschen, 2006.

DUCHAMP Marcel, *Duchamp du signe*, Ecrits réunis et présentés par Michel Samouillet, [1975] Champs Flammarion 1994.

DUFRENE Thierry, « Rodin assemble, Matisse synthétise », *Beaux-Arts Hors Série*, éd du musée Rodin, octobre 2009, pp.18-27.

DUFOUR Éric, *Le Cinéma de science-fiction*, Armand Colin, Paris, 2011.

DUMAS Marie-Hélène, « Sexe, pouvoir et art », in *LUNES* n°8, juillet 1999.

DUMAS Marie Hélène (sous la dir.), *Femmes et art au XXe siècle : Le temps des défis*, LUNES hors-série n°2, 2000, Paris.

ELLENBERGER Michel, *Ljuba – Le rêve des fleurs vénéneuses*, catalogue de l'exposition à la Galerie Rambert du 20/04 au 31/05/2005, Editions Abel Rambert, Paris, 2005.

EHRENZWEIG Anton, *L'Ordre caché de l'art - Essai sur la psychologie de l'imagination artistique*, TEL Gallimard, (Préface de J.-P. Lyotard), [1e éd. en anglais 1967, Gallimard 1974], 1987.

ERNST MAX, *Ecritures,* Gallimard, Paris, 1970.

ESTEROLLE Nicole, *La chronique n° 50 : La céramique est-elle soluble dans l'art contemporain ?*, 15 mars 2007, http://www.schtroumpf-emergent.com/blog/

ESTEROLLE Nicole, site de critique sur l'art contemporain http://www.schtroumpf-emergent.com/

FELLINI Federico, « Fellini », *L'Arc*, n°45, 1971, p. 31.

FELLINI Federico, *Le Livre de mes rêves*, Flammarion, Paris, 2007.

FERRIER Jean-Louis, « Ljuba », *Cimaise* n° 187, 1987.

FERRIER Jean-Louis (sous la dir.), *L'aventure de l'art au XXe siècle*, Chêne Hachette, Paris, 1988.

FINI Leonor, DE MANDIARGUES André Pieyre, *L'ombre portée –Correspondances 1932-1945*, Le Promeneur – Gallimard, 2010.

FOREST Jean-Claude, *Barbarella*, BD, Editions Eric Losfeld, 1968.

FOUCAULT Michel, *Folie et Déraison. Histoire de la folie à l'âge classique,* Gallimard, 1961.

FRANCASTEL Pierre, *Bruegel*, Hazan, Paris, 1995.

FREUD Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Gallimard, Paris 1995.

FREUD Sigmund, *Le rêve et son interprétation*, Georg, 1998.

FRITSCH Dr. Gudrun, FRITSCH Martin, SEELER Annette, ouvrage collectif, *Käthe Kollwitz – Schmerz und schuld – Eine motivgeschichtliche betrachtung*, Käthe Kollwitz Museum, Gebr, Mann Verlag, Berlin, Germany, 1995.

FRIZOT Michel, PAÏNI Dominique (sous la dir.), *Sculpter/photographier*, Actes du colloque organisé au Louvre, 22 et 23 novembre 1991, Louvre/Marval, Paris, 1993.

FUMAROLI Marc*, «* L'Etat, le patrimoine et 'le business des biens culturels »*, Le Monde,* samedi 2 octobre 2010.

GAUDIN Henri, « La Chasse aux ombres », dans *Lumière - Depuis la nuit des temps*, série Mutations, n°125, Éditions Autrement, Paris, 1991.

GAUTHERIN Véronique, *L'œil et la main – Bourdelle et la photographie*, catalogue de l'exposition du Musée Bourdelle du 17/11/2000 au 18/02/2001, Paris Musées/Éd. Éric Koehler, 2000.

GIACOMETTI Alberto, *Ecrits, Hermann Editeurs des Sciences et de l'Art*, Collection savoir/sur l'art, [1990], Paris 1997.

GIBSON Michael, *le Symbolisme*, Taschen 1994.

GIRARD Sylvie, « Jeanclos Georges : De la terre au bronze », dans *La Revue de la Céramique et du Verre* n°21, 1985, p. 35.

GIRARDIN Daniel, *Airborne - Photo(choré)graphies: les paysages de danse de Loïs Greenfield,* Thames and Hudson, 1998.

GITLIN Todd, « Alors que s'opposent les identités raciales et culturelles, la droite américaine manipule le sentiment national », *Monde diplomatique*, novembre 1995, pp. 6-7.

GLEIK James, *La théorie du Chaos - Vers une nouvelle science*, [1e éd. en anglais The Viking Press New York 1987], Champs Flammarion, 1991.

GODDARD Jean-Christophe (sous la dir.), *Le Corps*, collection Thema, Vrin, Paris, 2005.

GOMBRICH Ernst, *L'art et l'illusion : psychologie de la représentation picturale*, [1960], Gallimard, Paris, 1971.

GOUDET Jean-Luc, *Futura-Sciences, Actualité, Les peintures préhistoriques ont-elles été réalisées par des femmes ?*, 2009.

GRAY Christopher, *Sculpture and ceramics of Paul Gauguin*, [1e Ed. Johns Hopkins Press, Baltimore 1963], Hacker Art Books, 1980.

HADIDA Stéphanie, « Des céramiques justes inouïs ! », dans *La revue de Céramique et du Verre* n°186, 2012, pp. 64-65.

HAGEN Rainer et Rose-Marie, *Tout l'œuvre peint de Bruegel*, Taschen, 2007.

HEDGECOE John, *Henry Moore – Une vision monumentale*, Evergreen –Taschen, 1998.

HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Phénoménologie de l'Esprit*, [1831], NRF Gallimard 1993.

HEINICH Nathalie, *«* L'Etat face au marché de l'art : cinq questions au ministre », *Libération, Rebonds*, vendredi 7 janvier 2011.

HEINICH Nathalie, *«* Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain», *Le Débat,* n°104, mars/avril 1999.

HEINICH Nathalie, *Le paradigme de l'art contemporain – structure d'une révolution artistique*, NRF Gallimard, 2014.

HEINICH Nathalie, « Repenser l'art contemporain à la lumière de l'histoire des sciences », *L'Autre*, à paraître

HALPERN Catherine, RUANO-BARBALAN Jean-Claude (sous dir. de), *Identité(s)*, Sciences Humaines Editions, PUF, 2004.

HELLER Nancy G., *Femmes Artistes*, Herscher, 1991.

HERBERT Franck, *Dune*, Ed. Robert Laffont, Ailleurs et Demain, 1983.

HOWARD Robert E., *Conan Le Barbare – Les Faucons des Mers* de, Les Humanoïdes Associés, 1977.

IACUB Marcela, « L'érotisme dans l'art », *Le nouvel Observateur* Hors-série n° 85, janvier-février 2014, pp. 80-81.

INGO F. Walter, (sous la dir.), *Picasso*, Taschen, 1992.

JAQUET Chantal, *Le corps*, PUF, 2001.

JARRASSE Dominique, *Rodin – La passion du mouvement*, Terrail, Paris 1993.

JEANCLOS Georges, *Entretiens de Jeanclos* avec Françoise Magny, catalogue des Musées de Saintes Cambrai, 10 mars - 8 mai 1989.

JEANCLOS Georges*, terres,* Ecrits d'artistes, énsb-a, Paris, 1991.

JIMENEZ Marc, *L'esthétique contemporaine*, Klincksieck, 2004.

JIMENEZ Marc*,* « Murakami à Versailles : audace ou sacrilège ? - Vive l'insolence et l'insolite contre puritains et puristes ! »*, Le Monde,* samedi 2 octobre 2010.

JOIGNOT Frédéric, Dossier « YBA young British Artists – Incorrects et inabordables », *Magazine Le Monde* du 2 mai 2001, pp. 88-94.

JOUBERT Suzanne, « Célébrées et exclues », *Spirale : arts • lettres • sciences humaines*, n° 187, 2002, p. 36-37.

JULLIEN François, *La grande image n'a pas de forme ou du non-objet de la peinture,* Editions du Seuil, Paris, 2003.

JULLIEN François, *Le nu impossible*, Edition du Seuil, Paris, 2004.

JUNG Carl Gustav, *C. G. Jung parle : rencontres et interviews,* réunis par W. Mc Guire et R. F. C. Hull, Paris, Buchet-Chastel, 1985.

JUNG Carl Gustav, *Essai d'exploration de l'inconscient*, Folio-essai, Gallimard, 1988.

JUNG Carl Gustav, *Psychologie de l'inconscient*, Georg, Paris, 1993.

DE KERROS Aude, *L'Art caché, les dissidents de l'art contemporain*, Eyrolles, Paris, 2007.

KOLDEWEIJ Jos, VANDENBROECK Paul, VERMET Bernard, *Jérôme Bosch, l'œuvre complet*, catalogue de l'exposition du Muséum Boijmans Van Beuingen, du 01/09 au 11/11/2001, Ludion Flammarion, Rotterdam, 2001.

KONSTANTINOVIC Zoran, « Les Slaves du Sud et la Mitteleuropa », *Revue germanique internationale*, n°1, 1994.

KRISTEVA Julia, *Visions capitales ; arts et rituels de la décapitation*, La Martinière, mars 2013.

KUHN Thomas S., *La structure de révolutions scientifiques*, Flammarion,, Champs, 1972.

KUNDERA Milan, *L'art du roman*, Folio, Gallimard, 1986.

KUNDERA Milan, *Un Occident kidnappé ou la tragédie de l'Europe centrale*, Le Débat 1983/5 (n°27), Gallimard, Paris.

KUSTURICA Emir et GRUNBERG Serge*, « Il était une fois l'Underground », Cahiers du Cinéma*, 1995, p. 17.

LACAS Martine, *Les femmes peintres, du XVe siècle à l'aube du XIXe siècle*, Seuil, 2015.

LACHAUD Jean-Marc, *Critique, utopie et résistance*, dans *Corps, Art et société – Chimère et utopies*, Nouvelles études anthropologiques textes présentés par Lydie Pearl, L'harmattan, 2002.

LACHAUD Jean-Marc, *Art et aliénation*, PUF, 2012.

LAGEIRA Jacinto, *Magritte - Mots et images*, Hors-série Découvertes Gallimard, Paris, 2003.

LANEYRIE-DAGEN Nadeije, *L'invention du corps : la représentation de l'homme du Moyen Âge à la fin du XIXe siècle*, Paris, Flammarion, 2006.

LASCAULT Gilbert, *Sur la planète Max Ernst*, Maeght éditeur, Collection Chroniques anachroniques, 1991.

LASCAULT Gilbert, *Le monstre dans l'art occidental*, collection d'esthétique sous la direction de Marc Jimenez 18, [1973], Klincksieck, 2004.

LASCAULT Gilbert, *Jeanclos : sculptures*, catalogue de l'exposition du 21/09 au 04/11/2006 de la Galerie Claude Bernard, Paris, éd. Galerie Claude Bernard, 2006.

LAUDE Jean, *Les arts de l'Afrique noire*, Le livre de Poche, Paris,1966.

LAVRADOR Judicaël, « Jean-Marc Bustamante va-t-il booster les Beaux-Arts ?, » *Libération* du lundi 7 septembre 2015, p. 29.

LEACH Bernard, *Le livre du potier*, Dessain & Tolra, Paris, 1974.

LE BRUN Annie, *Mohor ou la haine de la photographie*, J.-J. Pauvert aux Editions Carrière, février 1983.

LECOCQ Anne-Marie, « une peinture incorrecte de Lorenzo Lippi ? », *Revue de l'Art*, n°130, 2000-4, pp. 9-16.

LEENHARDT Jacques, *Au-delà de la matière : Brancusi et la photographie* dans *Sculpter/photographier*, Actes du colloque organisé au Louvre sous la direction de Michel Frizot et Dominique Païni les 22 et 23 novembre 1991. Paris : Louvre/ Marval, 1993, pp. 33-38.

LEM Stanislas, *Solaris*, [1961], Présence du Futur, Denoël, 1982.

LEM Stanislas, *Mémoires trouvés dans une baignoire*, Calmann-Levy, Coll. Dimensions SF, 1975.

LEROI-GOURHAN André, *Le geste et la parole*, Albin Michel, 1964-1965.

LEROI-GOURHAN André, *Préhistoire de l'art occidental*, Paris, Mazenod, 1983.

LEVI-STRAUSS Claude, *Le Métier perdu*, Gallimard, Paris, 1983.

LEVI-STRAUSS Claude (sous la dir.), *l'Identité*, PUF, [1977], 1995.

LEVI-STRAUSS Claude, *La potière jalouse*, Plon, Pocket, [1985], 2005.

LEVY-WILLARD Annette, « Quand l'extrême droite récupère la croisade anti-art moderne », *Libération*, mercredi 26 mars 1997.

LIPOVETSKY Gilles, *L'ère du vide,* Gallimard, Paris, 1983.

LIPOVETSKY Gilles *L'Empire de l'éphémère*, Gallimard, Paris, 1987.

LYOTARD Jean-François, *La condition postmoderne – Rapport sur le savoir*, Critique, Editions de Minuit, Paris, 1979, pp. 7-11

MCDERMOTT Leroy, *Self Representation in Upper Paleolithic female Figurines*, Current Anthropology, University of Chicago Press, 1996.

MANDIARGUES André Pieyre (de), *le Belvédère*, Grasset, Paris, 1958.

MARCADE Jean-Claude et Valentine*, L'Avant-garde au féminin. Moscou, Saint-Petersbourg, Paris. 1907-1930, Paris,* Artcurial, 1983.

MARCAIRE Alain, « Jeanclos, sculpteur », dans *La Revue de la Céramique et du Verre* n°3, 1982, pp. 35-37.

MARTIN Bénédicte, *Evaluation de la qualité sur le marché de l'art contemporain. Le cas des jeunes artistes en voie d'insertion*, thèse de doctorat en économie sous la direction de François Eymard-Duvernay, Université Paris X Nanterre 2005.

MARTINEZ Jean-luc, PASQUIER Alain Praxitèle, (sous la dir.), catalogue de l'exposition du 23/03 au 18/06/2007, Musée du Louvre et Somogly, 2007.

MARZANO Michela, *La philosophie du corps*, Que-sais-je, PUF, Paris, 2013.

MCCULLY Marilyn (sous la dir.), *Picasso Peintre et sculpteur sur argile,* éd. de la Martinière, [1e Ed. Royal Academy of Arts, Londres 1998], 1998.

MERLEAU-PONTY Maurice, *L'œil et l'esprit*, Folio-essais, [1964], 1985.

MIDGLEY Barry, (sous la dir.), *Le Guide complet de la sculpture : Techniques et matériaux,* Ulysse Editions, 1992.

MILLET Catherine, *L'art contemporain-Histoire et géographie*, Champs, Flammarion, 2006.

MILLET Catherine, « Les pervers – Les écrivains sont-ils tous des prédateurs ? », *Le magazine Littéraire* n°555, Mai 2015, p. 88.

MICHAUD Yves, *L'Artiste et les commissaires. Quatre essais non pas sur l'art contemporain mais sur ceux qui s'en occupent*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989.

MICHAUD Yves, « Des Beaux-Arts aux bas arts : la fin des critères esthétiques et pourquoi ce n'est pas plus mal », *Esprit*, n° 197, Paris, décembre 1993, p. 68.

MICHAUD Yves, « De l'enseignement des Beaux-Arts », *Esprit*, n° 216, Paris, novembre 1995, pp. 83-99.

MICHAUD Yves, *La crise de l'art contemporain,* PUF, [1997], Paris, 1999.

MICHAUD Yves*, L'Art à l'état gazeux - Essai sur le triomphe de l'Esthétique,* Stock, 2003.

MICHAUD Yves, *Art contempo*rain, *Encyclopedia Universalis*, CD-Rom, France, 2008.

MOIR Tristan-Frédéric, *Images & Symboles du rêve,* Fernand Lanore, 1997.

MOIR Tristan-Frédéric, *Les différents niveaux de lecture du rêve,* Fernand Lanore, 1997.

MOORE Henry, Hedgecoe John, *Henry Moore – My Ideas, inspiration and life as an artist*, Chronicle Books, San Francisco 1986.

MOREL France, *Le modèle ou l'artiste séduit*, Editions Skira, Genève, 1990.

MUCCHIELLI Alex, *L'Identité, « Que sais-je »,* PUF, [6e éd.], 2003.

PARSONS Robert James, « La loi du silence sur l'uranium appauvri », *Le Monde Diplomatique*, février 2001.

NOCHLIN Linda, *Why have there been no Great Women Artists?,* dans *Women, Art and Power*, Harper & Row, New York, 1988.

NERET Gilles, *L'érotisme en peinture*, Nathan 1990.

NERET Gilles et DESCHARNES R., *Dali*, Taschen, 1997.

ORLAN, « Refiguration-Self Hybridation *»,* Magazine Beaux-Arts, n°174, novembre 1998.

PÄCHT Otto, *Question de méthode en histoire de l'art*, Macula, 2003.

PASQUIER Alain et Martinez Jean-Luc (sous la dir.), *Praxitèle, un maître de la sculpture antique*, catalogue de l'exposition du musée du Louvre du 23/03 au 18/06/2007, Musée du Louvre - Somogy, 2007.

PASSERON René, *Pour une philosophie de la création*, Paris, Klincksieck, 1989.

PAUCARD Alain, *Manuel de résistance à l'art contemporain*, Jean-Cyrille Godefroy, 2009.

PENDERS Anne-Françoise, Brancusi, *la photographie ou L'atelier comme groupe mobile*, Éditeur La Lettre volée Palimpsestes, 1995.

PETIT Christophe, « Star Trek aux origines du mythe », génération série, http://generations-series.com/2014/01/star-trek-aux-origines-du-mythe/, mise en ligne vendredi 10 janvier 2014.

PETIT Jean, *Conservation et restauration des œuvres d'art contemporain*, La Documentation française, 1994.

PICON Gaëtan, *Journal du surréalisme- 1919-1939,* Skira, 1976.

PIERART Marcel et TOUCHAIS Gilles, Argos - une ville grecque de 6000 ans, CNRS éditions et Paris Méditerranée, 1996.

PIGEAUD Jackie, *L'art et le vivant*, Gallimard, Paris, 1995.

PIGUET Philippe, *Javier Perez : Hybrids*, catalogue de l'exposition de la Galerie Guy Bärtschi, Galerie Guy Bärtschi, Genève, 2005.

PINET Hélène, *Eugène Druet, homme orchestre et gardien du temple,* dans *Rodin en 1900 – L'exposition de l'Alma*, Musée du Luxembourg 12/03 au 15/07/2001, RMN 2001, pp. 275-282.

PLATEAU Nadine, *Art et féminisme : le malentendu ?,* cyberf.constantvzw.org /t04.html

POULIQUEN Jean-Luc, *Gaston Bachelard ou Le rêve des origines*, L'Harmattan, collection Ouverture philosophique**,** Paris, 2007.

POUSSIN Gilles, Marmonnier Christian, *Métal Hurlant - La Machine à rêver 1975-1987*, Denoël Graphic, 2005.

PRAT Jean-Louis (sous la dir.), *Germaine Richier - rétrospective*, catalogue de l'exposition du 05/04 au 25/06/1996 de la Fondation Maeght, Fondation Maeght, 1996.

RECCHIA Ludovic, *Bavarde et pourtant secrète*, dans Biennale Internationale Création Contemporaine et Céramique, Vallauris 2012, Somogy, Paris 2012.

RIOUT Denys*, Qu'est-ce que l'art moderne ?*, Gallimard, Folio Essais, 2000.

RHODES Daniel, *Terres et glaçures – les techniques de l'émaillage*, Dessein et Tolra, 2006.

ROBERT E.Howard, *Conan Le Barbare*, Humanoïdes Associés, 1977.

ROBERT-JONES Philippe, *La peinture irréaliste au XIXe siècle*, Bibliothèque des Arts, 1978.

RODIN Auguste, *Eclairs de pensée, écrits et entretiens*, Editions Olbia, 1998.

RODIN AUGUSTE, *L'Art* – Entretiens réunis par Paul Gsell, Bernard Grasset, [1911], Paris, 2005.

ROMEY Georges, *Le Rêve éveillé libre*, Albin Michel, 2001.

ROUILLE André et LEMAGNY Jean-Claude**,** *Histoire de la photographie*, Bordas, Paris, 1986.

ROUILLE André, *La photographie, entre document et art contemporain*, Gallimard, 2005.

ROWELL Margit (sous la dir.), *Qu'est-ce que la sculpture moderne ?*, catalogue de l'exposition du Musée national d'art moderne, Éditions du Centre Georges-Pompidou, Paris, 1986.

ROWELL Margit, TEMKIN Anne, TEJA BACH Friedrich, *Constantin Brancusi 1876-1957*, catalogue d'exposition du centre Georges Pompidou du 14/04 au 21/08/1995, Gallimard et Centre Pompidou, 1995.

ROY Arundhati*, Le Dieu des petits riens,* Gallimard, Folio, 1997.

ROY Arundhati, *L'Ecrivain-militant,* Gallimard, Folio, 2003.

DE SAINT PHALLE Niki, *Mon secret*, La Différence, 1994.

SALGADO Sebastiao, *La main de l'Homme – une archéologie de l'ère industrielle*, éd. de la Martinière, Suisse, 1993.

SANTOS DA SILVA Florence, « PORTO ALEGRE Aminata Traoré : Nous ne savons plus penser par nous-même ni même rêver », entretien réalisé avec Aminata Traoré, *L'Humanité* du 26 janvier, 2002.

SAUER Marina, *L'entrée des femmes artistes à l'école des Beaux-Arts 1880-1923*, Beaux-Arts histoire énsb-a, Paris, 1990.

SERPIERI ELEUTERI Paolo, Morbus Gravis 2 – Druuna, Dargaux éditeurs, 1987.

SIMIER Amélie, (sous la dir.), *Jean Carriès (1855-1894) – La matière de l'étrange*, catalogue de l'exposition du Petit Palais du 11/10/2007 au 27/01/2008, Editions Nicolas Chaudun, Paris-Musée, Paris, 2007.

SOJCHER Jacques, *Jeanclos,* Editions Cercle d'Art, Paris, 2000.

DE SOLIER René, *Ljuba*, Paris, Musée de poche, 1971.

SOURGINS Christine, *Les mirages de l'art contemporain,* La Table Ronde, Paris, 2005.

SOURGINS Christine, Le Blog de Christine Sourgins *Sauvons l'art!* « Les grains de sel de Christine Sourgins » sur www.sourgins.fr

SPIES Werner (sous la dir.)*, Ernst Max retrospective*, catalogue de l'exposition du 28/11/91 au 27/01/92 du Centre Georges Pompidou, éd. Centre Georges Pompidou / Prestel, Paris 1991.

STAPLEDON Olaf, *Les derniers et les premiers*, Poche, Présence du Futur, Paris, 1972.

STAUB Helena, *Bourdelle et ses élèves, Giacometti - Richier - Gutfreund*, catalogue de l'exposition du 28/10/98 au 07/02/99, Paris, Paris Musées Editions, 1998.

STEVENS Inge, *The human Figure – a source Book for artists and Designers*, The Pepin Press, Amsterdam and Singapore, 2008.

TARKOVSKI Andreï, *Œuvres cinématographiques complètes II*, Exils Editeurs, Paris 2001.

TAILLANDIER Yves (d'après les propos recueillis par), *Amis de l'Art*, 26 juin 1952, n°1, cité dans *Exposition de la Donation des Musées nationaux*, catalogue d'exposition, Grand Palais 1967.

THOMAS Valérie, PARMENTIER François, OTTER Blandine, PERRIN Jérôme (sous la dir.), *Le Musée de l'école de Nancy – œuvres choisies*, Ouvrage collectif, Somogly éditions d'art, Paris 2009.

TIBERGHIEN Gilles A., *Land Art*, Dominique Carré, 1993.

TISSERON Serge, *Le mystère de la chambre clair – Photographie et inconscient*, Flammarion, Paris 1996.

TRAORE Aminata, *Le viol de l'imaginaire*, Actes Sud, Fayard, 2002.

TREUIL René, DARQUE Pascal, POURSAT Jean-Claude et TOUCHAIS Gilles, *Les civilisations Egéennes, du Néolithique et de l'Age du Bronze*, PUF, 1989.

TRONCHE Anne, *Ljuba*, Albin Michel, 1988.

TRONCHE Anne, *Ljuba*, [en Anglais], Alpine Art, 1979.

VANCE Jack, *Le Jardin de Suldrun*, Gallimard, Folio SF, 2003.

VERDIER Fabienne, *Passagère du silence : Dix ans d'initiation en Chine*, Éditeur Albin Michel, Paris, 2003.

VIALOU Denis (sous la dir.), *« Lascaux »*, n° spécial, *Les Dossiers de l'archéologie*, Paris, 1990.

VILAIN Jacques, *Rodin - Le musée et ses collections*, éditions Scala, Paris, 1996.

VINCI de Léonard, *Les carnets de Léonard de Vinci*, Tome 1 et 2, Tel Gallimard, [1942], 1997.

VOGEL Carol, « Les retouches de l'artiste Damier Hirst, les dents de la mer version formol », *Courrier International* n°847, du 25 janvier 2007.

VRIJS Anke, *Métamorphoses permanentes : image du corps reproduite, entre filiation et engendrement*, Thèse de doctorat en arts plastiques sous la direction de Jean-François Robic, Strasbourg, PDF theseVRIJS_Anke_2011 sur scd-theses.u-strasbg.fr/2171/01/VRIJS_Anke_2011.pdf

WALRAVENS Nadia, *L'œuvre d'art en droit d'auteur, forme et originalité des œuvres d'art contemporaines*, Economica, collection Patrimoine, 2005.

WATTHEE-DELMOTTE Myriam, « Thinking in Images / Writing in Words : the Literary Work of a Painter (the Case of Salvador Dalí) », dans Carnets des échanges inter-

départementaux - Visages cachés de Salvador Dalí - L'aventure d'un peintre dans le territoire du roman, *dans GRIT Groupe de Recherche sur l'Image et le Texte, B-1348 Louvain-la-Neuve (Belgique*), grit@rom.ucl.ac.be.

WIESINGER Véronique, (sous la dir.), *L'Atelier d'Alberto Giacometti,* collection de la Fondation Alberto et Anne Giacometti, catalogue de l'exposition du 17/10/2007 au 11/02/2008, éd. Centre Georges Pompidou, 2007.

WITTKOWER Rudolf, *Qu'est-ce que la sculpture ? Principes et procédures, de l'Antiquité au XXe siècle*, Macula [Penguin 1977, en anglais], 1995.

WUNENBERGER Jean-Jacques**,** *L'imagination,* Que sais-je ?, PUF, 1991.

ZIMMERMANN Jean-Louis, *Poèmes de marbre – sculptures cycladiques du musée*, Barbier-Mueller, Imprimerie nationale, Suisse, 1993.

ZUFFI Stefano, CASTRIA Francesca, *La peinture italienne*, Gallimard/ Electra, 1997.

II –AUTRES EXPOSITIONS ET CATALOGUES

L'âme au corps – Arts et sciences 1793-1993, exposition du 23/10/1993 au 24/01/1994, au Grand Palais, Paris.

L'art au corps – Le corps exposé de Man Ray à nos jours, exposition du 06/07 au 15/08/1996, MAC, Galeries Contemporaines, Marseille, 1996.

Artemisia, 1593-1654 – Pouvoir, gloire et passions d'une femme peintre, exposition du Musée Maillol du 14/03/2012 au 15/07/2012, Paris et *.Artemisia - Connaissance des arts hors-série, n°522,* 2012.

Hans Bellmer, Anatomie du désir, Catalogue (sous la dir) De la Beaumelle Agnès, exposition au Centre Pompidou du 01/03 au 22/05/2006, Gallimard/ Centre Pompidou, 2006.

Camille Claudel, catalogue de l'exposition du 12/03 au 02/06/1991 au Musée Rodin, Paris, 1991.

Camille Claudel, catalogue de l'exposition du Musée Marmottan Monet du 05/10/2005 au 31/01/2006, éd. du Musée Marmottan Monet, Paris, 2005.

Carpeaux 1827-1875 - Un sculpteur pour l'empire, catalogue d'exposition du 24/06 au 28/09//2014 au Musée d'Orsay, Paris,Gallimard/Musée d'Orsay.

Chassé-Croisé – Dada-Surréalisme 1916-1969, exposition à l'espace d'Art Contemporain Fernet-Branca du 15/01 au 01/07/2012, Saint-Louis, Alsace.

Chasseriau – Un autre romantisme, Exposition du 28/02 au 27/05 2002, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 2002.

La collection Grenville L. Winthrop, Ingres, Burnes-Jones, Whistler, Renoir…- Chefs-d'œuvre du Fogg Art Museum, Université de Harward,. Catalogue de l'exposition du 11/03 au 26/05/2003 Musée des Beaux-Arts de Lyon, RMN 2003.

Une image peut en cacher une autre, catalogue de l'exposition Grand Palais, du 08/04 au 06/07/2009, Paris.

Hors Limites – L'art et la vie, 1952-1994, catalogue, Centre Georges-Pompidou, Musée national d'art moderne, 1994.

Lucio Fontana – rétrospective, dans Catalogue de l'exposition du 25/04 au 24/08/2014 au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 2014.

Javier Marin : Sculptures, catalogue de l'exposition de l'Espace Pierre Cardin à Paris en 2000, Landucci Edditores, imprimé à Milan, 2000.

Masculin - L'homme nu dans l'art de 1800 à nos jours, exposition au Musée d'Orsay du 24 sept. 2013 au 2 juillet 2014, Hors-série *Beaux-Arts Magazine*, 2013.

Matisse et Rodin, Editions du musée Rodin/ Editions RMN, exposition du 23/10/2009 au 28/02/2010, Paris, 2009.

Max Ensnt – sculptures, maisons, paysages, Centre Georges Pompidou, du 06/04 au 27/07/1998.

Michelangiolo, Ouvrage collectif, Del Turco Editore, Roma, Italie, 1953.

Mohror (David Harali dit), catalogue de l'exposition à l'Hôtel de la Ville de Paris, éd. par l'Association pour la promotion des arts à l'Hôtel de Ville de Paris, 1990.

Olga Jancic, catalogue de l'exposition, Retrospektiva u Musej 25. maj, 09/04 au 22/05/2005, Ed. Ville de Belgrade, Serbie, 2005.

On est ce que l'on garde – les archives de Picasso, exposition du Musée Picasso, du 22/10/2003 au 19/01/2004.

Paris 1900 - la Ville spectacle, exposition du Petit Palais du 02/04 au 17/08/2014, Paris.

Picasso Sculpteur, album de l'exposition du Centre Pompidou du 08/06 au 25/09/2000, éd. du Centre Pompidou, 2000.

Post Human, exposition du 14/06 au 13/09/1992 du FAE Musée d'art contemporain, Lausanne, 1992.

Rodin en 1900 – L'exposition de l'Alma, Catalogue de l'exposition au Musée Luxembourg, 12/03 au 15/07/2001, Editions du musée Rodin/ Editions RMN, Paris, 2001.

Ron Mueck, exposition du 19/11/2005 au 19/02/2006 de la Fondation Cartier, Paris, 2006.

Seicento : le siècle du Caravage dans les collections publiques françaises, catalogue de l'exposition du Grand Palais, Paris, 1988-1989.

III - DICTIONNAIRES ET ENCYCLOPEDIES

BOSSON Yves, ABDELOUAHAB Farid, *Dictionnaire visuel des mondes extraterrestres*, Flammarion, Paris, 2010.

BREUILLE Jean-Philippe (sous dir. de), *Dictionnaire de la Sculpture – La sculpture occidentale du Moyen-âge à nos jours*, Larousse, 1992.

BURNIE David (sous la dir.), *Le règne animal : encyclopédie universelle Gallimard,* Gallimard jeunesse, 2002.

CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire de Symboles*, [1969], Robert Laffont / Jupiter, Paris, 2000.

DUBY Georges, DAVAL Jean-Luc (sous dir. de), *la Sculpture,* Tome 1&2, Taschen, 2006.

REY Alain (sous dir. de), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaire Le Robert, 1992-1998.

REY Alain (sous dir.), *Le nouveau petit Robert de la langue française*, Dictionnaire le Robert, Paris, 2007.

ROMEY Georges, *l'Encyclopédie de la symbolique des rêves – Le vocabulaire fondamental des rêves,* Editions Quintescence, 2005.

LE THOREL-DAVIOT Pascale, (sous la dir), *Petit dictionnaire des artistes contemporains*, Larousse-Bordas, Paris 1996.

Encyclopaedia Universalis, France, Paris, 1980.

IV - DICTIONNAIRES ET ENCYCLOPEDIES SUR INTERNET

Encyclopædia Universalis France S.A. CD-rom 2003

Encyclopædia Universalis, CD-rom 2007.

Le Petit Robert, CD-Rom, VUEF 2001.

www.wikipedia

www.larousse.fr/ref/

V - SITES INTERNET D'ARTISTES :

BILAL Enki :

www.bilal.enki.free.fr

CHARBONNEL Christophe :

www.christophecharbonnel.fr

DALI Salvador

www.Salvador-dali.org

DAY Paul :

www.pauldaysculpture.com

ESCHER M. C. :

www.mcescher.com

NOURRY Prune :

www.prunenourry.com

SEENE Philippe :

www.p.seene.free.fr

SALGADO Sebastiao

www.sebastiaosalgado.com.br

VELICKOVIC Vladimir :

www.boumbang.com/lvadimir-velickovic/corps2010

VELK Marko:

www.dessindrawing.blogspot.com

VUK Vidor :

www.anne-perre.com/Vuk-Vidor/

AUTRES SITES INTERNET :

Fondation Cartier :

www.Fondation.cartier.fr

France Culture :

www.franceculture.fr/emission-le-salon-noir-art-et-archéologie-dans-l'art-*contemporain-2012-02-01*

Urbaneus magazine urbain en ligne, section art et culture :

www.urbaneus.com/fr/art-culture

Musée Guggenheim de Bilbao :

www.guggenheim-bilbao.es/frances/exposiciones/

Musée Rodin :

www.musee-rodin.fr

VI - REVUES CITEES POUR LEUR THEME

« L'Art Brut au-delà de l'art Brut », *Art Press 2* n°30, Août 2013.

« La céramique au-delà de la céramique », *Art Press2* n°31, novembre 2013.

« L'érotisme dans l'art », *Le nouvel Observateur*, Hors-série n° 85, janvier-février 2014.

« L'extrême droite attaque l'art contemporain », *Art Press, n° 223*, Paris, avril 1997.

« La photographie un art en question », *Magazine Art Press 2*, trimestriel n°34, Août/ sept./oct.2014.

VII - IMAGES ET ŒUVRES CITEES DANS LE TEXTE

Bruegel Jan dit «l'Ancien», *le Combat des Amazones*, huile sur bois, 94 X 124 cm, Postdam : Bildergalerie, vers 1599.

Rubens, Paul, *le Combat des Amazones*, huile sur bois, 121 X 165 cm., Munich : Alte Pinakothek, vers 1616 -1618.

Doré Gustave, Le déluge, dans La Bible illustrée par Doré Gustave.

VIII - FILMOGRAPHIE :

Dune, film américain de 1984, de David Lynch, image dans http://www.cinetudes.com/ DUNE-de-David-Lynch-1984_a181.html

Ghost, film américain de 1990, de Zucker Jerry, image dans www.topico.com/top-scenes-romantiques-cinema

Labyrinthe (*Labyrinth*) est un film anglo-américain réalisé par Jim Henson et sorti en 1986.

Léviathan, film Russe de 2014, d'Andreï Zviaguintsev.

Le Retour [Vosvrascenie], film Russe de 2003, d'Andreï Zviaguintsev, Avec Vladimir Garine, Ivan Dobronravov, Konstanti Lavronenko. Ocean Films distribution.

Rivers and Tides, film documentaire de 2001 de Riedelsheimer sur l'artiste britannique Andy Goldsworthy (né en 1956).

Stalker, film Russe de 1979, d'Andreï Tatkovski.

TABLE DES MATIERES

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS p. 1

RESUME et 10 TERMES CLES, en français et en anglais p. 2

SOMMAIRE p. 5

INTRODUCTION p. 7

PARTIE I : « CONTEXTUALISER » - la partie visible de l'iceberg p. 17

A- L'ENVIRONNEMENT p. 19

A1- Origine réelle / origine fantasmée p. 20

France - ex-Yougoslavie - Vrnik

A2- Terreau familial p. 27

Père (peintre), mère (architecte), tante (sculptrice)…

A3- Etudes personnelles p. 31

DEA de Géophysique, Maîtrise d'Archéologie, DEA d'Arts Plastiques.

B- LIENS DIRECTS ENTRE L'ENVIRONNEMENT ET LES FRUITS DE MON ART p. 36

B1- Nature / Art p. 36

a- Reproduction et étude de la nature p. 36

b- La nature comme vecteur : le « Land art » p. 40

c- L'influence de la nature sur mon travail plastique p. 43

B2- Terreau familial / Art p. 48

a- Quelques filiations dans l'histoire de l'art p. 48

b- Chez moi (techniquement- intellectuellement - mystiquement) p. 55

C- MES CRÉATIONS PLASTIQUES p. 66

C1- Choix d'un corpus d'étude de 25 créations plastiques p. 66

Les 25 créations plastiques pp. 72-96

C2- Extraits du Carnet de bord de mes créations p. 97

C3- Quelques tableaux de synthèse p. 139

a- Tableau 1 p. 141

b- Tableau 2 p. 143

c- Synthèse p. 145

PARTIE II : - « FAIRE » - Approche technique p. 148

A- SCULPTURE p. 151

A1- Une définition de la sculpture par rapport à ma pratique p. 151

A2- les trois procédés de la sculpture dite traditionnelle p. 152

Modelage, taille, Assemblage

A3- Modelage de terre surtout, taille directe sur pierre un peu, petites expérimentations diverses p. 155

a- Modelage, langue spontanée p. 155

b- Taille, langue apprise et adoptée p. 157

c- Notions d'autres langages p. 158

d- Un cas particulier dans mes pièces, un tirage en bronze p. 160

B - MATÉRIAU CHOISI : L'ARGILE p. 162

B1- Matériau intermédiaire : utilisation courante de l'argile dans l'histoire de la sculpture p. 162

Néolithique, Art grec/bronze, Renaissance sculpteur/praticien, Sculpteur/modeleur (Rodin, Bourdelle, Giacometti, Richier, Mueck, Charbonnel)

B2- Matériau final : analyse de mon utilisation de l'argile et comparaison avec celle d'autres artistes p. 176

a- Un faisceau de connaissances techniques multiples aboutissant à mes sculptures en terre cuite p. 176

- Théoriques et Scientifiques (Géologie et archéologie)
- Expérimentales (personnelles et en tant que professeur)

b- Comparaison technique avec d'autres artistes : Della Robbia, Carriès, Picasso, Jeanclos, Rodin, Trenkwalder, Marin, Séené, 7000 guerriers chinois, Nourry p. 182

C- POTERIE/SCULPTURE AVEC QUESTIONS SUR ART/ARTISANAT / ARTISANAT D'ART p. 197

C1- Quelques définitions et précisions p. 198

a- Différence entre poterie et céramique faïence, grès et porcelaine p. 198

b- Art/Artisanat/ Artisanat d'art p. 199

c- Art décoratif/Art Appliqué p. 200

d- Problème de statut p. 200

C2- Description de mes poteries, techniques, évolution et comparaisons p. 201

C3- Liens intimes entre ma démarche de sculpteur et de potier-céramiste p. 208

Picasso, Gauguin, Rodin, Bonnard, Derain, Vlaminck, Maillol, Matisse, Rouault, Van Dongen, Braque, Dufy, Chagall, Leger, Miro, Laurens Fontana, Art Nouveau, Prouvé, Trenkwalder, Creten

D- PHOTOGRAPHIE/SCULPTURE Les rapports entre la sculpture et la photographie dans mon propre travail p. 218

D1- Archivage des œuvres p. 220

Rodin, Bourdelle, Brancusi Picasso, land Art, Goldsworthy/ Moi

D2- Dialogue avec le spectateur p. 222

Rodin, Bourdelle/Moi

D3- L'intervention des photographies dans le processus créatif. p. 226

a- En général

b- Exemple particulier dans ma création les photosculptures

E- LA COULEUR EN SCULPTURE p. 234

E1- Technique sur la terre cuite p. 234

a- Argile brute, terre cuite, colorant et engobe p. 234

b- Patine (Technique méthode classique - Technique personnelle - Jeux de couleurs) p. 235

E2- Questionnements sur la couleur p. 238

a- Etat des lieux p. 242

b- La lumière p. 242

c- Classique différent p. 244

d- Le champ des possibles (Day, Della Robbia, Carriès, Rodin, Trendwalder, Creten) p. 245

E3- Nouvelles expérimentations p. 252

PARTIE III - « MAÎTRISER »

avec tout ce que ça implique de questionnement intellectuel p. 257

A – POURQUOI LA TERRE CUITE AUJOURD'HUI?

A1- Un matériau remarquable - Etablissement des échelles de temps p. 260

Etablissement chronologies relatives et absolues (Archéomagnétisme - Chronologie par la typologie céramique) p. 261

A2- Conservation

Le déjeuné sur l'herbe de Spoerri - Terracotta Daughters de Nourry - Matériaux de l'AC / conservation (Le requin de Hirst, le Bleu de Klein) p. 265

B – POURQUOI LE CORPS, LA FIGURATION, LE NU AUJOURD'HUI? p. 270

B1- Quelques précisions et définitions p. 272

B2- Un sujet remarquable plastiquement p. 274

a- Les figures archéologiques (préhistoriques, cycladiques, égyptiennes) p. 274

b- Les figures du passé (Origine Grèce Ve siècle avant J.-C. - Historique de l'apprentissage par le nu - Remarques sur le nu - Filiation par rapport aux œuvres du passé) p. 278 p. 279 p. 281

c- Les figures du présent et du futur (Futur : SF, films, Séries, Dessins animés, BD – Présent : Photographies publicitaires et artistiques) p. 297
B3- Un sujet symbolique p. 318
a- Symbolisme au travers de Histoire
b- Symbolisme sculpté chez moi
B4- Les enjeux du sujet par rapport aux pratiques d'aujourd'hui p. 327
a- Corps est un thème d'aujourd'hui p. 327
b- Raréfaction des lieux d'apprentissage p. 329
C – POURQUOI UN BESOIN DE POSITIONNEMENT PAR RAPPORT À « AUJOURD'HUI » ? p. 334
C1- Définitions et contextes p. 335
a- Autour de l'Art Moderne (Définitions, Quelques éléments de l'histoire de l'art moderne) p. 336
b- Autour de l'Art Contemporain (Définitions - Consensus sur la date « officielle » de l'Art Contemporain - Divergences sur la définition de l'art contemporain) p. 339
C2- Conséquences collatérales. p. 351
a- Relecture de l'histoire au prisme du contemporain (Nathalie Heinich, Paul Ardenne, la revue ArtPress, Les thèmes expositions, p. 352
b- Les conséquences collatérales sur mon travail (Période l'incompréhension - Période d'accumulation de connaissances ou « à la recherche d'avis divergents » - Période de libération ou « classement de l'Art contemporain dans une catégorie à part) p. 356
D – POURQUOI MES TITRES DE TRAVAUX PLASTIQUES SONT-ILS COMPLEXES ? p. 359
D1- Quelques définitions, précisions et éléments de réflexion dans l'histoire de l'art p. 359
(Définitions - usages du titre – titre d'usage – jeu sur les titres)
D2- Foisonnement des titres du XXe siècle jusqu'à nos jours. p. 367
a- Titres des sculpteurs (Marin, Jeanclos, Séené, Trenkwalder Rodin, Richier, Claudel, Maillol , Bourgeois, Mueck, Olaf, Picasso, Ernst) p. 367
b- Titres d'autres artistes (Duchamp, Magritte, Ernst, Dali, Ljuba, Artistes contemporains) p. 377
D3- Titres de mes sculptures p. 386
a- L'intension affichée p. 387
b- Le processus créatif p. 391

PARTIE IV : IMAGINER (approche de la partie immergée de l'iceberg). p. 393
A- MÉCANISME DE L'IMAGINATION DANS MON TRAVAIL p. 396
A1- Description de ma façon de travailler / Ouverture sur le monde imaginaire p. 396
A2- Comparaison avec le rêve éveillé libre / liens avec l'inconscient / avec la symbolique universelle, Jung p. 398
a- Initiation aux thèmes liés aux rêves, aux symboles, à l'inconscient p. 399
b- Le rêve éveillé p. 402
c- Réflexions sur ma création artistique confrontée à mes connaissances sur le rêve éveillé libre. p. 404
A3- Comparaison avec « mécanisme » apparenté d'autres créateurs p. 409
a- Peintres (Mouvement Surréaliste en général, Ernst, Ljuba, Delacroix, Bacon) p. 409
b- Sculpteurs (Rodin, Moore, Richier) p. 414
c - Autres Créateurs : Fellini, Jack Vance p. 417
B– ETUDE DES DIFFÉRENTS THÈMES DE CET IMAGINAIRE DANS MES SCULPTURES p. 420
B1- Différentes échelles p. 421
a- Premières influences p. 421
(archéologiques , histoire de l'art Orvieto, Bosch, Bruguel l'ancien, hors occident, art fantastique Odilon Redon, Goya, Moreau, Cole ,Victor Hugo, Monsu Desiderio, Bocklin, John Martin, Max Ernst, Ljuba)
b- Influences sculpturales p. 435
(Rodin, Jeanclos, Ron Mueck)
c- Influences littéraires p. 437
(Swift, Caroll)
d- Influences philosophiques et scientifiques p. 437
(Bachelard, Deleuze, Sciences)
B2- Espèces imaginaires ou monstres p. 441
a - Définitions p. 442
b - Naissance p. 443
c- Interroger la figure du monstre p. 443
d- Liste non-exhaustive des monstres chez Ljuba/chez moi p. 448
B3- Erotisme p. 450
a- Problèmes incontournables annexes : p. 452
- l'impossible recherche de référent féminin dans l'histoire de l'art p. 453
(Venus préhistoriques faites par des femmes ? Femmes Surréalistes, Avant-Garde Russe, travail de reconnaissance)
- l'impossible point de vue féminin sur la création féminine p. 462
(point de vu masculin, trop de paramètres pour parler de différences de création)

- l'impossible regard sur l'érotisme au féminin dans les œuvres d'artistes femmes (Dire le désir, Dire le féminin, Dire le masculin) p. 464
b- Etudes d'éléments érotiques dans mes sculptures p. 477
- Dérive imaginaire directement inspirée de l'histoire de l'art (Belles et Beaux, Les groupements de corps humains, Le mythe de la Belle et la Bête) p. 478
- Dérives imaginaires plus intimes (Oiseaux, Cheveux, Sein, oreille, Formes abstraites, Mots choisis pour les titres) p. 485

C- IMAGINAIRE, RÉSISTANCE ET LUTTE p. 510
C1- Résistances et luttes dans mes créations p. 510
C2- Résistances et luttes chez d'autres artistes proches de mon travail - Käthe Kollwitz, b- Max Ernst, c- Sébastiao Salgado, d- Enki Bilal p. 511
C3- Résistances et luttes – liens entre Art et société aujourd'hui p. 518
a - Désespérance, Art Contemporain, Viol de l'imaginaire p. 518
b - Survivance des Lucioles p. 521
CONCLUSION p. 524
BIBLIOGRAPHIE p. 536
TABLE DES MATIERES p. 558
LISTE DES ILLUSTRATIONS p. 564

PARTIE I

Les 25 créations plastiques pp. 72-96

IIFig. 1 : Vrnik situation géographique p. 21
IFig. 2 : Construction en pierre, différents exemples p. 23
IFig. 3 : Carrières de Vrnik p. 25
IFig. 4 : Comparaison entre image de Vrnik 1917 et celle de 2003 p. 26
IFig. 5 : Travaux de Ljuba p. 29
IFig. 6 : Travaux d'Olga Jancic p. 30
IFig. 7 : Atelier de Henry Moore p. 39
IFig. 8 : Travaux perso. - Remaniement dans la nature p. 42
IFig. 9 : Les encoches p. 44
IFig. 10a, 10b et 10c : Inspirations « Vrnikoises » - Roches calcaires, Faune et flore, Eléments pp. 45,46, 47
IFig. 11 : Travaux d'Artémisia Gentileschi p. 49
IFig. 12 : Travaux de Vladimir Velickovic et ses fils Marko Velk, Vuk Vidov p. 54
IFig. 13 : Tableau d'Andrea Mantegna *Saint Sébastien* p. 57
IFig. 14 : *Conan* le Barbare de Robert E. Howard p. 61
IFig. 15 : Tableau de Delacroix *La mort de Sardanapale* et détail exploité p. 63
IFig. 16 : Tableau de Ljuba accroché au mur du salon p. 65
IFig. 17 : Extrait de la classification des galets bifaces et dessins perso. d'archéologie p. 68
IFig. 18a et 18b : Travaux perso. Extraits Carnets de bord 1 et 2 pp. 98, 99
IFig. 19 : Sculpture de Biegas Boleslas La *Détresse* p. 101
IFig. 20 : Travaux de Gustave Doré p. 105
IFig. 21 : Travaux perso. – Détail de *Microrésistance au viol de L'imaginaire* p. 109
IFig. 22 : Planche de Paolo Eleuteri Serpieri p. 111
IFig. 23 : Comparaison - Image Bene Gesserit / Détail perso. *La Mante* p. 118
IFig. 24 : Travaux de Käthe Kollwitz (1) p. 119
IFig. 25 : Comparaison - Photographies d'un acteur / Création perso. *Coryphée* (n°10) p.123
IFig. 26 : Tableau d'Andrea Mantegna *Le Christ couché* p. 125
IFig. 27 : Inspirations pour *L'amazone* (n°12) – Images d'Arundhati Roy p. 127
IFig. 28 : Inspiration pour *l'Esclave des oiseaux* (n°13) – Sculpture *L'Esclave* de Michel-Ange p. 128
IFig. 29 : Inspirations pour *la Mère des Œufs* (n°14) – Peintures de Evelyne de Morgan et de Remdios Varo p. 131
IFig. 30 : Comparaison modèle et sculpture pour Georges B. (n°15) p. 133
IFig. 31 : Travaux perso. – Modelage de l'arrière de *Bella Ciao* (n°18) p. 135
IFig. 32a et 32b : Travaux perso. – Inspirations et étapes pour composition *Le Dernier des Ornithanthropes* (n°19) BD *Barbarella* de Forest J.-C. pp. 137, 138

PARTIE II

IIFig. 1 : Comparaison - *Le baiser* de Brancusi/Rodin p. 156
IIFig. 2 : Le sculpteur Lujo Lozica à Vrnik p. 159
IIFig. 3 : Travail perso. - Plusieurs étapes du tirage en bronze p. 161
IIFig. 4 : Travail d'Igor Mitoraj p. 168
IIFig. 5: Germaine Richier dans son atelier p. 170
IIFig. 6 : Travaux de Ron Muek (1958) - chaîne opératoire p. 173
IIFig. 7 : Travaux de Christophe Charbonnel (1967) p.175
IIFig. 8 : Travaux perso. - vidage p. 181
IIFig. 9 : Travaux de la famille della Robbia - Terres cuites émaillées en plusieurs morceaux p. 183
IIFig. 10 : Jeanclos dans son atelier p. 186
IIFig. 11 : Travaux d'Elmar Trenkwalder – exemples de coupes horizontales p. 189
IIFig. 12 : Travaux perso. – tiges, boulons et coupes pas horizontales p. 192
IIFig. 13 : Travaux de Javier Marin et de Philippe Séené – coupes courbes p. 193
IIFig. 14 : Nouveaux travaux de Javier Marin p. 194
IIFig. 15 : Travaux de Prune Nourry, *Terracotta Daughters* p. 196
IIFig. 16 : Travaux perso. Poteries avec dessins et anses sculptées p. 203
IIFig. 17a et 17b : Travaux perso. – Poteries diverses pp. 205, 206
IIFig. 18 : Travaux perso. – Instruments de musiques p. 208
IIFig. 19 : Travaux de Fontana – Céramiques polychromes p. 211
IIFig. 20 : Travaux de Victor Prouvé p. 213
IIFig. 21 : Travaux de Johan Creten – Terres cuites émaillées p. 214
IIFig. 22a et 22b : Travaux perso. – Incorporation de pots tournés dans quelques sculptures pp. 216, 217
IIFig. 23 : Travaux perso. – Inspirations pour *Le Chœur – Hommage à Mestrovic* p. 228
IIFig. 24 : Travaux perso. – photographie de modèle re-travaillée sur l'ordinateur p. 229
IIFig. 25 : Travaux perso. – Correction à l'aide de photo sculpture et photo modèle p. 230
IIFig. 26 : Travaux perso. - photographies de détails p. 232
IIFig. 27 : Travaux perso. – Mode de création de ma première photosculpture p. 233
IIFig. 28a, 28b et 28c : Travaux perso. – Patines sur terre cuite pp. 239-241
IIFig. 29 : Travaux du sculpteur Paul Day dans son atelier p. 246
IIFig. 30 : Travail de Rouault - sculpture émaillée p. 249
IIFig. 31a et 31b : Travaux d'Elmar Trenkwalder – Sculptures terres cuites émaillées pp. 250, 251
IIFig. 32a et 32b : Travaux perso. – Céramiques polychromes pp. 253, 254

IIDOC 1 : La Céramique au Néolithique (3 pages) p. 163
IIDOC 2 : Petits conseils essentiels pour les cours de modelages, terre à cuire (1 page) p. 177

PARTIE III

IIIFig. 1 : Travaux de Spoerri - Fouille de l'installation p. 266

IIIFig. 2 : Sculptures inspirées de formes Cycladiques (Sculpteur inconnu d'époque Cycladique, Moore, Laurens et une sculpture perso.) p. 276

IIIFig. 3 : Travail perso. - *Eclosion* p. 279

IIIFig. 4 : *Contrapposto* (sculpture grecque, David de Michel-Ange et sculpture perso. n° 19) p. 281

IIIFig. 5 : Cours d'anatomie de Ljuba et dessin de 1954 p. 283

IIIFig. 6 : Photographies d'atelier avec copies de plâtres anciens p. 285

IIIFig. 7 : Travaux perso. - Illustrations des corps incomplets sur des modelages en cour p. 289

IIFig. 8 : Travaux perso. – *Energie* p. 293

IIIFig. 9 : Travaux perso. - *Pathos* p. 295

IIIFig. 10 : Travaux perso. – *Extase* p. 296

IIIFig. 11 : Travaux de Max Ernst p. 301

IIIFig. 12 : Figures de films p. 305

IIIFig. 13 : Figures de séries p. 306

IIIFig. 14a et 14b : Figures de BD (D.H. Gomez, Gillon, Bilal, Buzzelli,…) pp. 307, 308

IIIFig. 15 : Figures de publicité p. 310

IIIFig. 16 : Travaux de Salgado S. p. 312

IIIFig. 17 : Travaux de Huynh p. 313

IIIFig. 18a et 18b : Travaux de Mohror pp. 315, 316

IIIFig. 19 : Travaux de Paula Rosa p. 317

IIIFig. 20 : Travaux de Javier Perez p. 319

IIIFig. 21a et 21b : Travaux perso. – Modelage du « corps interne » pp. 324, 325

IIIFig. 22 : Une leçon d'anatomie à l'école des Beaux-Arts p. 330

IIIFig. 23 : Travaux perso. – Dessins d'après modèle vivant p. 332

IIIFig. 24 : Tableau de Bruegel – *La chute d'Icare* p. 362

IIIFig. 25 : Tableau de Lippi – *Allégorie de la simulation* p. 365

IIIFig. 26 : Travaux de Philippe Séné – Série *Songes* p. 369

IIIFig. 27 : *l'homme qui marche*, Rodin / Giacometti / Richier p. 371

IIIFig. 28 : Travaux de Germaine Richier p. 373

IIIFig. 29 : Travail de Ron Mueck Boy ou *Garçon* p. 376

IIIFig. 30 : Travaux de Max Ernst p. 383

IIIFig. 31 : Inspiration pour *Soulèvement des rêves*(Füssli, Ernst) p. 388

PARTIE IV

IVFig. 1 : Extraits des carnets des Rêves de Fellini p. 416
IVFig. 2 : Dessins de Milan S. p. 419
IVFig. 3 : Représentations préhistoriques avec différentes échelles p. 422
IVFig. 4 : Représentations médiévales avec plusieurs échelles p.425
IVFig. 5 : Représentations dans les Arts dit « Premiers » p. 427
IVFig. 6 : Représentations personnages de différentes échelles (Goya, Moreau et Redon) p. 429
IVFig. 7a et 7b : Représentation de différentes échelles dans des paysages (Josse de Momper, thomas Cole, Monsiu Desiderio) pp. 431, 432
IVFig. 8 : Travaux de Salvator Dali p. 433
IVFig. 9 : Un tableau de Ljuba p. 434
IVFig. 10 : Sarah Bernard – Modèle et femme sculpteur (sculptures de Jean-Léon Gérôme et de Sarah Barnard) p. 436
IVFig. 11a et 11b : Florilège d'êtres fantastiques divers (Grünewald, Bosch, Floris, Memling, Füssli, Piero di Cosimo, Redon et Knopff) pp. 444, 445
IVFig. 12 : Vénus préhistoriques et points de vue de femmes enceintes p. 454
IVFig. 13 : Travail de Meret Oppenheim p. 458
IVFig. 14 : Travaux de Leonor Fini p. 467
IVFig. 15 : Comparaison : sculptures de couple Claudel/Rodin p. 470
IVFig. 16 : Les Trois vulves Courbet/Niki de Saint Phale/ Anish Kapoor p. 474
IVFig. 17a et 17b : Florilège de « belles » peuplant mon atelier pp. 479, 480
IVFig. 18a et 18b : Florilège de « beaux » peuplant mon atelier pp. 481, 482
IVFig. 19 : Représentations de groupements d'humains peuplant mon atelier p. 484
IVFig. 20a et 20b : Mythe de la belle et la bête pp. 486, 487
IVFig. 21a, 21b et 21c : les cheveux pp. 490-492
IVFig. 22 : Travaux perso. – Représentations des sexes p. 495
IVFig. 23 : Travaux perso. – Seins p. 497
IVFig. 24 : Quelques exemples de représentations de prolifération de seins p. 498
IVFig. 25a et 25b : Quelques représentations d'oreilles et de coquillages pp. 500, 501
IVFig. 26 : Travaux perso. - Quelques oreilles et coquillages p. 502
IVFig. 27 : Travaux de Max Ernst avec des oiseaux p. 504
IVFig. 28 : Quelques sculptures associant l'humain à l'oiseau p. 505
IVFig. 29 : Travail perso. – Quelques détails de l'Esclave des oiseaux p.508
IVFig. 30 : Travaux de Käthe Kollwitz (2) p. 513
IVFig. 31 : Travaux d'Enki Bilal p. 517

CONCLUSION

Conclu. Fig. 1 : Esquisses pour projet mosaïque p. 532
Conclu. Fig. 2a et 2b : projet pour « Buste d'Olympe de Gouges pp. 534-535