

UNIVERSITE DE TOULOUSE JEAN JAURES, U.F.R LETTRES, PHILOSOPHIE,
MUSIQUE – DEPARTEMENT DE PHILOSOPHIE

L'expérience du sacré en art :
la perspective du peintre dans la triade peintre,
œuvre, spectateur

Mémoire présenté par Mlle HERRERA Doris, pour l'obtention du master 2 de philosophie
Spécialité « Philosophie allemande et française : genèses, devenir »
Sous la direction de Mme COIGNARD Anne

Toulouse, Septembre 2017

Remerciements :

Mes remerciements vont d'abord à ma directrice de mémoire Anne Coignard. Je ne pouvais pas rêver meilleur soutien dans le suivi de ma recherche. Non seulement elle fut toujours disponible et ouverte à mes idées mais sût me donner des bonnes directions et du courage quand il m'en manquait.

Ensuite les professeurs, Claudia-Cristina Serban ma seconde partie naissant des travaux réalisés pour ses cours, et Julien Saïman qui a eu la gentillesse de me relire. Je remercie particulièrement Zeyno Arcan, sa rencontre a été le point de départ de tout mon parcours, elle m'a partagé tout son savoir et il continue d'éclairer mon chemin.

Pour leur collaboration, je souhaite remercier Sabÿn Soulard, tant pour son expérience d'artiste, que pour ses nombreuses références artistiques contemporaines. Ainsi que Mëos (Guillaume Balssa) pour notre entretien.

Et enfin mes proches : mon compagnon Charles-Edouard Marieu pour son soutien et ses apports phénoménologiques, ma sœur Camille, et Sarah Arroyas pour ses notes de lectures sur Bergson.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	6
I. L'ARTISTE COMME SUJET	14
1. Le mystère de la création	15
La mort	16
Le souffle de vie	25
2. Nature ou culture ?	31
La nature	31
L'humain	34
3. Que cherche le peintre ?	37
L'origine de l'œuvre	38
L'alchimie via l'œuvre	40
II. L'ŒUVRE COMME SUJET	45
1. Quel rapport entre l'œuvre et l'artiste ?	47
Révélation pour l'artiste	49
L'œuvre comme miroir	50
2. Que communique l'œuvre ?	51
Langage	52
Vérité	55
3. Quelle ouverture dans l'œuvre ?	58
La rencontre	58
La reconnaissance	61
III. POSSIBILITE OU IMPOSSIBILITE	65
1. Le problème du pouvoir	65
La politique	66
Critique de l'Art Contemporain / Valeur dans l'art	70

La Responsabilité	75
2. Quelle morale en art ?	79
La Liberté	79
L'éthique ou la morale	82
L'Authenticité	88
3. L'expérience idéale	90
Quelle transcendance à l'oeuvre ?	90
CONCLUSION :	99
BIBLIOGRAPHIE	103
ANNEXE I	109
Entretien avec Zeyno Arcan	109
ANNEXE II	115
Entretien de Mëos (Guillaume Balssa)	115
ANNEXE III	123
Entretien avec Sabÿn Soulard	123

INTRODUCTION

La peinture naît du regard de l'homme. Lors d'une balade en forêt, je suis touché par le reflet, la couleur et le mouvement des feuilles, alors je ressens le désir de conserver cette image, cette impression. Je peins donc cette forêt, j'essaie de représenter au mieux l'image extérieure de ce qui se passe en moi.

Les couleurs ne sont pas neutres, les formes ne sont pas neutres. Quand je vois un objet pointu, il n'a pas le même effet en moi qu'un objet rond. Lorsque l'on peint une figure humaine, il est possible de faire sentir la sauvagerie, mais aussi la douceur.

Les artistes s'ouvrent à leur sensibilité afin de percevoir ces différences d'environnement et de figurer ceux qui les marquent le plus. Ils entrent en écho avec le monde. Une fois ce sentiment de compréhension et d'adéquation profonde avec le monde ressenti, ils le recherchent à nouveau. Ainsi commence la quête de l'artiste.

Si nous commençons par la peinture, ce n'est pourtant pas le seul mode d'expression de ce qui se passe à l'intérieur de l'âme humaine : aujourd'hui la peinture a cédé la place à des installations, des objets disposés dans une pièce ou encore des toiles réalisées avec des collages. La peinture en tant que matériau n'est plus la seule chose employée.

Et dans cette pluralité de matériaux, le rapport à l'art demeure le même pour celui qui comprend le langage des images. Ce rapport est toujours seulement intérieur et personnel : chaque perception du monde est intérieure. L'artiste tente de retrouver les sensations qui l'inspirèrent, qui le touchèrent, puis vient ensuite le désir de les transmettre : de les partager et qu'elles puissent à leur tour révéler un secret intime à quelqu'un d'autre.

Le premier mystère observable dans l'art est celui de l'altérité. La distance entre moi et l'autre peut varier mais ce qui est certain c'est que personne ne peut se mettre à ma place et vivre ma vie. Il m'est possible de partager un langage, des émotions ou des sourires avec l'autre. Ce qui nous rassemble c'est à la fois notre constitution : le fait d'être un être humain ; mais aussi la capacité à l'empathie. Cette capacité à l'empathie c'est celle de se projeter à la place de

l'autre, pour comprendre comment il se sent, sans pour autant y être. Les interprétations des œuvres varient énormément en fonction de ceux qui les regardent parce qu'il ne s'agit toujours que d'une interprétation.

Un autre mystère est celui du pouvoir de l'expérience artistique. Elle peut changer la vie. La disposition dans laquelle celui qui regarde se met face à l'œuvre, ou en créant est en réalité un retour à soi. Qu'est-ce-que je ressens quand je vois *La monomane de l'envie* de Géricault¹ ? Et au contraire, comment je me sens face à *Sebastián de Morra* de Velasquez² ? Je choisis ces deux œuvres car il me semble que l'on constate rapidement la différence d'humanité présente dans les tableaux. Dans le premier, la vieille femme est tout bonnement effrayante, elle glace le sang par ses yeux rougeâtres dans lesquels je ne peux pas me reconnaître. Au contraire, alors que le second représente un nain, son regard brille de dignité.

De même, ce genre d'expérience peut être menée avec toute peinture, toute œuvre que l'on croise et en se concentrant sur ce que je ressens, j'observe que les couleurs, les formes ne sont pas neutres.

Les artistes sont ceux qui se spécialisent dans cette compréhension de ce qu'entraînent les couleurs, les contrastes, les formes, ils vouent leur vie à leur sensibilité, et par là comprennent l'équilibre du monde. La lumière et l'ombre sont en équilibre partout, m'a dit un artiste un jour, lorsque je tentais de reproduire une tasse de thé. Les objets, le monde entier, nous ne le voyons pas vraiment : on ne se rend pas compte du reflet de la table en verre parce qu'elle n'est pour nous que le support de notre tasse. Cette économie de la vision vient du fonctionnement du cerveau qui dans un souci de performance, ignore certaines informations.

Je me suis tournée vers l'art non seulement parce que mon désir de comprendre le monde m'a rendue sensible à ma perception de celui-ci. Mais aussi parce que je suis sensible au langage de l'art visuel. Par ailleurs, j'ai fait de l'histoire de l'art comme de l'art plastique et m'intéresse énormément à ce genre de sujets.

Si cela vient d'une sensibilité « innée », ce sont aussi des rencontres qui m'ont forgée et m'ont menée à l'art : c'est avec les yeux d'une enfant admirative que j'ai rencontrée Zeyno Arcan, artiste peintre et ses amis, artistes pour la plupart. La première chose que j'ai remarqué c'est qu'ils ne ressemblaient à aucun adulte que j'ai pu croiser jusque-là. Je me suis sentie soulagée de trouver enfin un modèle qui corresponde à ce que je voulais devenir. Je me souviens à quel point je les trouvais libre et joyeux. Les premières choses qu'ils me demandèrent n'étaient pas quel âge j'avais et si je travaillais bien à l'école, si j'étais sage ; mais ce que

¹ *Portrait de vieille femme folle* qui se trouve au musée des Beaux-Arts de Lyon.

² Ou *Nain Assis en terre*, portrait d'un nain, conservé au musée du Prado à Madrid.

j'aimais le plus dans la vie, ce qui m'émouvait et ce à quoi j'aimais occuper mes journées.

Cette liberté d'être qui l'on est et l'insignifiance des normes sociales qui nous donne une identité a tout de suite capté mon attention. Car si les hommes se désignent souvent par « Je suis : mon prénom, mon métier, ma situation sociale. », j'ai vu que les artistes se désignent par ce qui les meut et les émeut. C'était la première fois que l'on ne me traitait pas comme une enfant ignorante, mais que l'on s'intéressait vraiment à mes goûts, ma sensibilité, ce que je pouvais penser et espérer.

Pendant mon cursus universitaire, j'ai eu l'occasion d'observer comment l'on traite de l'art de manière académique, et il m'a semblé qu'il manquait quelque chose : l'expérience et la voix de l'artiste. C'est ainsi que j'ai eu l'idée de réaliser des entretiens avec des artistes que je connais et avec qui j'ai pu avoir un rapport plus ou moins proche.

J'avais à l'idée de traiter tous les acteurs de la peinture : l'artiste, l'œuvre et le spectateur. J'ai donc mené des recherches sur ce que les philosophes avaient pu concevoir de ceci, il s'est avéré que c'est le plus souvent de l'œuvre dont il est question.

Le point de départ de mon travail est ma rencontre avec Zeyno Arcan, la vie d'artiste qu'elle mène et tout ce que cette rencontre a transformé en moi. Je m'appuie sur les entretiens et ce qu'il en est ressortit afin de traiter en priorité la perspective de l'artiste.

Les entretiens sont nés de discussions avec les artistes, discussions que j'ai prolongées avec Zeyno Arcan et Mëos (Guillaume Balssa) en « off », suivant l'avancée de mes recherches afin de savoir si les pistes que je suivais correspondaient à leurs expériences. J'ai enregistré les entretiens afin de les retranscrire mot à mot, je les ai ensuite envoyé ou lu avec les artistes afin qu'ils puissent ajouter, modifier ou retirer tout ce qui ne coïncidait pas avec ce qu'ils avaient voulu transmettre.

D'abord j'ai discuté avec Zeyno Arcan, artiste d'origine allemande, qui a suivi des cours d'art dès son plus jeune âge : danse, dessin et peinture. Sa première vocation a été la danse mais un grave accident lui fit arrêter cet art au niveau professionnel. Elle continua sa pratique plastique et étudia aux beaux-arts de Toulouse. Elle devint artiste et réalisa une thèse à Paris. Elle déménagea ensuite à Bompas dans les Pyrénées-Orientales où nous nous rencontrâmes. Elle m'ouvrit les portes de sa maison en qualité de belle-fille en premier lieu, j'ai alors assisté à ses vernissages, nous sommes allées à Rome ensemble où nous avons visité le Vatican et toutes les merveilles de peintures qui s'y trouvent. Ensuite, j'emménageais pour trois mois chez elle quand je passais mon baccalauréat. Aujourd'hui encore, nous conservons un lien très fort. C'est au cours de toutes ces années qu'elle me transmet tout ce qu'elle put de ses expériences et révélations (advenant par la méditation mais aussi par son regard sur les toiles). J'ai même

participé à ses stages de peinture et à certaines œuvres en tant que modèle. C'est elle qui forgeât une grande partie de ma culture artistique et nous échangeâmes à propos de toutes les choses essentielles : la vie, son sens, de quoi est fait le monde, ce qu'est l'art aujourd'hui.

J'ai par ailleurs pu la voir en action, ayant été son modèle. Son activité se déroule en été, afin que les modèles n'aient pas trop froid, les couleurs de fond sont soit décidées par Zeyno Arcan, ou bien par le modèle lui-même. Le modèle et le peintre répètent les mouvements qui seront ensuite imprimés sur la peinture par empreinte. Le corps est ensuite aspergé d'eau, puis on lui applique de la couleur (sélectionnée à l'avance, elle aussi), puis une chorégraphie est réalisée sur la toile, l'artiste gère alors l'empreinte du visage. Elle agit comme un chef d'orchestre. Ceci peut se répéter plusieurs fois. Ensuite, une fois la peinture sèche, l'artiste retravaille le tableau afin de créer plus de contraste, faire apparaître plus précisément ce qui ressort de ce premier travail. Elle a aussi travaillé via la photographie, en photographiant ces séances pour retravailler informatiquement et matériellement (après impression). Le modèle est ainsi impliqué pendant toute la première partie de la création de l'œuvre. Le rapport humain est alors particulièrement intense dans ce travail, un lien très fort se crée entre l'artiste et ses modèles. A cette opération précède toute une réflexion du peintre, un travail en amont de recherche intérieure et d'inspiration par ce que la vie lui apporte. Le travail de Zeyno Arcan a donc un lien avec notre réflexion sur le sacré dans l'art car c'est une recherche personnelle qui se transmet aussi au modèle.

Ensuite j'ai réalisé un entretien avec Guillaume Balssa, dont le nom d'artiste est Mëos. Son baccalauréat comportait une mention design et graphisme et il a étudié à l'Université Toulouse 2 Jean-Jaurès en Arts-plastiques mention design. Il est actuellement dans un collectif d'artiste : Mix'art Myrys³ au sein duquel il réalise des projets en commun avec d'autres artistes et a un atelier pour travailler. Il m'a surtout parlé de sa condition d'artiste, de son rapport à l'art, à la vie et à la mort. J'ai aussi pu assister à certaines de ses expositions. Notre rencontre s'est faite par le biais de mon compagnon dont il est un ami d'enfance.

Il travaille souvent au sein de projets en rapport avec d'autres artistes ou pour des expositions dans le collectif d'artistes auquel il appartient. Influencé par le design, ses dessins sont très précis, très détaillés et souvent travaillés très longuement. Ses sujets sont souvent liés à la mort ou bien à la sorcellerie. On trouve beaucoup de lien au mystère et de symboles cachés dans ses œuvres. Comme chez Zeyno Arcan, des recherches préalables tant à propos de magie, d'alchimie que de choses ayant trait à l'occulte précèdent le travail plastique. Et encore il lui

³ Il se situe à Toulouse au 12 rue Ferdinand Lassalle, créé en 1995 et autogéré, voir le site [<http://www.mixart-myrys.org/>]

arrive de travailler avec la technologie : rétroprojecteurs et travail informatique. Le sacré est ainsi autant recherche de sources, pour inspirer ses œuvres. Il y « cache » symboles et mystères, les laissant accessibles au regard du spectateur.

Enfin, j'ai réalisé un entretien avec Sabÿn Soulard, qui fut mon professeur lors de mon année de licence 1 d'Arts-Plastiques à l'Université Toulouse 2 Jean-Jaurès, en photographie et en Pratique plastique contemporaine. Elle gère aussi les relations entre le département de Philosophie et celui d'Arts Plastiques. Elle a elle-même une pratique artistique et a réalisé une exposition à la Bibliothèque Universitaire Centrale du même lieu. Bien que son point de vue ne soit pas le même que celui des deux autres artistes, car s'inscrivant beaucoup plus dans le cadre de l'Art contemporain, j'ai trouvé intéressant d'introduire cette nuance. Elle fut néanmoins longtemps intéressée par la notion de sacré, de transcendance par l'art comme elle me l'a confié dans notre entretien.

Elle décrit son travail dans son article : *Ce qu'il reste/ce qui ne peut advenir...*⁴, en fonction de ce qu'elle croise dans ses déambulation d'objets hétéroclite, ou de choses qui lui sont propres : cheveux, sang, draps ; elle crée des tableaux ou assemblages. Ainsi, c'est un processus qui s'opère et elle donne à voir une ré-investigation de choses que l'on croise quotidiennement, mais qui ne sont pas neutres mais manifestent de la vie, de relations intimes à soi et à ce qui nous entoure. Son travail autant que son intérêt pour la spiritualité et le sacré m'a permis de trouver chez cet artiste aussi, un lien au sacré dans l'art.

Chez ces artistes, j'ai remarqué que le rapport à l'art actuel n'est pas aisé, et que la tentation d'arrêter parce qu'il est trop difficile de se nourrir et de payer les facture est grande. Il m'a alors semblé que deux visions inconciliables de l'art sont admises aujourd'hui. Il y a l'art contemporain qui est principalement conceptuel, ne donne parfois rien à voir et engendre des moyens financiers très importants. Et l'art « ancien », jusqu'à la fin du 19^e siècle avec les impressionnistes, expressionnistes, abstrait, etc., dans lequel l'art n'est pas concept mais émotion, sensation, savoir des formes et des couleurs. Il y a les artistes de la « tabula rasa » qui firent table rase du passé, et ceux qui s'appuient encore sur l'histoire de l'art depuis ces débuts.

Ainsi, j'ai choisis d'intégrer artistes et philosophes en les faisant discuter, en les alliant afin de développer cette idée que l'Art a un lien avec l'infini, la transcendance et tout ce qui est précieux pour l'homme.

Ma fréquentation des artistes, des musées (dont les plus marquants sont le Vatican à Rome, le Prado à Madrid, le musée Picasso à Barcelone, le musée des Beaux-Arts de Lyon) et

⁴ SOULARD Sabÿn, *Ce qu'il reste/ce qui ne peut advenir...* In *Reliquae : envers, revers et travers des restes*, ALZIEU Isabelle, CLEVENEAU Dominique (direction), Toulouse : Presses Univesitaires du Midi, 2015, 242 p.

des expositions contemporaines (notamment la biennale d'art contemporain de Lyon en 2016, le MACBA à Barcelone, les Abattoirs à Toulouse), m'ont permis d'observer cette division entre deux visions de l'art : celui hérité de nos ancêtres, et celui né de ce siècle nommé Art contemporain.

Le premier, celui de Zeyno Arcan et de Mëos, inclut le sacré, il rejoint ce qu'Ernst Gombrich disait des premières traces de peintures qui montrent « les plus anciens vestiges de cette croyance universelle du pouvoir magique de la peinture »⁵. La peinture aurait un pouvoir de transformation, de sublimation, elle permet à l'homme de se dépasser, de tendre vers un idéal mystérieux et est intimement liée à la transcendance. C'est d'abord à cet aspect que j'ai souhaité m'attacher pour voir en dernière partie, ce qu'est l'art contemporain, ce qu'il sous-tend ainsi que son origine : mettant ainsi en tension la conception de l'art comme permettant une expérience de sacré, et celle qui s'inscrit dans un rapport plus « engagé » par rapport à notre monde. C'est bien une vision de l'art que nous défendrons en la distinguant d'une autre : la culture artistique étant aujourd'hui très préoccupée par des questions sociétales qui n'ont pas autant d'importance dans une définition de l'art plus ancienne.⁶

Cette tension dans l'art né de la culture de masse et des nouveaux divertissements apparus avec l'invention de la télévision, puis perpétué avec la propagande en Europe. Lorsqu'elle fut agitée par la prise de pouvoir du fascisme dans les années dix-neuf-cent trente et pendant une longue période. L'affrontement entre l'U.R.S.S. et les Etats-Unis a prolongé cette utilisation dont nous pourrions demander si elle n'est pas encore à l'œuvre aujourd'hui dans la défense de tout pouvoir en place face à autre chose. Cela, Hannah Arendt le montre bien dans *La crise de la culture*⁷.

L'art engagé d'aujourd'hui a pris la place de l'ancienne recherche des artistes, qui contenait bien ce lien au sacré. Si aucune des deux formes d'art n'a disparu, l'une est devenue dominante. Or, notre recherche nous fera rechercher ce qui permet d'affirmer la possibilité d'une expérience du sacré dans l'art, dans quel cas cela n'est pas possible et pourquoi. L'importance de cette recherche est de ne pas oublier l'origine de la peinture et où certains artistes puisent leur source, en hommage à ces artistes qui sont souvent en difficulté financière dans leur vie, et afin que chacun puisse trouver dans l'art quelque chose de précieux, afin que les musées soient à nouveau fréquentés⁸ avec enthousiasme.

⁵ GOMBRICH, Ernst. 16e édition. *Histoire de l'art*. Paris : Phaidon, 2006, page 40

⁶ RANCIERE, Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Paris : Galilée, 2004, 172 pages.

⁷ ARENDT, Hannah, *La crise de la culture*, Paris : Gallimard, (Folio/Essais), 1972, 380p.

⁸ DAGEN, Philippe, *L'art impossible*, Paris : Grasset, 2002, 246 p. : Dans lequel l'auteur affirme le constat que la masse est plus intéressée par la sortie d'une nouvelle télé-réalité que par l'idée de se rendre au musée.

Ainsi, la question de l'expérience du sacré dans l'art est posée. Nous avons ciblé notre recherche en particulier sur l'artiste car il est le premier pôle par lequel naît notre question et notre réflexion. D'autre part, nos entretiens nous permettent de présenter un point de vue rare et pourtant précieux : celui de l'artiste.

La recherche de l'élévation de l'homme par l'œuvre est toujours d'actualité, mais comment cela naît-il chez l'artiste ? C'est la première question qui me préoccupa. Quelle est la source de l'inspiration chez l'artiste ? Pourquoi crée-t-il ? Comment y trouvons-nous cette expérience de dépassement qui est le sujet même de notre recherche ?

En réalité : qui est le peintre ? Pourquoi se préoccupe-t-il de créer des œuvres quand il pourrait faire autre chose ? Quel est son rapport à la vie et à la mort ? Voilà autant de questions qui joignirent notre réflexion dès le début.

Ayant approché la question de la mort comme première trace de mystère auquel est confronté l'artiste, nous vîmes que cela nous rapporte au rapport à la vie du peintre. La vie nous est apparue alors comme liée à la nature, mais aussi à l'homme. La tension entre nature et culture nous poussa donc à poursuivre dans la recherche que comporte l'œuvre et ce qu'elle permet : une transmutation.

Ainsi, nous avons continué notre réflexion en nous intéressant cette fois à ce qu'est l'œuvre : Comment l'œuvre présente-t-elle ce caractère sacré ? Dans quels cas n'est-ce pas le cas ? Il nous apparut que l'œuvre est liée intimement à l'artiste tout en étant tout à fait séparée de lui. Ainsi, elle lui présente un reflet, et lui permet une révélation. Cela nous mena à creuser le message de l'œuvre : l'artiste dit qu'il ne veut pas faire passer de message, pourtant l'œuvre trouve bien son sens lorsque nous la regardons, comment cela est-il possible ? Comment un objet qui n'a ni utilité ni sens préétabli peut-il parler à chacun ? D'autre-part, l'œuvre communique, une communication qui dépasse le peintre, mais en plus elle dit la vérité. Comment un simple objet passif peut-il nous faire apparaître une vérité ? Comment nous permet-elle de nous comprendre-nous même comme les idées les plus abstraites ?

Or, cette vérité nous a semblé venir de la particularité de l'œuvre par rapport à tout autre objet : nous la concevons comme une « presque-altérité ». Ainsi, face à l'œuvre, le spectateur cherche à percer un mystère aussi grand que s'il était dans un face-à-face avec un autre homme. Ces propriétés de l'œuvre nous les creusâmes et les interrogeâmes grâce à Maldiney qui étudia très précisément les œuvres de Tal-Coat et de Cézanne, entre autres. Nous vîmes que tout le mystère de la relation de l'homme à l'œuvre vient de ce qu'il se trouve une reconnaissance dans l'œuvre. Comment l'homme se reconnaît-il dans son essence, par l'œuvre ?

Enfin, la question sur laquelle nous débouchâmes fut la suivante : si l'œuvre est un reflet

de l'homme et qu'elle lui permet de se voir de l'extérieur et donc de se reconnaître, peut-elle aussi parler de l'immoral de l'homme ? Peut-elle être une œuvre qui nous renvoie non pas au meilleur de nous-même mais au pire ? Comment peut-elle alors donner à vivre une expérience du sacré, le sacré étant nécessairement éthique puisque naissant du respect face à ce qui nous dépasse, ce qui nous est transcendant ?

Nous entamâmes alors le dernier axe et le plus délicat de tout notre travail : le rapport de l'art à la morale. Nous vîrent alors que si la question se pose avec raison, c'est parce qu'une œuvre n'est pas détachée de la société dans laquelle elle apparaît et que son pouvoir fut longtemps utilisé à des fins politiques pour assujettir l'homme, en utilisant la fascination. Qu'est-ce que la fascination, quelles œuvres sont les plus emblématiques du problème moral dans l'art ? Autant de questions auxquelles nous nous attachâmes. Or, face à ce détournement des fins de l'art, employant ses moyens, nous vîmes l'importance de la responsabilité de l'artiste, car il précède l'œuvre. Ainsi, nous avons pu distinguer dans quel cas tout le processus permettant l'expérience du sacré étudié dans les deux premières parties est possible, et dans quels cas l'art n'a pas cette possibilité.

Nous vîmes alors les notions de liberté, d'authenticité, et en allant plus loin comment l'éthique est nécessaire chez le peintre mais aussi chez le spectateur et aussi : quelle morale est nécessaire ?

Enfin, ayant sondé cette tension entre l'usage sociétal de l'art et son sens profond pour l'homme nous avons creusé le type d'expérience qui est alors vécu grâce à tous les points précédemment sondés et qui permettent cette expérience de sacré. Qu'est-ce que cette transcendance et dans le cas où le processus est achevé, quel est le résultat pour l'homme qui l'aura vécue ?

Ainsi, commençant par percer le sujet de l'artiste et de l'œuvre, donnant les conditions de l'expérience, pour sonder ce qui peut l'empêcher au contraire, nous avons enfin décrit ce que constitue cette expérience et comment elle nous transforme.

PARTIE I

L'ARTISTE COMME SUJET

L'artiste apparaît souvent, non comme un homme semblable à un autre mais comme une figure rêvée, idéalisée. Impossible d'ignorer les écrits qui font de l'artiste un homme au-dessus et au-delà du commun : le roman de Zola *L'œuvre*⁹ est tout à fait éclairant, il honore par ailleurs l'amitié teintée d'admiration de l'auteur pour son ami Cézanne. Le peintre décrit dans l'ouvrage est passionné de travail, son art est vécu dans une relation obsessionnelle, qui dévore tous les aspects de sa vie. La femme de cet artiste – nommé Claude – ne peut rivaliser avec la peinture et plus particulièrement la figure de muse qui supprime toute femme dans le regard de l'artiste. La vie d'artiste est figurée comme brutale, pleines de difficultés pécuniaires et psychiques. Le peintre va d'échec en échec, jusqu'à son suicide devant l'œuvre monumentale qu'il commence sans jamais parvenir à l'achever : il finit par se pendre. Pour cette raison on suspecte que Cézanne et Zola se brouillèrent : Cézanne trouve la description de son ami trop caricaturale et dit qu'« on ne se suicide pas pour une mauvaise toile, on la met de côté et on en réalise une autre ». L'intérêt de ce roman est la quantité de caractères propre à l'art que l'on y trouve : la vocation, le rapport à la mort, l'amour de la vie, etc. Néanmoins, on y trouve aussi une vision de « l'artiste maudit » qui ne correspond pas forcément à la personne du peintre.

Qui est le peintre ? Quel est son rapport à la mort et aussi à la vie ? Quel est son rapport au monde, à la nature, à l'humanité ? Et enfin qu'est ce qui le pousse à créer, à peindre ?

C'est en effet non seulement la figure du peintre, mais le sujet qu'il est, soumis à ses propres questionnements par rapport à la vie, la mort, la création, la destruction, le sens qu'il donne à sa vie, que nous commencerons par aborder dans un premier temps. Pour nous intéresser ensuite à son rapport au monde : à la nature et aux hommes. Enfin nous aborderons la recherche qui est celle du peintre.

⁹ZOLA, Emile, *L'œuvre*, 52e éd., Paris : Librairie Générale Française, (coll. Le livre de poche), 1998, 534 p.

LE MYSTERE DE LA CREATION

La création recèle plusieurs mystères qui nous permettent d'envisager les prémisses du rapport au sacré : repartons en des temps anciens avec Ernest Gombrich, qui dans sa première partie de l'Histoire de l'art¹⁰, tente de comprendre l'art des premiers hommes, ses peintures apparaissant au fond des grottes. L'hypothèse de l'écrivain quant à l'art du début de l'humanité, est que l'on croyait déjà au pouvoir des images, même lorsque la magie n'était pas encore pratiquée. Représenter un animal que l'on chasse est déjà se l'approprier, de même que porter un masque d'animal lors d'un rite est déjà devenir animal. De nos jours en occident, seul l'enfant conserve cette conscience particulière : quand il joue, ce n'est pas un jeu, chaque chose compte et doit être à sa place.

Ainsi, la peinture, les images ont du pouvoir car on le leur prête naturellement¹¹. De même les rites de combat et de danse avec des masques dans les sociétés aborigènes doivent être fidèles à la réalité car ils sont réels pour ceux qui y participent et y croient. Comme chez nous, les contes sont réels dans la mesure où ils expriment allégoriquement la vie de l'homme, les mystères de la vie et de la mort, de l'amour et de la création du monde. Dans ce sens, le jeu est la réalité qu'il montre : en voyant jouer des enfants, nous sommes surpris de la profonde compréhension qu'ils ont de la société, de leurs parents, etc...

De même E. Gombrich montre qu'une forme de superstition demeure en nous, reste de l'animisme présent dans les premiers temps humains, comme chez les jeunes enfants. Une part de nous continue de donner un pouvoir réel aux images, un pouvoir actif sur la réalité, en brûlant une image ou en s'en servant pour jouer aux fléchettes je manifeste un désir de détruire, ou nuire à ce qui est représenté. La faculté de prêter des capacités magiques aux images va de pair avec la capacité d'abstraction et d'imagination.

Cette croyance dans le pouvoir de l'art apparaît aussi dans le rapport qu'entretient l'art avec la mort. Ainsi, dans le roman de Zola, l'œuvre semble agir sur la vie du peintre, jusqu'à tuer sa famille et le détourner de sa vie, la femme se méfie de la figure peinte et la considère comme une rivale. La vie du peintre est toute dédiée à elle, mais sa passion pour l'image est si dévorante qu'elle en devient mortifère.

¹⁰ GOMBRICH, Ernst, Op. cit.

¹¹ Nous y reviendrons dans notre troisième partie.

La mort apparaît dans le roman sous plusieurs formes : celle de la destruction qu'opère la peinture sur l'esprit du peintre, celle d'un objet à peindre, et celle de la mort à cause du désespoir du peintre qui ne peut figurer l'intuition magnifique qui l'a inspiré. Mais l'art, peut aussi sauver la vie des peintres, elle peut leur permettre de sublimer les questionnements et problèmes interne pour le sauver de la mort. Ainsi, comment la mort interagit-elle avec la peinture, la toile et l'artiste ? Comment apparaît-elle dans les œuvres comme sujet ou objet ? Quel est le rapport du peintre, en tant qu'homme avec la mort et la vie ? Comment cette confrontation à la mort permet-elle un essor vers la vie ?

LA MORT

La mort est le point de départ de notre explication du rapport du peintre à la vie et au sacré. Ce thème traverse les entretiens et les textes fournis par les artistes pour expliquer leur démarche. Introduisons pour commencer cette citation de notre entretien avec Sabÿn Soulard : « Mon travail est bien-sûr hanté par la question de la mort, du mourir, et je crois que cela constitue un lien au sacré. C'est une très vieille histoire, l'art et la mort, qui remonte à la nuit des temps. Comment s'arrange-t-on avec la mort, à titre personnel j'entends ? Je ne sais pas. Malgré ma pulsion de vie, cela me hante, la question du « faire œuvre de sépulture », est au cœur des travaux du *sang des Limbes* ; »¹².

Cette citation est riche par son ouverture, ainsi plusieurs pistes de réflexions sont amorcées car plusieurs relations à la mort sont déjà notable : le lien entre l'art et la mort, la mort et l'œuvre, et la relation entre l'artiste et sa mort.

D'abord comme nous l'avons déjà abordé, le pouvoir des images est perceptible surtout dans les peuples primitifs ou encore dans le chamanisme. Les sorciers utilisent des images représentant leurs « victimes » afin de leur créer des accidents, de les faire tomber amoureux, etc. Avec l'évolution de notre civilisation, ce pouvoir pratique que nous prêtions aux images a évolué, désormais c'est sur l'esprit que l'image agit : l'illustration la plus frappante est l'utilisation qui en fut faite au profit des idéologies hier, et de la publicité aujourd'hui. Or, la peinture illustre le rapport au « problème de la mort »¹³ du peintre. Dans cette citation Sabÿn

¹² Annexe III, Entretien avec Sabÿn Soulard, p. 129.

¹³ Voir JANKELEVITCH, Vladimir, *Penser la mort ?*, éd. Liana Levi, 1994, 137 p., p. 15, celui-ci questionne la légitimité de la question de la mort en philosophie : le philosophe se concentre souvent sur la vie car la mort est une expérience que nous ne pouvons pas vivre. Pourtant nous sommes confrontés à la mort de nos proches et c'est un choc, surtout lorsqu'il s'agit de nos parents parce que le prochain sur la liste, c'est nous. Dans l'introduction, Jankélévitch explique écrire un livre pour ne plus penser à la question de la mort, car il ne

Soulard dit faire œuvre de sépulture. La sépulture désigne le lieu où l'on place le corps mort, et les rites qui accompagnent le défunt dans sa nouvelle demeure ; les limbes sont par ailleurs le nom donné, dans la tradition catholique, à l'endroit où les justes attendent la rédemption. Cette réflexion nous permet de retrouver dans l'art actuel ce qui fut à la base des premières créations artistiques : les rites funéraires.

Le rapport à la mort favorise l'expression artistique, car face à la mort, ce qui est précieux est clairement visible comme dans la nuit la plus noire, la lune brille d'un éclat incomparable. Plus encore, la mort apparaît comme problème préalable à l'œuvre dans un article de Sabÿn Soulard¹⁴, celle-ci explique qu'elle récolte les choses périssables ou en train de pourrir afin de montrer la mort à l'œuvre. Ainsi, non seulement l'œuvre est marquée par la mort, mais la mort y est présente dans le dépérissement, par exemple par l'utilisation de potimarrons moisis. Comme nous l'exprimions plus haut, ses œuvres se placent dans un questionnement de la vie et de la mort par des rituels, ce sont des rites qu'elle met en œuvre. Mais comment s'établit le rapport entre l'œuvre et la mort, la mort de l'artiste et son œuvre ?

Dans le roman de Zola : la mort est à la fois la possibilité d'achèvement de l'œuvre, car tant que Claude vit, il ne cesse de travailler. Ce travail ne l'emmène finalement que vers sa mort, il meurt de ne pas achever son Œuvre, cette toile monumentale qu'il ne cesse de modifier. « Je vais m'y remettre, répéta Claude, et il me tuera, et il tuera ma femme, mon enfant, toute la baraque, mais sera un chef d'œuvre, nom de Dieu ! »¹⁵, le peintre est donc prêt à ce que tous périssent pourvu que son tableau soit achevé. Et en effet, lorsque l'enfant meurt, Claude ne peut s'empêcher de le peindre sous les reproches de sa femme. Celle-ci lui en veut car tout le temps de la vie de son enfant, il ne cessait de lui demander de se tenir tranquille qu'il puisse le dessiner et le peindre et dans la mort, il est enfin parfaitement immobile.

La mort est alors comme chez Sabÿn Soulard, un objet de l'œuvre. Ce geste de peindre l'enfant est à la fois choquant, car le respect de l'être que l'on a aimé nous pousse à chérir son corps jusque dans la mort, c'est pour cette raison que la sépulture existe. L'homme offre une sépulture à ses morts. Or dans le roman, c'est la peinture qui prend la place de l'humain, le geste choquant de Claude s'explique pourtant par le désir de s'approprier la mort. Mais c'est l'inverse qui se produit, la peinture prend possession du peintre, détruit sa vie et le pousse à la mort : il se tue devant sa toile.

faut pas y penser, et contre cela, nous avons une arme : l'humour.

¹⁴ SOULARD Sabÿn, *Ce qu'il reste/ce qui ne peut advenir...* IN ALZIEU Isabelle, CLEVENEAU Dominique (direction), *Reliquae : envers, revers et travers des restes*, Toulouse : Presses Universitaires du Midi, 2015, 242 p.

¹⁵ZOLA, Op. Cit. p. 374.



FIGURE 1 : SABŸN SOULARD, *LE SANG DES LYMBES*



FIGURE 2 SAYN SOULARD, *EX-VOTOS*

Cette manière de dépeindre la mort est liée à la fascination de l'image et de son pouvoir, cette fascination est dangereuse, en ce qu'elle entraîne un schisme entre la vision et le sens de celle-ci. Dans quel but dépeindre la mort ? Quel genre de fascination cela entraîne ? Car en la mort, il n'y a rien à envier : rappelons-nous du geste d'Epicure qui dit de la mort qu'elle n'est rien pendant notre vie et que nous ne savons rien de ce qu'elle est car personne n'a pu en témoigner.

Dans l'ouvrage de Blanchot, *L'espace littéraire*, la fascination de l'image est expliquée par son lien avec l'imagination. Ceci place l'œuvre hors du réel effectif. Le lien entre image et imagination, lui donne une position qui comme le cadavre est en dehors du monde, dans le rien. D'autre part le rapport esthétique est un rapport particulier aux choses, qui provoque de l'émotion. L'œuvre est dans le « milieu indéterminé de la fascination »¹⁶, c'est d'ailleurs ce qui lui reproche Levinas. Car la fiction, de nature abstraite évacuerait le rapport éthique.

Dans *Hamlet* de Shakespeare¹⁷, la mort comme libération est bien présente, de même que le fait que personne n'en témoigne. La mort peut alors sembler un rêve. Mais quel genre de rêve ? La question de la mort trouve lien avec le rapport du peintre avec le rêve, en effet, l'inconscient et le rêve semble très important dans le rapport du peintre à sa création, son œuvre manifestant de ses préoccupations : comme l'exprime Sabÿn Soulard, « les rêves ont alimenté ma création artistique »¹⁸.

De plus, la mort est bien vécue pour quiconque perd un être cher. Peindre la mort, c'est un geste qui manifeste un certain désespoir face à la perte inexorable des êtres que nous aimons (le fils de Claude chez Zola), qui aboutira à notre propre mort.

Ceci montre bien le lien intense entre l'artiste, sa vie et son œuvre ; la vie de l'artiste lui permet de créer ses œuvres et les œuvres portent en elles une part de cette énergie qui a été insufflée dans l'œuvre. Si le sujet des vanités, des corps dépérissant, est abordé par certains artistes¹⁹ La mort fait partie de chaque vie humaine, mais l'artiste l'aborde à sa manière : par l'art. Et au-delà de la mort, l'art ouvre une porte à l'homme qui dit : « Je ne veux pas mourir !

¹⁶ Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris : Gallimard, (Folio essais), 2014, p. 344 et p. 354 : Il y explique que la dépouille, le cadavre est comme l'œuvre hors espace.

¹⁷ Shakespeare, *Hamlet*, Acte III, Scène 1 : « Mourir., dormir, rien de plus... et dire que par ce sommeil nous mettons fin aux maux du cœur et aux mille tortures naturelles qui sont le legs de la chair: c'est là un dénouement qu'on doit souhaiter avec ferveur. Mourir., dormir, dormir! Peut-être rêver! Oui, là est l'embarras. Car quels rêves peut-il nous venir dans ce sommeil de la mort, quand nous sommes débarrassés de l'étreinte de cette vie ? Voilà qui doit nous arrêter. »

¹⁸ Annexe III, Entretien avec Sabÿn Soulard, p. 130.

¹⁹ Voir chez Goya, les peintures manifestant de son questionnement face à la cruauté humaine : *La lampe du diable*, de 1798, où se trouve la peur de la mort personnifiée et surnaturelle, et plus tard, la série *Bandits fusillant leurs prisonniers* (ou *l'Assaut des bandits I*), et *Bandit assassinant une femme (Assaut des bandits III)*. Puis *Cannibales préparant leurs victimes* et *Cannibales contemplant des restes humains*.

Je veux vivre ! »²⁰. L'homme est alors face à sa propre mort : la confrontation de l'artiste à sa propre mort est abordée dans le D.E.A et la conférence de Zeyno Arcan par l'étude du cas de la danseuse Mary Wigman : « J'ai pris l'exemple de Mary Wigman²¹, qui raconte dans sa chorégraphie « Les sept danses de la vie »²², comment elle a vaincu la mort par la danse. »²³.

De même que dans l'ouvrage de Jankélévitch²⁴ traitant de la mort, c'est d'abord la mort personnelle, la mort de l'être vivant qui est abordée en passant par les proches. Car c'est d'abord en voyant la mort chez les autres que je me rends compte de mon aspect mortel, mais sans y croire. Ainsi « la mort de l'autre est *comme* notre mort propre »²⁵ puisqu'en constatant qu'un proche est mort, elle se rapproche de moi : par ma tristesse et mon désœuvrement, je prends part au décès de mes proches.

Mais comment pénétrer ce mystère dont personne ne sait rien, souvent comparée à un sommeil²⁶, qui ne m'apparaît que dans ce que je vois de l'autre ? C'est bien dans ce mystère que le lien entre la mort et le sacré apparaît. Aucun être vivant ne peut savoir ce qui se passe dans la mort : Orphée a l'ordre de ne pas regarder sa femme morte, le suivant jusqu'à la vie, car une fois entrevue, elle ne peut que disparaître tel un songe. Cela se retrouve aussi chez Jankélévitch²⁷, la mort n'est pas un secret qui peut être découvert, mais un mystère qui se révèle.

Le lien au sacré se situe alors dans le rapport au mystère, la confrontation à un fait opaque, qui ne nous laisse rien distinguer de ce qu'il y a derrière et nous met face à la possibilité de disparaître, d'être anéanti comme cela est le cas dans la mort. Mëos, dit à propos du sacré que : « Ça a une importance vitale, et même au-delà de la mort en fait. C'est quelque chose qui est précieux même au-delà de la mort, nous savons que ça nous dépasse encore après la mort. »²⁸

Ainsi la présence près du lit de mort d'une personne chère est importante, ce sont les derniers moments avant la plongée dans l'inconnu et nous tenons à accompagner l'autre dans la plus grande épreuve que nous avons à vivre et à laquelle nous nous préparons toute notre vie,

²⁰ARCAN Zeyno, *De la notion de « vie » dans la danse expressionniste de Mary Wigman à la recherche des « signes de vie » dans mon travail pictural.*, D.E.A. Esthétique, sciences et technologies des arts, Paris 8 : 2003, 122 pages, p. 97.

²¹ 1886-1973

²² Datant de 1918.

²³ARCAN, Zeyno, « Le souffle vital de la création. De la danse expressionniste à la peinture scénographique : cheminement d'une création », In BLOESS Georges (dir.), *Destruction, création, rythme : l'expressionnisme, une esthétique du conflit*, 9 et 10 mars 2007, Institut national d'histoire de l'art, Paris : L'Harmattan, 2009, 410 pages (coll. Arts 8), page 40.

²⁴ JANKELEVITCH, Vladimir, *La mort*, Paris : éd. Flammarion, 1977, 474 p., (collection Champs Essais).

²⁵ Id., p. 30.

²⁶Shakespeare, *Hamlet*, Acte III, Scène 1 : « Mourir..., dormir, dormir! peut-être rêver! Oui, là est l'embaras. Car quels rêves peut-il nous venir dans ce sommeil de la mort, quand nous sommes débarrassés de l'étreinte de cette vie ? »

²⁷ JANKELEVITCH, Vladimir, *Penser la mort ?*, Op. Cit., p. 37-38.

²⁸ Annexe II, Entretien avec Mëos, p. 121.

sans savoir réellement en quoi elle consiste.

Pourtant nous passons notre vie à éviter la mort, car il nous est inconcevable de disparaître.²⁹ Ma propre mort est inconcevable car tout ce qui fait mon ipséité, tout ce que je pense, crois, et tout ce qui me touche, disparaîtrait alors. De cette mort je ne peux jamais rien savoir et elle m'est impossible tant que je vis, pourtant elle est et elle est même intérieure : mes cellules meurent en moi à chaque seconde, et sont remplacées par d'autres.



FIGURE 3 MËOS VODOOSHADOW

²⁹ Voir aussi *Vladimir Jankélévitch 3/4 : Le mystère de la mort*, consulté le 29/08/17 sur France culture, en ligne [<https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/vladimir-jankelevitch-34-le-mystere-de-la-mort>]. Il y est question de *La mort de Ivan Ilitch* de Tolstoï.

Dans l'œuvre ci-dessus de Mëos, on constate les thèmes de la mort et de l'angoisse qui rejoignent notre sujet.

Mais, face à ce constat, c'est l'instinct de conservation qui s'anime. L'homme résiste à sa mort, il la combat, c'est un choc pour lui, elle ne peut être qu'éventualité et quand elle s'approche, je fais tout pour l'éloigner. Comme le remarque Sabÿn Soulard en abordant la mort de sa grand-mère : « C'est terrible de partir en résistant, comme je l'ai vu avec ma grand-mère. », car nous savons au fond que tout le monde doit mourir, mais quand c'est nous, quelque chose résiste, une partie de nous s'accroche de toute ses forces à la vie et ne croit pas à cette mort.

Dans le cas de Mary Wigman, des médecins lui annoncent qu'elle est atteinte de tuberculose et qu'elle va mourir, alors qu'elle doit faire un choix : se marier ou continuer la danse. Dans cette confrontation à la mort, alors qu'elle est à l'hôpital, elle invente plusieurs chorégraphies autour d'une histoire : celle d'une esclave à qui un roi demande de représenter par sa danse le sens de la vie : si elle échoue, elle meurt, si elle réussit, elle est libre³⁰. Les chorégraphies qu'elle se figure formeront ensuite le spectacle « Les sept danses de la vie » dont la plus célèbre est celle de la sorcière³¹. Nous y trouvons, la « rage du désespoir » qui pousse tout homme à combattre la mort, à tout tenter pour sa survie. La mort est la « grande question » qui fonde la liberté et le choix de vie, que ce soit pour Mary Wigman, Zeyno Arcan ou encore Sabÿn Soulard lorsqu'elle exprime :

La seule certitude que l'on ait est d'être mortel. Et vivre, c'est se préparer à mourir. Ce n'est pas morbide, la question de la mort est à la source du sacré, de la métaphysique, de profonds enjeux et positionnements existentiels ; c'est la grande question. [...] (Ou comment accepter activement, et non passivement, ce *fatum* de la mort)³²

Car dans l'exemple de Mary Wigman, la mort advient par un acteur extérieur suggérant notre impuissance face à cette dernière : par le roi chez Mary Wigman. Elle n'a ni visage, ni ne montre aucune humanité. Ce n'est pas en effet sous une forme humaine que se montre la mort, mais comme une puissance froide et invisible, pourquoi prend-elle celui-ci quand un autre méritait autant de vivre ? Et comment l'artiste vainc-il la mort ?

Tout d'abord, l'acceptation permet de ne plus considérer la mort comme un ennemi, mais comme un passage d'un état à un autre, de vivant à mort. Car la vie est aussi pleine de

³⁰ARCAN, Zeyno, « Le souffle vital de la création. De la danse expressionniste à la peinture scénographique : cheminement d'une création », In BLOESS Georges (dir.), *Destruction, création, rythme : l'expressionnisme, une esthétique du conflit*, Op. Cit., p. 44.

³¹ Consultable en ligne, [<https://www.youtube.com/watch?v=AtLSSuFIJ5c>] consulté le 29/08/17.

³² Annexe III, Entretien avec Sabÿn Soulard, p. 136.

douleurs que l'est l'instant de la mort. D'autre part l'acceptation d'une peur permet de résoudre notre relation à la chose. Alors la mort ne sera pas attendue dans l'angoisse.

Il est impossible de s'en défaire puisqu'elle est inhérente à la vie même, elle est inéluctable, comme le dit Sabÿn Soulard :

On ne guérit pas de la mort, ni des angoisses archaïques, on apprend seulement à mieux vivre avec sans pour autant les esquiver par le divertissement, le refus d'un certain vide.³³

Face à cette mort, par l'acceptation, la victoire est l'affirmation de la vie. Se révèle le besoin de se concentrer sur la vie. La question de la mort cède nécessairement sa place une fois le fait de la disparition accepté. Car la mort est une belle chose en ce qu'elle fonde le mystère de la vie, et l'acceptation son incertitude.³⁴

Le sacré comme mystère qui fait frissonner est vu dans la mort sous sa face la plus monstrueuse, si monstrueuse que l'acceptation est le seul moyen capable de donner la force nécessaire aux artistes (et aux hommes) pour y faire face. Cette réflexion permet un geste, qui une fois amorcé, nous permet de nous focaliser à nouveau sur la vie :

Et maintenant, elle danse la danse silencieuse de la mort. De nouveau les esclaves soulèvent le voile de la mort pour la couvrir à jamais. Mais le roi baise son front et dit : Ta danse a surmonté la vie et a surmonté la mort. Maintenant vis et sois libre.³⁵

C'est en surmontant l'angoisse de la mort que la danseuse peut vivre et cette vie est alors conçue comme un cadeau de chaque instant. L'échéance est porteuse de sens : celui que l'on donnera à sa vie. L'approche de la mort permet de se positionner afin de comprendre le sens profond et la beauté même de la vie. C'est alors que la mort peut-être perçue activement, non dans l'angoisse passive. Cette mort active est liée à l'acceptation de l'incertitude la plus fondamentale, par là les aléas de la vie sont acceptés eux aussi. Il est ensuite possible de vivre dans l'action et la décision, non en fonction de ce qui nous prédétermine, mais de notre propre réalisation. Comme on le trouve dans le texte de Zeyno Arcan :

L'acceptation de la mort, de sa propre mortalité devient maintenant possible, car elle ne subit plus le châtement d'un pouvoir extérieur mais elle accepte de vivre pleinement, ce qui implique forcément de mourir pleinement aussi. [...] Le mystère de la vie dans toute sa complexité se fonde ici sur l'acceptation de soi-même, de sa vie et sur l'acceptation de sa propre mortalité.³⁶

C'est seulement rendu à cette dernière extrémité que l'homme mis face à son ultime limite fait ce choix : celui de se rendre ou celui d'accepter ce qui adviendra sans crainte. Cela

³³Annexe III, Entretien avec Sabÿn Soulard, p. 130.

³⁴ Annexe III, Entretien avec Sabÿn Soulard, p. 131.

³⁵ARCAN, Zeyno, *Empreinte, emprunt et expression : Vers une peinture scéno-graphique, sur les traces de Pollock, Klein et Bacon* Op. Cit., p. 46.

³⁶Id., p. 47.

demande une grande force et c'est en cela que nous admirons l'artiste : sa force vitale. Or, la puissance de l'acceptation face à l'incompréhensible et ce sur quoi nous n'avons aucun pouvoir est liée à une certaine « foi », espoir et confiance en ce qui est.

La confiance, comme la foi, échappe à la rationalité car il est insensé d'avoir confiance en sa vie quand nous savons tous qu'elle se finira un jour. C'est seulement la survie de l'espèce qui est à l'œuvre dans l'histoire de l'humanité, mais les milliards d'hommes qui peuplent la planète ne sont pas moi. Et c'est la foi en moi-même, en ma propre vie et en son sens profond qui sauve l'individu de l'angoisse de la mort. L'artiste vainc ainsi la mort « En réalité, un seul événement captait entièrement mon esprit et c'est le fait qu'elle ait réussi à vaincre la mort. »³⁷ par l'acceptation et la création qui est capacité de dépassement pour l'homme³⁸.

En effet, l'œuvre manifeste alors du combat pour la vie du peintre, et la libération se produit lorsque l'artiste accepte la mort et par elle, la vie, car après avoir surmonté l'épreuve de la mort, c'est l'importance de la vie qui se révèle, comme l'exprime Zeyno Arcan : « C'est seulement face à la mort que des questions de vie se posent réellement. Qui suis-je ? À quoi sert ma vie ? »³⁹. Or, en acceptant la mort et la possibilité de l'anéantissement de mon être, c'est à ma beauté, la beauté du monde et des êtres qui m'entourent que je vais porter de l'intérêt. En surmontant l'angoisse de la mort, une vie nouvelle se révèle, comme une seconde naissance, l'homme se trouve comme un nouveau-né. Plus encore, comme l'expose Jankélévitch⁴⁰, notre attitude face à la mort engage notre attitude dans la vie.

L'art et la mort sont liées, non seulement parce qu'en tant qu'être humain, l'artiste est mis face à la mort, mais plus encore parce que la mort apparaît comme un révélateur pour le peintre d'un mystère qui le pousse à créer. En effet, c'est suite à la constatation de l'angoisse ontologique que l'homme a du dépérissement qu'apparaissent en art des tableaux qui expriment cette angoisse⁴¹.

Que fait l'artiste de cette question de la mort ? Comment la mort est-elle dépassée afin d'admettre la vie comme valeur et comme désir ? Quel est le lien entre la vie et

³⁷ARCAN, Zeyno, *De la notion de « vie » dans la danse expressionniste de Mary Wigman à la recherche des « signes de vie » dans mon travail pictural.*, Op. Cit., p. 93.

³⁸Annexe II, Entretien de Mëos : « Parce que le sacré c'est intouchable, ce qu'on doit respecter, et il y a une dimension spirituelle parce que c'est le spirituel qui dit que c'est précieux. C'est quelque chose qui nous touche particulièrement. Ça a une importance vitale, et même au-delà de la mort. C'est quelque chose qui est précieux même au-delà de la mort (on sait que ça nous dépasse encore après la mort). » p.121

³⁹ARCAN, Zeyno, « *Le souffle vital de la création. De la danse expressionniste à la peinture scénographique : cheminement d'une création* », In BLOESS Georges (dir.), *Destruction, création, rythme : l'expressionnisme, une esthétique du conflit*, Op. Cit., p. 47.

⁴⁰JANKELEVITCH, Vladimir, *Penser la mort ?*, Op. Cit., p. 50 « En effet, il me semble que l'attitude par rapport à la mort est en réalité une attitude dans la vie. »

⁴¹Voir œuvres de Goya citées en note.

la nature dans les sujets de même que dans la vie du peintre ? L'œuvre d'un artiste est-elle aussi précieuse que sa propre vie ? Quel lien y a-t-il entre la vie du peintre et ses œuvres ? Et d'où vient ce désir pour la vie chez le peintre ? Le sens de la vie est aussi le sens que l'on donne à sa mort : que dois-je faire de ma vie ? Comment faire pour qu'elle compte ? Quel est le sens de ma vie ?

LE SOUFFLE DE VIE

Contrairement à la mort comme destruction et à l'action de destruction apparaît la force du désir vital, de l'élan de vie. Cette énergie qui pousse l'homme à créer est manifeste dans la peinture. L'art cristallise ces oppositions manifestant, parfois de la peur de la mort et de la destruction, comme on peut le voir dans le célèbre tableau *Guernica*⁴² de Picasso, mais aussi de l'élan qui nous pousse dans la vie et de la vie qui nous entoure : par les couleurs, les textures des œuvres, qui renvoient à nos sens et donc à notre place dans le monde en tant qu'êtres vivants.

Dans les danses de Mary Wigman, on y trouve le désir, la joie et les douleurs inhérentes à la vie, en effet la première danse de ses « *Sept danses de la vie* » est celle du désir. Désir lié à la vie et à tout ce que nous y vivons. Ainsi, l'art c'est manifester la vie et son sens le plus absolu :

Or. Pour Mary Wigman, même si on tient compte de son caractère dramatique et exubérant, danser est une question de vie. La prise de conscience de ce qu'elle est et à quoi sert sa vie, la connaissance de sa raison de vivre se fait face à la mort. Son désir trouve ainsi sa raison.⁴³

La vie et l'art sont liées par l'expression du désir vital qui se produit dans la création et se retrouve ensuite dans l'œuvre. Ainsi Bacon lors d'un entretien déclare : « On transmet la sensation et le sentiment de la vie de la seule façon qu'on peut. »⁴⁴.

Ceci, à travers l'œuvre dans laquelle l'intention est d'imprimer cet élan de vie. Et Zeyno Arcan fait part du fait que « [son] hypothèse est que la nécessité intérieure de création est d'abord un besoin vital. »⁴⁵. D'ailleurs sa série « Signes de vie », dont nous donnons une illustration ci-dessous, s'inscrit dans cet élan. On y trouve dans une feuille de figuier, en doré

⁴²Tableau engagé réalisé suite au bombardement par les fascistes nazis et italiens, de la ville de Guernica, pendant la guerre d'Espagne. Elle apparaît comme un symbole de dénonciation de la guerre et de ses horreurs. On peut lui relier le tableau de Goya, *Tres de Mayo*.

⁴³ARCAN, Zeyno, « *Le souffle vital de la création. De la danse expressionniste à la peinture scénographique : cheminement d'une création* », In BLOESS Georges (dir.), *Destruction, création, rythme : l'expressionnisme, une esthétique du conflit*, Op. Cit., p. 47.

⁴⁴SYLVESTER, David, *Francis Bacon Entretien*, Paris : Flammarion, (coll. Ecrire l'art), 2013, p. 55.

⁴⁵ARCAN, Zeyno, « *Le souffle vital de la création. De la danse expressionniste à la peinture scénographique : cheminement d'une création* », In BLOESS Georges (dir.), *Destruction, création, rythme : l'expressionnisme, une esthétique du conflit*, Op. Cit., p. 42.

le symbole masculin au centre et le symbole féminin autour. Elle cherchait alors à percer le mystère de la vie. La vie et l'amour sont des thèmes très importants chez elle. Comme l'illustration le montre, la feuille représente la nature et la vie, et dans ce cadre, la relation est d'or : entre le masculin et le féminin qui perpétueront la vie.



FIGURE 4 ZEYNO ARCAN SIGNE DE VIE DANS FEUILLE DE FIGUIER

À la base de l'art chez l'artiste se trouve à la fois l'angoisse de la mort, cette peur face à la destruction irrépensible qu'entraîne la vie elle-même, et corrélativement à cela, le désir vital, à l'image du *conatus* de Spinoza, désir de persévérer dans son être. Ainsi l'art, la création apparaît elle-même comme un besoin vital, poussant l'artiste à vivre pleinement par le biais de sa création.

L'œuvre de l'artiste est alors liée à sa vie. Zeyno Arcan analysant le cas de Mary Wigman⁴⁶ dans sa conférence sur l'expressionnisme et le souffle vital de la création dit :

Face à la mort, la vérité sort de l'inconscient et révèle l'importance de la danse comme moyen de réaliser sa vie et comme moyen de partage.⁴⁷

L'œuvre est un moyen de partage de la beauté et l'importance de la vie. Or en pratiquant une discipline artistique, l'artiste se tourne vers ses sensations et se recentre sur ce qui compte, comme l'exprime Sabÿn Soulard :

Je sais simplement, que l'art aimante au plus profond de mon être l'essentiel de ce qui m'importe : ne pas passer à côté de ma vie, car dans la création, je me « pose », je me sens « à ma place ».⁴⁸

L'expression « ne pas passer à côté de la vie » semble capitale. L'artiste veut vivre pleinement et sa confrontation à la mort lui apporte cela : la compréhension de ce qui est absolument essentiel. Le mystère de l'art est ainsi mis en relief, non seulement il permet d'aborder la vie comme désir de vivre mais en même temps il permet de surmonter les côtés difficiles de la vie. La mort et la vie sont intimement liées mais en tant qu'être vivants, agissant dans le monde, c'est bien la vie qui nous intéresse autant que son sens et ce que nous voulons en faire. Le choix de l'artiste est de peindre sa vie, communiquer à autrui l'importance de la vie et son sens, tout en se soustrayant lui-même au pouvoir du dépérissement, affirmant ainsi son pouvoir et sa capacité de création.

La création artistique est capable de rentrer en communication avec le désir vital par son rayonnement vivant qu'elle a puisé elle-même dans la vie. Ce que j'ai de plus cher dans la vie est justement la vie elle-même et ce qui me remplit de la plus grande joie, c'est cette sensation d'appartenir à moi-même, à la vie, à la terre et à l'humanité entière. D'où le besoin de partager à travers ma création avec les hommes ce que je considère comme « le sens de ma vie ». Par mon travail, je désire « donner envie de vouloir désirer » pour ceux qui cherchent leur sens de la vie.⁴⁹

Il est question alors, non seulement de la vie vécue et de ce désir de vivre, mais plus encore de transmettre ce désir, de le dépeindre. L'artiste cherche alors à parler du sens de la vie et surtout, de véhiculer l'idée que celle-ci est précieuse. Les propos suivants, tirés de l'entretien de Bacon démontrent bien cette idée :

⁴⁶Zeyno fit un D.E.A sur les « sept danses de la vie » de Mary Wigman, ayant été danseuse par sa première formation. Formation qu'elle dû abandonner suite à un accident, se recentrant ensuite sur la peinture et la sculpture qu'elle étudiait aussi dans son école d'Art.

⁴⁷ARCAN, Zeyno « Le souffle vital de la création », In BLOESS Georges (dir.), *Destruction, création, rythme : l'expressionnisme, une esthétique du conflit*, Op.Cit., p. 46.

⁴⁸ Annexe III, Entretien avec Sabÿn Soulard, p. 128.

⁴⁹ARCAN, Zeyno, *De la notion de « vie » dans la danse expressionniste de Mary Wigman à la recherche des « signes de vie » dans mon travail pictural.*, Op. Cit., p. 99.

De sorte que l'artiste est capable d'ouvrir ou, dirai-je plutôt, de desserrer les valves de la sensation et ainsi de renvoyer plus violemment le spectateur à la vie.⁵⁰

L'artiste apparaît comme révélateur des sens pour l'homme, qui s'inscrit par-là dans la vie. Ici, le double sens du mot « sens » apparaît, il est question à la fois de faire passer ce qui fait sens pour l'artiste, et en même temps de stimuler les sens physiques : la vue, l'ouïe, le toucher. Ce travail n'est pas fait uniquement pour lui-même mais pour quiconque apercevra l'œuvre :

Ce que je considère comme mon devoir d'artiste envers l'homme est de stimuler et de réveiller son désir vital [celui du spectateur], qui lui seul est capable de produire un changement.⁵¹

Ainsi dans la danse de Mary Wigman, décryptée par Zeyno Arcan dans sa conférence, le roi qui décidera de la survie de la danseuse ou de sa mort dit : « Si ta danse peut m'interpréter le sens de la vie, tu seras libre. »⁵². Or la première chorégraphie se trouve être celle du désir, nous ramenant au désir de vivre. A cela, Zeyno Arcan ajoute que l'étude des « Sept danses de la vie » lui permet :

De déterminer la place ainsi que la puissance du désir vital dans la création artistique et de créer ainsi une relation entre la création et la vie. Mon intention est de donner à voir que la transfiguration et la transcendance sont des processus inhérents à l'homme et à la création artistique.⁵³

La visée est alors éclairée au grand jour : en effet, la victoire sur la mort opérée par le biais de l'art, inclus donc la vie dans le geste créateur et inversement ; la vie apparaît ainsi comme une valeur inestimable vécue « pour elle-même » dans l'œuvre, ceci par le geste de créer. Or, l'art dans cette opération est le vecteur de la transfiguration, c'est-à-dire, la sublimation dont parle Sabÿn Soulard, cette capacité de dépasser les règles du donné afin de tendre, plus loin, vers un mystérieux « ailleurs », plus grand encore que ce qui est déjà là, dans le cadre habituel de la vie. Ainsi, l'homme dépasse son existence subjective et propre afin de tendre à l'universel dans ce désir vital universel. Ce dépassement permet la transformation du réel et la libération. En effet, comme l'écrit Zeyno Arcan :

Non seulement elle a vaincu ainsi la mort qui s'annonçait trop tôt⁵⁴, mais elle est devenue une grande

⁵⁰SYLVESTER, David, *Francis Bacon Entretiens*, Op. Cit., p. 24.

⁵¹ARCAN, Zeyno, *De la notion de « vie » dans la danse expressionniste de Mary Wigman à la recherche des « signes de vie » dans mon travail pictural.*, Op. Cit., p. 99.

⁵²ARCAN, Zeyno « Le souffle vital de la création. De la danse expressionniste à la peinture scénographique : cheminement d'une création », **In** BLOESS Georges (dir.), *Destruction, création, rythme : l'expressionnisme, une esthétique du conflit*, Op. Cit., p. 45.

⁵³ Id., p. 43.

⁵⁴Mary Wigman avait la tuberculose, les « Sept danses de la vie » est une chorégraphie de danse qui l'a sauvé de sa maladie. Elle prit du même coup le choix de devenir danseuse plutôt que, comme les femmes de son âge à son époque, de se marier et d'avoir des enfants.

danseuse après avoir reconnu le sens de sa vie, puis elle est devenue la fondatrice de la danse expressionniste allemande.⁵⁵

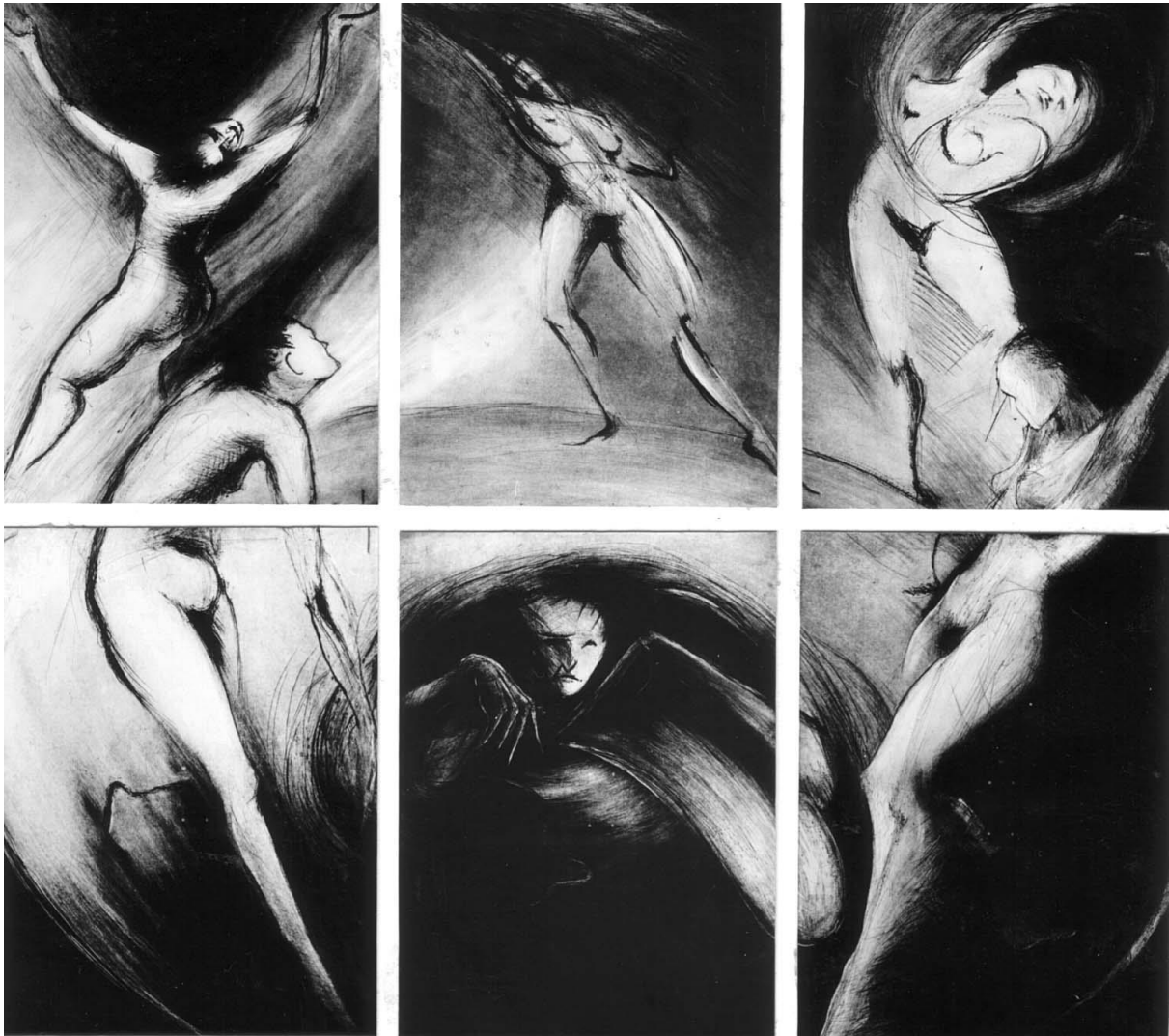


FIGURE 5 ZEYNO ARCAN, *LES SEPT DANSES DE LA VIE*

Plus encore, selon Sabÿn Soulard, la vie elle-même réside dans ce dépassement perpétuel et par la création, l'artiste participe de ce cycle de la nature : « Mais là, plus simplement, je dirais : vivre, c'est sans doute (se) trans-muer⁵⁶. Et créer, c'est aussi inscrire son geste au creuset de ce mouvement, de ce flux de vie.»⁵⁷

⁵⁵ARCAN, Zeyno, « Le souffle vital de la création. De la danse expressionniste à la peinture scénographique : cheminement d'une création », In BLOESS Georges (dir.), *Destruction, création, rythme : l'expressionnisme, une esthétique du conflit*, Op. Cit., p. 49.

⁵⁶ L'étymologie de transmuier est : « changer en autre chose », « transformer un métal précieux en un autre plus précieux » *tans-* signifie audelà et *-muer* : changer. Disponible en ligne [<http://www.cnrtl.fr/etymologie/transmuier>]

⁵⁷ Annexe III, Entretien de Sabÿn Soulard, p. 137.

La visée vers le spectateur découle de la victoire de l'artiste sur la mort, le peintre en vient alors à vouloir sauver aussi l'humanité entière. Cet espoir humaniste se retrouve dans son œuvre quand par son intention, il tente de donner envie de vivre au spectateur. Par le tableau, on pourra alors sentir l'amour du peintre pour la vie et en être saisi. Au point de nous sauver, nous aussi, de cette peur, car de l'autre côté de la peur se trouve la pleine vie, celle qui est vécue comme flux. Mais cet espoir de sauver les autres, rejoignant une visée christique⁵⁸, ne peut se faire par la seule ambition du peintre :

Ma douloureuse expérience avec mon ami⁵⁹ m'a fait comprendre que je ne pouvais aider personne pour vivre ni sauver personne de la mort. Mon heureuse expérience avec ma propre guérison⁶⁰ m'a fait comprendre que c'est le désir individuel qui peut seulement accomplir ce miracle.⁶¹

En effet, l'homme ne peut sauver un autre seulement dans la mesure où il lui montre la voie. Et c'est le spectateur de l'œuvre, un homme absolument singulier qui se délivre lui-même par son propre désir. La peinture apparaît alors comme un révélateur, qui sauve le peintre par son action, et qui peut sauver le regardeur du tableau, si celui-ci fait le choix de se libérer.

Pour le créateur, cette vision quant à la vie, va jusqu'au sentiment de se sentir « un » avec le monde et toutes les choses qui s'y trouvent comme le dit Zeyno Arcan de l'expressionnisme :

L'expressionnisme travaillait avec la subjectivité de l'artiste, sa sensibilité et sa perception propre, allant jusqu'à l'« *Einfühlung* »⁶², cette faculté de sentir la vie des êtres et des choses, de se sentir Un (*Ein*) avec.⁶³

Cette adéquation avec le monde est adéquation avec la nature, qui inspire énormément les peintres et leur donne un lien à un univers vaste et fécond pour leurs créations. Comment l'homme et la nature sont-ils liés dans l'art ? Quel sens prend la nature pour l'artiste ? Quel est son rapport à celle-ci ?

⁵⁸DE KERROS, Aude, « L'ultime gnose », **In** *L'art caché*, Paris : 2013, Eyrolles, 316 p.

⁵⁹Le compagnon dont parle Zeyno Arcan s'est suicidé tragiquement, d'un coup de poignard dans le cœur, alors que ceux-ci prévoyaient un avenir commun. Cela lui inspira une grande réflexion sur la mort et le suicide et la nécessité de surmonter la mort afin de vivre pleinement.

⁶⁰Zeyno Arcan avait alors un cancer dont elle a guéri.

⁶¹ARCAN, Zeyno, *De la notion de « vie » dans la danse expressionniste de Mary Wigman à la recherche des « signes de vie » dans mon travail pictural.*, Op. Cit., p. 99.

⁶²Empathie en allemand, l'allemand étant la langue maternelle de Zeyno Arcan.

⁶³ARCAN, Zeyno : « Le souffle vital de la création. De la danse expressionniste à la peinture scénographique : cheminement d'une création », **In** BLOESS Georges (dir.), *Destruction, création, rythme : l'expressionnisme, une esthétique du conflit*, Op. Cit., p. 36.

NATURE OU CULTURE ?

La peinture a d'abord semblé pour Platon dans *La République*⁶⁴, une imitation de la nature, ce qui la rendait condamnable à ses yeux. Par l'art abstrait, l'impressionnisme ou le surréalisme, les artistes ont montrés que si l'art puise sa source dans la contemplation de la nature, il n'y est pas assignable. L'artiste pose un cadre, il choisit son sujet et ne donnera toujours des choses qu'une représentation. Pourtant le lien entre l'homme et la nature est bien à questionner en art. La nature semble une source d'inspiration pour les peintres et les rappelle à leur humanité.

Quel rapport le peintre entretient-il avec la nature ? Et avec sa propre humanité ? Comment la sensibilité du peintre se développe-t-elle au contact de la nature et comment cela se retrouve-t-il dans l'œuvre ?

LA NATURE

La sensation d'union citée plus haut, évoque un dépassement par l'homme de sa propre nature pour tendre à l'élan vital universel. Cette adéquation avec tout ce qui est, tout ce qui vit, se retrouve dans la relation du peintre avec la nature, source classique d'inspiration. Comme nous avons pu le constater au cours de l'entretien avec Sabÿn Soulard :

Ces lectures constituaient bien-sûr une carapace, un refuge mental, contrastant fortement avec mon besoin d'enracinement dans la nature, à la fois très physique, très sensuel, mais aussi en quête de sacré.⁶⁵

La communion avec la nature crée du même coup un lien avec le sacré, la nature semblant être une approche possible, comme la mort, pour le sacré comme *numineux*⁶⁶, constitué du *mysterium tremendum*, mystère qui fait frissonner par son immensité. Ainsi, Mëos, dans notre entretien dit : « On peut considérer que la nature, c'est sacré. »⁶⁷. Dans la nature, l'artiste semble redevenir l'enfant qui s'émerveille de tout ce qu'il voit. Il est aussi face à un mystère insondable car elle dépasse le petit grain de poussière qu'est l'homme par rapport à

⁶⁴ PLATON, *La République*, Paris : Flammarion, (GF), 2002, 801 p.

⁶⁵ Annexe III, Entretien avec Sabÿn Soulard, p. 124.

⁶⁶Voir l'ouvrage de OTTO, Rudolf, *Le sacré*, traduit de l'allemand par André JUNDT. Paris : Payot, (collection Petite Bibliothèque Payot, Numéro 218), Juin 2015, 288 p.

⁶⁷ Annexe II, Entretien avec Mëos, p. 118.

l'univers. La nature est alors principe de vie, la même pour tout être vivant.



FIGURE 6 ZEYNO ARCAN, *TRESSE*

Plus encore, à la lecture de Schopenhauer, on remarque que l'artiste a un lien à la nature car il y voit plus loin que l'homme du commun, il y saisit « l'essence des choses, de la vie et de l'existence ». ⁶⁸ Au contact de la nature, et à travers la vision des fleurs qui naissent, grandissent, fleurissent et périssent, c'est la vie elle-même que contemple le peintre et qu'il exprime ensuite dans ses œuvres : « Le génie contemple un autre monde que le reste des hommes. » ⁶⁹. C'est grâce à son intellect qui lui donne une connaissance intuitive que l'artiste exprime les idées platoniciennes au moyen d'images. La représentation du monde par le génie est plus objective

⁶⁸ SCHOPENHAUER, Arthur. *Le monde comme volonté et représentation*. 3e éd., Paris : ed. PUF, 2014, p. 1138

⁶⁹ Id., p. 1104.

que celle des autres hommes et ce grâce à sa capacité d'imagination et son intellect vaste. Cet état de lucidité qui traverse toute la vie du peintre n'est que rare chez les autres hommes. La contemplation de la nature inspire donc le peintre mené par son instinct.

Or dans la contemplation de la nature, le sublime apparaît en pleine lumière. La notion de sublime n'a pas le même sens chez Schopenhauer que chez Kant, dans la *Critique de la faculté de juger*⁷⁰. Pour ce dernier, la nature par le biais de la vie enfante le génie qui dépasse ses intentions. La nature est donc bien supérieure car c'est en elle que l'homme peut créer. Et il fait cela en s'inspirant d'elle : le sublime de la nature inspire le peintre et le dépasse. Tandis que chez Schopenhauer, le sublime est composé du beau et de la connaissance des idées⁷¹, et est défini comme un ravissement qui dépasse notre individualité.⁷²

Sabÿn Soulard dans notre entretien exprime ce sentiment de sublime face à la nature qui inspire l'artiste en y ajoutant une capacité de parole à la nature :

Le land art, dans son lien avec la nature, me semblait déplier une sorte de sacralisation de *Tellus Mater*, une puissance archaïque qui me parlait.⁷³

Mais Kant et Schopenhauer divergent dans le sens que le premier place la nature comme supérieure à l'homme car aucun homme ne pourra réaliser des œuvres aussi sublimes que la nature, quand l'autre dit de l'artiste qu'il est un génie quand il se libère de la nature pour rejoindre les idées. La nature est moyen de compréhension du monde et « toute œuvre répond à la question : Qu'est-ce que la vie ? à sa manière. »⁷⁴

Le génie se détache de toutes les coordonnées pratiques de la nature pour porter son regard plus loin, en cela il est génie : il « atteint un but que les autres ne peuvent même pas voir. »⁷⁵.

Dans cette tension entre les thèses des deux auteurs, nous pouvons voir que chez Kant, la nature dépasse les hommes et c'est d'ailleurs sa volonté qui se produit par la vie des hommes. Mais la culture est pourtant une notion à distinguer de la nature. Si l'homme vient de la nature comme monde, il crée ses propres lois en fondant une société. L'art donc vient de la nature, mais s'en éloigne. Face à cette nature, il y a bien l'homme et sa technique qui lui permet de s'en abstraire. Nous prendrons donc plutôt le parti de Schopenhauer, car il nous permet de mieux

⁷⁰ KANT, Emmanuel. *Critique de la faculté de juger*. Traduit et introduit par Alexis Philonenko. Paris : Vrin, (Bibliothèque des Textes Philosophiques Poche), juillet 1993, 308 p.

⁷¹ SCHOPENHAUER, Arthur. *Le monde comme volonté et représentation*, Op. Cit., p. 261.

⁷² Id., p. 265.

⁷³ Annexe III, Entretien avec Sabÿn Soulard, p. 127.

⁷⁴ SCHOPENHAUER, Arthur. *Le monde comme volonté et représentation*. Op. Cit., p. 1138.

⁷⁵ Id., p. 1121.

étudier comment l'homme s'inspire mais pourtant s'abstrait de la nature.

Dans son aspect génial, l'artiste est bien souvent proche de la folie.⁷⁶ Qu'en est-il alors de l'artiste en tant qu'homme ? Comment se situe-t-il parmi ces congénères ? Schopenhauer dit que le génie est solitaire, quel rapport l'artiste a-t-il vis-à-vis des hommes et de l'humanité, qu'il semble pouvoir observer à travers le visage d'un seul homme ?

L'HUMAIN

Dans l'un des premiers ouvrages de Maldiney : *In Media Vita* suivi de *La dernière porte*⁷⁷, on peut observer un grand souci de l'humanité, un questionnement face à l'inhumanité qui se retrouve ensuite dans la position de l'artiste et dans l'étude de l'œuvre d'art. Ce questionnement est mené suite à la seconde guerre mondiale, qui semble avoir plongé l'homme dans un trouble concernant son humanité, par la vision d'horreurs qui traumatisèrent toute une génération d'hommes : les meurtres, la guerre, la douleur et le sang.

Cette guerre aura non seulement un impact sur l'être humain mais aussi sur les arts, comme nous le verrons aussi plus tard. Dans ce contexte de violence, l'étranger était un ennemi, quelqu'un que l'on ne peut comprendre. « Eux et nous, si nous sommes véridiques, nous ne sacrifierons jamais l'homme à une idée de l'homme. Aucune théorie ne peut avoir la dignité de l'existence. »⁷⁸ exprime Maldiney. En effet, c'est la dignité et la valeur humaine qui disparaissent sous les intérêts économiques dans ces guerres absurdes entre les hommes. Au-delà de toute théorie sur l'homme, c'est d'abord dans la vie et la rencontre de l'autre que s'exprime notre humanité : l'existence et sa dignité doivent être le point de départ de tout propos s'intéressant à la peinture, car sans cela c'est l'impérialisme et toutes ses velléités qui finiront par tenter de détruire la différence et l'altérité nécessaire en art.

On ne cherche pas à comprendre une pensée étrangère. On la classe. La classification est une maladie mortelle : elle empêche le dialogue, elle stérilise toutes nos rencontres, elle tue l'homme entre nous et l'autre.⁷⁹

L'impérialisme nous cache l'autre. Or le peintre a besoin des autres car à qui seront adressés les connaissances des idées sinon autrui ? Quand l'étranger, l'autre, ne peut plus être

⁷⁶ Id., p. 284.

⁷⁷ Maldiney, Henry, *In Media Vita, suivi de La dernière porte*, Les éditions du Cerf, Paris, 2013, collection : Œuvres philosophiques. Ils furent édités en 1988 pour le premier et 1945 pour le second et sont parmi les premiers écrits de l'auteur.

⁷⁸ Id., p. 64.

⁷⁹ Id., p. 57.

rencontré, voire pire, qu'il disparaît au profit des jugements que nous portons sur lui. C'est aussi l'art qui est menacé. L'auteur condamne cette classification face à l'autre, à ce qui est différent de nous, et c'est bien de cela qu'il faut se prémunir. D'autant plus que l'autre comme le monde est transcendant, c'est-à-dire que je ne peux pas le concevoir dans son entièreté, une partie m'échappera toujours, je ne peux pas en faire le tour ou le comprendre dans son intégralité.

C'est ainsi que dans la rencontre, je suis surpris de ce qui se présente face à moi. Il est question de prendre ses responsabilités, afin de rester humain, d'exprimer son humanité par la prise en compte de l'autre. C'est seulement dans le rapport d'empathie, en reconnaissant à l'autre la même humanité que moi-même que je m'affirme en tant qu'homme et que la peinture naît. Maldiney, sans doute touché du spectacle horrifiant de la guerre, regrette le rapport humain éthique qui s'efface en période trouble.

Déjà dans son premier ouvrage, ce souci de l'humain rejoint l'art par la correspondance du paysage, de l'espace et du vide qu'il trouve dans les peintures de Tal Coat : « Il y a autre chose de plus vrai que ces calculs. Il y a le paysage. Il y a dans ce paysage la négation du Il y a : le vide. »⁸⁰.

Ici, l'espace ouvre sur celle du paysage, que l'on retrouve à travers les différentes œuvres de Maldiney. Qu'est-ce donc que le paysage ? Il semble être une image ouvrant sur autre chose, comme une fenêtre qui nous donne à voir un espace différent, tel le fond des mers par exemple, qui nous emmène vers des horizons de pensées inconnues. Une fenêtre sur une absence de l'homme, cela semble à Maldiney comme la révélation que l'on peut avoir en contemplant la nature, cet espace est hors de l'homme, loin de l'humain en nous. Cela rejoint le vide. Dans cette citation, la négation du « il y a » fait référence à Heidegger et son « *Dasein* » avec la nuance qu'être-là renvoie à l'être quand le « il y a » renvoie au monde qui ne cesse de se présenter à mes yeux. Ainsi le monde m'apparaît, par cette fenêtre du paysage, soudain, je remarque quelque chose, en dehors de moi qui m'appelle et m'ouvre sur un vide. Le vide étant, chez Maldiney, ce qui soutient l'espace ouvert de la toile de peinture : nous y reviendrons plus tard. Mais aussi un espace de la mort, sans forme et sans matière. Plus tard, dans *Regard Parole Espace*⁸¹, il dira à propos de la peinture de Van Gogh :

Cette couleur, cette séduction est la clef qui ouvre l'Univers à l'homme et l'homme à l'Univers à une profondeur inconnue jusqu'ici. Il n'y a pas de monde tout fait, de monde en soi. Le réel est le couple que nous formons avec le monde.⁸²

⁸⁰Id., p. 23.

⁸¹ Edité en 1973.

⁸²Id., p. 50.

Cette ouverture se fait par rapport à l'homme mais aussi à la nature qui lui préexiste, à propos de la peinture de Cézanne il dira que nous pouvons y trouver : « un monde qui est en deçà de notre monde d'habitudes habitué lui-même d'un monde pré-humain »⁸³.

Le statut particulier de la peinture est une merveilleuse possibilité de sortir de nos habitudes afin de nous risquer dans l'étranger. Le processus allant de soi à l'autre, à l'infini de l'art, ne peut se faire seulement dans un rapport éthique. L'homme se retrouve ainsi lui-même et parallèlement s'expose au monde. Le solipsisme est ainsi dépassé et c'est l'essence et l'origine de l'art, de l'homme et de l'altérité qui apparaissent entre visible et invisible.

Loin de s'abstraire de la nature l'homme y collabore et y rencontre ses semblables, selon la phrase de Goethe : « Celui qui contemple la beauté humaine, le souffle du mal ne peut rien sur lui : il se sent en accord avec lui-même et avec le monde ».

Cet accord, n'empêche pas pourtant une recherche perpétuelle, car le génie se sent garant d'une mission, celle de vivre et d'œuvrer non seulement pour lui-même mais pour l'humanité entière.

Le peintre aurait une capacité particulière qui le rend d'autant plus sensible au regard, au monde qui l'entoure, la matière même créant en lui une impression forte. On dit des artistes qu'ils sont des êtres particulièrement sensibles, c'est pour cela qu'ils ont la faculté de donner une représentation de ces choses dont nous n'arrivons pas à parler avec les mots, ce sentiment de grandiose et de sublime qui peut nous saisir face à un spectacle majestueux comme celui d'un orage, d'un déchaînement naturel ou la complexité de l'âme humaine. Le génie naît d'une unité entre technique « perfection artisanale » et « manifestation d'une puissance supérieure »⁸⁴, ainsi apparaît la transcendance, le mystère qui nous fait sentir le « numineux » à travers l'œuvre esthétique. D'autre part, l'artiste demeure étranger aux hommes par son rapprochement à une certaine « primitivité ». Au sens où Cézanne affirme : « Je veux peindre la virginité du monde. », l'artiste semble capable de voir au-delà du voile, un monde pré-humain⁸⁵. Comme le dit Maldiney de Tal Coat : « Tout ce qui touche Tal Coat est primitif »⁸⁶.

Ceci rejoint les théories des historiens sur la préhistoire, où art et sacré ne faisaient qu'un, la représentation d'un animal étant déjà une appropriation de cet animal, ces temps où l'on croyait au pouvoir de la représentation. Or ce temps se perpétue à travers nos propres discours sur l'art où l'artiste est un véhicule qui, en même temps qu'il crée des œuvres, perce des

⁸³Henri Maldiney, *Regard Parole Espace*, éd. Cerf, Paris, 2013, coll. Œuvres Philosophiques, p. 49.

⁸⁴MALDINEY, Henri. *L'art, l'éclair de l'être*. 2e édition. Paris : éditions du Cerf, 2012, p. 12.

⁸⁵MALDINEY, Henri. *Regard Parole Espace*. Op. Cit., p. 48-49.

⁸⁶Id., p. 54.

mystères qu'il nous livre dans une représentation, nous renvoie à nous même par le monde intérieur du peintre : « ce n'est pas la biographie qui nous instruit de l'auteur, c'est l'oeuvre. »⁸⁷. C'est, pour finir, l'empathie⁸⁸ présente en l'homme qui permet une telle perception de l'œuvre d'art : par la figuration de l'homme ou de l'idée, nous reconnaissons un quelque chose qui nous parle. De la même manière, Merleau-Ponty écrit à propos du peintre : « puisque les choses et mon corps sont faits de la même étoffe, il faut que sa vision se fasse de quelque manière en elle ou encore que leur visibilité manifeste se double en lui d'une visibilité secrète : « la nature est à l'intérieur », dit Cézanne. »⁸⁹.

Comment cette mission s'accomplit-elle dans le travail de recherche et de perfectionnement du peintre ? Et comment la recherche de l'individualité du peintre nous informe-t-elle du rapport de recherche de tout un chacun par les œuvres ?

QUE CHERCHE LE PEINTRE ?

La nécessité de peindre se trouve cristallisée dans le travail, l'effort perpétuel de l'artiste, cet appétit insatiable qui le fait travailler sans prendre en compte ni l'heure, ni le temps passé à faire une œuvre. Dans ce travail immodéré on peut retrouver ce qui fait de l'artiste une figure particulière : il est libre et ne répond qu'à son « inspiration ». Ainsi sans inspiration, rien ne se fera et en cas d'inspiration un énorme travail sera fourni dans un temps qui ne sera pas le même que celui du travail lambda : c'est aussi pour cela qu'il est délicat de dire combien vaut une œuvre. Le rapport au temps de travail par rapport à ce qui est réalisé est difficilement évaluable comme cela l'est pour les autres métiers qui sont normés. En effet le peintre ne semble vivre que pour son art, comme le laisse apparaître son activité incessante.

Cette action s'effectue par une nécessité intérieure : il est impossible de faire autre chose. Les trois artistes l'ont exprimé :

« Je ne pouvais pas faire autre chose, mais je ne savais pas encore que ça s'appelle de l'art. »⁹⁰

⁸⁷Id., p. 144.

⁸⁸Notion husserlienne d'empathie : autrui possède deux bras, deux jambes et surtout un visage, comme moi-même ; Je reconnais donc les mêmes caractéristiques en lui qu'en moi-même, ce qui est l'origine de l'empathie. Face à l'œuvre, qui n'est pas un autre être humain mais qui semble néanmoins une altérité, j'aurai un « surplus d'expérience ».

⁸⁹MERLEAU-PONTY, Maurice. *L'oeil et l'esprit*. Paris : Gallimard, (Folio essais), 1964, p. 21.

⁹⁰Annexe I, Entretien avec Zeyno Arcan, p. 109.

« J'avais l'impression de ne pas pouvoir faire autre chose, il n'y a que ça que je savais bien faire. »⁹¹
« Ça a toujours été là. [...] Cette évasion intérieure a toujours été essentielle pour moi. »⁹²

L'élan de créer se manifeste donc dès l'enfance et porte toute la vie le peintre, comme une recherche sans fin. Or la vie et l'œuvre du peintre semblent parfois se confondre dans l'art, les limites entre le producteur et l'œuvre, l'homme et l'objet se fondent, se mêlent.

C'est une nécessité intérieure de créer et de comprendre le monde qui pousse l'artiste à choisir cette vie exigeante qu'est la sienne : Comment cette recherche conduit-elle l'artiste à son perfectionnement, quelle alchimie attache l'œuvre au peintre ? En quoi l'œuvre manifeste-t-elle une recherche ?

L'ORIGINE DE L'ŒUVRE

Lors de mon entretien avec Zeyno Arcan, quand je lui demandai l'origine de ses œuvres : as-tu une idée de ce que tu vas faire quand tu te mets à peindre, est-ce que tu penses à ce que tu vas faire ? Elle commença par me répondre qu'elle n'avait aucune idée préconçue avant de se mettre à peindre, ni aucune idée de ce qu'elle allait faire. Mais elle crée par « urgence intérieure » :

Il s'agit plutôt d'une urgence intérieure concernant une préoccupation dans ma vie ; quelque chose qui se met insidieusement dans le flux, ou plutôt l'harmonie de ma vie et que j'ai besoin d'élucider. Comme un trou à mettre en lumière. Cette préoccupation est personnelle à la base, mais au final, je me suis rendue compte qu'elle touche tout le monde. Ce sont des préoccupations qui se présentent dans ma vie mais qui concernent tous les êtres humains, des questions concernant l'humanité, que l'on peut retrouver partout. Ensuite, vient l'inspiration... Ou pas. Quand elle vient, je me laisse guider par une « envie » et je me laisse transporter par cet instinct sûr qui me fait faire le geste et utiliser la couleur juste. C'est grâce à cette inspiration soudaine, sans mots, sans pensée, que je sors de moi l'œuvre. Ça demande du lâcher-prise pour la laisser sortir.⁹³

Au début, il y a une question, un problème dans le flux normal de la vie. Cette question rejoint les questions les plus universelles. Et la réponse apparaît dans l'œuvre. L'œuvre est alors créée par une forme d'instinct sûr qui sait quoi représenter, quelles formes, quelles couleurs. Et alors advient par un mélange alchimique de matière, une œuvre.

L'artiste est donc un chercheur, un découvreur de mystère. On peut penser aux sorcelleries qui consistent à lire dans une boule de cristal ou dans le marc de café. Ici ce n'est pas l'action du peintre et à travers la matière de la toile que la question trouve sa réponse. Cette

⁹¹ Annexe II, Entretien avec Mëos, p. 115.

⁹² Annexe III, Entretien avec Sabÿn Soulard, p. 123.

⁹³ Annexe I, Entretien avec Zeyno Arcan, p. 111.

recherche du peintre est d'ailleurs décrite par Merleau-Ponty comme une science secrète, une dimension selon laquelle l'artiste⁹⁴ veut « aller plus loin », « comme s'il y avait dans l'occupation du peintre une urgence qui passe toute autre urgence. »⁹⁵. Plus tard, à propos de Cézanne, il écrit : « Quand Cézanne cherche la profondeur, c'est cette déflagration de l'Être qu'il cherche. »⁹⁶, cette urgence est celle de la profondeur, une recherche de l'être.

Qu'est-ce que cette déflagration de l'être ? Quel est la visée de cette recherche ?

Dans son dialogue avec la matière, les formes, la lumière et l'ombre, c'est un lien au sacré qui se dessine. Mais un sacré qui serait intérieur, rejoignant ici la vision romantique de l'artiste comme un homme faisant le lien entre les dieux et les hommes en délivrant leurs messages. Tel Hermès, par sa recherche des questions qu'il rencontre dans sa propre vie, le messager répond par l'œuvre. Zeyno Arcan exprime elle-même qu'elle n'est que le médiateur permettant le lien entre la toile comme révélateur et la réponse. Comment le sens est-il traduit ensuite ? Quelle compréhension avons-nous des œuvres ?

La compréhension des œuvres permet de se comprendre soi-même, à l'image d'un récit, la peinture raconte une histoire, et la compréhension de ce que l'œuvre dit⁹⁷, nous informe sur nous-même. En effet dans son ouvrage, *Du texte à l'action*, Ricœur donne les clefs de la compréhension non seulement d'un texte, mais aussi par-là, de soi-même.

Qu'est-ce que la compréhension ? « Comprendre n'est pas saisir quelque chose à l'extérieur de soi. »⁹⁸ C'est aussi une expérience : la personne face au texte est toujours incluse dans sa compréhension, puisqu'elle est sienne. « Il s'approprie le sens, parce que ce sens répond à une attente qu'il a formulé, à une question qu'il pose au texte. »⁹⁹. Et cette question est toujours posée au présent. Ceci rejoint notre propos concernant la recherche de l'œuvre : elle répond à une interrogation chez le peintre. De la même façon que le spectateur pose des questions à l'œuvre en essayant d'en comprendre le sens. Cette compréhension n'est pas immédiate mais doit être l'objet d'une recherche méthodique selon Ricœur. Or, ces questionnements aboutissent à la connaissance de soi.

Diamétralement opposé [...] se trouve une recherche de la connaissance de soi et de ce qui fait sens, entreprise par ceux qui ne correspondent pas au profil de l'artiste spécialisé et officiellement

⁹⁴ Ici, il est question de Van Gogh.

⁹⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice. *L'oeil et l'esprit*. Op. Cit., p. 15.

⁹⁶ Id., p. 65.

⁹⁷ Nous y reviendrons dans la partie suivante « Le message de l'œuvre ».

⁹⁸ COIGNARD, Anne, cours du SED de l'Université Toulouse 2 Jean-Jaurès de 2015-2016 « La compréhension et l'intrigue », dans le cadre de l'UE PH0104X, Analyse des régimes de textualité, p. 33.

⁹⁹ Ibid.

subventionné.¹⁰⁰

Dans le cadre d'une critique des artistes officiellement subventionnés, Zeyno Arcan montre ici le lien entre compréhension du sens de l'art et connaissance de soi. Selon Ricœur ceci implique la méthode herméneutique : un retour réflexif sur moi lorsque je cherche à comprendre l'œuvre. Ma compréhension naissant d'un questionnement du texte et d'une méfiance à l'égard de ce que j'ai cru comprendre au premier regard. Ainsi l'œuvre de l'artiste s'inscrit dans ce processus comme « l'évènement d'une distance à soi qu'il nomme « objectivation de soi » »¹⁰¹. L'objet de ma conscience devenant indépendant de mon être.

Or, dans cette objectivation justement, l'homme crée quelque chose qui est pourtant extérieur à moi et dont pourtant je suis l'origine. Ainsi, l'œuvre prend son indépendance par rapport à l'auteur pour traverser le temps, ce dernier ayant par cette objectivation obtenu une connaissance de lui-même. Le tableau ensuite, traversera le temps et sera interrogés par d'autres qui eux aussi questionneront l'œuvre, espérant en recevoir une vérité.

Ainsi, dans ce rapport entre la vie de l'artiste et l'œuvre, nous voyons bien que l'un et l'autre sont séparés, dès que le tableau est créé, il n'appartient plus à l'artiste, pourtant il est aussi un espace de travail pour l'artiste : Comment l'artiste réalise-t-il un processus alchimique par le biais de l'œuvre ? La transformation de la matière de l'œuvre a autant d'effectivité sur le peintre que sur le spectateur : la notion d'alchimie comme opération réalisée dans l'œuvre et la manière dont elle se produit, comment s'institue ce rapport ? Comment la vie de l'artiste est transformée au moyen de l'œuvre et quelle capacité de perfectionnement cela lui offre-t-il ?

L'ALCHIMIE VIA L'ŒUVRE

L'alchimie est une doctrine qui consiste à transformer l'impur en pur. Pendant l'époque du Moyen-Âge, il s'agissait de transformer un métal quelconque en or. Mais, comme l'expose Paulo Coelho dans *L'alchimiste*¹⁰², il s'agit surtout d'une transmutation intérieure, qui passe par l'écoute de sa voix intérieure. Ce roman propose l'initiation d'un jeune homme qui au fil de sa recherche, allant de rencontre en rencontre, aboutit à finalement trouver ce qu'il cherchait, non pas l'or au pied des Pyramides, mais plutôt le sens de sa vie et à lire les signes du destin

¹⁰⁰ ARCAN, Zeyno : « Le souffle vital de la création. De la danse expressionniste à la peinture scénographique : cheminement d'une création », In BLOESS Georges (dir.), *Destruction, création, rythme : l'expressionnisme, une esthétique du conflit*, Op. Cit., p. 38.

¹⁰¹ COIGNARD, Anne, « La compréhension et l'intrigue », Ibid.

¹⁰² COEHLER, Paulo, *L'alchimiste*, Paris : Editions 84, 2007, (coll. J'ai lu Roman), 190 pages.

pour se rencontrer lui-même. Il a alors appris à s'écouter vraiment.

La peinture semble opérer une alchimie, non seulement parce que le peintre transforme une matière inerte en autre chose, mais qui contient une idée, une profondeur, de la beauté, etc. Mais aussi parce que dans la vie du peintre, c'est une transmutation spirituelle qui s'opère. Nous avons plus tôt étudié comment la mort est dépassée par le peintre dans l'art pour exprimer son souffle de vie, et donner envie de vivre à ceux qui regardent. Ce dépassement de la mort qui permet de se concentrer ensuite sur la vie et son sens est une transmutation spirituelle. Et dans l'art c'est à la fois spirituellement mais aussi physiquement que s'ancre l'action du peintre, comme l'exprime Mëos :

Pour l'alchimiste, l'alchimie est une initiation qui relie le matériel au spirituel. À travers la matière, il évolue spirituellement et dans l'art, c'est exactement pareil. L'artiste se sert de la matière pour évoluer au niveau spirituel. D'ailleurs les gens qui ne dessinent que rarement ou qui ne font pas de l'art de manière régulière disent que pratiquer leur fait découvrir de nouvelles perspectives. C'est assez flou comme expression, car c'est comme si ils arrivaient à se projeter plus loin. Ce rapport à la matière permet de la transcender. D'aller au-delà de son aspect premier, de son apparence corporelle. C'est en cela qu'on voit un lien entre alchimie et art.¹⁰³

En effet, transcender la matière, trouver l'or au milieu d'une masse de matière usuelle, cela se joue en peinture. Et cette éducation du regard, afin d'observer clairement ce qui m'entoure et comment cela apparaît à mes yeux en essayant de le retranscrire peut permettre de percer les secrets de la matière. Mais loin de ne s'appliquer qu'aux choses, cette connaissance du monde doit pousser le peintre à réaliser une initiation par rapport à lui-même.

Ainsi, l'alchimie est définie dans le *Dictionnaire des symboles*¹⁰⁴ comme une « opération symbolique de connaissance de soi et du monde ». Cette opération de connaissance se fait par une métamorphose, une transformation positive de la matière¹⁰⁵. Et la connaissance visée est aussi celle de soi, qui va dans le sens du perfectionnement de l'artiste. L'artiste serait donc un homme capable de cultiver et de connaître le « domaine du divin » en lui-même, mais aussi en le monde. Dans un écrit spirituel de tradition juive, *La rose aux treize pétales*¹⁰⁶, il est question du perfectionnement de l'âme, comme processus alchimique et de l'élévation possible dans la vie :

¹⁰³ Annexe II, Entretien avec Mëos, Question 22, p. 3.

¹⁰⁴ CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris : éd. Robert Lafont, 1982, 1060 p. Définition Alchimie page 21.

¹⁰⁵ DE KERROS, Aude, *L'art caché*, Op. Cit., p. 155. Sur la différence entre « art contemporain » et un art héritier de toute l'histoire de l'art.

¹⁰⁶ STEINSALTZ, Adin, *La rose aux treize pétales*, Paris : Albin Michel, (coll. Spiritualités vivantes) 2002, p. 71-72.

Cette élévation consiste, pour chacun, à gravir, degré par degré, l'échelle de la vie de l'âme, passant du stade primitif par le biais de son évolution intellectuelle pour aboutir, s'il le désire, au domaine du divin qu'il porte en soi.¹⁰⁷

Si ce perfectionnement est possible en peintre, c'est parce que l'art lui-même est :

C'est un processus alchimique. Les plus puissantes œuvres sont celles qui ont été faites parce que ça devait être fait et l'artiste s'est juste donné pour que ce soit fait. Il est un vecteur.¹⁰⁸

Non seulement le peintre réalise un travail alchimique dans sa vie, sur lui-même, afin de se connaître, mais aussi sur le monde afin de le connaître. Mais plus encore il réalise cela dans le « don ». Ainsi nous constatons la vocation et le sens du travail du peintre : il se donne pour sublimer toute chose, c'est-à-dire transformer les peurs et les angoisses en forces, la laideur en beauté etc. C'est dans ce travail investi de toute une vie que naissent certaines œuvres face auxquelles nous pouvons avoir une « expérience du sacré ».

Ce que l'on retrouve dans la vie du peintre est bien ensuite figuré dans l'œuvre : de même Sabÿn Soulard¹⁰⁹ exprime qu'elle procède à la transmutation des objets qu'elle présente, parce qu'elle les transforme et les modifie. C'est la chimie qui intervient ici, la chimie du corps qui compte beaucoup pour cette artiste très en lien avec son corps. Le corps est alors à l'œuvre, dans l'œuvre, pour elle. Certaines de ses œuvres lui semblent « comme son propre corps ».

Ce n'est pourtant pas le cas de nos deux autres artistes qui ont une plus grande distance à leurs œuvres, qui sont bien des objets distincts de leur corps et de leur vie, ayant une vie en dehors d'eux, et c'est cela d'ailleurs qui permet de s'en séparer en les vendant : c'est alors une joie de voir le tableau toucher certaines personnes et accomplir cette transformation¹¹⁰.

Cette question d'alchimie se retrouve ensuite dans certaines œuvres en tant que sujet, comme l'analyse Maldiney¹¹¹ à propos de *La tentation de Saint Antoine*. De la même manière chez Mëos, nous trouvons des œuvres énigmatiques qui contiennent très probablement des sens cachés, l'œuvre est alors un mystère à décrypter : y apparaît un symbole, qui vient de l'alphabet sacré runique. Les runes ayant un symbole de mystère, rejoignant la magie, le secret.

En quelle mesure le titre explique-t-il le tableau et comment interagissent l'œuvre et l'artiste ? Comment l'artiste se retrouve-t-il dans l'œuvre qu'il a créé tout en restant séparé

¹⁰⁷ Ibid.

¹⁰⁸ Annexe I, Entretien avec Zeyno Arcan, p. 113.

¹⁰⁹ Dans son article : « Ce qu'il reste/ce qui ne peut advenir », in *Reliquiae : envers, revers et travers des restes*, sous la direction de Emma Viguier, Sabÿn Soulard et Jérôme Moreno, Toulouse, Presses universitaires du Midi, coll. L'art en œuvre, 2015, p. 127-140. <http://pum.univ-tlse2.fr/~Reliquiae~.html>

¹¹⁰ Pour tout cela voir les entretiens de Mëos et de Zeyno Arcan, qui tous deux considèrent le tableau comme totalement indépendant d'eux-mêmes. Tandis que Sabÿn Soulard, nous confia qu'elle a le même rapport avec certaines de ses créations qu'avec son propre corps.

¹¹¹ MALDINEY, Henri, *L'art, l'éclair de l'être*, 2e édition. Paris : éditions du Cerf, 2012 (coll. Œuvres philosophiques), p. 188-190.

d'elle ? Comment les œuvres apparaissent-elles face aux hommes qui les contemplant ?



FIGURE 7 MËOS, RUNE

En conclusion, l'artiste est d'abord un homme rencontrant les mêmes difficultés que les autres dans la vie : il connaît l'angoisse de la mort. Face à cette angoisse de la mort, le peintre dépasse, d'abord en lui-même puis en ancrant cela dans une œuvre, une échappatoire, un espace de dépassement : l'acceptation de ses limites et de la possibilité de mourir. Il se retourne alors

sur son élan de vie, apparaît avec plus de force la beauté et la grandeur de la vie. Il découvre alors le sens de sa vie et son propre désir de transmettre cela à l'humanité dans son entier.

Au contact de la nature qui est vie, il trouve alors l'inspiration pour créer, s'élevant par sa technique pour créer à son tour. L'homme devient alors sa réoccupation, liée à cette compréhension du sens de la vie comme étant la vie elle-même. Son œuvre est alors la tentative de transmettre à autrui cette sensation de respect, de grandeur, de sacré face à la vie.

L'œuvre est alors l'espace d'une recherche qui est aussi celle de toute une vie : des mystères du monde et de la transmutation des douleurs, du malheur, en beauté, grandeur et joie.

Mais l'œuvre n'est pourtant pas l'artiste et se sépare de lui dès qu'elle devient extérieure. Ce mouvement permet à l'artiste tout ce mouvement que nous venons d'aborder. Qu'est-ce-que l'œuvre ? Que communique-t-elle ? Comment l'aborde-t-on pour y trouver cette expérience du sacré ?

PARTIE II

L'ŒUVRE COMME SUJET

La transcendance est liée chez Husserl¹¹² à la perception du monde extérieur. Tout ce qui n'est pas mon *ego*, m'est transcendant. En effet, l'en-dehors de cette sphère égotique qui se constitue avec ce qui l'entoure, est transcendant par rapport à ce « moi » que je suis. L'objet esthétique comme phénomène apparaissant à ma conscience, est donc un transcendant qui se « donne à moi ».

Je ne peux saisir l'objet dans son intégralité, néanmoins il s'offre à mon regard, en se donnant seulement par profils, car comme l'explique Maldiney aucun domaine d'expérience ne me donne une perception totale¹¹³, et le monde lui-même se découvre seulement suivant des profils, des esquisses. Je ne peux pas saisir l'objet en intégralité en une seule fois, c'est seulement en faisant le tour de l'objet que je me ferai une image de sa face cachée.

En ce qui concerne l'objet esthétique tel qu'une peinture, ces « profils » qui nous intéressent, semblent tout à fait différents des objets qui sont des outils. Malgré la bi-dimensionnalité du tableau, il comporte une face cachée. Le regard étant aidé par les couleurs et les formes suit un chemin sur la toile qui peut différer en fonction des moments, donnant une compréhension, un sens différent de cet objet et révélant certains aspects cachés au premiers regard.

La peinture crée une impression en moi, me permet de ressentir une émotion et à cela, je suis capable de donner du sens. « La première fonction de l'image dans la peinture, c'est d'apparaître. »¹¹⁴. Or, qu'est-ce donc que cet « apparaître » de la peinture ? Quel lien pouvons-nous trouver avec un « sacré » qui va au-delà du transcendant de l'objet extérieur par rapport à mon *ego* ?

L'œuvre existe, elle existe pour être perçue. En quoi cette perception nous ouvre-t-elle sur un espace sacré ? Le sacré est en premier lieu distingué du profane, c'est-à-dire tout ce qu'il

¹¹²HUSSERL, Edmund. *Méditations cartésiennes*. Traduction Gabrielle Peiffer et Emmanuel Levinas. Paris : Vrin, 1992, 256 p.

¹¹³MALDINEY, Henri. *Regard parole espace*. Paris : éditions du Cerf, (Œuvres philosophiques), 2013, p. 87.

¹¹⁴Id., p. 155.

y a d'habituel dans la vie. Le sacré est souvent institué par la culture qui désigne un espace dépassant ce profane de la vie : temples, synagogues, églises, etc. Cet espace se situe alors dans « autre chose » par rapport aux attitudes habituelles voir mécaniques, tout comme l'objet esthétique « doit être toujours neuf à nos yeux, et notre perception toujours ingénue, même quand elle est familière. »¹¹⁵.

Le sacré comme l'objet esthétique mettent en place un fonctionnement différent par rapport aux habitudes et aux actions mécaniques que nous exécutons. Par exemple, le fait de cuisiner un repas demeure profane tant qu'aucun rituel n'instaure une « sacralité » de la chose, que ce soit réciter un bénédicité comme suivre une méthode instituée religieusement comme dans la communauté juive¹¹⁶.

L'espace de l'art est lié à celui du sacré car tout un cadre sortant de l'habituel l'accompagne, par exemple le lieu du musée permet une perception différente des peintures sur lesquelles nous ne nous arrêterions pas autant si elles se trouvaient sur un mur dans la rue ou dans notre salon. Cet espace du musée comme celui de la synagogue ou de l'église permet de se mettre dans un autre état d'esprit, de tourner ses sens vers une expérience humaine universelle qui est celle du sacré. Ici, ce n'est pas le lieu qui compte mais bien cette disposition intérieure, cette ouverture à autre-chose.

Dans l'ouvrage de Rudolf Otto, *Le sacré*, l'expérience du sacré est définie à partir du terme « numineux »¹¹⁷ : sentiment du *mysterius tremendum*, mystère qui fait frissonner par la présence soudaine de ce qui est, un mystère ineffable lié à quelque chose qui nous dépasse et qui se présente face à nous. Le numineux est vécu dans l'intimité du soi et concerne à la fois le mystère autant que le sentiment de respect face à ce qui nous dépasse que le fascinant. Ainsi, comme il l'exprime dans son œuvre l'art notamment la peinture est l'un des moyens d'expression de ce numineux. En art, on trouve ce « *mirum* » qui signifie « tout autre » et participe du sentiment du numineux chez R. Otto¹¹⁸. La présence d'un « tout autre » se fait sentir dans la peinture, ce dont on ne peut rien dire qui se trouve au-delà des mots dans sa puissance souveraine.

Nous suivrons un mouvement partant de l'œuvre comme révélateur, permettant une

¹¹⁵DUFRENNE, Mikel, 2e éd. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Tome 2. Paris : P.U.F., 1967, p. 507.

¹¹⁶ Lorsque la viande impropre à la consommation, non-kacher, devient propre à être mangée dès qu'elle a fait l'objet d'un rituel qui permet de conserver un lien au divin.

¹¹⁷OTTO, Rudolf. « Le numineux » In *Le sacré*. Op. Cit., p. 27.

¹¹⁸ Id. p. 58 : « Le *mirum*, c'est [...], le « tout autre », ce qui nous est étranger et nous déconcerte, ce qui est absolument en dehors du domaine des choses habituelles, comprises, bien connues et partant « familières » ; ce qui s'oppose à cet ordre de choses et, par là même, nous remplit de cet étonnement qui paralyse. »

révélation à l'artiste, et comme miroir. Ensuite nous verrons le message de l'œuvre et la vérité qu'il manifeste ; nous nous intéresserons enfin à la rencontre de l'altérité de l'œuvre et à la position du spectateur par rapport à celle-ci.

Quelle est donc la tâche et l'origine de l'œuvre ? Si l'art contribue à la connaissance de l'âme, qu'en est-il du rapport de l'artiste à son œuvre ? Quelle est l'origine de l'œuvre d'art ? L'art n'est-il qu'une expérience, une perception particulière, ou bien peut-il devenir un « art de vivre », une manière de voir le monde et de passer dans une dimension « autre » ?

QUEL RAPPORT ENTRE L'ŒUVRE ET L'ARTISTE ?

Si l'artiste est le créateur de l'œuvre, il est important de mettre en garde afin qu'il n'y ait aucune confusion entre l'un et l'autre. L'artiste n'est pas assimilable à l'œuvre et l'œuvre indépendante de celui qui l'a créé. Cela s'est révélé dans nos entretiens avec Mëos et Zeyno Arcan. En effet Mëos exprime cette habitude qui consiste à croire que l'artiste est assimilable à l'œuvre et qu'il doit y correspondre, voir même que l'intérêt est porté sur l'artiste et sa démarche plutôt que les œuvres qui en ressortent. Pour revenir à ce que nous avons énoncé plus tôt, le mot artiste fait souvent référence à une image idéalisée d'un homme dont le travail est de réaliser des œuvres d'art :

Les gens peuvent pas s'empêcher de projeter le travail de l'artiste sur l'artiste, du coup ils s'intéressent plus à l'artiste qu'à son travail. Je trouve que c'est une très mauvaise chose. Ça provient sûrement du mouvement de « starisation » des artistes dans notre société, qui fait l'impasse sur le travail de l'artiste. Le culte de l'artiste n'apporte rien à l'artiste et même ça peut être nocif. Si on s'intéresse à une œuvre ce n'est pas à cause de l'artiste mais pour l'œuvre. Aller voir une œuvre pour l'artiste, c'est hypocrite.¹¹⁹

L'œuvre a donc son sens en elle-même, elle devient indépendante de l'artiste par le fait même qu'elle est extérieure à lui. L'artiste et l'œuvre ne sont pas totalement assimilables, car si l'une découle de l'autre et que c'est le peintre qui agit, qui fait. Il imprime ainsi une empreinte sur son travail. Et l'œuvre le dépasse par les sens qu'elle contient et qui dépassent l'artiste en tant que simple être humain.

De même, Zeyno Arcan soutient cette idée lorsqu'elle évoque les expositions qui lui plaisent et plus particulièrement ce qui la dérange dans certaines expositions :

¹¹⁹ Annexe II : Entretien avec Mëos (Guillaume Balssa), p. 119.

La recherche rigoureuse de l'origine de son inspiration et de son évolution manque de plus en plus, ou est de plus en plus déformé pour laisser la place à une création de mythe pour donner un aspect sensationnel et spectaculaire.¹²⁰

Il apparaît donc bien que l'artiste, s'il est admirable par le travail qu'il effectue, de recherche, de compréhension du monde et d'expression n'en est pas pour autant un surhomme. Notre époque tend à idéaliser les artistes, leur retirant du même coup leur humanité. Ainsi nous diront d'un artiste alcoolique qu'il y trouve un accès vers une meilleure expression, plus débridée ; pire encore, les « artistes maudits », ceux qui abusaient des drogues, furent excusés par le talent qu'ils avaient à peindre, ou à faire de la musique. Ceci pousse certains à croire que les artistes sont des hommes malheureux, ou qu'il faut être un homme malheureux pour être artiste. Plus encore, les croyances vont jusqu'à l'idée l'éthique et la morale ne les concernent pas. Pourtant à mon sens comme à celui des artistes avec lesquels j'ai eu la chance de réaliser les entretiens, ce qui compte, c'est bien l'œuvre : c'est par elle que la communication s'opère. La matière de l'œuvre est absolument nécessaire au processus de reconnaissance qui extériorise une certaine « vérité », comme nous le verrons plus tard.

Enfin c'est en nous recentrant sur l'œuvre que nous pouvons étudier son effet. Lorsque nous nous trouvons face à l'œuvre nous ne pensons pas d'abord à l'artiste, mais à nous-même en tant qu'être humain. Si l'artiste met une part de lui dans l'œuvre c'est une part de lui qui est partagée avec ses pairs : à la question « te reconnais-tu dans tes œuvres ? », Mëos répond : « Oui, rien que parce que j'ai passé des heures dessus. ».

Pourtant après ce constat il met en garde face à la trop grande confusion régnant quant au rapport de l'œuvre à l'artiste :

Les gens ne peuvent pas s'empêcher de penser que je suis dedans, d'ailleurs ils ont tendance à penser que je suis à l'image de ce qu'il y a dedans, alors que c'est excessif !¹²¹

Comme il l'exprime, la peinture présente une image, dans laquelle on trouve du sens. La difficulté de cette distinction réside en ce que l'œuvre révèle quelque chose de l'inconscient de l'artiste et en même temps qui ne lui est pas propre et peut se communiquer à autrui. Zeyno Arcan étudie cela dans sa thèse¹²² à travers le peintre Pollock qui par la toile et la couleur, les formes, dit directement avec le corps ce qui ressort de son inconscient. Ainsi, comme

¹²⁰ Annexe I : Entretien avec Zeyno Arcan, p. 110.

¹²¹ Annexe II : Entretien avec Mëos, p. 118.

¹²² ARCAN, Zeyno, , *Empreinte, emprunt et expression : Vers une peinture scéno-graphique, sur les traces de Pollock, Klein et Bacon*, Op. Cit., p. 69.

l'étudièrent certains psychiatres, l'œuvre est l'espace d'une sublimation¹²³ chez certains artistes et leur permet la transmutation de phénomènes inconscients : le travail sur la toile devient alors un travail psychique sur soi-même, qui permet la connaissance de soi.¹²⁴ Comme l'artiste l'exprime encore dans sa thèse, Pollock « peint ce qu'il est ». Cette recherche à travers la toile conduit l'artiste à une révélation.

REVELATION POUR L'ARTISTE

Nous avons posé aux artistes la question de ce qu'ils ressentent face à une œuvre terminée. A travers leur réponse nous avons pu découvrir les points suivants : toutes les œuvres ne se valent pas, une œuvre qui a demandé énormément de travail et de temps peut devenir une tâche dont il cherche à se délester au plus vite : « j'ai tellement travaillé dessus, je ne vois que ça donc ça ne fait plus rien. »¹²⁵. Ainsi, à force de travail, certains artistes en viennent à ne plus aimer ce qu'ils font, cherchant une perfection si grande que le travail semble ne jamais finir, comme cela se trouve chez l'artiste dont il est question dans le roman de Zola, *L'œuvre*.

Mais lorsque le recul est pris, les « belles choses apparaissent » comme l'exprime Mëos. Et Zeyno Arcan ajoute même « une fois finie et vue de loin, ça me fait comme une révélation, une expérience très forte, un « *Erlebnis* »¹²⁶, parfois de la surprise. Souvent je me sens extrêmement touchée. »¹²⁷. Cette révélation me semble capitale dans la peinture, elle est la compréhension intuitive des mystères par les sens.

Cette compréhension de soi, de la vie, rejoignant l'idée précédemment citée que l'artiste en peignant, répond à une question, laisse apparaître que l'œuvre agit comme un miroir, permettant d'effectuer un retour réflexif sur soi.

Comment s'effectue cette réflexion de l'œuvre ? Comment cela se fait-il sentir pour le peintre ? Comment la surface plus ou moins plane de l'œuvre, qui pourrait être dite opaque, d'un point de vue purement scientifique peut-elle devenir miroir, reflétant l'âme humaine, le monde, l'artiste ?

¹²³ Annexe III, Entretien avec Sabÿn Soulard, « L'art peut nous permettre de sublimer nos pulsions comme le dit Freud, mais je ne peux envisager la création seulement sous cet angle. » p. 138.

¹²⁴ ARCAN, Zeyno, *De la notion de « vie » dans la danse expressionniste de Mary Wigman à la recherche des « signes de vie » dans mon travail pictural.*, Op. Cit, p. 48 à 51 : Elle y étudie comment la danseuse réalise un réel travail psychique à travers sa danse.

¹²⁵ Annexe II : Entretien avec Mëos, p. 117.

¹²⁶ L'*Erlebnis*, désigne en allemand une expérience de vie, une rencontre, un événement qui nous forge. Contrairement à l'*Erfahrung* qui se rapproche de ce que l'on apprend (expérience professionnelle ou école).

¹²⁷ Annexe I : Entretien avec Zeyno Arcan, p. 113.

L'ŒUVRE COMME MIROIR

« Peut-on se trouver soi-même dans une œuvre picturale, accéder par le regard porté sur une toile à sa vérité propre ? »¹²⁸. Zeyno Arcan dans sa thèse¹²⁹, émet cette idée que l'œuvre est miroir. A propos de l'œuvre qu'elle réalisa, « Ceux qui peuvent se voir en peintre », elle détaille son expérience : le moment où elle s'est vue et aimée à partir de son image sur la toile sous la forme d'une tête de lion. Le reflet qui lui apparaît après avoir posé son empreinte sur la toile¹³⁰, lui fait comprendre quelque chose d'elle-même, ce qui la pousse à affirmer que l'on peut se voir dans l'œuvre et s'aimer par elle¹³¹. Cette vision nécessite le désir de se voir réellement, tel que l'on est. Sinon, l'illusion demeure.

La relation sujet-objet dans l'art permet à celui qui regarde de mieux se comprendre lui-même. L'œuvre ayant un effet de révélateur comme en photographie. L'homme est renseigné par l'œuvre sur ce qu'il est. En effet, l'aspect « miroir » de l'œuvre en fait une voie de compréhension et d'accès à des aspects mystérieux de nous-mêmes, comme de la vie. Klee affirma en ce sens : « L'œuvre est voie. », et Maldiney y ajoutera : « une voie d'accès à l'être. »¹³²

Ainsi, inversant le terme de Platon¹³³, l'art ne serait pas l'imitation de l'apparence du réel, mais bien une vision plus profonde. La peinture ne serait pas alors une illusion, mais un espace ouvert nous permettant de saisir la vérité.

La série de tableau intitulés « ceux qui... » de Zeyno Arcan s'appuie sur les expressions courantes, démontrant les enfermements intérieurs auxquels nous sommes soumis. Ainsi « Ceux qui sont sages comme des images », « Ceux qui en ont par-dessus la tête », etc. illustrent

¹²⁸ ARCAN, Zeyno : « Le souffle vital de la création. De la danse expressionniste à la peinture scénographique : cheminement d'une création », In BLOESS Georges (dir.), *Destruction, création, rythme : l'expressionnisme, une esthétique du conflit*, Op. Cit., p. 64

¹²⁹ ARCAN, Zeyno, « La toile, révélateur de l'inconscient » In *Empreinte, emprunt et expression : Vers une peinture scéno-graphique, sur les traces de Pollock, Klein et Bacon*, Op. Cit., p. 69 -71. Voir aussi p. 29 « miroir de la connaissance, de la vérité, de la réflexion et de la lumière » concernant ses recherches sur Mary Wigman et ce qui apparaît dans l'œuvre d'art. L'œuvre d'art apparaît comme un miroir de son être propre comme celui de l'humanité.

¹³⁰ Il s'agit de sa méthode de travail, nous l'avons abordé en note dans la partie 1 à propos du souffle de vie.

¹³¹ ARCAN Zeyno, « Ceux qui peuvent se voir en peinture » In *Empreinte, emprunt et expression : Vers une peinture scéno-graphique, sur les traces de Pollock, Klein et Bacon*, Op. Cit., p. 208-212.

¹³² MALDINEY, Henri. *Regard Parole Espace*, Op. Cit., p. 149.

¹³³ PLATON, *La République*, Paris : Flammarion, (collection GF), 2002, 801 p. : « Quel but se propose la peinture relativement à chaque objet. Est-ce de représenter ce qui est tel qu'il est, ou ce qu'il paraît tel qu'il paraît ; est-ce l'imitation de l'apparence ou de la réalité ? ».

ces expressions en les détournant. Face à ses images, ceux qui y ont participé comme modèle ou qui appartiennent à l'une de ces catégories d'enfermement peuvent alors trouver en l'œuvre un miroir. Ils reconnaîtront alors leur propre vie, leur propre situation et la vision de cette réalité pourra les pousser à changer de vie, à s'aimer tels qu'ils sont, ils pourront encore trouver un autre sens. L'œuvre a une multitude de compréhensions possible mais notre identité est unique.



FIGURE 8 ZEYNO ARCAN, *CEUX QUI PEUVENT SE VOIR EN PEINTURE : LE LION*

Ces œuvres de Zeyno permettent encore un lien avec le langage, important dans l'œuvre. L'œuvre transmet-elle donc un message ? Que nous dit-elle ? D'où vient sa parole ? Est-ce un sens que nous lui donnons ou un sens déjà présent et donné par l'artiste ?

QUE COMMUNIQUE L'ŒUVRE ?

Tout spectateur qui va au contact d'un tableau cherche à en comprendre le sens. Sens qui est en partie introduit par le peintre et en partie donné par le spectateur. Nous n'avons pas le même regard sur l'art pariétal que ceux qui le réalisèrent, car lorsque nous allons vers une œuvre, nous la regardons maintenant, avec tout ce que nous savons.

L'œuvre délivre-t-elle un message ? Notre rapport à l'œuvre est contextuel, nous ne nous rendons pas à une exposition sans attentes, ni sans vécu. Pourtant l'œuvre est placée hors temps et sans espace, sinon nous ne pourrions plus comprendre des œuvres passées.

Le langage du tableau est visuel, et lorsque nous le comprenons, nous pouvons peut-être, accéder à la vérité.

Nous avons montrés plus haut que le peintre dans son tableau cherche à exprimer son amour de la vie ou d'autres choses encore, mais comment cette communication agit-elle ? Quelle vérité se révèle par l'œuvre ? Quel est le rapport de la peinture au langage, à la communication ?

LANGAGE

La communication est-elle le fait du peintre ? Lorsque je posai la question aux artistes ils me répondirent tout d'abord qu'ils n'avaient pas de communiqué à faire ou de message à passer, que leurs toiles n'étaient pas le fruit d'un message qu'ils souhaitaient transmettre à leur public. L'œuvre communique quelque chose, mais cela ne vient pas d'une intention consciente du peintre, mais naît de la recherche de sens que tout homme effectue dans son rapport au tableau.

« Ça communique des choses, mais moi je cherche pas à communiquer un message précis. Le but n'était pas de parler aux gens, de communiquer, au départ. »¹³⁴ ou encore « En tous les cas je ne cherche pas à faire un communiqué, ni à faire passer une idée. »¹³⁵.

Pourtant il y a bien une communication qui se joue à travers les œuvres comme le confie Zeyno Arcan dans notre entretien : « On peut communiquer sur les choses les plus essentielles à travers [l'art]. »¹³⁶. Mais alors d'où vient la communication en art ? D'où la peinture nous parle-t-elle et que nous dit-elle ?

¹³⁴ Annexe II : Entretien avec Mëos, p. 115.

¹³⁵ Annexe I : Entretien avec Zeyno Arcan, p. 111.

¹³⁶ Annexe I : Entretien avec Zeyno Arcan, p. 109.

La communication de l'œuvre naît du désir à travers la matière des couleurs et des formes sur la toile :

L'énergie vitale de Mary Wigman est tellement forte, que non seulement elle se lève pour vivre, danser, créer, mais aussi pour communiquer son expérience à autrui. Elle sait maintenant qu'il est possible de matérialiser son désir, de créer sa vie et de partager sa connaissance à travers la danse.¹³⁷

De plus, comme l'exprime Zeyno Arcan dans sa thèse¹³⁸, cette communication entre le peintre et l'œuvre se transmet ensuite au spectateur attentif, comme l'évoque aussi Julien Clair dans *La responsabilité de l'artiste*¹³⁹, à propos de l'expressionnisme et de l'importance qu'il met à la fonction de communication dans l'art.

Maurice Blanchot dans *L'espace littéraire* exprime l'idée suivante qui permet de mieux concevoir cette communication qui passe, alors même que le peintre affirme n'avoir aucune idée à exprimer :

Cela parle mais sans commencement. Cela dit mais cela ne renvoie pas à quelque chose à dire, à quelque chose de silencieux qui le garantirait comme son sens.¹⁴⁰

Si l'œuvre parle, mais dans le silence, cela rejoint notre idée de sacré dans la peinture. Le message de l'art provient d'une source invisible, silencieuse comme l'est Dieu dans les religions monothéistes. Plus encore, comme l'affirmait Plotin, il n'est pas de discours ou d'attribut que l'on puisse attribuer à Dieu, car son essence nous dépassant et étant insaisissable pour l'être humain, il nous est impossible de le voir et encore moins d'en dire quelque-chose. Maldiney notamment a étudié l'œuvre et sa communication, il écrit la chose suivante :

Dans les langues germaniques, art (*Kunst*) signifie pouvoir (*können*). Son être est un pouvoir-être ; ce pouvoir-être s'explore dans le sentir – plus précisément au moment du ressentir – à même lequel il fraye une direction de sens (*Bedeutungsrichtung*) qui ouvre l'horizon sous lequel a lieu – au lieu même de l'œuvre – une communication originaire avec l'être de l'étant. Or la communication est le fondement du principe de réalité. Est réel ce qui se donne dans la rencontre.¹⁴¹

Ainsi l'art a un pouvoir, un pouvoir de toucher celui qui le regarde, de le faire entrer

¹³⁷ ARCAN, Zeyno : Le souffle vital de la création. De la danse expressionniste à la peinture scénographique : cheminement d'une création, In BLOESS Georges (dir.), *Destruction, création, rythme : l'expressionnisme, une esthétique du conflit, 9 et 10 mars 2007*, Institut national d'histoire de l'art, Paris : L'Harmattan, 2009, p. 50.

¹³⁸ ARCAN, Zeyno, « Entrer dans les mots » In *Empreinte, emprunt et expression : Vers une peinture scénographique, sur les traces de Pollock, Klein et Bacon*, Thèse de doctorat en Esthétique, sciences et technologie des arts, sous la direction de Georges Bloess, Paris, Université Paris 8 Vincennes-Saint Denis, 246 p.

Zeyno Arcan y exprime le rapport entre corps et maux/mots dans ses peintures et comment le corps s'exprime par le biais de la couleur sur la toile par les impressions qu'elle réalise avec ses modèles.

¹³⁹ Voir CLAIR, Jean, *La responsabilité de l'artiste*, Paris : Gallimard, 1997, p. 113 et 144. Dans lesquelles il évoque la peinture expressionnisme et l'importance mise sur l'artiste et sa parole, sa connaissance.

¹⁴⁰ BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, éditions Gallimard, 1955, collection Folio/Essais, p. 55.

¹⁴¹ Id., p. 231.

dans son monde propre¹⁴². L'art par son être semble bien nous permettre de faire un lien entre le fond et la forme, l'être et l'étant. L'association de l'idée et de la chose matérielle - l'idée du peintre et la matière des formes et des couleurs - permettent une relation au monde et en particulier au monde de l'art. Et la matière de l'art formé des nombreuses œuvres d'art, nous permet d'approcher l'être et en particulier l'être de l'art.

L'œuvre est un espace, un monde qui garde une part de mystère. Une clôture nous empêche de l'atteindre totalement, et en même temps, elle nous attire à son monde, nous fait sentir son sens, nous permettant d'atteindre un espace « autre », ou « tout autre » dans lequel l'expression même du visible se fait sentir. Le regard s'y trouve comme un privilégié. La conscience - qui est toujours conscience de quelque chose selon les phénoménologues - devient regard qui perçoit et prend conscience de cette transcendance du monde, de ce que je vois par rapport à mon propre ego qui est comme posé face-à-face dans l'œuvre.

Ne dit-on pas de *La Joconde* qu'elle semble nous regarder de son air mystérieux ? Dès lors l'œuvre elle-même semble capable de nous voir, de nous parler, de communiquer avec nous. Cette communication demeure pour autant insaisissable dans sa totalité, comme l'est tout objet extérieur à ma conscience. C'est probablement en cela que la représentation est « sensibilisation de l'invisible. », ou à l'inverse, « symbolisation du visible » ; « dire autre chose » et réunir, se tenir avec autre chose. D'où communique l'art ? Encore une fois selon Zeyno Arcan :

[l'art communique] d'âme à âme, du plus profond au plus profond, de l'essentiel à l'essentiel, dans le sens de « l'enrichissement de l'autre » pour parler comme Bacon¹⁴³. Ou pour réaliser « le parcours de la reconnaissance », pour parler comme Ricoeur^{144, 145}

Ce qui permet cette communication est le rapport qu'entretient l'art au langage, les images ayant leur langage, leur histoire, compréhensible aussi bien pour les païens que les connaisseurs. Pourtant il est toujours plus aisé de comprendre une langue lorsque l'on en a appris les rudiments du langage : voilà pourquoi se cultiver en apprenant l'histoire de l'art, en se renseignant sur les artistes et les conditions qui ont vu naître leurs œuvres permet de mieux comprendre ce qui se joue à travers une œuvre.

Dans l'ouvrage de Julien Clair¹⁴⁶, il est en effet question de peinture comme un langage. Un langage qui permet de ressentir des émotions, comme le cri ou les pleurs.

¹⁴²DUFRENNE, Mikel, 2e éd. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Tome 1. Paris : P.U.F, 1967, p. 221 : « [L'objet esthétique] est une chose du monde, mais il oppose au monde, son monde. »

¹⁴³SYLVESTER, David. *Francis Bacon, Entretiens*. 4e édition. Paris : Flammarion, (collection Ecrire l'art), 2013, 255 p.

¹⁴⁴RICOEUR, Paul. *Le parcours de la reconnaissance, trois études*. Paris : Gallimard, (folio essais), 2005, 448 p.

¹⁴⁵ Annexe I : Entretien avec Zeyno Arcan, p. 111

¹⁴⁶CLAIR, Jean, *La Responsabilité de l'artiste*, Op. Cit.

Le langage envoie à la dynamique de la parole, mais cette dernière elle-même renvoie à la dynamique du sentiment et de l'affect, cette couche première et puissance primitive de la création.¹⁴⁷

La puissance de l'art vient de celle du langage, qui nous permet d'avoir une action sur autrui : si je dis à quelqu'un d'arrêter, de manger, il comprend ce que je veux dire et parfois, le fait. Le langage permet aussi d'extérioriser, de se soigner, de partager. Et l'art s'inscrit dans ce partage. Ainsi l'auteur ajoute :

Le rôle le plus haut de l'art a toujours été d'appeler les êtres et les choses, de les appeler par leur nom, de les appeler précisément mot à mot comme on dit face à face. Justesse de la parole et de l'image qui est de les rappeler à nous, de les nommer et de les tourner vers nous.¹⁴⁸

Le langage n'a sa fonction que si l'on est capable d'identifier ce à quoi renvoie un mot, un son, un signe. C'est en cela que le langage est nécessairement vrai, s'il ne dit pas la vérité, si l'incompréhension règne, alors il sera impossible de communiquer. De même, si l'art manifeste un langage par l'image, avec ses codes et ses règles, il se doit d'être vrai. Reprenant l'héritage aristotélicien auquel se rapporte Schopenhauer, nous verrons comment l'art montre le vrai, ceci avec l'appui de Maldiney.

Ainsi, comment se manifeste la vérité dans l'œuvre ?

VERITE

L'œuvre d'art est un objet particulier en ce qu'il me donne quelque chose à voir qui fait sens et me renseigne sur un mystère, mystère de l'Être. L'ontologie semble au cœur de cet objet particulier, favorisant la sensation, l'émotion. « Toute sensation est pleine de sens pour qui habite le monde en elle. », écrit Maldiney.¹⁴⁹ En ceci, l'art compte et a un poids sur l'homme qui le regarde et s'ouvre à lui comme lui-même s'ouvre. Et parallèlement, c'est celui qui regarde dont les exigences sont satisfaites dans l'œuvre : « L'apparaître de l'image ne se règle pas sur les nécessités de l'objet mais sur les exigences antérieures d'un regard accordé et concordé aux structures de l'œuvre en fonctionnement. »¹⁵⁰ En quoi l'œuvre manifeste-t-elle de l'Être, et comment cela est-il lié à une dimension « sacrée » ?

Si l'essence de l'œuvre est la vérité, la présence de l'œuvre lorsque notre regard se porte sur elle, la parcourt, peut nous amener à une expérience du sacré, ou du moins du dépassement :

¹⁴⁷ Id., p. 117.

¹⁴⁸ CLAIR, Jean, *La responsabilité de l'artiste*, Op. Cit., p. 140.

¹⁴⁹ MALDINEY, Henri. . *Regard Parole Espace*, Op. Cit., p. 111.

¹⁵⁰ Id., p. 155.

d'abord par sa profondeur, car « l'objet esthétique est profond parce qu'il est au-delà de la mesure, et qu'il nous oblige à nous transformer pour le saisir : ce qui mesure la profondeur de l'existence à laquelle il nous convie ; sa profondeur est corrélative de la nôtre. »¹⁵¹ ; d'autre part, dans l'homme et sa culture se trouve cette dimension du « tout autre » : la consécration (le fait de sanctifier) passe par l'offrande que constitue l'œuvre, liée à une célébration qui est la reconnaissance de la dignité et de l'éclat du divin qui entre en présence par-là, c'est-à-dire en même temps que l'objet et par lui. Ici nous devons distinguer ce qui est saint de ce qui est sacré. Le « saint » est « ce qui est séparé et distinct dans autres dans le bien, par l'absence d'imperfections et d'impuretés, et se rapporte à Dieu lui-même »¹⁵², tandis que le sacré se rapporte à la manifestation d'un mystère, d'une nouvelle dimension « tout autre » faisant l'objet d'une expérience.

L'art par toutes ses qualités, semble s'abstraire du monde tout en y demeurant, il n'est pas un objet comme un autre, il présente un espace différent, qui nous ouvre à la vérité, une vérité du sentir comme le dit Maldiney :

Une œuvre d'art n'est pas un objet de perception, ni en général un objet. L'esthétique-artistique n'est pas une objectivation de l'esthétique-sensible. Pas d'avantage il n'en est le mémorial : il en est la vérité. L'art, non le percevoir, est la vérité du sentir.¹⁵³

C'est la vérité que nous pouvons atteindre par l'art, c'est ainsi qu'il ne peut pas entrer dans le domaine d'une quelconque habitude, car c'est bien la vérité du sentir comme le fit Maldiney, que l'on y trouve. Cette vérité propose une communication entre l'être et l'étant, ce qui se cache et ce qui se dévoile. C'est un jeu entre la simplicité de l'étant comme matière et la lourdeur de l'être. Lourdeur car l'être implique son antonyme, le non-être et que le néant semble toujours menacer l'être de disparition, par la mort ou la disparition :

Mais l'art n'est pas le mémorial du sentir. Il en est la vérité. La peinture de Tal-Coat n'est pas une traduction du phénomène, elle en manifeste l'être. L'histoire de son art, l'histoire de chacune de ses peintures, tant de fois reprises en même temps que des dizaines d'autres, se joue entre l'innocence de l'étant et le risque de l'être.¹⁵⁴

Et à ceci il ajoute que l'artiste cherche cette vérité à travers la rencontre, par sa recherche il tente de retourner à l'origine de la sensation, à l'origine du sentir et du monde, ce qui par ailleurs nécessite un rapport éthique, peut-on imaginer une personne atteindre la vérité en

¹⁵¹Id., p. 493.

¹⁵²WUNENBURGER, Jean-Jacques. *Le sacré*. 7e édition. Paris : P.U.F., (Que sais-je ?), 2015, 128 p.

¹⁵³MALDINEY, Henri. *L'art nu, ouvrir le rien*, Encre Marine, 2000, p. 261

¹⁵⁴MALDINEY, Henri. *L'art, l'éclair de l'être*. 2e édition. Paris : éditions du Cerf, 2012 (Œuvres philosophiques), p. 300

agissant sans aucun principe dans la rencontre ? Il semble au contraire que seul un être vrai et juste dans la rencontre puisse toucher du doigt cette vérité du sentir :

L'art est la vérité du sentir, non le mémorial des impressions. Il est indivisément esthétique et éthique. « L'esthétique dit Kierkegaard, est en l'homme ce par quoi il devient ce qu'il devient. » Pareillement dans une œuvre. La recherche de la vérité de « ces sensations confuses que nous apportons en naissant », la fondation de l'originaire, qui est l'acte propre de l'art, implique un échange transformateur entre l'artiste et le monde. L'œuvre est la forme et le lieu de cette transformation constitutive qui requiert tout l'homme.¹⁵⁵

Non seulement l'œuvre est vraie, mais entre l'artiste et le monde, elle opère une opération presque magique de le transformer, de le faire évoluer, changer. L'œuvre semble par là tenir son importance, non pas de la culture dans laquelle elle est conçue, mais de son essence, de ce qu'elle est, quel que soit la culture, le monde et l'espace auquel elle appartient :

Ni l'histoire, ni la sociologie, ni même l'ethnologie ne peuvent éclairer une expérience présente dans laquelle co-naissant avec une œuvre d'art, quelles qu'en soient la date et le lieu, nous sommes, en ce présent induit par sa présence, contemporain de notre origine. L'art ne se lève que dans ses œuvres. En lui nous avons ouverture à elles, comme en elles ouvertures à lui. Il s'agit reconnaître en elles les dimensions suivant lesquelles elles sont, identiquement à leur propre voie et celle par où elles viennent à notre rencontre.¹⁵⁶

Tout ce que nous avons à faire c'est de nous ouvrir à cet événement de l'art et de nous lancer dans cette rencontre. La peinture offre une approche du vide, de l'invisible : « Le secret de cette peinture est en ceci : qu'elle rend visible l'invisible : l'être, mais dans son retrait. »¹⁵⁷. Ainsi entre ombre et lumière, plein et vide, l'art montre ce que l'on ne peut exprimer simplement de manière visible.

L'art nous ouvre au monde et par cela prend une dimension plus profonde. Dans son ouvrage de 1993, *L'art, l'éclair de l'être*, Maldiney continue sa réflexion sur l'art, en lui donnant un aspect universel :

L'art est aussi réel que le monde. L'existence esthétique est une façon d'exister aussi originale que l'être au monde. Aussi a-t-elle une incidence directe sur l'ontologie.¹⁵⁸

Ayant un impact sur la question de l'être, l'esthétique est pour l'homme un moyen d'exprimer tout ce qu'il renferme : « Qu'en est-il alors de l'existence esthétique ? L'art selon Schelling, exprime « l'homme tout entier... en ce qu'il y a d'ultime en lui, la racine de toute son existence ». »¹⁵⁹. Par les images qui apparaissent dans l'art, l'homme parle de son monde,

¹⁵⁵MALDINEY, Henri. *L'art, l'éclair de l'être*. Op. Cit., p. 27

¹⁵⁶ MALDINEY, Henri, *Vers quelle phénoménologie de l'art ?*, IN La part de l'œil, n° 7, 1991. p. 247.

¹⁵⁷MALDINEY, Henri. *L'art, l'éclair de l'être*. Op. Cit., p. 24

¹⁵⁸ Id., p. 11.

¹⁵⁹ Id., p. 13.

de sa cosmologie, de son rapport aux choses et à la matière. Il exprime même les choses les plus profondes, les questions et les doutes qui l'habitent, par les mythes fondateurs comme ceux présents dans la Bible.

Or cette vérité s'adresse à l'homme qui s'y rapporte. L'altérité traverse chacun des trois pôles de l'art : peintre, œuvre et spectateur. Or l'œuvre elle-même peut sembler une altérité ? Qu'est-ce que la notion d'altérité apporte à l'art ? Pourquoi le terme de rencontre est-il si important ?

QUELLE OUVERTURE DANS L'ŒUVRE ?

L'œuvre nous parle, elle nous dit une vérité : vérité du sentir chez Maldiney. Peut-on alors la considérer comme une altérité et à quel point pouvons-nous nous reconnaître en elle ? La vérité du sentir dont parle Maldiney se manifeste dans la rencontre. La rencontre qui est ouverture et événement. Ainsi, la rencontre est la rencontre d'un autre. La nature de l'œuvre dépassant le statut d'objet lorsqu'elle nous ouvre à la vérité. Tout en restant un objet, le miroir permet la réflexion sur soi. Cette capacité à s'identifier soi-même ouvre ensuite à la rencontre de l'autre.

Comment l'œuvre dépasse-t-elle sa matérialité dans le regard de l'artiste et du spectateur pour ouvrir un regard sur autre-chose : soi-même, autrui et la transcendance ?

LA RENCONTRE

L'objet esthétique est un objet particulier, qui dépasse sa matérialité par l'action du peintre sur celui-ci et le regard du spectateur. C'est d'ailleurs ce qu'ont démontré des œuvres telles que « Ceci n'est pas une pipe » de Magritte ou « L'urinoir » de Duchamps : parce que ce sont des objets exposés, contenant l'intention d'un être humain qui veut nous dire quelque chose, nous les regardons en y cherchant du sens. Les artistes eux-mêmes, face aux œuvres expérimentent cette rencontre, comme l'exprime Zeyno Arcan dans sa thèse¹⁶⁰, elle raconte sa rencontre avec une peinture de Bacon et la compare à une rencontre amoureuse, et explique

¹⁶⁰ Dans la thèse de Zeyno Arcan, un chapitre s'intitule « Rencontre », p. 161.

qu'elle lui permet de se sentir reconnue, telle qu'elle est. Cette présence de l'œuvre s'apparente alors à la présence d'une altérité sincère et qui exprimerait la vérité. Si l'œuvre est à la fois hors-temps et hors-espace, elle est aussi de tout temps et de tout lieu.

L'œuvre se présente à nous comme se présenterait un miroir et une altérité. Il nous transcende car il n'est pas nous et nous apprend quelque chose de nous. Ou si elle n'est pas une altérité au sens plein du terme, il en est au moins la représentation. En cela il est expression¹⁶¹, c'est pour cela que Maldiney emploie le terme de « rencontre » dans le contact avec une œuvre, non seulement parce qu'elle est un rapport à la réalité, à ce monde transcendant, mais aussi parce qu'elle est semblable à une altérité¹⁶². A propos de l'altérité, Dufrenne écrira : « l'art [...] suppose et réalise l'intersubjectivité : il invite l'autre à être soi. »¹⁶³. Au-delà de la réalisation de l'intersubjectivité dans l'art, on y trouve donc plus encore l'invitation à revenir à soi. Nous retrouvons ainsi en l'art une part de nous, une part du monde humain :

L'objet esthétique est l'objet qui fait droit à la dimension humaine du réel ; et l'artiste est ce lieu d'élection où le réel accède à la conscience et pourtant de plus visible : son humanité.¹⁶⁴

Dans l'art, la perception se dégage de ses habitudes, elle s'ouvre à la rencontre : rencontre de soi, rencontre du monde, rencontre de l'autre. C'est bien en cela que semble consister le concept d'ouverture chez Maldiney, un silence qui se fait et qui nous permet d'atteindre un monde caché dans nos manières habituelles de percevoir. Soudain, quelque chose s'ouvre, par le silence, à la singularité du monde et de chaque chose. Par ce voyage, l'homme rencontre le monde et se rencontre lui-même puisque la réalité du monde se construit dans notre relation à lui. Cela se joue à travers la matière même de l'œuvre d'art comme le dit justement Maldiney :

Notre contact avec l'œuvre est une rencontre. Toute rencontre est rencontre d'un autre, d'une altérité. C'est par où elle est une épreuve de la réalité. Mais tandis que l'altérité d'une chose est une altérité opaque, celle d'une œuvre d'art est une altérité rayonnante, parfois dissimulée dans son propre rayonnement. »¹⁶⁵, ainsi que « La réalité d'une œuvre d'art consiste dans son altérité. Comme aussi celle d'une chose. Toute altérité implique un secret, inaccessible en son fond. Mais à la différence de celle de la chose, l'altérité d'une œuvre est une altérité rayonnante, qui se retire dans son éclat comme la chose dans son opacité.¹⁶⁶

L'œuvre présente une altérité si pleine qu'elle cache un mystère inatteignable. C'est un objet particulier, qui se dépasse lui-même pour offrir un véritable autre. La transcendance

¹⁶¹ MALDINEY, Henri. *L'art, l'éclair de l'être*. Op. Cit., p. 80.

¹⁶² Id., p. 12.

¹⁶³ DUFRENNE, Mikel, 2e éd. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Tome 2. Paris : P.U.F., 1967, p. 675.

¹⁶⁴ Id., p. 670.

¹⁶⁵ MALDINEY, Henri. *L'art, l'éclair de l'être*. Op. Cit., p. 12.

¹⁶⁶ Id., p. 149.

propre à l'œuvre renvoie l'homme à lui-même, et lui permet une rencontre. Entre ouverture et opacité, l'œuvre est rayonnante. Ainsi nous pouvons rencontrer une œuvre, cette rencontre est qualifiée d'événement :

Une telle rencontre est un événement. Un événement ne se produit pas dans le monde. Il ouvre un monde. Mais le beau n'ouvre pas même un monde. Il s'élève au-dessus de la facilité ; il n'est pas un moment, même insigne, de l'être du monde. Il suscite une autre dimension d'être.¹⁶⁷

En définitive, l'art en nous présentant une altérité, nous ouvre un monde autre car un être différent, « une autre dimension d'être », qui surgit par cet événement de la rencontre. « Un événement est une déchirure dans la trame du neutre. Au jour de cette déchirure s'ouvre une rencontre. »¹⁶⁸. L'événement est un moment particulier, qui nous sort de nos habitudes et du cadre dans lequel nous avons l'habitude d'évoluer pour nous mener vers autre chose, vers un autre qui n'est pourtant pas humain mais qui se rapporte pourtant à l'humanité et cela par le biais de la beauté. « Comme l'événement quant au monde, le beau ne se produit pas dans l'art. Il ouvre l'art. {...} Le propre de l'art c'est d'ouvrir l'Ouvert. »¹⁶⁹. Ouvrir l'ouvert, ouvrir l'homme à sa propre ouverture, au demeurant, « apparaître c'est se manifester en soi-même dans Ouvert. »¹⁷⁰. L'ouvert est à l'image de la terre sur laquelle nous nous mouvons, cet espace en nous qui est tourné vers l'extérieur, ce mouvement de la conscience vers ce qui n'est pas nous, et c'est dans cet espace de la conscience que la rencontre est possible, l'artiste par ailleurs le recherche continuellement : « Le poète veut rencontrer : rencontrer en parlant ce qu'il rencontre en existant, ce que, à exister, il rencontre. »¹⁷¹. Ainsi la rencontre est aussi ce qui se passe dans la découverte et l'approche d'un étranger.

L'étrange implique toujours une rencontre ; mais une rencontre qu'il nous est impossible d'intégrer, bien qu'effective, à la tournure d'ensemble du monde sur lequel nous sommes en prise et à notre façon de nous porter et de nous comporter à lui... L'étrange nous est étrangement intime et intimement étranger.¹⁷²

Un étrange à l'action dans l'art : « Or l'art, de soi, est étrange. Il nous désétablit de nous-même et du monde auquel nous sommes échus. »¹⁷³. Cette chute dans l'étrange, étranger peut provoquer une forme de malaise : comment agir face à une culture que je ne comprends pas ? Enfin, ces mots clefs de rencontre, d'ouvert et d'événement se retrouvent jusque dans les derniers écrits de l'auteur :

¹⁶⁷Id., p. 20.

¹⁶⁸Id., p. 285.

¹⁶⁹Id., p. 20.

¹⁷⁰Id., p. 16.

¹⁷¹Id., p. 93.

¹⁷²Id., p. 177.

¹⁷³Ibid.

L'événement par excellence c'est la rencontre, tout particulièrement la rencontre de l'autre. L'autre, dit Levinas, est celui que je ne peux pas inventer ; j'ajouterai : celui que je ne peux pas être. Il est celui que je ne peux libérer vers sa propre possibilité dans l'ouverture de mon propre projet. Au regard de l'autre je suis dans une situation de passivité et d'accueil comme à l'égard de tout événement.¹⁷⁴

Face à l'art, je suis dans l'ouvert, face à une chose que je n'ai pas pu inventer, qui ne fait pas partie de moi et qui cache autant qu'elle montre. Ce moment de trouble lorsque je suis face à une peinture est l'événement, celui-ci ne faisant pas partie de la sphère des choses qui dépendent de moi et que je maîtrise, je n'ai d'autre choix que de l'accueillir, tel qu'il m'apparaît. Cela nécessite un lâcher-prise qui me rapproche de l'œuvre afin qu'elle me parle.

La rencontre de l'œuvre, comme celle d'un pays, d'une personne, nous permet de voir et de rencontrer l'ipséité de chaque chose, un presque-rien qui nous sépare comme un océan, du monde. Par les rencontres, nous nous transformons, nous changeons, en cela, la rencontre de l'œuvre, comme celle d'un être humain ou d'un certain cadre nous permet de nous modifier profondément en perturbant nos habitudes, nous plongeant dans un monde plus « premier ». Ainsi, nos attitudes habituelles sont bouleversées et nous pouvons nous ouvrir à autre chose, soit au sacré, soit à des idées nouvelles. Un ami qui voyagerait à l'autre bout du monde, ne peut que revenir changé par toutes les rencontres, par l'ouverture d'esprit nécessaire à la vue de certaines cultures si éloignées de nos expériences routinières. L'œuvre d'art présente un espace semblable à cela, qui permet la rencontre. Ainsi, l'œuvre ouvre sur le sacré comme contraire du profane, de l'usuel : elle ouvre l'espace d'une rencontre, nous arrête, nous ralentit et perturbe nos « croyances ».

Comment le spectateur peut-il se reconnaître dans l'œuvre, quel sens donne-t-il à ce qu'il voit ? Comment la reconnaissance est-elle possible par l'œuvre ?

LA RECONNAISSANCE

Il y a des chefs d'œuvres qui me touchaient. Et quand je peignais moi-même, tout en sachant consciemment qu'il ne s'agissait pas de chef d'œuvre, j'espérais qu'ils touchent les autres comme j'avais été touchée moi-même.¹⁷⁵

Si la première altérité est celle de l'œuvre, la seconde est celle du spectateur qui s'approprie le tableau, le fait sien. Car l'objet d'art ne touche le spectateur seulement en fonction de ses propres capacités de réception et d'émotivité, liées à son psychisme, à sa construction, à ses vécus : somme tout ce qui fait qu'il est un individu unique, réagissant donc de manière

¹⁷⁴MALDINEY, Henri, *Existence, crise et création*, édition Les Belles Lettres, 2014, coll. « encre marine », p. 248.

¹⁷⁵ Annexe I, Entretien avec Zeyno Arcan, p. 110.

unique face à certaines choses. En cela on peut rejoindre Jankélévitch dans la manière et l'occasion qui prône l'absolue unicité de chaque chose vue et vécue.

Le peintre exprime quelque chose, une émotion, un problème qui le tient par l'œuvre, et nous pouvons y trouver son reflet, mais le tableau est aussi le reflet du spectateur qui lui donne un sens particulier. Et par là, exprime lui aussi son ipséité, le caractère absolument unique de sa personne.

J'aime vendre mes toiles parce que je vois que ce que je fais a un sens pour quelqu'un, que mon travail fait sens et quand quelqu'un d'autre est touché, a un frémissement face à l'une de mes œuvres, il y a une communication qui passe via la toile. Le plus précieux que j'avais à offrir est vu et senti par l'autre. C'est pour moi la marque de la plus grande reconnaissance.¹⁷⁶

Lorsqu'une œuvre est créée dans une intention de transcendance, c'est-à-dire de dépassement, et que l'artiste fait don de tout son être afin de donner le plus précieux qu'il puisse offrir, alors peut se jouer pour le spectateur cette expérience du sacré lorsqu'il sera face à l'œuvre. Il contemple l'œuvre et tout à coup se sent touché à plus profond de son être. Il se sent reconnu intimement alors même qu'il ne se connaissait peut-être pas jusque-là.

Nous pouvons ressentir une émotion face à un tableau, être touché par un paysage, un trait. Mais la reconnaissance est différente, et va plus loin. Elle peut se décomposer par la naissance, puis la co-naissance, la naissance avec, qui crée du savoir et enfin re-connaître, c'est retrouver quelque chose que l'on a toujours su sans s'en rendre compte, une révélation soudaine qui nous permet enfin d'éprouver que notre intuition était juste. Ainsi, lorsque l'on se sent reconnu, c'est une familiarité qui s'établit avec l'œuvre. Ainsi, ayant été touchée par l'œuvre de Zeyno, *Diptique de l'amour*, lorsque je me trouve à nouveau face à cette œuvre, je la reconnais et je reconnais en moi le mouvement qui s'est opéré en la regardant : d'abord je n'ai pas compris le tableau, mais j'ai été happée par le bleu profond et le rouge éclatant, l'harmonie que je peux observer entre les deux dans la manière dont l'ombre et la lumière s'accordent. Puis j'ai compris que les formes que je voyais représentent un homme et une femme. Dans l'éclat de la femme et la lumière sur les visages, j'y ai reconnu quelque chose de ma propre vie. Ainsi je reconnais une part de moi dans ce que je vois, j'y mets un sens à partir de ce que j'ai vécu, mais aussi et surtout, ce que je me représente comme idéal de l'amour comme adéquation et harmonie.

Toute expérience face à une œuvre, ce que l'on ressent face à elle compte. Et il n'est pas toujours besoin d'éduquer le regard pour comprendre. Mais la fréquentation des œuvres et l'étude de l'histoire de l'art permet, lorsque l'on reste en lien avec ce que nous ressentons, de

¹⁷⁶ Annexe I, Entretien avec Zeyno Arcan, p. 113.

mieux percevoir ce qui se passe dans la rencontre de l'œuvre et ce qu'elle ouvre en nous.

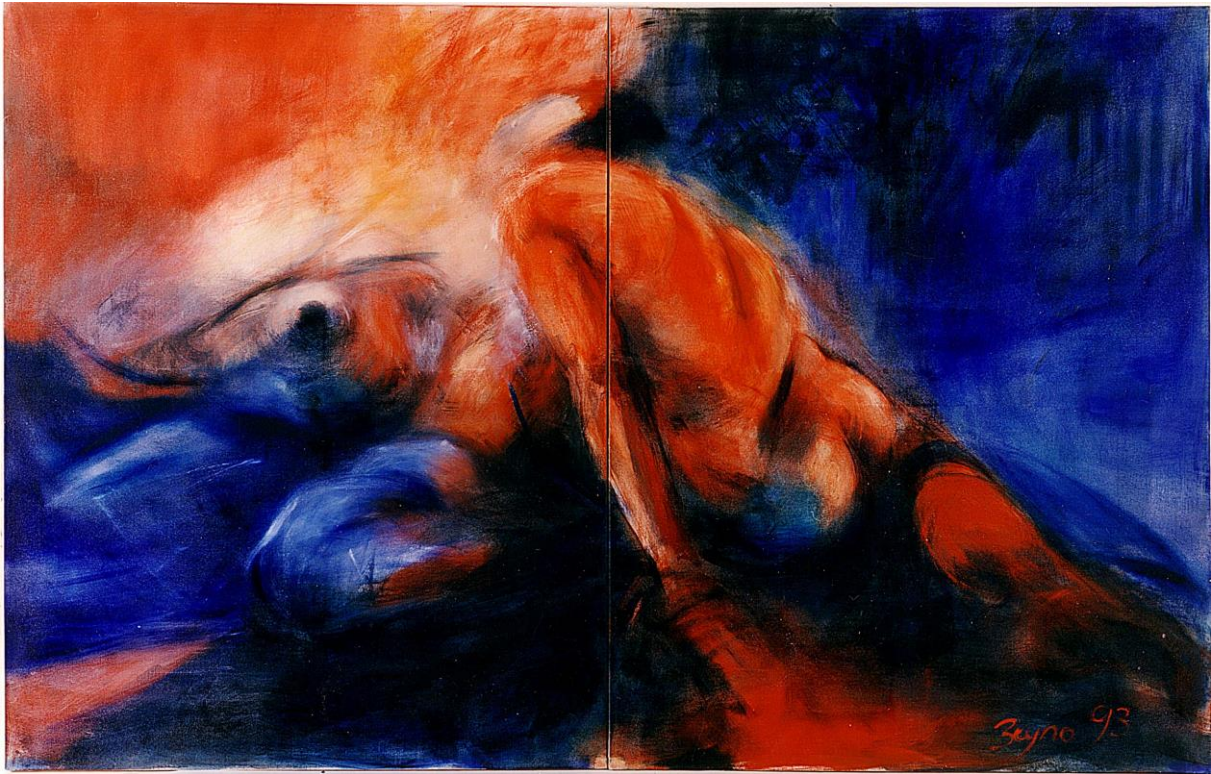


FIGURE 9 ZEYNO ARCAN, *DIPTYQUE DE L'AMOUR*

Ainsi, comme l'expriment les artistes dans les entretiens, il est conseillé de s'ouvrir à la culture, de s'y intéresser. Mais cela ne rend pas la connaissance nécessaire à l'expérience du sacré dans l'art, car par nos sens, lorsque nous nous ouvrons à une œuvre et que le moment est propice, cette expérience est toujours possible.

Ce qui est important c'est ce regard non initié du spectateur qui fait l'effort de rentrer dans le dessin, de chercher à comprendre, à se débrouiller avec des informations qui sont, soit incomplètes, soit cachées. Ce qui est intéressant est de découvrir une image inconnue et mystérieuse plutôt qu'une image évidente. On prend plaisir à regarder l'œuvre parce qu'elle a un potentiel à nous faire rêver et imaginer, celui qui regarde recompose ce qui manque lui-même avec son propre monde intérieur. J'aime solliciter la subjectivité des gens.¹⁷⁷

Ainsi, que le spectateur ait les références adéquates ou non, l'image s'adresse à tous, car c'est la subjectivité de chacun qu'elle vise. L'artiste semble même tenir pour plus important que le regardeur cherche le sens et les symboles qui lui parleront dans l'œuvre que d'imposer un message unique. En cela l'art est un domaine qui respecte la personnalité, l'unicité de chacun : il n'y a pas de bonne réponse en-soi. Mais il donne une ouverture, une possibilité pour qui le regarde de comprendre quelque chose, de lui-même, de l'humanité ou d'approcher

¹⁷⁷ Annexe II, Entretien avec Mëos, p. 119.

certains mystères. Par exemple le mystère de la création, de la vie ou de l'amour. Ainsi, la rencontre de l'œuvre ressemble à la rencontre amoureuse, comme l'indique Zeyno Arcan dans notre entretien : cela arrive ou n'arrive pas, soit l'œuvre me parle, soit elle reste opaque.

Comme l'exprime Julien Clair dans *La responsabilité de l'artiste*, face à l'œuvre, nous sommes comme dans une discussion en nous-même, s'appuyant sur une image qui nous dit quelque chose. Mais ce qu'est dit n'est pas identique pour chacun, ainsi, le tableau est un espace de différence et c'est pour cela que, comme nous l'avons développé dans le lien entre nature et homme dans l'art, le respect de l'étranger et du différent est nécessaire à sa création comme à son approche :

Le privilège du face-à-face, cette expérience première qui fonde le langage, se situe aussi dans cette longue querelle de la représentation et des images dont notre culture semble aujourd'hui avoir oublié l'enjeu, qui a fondé l'individuation humaine, et qui impose les règles de son respect.¹⁷⁸

Le respect, voilà qui est la base même du sentiment de sacré, comme le développe Rudolf Otto, dans *Le sacré*, l'expérience du sacré nécessite un respect qui se ressent quand nous sommes devant une chose qui nous dépasse. Qu'est ce que l'œuvre ? Un « absolument-autre », espace particulier de la peinture, particulier puisqu'il est double, c'est-à-dire composé de matière inerte mais peut nous paraître vivant par les émotions qu'il nous fait vivre. L'œuvre d'art n'est pas un objet neutre et évoque en lui-même un dépassement.

Comment se joue cette relation dans notre société, comment les institutions permettent-elles de mettre les spectateurs face à l'œuvre ? Comment la politique interagit-elle avec l'art ? Quelle est la responsabilité de l'artiste dans l'art ? L'œuvre peut-elle être morale ? Comment l'authenticité du peintre et du spectateur permet-elle la rencontre en art ?

En conclusion, nous avons étudié l'objet esthétique et ses particularités, la manière dont il peut nous instruire sur nous-même et sur le monde.

Mais toutes les œuvres ont-elles le même discours ? Toutes permettent-elle également ce rapport de dépassement dans la rencontre et ouvrant sur le sacré ?

¹⁷⁸ CLAIR, Jean, *La responsabilité de l'artiste*, Op. Cit., p. 138.

PARTIE III

POSSIBILITE OU IMPOSSIBILITE

L'artiste se situe dans une société particulière, régie par des règles et des normes. Chaque civilisation a son style, son type de réalisations, qui selon Hegel manifestent de l'esprit de l'époque. Cet art qui est souvent celui apprécié par le peuple mais aussi grandement soutenu par les institutions a une certaine valeur et une certaine visée. Qu'en est-il de notre société et de notre époque ? Que remarque-t-on de l'art contemporain et quelle valeur lui est-il donné ?

Pourtant en faisant de l'artiste un être différent des autres, n'a-t-il pas la possibilité de se libérer de toute norme, de tout carcan et de s'exprimer tel qu'il lui apparaît qu'il est nécessaire de le faire ? Mais alors comment s'effectue cette libération ? Et surtout cela éloigne-t-il l'artiste de toute morale ? L'art est-il immoral ?

L'art est formé de plusieurs acteurs comme nous le voyons, il y a l'artiste, sa construction, son rapport au monde. Il y a l'œuvre et la vérité qu'elle manifeste, le fait qu'elle soit hors-monde n'en fait pas pour autant un objet hors du monde. Ainsi, comment s'articule le rapport entre l'art contemporain de notre société européenne et les artistes, leurs spectateurs. Comment le macrocosme de notre société et le microcosme de l'individu (artiste ou spectateur) interagissent ?

Nous commencerons donc par sonder le rapport entre la politique et l'art, qui a bouleversé sa définition à la fin du siècle dernier, pour voir ensuite l'art contemporain qui en a émergé et pourquoi, finissant par nous poser la question de la responsabilité de l'artiste. Tout ceci en gardant à l'esprit le rapport au sacré dont nous avons déjà tracé les traits principaux : un rapport de respect face à un mystère insondable, qui nous est transcendant, c'est-à-dire tout autant l'altérité d'autrui que la nature, ou bien la vie elle-même.

LE PROBLEME DU POUVOIR

L'art a longtemps été mêlé au pouvoir politique, dès les premiers temps de la civilisation, les artistes ont travaillé pour l'église, pour le roi, pour des mécènes.

L'art apparaît lié à l'histoire, car les hommes font l'histoire comme ils font de l'art, il est au cœur même de toute la société, on peut même penser qu'il en est le liant. L'artiste est aujourd'hui au service de l'état, et agit « travailleur social » ayant un devoir de violence, de profanation, et de dénonciation. Ce devoir il l'a dans la société et par rapport à elle. D'une autre part la publicité, le design, sont artistique mais restent une esthétisation de produit, contrairement à « l'art » qui se situe dans la dénonciation des horreurs de notre société, de l'homme, etc.

Ce point de vue a enchaîné l'art à la politique, plus qu'il ne l'était encore : après avoir servi l'Eglise, les rois, voilà que l'art est au service de la société. Mais l'art doit-il rendre service à qui ou quoi que ce soit ? Voilà bien une chose dont nous pouvons douter. L'art étant par essence, hors du domaine de l'utile.

Alors comment se prémunir des bouleversements politiques et de l'utilisation du pouvoir des images en vue de créer l'assentiment pour une idéologie ? Quelles en sont les conséquences en art ? Et comment aborder l'art engagé ?

LA POLITIQUE

Les événements qui déchirèrent l'Europe au milieu du XXe siècle, nous obligent à nous interroger sur le rapport entre art et politique. En effet Walter Benjamin remarque à l'occasion de son écrit sur l'art¹⁷⁹ que le fascisme a pour conséquence l'esthétisation de la vie politique, qui peut mener à une esthétisation de la guerre comme le dénote Kant¹⁸⁰. Pour Benjamin, il y a une esthétisation de la politique dans le nazisme et une politisation de l'art dans le communisme¹⁸¹. La politique est donc esthétisée dans le nazisme afin d'inspirer la peur, de faire paraître le leader comme un homme au-dessus des autres donc l'art est utilisé dans les institutions à des fins d'intimidation de la population. Tandis que dans le communisme russe il

¹⁷⁹ BENJAMIN, Walter. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris : Gallimard, (Folioplus. Philosophie n°123), 2007, 162 p.

¹⁸⁰ KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, Traduit et introduit par Alexis Philonenko. Paris : Vrin, (Bibliothèque des Textes Philosophiques Poche), juillet 1993, 308 p.

¹⁸¹ BENJAMIN, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Op. Cit., p. 51.

est notable que l'art est politique, c'est-à-dire que les œuvres ont toutes un aspect politique, les artistes ne sont donc pas directement liés au régime mais le servent en s'impliquant dans une idéologie face au monde.

Comment les idéologies se sont-elles approprié l'art et pourquoi ?

Le nazisme, par la main de Goebbels a essayé de rallier les intellectuels et artistes à sa cause en s'appropriant leur vocabulaire, celui de l'expressionnisme, ce qui a entraîné une perversion du sens dans mots¹⁸². Lors du bouleversement majeur qu'amena la montée du Nazisme en Allemagne, certains artistes participèrent de l'esthétisation du régime totalitaire notamment Munch¹⁸³ (avec Goebbels), qui fut ensuite désigné comme art dégénéré. Il est intégré à la fameuse exposition d'art dégénéré du nazisme en 1937 après sa tentative de collaboration avec celui-ci, Hitler ayant marqué sa préférence pour l'art classique¹⁸⁴.

Cette époque a marqué l'art du détournement¹⁸⁵. Des œuvres faites dans un espoir de faire évoluer l'humanité, furent détournées à des fins inverses. C'est en cela que l'on voit le mal radical du fascisme à l'œuvre¹⁸⁶. Ce détournement a détérioré ce qu'il a employé à ses propres fins : l'expressionnisme, et surtout la peinture étant frappée de honte après cet avènement du mal, car les grands sentiments, l'intensité et tout ce qui liait cet art à un espoir d'un dépassement de l'homme a été détourné au service de l'horreur et intégré à la propagande.

Le détournement du pouvoir des images est bien connu, non seulement des idéologies qui s'affrontent mais aussi de la publicité. Aujourd'hui, on parle de communication, qui a pour but de vendre un produit et se veut le modèle à suivre : par exemple le choix d'images. Pour une demande de don on choisira des images montrant la plus grande misère, au contraire pour vendre une capsule de café celle qui illustrera toutes les caractéristiques du luxe. Mais peut-on croire qu'un café nous emmènera ailleurs que là où nous sommes ? Peut-on croire que deux euros suffiront à nous racheter une conscience ? Acheter le café ne changera rien à ma condition de vie, je serai partout le même et ce n'est pas en achetant quelque chose que je pourrais régler mes problèmes psychiques. Nous voyons bien qu'il est aisé de figurer une réalité idéalisée par le biais d'une image et à quel point cela est employé encore aujourd'hui. Mais observons ce que cette utilisation du pouvoir de l'image a entraîné dans le monde de l'art.¹⁸⁷

Tout d'abord l'expressionnisme a été tenu pour responsable car ses images terribles et le

¹⁸² CLAIR, Jean, La responsabilité de l'artiste, Op. Cit., p. 33-34.

¹⁸³ Sur la collaboration de Munch voir Idem, p. 41.

¹⁸⁴ Id., p. 47.

¹⁸⁵ Id., p. 53.

¹⁸⁶ Id., p. 60-61.

¹⁸⁷ Encore une fois, nous renvoyons à Jean Clair qui a étudié en détail le phénomène dont nous parlons.

thème de la mort ont prédit l'horreur de la seconde guerre mondiale.¹⁸⁸ Peut-on alors condamner les peintures et ouvrages d'art qui sont utilisées par de grands pouvoirs politiques ou révolutionnaires ?

L'œuvre *Le chevalier, la mort et le diable* de Dürer fut employée par le nazisme¹⁸⁹, mais elle n'est pas pour autant frappée de tabou comme le svastika ou la peinture. Cela semble dépendre de l'inconscient collectif¹⁹⁰ et ce que l'on y a fixé : l'emblème du régime nazi a été longuement réfléchi afin d'inspirer la terreur, que ce soit par les couleurs, le mouvement qui est un mouvement de destruction. Ce symbole du svastika est tout bonnement inutilisable aujourd'hui car c'est un symbole de mort et d'inhumanité.

Qu'en est-il de l'art engagé ? Son essor a eu lieu après le nazisme dans le grand affrontement entre l'idéologie communiste de l'URSS et l'idéologie capitaliste des Etats-Unis. Déjà au siècle précédent des œuvres comme celle de Goya, *El 2 de Mayo* et *El 3 de Mayo* (Le 2 Mai et le 3 Mai), montrent une prise de parti l'artiste par sa peinture, mais c'est pour l'humanisme, pour la fin des massacres entre les hommes. Comme *Le massacre des innocents*, de Poussin, rapporte un fait historique et prend en même temps parti pour la vie et la paix. Ainsi en peinture, c'est l'universel que l'on vise par le particulier. Jacques-Louis David, prend un parti moins universel avec *La mort de Marat*, en représentant la mort du révolutionnaire Marat.

Duchamp, qui est le précurseur de l'Art contemporain déclara : « Je ne comprends rien à la politique et je constate que c'est vraiment une activité stupide qui ne mène à rien. »¹⁹¹ et le philosophe Emmanuel Levinas dans son écrit *Sur Blanchot*, exprime lui aussi l'inconsistance de l'art engagé, ainsi que le fait que l'œuvre se place hors de l'utile. Ce dernier s'intéresse ensuite à la « sublimation » du réel qui fait une œuvre d'art.¹⁹² Or pourtant l'Art contemporain assume un aspect engagé : en subvertissant le langage et l'art, il tente une critique et une destruction de la société capitaliste : c'est un nouvel art « philosophe, militant, moral, souvent politique »¹⁹³.

Cet héritage, l'œuvre ci-dessous le montre, est un frein pour l'expérience du sacré dans l'art. On voit bien tous les hommes qui semblent peser ou du moins observent cette figure de femme. L'une a les bras croisés, telle une photo de famille, chacun a un air sérieux, certains

¹⁸⁸ Id., p. 50, 52.

¹⁸⁹ Id., p. 51.

¹⁹⁰ Voir l'inconscient collectif chez Jung, qui distingue inconscient (du moi) et inconscient collectif, à l'œuvre dans toute une société et alimenté par les mythes et traumatisme ayant marqué toute une civilisation.

¹⁹¹ DE KERROS, Aude, *L'art caché*, Op. Cit., p. 33

¹⁹² LEVINAS, Emmanuel, *Sur Blanchot*, Paris : Fata Morgana, 1975, p. 12

¹⁹³ DE KERROS, Aude, *L'art caché*, Op. Cit., p. 30

disparaissent presque, les teintes de noir, bleu et blanc les rendent fantomatiques, et pourtant le présent de cette figure est bien surplombée par ce passé.

Ainsi, aujourd'hui quel est le rapport entre cet art contemporain et la politique, en est-il enfin libéré ? Comment l'héritage de ce passé trouble pèse-t-il sur l'art d'aujourd'hui ? Quelle valeur donne-t-on à cet art engagé ? Quel sens a-t-il ?



FIGURE 10 ZEYNO ARCAN, HERITAGE

CRITIQUE DE L'ART CONTEMPORAIN / VALEUR DANS L'ART

L'art contemporain est grandement lié à la politique de notre pays, qui promotionne l'art-contemporain plus qu'ailleurs avec la création de musées d'art contemporain en particulier dans de petites villes.¹⁹⁴ Ainsi, Jack Lang prône l'art contemporain comme seul art officiel¹⁹⁵. Ceci a modifié l'apprentissage de l'art, par la modification des enseignements dans les écoles d'art, en prenant parti pour l'art contemporain¹⁹⁶. D'autre-part, chaque président inaugure un centre, donne une nouvelle direction à la culture et transforme les aides allouées à la culture.¹⁹⁷

D'autre part, par la transformation de la définition de ce que l'on considère comme une production artistique, aujourd'hui « L'art se réduit à l'idée de l'art, l'art est la définition de l'art. »¹⁹⁸, donc l'art est sa propre définition, se réduit à son idée. Mais que comprendre de cette définition, pour aller plus loin citons George Dickie qui en 1969 dit : « Est de l'art tout artefact auquel une ou plusieurs personnes agissant au nom d'une certaine institution sociale ont conféré le statut de candidat à l'appréciation. », ainsi, est artefact toute fabrication mentale ou matérielle, objet détourné ou non, faite à la main ou non¹⁹⁹. Comment savoir alors si je ne m'assieds pas sur une œuvre d'art lorsque dans un musée, je vois un banc sur lequel me reposer ? Il suffirait que l'on ait décidé que c'est de l'art pour que ça en soit. Qui décide alors de ce qui est une œuvre d'art et ce qui ne l'est pas ?

C'est le monde de l'art qui en décide comme l'exprime Arthur Danto : « La théorie philosophique et l'interprétation, autrement dit le langage, sont constitutives de l'œuvre. Elles seules permettent d'identifier l'objet et de déclarer avec l'aval du monde de l'art : c'est une œuvre d'art. »²⁰⁰, ainsi c'est le langage périphérique à l'œuvre qui en fait une œuvre d'art. Un concept est-il une œuvre d'art ? Quand un happening est présenté, de quoi est constitué l'œuvre ? Simplement de vécu, de senti par chacun. Quelle est la différence entre ce vécu et n'importe quel autre vécu en dehors de la disposition, l'ouverture dans laquelle le spectateur se met.

¹⁹⁴ CLAIR, Julien, *La responsabilité de l'artiste*, Op. Cit., p. 105

¹⁹⁵ DE KERROS, Aude, *L'art caché*, Op. Cit, p. 36

¹⁹⁶ Id., p. 81.

¹⁹⁷ CLAIR, Julien, *La responsabilité de l'artiste*, Op. Cit., p. 106.

¹⁹⁸ DE KERROS, Aude, *L'art caché*, Op. Cit., p. 78.

¹⁹⁹ Id., p. 78.

²⁰⁰ Id., p. 68.

FIGURE 11 SABYN SOULARD, EX-VOTO



Non seulement les distinctions entre les différents arts sont devenues poreuses, mais la question : qu'est-ce que l'art trouve désormais une réponse vague : est art ce qui est art, est art tout artefact dont le monde de l'art décide que c'est de l'art. Ou encore l'œuvre est justifiée par un discours philosophique ou l'interprétation qui en est faite.

L'art actuel est donc issu d'une pensée confuse et protéiforme, tout y est possible, tout peut être fait ou dit. Il est donc difficile à appréhender car n'est pas toujours compréhensible pour le commun des mortels. Ainsi il est difficile de savoir ce dont il s'agit autant que de tenir une quelconque position à son sujet : « il aliène en étant impensable »²⁰¹, comme l'exprime aussi Mëos :

Je trouve que la culture en France est trop tournée vers l'art contemporain, l'art conceptuel. Et derrière cet art contemporain il y a souvent de l'art conceptuel, voir minimaliste et c'est souvent trop froid, trop aseptisé et je trouve que ça permet pas de donner des outils aux gens pour qu'ils rêvent et qu'ils accèdent à l'art comme si c'était naturel.²⁰²

Ainsi, les institutions pèsent pour moitié dans la définition de ce qu'est l'art. Ainsi la contrainte politique qui s'exerce sur l'art n'a jamais été aussi grande²⁰³. D'ailleurs Zeyno Arcan glisse dans l'entretien réalisé qu'elle trie les expositions auxquelles elle assiste, les artistes et amateurs d'arts se retrouvent en fonction de leurs appréciations communes. , ce qui en ressort étant l'omniprésence de ce mouvement face à tout autre forme d'art. Mëos exprime :

Dans l'art contemporain ils sont trop dans le discours ce qui tue un peu l'œuvre. [...] Le discours est fait surtout pour rassurer les institutions, soi-même et les portefeuilles qui sont en face. Mais il n'est pas nécessaire à la compréhension de l'œuvre, elle se suffit elle-même.²⁰⁴

Cet art contemporain est difficile d'accès non seulement par son format autant que par son prix. La valeur de l'art n'a cessé de progresser au cours du dernier siècle, Peter R. Stern en vient à déclarer en 2005 « Le commerce de l'art est le dernier grand marché non régulé. ». L'œuvre est alors non pas altérité qui nous permet une rencontre mais bien marchandise réalisée par des ouvriers et dont le patron est l'artiste.

D'autre par la distance entre l'objet commercial et l'objet d'art s'aboli à partir du moment où l'artiste participe de certains grands défilés de mode, crée un sac en métal qui figure parmi les articles de mode.²⁰⁵

En donnant une telle valeur à l'art, l'économie est devenue l'utilité de l'art pour certains, et éloigne tout regardeur du sens profond de l'œuvre d'art. Ainsi, Luigi Pareyson déplore que

²⁰¹ DE KERROS, Aude, *L'art caché*, Op. Cit., p. 30.

²⁰² Annexe II, Entretien avec Mëos, p. 120.

²⁰³ CLAIR, Jean, *La responsabilité de l'artiste*, Op. Cit., p. 94.

²⁰⁴ Annexe II, Entretien avec Mëos, p. 121.

²⁰⁵ DE KERROS, Aude, *L'art caché*, Op. Cit., p. 145.

« notre époque a remplacé l'art par un ersatz ». Différents type de public se trouvent dans les expositions, il y a les acteurs institutionnels qui ouvrent les lieux à ceux qui s'intéressent à l'art contemporain en lui-même, il y a le marché qui s'alimente des œuvres et spéculent sur leur valeur, et il y a les autres, ceux qui s'intéressent à l'art et cherchent dans ses lieux une rencontre originelle. Ce dernier type de personnes se fait de plus en plus rare, c'est ainsi qu'Yves Michaud constate amèrement que les musées d'art contemporain sont de moins en moins fréquentés malgré leurs tentative d'attirer le public.

Le risque est aussi de donner une valeur seulement financière aux œuvres, ce qui empêche de s'ouvrir à ses sens devant l'œuvre pour lui permettre de nous toucher :

L'appréciation d'un art au sens originel du terme est devenue une expérience d'exception, réservée à des personnes ayant une vie intérieure, une disponibilité de temps et d'âme. Désormais on ne peut comprendre cette démarche que si l'on est encore capable de faire une distinction entre valeur boursière et valeur tout court.²⁰⁶

La question est : comment apprécier un art dont la définition est aussi floue que celle tout artefact qui est soumis à l'appréciation ? Quel trait commun permet de comprendre la valeur donnée aux œuvres d'aujourd'hui ?

Il semble que la transgression, la mise en place d'éléments choquant le public, la critique de la société soit le but de cet art. Dans l'ouvrage d'Aude De Kerros, l'auteur montre bien comment l'art actuel est un outil de subversion. Notamment par l'étude de ce qui est exposé dans les églises, qui longtemps demandèrent aux artistes leur contribution, jusqu'à la lettre du pape Jean-Paul II aux artistes en 1999²⁰⁷. Et elle examine comment la religion est transgressée toute en demeurant ressource : de nombreux artistes se prennent pour le Christ : Raymond Pettibon, Kai Althoff, Marc Wallinger, d'autres se disent intéressés par la dimension religieuse : Christian Boltanski, Maurizio Cattelan, Douglas Gordon, Peter Land, etc. Dans son ouvrage *L'Art contemporain est-il chrétien ?*, Catherine Grenier montre bien ce lien entre l'art actuel et l'Eglise en France. Cette relation est pourtant masochiste, car longtemps l'église garda l'art en sa main, lui imposant sa toute-puissance, et aujourd'hui au contraire l'artiste transgressif impose sa subversion jusque dans des lieux religieux (donc saints) avec l'accord du clergé qui semble aveugle à ces aspects.²⁰⁸ Quand le discours fait l'œuvre, même un symbole opposé à celui de l'idéal divin peut être amené dans les lieux autrefois réservés, et les agents de l'église ouvrent

²⁰⁶ DE KERROS, Aude, *L'art caché*, Op. Cit, p. 74.

²⁰⁷ Jean Paul II, Lettre du 4 avril 1999, disponible en ligne [https://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/fr/letters/1999/documents/hf_jp-ii_let_23041999_artists.html]

²⁰⁸ Par exemple lors de la biennale d'Art contemporain de Lyon, dans le couvent du Corbusier, on peut trouver les œuvres d'Anish Kapoor faites de cire rouge, qui rappellent la mort

leurs portes car ils y voient un moyen de ramener des fidèles dans leurs églises. Plusieurs exemples cités dans *L'art caché*, sont significatifs :

La machine à baptiser de Faust Cardinali en l'église Saint-Sulpice, la croix réduite à sa partie verticale de Notre-Dame d'Espérance, le défilé du couturier Christian Lacroix à la chapelle de Versailles, etc.

L'exemple le plus notable apparaît dans le détournement effectué par Michel Journiac, dans « Messe pour un corps », la messe est prononcée en latin puis au moment de la communion, c'est son sang sous forme de boudin que l'on consomme. Le corps du Christ représenté par l'Ostie est remplacé par le sang de l'artiste.²⁰⁹ Le corps de l'artiste est mystifié et il est le rédempteur des démons de l'homme.²¹⁰

Il s'agit de soigner le mal par le mal, alors qu'auparavant l'art était le miroir mais aussi le bouclier par lequel la vérité était visible sans pour autant mourir du mal.²¹¹ Les mots spiritualité, rédemption, exorcisme n'ont pas le même sens, l'utilisation des termes les vide de leur sens. Le souhait étant de provoquer la catharsis. Et en ce sens, l'Art contemporain rempli parfaitement son office. Il va jusqu'à créer le choc, il est là pour bouleverser même les moins sensibles d'entre nous. « Âme sensible s'abstenir », la destruction et le chaos ne sont plus tabou, il est donc nécessaire de les exposer. Le choc n'est pas seulement dans l'œuvre, mais aussi dans sa vulgarité pour certains :

L'ouverture de la dixième Documenta à Cassel, cet été, qui se voulait une consécration, a révélé plutôt, l'ampleur du désastre. La vacuité du contenu, la vulgarité et la sottise de la plupart des objets présentés étaient moins choquantes que, dans le catalogue, l'appareil conceptuel qui prétendait en justifier la présence.²¹²

Mais jusqu'où peut-on aller ?

Aude de Kerros pose la question des limites de l'art contemporain²¹³, citant des œuvres qui ont posé problème tel « les véritables cadavres plastifiés de Gunter Von Hagens, le cannibalisme de Zhu Yu qui dévore en public des fœtus d'enfants » et la liste est encore longue d'objets ou d'actes qui sont dits artistiques tout simplement parce qu'ils sont dérangeants, inconfortables voir choquants et que la personne qui les perpétue se dit « artiste ». Sans cela, nous enfermerions ces hommes car il est interdit de tuer ou manger un autre homme. L'auteur conclut qu'aucune réponse n'est trouvée dans le monde de l'art afin de savoir s'il est acceptable de faire cela et de l'appeler de l'art, car sinon, il n'y aurait plus d'art contemporain. Or

²⁰⁹ DE KERROS, Aude, *L'art caché*, Op. Cit., p. 88

²¹⁰ Id., p. 90.

²¹¹ Id., p. 86.

²¹² CLAIR, Jean, *La responsabilité de l'artiste*, Op. Cit., p. 19.

²¹³ DE KERROS, Aude, « Y-a-t-il des limites à l'Art Contemporain ? » In *L'art caché*, Op. Cit., p. 130.

connaissant l'état du marché de l'art et la valeur économique que les œuvres génèrent, il semble tout à fait naturel de ne pas sanctionner de telles pratiques, comme nous ne sanctionnons pas les plus riches qui ne paient pas leurs impôts, ou abusent de l'Etat.

Or, nous avons vu voir fleurir des plaintes à la vue d'œuvres qui vont directement contre le sens de la morale commune la plus immédiate. Comme nous l'avons trouvé chez Aude de Kerros²¹⁴, des plaintes d'associations diverses ont été faites dans le cadre de certaines expositions :

Plaintes sur la pollution esthétique du patrimoine, de la nature, de la propriété ; plaintes sur le non-respect de la personne, des enfants, des animaux ; plaintes sur l'immoralité ; plaintes enfin sur l'inauthenticité de l'artiste et rejet des œuvres imposés à la population paraissant « n'importe quoi » et valant une fortune.²¹⁵

Pour citer un seul exemple, lors d'une exposition en 2000 à Bordeaux, « Présumés innocents », sur le thème de l'enfance l'on pouvait voir plusieurs vidéos comportant des images violentes, même brutales pouvant heurter la sensibilité. Des enfants furent emmenés visiter l'exposition d'art moderne dans le cadre de la découverte de la culture, de l'art d'aujourd'hui etc. Or l'une des vidéos par exemple montrait un(e) artiste se masturbant avec un concombre avant de se couvrir le sexe. Les parents outrés, déposèrent plainte. Un grand débat suivit, le ministre prenant le parti de la liberté de l'artiste : qui se doit de dénoncer le mal de la société.²¹⁶ Ainsi le mal est supposé non pas dans l'image mais dans les yeux du regardeur. L'art n'est pas concerné par la morale, ce n'est que l'homme : donc si les enfants y virent un caractère pornographique et choquant, c'est dans leurs yeux que se trouve ce jugement.

A l'occasion du documentaire précédemment cité sur Marina Abramovic²¹⁷, l'un des spectateurs déclare : « Bientôt, tirer sur quelqu'un sera de l'art. », en effet c'est la question que nous avons à cœur de poser. Où sont les limites entre l'art et la vie, entre la liberté de l'artiste et les lois des hommes ? Des œuvres qui ne respectent pas la morale établie doivent-elles être dites « œuvre » et figurer dans le musée ?

LA RESPONSABILITE

De nombreuses œuvres provoquent de vives réactions, elles font partie des « scandales » de l'art. Parmi ces artistes qui osent tout, Damien Hirst dans *L'Impossibilité*

²¹⁴ DE KERROS, Aude, *L'art caché*, Op. Cit., p. 122

²¹⁵ Id., p. 122

²¹⁶ Id., p. 123-124

²¹⁷ The Artist is present, documentaire sur Marina Abramovic, consulté le 21/08/2017 sur [https://www.youtube.com/watch?time_continue=35&v=0eDPaDcmX00]

physique de la mort dans l'esprit d'un vivant, où une vitrine contient un requin tigre et du méthanal (ou formol). On voit bien dans ce genre d'œuvre à quel point la question de la mort, que nous avons traitée dans notre première partie est importante pour les artistes. Cette conservation du requin se présente comme un rappel de la mort pour les vivants, à l'image de la vanité du XVII^{ème} siècle. De même que dans certaines civilisations, l'on conserve les corps sous forme de momification, cette conservation du corps comme fuite de la mort, le corps demeurant après la mort rassure ceux qui n'acceptent pas de disparaître un jour. Le parcours de l'acceptation de la mort, permettant l'acceptation de la vie et une vie vécue pleinement n'est pas réalisé. En proposant une vision de la mort, l'artiste cherche à provoquer le choc chez son public, tel que cela semble être le but de l'art contemporain tel que nous pouvons le trouver dans les musées d'art contemporain. Ici, la mort présentée n'est pas dépassée par une pulsion de vie qui nous inviterait à vivre pleinement. A la place nous pouvons seulement admirer à la manière d'un voyeur, le corps mort et sa putréfaction à l'œuvre (le requin nécessitant d'être remplacé régulièrement). En plus d'une profanation de la sépulture qui apparaît dans les vestiges de l'art préhistorique : autrefois on laissait près des morts des objets précieux pour les accompagner dans l' « au-delà », aujourd'hui nous exposons la mort le plus longtemps possible face à un public.

A l'heure où l'animal est reconnu sensible et capable d'émotion peut-on accepter d'un artiste qu'il expose des corps d'animaux dans du formol ? La justification de l'artiste est-elle suffisante ? Pourquoi a-t-on besoin de telles œuvres ? Ou plutôt sont-elles éthique ? Comment justifier l'exposition d'une vache et de son veau coupés en deux : *Mother and Child, Divided* ; comme l'a fait encore Damien Hirst, et pourquoi montrer cela à un public ? Pourquoi est-ce de l'art ? Nous demandons-nous, à l'image d'une intervenante dans le documentaire *The Artist is present*²¹⁸. Pourquoi accepte-t-on aujourd'hui des « œuvres » inacceptables sur le plan moral, qui heurtent la sensibilité du public et le choquent ? L'exposition d'un requin mort dans du formol ressemble bien à l'exposition des noirs autrefois dans des « zoos ». A-t-on le droit d'enfermer un corps et de l'exposer ainsi sous prétexte de « donner une leçon » à ses contemporains ? Lorsqu'une œuvre nous met mal-à-l'aise ou bien nous fait du mal, doit-on pour autant la regarder, la subventionner ? Quel danger guette l'art, pourquoi l'artiste doit-il être responsable ?

²¹⁸ The Artist is present, documentaire sur Marina Abramovic, consulté le 21/08/2017 sur [https://www.youtube.com/watch?time_continue=35&v=0eDPaDcmX00] une intervenante dit « Il y a une question que l'on ne se pose plus. Pourquoi c'est de l'art ? ».

Les exemples d'œuvres choquantes et scandaleuse dans notre temps sont nombreuses : de Mao Sugiyama et Alexander Selvik Wengshoel qui mangèrent des parties de leur corps au nom de l'art (l'un ses parties génitales, l'autre sa hanche), en passant par Steven Cohen, Orlan ou Olivier de Sagazan, qui exposent et modifient leur corps pour le faire paraître monstrueux et créer la surprise, l'incompréhension et la recherche de sens face à ce qui est insensé à première vue²¹⁹. Ce désir de faire participer le spectateur tourne parfois très mal, par exemple dans la performance « Rhythm o » de Marina Abramović qui eut lieu en 1974. Pendant cette performance, l'artiste se livre aux spectateurs pendant 6h, comme un objet. Elle donne elle-même les consignes : vous pouvez me faire ce que vous voulez, il y a une table disponible avec plusieurs objets hétéroclites. Les premiers moments se passent bien, puis les choses commencent à déraper : on la déshabille avec les ciseaux disponibles, on lui coupe la peau pour boire son sang, on l'attache, on va jusqu'à lui faire tenir un pistolet. A ce moment, deux groupes de spectateurs-participants s'affrontent, certains sont agresseurs, d'autres protecteurs. Le pistolet est jeté. A la fin, au bout des six heures, quand l'artiste se remet à bouger, elle dit que personne n'ose la regarder, car on ne considère pas un objet comme un être humain et ils semblaient avoir honte de ce qu'ils lui avaient fait. Cette expérience a révélé le côté noir de l'humain et pose bien la question de l'éthique et du sens de l'art. Cette expérience peut-elle être dite « artistique » ? Ou n'est-elle pas qu'une simple expérience humaine ?

Cette performance pose question de même, quand à la responsabilité de l'artiste. En effet, Marina Abramović dit prendre la responsabilité de tout ce qui se passe pendant sa performance, mais que ce serait-il passé si l'un des participants avait eu la mauvaise idée de lui tirer dessus. De même lorsque Larry Clark prend des photos d'adolescents hyper-sexualisés, qui se droguent ou directement dans une scène sexuelle, quelle est sa responsabilité par rapport à ce qu'il nous montre. La dénonciation de la drogue lorsqu'elle passe par une image montrant des jeunes se droguant ne fait-elle pas partie intégrante de ce qui se passe, participant alors de l'immoralité de la situation ?

Quelle est la responsabilité de l'artiste dans son art et en quelle mesure le peintre s'engage dans son ouvrage ? En effet « La responsabilité de l'artiste » de Jean Clair pose des questions capitales quant à la place de l'artiste dans la société et sa participation à celle-ci. L'artiste est un homme souvent idéalisé, répondant à des aspirations de l'ordre de l'idée, car l'art ne sert à rien pratiquement. Ainsi, l'artiste semble échapper aux réalités pratiques de la vie.

²¹⁹ Olivier DE SAGAZAN, dans une vidéo à propos de La Nef des fous, voir aussi Transfiguration. Disponible en ligne [https://www.youtube.com/watch?v=WgS2fma_I7Y] avec des paroles de l'artiste qui affirme vouloir malmenier la vision d'autrui en donnant à voir des images monstrueuses mais qui sont pour lui existantes.

Ainsi dans un texte que Zeyno Arcan, m'a donné à lire celle-ci explique comment elle a senti l'envie d'être artiste, alors que son père l'avait amenée voir une représentation de danse, celui-ci exprime : « Les artistes ça ne mange pas de pain », expliquant que les applaudissements, soit la reconnaissance du public, est le salaire véritable de l'artiste. Ceci encore, montre bien que l'artiste semble en dehors des réalités matérielles de l'humain lambda, dans sa vie faite d'habitude. Il y aurait, la vie « normale » et la vie « d'artiste ». Et parce que l'art est libre, l'artiste lui-aussi ne serait soumis à aucune loi. Aucune responsabilité. Pourtant certaines œuvres, certaines vies d'artistes, posent bien la question de la responsabilité : « Pouvait-on imaginer que l'artiste était cet homme qui ne répondit de rien ? A personne ? Irresponsable ? »²²⁰ exprime Julien Clair.

Ensuite, l'art contient en lui-même un pouvoir de fascination qui peut devenir dangereux. Kant, lui-même désigne cela lorsqu'il évoque l'esthétique de la guerre. De même dans l'Ancien Testament, l'un des commandements est : « Tu ne feras pas d'image de ton Dieu. ». Ceci peut se comprendre par la fascination et l'illusion que peut contenir l'esthétique, Platon lui-même dénigrait la peinture car elle est à son sens simple illusion des choses, donc plus loin encore du monde des Idées que les choses physiques. Aude DE KERROS dénonce elle aussi cette fascination puisée dans l'attrait que peut avoir la mort quand on se met du côté du néant face à la vie, croyant qu'ainsi nous ne serons pas touchés par le mal.²²¹ Les scènes de guerres dépeintes provoquent des réactions variées en fonction de l'identification du spectateur. Quand il s'identifie aux victimes, il condamne ces images, quand il s'identifie au bourreau croyant se défaire de toute douleur, alors arrive la fascination.

Cette fascination, plusieurs philosophes l'ont pointée du doigt comme le point faible de l'art. Car la force, la puissance peut devenir une faiblesse quand elle éblouit celui qui la regarde, au point d'en oublier « la vérité ».²²²

Mais depuis quand l'art a-t-il cette fonction de dénonciation ? Quand des œuvres abominables sont présentées, comment ne pas souscrire à l'image de Jankélévitch ou Levinas reprenant le geste platonicien, à l'idée que l'art est immoral par nature et que l'on doit s'en méfier ? Si l'art contient une éthique, une morale ou s'il est simplement immoral. En effet, la propagande autrefois et la publicité aujourd'hui, utilisent l'esthétique et même parfois des œuvres d'art pour vendre des produits ou faire adhérer à une idéologie. Quelle place l'éthique

²²⁰ Jean, CLAIR, *La responsabilité de l'artiste*, Op. Cit., p. 16.

²²¹ DE KERROS, Aude, *L'art caché*, Op. Cit., p. 87

²²² Nous y reviendrons plus tard à propos de la morale et de l'éthique.

et la morale prennent-elles en art ? Comment se positionnent les artistes par rapport à cela, et quel serait l'artiste éthique par excellence ?

QUELLE MORALE EN ART ?

La liberté est prémisses dans la réflexion sur la volonté humaine. Sans liberté, l'homme ne fait aucun choix, il n'est alors nullement utile de discuter de responsabilité ou d'éthique. Or la morale chez l'artiste est capitale en peinture afin qu'il puisse y avoir une expérience du sacré.

Si nous souscrivions aux thèses de Spinoza, nous dirions que tout est prédéterminé par la nature et qu'ainsi, les questions que nous nous poserons plus loin sont inutiles. Mais c'est avec Kant, Bergson ou encore Schopenhauer, qui fait de la volonté humaine le centre du monde²²³ que nous penserons le rapport entre morale et art. Ces penseurs défendent la thèse d'une liberté humaine et discutent donc du rapport moral à la vie et aux autres.

L'homme est prédéterminé en partie par ses gènes comme le montrent les études scientifiques à ce propos et son rapport à la vie est souvent inspiré de ces ancêtres, on appelle cela la mémoire cellulaire qui se transmet de génération en génération. Mais à tout moment, l'homme est capable de sortir de ces schémas normés, de se dépasser, de s'ouvrir à autre chose et ainsi, de manifester sa liberté : sans cela l'égalité républicaine serait un mythe, chacun demeurant éternellement condamné à sa condition tel Sisyphe.

En quoi la liberté est-elle nécessaire en art, qu'entraîne-t-elle en terme d'éthique ? L'art est-il purement immoral ou peut-on trouver un réel questionnement moral en art ? Comment retrouve-t-on cela dans les œuvres ?

LA LIBERTE

La liberté dans l'art semble socialement admise aujourd'hui. Après les révolutions historiques qui ont conduit l'artisan d'art à devenir artiste, puis à ne plus travailler dans un idéal de beauté : Kant ayant introduit cette distinction entre la beauté et le goût²²⁴. Ce que nous

²²³ SCHOPENHAUER, Arthur, *Le monde comme volonté et représentation*, 3e éd., Paris : P.U.F., (coll. Quadrige), 2014, 1472 p.

²²⁴ KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, traduit et introduit, Paris, Vrin, 1993, 482 pages, collection

appelons beau n'a plus de portée universelle et est devenu ce qui nous plaît. L'idée de beauté en art a alors été remplacée, n'ayant plus de sens : voilà une nouvelle liberté pour l'artiste, son œuvre n'a plus à être belle. De même les institutions qui autrefois utilisaient l'artisanat pour les servir : par exemple la religion catholique qui employait Michel-Ange ou Raphaël, s'appropriant leur génie, s'est retiré de l'art.

Mais aujourd'hui, malgré l'indépendance accordée à l'art par rapport aux contraintes religieuses, politiques ou reposant sur l'idée de ce que doit être l'art, nous constatons encore une importance de l'argent et des pouvoirs politiques dans ce qui se passe en art. Le marché de l'art en effet, conditionne les œuvres, dans la mesure où il est question de faire ce qui se vend. De même, les institutions choisissent les œuvres à exposer dans les musées, et construisent les artistes qui viennent tout droit des écoles : l'état pourvoie aux besoins des artistes, aux institutions muséales et donc aux lieux d'exposition. D'autres se font tout seul en profitant de positions économiques : Jeff Koons, le banquier artiste, dont les œuvres sont extrêmement coûteuses. Cette ingérence de la politique, liée à l'économie, est d'ailleurs décriée chez certains critiques tels que Philippe Dagen, Yves Michaud ou encore Aude de Kerros²²⁵. Mais il demeure que ces deux aspects constituent le cadre de la liberté de l'artiste. Ainsi, certains artistes restent dans l'ombre pendant que certains sont toujours aux biennales pour y réaliser leurs prestations²²⁶.

La liberté a pourtant bien été reconnue comme nécessaire pour qu'il y ait œuvre : dans le cadre de son exercice, l'artiste a besoin de jouir de la liberté nécessaire à sa libre expression et sa libre création. Car l'expression de soi en tant qu'individu unique : dans son ipséité comme dirait Jankélévitch, ne peut s'épanouir sous la contrainte. Il est impossible de forcer quelqu'un à faire de l'art, de l'art advient seulement dans l'expression d'un individu qui offre le précieux de sa vie : nous faisons référence à notre partie sur le souffle de vie dans l'art ici. Ainsi, si l'artiste réalise des choix en créant : choix de matière, choix de forme, de couleurs, etc. C'est bien qu'il n'a pas une seule et unique alternative, cela alors ne serait plus de l'art mais une simple production telle la production d'une brosse à dent, d'un boulon etc. Ceci nous permet de constater la différence qui existe entre l'artiste et les productions des autres travailleurs : l'art est l'endroit où il est particulièrement possible d'introduire dans la matière que nous transformons un « je-ne-sais-quoi » en plus qui vient de l'unique de ce que nous sommes,

Bibliothèque des textes philosophiques.

²²⁵ Voir DAGEN, Philippe, *L'art impossible*, Op. Cit. ; MICHAUD, Yves, *La crise de l'art contemporain*, Paris : P.U.F., 2015, 324 p. ; DE KERROS, Aude, *L'art caché*, Op. Cit.

²²⁶ Voir DE KERROS, Aude, *L'art caché*, Op. Cit.

comme pourrait l'exprimer Jankélévitch. Ce « je-ne-sais-quoi » est lié à notre notion de sacré, à l'intention de l'artiste au moment de son expression par la toile.

Cette notion de liberté en art attire même certaines personnes vers celui-ci : l'une des premières révélations de Zeyno Arcan a été la liberté qu'elle a trouvée dans les œuvres de ses prédécesseurs, elle exprime son interrogation d'alors : « D'où tient-il la permission d'être aussi libre ? D'où tient-il cette liberté ? ». ²²⁷

Aujourd'hui on affirme la liberté de l'art par rapport à l'Etat pourtant celui-ci continue d'influencer les artistes comme le critiquent nombres d'essais ²²⁸. Alors qu'en est-il réellement ?

On constate une libération quant à la religion qui va jusqu'à la vengeance comme nous l'avons étudié précédemment. La politique, par ses campagnes utilise le savoir-faire technique qui permettra d'utiliser une image qui favorisera l'assentiment du regardeur. L'art agit ainsi comme une potion magique, permettant la victoire : ce fut le problème dans le nazisme.

Quelle est donc la liberté du peintre ?

D'abord la liberté transparait dans la vie du peintre, il n'est pas rare que les révolutions en art soient liées à un détachement par rapport aux mœurs du temps auquel appartiennent les œuvres. Au XIXe siècle, les femmes étant moins libre qu'aujourd'hui, les artistes fréquentaient souvent les prostituées qui acceptaient, elles, d'être leurs modèles. D'autre-part, la notion même de génie place l'artiste dans une position différente de l'homme conventionnel, côtoyant la vérité et la connaissance des idées universelles, il n'est pas concerné par les mœurs de son époque.

De même en lui-même, dans sa vie, l'artiste est libre suite à l'acceptation de la mort, qui le mène à la recherche du dépassement et du perfectionnement, en ce sens il est libre car il a la possibilité d'expérimenter une vie différente de celle du commun des mortels.

Cette liberté que signifie-t-elle ?

Une œuvre est terminée, non quand elle l'est mais quand celui qui du dedans y travaille peut aussi bien la terminer du dehors, n'est plus retenu intérieurement par l'œuvre, y est retenu par une part de lui-même dont il se sent libre, dont l'œuvre a contribué à le rendre libre. ²²⁹

En effet, l'œuvre d'art a une possibilité de libérer l'homme comme l'explique Zeyno Arcan à propos de Mary Wigman. Elle affirme aussi que son désir est aussi d'inspirer les autres hommes à être libre. ²³⁰

²²⁷ Annexe I, Entretien avec Zeyno Arcan, p. 110.

²²⁸ Voir MICHAUD, Yves, *La crise de l'art contemporain*, Op. Cit. ; DAGEN, Philippe, *L'art impossible*, Op. Cit. ; DE KERROS, Aude, *L'art caché*, Op. Cit.

²²⁹ BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Op. Cit., p. 59.

²³⁰ ARCAN, Zeyno : « Le souffle vital de la création. De la danse expressionniste à la peinture scénographique : cheminement d'une création », In BLOESS Georges (dir.), *Destruction, création, rythme : l'expressionnisme*, une

Cette liberté empêche-t-elle l'éthique, est-elle sans limite ? Rodin exprime que : « Dans l'art, il n'y a pas d'immoralité. L'art est toujours sacré. »²³¹. Quel lien l'art entretient-il avec la morale ? Car s'il n'y a pas d'immoralité, il y a bien eu des plaintes contre certaines œuvres, ce qui montre bien qu'elles ont choqués le public et qu'elles peuvent donc être condamnables. L'art est-il immoral ?

Dans la philosophie morale de Kant, la liberté fonde la morale. L'art est libre, cette liberté permet de penser aussi la morale dans l'art. La liberté fonde l'éthique, prémisse de la morale, la morale dépendant du rapport social quand l'éthique est vécue subjectivement comme intention.

Lorsque Blanchot affirme que « L'art fuit devant le « il faut » comme le jour devant la nuit »²³², cela signifie que les conventions sociales ne sont pas effectives dans l'art, mais cela exclut-il toute éthique dans l'art ?

L'ETHIQUE OU LA MORALE

Les sociétés dites primitives, sont celles qui ont le plus d'images représentant des idoles, or dans la première religion monothéiste qu'est le judaïsme, lorsque Dieu dicte ses lois, il y en a une qui interdit toute représentation :

Tu ne feras pas d'autre Dieu que moi devant ma face. Tu ne te feras ni statue ni image de ce qui est dans les cieux en haut, sur la terre en bas, dans les eaux, en dessous de la terre, tu ne te prosterner pas devant eux et ne les servira point...²³³

Cette interdiction nous pose question sur plusieurs points : pourquoi interdire les images qui sont, depuis le début de l'humanité en tant qu'homo-sapiens des outils magiques pour les hommes, comme ne parle Ernst Gombrich ? Les images deviennent condamnable, car appartenant au domaine de la sorcellerie. En donnant des pouvoirs divins à une idole, on prend la représentation pour la chose. Or aucune œuvre n'est capable d'exprimer l'inexprimable : d'exprimer Dieu. De même à propos du langage, l'œuvre étant langage, il est incapable d'exprimer l'inexprimable mais seulement des qualités, comme la vérité, l'amour, la liberté, la grandeur, la beauté.

En effet, si nous réalisons toujours des images et des statues représentant toute sorte de

esthétique du conflit, p. 49, et 61-62

²³¹ Auguste Rodin

²³² KANDINSKY, Vassili, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris : Gallimard, 1989, p. 127.

²³³ La Bible, Exode XX, 4-5.

choses, et même Dieu lui-même : l'exemple le plus notable est celui du plafond de la chapelle Sixtine réalisé par Michel-Ange. Elles sont acceptables seulement dans la mesure où l'on ne croit pas voir Dieu lui-même, mais où elle nous permet de ressentir cette « expérience du sacré » dont nous parlons. Ainsi, l'homme représentant Dieu sur le plafond de la chapelle Sixtine n'est pas Dieu, mais une image permettant d'approcher l'idée de création divine.

Le musée peut être considéré comme un temple, d'ailleurs nous y respectons des codes : regarder les œuvres dans un silence relatif, être dans une attitude d'attention et de respect. Bien que nous ne nous prosternions pas devant les œuvres d'art, nous les regardons et leur portons un intérêt réel : sans cela il n'y aurait pas de musée. Plus encore, la culture est objet de connaissance dès notre plus jeune âge à l'école. Les œuvres sont parfois même dans les églises chrétiennes.

D'autre-part, plusieurs révolutions artistiques allèrent contre les normes établies : les artistes passèrent outre toutes les normes sociales instituées. Ils fréquentèrent les prostitués, y trouvant des femmes qui acceptaient d'être leurs modèles. De même, Aude DE KERROS²³⁴ dit elle aussi cette acceptation de l'artiste comme « transgresseur » de la morale, son génie lui permet une grande liberté quant à celle-ci.

Cet interdit est celui de la fascination. La fascination esthétique est dangereuse, l'Allemagne nazie est ce qui l'illustre avec la plus grande force. C'est pourquoi l'éthique est capitale en art, de la part de celui qui crée mais aussi de celui qui le regarde. Sur ce point nous rejoignons Levinas sur l'éthique qui met en garde contre la fascination esthétique²³⁵ : ce qui fonde l'éthique est l'instant crucial du face-à-face, qui représente la vraie essence de l'homme et empêche la violence. L'évènement de la rencontre du visage d'autrui m'intime l'ordre de ne pas le tuer. Le visage excède toujours la perception.²³⁶

Or, dans l'art c'est ce même respect dans le rapport du peintre à son œuvre et du spectateur au tableau qui permet d'affirmer qu'il y a bien une morale en art. Sans cette morale, l'expérience du sacré est impossible.

Le peintre, en peignant, se perfectionne dans son art et comprend à force d'observation cette divine harmonie présente dans la nature, visible dans la nature et le visage humain et il en rend compte dans le tableau. Comme le montre Rothko dans son livre sur la peinture il s'agit de comprendre : comment le rouge (chaud) diffère du bleu (froid) et peut se marier avec lui²³⁷,

²³⁴ DE KERROS, Aude, *L'art caché*, Op. cit., p. 109

²³⁵ LEVINAS, Emmanuel, *Totalité et infini, essai sur l'extériorité*, Paris : Librairie Générale Française, (Le livre de poche), 2014, 343p.

²³⁶ LEVINAS, Emmanuel, *Totalité et infini, essai sur l'extériorité*, « Visage et éthique » p. 211-234 ; et p. 331

²³⁷ Voir le diptyque *De l'amour* de Zeyno Arcan, illustration p.62

comment l'ombre et la lumière s'agencent parfaitement, maîtriser l'espace, le creux et le plein. Il s'agit donc de comprendre les mystères de la création. Mais l'art n'est qu'un moyen et non une fin. Il permet de ressentir un respect face à ce qui nous dépasse, ou une qualité que l'on donne à Dieu, mais ne peut être l'objet d'une expérience de Dieu en tant que tel. D'ailleurs rappelons qu'il est impossible de nommer ou de voir Dieu et on peut même douter de son existence dans notre société « athée ». Pourtant le sentiment de respect et le caractère précieux ainsi que l'ineffable demeure. Nous ne cessons pas de parler d'infini.

D'autre part, l'objet qu'est l'œuvre est passif, il est une ouverture mais ne vient pas à nous, c'est bien toujours un homme qui crée ou qui regarde. Or cet homme appartient à une société et est en partie contingent de celle-ci : Les exemples d'œuvres choquantes citées précédemment n'auraient pas pu voir le jour dans d'autres sociétés car elles n'y trouveraient pas leur sens.

Ainsi, l'artiste est un homme, soumis à la loi des hommes, il est donc naturel que les œuvres de Damien Hirst provoquent des réactions de rejet. Ce rejet est celui du refus de la fascination. Dans la fascination, c'est la vision qui absorbe le sujet, lui ôtant sa subjectivité. En effet, dans la fascination de l'image, j'oublie le jugement que je peux porter habituellement sur les choses. Tout l'esprit est absorbé par la vision. Mais cette fascination laisse un vide dans le sentir, sentir qui révèle la vérité comme nous l'avons vu avec Maldiney. Ainsi, dans la *Leçon d'anatomie du docteur Tulp* de Rembrandt, les sujets se penchent sur la vision qu'ils ont des ligaments du cadavre, ils sont absorbés par ce qu'ils voient, et ne ressentent aucune émotion particulière, sauf peut-être la curiosité de savoir : comment cela fonctionne ? Aucun jugement n'est porté sur ce qui est vu, la curiosité réside en ce que l'on voit, curiosité de décomposition qui peut nous faire penser au sadisme enfantin. On voit parfois les enfants écraser des insectes pour observer ce que cela fait, c'est alors un plaisir qui naît, non seulement de sentir son pouvoir sur la matière, mais surtout de le voir.

Ceci empêche toute empathie avec ce que l'on voit, c'est dans ce cadre que se trouve la fascination : on oublie qu'il s'agit d'un homme, d'une vie, d'une individualité. C'est seulement un regard qui contemple les choses, de la même manière que l'on peut contempler le vide, l'on contemple les ligaments et l'intérieur du corps de l'homme. Ma subjectivité ne compte plus, ni la subjectivité qui a habité ce corps, tout ce qui est recherché c'est : comment cela fonctionne ? Ou alors simplement : A quoi cela ressemble ?

Cette vision est vide, car elle ne me ramène pas à moi-même, en elle je disparaîs. Cela se révèle notamment lorsque soudain, quelqu'un me regarde regarder. Je suis alors renvoyé à

moi-même avec plus de violence. Or, en développant le rôle de miroir de l'œuvre qui me renvoie à moi-même, nous montrions en quoi le sacré est possible, et ce n'est pas dans cette fascination qui me fait oublier mon être, le fait que je suis un homme et que j'ai des sens et que ce que je vois c'est un autre homme, mort, qui avait sa vie, ses rêves, ses amours.

Lorsque nous nous plaçons face à une œuvre, avec toute notre humanité, dans un rapport à une altérité qui me dépasse et à laquelle je prête les mêmes qualités et émotions que moi, alors peut se trouver le sacré de l'œuvre, ce respect face à ce que je ne comprendrais jamais, qui me dépasse et auquel je donne du sens par analogie. Mais cela demande un reflet, une réflexion sur soi, car ainsi je reste conscient. La fascination des images annule cette conscience, elle me fait m'oublier dans le voir.

La méfiance à l'égard de cette possibilité qu'à l'homme de regarder les choses sans s'y immerger se retrouve dans la contemplation de la nature, elle est nécessaire alors pour tendre à l'universel. Mais ce mouvement n'est juste que lorsque, contemplant l'universel, je reviens à moi, en me sentant empli de quelque chose de neuf.

La fascination est un regard vide qui se pose sur la chose en observant, rien de plus. Il y a un regard mais personne ne regarde puisque le « je » est oublié. Or cette capacité d'observer en s'oubliant soi-même n'est qu'un moyen de tendre à la vérité que je trouve finalement lorsque je me retourne sur moi-même et que je reconnais ce que je connaissais déjà sans le nommer mais que m'a révélé l'œuvre.

Ainsi, la contemplation est utile, mais il est important de ne pas tomber dans la fascination, c'est-à-dire de ne pas s'arrêter au regard, mais plutôt de revenir à soi grâce au miroir qu'offre la recherche du sens de l'œuvre, une fois retourné à mon « moi », je suis capable de reconnaître ce que je ressens face à l'œuvre et le sens qu'elle a pour moi.

C'est un mouvement entier à réaliser, un mouvement qui nécessite d'être ouvert, sans cela, sans cette disponibilité, sans cette volonté de comprendre, de sentir ce que l'œuvre peut créer en moi, alors reste seule la fascination de l'image. Ainsi, un objet « esthétique », car répondant aux attentes du regard me semblera beau, quand la vraie beauté est celle qui me renvoie à moi. Pour mieux dire : dans l'art je reconnais une vérité, vérité que je connais car elle m'habite.

Par exemple, prenons quelqu'un qui aurait manqué d'amour maternel, qui aura souffert toute sa vie en tentant de correspondre aux attentes d'une mère dans l'espoir qu'un jour enfin elle l'aime. Cette personne se trouvant face au *Massacre des innocents* de Nicolas Poussin, observera le désespoir sur le visage de cette mère face au soldat romain, il verra la détermination de cette mère à sauver son enfant envers et contre tout. Il pourra s'arrêter à cette vision, reporter

cela au fait biblique et se tourner vers autre chose. Mais il pourra aussi sentir ce que ça lui fait, de voir cette mère qui semble prête à tout pour sauver son enfant, il pourra se représenter cet amour en le voyant et toucher en lui ce qu'il a toujours cherché : être aimé par sa mère. Alors, il pourra se sentir bouleversé parce qu'il aura trouvé ce qu'il a toujours cherché : l'amour maternel. Il sortira alors bouleversé de cette rencontre avec l'œuvre : il aura enfin senti cet amour. Il aura fait face à la vérité de son manque d'amour et reconnu ce qu'est le vrai amour et l'aura senti.

La représentation agit en soi « comme si » cela arrivait réellement, c'est ce qui lui permet de guérir l'homme de ses douleurs les plus enfouies. En mettant la situation à distance, en la voyant chez un autre que moi, je comprends enfin ce que je n'avais pas assez de recul pour le voir. Ma vie ne sera plus jamais la même, tout aura changé car j'aurais compris ce qui se passe en moi et pourquoi. Le mouvement suivant sera celui de s'approprier ce qui est vu : la représentation d'une seule mère protégeant son enfant par amour est alors comme si toutes les mères aimaient toujours leurs enfants à ce point. Et je serai nourri profondément, j'aurais senti le précieux que le peintre a tenté de transmettre.

C'est cela qu'exprime Zeyno Arcan dans notre entretien à propos de la liberté qu'elle avait comprise et ressentie à travers une œuvre : après cela elle savait enfin ce qui lui avait manqué et pouvait vivre enfin libre et créer à son tour librement.

C'est cela que transmet le peintre dans l'œuvre, car il a le courage d'effectuer ce mouvement seul, dans son rapport au monde. Ainsi Antoni Tàpies disait : « Mon illusion est d'avoir quelque chose à transmettre. Si je ne peux pas changer le monde, je désire au moins changer la manière dont les gens le regardent ».

Le spectateur, par la vue de l'œuvre, se libère, trouve ce qu'il ne savait pas chercher, et c'est dans ce rapport que l'œuvre est précieuse.

Si l'art est capable de telles transformations chez l'artiste autant que le regardeur, il est pourtant nécessaire de dépasser la fascination, de s'ouvrir et d'être authentique dans ce rapport.

L'expérience dont nous venons de parler nécessite la morale. L'éthique est absolument nécessaire à l'œuvre : n'y trouvant que ce que l'artiste y met de lui-même, si l'artiste n'a pas un rapport éthique au monde et aux êtres qui le peuplent, alors l'œuvre n'est pas morale.

Alors quelle morale ou quelle éthique est celle de l'artiste dont l'œuvre peut permettre à celui qui la regarde une expérience du sacré ?

La morale kantienne, de la soumission de la volonté et à la loi ne colle pas à l'attitude de l'artiste : comme nous l'avons dit plus haut, l'artiste n'est pas concerné par les mœurs de la

société à laquelle il appartient, il vise toujours plus haut vers le divin pour y trouver les maximes de sa création.

Si nous visons les idées de justice, de beauté, de bonté, de vérité, de liberté, il semble difficile d'être dans un simple rapport de devoir et d'obligation, surtout lorsque Kant au sujet de la loi morale exprime qu'elle provoque la douleur et soumet la liberté.²³⁸

Dans *Les deux sources de la morale et de la religion*, Bergson distingue deux types de morales, la seconde semblant celle qui entre dans ce rapport du peintre au sacré dans sa vie, permettant ainsi le sacré dans l'œuvre²³⁹. La première est celle l'obligation des habitudes instituée socialement, qui se situe dans ce rapport de contrainte et de nécessité, et semble rejoindre les impératifs kantien. Mais seulement jusqu'à un certain point, la morale chez Kant, rejoignant ensuite les lois divines, étant la loi de Dieu. La seconde est une morale complète, elle est choisie, voulue et l'homme y adhère librement.

L'art ayant un lien au langage, à la vérité et nous permettant de sentir ou pressentir cet éclat de la grandeur divine, nécessite un artiste moral, non selon sa société, car alors ce serait simplement un homme répondant aux bonnes mœurs, mais selon lui-même. Ainsi, cultiver dans sa vie cette morale lui permet de garder un lien au divin dans le sens de la justice divine.

La morale s'exprime par la loi, plus important encore l'éthique s'exprime dans les actions et ceci dans un rapport à la vie. L'éthique comme rapport de respect et de bonté, et même comme nous l'avons vu en première partie d'amour de la vie, des êtres vivants et des hommes est celui qui permet de conserver le lien à la transcendance et donc de créer des œuvres qui peuvent permettre à celui qui les regarde une expérience du sacré.

Dans la Responsabilité de l'artiste, cette idée est exprimé par le biais de la connaissance dans l'art :

Or, ce phénomène de connaissance, qui est du même coup reconnaissance d'un *principium individuationis* et qui est la source de toute morale [...] il est d'abord mouvement éthique.²⁴⁰

L'auteur reproche d'ailleurs à l'art contemporain (c'est-à-dire le plus accessible dans notre société, d'avoir oublié cette importance et ce devoir de l'art lié à son pouvoir.

La double épigraphe de Hermann Broch et d'Emmanuel Levinas sous lesquels nous avons placé cet essai nous rappellent à la double origine et à la double exigence de sens auxquelles l'art est soumis. De l'éclair aveuglant qui signale à nos yeux la présence d'un Dieu, il a tiré forme et style, [...], de cette justesse de la parole qui est justice des formes et qui s'appelle [...] le logos. [...] Mais le logos, c'est aussi l'exigence

²³⁸ KANT, Emmanuel. *Critique de la raison pratique*. Paris : PUF, 2012. p. 72 et 82.

²³⁹ BERGSON, Henri. *Les deux sources de la morale et de la religion*. Paris : PUF, 2013, p.2, 44 et 46.

²⁴⁰ CLAIR, Jean, *La responsabilité de l'artiste*, Op. Cit., p. 132.

de l'éthique individuelle, comme la Loi de l'Ancien Testament, dans la tradition de Jérusalem, c'est l'exigence de la morale qui fonde le vis-à-vis premier de l'homme et de son semblable, « le face-à-face originel du langage.²⁴¹

Toute peinture qui comporte une possibilité de transcendance est nécessairement créée par un homme qui crée en se rappelant toujours de cette exigence divine qui inspire les formes et les couleurs, ainsi que la morale dans sa vie comme dans son art.

Ainsi Sabÿn Soulard s'exprime ainsi dans notre entretien, et les deux autres artistes avec qui j'ai par ailleurs discuté de cette question de la morale sont d'accord :

En ce qui concerne mon ressenti, l'art est totalement éthique. Mais je ne suis pas sûre là aussi que ce terme me convienne, car il est trop connoté philosophiquement. Je parlerais d'authenticité ou plutôt d'intégrité (terme qui me semble plus approprié). Mais l'intégrité m'importe dans tous les actes que j'engage dans ma vie.

L'engagement du peintre prend racine dans tous les aspects de sa vie. L'authenticité permet à son œuvre de parler, de parler du divin, de parler du meilleur de l'homme.

L'AUTHENTICITE

C'est comme une procréation, un accouchement. Je ne dis pas « faire de l'art » mais travailler ou œuvrer. C'est un accouchement mais c'est aussi alchimique. Et quand je travaille en coopération²⁴² il faut laisser une place à l'autre, pour que le résultat soit le plus authentique possible, tout en respectant l'autre.²⁴³

Dans cet extrait de l'entretien avec Zeyno, il est bien question de respect de l'autre et d'authenticité. La question de la morale montre bien que dans le processus qu'est l'expérience du sacré, tout est lié : si l'artiste n'est pas moral dans sa vie, son œuvre ne le sera pas et le spectateur ne pourra être que dans la fascination quand il la verra. Si l'artiste n'est pas authentique dans sa création, s'il ne réalise pas en cherchant à révéler ce qu'il y a de plus précieux en l'homme, en la vie, etc. alors rien ne pourra advenir. Il se peut que ce processus se fasse inconsciemment, mais ce qui est certain c'est que c'est toujours un idéal qui est visé.

²⁴¹ Id., p. 139-140.

²⁴² Zeyno Arcan travaille souvent avec des modèles, selon une méthode d'empreintes auquel j'ai eu la chance de pouvoir participer en tant que modèle : les modèles peuvent choisir leur couleur, et évoquent leur préoccupation. La chorégraphie qu'ils feront sur la toile pour y imprimer une pose est élaborée par l'artiste. Ce processus permet de grandes surprises, on se voit comme on ne s'est jamais vu !

Voir la thèse ARCAN, Zeyno. *Empreinte, emprunt et impression : vers une peinture scéno-graphique, sur les traces de Pollock, Klein et Bacon*, Op. Cit.

²⁴³ Annexe I, Entretien avec Zeyno Arcan, p. 111-112.

Walter Benjamin, dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, donne comme facteur de distinction entre l'œuvre originale et celle qui est reproduite : l'authenticité. L'authenticité est pour lui le hic et nunc de l'œuvre originale. Il s'agit d'une analyse chimique qui échappe à la reproduction, tout ce qu'une œuvre contient est transmissible par son origine : l'aura. L'aura est l'« unique apparition d'un lointain, si proche soit-il. »²⁴⁴. Et cet aura dépérit avec la reproductibilité.

Le peintre et l'œuvre doivent donc être authentique, mais cela est aussi vrai du spectateur : en effet, dans sa thèse Zeyno Arcan traite du rôle du public. La rencontre de l'œuvre, la communication avec elle demande au regardeur d'être actif et de ne pas se laisser aller à la contemplation, mais aussi d'être authentique. L'œuvre n'aura permis une expérience du sacré seulement si cela se produit. Avec cela il n'y a pas de tricherie possible et cela demande aussi au spectateur d'être dans un rapport éthique, d'être vrai par rapport à lui-même mais aussi au monde.

L'artiste ne fait pas tout, l'œuvre non plus, sans le spectateur et un spectateur aussi authentique que les deux premiers pôles, rien ne se produira. Il se peut aussi que cette expérience ne se produise pas, simplement parce que ce n'est pas le moment ou que le spectateur n'est pas disponible. Les expériences de dépassement n'ont pas de formule toute prête.

Ainsi, lorsque l'artiste est éthique, authentique dans sa création et qu'il a l'intention de créer une œuvre qui exprime son amour pour l'humanité, pour la vie ou autre chose d'élevé, qu'il crée cette œuvre dans le lâcher-prise, en se laissant inspirer par un principe divin et que quelqu'un qui lui-même cherche en l'art ce rapport éthique, qu'il se met face à elle nu, sans artifices, alors elle pourra lui révéler quelque chose. Mais cela n'est pas comme une recette scientifique pour transformer le pétrole en plastique, il se peut que les choses ne se passent pas ainsi. C'est là d'ailleurs toute la beauté de cette recherche et de ce don de l'artiste : il n'y a aucune certitude que cela fonctionne, mais si cela peut toucher une seule personne un jour, la transformer et lui permettre de sentir le divin en lui, alors cela doit être fait.

Nous avons vu quelles sont les entraves à la transcendance dans l'art par la politique et les œuvres de transgression, puis la responsabilité de l'artiste par rapport à cela, puis la nécessité de la liberté, de la morale et de l'authenticité afin que ce dépassement soit possible.

Alors enfin, nous aborderons l'idéal de cette expérience de transcendance : en quoi elle consiste, comment cela se passe ?

²⁴⁴ BENJAMIN, Walter. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, version de 1939, traduction de l'allemand par Maurice de Gandillac. Paris : Gallimard, (coll. Folioplus. Philosophie n°123), 2007, p. 19.

L'EXPERIENCE IDEALE

Nous l'avons dit : cela ne se passe pas toujours, le résultat n'est pas toujours le même et l'on ne peut savoir à l'avance le sens et l'expérience qu'aura un homme face à un tableau.

Désormais, après avoir vu le mystère de la création, la recherche et la place de l'œuvre ainsi que ce que peut ressentir le spectateur. Après avoir vu le langage de l'art et la reconnaissance, le reflet qu'il est de nous-même. Nous nous intéressons maintenant à l'objet de cette expérience : au sacré, à la transcendance.

Le sacré et la transcendance ne sont pas des domaines propres à l'art et la rencontre ne passe pas toujours par l'œuvre : elle peut se faire par la relation à une personne que j'aime, par le rapport à la nature. Elle peut aussi se faire dans les autres arts, ou par des pratiques spirituelles, religieuses ou non. Dans tous les cas il s'agit d'une recherche. La peinture offre un terrain particulièrement fécond, parce que c'est dans le rapport à une altérité qu'elle se déroule. Altérité qui nous présente elle aussi un mystère insondable, qui nous dépasse totalement.

Quelle est cette transcendance de l'art ? Que nous apporte-t-elle ? A quoi renvoie-t-elle ? Quel est le lien de l'homme avec la transcendance ?

QUELLE TRANSCENDANCE A L'ŒUVRE ?

D'abord voyons les réponses des artistes à cette question. Mëos décrit la manière dont il tente de donner un aspect sacré à ses œuvres :

Je pense que je fais un peu à la manière des religieux qui donnent un aspect extraordinaire à Dieu en le peignant avec une symbolique forte. Ils ajoutent une dimension transcendante et extraordinaire à la réalité. [...] J'ai cette volonté là qui fait que ça va devenir sacré et que les gens vont trouver que c'est sacré. Enfin en théorie. Ce qu'on peut retrouver très souvent dans mon travail c'est la suggestion, comme un iceberg dont on ne voit que la partie émergente ce qui me permet de créer un mystère, une authenticité, un aspect sacré en lesquels les gens peuvent croire. La suggestion, comme le plein et le vide agit dans l'image comme un outil de sens.²⁴⁵

Le sacré est une recherche et une volonté que le peintre souhaite amener dans son

²⁴⁵ Annexe II, Entretien avec Mëos, p. 119-120

tableau, à cette fin il utilise tous les outils à sa disposition. Se laissant mener par son élan et cet espoir de créer une œuvre qui ait du sens, l'œuvre naît alors de son ouverture à une dimension que l'on peut dire « spirituelle ». L'artiste a la volonté de faire une œuvre qui manifeste de ce sacré, mais il ne peut être sûr qu'elle l'aura.

La puissance intrinsèque de l'art est sa puissance transcendante. Et c'est pour cela qu'on a cherché à le mettre au service de la religion, de la politique (pour le pouvoir régent), et de l'économie aujourd'hui. L'art est une puissance aussi libre que la religion, la politique et l'économie mais sa puissance est d'une autre nature, c'est pour cela qu'elle est convoitée. Or son but est d'être au service de l'humanité. Et l'art vibre, vit et peut renfermer cette puissance sacrée, à condition que l'artiste l'ait mise dedans, par son intention et son aspiration, mais elle ne dépend pas de sa volonté : le miracle ne se produit que par miracle ; il se peut aussi que ça ne marche pas, et ça ne fonctionne que quand celui qui regarde l'œuvre a été transcendé. Cela ne peut arriver que quand le regardeur est ouvert pour que ça puisse le toucher, qu'il vibre à la même fréquence. Le fait d'avoir connaissance de cette puissance et de faire de son mieux pour servir les causes humaines n'est pas suffisant, il faut que ce soit validé par quelqu'un et que Dieu accorde la grâce d'opérer avec cette puissance transcendante. Des génies, il n'y en a pas beaucoup.²⁴⁶

La puissance de l'art, sa puissance effective agissant sur l'homme en modifiant la conscience qu'il a de lui-même et du monde a en effet été employée par la politique comme nous l'avons montré dans la partie concernant ce point. Mais ce pouvoir que l'homme lui prête vise d'autres fins : celle de l'élévation de l'homme. La révélation de l'œuvre est celle de montrer à l'homme le meilleur de lui-même : le tableau dit le bon, le beau, le bien, lorsque l'artiste a eu cette intention. Mais toute révélation ne se produit pas dans un moment attendu, elle arrive lorsque l'on ne l'attend pas. L'avenir demeure toujours inconnu, l'art nous parle d'un lieu qui est hors du temps, et de tout temps lorsqu'une œuvre contient ce sacré, elle peut créer cette expérience indicible dont nous essayons pourtant de parler.

Pour l'artiste, rien ne certifie que son art puisse parler à un autre homme, jusqu'à ce que quelqu'un regarde l'œuvre et ressorte transformé de cette rencontre. Ainsi, c'est cela dont il est question lorsque Zeyno parle de « validation par quelqu'un ». Si personne n'est là pour voir l'œuvre et pour que cela puisse se produire, alors l'art n'a plus de raison d'être. Et pour cela le peintre idéal est un homme humble, car jamais certain que ce qu'il crée pourra un jour transformer la vie d'un autre homme. Comme l'exprime encore Kandinsky : « La peinture est un art, et l'art dans son ensemble n'est pas une création sans but qui s'écoule dans le vide. C'est une puissance dont le but doit être de développer et d'améliorer l'âme humaine ».

C'est ce désir de permettre à l'homme de toucher ce qu'il y a de plus précieux en lui qui pousse l'artiste à créer :

J'ai envie qu'il y ait une dimension mystérieuse, mystique, sacrée, [dans mes œuvres] pour le rendre important et que ça touche les gens avec ça. Je trouve justement que ça manque un peu dans notre société,

²⁴⁶ Annexe I, Entretien avec Zeyno Arcan, p. 114.

des choses qui ont cette dimension là. On l'a perdu.²⁴⁷



FIGURE 12 MËOS, ARHATEL SYLMOT MISHER ROAPPEL - CHAMAKHIR NJHEL

²⁴⁷ Annexe II, Entretien avec Mëos, p. 118.

Pourtant, comme l'exprime Mëos, cette dimension est de moins en moins présente dans notre société et les artistes sont poussés aujourd'hui à inscrire leur art dans un engagement, dans une critique de la société et la transgression de ces règles comme nous l'avons développé plus haut dans notre partie sur la « critique de l'art contemporain ». Le fait que cela soit absent de certaines œuvres ne les rends pas « mauvaises » ou ne veut pas dire que ce type d'œuvres est à condamner, simplement que nous n'y trouverons pas cette expérience du sacré dont notre trajet nous montre les conditions de possibilités, comme les conditions dans lesquelles elle n'est pas possible.

Pour les artistes que nous avons interrogés, c'est la puissance transcendante de l'art qui est visée, comme le dit Zeyno Arcan :

Le sens et la révélation qui renferment la puissance transcendante de l'œuvre, à laquelle j'aspire, est plus important qu'une « esthétique » ou une « technique » pour « faire quelque chose de joli ». Je laisse l'univers me communiquer à travers la toile. L'esthétique et la technique sont au service de cette inspiration qui donne sens.²⁴⁸

Ainsi, pour elle, le but de l'art est bien cette possibilité de donner à l'homme la possibilité d'accès au sacré. Pour cela, dans sa propre vie, il est éthique et authentique afin de toujours rester en lien avec ce qu'il y a de plus précieux en l'homme, ainsi qu'avec la vérité qu'il pourra ensuite transmettre dans la toile. Mais ce n'est pas de sa propre puissance dont jouit le peintre, il est simplement au service de l'homme. Ainsi, le respect à l'origine de l'expérience du sacré, c'est d'abord celui du peintre par rapport à ce qui le dépasse, son intérêt pour le mystère. Plusieurs mystères sont à l'œuvre dans la relation entre le peintre, l'œuvre et le spectateur.

Il y en a deux ou peut-être même trois : Le mystère de l'inspiration chez l'artiste. Le mystère de la rencontre chez le spectateur. Et le mystère de la transcendance en soi. Mais mon espoir c'est toujours que ça fonctionne, que ça touche l'âme, la part divine en l'autre qui se doit se révéler. Mais ça ne peut pas être un acte volontaire, on ne peut pas le forcer. Il n'y a pas besoin d'intention, seulement de disponibilité, de tendre vers cet échange de la plus grande profondeur entre l'artiste et le spectateur.²⁴⁹

Nous avons étudié la rencontre de l'œuvre, et avons montré que cette rencontre dans l'ouvert de l'œuvre amenait à la reconnaissance. La rencontre de l'œuvre est transcendante lorsque l'œuvre agit comme une presque altérité, elle nous sort de nos habitudes quant au monde pour nous faire explorer « autre chose ». Un autre auquel on donne du sens, même si ce sens n'est pas celui d'autrui. Ainsi, nous regardons l'œuvre en se demandant « que me dit-elle ? », mais ce que nous croyons comprendre de ses paroles n'est pas identique à ce qu'est l'œuvre :

²⁴⁸ Annexe I, Entretien avec Zeyno Arcan, p. 112.

²⁴⁹ Annexe I, Entretien avec Zeyno Arcan, p. 114.

elle pourra exprimer autre chose à une autre personne. Lorsque la rencontre « fonctionne », alors le spectateur est non-pas seulement face à autre-chose, mais surtout face à lui-même, il se reconnaît dans un tableau qui pourtant lui est extérieur, et cette reconnaissance de lui-même lui permet un changement profond : il se sera enfin senti aimé complètement, ou bien reconnu, ou bien il aura trouvé sa propre beauté dans le reflet du tableau.

L'artiste a le même rapport aux œuvres, et il en crée en plus, ce qui lui ajoute un mystère : celui de l'inspiration. Nous avons observé que le peintre crée son œuvre dans l'intention d'améliorer le monde et l'homme en leur proposant une vision de ce que pourrait être la vie. Le peintre révèle alors aux hommes ce qui leur est précieux. Mais d'où tient-il ce pouvoir ? D'où lui vient cette inspiration ? Certains diront que c'est inspiration divine, que serait Dieu alors ?

Ce que nous avons avancé là-dessus dans notre première partie est que c'est face aux affres de la vie : la maladie et la mort ; que l'artiste crée. Il fait cela afin de manifester de son souffle de vie, du désir de vivre et la toile est alors un support presque magique, permettant de surmonter la maladie, la mort ainsi que toutes les douleurs de la vie : par la transmutation. En effet l'alchimie a un rapport à l'art dans ce mystère car il y prend sa source. Par la transmutation, toutes les douleurs se transforment, il est question de trouver « l'or » dans les choses les plus banales.

Quant enfin, au mystère de la transcendance : comment expliquer l'inexplicable ?

Le domaine de la transcendance comme expérience du sacré, de respect face à l'éclat du divin est difficile à exprimer et à définir. Ce qui est visible de cet invisible est la modification de l'état de conscience de l'homme, ainsi que la transformation dans sa vie. Lorsque la présence du sacré fait jour dans une œuvre d'art, impossible de connaître son origine ou bien son fond, les mots manquent. Face à l'infini du temps et de l'espace, hors du monde, comment le langage et son fonctionnement peuvent-ils encore fonctionner alors que cela est en dehors aussi du langage ?

L'ambition que l'on peut avoir est de poursuivre l'œuvre singulière, de travailler avec le don unique en se laissant éclairer par le sentiment d'avoir le privilège de créer envers et contre tout, privilège que les êtres angéliques et purs n'ont pas... Il faut avec ses mains donner forme aux mondes invisibles, boire à la source, accepter la pauvreté et la mort, croire à la puissance créatrice du temps, rejoindre comme on peut la partie spirituelle, l'« ordination suprême de la grâce », selon l'expression de Wladimir Weidlé.²⁵⁰

²⁵⁰ DE KERROS Aude *L'art caché*, p. 15

Dans cette citation est mis en valeur la beauté de l'acte du peintre qui apparait comme un privilégier car il a la possibilité d'être en contact avec le plus précieux de l'humanité, ce qui rapproche le plus l'homme de son idéal. D'autre part, par sa peinture, l'artiste rejoint selon ses termes « l'ordination suprême de la grâce ». Or cette grâce n'appartient pas à l'homme et donc pas au peintre, mais elle est prêtée par Dieu. C'est alors que se révèle la magie de la vie : l'expérience de dépassement dans l'art n'est pas toujours possible, mais parfois elle se produit. Sans cette liberté que cela me touche au plus profond de mon être, ou non, le cadeau que représente l'expérience du sacré dans l'art deviendrait une norme et perdrait toute sa profondeur.



FIGURE 13 ZEYNO ARCAN, TETE D'HERMES – TOUT EST ESPRIT

Le sacré, le mystère, l'indicible nous ne pouvons que tendre vers lui en espérant un jour pouvoir toucher quelqu'un et vivre cette expérience unique. Ici nous rejoignons Jankélévitch, et son « je-ne-sais-quoi » dans l'art qui est recherche perpétuelle de cet instant dans lequel m'apparaît l'absolue ipséité de chaque chose.

Qu'est-ce que la transcendance ? Voici la réponse de Zeyno Arcan :

C'est quand tu n'es plus le même, que ta vision a changé, que tu n'es plus comme avant. C'est un tel bouleversement qu'il te fait t'enrichir, évoluer, t'ouvre vers une dimension spirituelle. Tu touches le meilleur de toi, ta part divine a été touchée, et ton Ego a reçu la reconnaissance et le réconfort dont il avait besoin pour pouvoir s'effacer face à ce plus haut, plus beau et plus bon de toi. La rencontre avec l'art permet cette rencontre avec toi-même, ton meilleur de toi.²⁵¹

La transcendance rejoint la notion d'évènement dont que nous avons trouvé chez Maldiney, elle déchire la trame de ma vie. Ainsi tout ce que j'avais cru jusque-là peut être remis en cause, je change profondément car j'ai enfin la force de le faire. De la même manière en psychologie, on trouve l'idée qu'un homme a un scénario de vie qu'il ne change que si un grand bouleversement (heureux comme malheureux) se produit. L'homme qui a tout perdu, ou recevant soudain ce qu'il a toujours souhaité ou cherché, est enfin capable de vivre libre et de choisir sa vie, cessant alors de vivre dans ses habitudes selon le schéma de vie dont il a hérité.

L'évènement de la rencontre est une rencontre de soi, mais pas n'importe quel « moi ». En effet lorsque Zeyno Arcan parle d' « Ego » il est question de l'identité de la personne, ce qu'elle construit et croit à propos d'elle-même. De cette manière je me « raconte » à moi-même qui je suis, ce que je vau : par exemple, je suis intelligent, beau ou laid, etc. Nous nous racontons à nous-même un tas d'histoire, mais nous ne sommes aucune des personnes que nous incarnons dans nos histoires. Notre essence dépasse tout caractère que nous nous assignons. Le « je suis » a été démontré par Descartes, mais après ce « je suis » il n'y a rien d'autre à dire que « moi ». En effet tous les adjectifs que je me prête à moi-même n'exprimeront jamais mon essence.

C'est cela que désigne donc Zeyno Arcan avec le terme de « part divine ». Or en effet, le dialogue de l'art est un dialogue d'essence à essence. En cela l'art permet à l'homme de contempler sa propre beauté. Il lui donne un lien à une dimension spirituelle, pour peu que nous nous y arrêtions et que le tableau ait été créé dans cette volonté. Avant même de créer une œuvre, c'est dans sa vie qu'il cultive beauté, grandeur et authenticité dans la vie. Ainsi, loin des contraintes de temps, d'argent, l'artiste jouit de son libre-arbitre. Cette liberté quant aux contraintes sociales qui concerne les autres hommes est en partie subie, car le peintre a besoin

²⁵¹ Annexe I, Entretien avec Zeyno Arcan, p. 114

de vendre ses œuvres pour continuer à vivre, or ses œuvre n'ayant pas d'autre utilité que de servir l'homme, lui montrer le meilleur de lui-même afin de lui donner un exemple à suivre.

Lorsque la transcendance est réussie c'est un homme nouveau qui sort de cette rencontre avec l'œuvre : un homme conscient de sa propre dimension divine. En effet, par la vision d'une vie « juste et élevée » par la vision d'œuvres qui cherchent à nouer ce lien avec tout ce qu'il y a de plus élevé.

Dans l'ouvrage d'introduction au judaïsme d'Adin Steinsaltz, nous avons trouvé une explication quant au rapport entre l'homme et divin et ce que nous entendons par « part divine » de l'homme :

« Certes le monde entier révèle le divin, mais il restera toujours « autre » face à Dieu ; seule l'âme, dans son tréfonds, peut être considérée comme étant une « part de Dieu ». {...} Lui seul, en vertu de son âme divine, possède un peu du potentiel, et même du pouvoir réel qui n'appartient qu'à Dieu, car Dieu est dans son âme. Ce pouvoir, c'est une aptitude à dépasser les limites assignées à son existence, à se mouvoir librement et à choisir d'autres chemins. C'est ce qui rend l'homme capable d'atteindre les hauteurs suprêmes tout comme de tomber au plus profond des enfers. Cette capacité, souvent appelée « libre arbitre », n'est en fait rien d'autre que le dévoilement en l'homme de deux forces spécifiquement divines : celle de vouloir et celle de créer. {...} La capacité créatrice de l'homme provient également de ce même pouvoir divin : créer ce qui n'avait jamais existé auparavant, détruire ce qui existe déjà et enfin façonner de nouvelles formes. {...} Chaque âme est donc un fragment de la lumière divine globale. »²⁵²

En effet, toute chose terrestre reste de nature différente que Dieu, a qui l'on donne les qualités d'absolu, d'infini, d'amour, de vie. C'est toujours, dans tous les cas un absolu qui est visé. L'homme a cette capacité de créer car il est inspiré par ce qui l'entoure, par la première création, celle de la vie qui l'enfanta. Ce pouvoir que l'homme a de dépasser ses limites, d'aller plus loin, de tendre au spirituel donne à voir en quoi consiste sa « part divine ». C'est le meilleur de moi, ce qui de tout temps tend toujours à mon élévation. Or, ceci est rendu possible par le libre arbitre de l'homme, qui ainsi peut choisir s'il s'ouvre à l'œuvre ou non, s'il tend à son dépassement ou s'il reste dans ses habitudes et schémas préétablis sociologiquement et psychologiquement.

Par le biais de l'œuvre, le peintre a l'espoir de donner envie aux hommes de vivre pleinement, jouissant de leur liberté, cultivant l'amour. L'amour c'est ce qui fait que l'artiste donne sa vie dans l'espoir de pouvoir libérer les autres et leur permettre à eux-aussi de vivre et propager l'amour de l'humanité, le respect de la vie.

C'est là ce qu'il y a de si précieux dans l'art : il nous permet de toucher au meilleur de nous-même, de sentir qu'autre chose est possible et que c'est à nous de faire le choix de vivre vraiment, de vivre pleinement. Ainsi la vie de l'artiste est un modèle, non parce qu'il crée des

²⁵² STEINSALTZ, Adin, *La rose aux treize pétales*, introduction à la kabbale et au judaïsme, p. 64-65

œuvres, mais surtout par la qualité de sa vie et la recherche qu'il mène.

Il est alors donné à vivre le « je-ne-sais quoi » dont parle Jankélévitch²⁵³, notamment dans son étude de la musique. Des instants qui font apparaître une autre dimension à toute chose et à tout être. Notre attention est alors pleinement dans cet instant indescriptible, presque hors du temps. Ces expériences sont rares mais elles modifient profondément l'existence.

²⁵³ Voir LEGENDRE, Alice, *La philosophie de la musique chez Vladimir Jankélévitch : Dire l'insaisissable, enchanter la vie* [en ligne] UFR de Philosophie. Paris : Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2015, 129 p. Disponible sur : [<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01326124/document>] (10/09/2017)

CONCLUSION

Notre étude de l'expérience du sacré dans l'art, nous a permis de constater autant les possibilités merveilleuses qu'offre l'art, que ses limites. Nous avons souligné autant l'occasion d'une telle expérience que son impossibilité dans certains cas.

Nous avons pris parti pour un art, non pas engagé, mais bien éthique, profondément respectueux de l'homme. L'art engagé, dans son désir de transmettre un message est souvent trop proche de la propagande ou trop propre à la fascination qui vide l'esprit et n'apporte pas ce « plein » de l'expérience du sacré.

Or la fascination est aussi l'un des aspects qui amènent au sacré, mais qui peut en éloigner si le traite comme fin et non comme moyen²⁵⁴. Ainsi, par le retour à soi, à sa propre conscience révélée dans l'œuvre comme miroir, et par la reconnaissance de la vérité de l'œuvre, sans peur et en dépassant les choses négatives pour s'élever, alors apparaît le plus précieux de l'œuvre : son ouverture.

Nous avons vu que le sacré est d'abord ce qui est distinct du profane donc nous ouvre un espace « autre », et c'est effectivement le cas du tableau. Nous avons vu aussi, que lorsque ce tout-autre de l'œuvre a été recherché et conçu par le peintre pour inspirer ce mouvement de dépassement de l'homme alors l'expérience du sacré est possible. Le peintre transforme ainsi le matériel et les choses douloureuses en ouverture spirituelle et en élan vers la vie par le processus de la transmutation : comme c'est le cas chez l'artiste par rapport à la mort qui met en lumière son élan de vivre, par le dépassement dans l'acceptation.

La vie du peintre est marquée par le travail de recherche de dépassement mais aussi par ce regard différent qu'il porte sur toute chose : il semble y voir plus loin que nous, notamment au contact de la nature dans laquelle il semble contempler la Vie elle-même, en se sentant « Un » avec elle. La vie, la nature, sont des espaces de sacré car face à eux nous sommes écrasés par

²⁵⁴ Kant dans sa morale, dit qu'il faut toujours traiter autrui non seulement comme moyen mais toujours fin. En effet, nombres de choses sont seulement moyen pour tendre à une fin plus grande : ainsi la fascination n'est qu'un moyen d'accès à l'expérience que nous décrivons.

la grandeur de ce qui ne cessera jamais, à travers chaque être vivant, même après ma mort, et auquel je participe pourtant. Face à cette grandeur se trouve le respect : le sentiment de respect face à ce qui nous dépasse exprimé par Rudolf Otto dans son ouvrage *Le sacré*²⁵⁵. Et c'est cela, entre autre, que le peintre exprime ensuite dans ses tableaux.

Cette recherche ineffable n'est pas exclusif à la vie d'artiste : le philosophe, le mystique cherchent eux aussi à percer les mystères les plus profonds de la vie et à comprendre autant que dépasser les conditions qui les déterminent socialement. Dans cette recherche, non seulement la liberté se vit, puisque ayant dépassé et compris les conditions qui me déterminent²⁵⁶, mais cela est aussi transmis aux autres. L'œuvre est bien liée aux questions d'altérité et de société. Elle permet de se relier à l'ipséité de tout être et de toute chose.

L'art doit nécessairement être libéré de la politique, mais demeurer dans un rapport moral : il est la trace d'une émotion que le peintre veut transmettre aux autres. Ce rapport d'altérité est essentiel en art et est aussi à l'œuvre dans le sacré, puisque le transcendant est bien ce qui me dépasse.

La vie du peintre et son œuvre sont donc en interdépendance, lorsque l'œuvre devient extérieure au peintre, une fois qu'elle est terminée, elle se rapporte à lui en lui révélant le meilleur de lui-même, comme ensuite elle le fera pour tout homme qui aura l'ouverture et sera dans la disposition nécessaire à cette expérience.

Cette nécessité est aussi celle de l'authenticité et de l'éthique, ceci non seulement pour le peintre, mais aussi pour le spectateur. C'est alors dans la nudité la plus complète que s'effectue le rapport à l'art : il parle directement à mes sens et me renvoie à moi-même dans toute ma fragilité.

Toute peinture contient en elle ce pouvoir de transformation, de libération, d'élévation de l'homme, que l'on soit instruit à propos de l'art ou non. Mais bien entendu, nous allons vers l'œuvre avec tout ce que nous sommes, tout notre vécu.

Nous n'avons pas eu l'opportunité de traiter la question de l'éducation à l'art : comme les artistes l'affirment dans nos entretiens, la culture et la fréquentation des lieux d'art (quels qu'ils soient) permet une plus grande sensibilité à l'art et favorise l'expérience du sacré. Néanmoins, il n'est nulle question de nécessité, d'ailleurs une personne qui connaîtrait l'art mais ne prendrait pas le temps de sentir ce qu'il lui procure serait moins propre à vivre cette

²⁵⁵ OTTO, Rudolf. *Le Sacré*, Op. Cit.

²⁵⁶ Comme l'exprime Spinoza.

expérience que le spectateur profane mais néanmoins attentif.

La peinture, va donc au plus profond de notre conscience pour nous communiquer notre propre beauté, notre propre liberté. En voyant la liberté dans l'œuvre je comprends comment elle est possible dans ma vie.

Le pouvoir de l'art est bien celui de percer les apparences pour tendre directement vers l'essence des choses, mais ce pouvoir fut longuement détourné, et continue même de l'être aujourd'hui. Or, ce pouvoir est celui de l'accès à l'indicible. Face à cela, l'artiste doit nécessairement prendre ses responsabilités, car sans son éthique, tout se fige et l'expérience est impossible.

Ainsi le dépassement dans l'œuvre est celui de l'homme qui ne sera plus jamais le même après sa rencontre avec une œuvre qui lui a parlé et lui a révélé son mystère. Ce mystère est lié à la vie, mais aussi à l'essence de l'homme : sa part divine.

L'art a donc toujours été un moyen de permettre à l'homme de toucher le plus précieux de lui-même, il lui révèle la vérité du sentir. Or, une vérité éprouvée, je ne peux plus jamais l'oublier. Une fois la connaissance établie, rien ne pourra la déloger.

La peinture a souvent été décriée car elle appartient au sens, particulièrement celui de la vision, or pourtant elle permet de changer de regard sur les choses qui nous entourent et de découvrir des vérités intérieures. D'autre part, la recherche de l'artiste manifeste de son amour pour l'humanité et de son désir de lui apporter le meilleur de lui-même. Il me tenait donc à cœur d'exprimer ce que j'ai pu moi-même vivre en tant qu'être humain en relation avec des artistes et avec l'art. La liberté, le souci de chaque homme, de chaque chose, de les saisir pour ce qu'ils sont est la base même de toute transcendance : le microcosme est le miroir du macrocosme. En effet, un seul homme peut me permettre de comprendre et d'aimer l'humanité entière quand je me trouve face à lui et qu'il touche le plus profond de mon cœur.

C'est bien la recherche de l'artiste : toucher le plus profond du cœur de l'homme pour lui révéler la beauté, la bonté et le bien de toute l'humanité. Ainsi, apparaît un espoir : celui pour l'artiste de donner le meilleur de lui-même afin que les hommes vivent en paix. Pour cela il emploie le langage qui lui convient : écriture, peinture, danse, etc...

Pour finir, j'ai tenu à introduire cette œuvre de Zeyno Arcan, pour laquelle j'ai été modèle et qui m'a personnellement touché. Face à cette image de moi-même je me suis sentie autant touchée qu'intimidée et sa réalisation s'est fait dans une joie que je ne pourrais jamais oublier.



Tanztheater,
Mischtechnik auf Leinwand, 150 x 150 cm, 2010

FIGURE 14 ZEYNO ARCAN, TANZTHEATER

BIBLIOGRAPHIE

La bibliographie est divisée en trois parties : d'abord les apports théoriques et philosophiques sur l'art (classés par thème dans l'ordre de progression du mémoire), puis les écrits d'artistes et enfin viennent les références artistiques.

I. Apports théoriques et philosophiques

La mort :

BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*. 14e édition. Paris : Gallimard, (Folio essais), 2014, 376 p.

LEVINAS, Emmanuel, *Sur Blanchot*, Paris : Fata Morgana, 1975, 88p.

LEGENDRE, Alice, *La philosophie de la musique chez Vladimir Jankélévitch : Dire l'insaisissable, enchanter la vie* [en ligne] UFR de Philosophie. Paris : Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2015, 129 p. Disponible sur : [<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01326124/document>] (10/09/2017)

JANKELEVITCH, Vladimir, *La mort*, Paris : Flammarion, (Champs Essais), 1977, 474 p.

JANKELEVITCH, Vladimir, *Penser la mort ?*, éd. Liana Levi, 1994, 137 p.

Vladimir Jankélévitch 3/4 : Le mystère de la mort, consulté le 29/08/17 sur France culture, en ligne [<https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/vladimir-jankelevitch-34-le-mystere-de-la-mort>]

JANKELEVITCH, Vladimir. *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*. Tomes 1, 2, 3. Paris : Seuil, (Points, Essais) 1980, 147 p., 248p., 86p.

Récits/Romans :

COEHLO, Paul. *L'alchimiste*, Edition 84, (J'ai lu), 2007, 190 p.

ZOLA, Emile, *L'œuvre*, 52e éd., Paris : Librairie Générale Française, (Le livre de poche), 1998, 534 p.

SHAKESPEARE, William, Acte III, Scène 1, *In Hamlet*, Paris : Gallimard, (Folio classique), 2016, 288 p.

La recherche de sens :

COIGNARD, Anne, cours du SED de l'Université Toulouse 2 Jean-Jaurès de 2015-2016 « La compréhension et l'intrigue », dans le cadre de l'UE PH0104X, Analyse des régimes de textualité, 88 p.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *L'œil et l'esprit*. Paris : Gallimard, (Folio essais), 1964, 108 p.

RICOEUR, Paul. *Le parcours de la reconnaissance, trois études*. Paris : Gallimard, (coll. « folio essais »), 2005. 448 p.

RICOEUR, Paul, *Du texte à l'action*, Paris : Seuil, (coll. Esprit), 1986, 409 p.

L'alchimie :

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, Définition Alchimie **In** *Dictionnaire des symboles*, Paris : éd. Robert Lafont, 1982, 1060 p.

STEINSALTZ, Adin, *La rose aux treize pétales*, Paris : Albin Michel, 2002, (coll. Spiritualités vivantes), 196 p. ; p. 71-72.

L'œuvre :

DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. 2 Tomes. 2e édition. Paris : édition Presses Universitaires de France, (collection Epiméthée), 2011, 712 pages.

HUSSERL, Edmund. *Méditations cartésiennes*. Traduction Gabrielle Peiffer et Emmanuel Levinas. Paris : Vrin, 1992, 256 p.

MALDINEY, Henri, *In Media Vita, suivi de La dernière porte*, Paris : Les éditions du Cerf, (Œuvres philosophiques), 2013, 80 p.

MALDINEY, Henri. *Regard parole espace*. Paris : éditions du Cerf, (Œuvres philosophiques), 2013, 408p.

MALDINEY, Henri. *L'art, éclair de l'être*, 2e édition. Paris : éditions du Cerf, (Œuvres philosophiques), 2012, 336 p.

MALDINEY, Henri. *L'art nu, ouvrir le rien*, Encre Marine, 2000, 498 p.

MALDINEY, Henri, *Vers quelle phénoménologie de l'art ?*, IN La part de l'œil, n° 7, 1991.

MALDINEY, Henri, *Existence, crise et création*, Paris : Les Belles Lettres, (Encre marine), 2014, , p. 248.

PLATON. *Phèdre* **In** *Oeuvres Complètes*. 3e Tome. Paris : Garnier Frères, 1950, 595 p.

PLATON, *La République*, Paris : Flammarion, (GF), 2002, 801 p.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Le monde comme volonté et représentation*. 3e éd., Paris : P.U.F., (coll. Quadrige), 2014, 1472 p.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Métaphysique et esthétique*, Paris : Le livre de poche, 1999, 220 p.

Critique et histoire de l'art :

ARENDDT, Hannah, *La crise de la culture*, Paris : Gallimard, (Folio/Essais), 1972, 380p.

BENJAMIN, Walter. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* : version de 1939, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac. Paris : Gallimard, (Folioplus. Philosophie n°123), 2007, 162 p.

CLAIR, Jean, *La responsabilité de l'artiste*, Paris : Gallimard, (Le débat), 1997, 142 p.

DAGEN, Philippe, *L'art impossible*, Paris : Grasset, 2002, 246 p.

DE KERROS, Aude, *L'art caché, les dissidents de l'art contemporain*, Paris : Eyrolles, 2013, 316 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris : éditions de Minuit, (collection Critique), 1992, 208 p.

GRENIER, Catherine, *L'Art contemporain est-il chrétien ?*, Paris : Editions Jacqueline Chambon, (Rayon Art) 2003, 130 p.

GOMBRICH, Ernst. *Histoire de l'art*. 16e édition. Paris : Phaidon, 2006, 688 p.

MICHAUD, Yves, *La crise de l'art contemporain*, Paris : P.U.F., 2015, 324 p.

RANCIERE, *Malaise dans l'esthétique*. Paris : Galilée, 2004, 173 p.

La morale :

BERGSON, Henri. *Les deux sources de la morale et de la religion*. Édition critique dirigée par Frédéric Worms. 11e édition. Paris : P.U.F, (Quadrige), 2013, 708 p.

KANT, Emmanuel. *Critique de la faculté de juger*. Traduit et introduit par Alexis Philonenko. Paris : Vrin, (Bibliothèque des Textes Philosophiques Poche), juillet 1993, 308 p.

KANT, Emmanuel. *Critique de la raison pratique*. 8e éd., Paris : P.U.F, (Quadrige. Grands textes), 2012. 228p.

LEVINAS, Emmanuel, *Totalité et infini, essai sur l'extériorité*, Paris : Librairie Générale Française, (Le livre de poche), 2014, 343p.

VAYSSE, Jean-Marie. *Dictionnaire Kant*. Ellipse, 2007, 192 p.

VAYSSE, Jean-Marie. *Le vocabulaire de Kant*. Paris : Ellipses, (Vocabulaire de...) 2010, 128 p.

Le Sacré :

WUNENBURGER, Jean-Jacques. *Le sacré*. 7e édition. Paris : Presses Universitaires de France, (collection Que sais-je ?), 2015, 128 p.

OTTO, Rudolf. *Le Sacré*, traduit de l'allemand par André JUNDT. Paris : Payot, (collection Petite Bibliothèque Payot, Numéro 218), Juin 2015, 288 p.

CAILLOIS Roger. *L'homme et le sacré*. Paris : Gallimard, (coll. Folio Essais 84), 1950, 250 p.

ELIADE, Mircea. *Le sacré et le profane*. Paris : ed. Gallimard, (coll. Folio Essais n° 82), 1988 , 192 p.

BATAILLE, Georges. *L'expérience intérieure*. Paris : Gallimard, (coll. Tel), 1954, 112 p.

II. Ecrits d'artistes :

ARCAN, Zeyno : « Le souffle vital de la création. De la danse expressionniste à la peinture scénographique : cheminement d'une création », **In** BLOESS Georges (dir.), *Destruction, création, rythme : l'expressionnisme, une esthétique du conflit, 9 et 10 mars 2007, Institut national d'histoire de l'art*, Paris : L'Harmattan, (coll. Arts 8), 2009, pp. 35-73.

ARCAN, Zeyno, *Empreinte, emprunt et expression : Vers une peinture scéno-graphique, sur les traces de Pollock, Klein et Bacon*, Thèse de doctorat en Esthétique, sciences et technologie des arts, sous la direction de Georges Bloess, Paris, Université Paris 8 Vincennes-Saint Denis, 2006, 246 p.

ARCAN, Zeyno, *De la notion de « vie » dans la danse expressionniste de Mary Wigman à la recherche des « signes de vie » dans mon travail pictural.*, D.E.A. en Esthétique, sciences et technologie des arts, sous la direction de Georges Bloess, Paris, Université Paris 8 Vincennes-Saint Denis, 2003, 122 p.

SOULARD Sabÿn, *Ce qu'il reste/ce qui ne peut advenir...* **In** *Reliquae : envers, revers et travers des restes*, ALZIEU Isabelle, CLEVENEAU Dominique (direction), Toulouse : Presses Univesitaires du Midi, 2015, pp. 127-140

KANDINSKY, Vassili, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris : Gallimard, (coll. Folio Essais), 1989, 214 p.

SYLVESTER, David. *Francis Bacon, Entretiens*. 4e édition. Paris : Flammarion, (Ecrire l'art), 2013, 255 p.

KLEE, Paul. *Journal*. Paris : Grasset, (Les cahiers rouges), 1959, 336 p.

ROTHKO M. *La réalité de l'artiste*. Paris : Flammarion, (Champs), 2015, 301 p.

III. Références artistiques :

Artistes

Zeyno Arcan, *Signe de vie dans feuille de figuier ; Les sept danses de la vie ; Tresses ; Ceux qui peuvent se voir en peinture : le lion ; Héritage ; Tête d'Hermès : Tout est esprit ; Tanzthater.*

Mëos (Guillaume Balssa), *Vodooshadow ; Rune ; Arhatel sylmot mishar roappel – chamakhir njhel.*

Sabÿn Soulard, *Le Sang des limbes ; Ex-Votos ; Ex-voto.*

Avant 1900

Albrecht Dürer, (1461-1528), *Le chevalier, la mort et le diable*, 1513, Gravure sur cuivre, Musée des Offices (Florence, Italie), 24,4x18,8 cm.

Nicolas Poussin (1594-1665), *Le massacre des innocents*, 1625-1629, Huile sur toile, Musée Condé à Chantilly, 147x171 cm.

Diego Velasquez, (1599 -1660), *Portrait d'un nain assis en terre*, ou *Sebastián de Morra*, 1645, Huile sur toile, Museo del Prado (Madrid, Espagne), 81x107 cm.

Jacques-Louis David (1748-1825), *La mort de Marat*, 1793, Huile sur toile, Musées royaux des beaux-arts de Belgique, 162x128 cm.

Francisco Goya, (1746-1828), *El 2 de Mayo* et *El 3 de Mayo*, 1814, Huile sur toile, Museo del Prado (Madrid, Espagne), 268x3471 cm.

Théodore Géricault, (1791 - 1824), *La monomane de l'envie*, dit aussi *La Hyène de la Salpêtrière*, 1819-1820, Huile sur toile, Musée des Beaux-Arts de Lyon, 72x58 cm.

Art contemporain

Olivier DE SAGAZAN, *La Nef des fous*, Disponible en ligne [https://www.youtube.com/watch?v=WgS2fma_I7Y], voir aussi *Transfiguration*. Disponible en ligne [<https://www.youtube.com/watch?v=6gYBXRwsDjY>].

The Artist is present, documentaire sur Marina Abramo, Disponible en ligne [https://www.youtube.com/watch?time_continue=35&v=0eDPaDcmX00]

ANNEXES

ANNEXE I

ENTRETIEN AVEC ZEYNO ARCAN

Mai 2016

<http://www.zeynoarcan.com/>

Doris Herrera : Comment as-tu commencé à faire de l'art (plastique) ?

Zeyno Arcan : Je ne pouvais pas faire autre chose, mais je ne savais pas encore que ça s'appelle de l'art. Dessiner, danser²⁵⁷ et peindre me semblaient, et me semblent toujours, une activité d'une grande utilité pour l'humanité. On peut communiquer sur les choses les plus essentielles à travers ça. Depuis toujours je ne me voyais vraiment pas faire autre chose.

D. H. : Quel genre d'enfance as-tu eu, as-tu fait beaucoup d'activités culturelles ?

Z. A. : Oui, dès trois ans j'avais déjà des cours de peinture, puis de la poterie mère-enfant et ensuite seule, à cinq ans j'ai commencé la flûte puis la chorale, le piano, la danse... J'avais une activité tous les jours de la semaine minimum, l'école finit à midi en Allemagne et après l'école j'allais aux activités : danse classique, musique, art plastique. A 14 ans j'ai été admise dans un lycée artistique à Essen, j'étais la plus jeune étudiante allemande au conservatoire de l'Université de Essen. Mon frère qui avait pourtant la même éducation n'a pas accroché de la même façon aux mêmes propositions d'activités. Un phénomène d'enrichissement s'est produit sur moi, par les images de Michel-Ange, Léonard de Vinci, Le Caravage, Goya, j'aimais beaucoup les fauves et les expressionnistes. La culture était nécessaire pour moi pour faire de l'art et vivre cet art, elle permet de développer une intelligence phénoménale (comme peuvent le montrer certaines études scientifiques à ce sujet). Je ne peux que recommander l'accès à une vie culturelle riche à tout le monde.

D. H. : Qu'est-ce qui était le plus important pour toi voir ou faire ? Quand tu voyais des œuvres ou quand toi tu peignais ?

Z. A. : Les deux. Il n'y avait pas de différence fondamentale entre ce que je voyais ou faisais

²⁵⁷La première carrière de Zeyno Arcan fut danseuse, un accident la fit se tourner ensuite vers les arts plastiques, en conservant cet amour de la danse comme le montre son DEA : ARCAN, Zeyno. *De la notion de « vie » dans la danse expressionniste de Mary Wigman à la recherche des « signes de vie » dans mon travail pictural*. Esthétique, sciences et technologies des arts. Paris : Université Paris 8 Vincennes-Saint Denis, 2003, 122 p.

moi-même, c'était autant porteur de sens. Il y a des chefs d'œuvres qui me touchaient. Et quand je peignais moi-même, tout en sachant consciemment qu'il ne s'agissait pas de chef d'œuvre, j'espérais qu'ils touchent les autres comme j'avais été touchée moi-même. Et j'espérais de tout mon cœur que ce que j'avais mis dedans était capable de ressortir et d'être compris par les autres. Par exemple : j'étais loin de mes parents et je peignais une petite fille devant les montagnes qui pleurait et j'espérai qu'on comprenne qu'il fallait venir me chercher. Ou alors je peignais mon hamster en espérant qu'on comprenne tout l'amour que je portais à cet animal. (entre 3 et 5 ans)

D. H. : Quels sont les artistes qui t'ont le plus touché, le plus marqué ?

Z. A. : Les chorégraphes et danseuses Mary Wigman, *Les sept danses de la vie*, Pina Bausch, Susanne Linke, Reinhild Hoffmann. Le peintre qui m'a le plus touché c'est Francis Bacon, surtout lors de ma thèse dans la partie qui lui est consacrée. J'ai également un fort souvenir d'une toile que j'ai vue alors que j'avais 13 ou 14 ans, je ne me souviens plus de l'artiste mais le titre était *fliegender Rot*. La traduction est *rouge volant* en français, je me suis sentie bouleversée par cette toile et je me suis demandée : « D'où tient-il la permission d'être aussi libre ? D'où tient-il cette liberté ? ». Il y en a eu d'autres bien sûr, Picasso, Velázquez, Michel-Ange, Raphaël, Léonard de Vinci...

D. H. : Et les musées ?

Z. A. : J'aime bien ceux consacrés à un peintre précis, où je pénètre dans son univers et j'en vois l'évolution : par exemple le musée Monet, le musée de Van Gogh, ou Picasso, etc. J'ai plus de mal avec de grandes rétrospectives consacrées à un artiste. La recherche rigoureuse de l'origine de son inspiration et de son évolution manque de plus en plus, ou est de plus en plus déformé pour laisser la place à une création de mythe pour donner un aspect sensationnel et spectaculaire, par exemple la grande rétrospective consacrée à Klein et à Pollock juste après ma thèse à Paris : Pollock et le chamanisme, Paris, 2008, et Yves Klein, Beaubourg, 2006. J'aime aussi beaucoup des grands musées avec beaucoup d'artistes, un grand échantillon des mêmes périodes : le Prado, le Louvre, le Vatican, le musée Ludwig, la Pinacothèque à Munich, le MOMA à New York, à Londres la Tate Gallery, le musée d'Orsay, etc. Je me souviens également avoir vu une exposition au Musée de Tokio à Paris, *Passion Privée*, où les collectionneurs ont accepté d'exposer leur collection privée. C'était intéressant de voir ce qu'ils aiment, pour comprendre ce que l'œuvre apporte à la personne, par quoi elle est touchée.

D. H. : Quelle est ta relation aux artistes contemporains, et aux expositions contemporaines ?

Z. A. : Cordiale. Je trie sur le volet. Je n'y vais plus.

D. H. : Qu'est-ce qui motive ta démarche artistique ? C'est-à-dire, à quoi penses-tu et qu'est-ce qui se trouve à la base de ton travail ?

Z. A. : C'est pas une pensée du tout. Il s'agit plutôt d'une urgence intérieure concernant une préoccupation dans ma vie ; quelque chose qui se met insidieusement dans le flux, ou plutôt l'harmonie de ma vie et que j'ai besoin d'élucider. Comme un trou à mettre en lumière. Cette préoccupation est personnelle à la base, mais au final, je me suis rendue compte qu'elle touche tout le monde. Ce sont des préoccupations qui se présentent dans ma vie mais qui concernent tous les êtres humains, des questions concernant l'humanité, que l'on peut retrouver partout. Ensuite, viens l'inspiration... Ou pas. Quand elle vient, je me laisse guider par une « envie » et je me laisse transporter par cet instinct sûr qui me fait faire le geste et utiliser la couleur juste. C'est grâce à cette inspiration soudaine, sans mots, sans pensée, que je sors de moi l'œuvre. Ça demande du lâcher-prise pour la laisser sortir. Et c'est quand c'est fini et que je regarde le travail de loin, je comprends le sens.

D. H. : Quand sais-tu qu'une œuvre est finie ?

Z. A. : Quand elle me le dit.

D. H. : As-tu une idée de ce que tu vas faire ou une idée à communiquer ?

Z. A. : Je ne peux la nommer seulement une fois que c'est fait. Mais en tous les cas je ne cherche pas à faire un communiqué, ni à faire passer une idée.

D. H. : Dirais-tu que l'art est un moyen de communication ?

Z. A. : Oui, bien sûr, mais d'âme à âme, du plus profond au plus profond, de l'essentiel à l'essentiel, dans le sens de « l'enrichissement de l'autre » pour parler comme Bacon²⁵⁸. Ou pour réaliser « le parcours de la reconnaissance », pour parler comme Ricoeur²⁵⁹.

D.H : Qu'est-ce qui se passe quand tu fais de l'art ?

Z. A : C'est comme une procréation, un accouchement. Je ne dis pas « faire de l'art » mais

²⁵⁸SYLVESTER, David. *Francis Bacon, Entretiens*. 4e édition. Paris : Flammarion, 2013, 255 p. (collection Ecrire l'art)

²⁵⁹RICOEUR, Paul. *Le parcours de la reconnaissance, trois études*. Paris : Gallimard, « folio essais », 2005

travailler ou œuvrer. C'est un accouchement mais c'est aussi alchimique. Et quand je travaille en coopération²⁶⁰ il faut laisser une place à l'autre, pour que le résultat soit le plus authentique possible, tout en respectant l'autre. Pour les amis qui viennent à moi en tant que modèle en cherchant parfois une « révélation » ou une réponse, la toile devient le révélateur, et je suis le médiateur.²⁶¹

D. H. : Mais alors si tout est si libre, où est la technique dans tout ça ?

Z. A. : (rires) Je l'ai développée pendant de longues années. Elle est intégrée donc ça coule de source. Le sens et la révélation qui renferment la puissance transcendante de l'œuvre, à laquelle j'aspire, est plus important qu'une « esthétique » ou une « technique » pour « faire quelque chose de joli ». Je laisse l'univers me communiquer à travers la toile. L'esthétique et la technique sont au service de cette inspiration qui donne sens. Ça dépend aussi des séries et des périodes. Certaines demandent plus de réflexion²⁶² préalable, que d'autres que je laisse plus libre.

D. H. : Alors est-ce que c'est de plus en plus libre (les œuvres, le travail...) au fur et à mesure du temps ? Ou ça dépend de la période ?

Z. A. : Ça dépend la période et ma préoccupation. Avec les amis (acteurs dans la toile) qui ont une idée de ce qu'ils veulent figurer sur la toile (du rôle qu'ils veulent jouer) ça demande plus de technique que ceux qui n'ont pas d'idée particulière, qui veulent « voir ce que ça donne » dans ce cas mon rôle est encore d'être le médiateur. Et quand j'ai besoin d'un ami pour me révéler quelque chose qui me préoccupe à travers la toile, alors c'est moi qui dirige l'opération de A à Z, choix des couleurs, chorégraphie, etc. Comme je ne peux pas me mettre sur la toile, il se met à mon service.

D. H. : Regardes-tu tes œuvres ? Qu'est-ce que ça te fait quand tu les vois ?

Z. A. : Une fois finie et vue de loin, ça me fait comme une révélation, une expérience très forte,

²⁶⁰Zeyno Arcan travaille souvent avec des modèles, selon une méthode d'empreintes auquel j'ai eu la chance de pouvoir participer en tant que modèle : les modèles peuvent choisir leur couleur, et évoquent leur préoccupation. La chorégraphie qu'ils feront sur la toile pour y imprimer une pose est élaborée par l'artiste. Ce processus permet de grandes surprises, on se voit comme on ne s'est jamais vu !

Voir la thèse ARCAN, Zeyno. *Empreinte, emprunt et impression : vers une peinture scéno-graphique, sur les traces de Pollock, Klein et Bacon*, Esthétique, sciences et technologies des arts. Paris : Université Paris 8 Vincennes-Saint Denis, 2006. 246 p.

²⁶¹Encore une fois il s'agit d'une méthode exposée dans la thèse de Z. Arcan.

²⁶²La réflexion est sur l'aspect pratique, la composition : avec plusieurs modèles qui ne peuvent pas aller en même temps sur la toile par exemple.

un « Erlebnis », parfois de la surprise. Souvent je me sens extrêmement touchée, je me pose alors la question : « C'est moi qui ai fait ça ? Comment j'ai pu ? Comment ça peut sortir de moi, de nous ? ».

Il y en a une qui m'a particulièrement émue : c'est *Couple avec projet en commun dans un cadre de vie exceptionnel*, parce qu'elle me touche personnellement et m'est encore énigmatique pourtant son sens semble évident par son titre même. En même temps, je ne suis pas pour autant attachée à mes toiles, j'adore quand elles partent comme des enfants font leur vie. J'aime vendre mes toiles parce que je vois que ce que je fais a un sens pour quelqu'un, que mon travail fait sens et quand quelqu'un d'autre est touché, a un frémissement face à l'une de mes œuvres, il y a une communication qui passe via la toile. Le plus précieux que j'avais à offrir est vu et senti par l'autre. C'est pour moi la marque de la plus grande reconnaissance. Je suis heureuse parce que les œuvres vont faire leur vie, leur travail et contribuer à rendre la vie plus belle.

D. H. : A ton avis, y-a-t-il du sacré dans l'art c'est-à-dire du « plus grand que soi », « mystère » que renferme l'œuvre ? Quel rapport vois-tu entre l'art et la transcendance ? L'art « transcende »-t-il selon toi ?

Z. A. : La puissance intrinsèque de l'art est sa puissance transcendantale. Et c'est pour cela qu'on a cherché à le mettre au service de la religion, de la politique (pour le pouvoir régent), et de l'économie aujourd'hui. L'art est une puissance aussi libre que la religion, la politique et l'économie mais sa puissance est d'une autre nature, c'est pour cela qu'elle est convoitée. Or son but est d'être au service de l'humanité. Et l'art vibre, vit et peut renfermer cette puissance sacrée, à condition que l'artiste l'ait mise dedans, par son intention et son aspiration, mais elle ne dépend pas de sa volonté : le miracle ne se produit que par miracle ; il se peut aussi que ça ne marche pas, et ça ne fonctionne que quand celui qui regarde l'œuvre a été transcendé. Cela ne peut arriver que quand le regardeur est ouvert pour que ça puisse le toucher, qu'il vibre à la même fréquence. Le fait d'avoir connaissance de cette puissance et de faire de son mieux pour servir les causes humaines n'est pas suffisant, il faut que ce soit validé par quelqu'un et que Dieu accorde la grâce d'opérer avec cette puissance transcendante. Des génies, il n'y en a pas beaucoup.

C'est un processus alchimique. Les plus puissantes œuvres sont celles qui ont été faites parce que ça devait être fait et l'artiste s'est juste donné pour que ce soit fait. Il est un vecteur.

D. H. : Qu'est-ce-que ça signifie transcender pour toi ?

Z. A. : C'est quand tu n'es plus le même, que ta vision a changé, que tu n'es plus comme avant. C'est un tel bouleversement qu'il te fait t'enrichir, évoluer, t'ouvre vers une dimension spirituelle. Tu touches le meilleur de toi, ta part divine a été touchée, et ton Ego a reçu la reconnaissance et le réconfort dont il avait besoin pour pouvoir s'effacer face à ce plus haut, plus beau et plus bon de toi. La rencontre avec l'art permet cette rencontre avec toi-même, ton meilleur de toi.

D. H. : Et le mystère ?

Z. A. : Il y en a deux ou peut-être même trois : Le mystère de l'inspiration chez l'artiste. Le mystère de la rencontre chez le spectateur. Et le mystère de la transcendance en soi. (rire) Mais mon espoir c'est toujours que ça fonctionne, que ça touche l'âme, la part divine en l'autre qui se doit se révéler. Mais ça ne peut pas être un acte volontaire, on ne peut pas le forcer. Il n'y a pas besoin d'intention, seulement de disponibilité, de tendre vers cet échange de la plus grande profondeur entre l'artiste et le spectateur.

ANNEXE II

ENTRETIEN DE MËOS (GUILLAUME BALSSA)

Juin 2016

meos.galerie.fr / www.guillaumbalssa.fr

D. H. : Et pourquoi fais-tu ce que tu fais ? Quand tu étais enfant, est ce que tu dessinais ?

M : C'est quelque chose qui me touche depuis tout petit, par exemple le dessin. C'est ce qui m'attirait le plus. Là où je m'en sortais le mieux. Et je me voyais pas faire un autre boulot. D'ailleurs c'est pour ça que je continue. J'avais l'impression de ne pas pouvoir faire autre chose, il n'y a que ça que je savais bien faire. J'avais besoin de ça, pour ne pas m'ennuyer, pour m'évader ; parce que moi je n'étais pas très sport en fait, j'avais pas beaucoup d'amis, je me retrouvais souvent seul et je m'occupais comme ça.

D.H : Est-ce que tu allais souvent dans des musées, des expos ?

M. : Pas tellement, c'étaient mes parents qui m'y amenaient, mais pas spécialement. Je regardais surtout des livres, qui me plaisait c'était les livres avec des images, je les recopiais. J'aimais beaucoup les images, je me voyais pas faire autre chose, ça me faisait un peu peur le monde du travail.

D.H. : A quoi penses-tu quand tu travailles, ou plutôt qu'est ce qui se trouve à la base de ton travail ? Est ce que tu as quelque chose à communiquer ou pas ? Penses-tu que l'art communique ?

M. : Oui, oui sûrement. Ça communique des choses, après moi je cherche pas trop à communiquer un message précis, sauf si c'est humoristique. Moi au départ je dessinais parce que ça m'amusait, ça m'occupait, ça m'évadait, me faisait penser à autre chose et puis c'était aussi une sorte de thérapie. Le but c'était pas de parler aux gens, de communiquer au départ. Mais je suis censé avoir une démarche artistique, tout ça... Je cherche pas à m'engager sur le plan politique de manière évidente, même si indirectement parce que je privilégie certains thèmes, certains univers qui font appel à certaines idées. Donc directement non, mais indirectement oui. Ce que je cherche directement, c'est à faire rêver les gens et pas à inculquer des idées. Ils y prennent ce qu'ils veulent et voilà.

D. H. : Tu laisses beaucoup de place à l'inconscient dans ton travail ?

M. : Oui, oui. L'inconscient, le rêve. Un peu comme David Lynch, je me sens proche de lui. Des gens comme ça.

D. H. : Dans ta peinture y a-t-il un rapport à la mort ?

M. : Oui. C'est surtout la mort, le cadavre, la ruine, des sujets assez romantiques.

D. H. : Comme Bacon ?

M. : Lui, il est plus proche de l'expressionnisme, il n'est pas romantique. Moi, je le suis plus que lui en tout cas. La mort est un thème récurrent. Il a beaucoup plu aux romantiques qui abordent le rapport de l'homme à la nature. Donc on y retrouve la mort.

D. H. : Quand est-ce que tu sais qu'un dessin, une peinture, est finie ?

M. : Quand j'arrive approximativement à ce que je voulais. Quand je considère que ça ne sert à rien d'en rajouter, ou que j'ai fini de mettre ce que j'avais à mettre.

D. H. : Et quand tu commences, as-tu une idée précise de ce que ton œuvre sera ?

M. : Justement ça dépend de l'œuvre. Si elle a été réfléchie et pensée pour qu'elle soit déterminé, avec un travail de composition, un sens narratif, ça se déroule comme sur le plan. Par contre si c'est de l'improvisation ou que je réfléchis pas trop, là je vais devoir faire des choix au fur et à mesure des directions. Et à un moment donné je décide de m'arrêter quand je trouve que le résultat est intéressant et que ça sert à rien d'aller plus loin.

D. H. : Est-ce que ce serait comme gâché si tu continuais ?

M. : Non, c'est comme un quand tu prépare un gâteau si tu rajoutes un ingrédient en plus c'est plus le même gâteau. Y en a des très simple et qui sont bon, ça sert à rien de faire un pudding en ajoutant tout ce que t'as dans le frigo.

D. H. : Qu'est-ce qui se passe en toi quand tu fais de l'art ?

M. : En règle générale, c'est apaisant. Quand t'es dans la partie dans laquelle tu es concentré sur l'aspect technique, c'est relaxant, c'est pénard. Après, ça dépend ce que tu fais. Parfois ça peut être stressant quand tu te concentres sur des petits détails, surtout si t'as trop bu de café ! Et puis il y a la phase de recherche. Mais en règle générale, juste dessiner, c'est relaxant. Par exemple, quand je suis à mon bureau. Par contre quand je suis sur une échelle à peindre un mur avec des bombes et que je dois prendre du recul faire des va et vient et respirer des vapeurs de

bombes, là, c'est pas la même dynamique. C'est moins relaxant, je suis plus excité, plein d'adrénaline, j'ai pas trop le temps de respirer, je suis dans l'excitation totale.

D. H. : Quelle est la place que tu laisses à la technique et l'accident dans ton travail, as-tu besoin de tout contrôler ou laisses-tu la place à ce qui se passe ?

M. : J'aime bien tout contrôler parce que je suis pointilleux, même si je sais que je peux pas tout contrôler. Du coup, depuis tout petit j'ai toujours recours à la tricherie, je camoufle mes erreurs ou je les utilise pour faire quelque chose de plus beau. J'aime bien qu'à un moment qu'il y ait du non maîtrisé. Parfois c'est voulu, là c'est chouette, parfois non, c'est gênant, c'est plus compliqué à gérer, ça peut me bloquer pour plusieurs jours. Quand ça fait une ou deux semaines que t'es sur un dessin, si tu te plantes tu ne peux pas te permettre d'abandonner le dessin.

D. H. : Tu essaies de maîtriser le plus possible ?

M. : C'est toujours pareil, ça dépend du dessin. Quand c'est une commande et qu'on te dit qu'il faut qu'il y ait certains éléments, tu ne peux pas te permettre de ne pas les mettre. C'est pas pareil quand tu fais un dessin sans savoir à quoi tu t'attends.

D. H. : Tu préfères les commandes ou les dessins que tu fais pour toi-même ?

M. : Ca dépend des commandes, de tout. Tout peut être bénéfique, tout est intéressant.

D. H. : Quel est ton rapport aux œuvres finies ? Est ce que tu les regardes ? Qu'est ce que ça te fais de les voir ? Quand tu ne les vois pas pendant un moment et que tu retombes dessus, qu'est ce que ça te fais ?

M. : Si je passe longtemps dessus, à la fin, je peux en avoir mare ou être pressé d'avoir fini. Et même sans en avoir mare, j'ai tellement bossé dessus, je ne vois que ça donc ça ne fais plus rien. Les gens vont te dire que c'est génial ce que t'as fait mais toi tu n'as plus d'avis sur ce que tu as fait. T'as toujours besoin de recul pour l'apprécier ou pour ne plus voir les erreurs. Le recul c'est important ça te permet de voir les choses d'une manière plus neuve. Avec le recul, en général ça fait toujours plus plaisir, tu vois des bonnes choses, elles apparaissent mieux.

D. H. : Est-ce que tu te reconnais dans tes œuvres ou pas ?

M. : Ah bah oui, rien que parce que j'ai passé des heures dessus.

D. H. : Dirais-tu que tu as mis une partie de toi dedans ?

M. : Oui, parce que c'est souvent ce que j'aime. Après, les gens ne peuvent pas s'empêcher de penser que je suis dedans, d'ailleurs ils ont tendance à penser que je suis à l'image de ce qu'il y a dedans, alors que c'est excessif ! Ce n'est pas parce que tu fais quelqu'un qui est complètement écorché que t'aime ça, que t'aime voir des gens écorchés. C'est un peu comme quand quelqu'un joue le rôle d'un méchant dans un film, après les gens qui le croisent dans la rue ont peur de lui, alors que c'est qu'un film, c'est pas la réalité.

D. H. : C'est une image.

M. : C'est même plus qu'une comparaison, les gens projettent inconsciemment ce qu'ils pensent de toi.

D. H. : À ton avis y a-t-il du sacré dans l'art, je définis le sacré comme : du plus grand que soi, du mystère, du transcendant, quelque chose qui te dépasse ? Est ce que tu dirais que dans l'art, le tien ou celui d'un autre artiste, il y a de ça : du mystère ?

M. : Déjà, je dirais oui d'office, surtout après ce que tu viens de dire. Dans l'art que j'ai pu voir, je trouve que des fois ça peut avoir une dimension mystique, et j'adore ça alors j'essaie de faire pareil. J'adore jouer sur le mystère et le caché, l'imagé. Je trouve que ça donne une dimension plus forte à l'œuvre. Ça rend l'image plus forte. Par contre mon travail ne donne pas toutes les clefs, donc c'est à toi de faire ton idée. Donc j'utilise des symboles. Tout ça fait que j'ai envie qu'il y ait une dimension mystérieuse, mystique, sacrée, pour le rendre important et que ça touche les gens avec ça. Je trouve justement que ça manque un peu dans notre société, des choses qui ont cette dimension là. On l'a perdu. Quand t'es dans la nature, on peut considérer que la nature, c'est sacré.

D. H. : Comment tu le sens le rapport à l'ésotérisme ? Comment tu le vis ? Comment tu le mets dans tes œuvres ? Comment ça marche ça ? Le sacré il est dans l'art à la base ou c'est toi qui le mets, et si c'est toi qui le mets comment tu fais ? Ou est ce que c'est les autres qui le sentent ?

M. : Je pense que je fais un peu à la manière des religieux qui donnent un aspect extraordinaire à Dieu en le peignant avec une symbolique forte. Ils ajoutent une dimension transcendante et extraordinaire à la réalité. Et c'est un peu ça que je fais, je donne une dimension extraordinaire à ce que je fais. Alors les gens te disent mais qu'est ce que c'est que ça, c'est extraordinaire ! J'ai cette volonté là qui fait que ça va devenir sacré et que les gens vont trouver que c'est sacré. Enfin en théorie. Ce qu'on peut retrouver très souvent dans mon travail c'est la suggestion,

comme un iceberg dont on ne voit que la partie émergente ce qui me permet de créer un mystère, une authenticité, un aspect sacré en lesquels les gens peuvent croire. La suggestion, comme le plein et le vide agit dans l'image comme un outil de sens.

D. H. : Comment les regardeurs réagissent-ils à tes œuvres ?

M. : En général les gens comprennent pas. Parce que je leur parle de choses qui n'existent pas, que j'ai inventé. C'est un peu comme quand on parle d'un phénomène scientifique méconnu, on est intrigué on essaie de comprendre mais comme on est pas initié, c'est difficile. Ce qui est important c'est ce regard non initié du spectateur qui fait l'effort de rentrer dans le dessin, de chercher à comprendre, de se débrouiller avec des informations qui sont, soit incomplètes, soit cachées. Ce qui est intéressant est de découvrir une image inconnue et mystérieuse plutôt qu'une image évidente. On prend plaisir à regarder l'œuvre parce qu'elle a un potentiel à nous faire rêver et imaginer, celui qui regarde recompose ce qui manque lui-même avec son propre monde intérieur. J'aime solliciter la subjectivité des gens.

D. H. : Qu'est-ce qui t'a touché parmi ce qu'ont dit les gens ? Quelles réactions t'ont marquées ?

M. : Les gens peuvent pas s'empêcher de projeter le travail de l'artiste sur l'artiste, du coup ils s'intéressent plus à l'artiste qu'à son travail. Je trouve que c'est une très mauvaise chose. Ça provient sûrement du mouvement de « starisation » des artistes dans notre société, qui fait l'impasse sur le travail de l'artiste. Le culte de l'artiste n'apporte rien à l'artiste et même ça peut être nocif. Si on s'intéresse à une œuvre ce n'est pas à cause de l'artiste mais pour l'œuvre. Aller voir une œuvre pour l'artiste, c'est hypocrite. Souvent des gens essaient de me comparer aux œuvres et sont étonnés que je ne sois pas à leur image : tatoué, faisant peur ou devant être plus âgé plus effrayant plus barge. On m'a déjà dit ça et parfois on n'a pas cru que j'étais l'auteur de mes œuvres, parce qu'elles sont très différentes de moi. Mais ceux qui me connaissent moi et mon travail reconnaissent ma patte. Parfois les gens trouvent ça trop trash. Je pense que ce sont des personnes qui n'ont pas vu beaucoup de choses, car le trash a toujours été présent dans l'art, et moi je ne suis pas le plus trash et je ne me définis pas comme étant dans la provocation.

D. H. : Trouves-tu qu'il y a un rapport alchimique dans l'art et quelle est ta définition de l'alchimie ?

M. : Pour l'alchimiste, l'alchimie est une initiation qui relie le matériel au spirituel. À travers la matière, il évolue spirituellement et dans l'art, c'est exactement pareil. L'artiste se sert de la

matière pour évoluer au niveau spirituel. D'ailleurs les gens qui ne dessinent que rarement ou qui ne font pas de l'art de manière régulière disent que pratiquer leur fait découvrir de nouvelles perspectives. C'est assez flou comme expression, car c'est comme si ils arrivaient à se projeter plus loin. Ce rapport à la matière permet de la transcender. D'aller au-delà de son aspect premier, de son apparence corporelle. C'est en cela qu'on voit un lien entre alchimie et art.

D. H. : Y a-t-il selon toi un pouvoir dans l'art ? Dans son Histoire de l'Art, Ernst Gombrich écrit de l'art préhistorique qu'il avait une dimension rituelle et qu'à cette époque, on connaissait mieux le pouvoir des images et de l'art.

M. : Si je ne me trompe pas, à la préhistoire, ils représentent les animaux qu'ils allaient chasser sur les cavernes parce qu'ils étaient conscients que la nature est sacrée et ça les impressionnait beaucoup. Ils ne comprenaient beaucoup de choses non plus à l'époque. Mine de rien, c'était le flou. Et pour eux c'était peut-être important de leur rendre hommage comme ça : de les représenter pour retracer l'histoire de la chasse. Peut-être pour les morts aussi. C'était peut être une manière de rendre hommage.

D. H. : Penses-tu qu'une image a un pouvoir ou pas ?

M. : Elle a un pouvoir sur la mémoire et sur l'imagination et sur le plaisir aussi, ça crée du plaisir. Et aussi parce que l'image permet de s'ouvrir à des idées que tu n'aurais pas trouvé seul, et de voir le monde différemment. Elles permettent d'accéder à des dimensions différentes du réel, comme un rêve conscient. Rêver consciemment.

D. H. : Crois-tu que l'art ait un pouvoir ?

M. : Dans la mesure où il fait passer des idées facilement parce qu'on y trouve des images fortes qui touchent facilement. On dit que l'art fait passer la pilule, avec l'humour ou des parades comme les jeux de mots, cela permet de parler de certaines choses de manière totalement décomplexée et puis ça peut être très fort. L'art peut être un moyen de faire passer des idéologies. On peut dire que c'est un pouvoir.

D. H. : Que penses-tu des artistes contemporains, de l'art contemporain, vas-tu voir des expositions, qu'est-ce-que ça te fais ?

M. : Les artistes contemporains, rien de particulier... Et l'art contemporain, j'en vois régulièrement je vais aux expos. Je trouve que la culture en France est trop tournée vers l'art

contemporain, l'art conceptuel. Et derrière cet art contemporain il y a souvent de l'art conceptuel, voir minimaliste et c'est souvent trop froid, trop aseptisé et je trouve que ça permet pas de donner des outils aux gens pour qu'ils rêvent et qu'ils accèdent à l'art comme si c'était naturel. Dans l'art contemporain ils sont trop dans le discours ce qui tue un peu l'œuvre.

D. H. : Penses-tu qu'il vaut mieux ne pas laisser de place au discours pour privilégier l'œuvre ?

M. : Le discours est fait surtout pour rassurer les institutions, soi-même et les portefeuilles qui sont en face. Mais il n'est pas nécessaire à la compréhension de l'œuvre, elle se suffit elle-même.

D. H. : Quels sont les artistes qui t'ont le plus marqués et inspirés ?

M. : Tout d'abord David Lynch, qui a beaucoup travaillé sur la thématique du rêve. Ses films sont toujours très flous on y est un peu perdu comme dans un rêve. On y voit plein de choses. Et il y a un énorme travail esthétique derrière, ce qui rajoute à mon intérêt. Il y a aussi des extraterrestres comme Matthew Barney, j'accroche pas toujours à ses films mais j'aime bien leur esthétique. Tout ce qui est un peu bizarre me plaît. Jodorowski avec ses films complètement fous. En gros tous les univers sombres et mystérieux avec des créatures bizarres qui sont des extensions de nos passions, nos sentiments, de ce qu'on vit. Il y a aussi Lovecraft qui arrive à nous faire imaginer des choses inimaginables en utilisant une base scientifique et rationnelle.

D. H. : Le rapport entre scientifique et sacré qu'en penses-tu, comme dans l'art le rapport avec la technique ?

M. : En fait c'est drôle, mais apparemment la religion, en tout cas il me semble, est apparue au moment où l'aspect technique scientifique a rencontré l'aspect sacré.

D. H. : Quelle est ta définition du sacré ?

M. : J'y ai un peu répondu quand je parlais des représentations religieuses. Le sacré ça peut simplement être la nature. Parce que le sacré c'est intouchable, ce qu'on doit respecter, et il y a une dimension spirituelle parce que c'est le spirituel qui dit que c'est précieux. C'est quelque chose qui nous touche particulièrement. Ça a une importance vitale, et même au delà de la mort en fait. C'est quelque chose qui est précieux même au-delà de la mort (on sait que ça nous dépasse encore après la mort).

D. H. : Le sacré c'est difficile à définir, les mots ne suffisent plus, non ?

M : Oui, c'est à dire que c'est aussi que chacun décide ce qui est sacré en fonction de lui. C'est ce que chacun définit comme sacré, mais en théorie, il y a des choses qui ne changent pas. Par exemple je pense que la nature est sacrée pour tout le monde. Ça me paraît évident parce que si on détruit la nature, on existe plus. Ce sont des réflexions pragmatiques que j'ai là, mais ça ne sert à rien d'intellectualiser alors qu'il y a déjà des arguments qui fonctionnent.

D. H. : L'art transcende-t-il selon toi et quelle est ta définition de la transcendance ? À quel moment l'art transcende-t-il ?

M. : L'art transcende dans la mesure où il nous fait voir la vie, les choses autrement. La réalité nous évoque d'autres idées. Ça fait prendre une dimension différente à la matière dans son rapport à la spiritualité. En ce sens l'art nous permet de mieux voir l'essence des choses.

ANNEXE III

ENTRETIEN AVEC SABÿN SOULARD

P.R.A.G , département Arts Plastiques/design à l'Université de Toulouse, Jean Jaurès, et
artiste.

Mai 2016

D. H : Comment avez-vous commencé à faire de l'art ?

S. S. : Des arts plastiques ou de l'art tout court ? Parce que, avant les arts plastiques, il y a l'art tout court.

D. H. : Les deux.

S. S. : Ça a toujours été là. J'ai eu la chance petite fille d'être dans une école privée qui s'appelait « L'École Active Bilingue » ; cette école était à part, son but essentiel étant l'apprentissage et la pratique intensive des langues vivantes. J'étais en classe avec des enfants anglophones. Cela m'a confrontée très tôt à d'autres cultures, quand bien même il s'agissait de personnes issues d'un milieu social extrêmement privilégié. Cette école pratiquait une pédagogie singulière qui laissait une grande place à la créativité, ce qui hélas n'est pas toujours le cas en France. Le matin, il y avait les matières dites « classiques » : français, mathématique ; et l'après midi tout se faisait en anglais, à savoir des activités dites d'éveil, avec beaucoup de pratiques et expérimentations artistiques. Je pense que cela a constitué un élément déterminant. Parce que ma famille n'est pas précisément ouverte à l'art.

Petite fille, je n'ai jamais trop aimé jouer à la poupée ; ce qui m'intéressait c'était la création artistique ; ma famille avait la paix quand j'avais des grandes feuilles et que je dessinais. Cette évasion intérieure a toujours été essentielle pour moi.

Il y a aussi eu deux jeunes filles au pair à la maison (anglaises), qui étaient très *baba-cool* et avec lesquelles je me sentais libre ; elles étaient très joyeuses, spontanées, sans préjugés protocolaires ; avec elle, je créais sans cesse, et c'était très ludique, ce qui contrastait fortement avec l'ambiance familiale. On faisait des jeux, on se déguisait, on se maquillait façon *baba-cool*... Enfin des choses impossibles dans ma famille. Je pense que cela a contribué à m'ouvrir à d'autres modes d'être.

D. H. : Quel genre d'enfance avez-vous eu, avez-vous fait beaucoup d'activités culturelles ?

S. S. : Il y a eu cette école, cette période décisive, à Paris, et puis je suis partie en Gironde, à

Arcachon (j'avais 8 ans). Là, j'ai développé un lien très fort à la nature, ce qui m'a imprégnée en profondeur. On pourrait presque dire que j'ai un rapport animiste à la nature. Je vivais quasiment toute l'année près de la mer. J'avais un rapport intense à l'eau et à la mer, j'allais me baigner la nuit, seule, parfois sous la pluie, l'orage. Il y avait quelque chose de complètement fusionnel, intense. L'été j'allais dans les Pyrénées, autre immersion, marchant dans la montagne, ce qui est très jubilatoire, passant aussi beaucoup de temps avec la voisine d'un tout petit village, gardant avec elle ses vaches, éprouvant la lenteur du temps, dans la quiétude.

En ce qui concerne les cours d'arts plastiques c'était beaucoup plus académique à mon époque ; il s'agissait de cours de dessin et l'enseignement n'avait rien à voir avec ce qui se fait aujourd'hui, quand bien même ces cours ont constitué une échappée salutaire où l'imaginaire était valorisé.

Il y avait également quelques amitiés et ouvertures improbables dans la famille après la mort de mon père très âgé, survenue quand j'avais 16 ans ; ces personnes portaient de l'attention aux poèmes que j'écrivais, et cette attention bienveillante a vraiment compté. J'écrivais beaucoup de poésie (la poésie, en ce qui me concerne, est indissociable de ma pratique plastique et c'est toujours le cas).

Il y a enfin tout un imaginaire que j'ai cultivé par la lecture. Je remercie mes enseignants au collège, (tout particulièrement mon enseignante de grec ancien), qui m'ont permis de découvrir beaucoup d'ouvrages, et ont contribué à stimuler une curiosité insatiable pour les livres, quels que soient leur ancrage. Les livres ont constitué un compagnonnage fécond et décisif qui me permettait de m'évader par l'esprit, mais aussi de rentrer en langue dans le monde. Il y a eu aussi deux ouvrages fondamentaux, que j'ai lus vers 12 ou 13 ans, et qui d'une certaine façon ont amorcé une prise de conscience très critique sur la société, sur la façon dont elle peut nous aliéner, nous externaliser : *Le meilleur des mondes* d'**Aldous Huxley**, et *1984* de **Georges Orwell**. Je crois que cela m'a permis de réaliser aussi que la société capitaliste dans laquelle nous vivons, constitue une sorte de « dictature en pantoufles » (c'était la formule que j'utilisais à l'époque), hyper confortable, mais d'un confort aliénant (qui bien-sûr a à voir avec le consumérisme, dont culturel, touristique, etc...). Autre lecture décisive : dès la 5^{ème} et en partie grâce aux cours de grec ancien, Platon que j'aimais adorer, quand bien même ma compréhension était très limitée, surtout focalisée sur un idéalisme que je supposais transcendant. Aujourd'hui, ce sont les pré-socratiques que j'aime, surtout Héraclite, car il me semble difficile de vivre sans la conscience du flux. Ces lectures constituaient bien-sûr une carapace, un refuge mental, contrastant fortement avec mon besoin d'enracinement dans la nature, à la fois très physique, très sensuel, mais aussi en quête de sacré.

D. H. : Ce rapport (à la nature) était-il ritualisé ou non ?

S. S. : Dans la nature on ritualise souvent, surtout lorsque l'on est enfant.

Après, comme beaucoup de français, en ce qui concerne la religion, j'ai été baptisée, j'ai fait mes communions. J'allais à la messe parce qu'on devait y aller.

J'ai fait ma terminale dans un lycée catholique, non mixte, chez les dominicaines enseignantes, à Bordeaux. Ce que j'ai trouvé dans ce lycée ne m'a pas du tout comblée (euphémisme) et n'a aucunement répondu à mes questions existentielles comme à ma quête spirituelle : ce lycée totalement ringard véhiculait le catholicisme dans sa dimension la plus moralisatrice, à l'aune d'une sacro-sainte culpabilité que je refusais déjà à l'époque (quand bien même j'ignorais le concept de responsabilité – loi du *Dharma* - selon le bouddhisme). C'était catastrophique avec de surcroît, une négation du corps, de notre incarnation, très mortifère et très névrosée. De fait, c'est à cette période que j'ai refusé de faire ma confirmation (car je n'en ressentais pas la justesse intérieure). C'est aussi à cette époque que j'ai découvert la *Baghava-cita*, et que j'ai éprouvé le besoin d'explorer d'autres religions, de me confronter à d'autres formes de spiritualités, de rapports au sacré, quand bien même, là aussi, ma compréhension des textes était bien subjective, limitée, peu consciente qu'il fallait tenter de les aborder en pensant autrement, pas comme une occidentale (Par la suite, j'ai beaucoup voyagé en Asie – essentiellement en Inde).

Ce lycée privé transmettait un enseignement très « sectaire », fermé à toute pensée pouvant émettre des critiques à l'encontre du catholicisme. J'attendais beaucoup du cours de philosophie, or l'enseignement était assujéti au credo thomiste du professeur. Cette approche partisane m'a considérablement déçue. Et gag absolu, ma plus mauvaise note au bac a concerné ma copie de philosophie, et ce qui reste vraiment amusant est le sujet de dissertation que j'avais choisi : « L'art peut-il s'enseigner ? ». Ce à quoi, et en dépit du fameux plan préconisé (thèse, antithèse, synthèse), j'ai répondu non. J'avais été chercher ma copie au Rectorat, pour comprendre les raisons de ma note : le commentaire du correcteur était explicite « le candidat n'a pas fait une dissertation mais a remis un manifeste ». Ce qui n'était pas faux. Mais aujourd'hui, et bien qu'enseignant les arts plastiques, je continue de penser que l'art ne peut pas s'enseigner.

D. H. : Si l'art ne s'enseigne pas, est-ce une manière de vivre ?

S. S. : L'art, les œuvres d'art, peuvent être appréhendés selon des approches et des contextes très diversifiés (histoire de l'art, esthétique, sociologie, marché de l'art, etc...). Mais par dessus tout, ce qui me passionne dans l'art, à savoir ce en quoi il m'est ontologiquement, nécessaire, c'est ce en quoi il nous traverse, tant comme regardeur que comme créateur. C'est pourquoi je dis qu'il est impossible de l'enseigner, bien qu'enseignante.

Je peux enseigner des techniques, donner des références, dynamiser les étudiants, leur donner confiance, leur permettre de cultiver une pensée critique, etc... Mais ce qui traverse ou non un étudiant, lorsqu'il crée, je ne peux pas l'enseigner. Cela ne m'appartient pas. Je ne suis même pas sûre d'ailleurs, que nous décidions pleinement de ce qui nous traverse en créant. (C'est peut être une approche un peu mystique de l'art, mais je veux bien l'assumer). Il y a la part de l'inconscient, et sans doute plein d'autres choses en œuvre dans ces traversées.

D. H. : Ce n'est pas un choix alors ?

S. S. : Ce n'est pas une fatalité non plus. Demeure la liberté souveraine de s'ouvrir à cette traversée, de l'accueillir pleinement, d'inventer nos vies, de s'ouvrir à l'inconscient, à ce qui outrepassé l'exercice de la raison, à ce que déposent nos rêves la nuit, comme à l'imaginaire qui nous traverse, quand bien même cela interagit aussi avec notre culture, avec ce vers quoi nous allons pour nourrir notre esprit et tant d'autres choses. C'est très complexe, et sans doute inassignable ; et tant mieux. Mais je veux croire que nous sommes libres d'inventer nos vies, comme le type de regard que nous portons sur le monde, quand bien même nous sommes des créatures limitées dans le temps et l'espace, limitées par la contingence, le principe de réalité, notre finitude. ..

D. H. : Comment vous en êtes venue à l'art ? Est ce que c'était quelque chose qui vous traversait, que vous ne pouviez pas faire autrement ?

S. S. : Oui, je pense que c'était un besoin, une pulsion évidente, sans complication (la complication est advenue bien plus tard, car il est infiniment plus difficile de lâcher prise adulte, en proie à des questionnements existentiels qui en ce qui me concerne, prennent corps et chair dans ma création artistique). Mais enfant, adolescente, j'étais bien quand je dessinais. Quand je gribouillais, peinturlurais.

D. H. : Quels sont les artistes qui vous ont le plus touchée ?

S. S. : Quelqu'un qui a bouleversé, je dirais même changé ma vie, c'était un cinéaste : **André Tarkovski**. J'ai découvert son cinéma en 2006 (j'avais 20 ans), avec la sortie de son dernier film *Le Sacrifice*. Je suis allée voir ce film, presque par hasard, j'étais très fatiguée, je faisais beaucoup la fête, je dansais, je pratiquais beaucoup, j'étais *cold-wave* à l'époque. Je suis donc arrivée dans un état de fatigue intense et j'ai vu ce film, semi somnolente, de façon presque subliminale. Réceptivité inconsciente, liquide, de pure contemplation où laisser les images m'infuser, se dilater comme une respiration. J'en suis sortie bouleversée au point de retourner voir ce film tous les jours de la semaine qui a suivi. J'ai pu ensuite découvrir toute l'œuvre de Tarkovski, quelques mois après, lors d'une triste rétrospective, puisqu'il venait de mourir. J'ai puisé dans son œuvre la conviction de l'art comme cheminement vers le sacré, et ses films

m'ont aidée à ne jamais capituler dans cette quête. Il y a eu un autre film, postérieur, que j'ai vu 15 fois, obsessionnellement, *Les ailes du désir* de **Wim Wenders**, dédié entre autre à Tarkovski (ex-ange ainsi que l'énonce la dédicace).

À la fac ce n'était pas la même chose, j'ai choisi les Arts Plastiques et ma mère a accepté parce qu'il y avait l'agrégation en bout de parcours. J'ai fait un mémoire de maîtrise sur un sujet très (trop) vaste, intitulé *De l'expérience perceptive du monde à la création artistique*, sous la direction d'une enseignante, certes brillante, mais également psychanalyste, envisageant tout à l'aune de la psychanalyse, et de fait très peu ouverte à d'autres approches, du surcroît, assez intrusive, pratiquant parfois une psychanalyse sauvage avec ses étudiants. Et je peux supposer que mon « insubordination » lui a profondément déplu. De fait, je n'ai pas du tout été guidée dans l'écriture de ce texte ; il y avait des qualités énormes et des défauts énormes. La première partie traitait de l'épistémologie scientifique, avec le principe d'incertitude d'**Heisenberg**, **Einstein** et la relativité, la quantification de la matière pour ensuite rebondir, via la cosmologie hindouiste, sur la phénoménologie selon **Husserl**, mais surtout, Henri **Maldiney** et Maurice **Merleau-Ponty**. Puis je passais ensuite à l'étude de l'œuvre de deux artistes **Richard Long** et **Wolfgang Laib**. J'ai découvert Richard Long, au CAPC de Bordeaux via son installation *Bordeaux Slate Line*. Cet artiste m'a permis de m'ouvrir à l'art contemporain (que je ne comprenais pas alors, que je trouvais laid, gratuit, inessentiel – encore une fois, à l'époque, l'art contemporain n'était pas médiatisé comme aujourd'hui). Le land art, dans son lien avec la nature, me semblait déplier une sorte de sacralisation de *Tellus Mater*, une puissance archaïque qui me parlait (combien même, ce mouvement peut aussi être appréhendé de façon très factuelle, dans sa filiation immédiate à l'art minimal). Quant à Wolfgang Laib, il a toujours revendiqué un ancrage spirituel, en filiation avec le jaïnisme (religion indienne pratiquant *l'ahimsa*, la non violence).

La soutenance de ce mémoire de maîtrise s'est mal passée, je n'ai pas eu la mention nécessaire pour faire un DEA, ce que j'envisageais. Et c'est quelque chose qui m'a énormément ébranlée ; en même temps aujourd'hui, je pense que ça a été une vraie chance, parce que je suis très électron libre mais que surtout, cela m'a permis de ne pas construire un chemin tout tracé dans les arts plastiques ; cela m'a donné une possibilité d'errance, de rencontres, d'expériences ouvertes à d'autres champs disciplinaires.

Alors j'ai fait plein de petits boulots alimentaires, tout en suivant des séminaires en auditeur libre à Paris I : ceux de **Gilbert Lascault**, d'**Olivier Revault d'Allonnes**, de **Rainer Rochlitz**, de **Bernard Teyssède**. Cela m'a permis de découvrir **Walter Benjamin** dont j'aime infiniment la pensée. J'ai aussi suivi en auditeur libre les cours d'**Henri Cueco**, belle étoile sourcière, à

l'ENSBA, et qui m'a conseillé d'aller faire un tour en anthropologie, en regard des travaux que lui présentais. Et son intuition était tellement juste. J'ai alors suivi plus de 3 ans les cours magmatiques (et controversés) de **Remo Guidieri**, en anthropologie esthétique. Cours essentiels, qui m'ont permis de comprendre combien j'avais besoin de me tourner vers d'autres cultures, radicalement autres, à appréhender selon d'autres modes de pensée. Cela m'a aussi permis d'intensifier, plus ou moins consciemment, la part « africaine » de ma pratique artistique (l'Afrique hantant mon histoire familiale).

Par ailleurs, je continuais de chercher une dimension sacrée par et dans l'art. (C'était évidemment trop volontariste, d'une certaine façon trop enclavé dans des présupposés, des sortes de projections). À un moment j'ai voulu re-questionner mes origines chrétiennes, croyant que je croyais, ou voulant croire que je croyais. J'ai alors pratiqué chez les Melchites, à St Julien le Pauvre, où la liturgie en grec ancien et en arabe classique était celle de St Jean Chrysostome, avec du chant byzantin – pour moi un appel profond depuis longtemps. J'ai même suivi des cours de psaltique byzantine. J'ai aussi pensé me convertir à l'Islam pour le soufisme (par l'intermédiaire d'une amie), portée par une sorte de tentation mystique, d'envie de fusion. Je continue d'aimer les écrits mystiques, le soufisme, j'entrevois le mysticisme comme du sacré sans entrave, dans une sorte d'immédiateté en lien avec le lâcher prise. L'approche de « Dieu » dans la mystique a par ailleurs souvent à voir avec la théologie négative ou apophatisme – approche qui me semble tellement juste (ne pas affirmer, mais explorer en creux, soustractivement). Mais bon, ce sont là des raccourcis brutaux, peu subtils.

D. H : Qu'est-ce qui motive votre démarche artistique c'est-à-dire à quoi pensez vous et qu'est-ce qui se trouve à la base de votre travail ?

S. S. : Il me semble difficile de répondre à cette question. A la base, il y a sans doute une angoisse ontologique qui a je crois à voir avec la question de la mort, de la perte, de l'absence. Et mes névroses, dirait la psychanalyse (l'art étant le vecteur d'une sublimation). Soit. Mais il y a surtout une évidence qui me porte vers l'art, sans que je l'explique, ou que je cherche à (me) l'expliquer. Je sais simplement, que l'art aimante au plus profond de mon être l'essentiel de ce qui m'importe : ne pas passer à côté de ma vie, car dans la création, je me « pose », je me sens « à ma place ». C'est un cheminement que je trouve juste, car je dois composer avec la matière, l'espace, le temps, qu'il y a acte, et pas seulement agitation du mental. Le processus de création m'importe autant voire plus que la finalisation d'un travail. Car c'est être dans le flux, dans la pleine présence, ouverte à l'« accident », l'inattendu, avec lesquels il faut composer se réajuster, lâcher prise...

Très jeune, j'étais dans une volonté de spiritualité au creuset de l'art, presque

« programmatique », en proie de surcroît à un absolutisme, en quête de pureté (notion dont je me méfie aujourd'hui infiniment). A l'époque j'étais plongée dans l'œuvre de **René Guénon**, mais j'ai heureusement été sauvée de toute dérive sectaire, tant je ne supporte pas les contraintes. Mais j'ai tenté de vivre une pratique de l'art sacré, en me détournant de ma création personnelle, pour intégrer des ateliers d'Icônes (Icônes dans lesquelles l'invocation de l'Esprit Saint via la prière est censée animer le geste, les formes, cependant totalement codifiées). J'ai également suivi les cours d'un calligraphe irakien (la calligraphie arabe²⁶³ étant aussi un art sacré – j'apprenais également l'arabe classique). Mais tout cela était très « faux », encore une fois programmatique, et non animé par une nécessité intérieure. Et puis, comme c'est souvent le cas, la vie, dans la violence de ce qu'elle révèle parfois, m'a ramené à de choses plus justes ; j'ai arrêté de chercher la pureté, l'absolu, j'ai compris que j'étais une simple mortelle comme tout le monde avec mes fêlures, mes déchirures, et qu'une posture plus humble ne serait pas de trop !

D. H. : Donc on a besoin de spiritualité ?

S. S. : Ah oui, bien sûr, mais attention, la spiritualité n'est pas à mes yeux un endoctrinement, mais un cheminement intime. Qu'on soit athée ou croyant, peu importe, je ne suis pas pour la religion qui constitue avant toute chose un pouvoir temporel, politique (avec des dérives parfois tragiques, constatées au fil des siècles depuis bien longtemps. Et cela reste d'actualité). Mais on a besoin de se relier au sens étymologique « *re-ligere* ».

La découverte tardive à 26 ans de **George Bataille**, mystique athée entre autre, m'a profondément marquée, et m'a fait comprendre deux choses essentielles : il faut avoir la force de se poser des questions sans réponse possible en vivant à l'aune de cet impossible, mais aussi que la vie est dépense absolue, et que l'économie de la perte y est principielle. Je reste très attachée à sa somme athéologique, en particulier *L'expérience intérieure*²⁶⁴.

De fil en aiguille, à 29 ans j'ai passé l'agrégation. J'ai travaillé en ZEP. Ma pratique était en *stand-by*, mais j'ai gardé un lien par la poésie surtout ; je n'ai jamais cessé d'écrire de la poésie... Et il y avait mes innombrables petits carnets sur lesquels griffonner inlassablement des projets d'œuvres, d'installations, noter mes pensées erratiques ; mes *ex-voto* ont commencé

²⁶³ Les Touaregs, hommes bleu et rapport à la femme : <https://matricien.org/geo-hist-matriarcat/afrique/touareg/>
attention, les calligraphies du livre que j'ai « illustré » (*La femme bleue*, de Maguy Vautier, éditions Alternatives) sont du *tifinagh*, pas de l'arabe !

Sur la calligraphie arabe, voici un ouvrage du calligraphe dont j'ai suivi l'enseignement : ALANI Abdel Ghani, *L'écriture de l'écriture, traité de calligraphie arabo-musulmane*, Paris, coll. Esprit de la lettre, éd. Dervy, 2002

²⁶⁴ BATAILLE Georges, *Œuvres complètes V, La somme athéologique I (L'expérience intérieure, Méthode de méditation, Post-scriptum 1953, Le coupable, L'Allehuyah)*, Paris, coll. Blanche, Gallimard, 1973

« J'appelle expérience un voyage au bout du possible de l'homme. Chacun peut ne pas faire ce voyage, mais, s'il le fait, cela suppose niées les autorités, les valeurs existantes, qui limitent le possible. Du fait qu'elle est négation d'autres valeurs, d'autres autorités, l'expérience ayant l'existence positive devient elle-même positivement la valeur et l'autorité* »

**Le paradoxe dans l'autorité de l'expérience : fondée sur la mise en question, elle est mise en question de l'autorité ; mise en question positive, autorité de l'homme se définissant comme mise en question de lui-même.* p. 19.

à germer via ces annotations. Cela constituait une sorte de fil rouge maintenant en filigrane cette nécessité intérieure, cet autre monde superposé aux contingences matérielles, quand bien même j'ai adoré enseigner en ZEP, pour des raisons intimes et politiques.

J'ai aussi commencé à 33 ans une psychanalyse. Non que la psychanalyse soit une science exacte, un remède (on ne guérit pas de la mort, ni des angoisses archaïques, on apprend seulement à mieux vivre avec sans pour autant les esquiver par le divertissement, le refus d'un certain vide). Mais l'aventure psychanalytique, à condition de ne pas s'y égarer, de trouver le bon praticien, donne les moyens de prendre le temps de se connaître si possible sans trop de complaisance, de plonger aussi dans ses bas fonds, d'en accepter la réalité, pour d'une certaine façon arriver plus ou moins à s'émanciper du regard de l'autre, ne plus chercher à être légitimé par le regard de l'autre. C'est aussi l'apprentissage, ou tout au moins la prise de conscience aiguë d'une solitude ontologique, mais aussi de la relativité des choses. Ceci dit, la psychanalyse peut également mener à une sorte de nihilisme, car ne jamais cesser de tout analyser et de tout relativiser, égalise les choses, les horizontalise. Or j'ai besoin de verticalité. Dans cette exposition que vous avez vue *Le sang des Limbes*, je sais ce qu'il y a dedans, comme défrichements psychanalytiques concernant ma généalogie, mon corps de femme et tout ce que j'ai vécu. J'y explore l'imaginaire anthropologique du corps, de mon corps, selon, une approche mythobiographique (concept emprunté à l'écrivain Claude-Louis Combet – cf. ma communication *Ce qu'il reste/ce qui ne peut advenir*²⁶⁵).

Le corps me semble essentiel : c'est notre petit temple. Et il faut se le réapproprier. J'ignore s'il y a une vie après la mort, ou la réincarnation, ou rien... Mais ici-bas, j'ai ce corps pour vivre, créer, avec lequel être au monde, sensoriellement, psychiquement, phénoménologiquement.

J'ai aussi pas mal pratiqué le *Yoga*, mais surtout, maintenant, le *Tai Ji Quan* et ce que j'y découvre est précieux : en ce qui me concerne, la spiritualité passe inévitablement par notre incarnation, quelles que soient ses zones d'ombres et de lumières.

Avec la psychanalyse, j'ai beaucoup rêvé, j'ai des pages et des pages de rêves consignés. J'ai retrouvé des pans entiers de mon histoire. Porte royale de l'inconscient dit Freud. Mais pas seulement (cf. *La nouvelle interprétation des rêves* de Tobie Nathan).

Les rêves ont alimenté ma création artistique, je parle à ce propos de *substances-rêves*. Que vais-je inventer dans ma vie avec mes rêves nocturnes ? Quel mystère s'accomplit, se révèle au creuset des rêves ? Lire **Pierre Fédida** a été infiniment réconfortant, il écrit que les rêves font

²⁶⁵ « Ce qu'il reste/ce qui ne peut advenir », in *Reliquiae : envers, revers et travers des restes*, sous la direction de Emma Viguière, Sabÿn Souillard et Jérôme Moreno, Toulouse, Presses universitaires du Midi, coll. L'art en œuvre, 2015, p. 127-140. <http://pum.univ-tlse2.fr/~Reliquiae~.html>

œuvre de sépulture. J'en parle dans ma communication *Ce qui reste/ce qui ne peut advenir*. Avec cette exposition, j'ai cessé de rêver, sans doute car j'ai concrétisé et activé mes rêves via des formes, des substances, des matières « maraboutées ».

Le sang des Limbes est aussi très marqué par quelques artistes ou penseurs : **Joseph Beuys** m'est essentiel. Son œuvre m'a permis d'intérioriser la puissance de la matière, la force agissante des substances comme flux spirituel. Il y a aussi, et cela peut paraître plus paradoxal, **Jacopo da Pontormo**, peintre maniériste ô combien étrange. Son œuvre est indissociable à mes yeux, de l'écriture de son *diario*, comme du texte sublime que lui a consacré **Jean-Claude Lebensztein**²⁶⁶. Dans son *diario*, Pontormo consigne ce qu'il mange, ce qu'il chie, ce qu'il expulse sur les murs de San Lorenzo, lorsqu'il travaille aux fresques de *la Résurrection* et du *Jugement Dernier*. Et cela semble exsuder un flux continu de son corps à son œuvre, selon une alchimie à la fois triviale et sublime (j'y vois une extravasation). Il était *a priori* agnostique, fait surprenant car rare à cette époque, et hanté par la mort, tel que l'écrit Vasari. J'ai écrit une cinquantaine de pages sur cet artiste et sur ce que j'ai puisé en ce que j'appelle *Le Mythe Pontormo*... Autres influences ou nourritures notoires, **Héraclite**, mais aussi les séminaires de **Georges Didi-Huberman**, que j'ai eu la chance de suivre quelques années à l'EHESS, et qui m'ont profondément imprégnée.

Mon travail est bien-sûr hanté par la question de la mort, du mourir, et je crois que cela constitue un lien au sacré. C'est une très vieille histoire, l'art et la mort, qui remonte à la nuit des temps. Comment s'arrange-t-on avec la mort, à titre personnel j'entends ? Je ne sais pas. Malgré ma pulsion de vie, cela me hante, la question du « faire œuvre de sépulture », est au cœur des travaux du *sang des Limbes* ; il y a aussi un rapport à la magie comme efficacité symbolique, quand bien même, aujourd'hui, il n'en est plus question. Certaines illusions (qui sont parfois des consolations) ne sont plus là. Elles semblent s'être évaporées.

D. H. : La magie est-elle une illusion ?

S.S : La magie comme efficacité symbolique n'est pas une illusion ; c'est un effet placebo, en quelque sorte (Claude Lévi-Strauss l'explique très bien, et j'y réfère dans ma communication *Ce qu'il reste/ce qui ne peut advenir* en longue note bas de page).

J'ai longtemps cru en un sens immanent, préexistant, puis synergique au monde ; aujourd'hui je n'y crois plus. C'est une sorte de crise métaphysique.

Je pense d'une certaine façon que la vie n'a pas de sens. Non qu'elle soit insensée, mais elle n'a ni sens positif ou négatif. La vie est la vie. Elle me semble irréductible à tout jugement

²⁶⁶ LEBENSZTEJN Jean-Claude, Jacopo de Pontormo, Paris, éd. Aldines, 1992

humain, à toute assignation. Elle est puissance du flux, poussières d'étoiles, puissance des saisons et c'est déjà merveilleux. Il y a cette énergie, la vie en soi, le souffle de la vie qui nous traverse comme il traverse les plantes. Alors comment acter cette puissance de vie, sans l'altérer par la pensée ? Je crois que la vie n'a pas de sens prédéterminé, mais que l'on peut donner du sens à notre vie, via nos actes et ce que nos actes engagent, mais aussi, selon un regard rétrospectif, qui d'une certaine façon trace une sorte de ligne, parfois sinueuse, fragmentée, mais en laquelle on veut bien lire une histoire (ou fiction) que l'on écrit peu à peu, en tâtonnant – le danger résidant dans l'oubli conscient, incarné, ontologique du flux (car l'on ne maîtrise pas grand chose). Et c'est difficile parfois, de l'accepter, de vivre à l'aune de cette incertitude fondamentale.

Je ne crois pas en la prédestination, j'ignore si Dieu, ou si les Dieux existe(nt). C'est pour cela que je me perçois comme agnostique, à savoir ni athée, ni croyante, mais vivant dans cet intervalle de questionnements infinis, sans réponse possible : il est impossible de démontrer l'existence ou l'inexistence de Dieu, ou de Dieux....

A ce sujet, j'aime beaucoup le penseur philosophe et rabbin, mais aussi élève de **Lévinas, Marc Alain Ouaknin**, qui dit, avec son humour très juif « je suis athée, Dieu merci ! ».

Ce qui m'attire dans la pensée juive (tout au moins en regard de ce que je crois en comprendre), c'est ce questionnement permanent, ouvert à une multiplicité d'interprétations, inhérent à la structure même de la langue hébraïque du fait de la *Guematria*²⁶⁷. Or l'on pense avec la langue, la pratique d'une langue. Et la spécificité de l'hébreu peut justement ouvrir la pensée au relatif, à l'inassignable (raccourci certes trop abrupt)

Mais le plus important à mes yeux demeure ceci : nous sommes libres d'inventer nos vies. Et cela implique de cesser de se placer en victime car cela invalide notre énergie, restreint une liberté en actes. Mais ce n'est pas toujours facile.

Quand je suis dans l'atelier, je me sens à ma place, dans une sorte de justesse difficile à expliquer. C'est un espace où le temps est ouvert à la contemplation, à la lenteur, où je peux oublier les contraintes de la société. J'aime y lire de la poésie, **Paul Celan**, mon poète préféré, mais aussi **El Jaï Hallaj** (poèmes soufis) ou **Roberto Juarroz** (*Poésie Verticale*).

Quand bien même il y a de nombreux voiles dans ma pratique, je ne me bride pas ; les seules limites y sont matérielles : comment apprivoiser la matière, les substances, composer avec la gravité. Il faut trouver des solutions pour donner forme à des visions, des projections d'œuvres. Mais j'aime ce travail et ce qu'il porte de tâtonnements.

²⁶⁷ Voir Gershom Scholem, La kabbale : science de la numérologie juive, chaque lettre renvoie à un nombre etc.

D. H. : Quel rapport avez-vous à vos œuvres ?

S. S : Pour le *sang des Limbes* et tout ce qui y touche, j'ai l'impression qu'il s'agit du prolongement de mon corps, dans une sorte d'extravasation fictive. C'est pourquoi il me semble impossible de me détacher des œuvres de cette exposition ; il me serait inconcevable de les vendre. J'ai un rapport totalement viscéral, pathologique sans doute, avec ce travail marqué par les substances, dont des substances intimes (mon sang, mes cheveux). (Encore une fois, tout cela est expliqué assez longuement dans ma communication *Ce qu'il reste/ce qui ne peut advenir.*)

Cela a été pour moi à la fois jubilatoire et angoissant d'enfin exposer pour la première fois, J'ai déplacé mon travail de la sphère de l'intime (mon atelier) à un lieu public (ce qui pour moi n'était pas évident). Mais ce qui m'a le plus bouleversée, ce sont les réactions du public. Un soufi est venu psalmodier dans *la Chambre des Mystères*. Un étudiant en architecture, d'origine africaine est resté longtemps, et m'a dit, assez brutalement, que j'étais une vraie maraboute ! Des femmes ont perçu une dimension féministe, d'autres vibraient à la dimension « sacrée »... mais surtout, chacun s'appropriait mon travail à l'aune de sa singularité, de ses hantises ; mon travail n'était pas seulement l'étalement de mes névroses, d'un auto-centrage, mais un univers plus autonome, qui *ad finem* m'échappait, et gagnait en ouverture. Cela résulte sans doute de mon obsession quant aux modalités de monstration ; de fait l'installation était extrêmement épurée, presque minimaliste (ce qui contrastait violemment avec les *ex voto*).

J'ai poussé ce travail jusqu'à son extrême limite, je ne pouvais aller au-delà. Cette exposition condense une partie de mon histoire, quand bien même il y a transfiguration, sublimation. C'est pourquoi faire le deuil du *sang des Limbes* a été très douloureux, car c'était me détacher de ce qui alimentait mon travail jusque là, et cela constituait sans doute une sorte de repère, ou de contre-repère. Aujourd'hui, cela ne m'intéresse plus du tout, ne fait plus sens.

La période qui a suivi cette exposition a été coriace, outre le surmenage lié au travail à l'université, mais aussi à un déménagement, et d'autres évènements compliqués. Je me suis sentie désaccordée du monde, de mes sensations, de mes désirs, mais surtout, ne sachant plus vers quoi me tourner pour initier un nouveau cycle artistique.

Mais j'ai aussi écrit mon recueil poétique *Le Ressaq/Sa.ï.gä.n* : écriture blanche, en apnée, qui portait, je l'ai réalisé plus tard, ce qui maintenant amorce un nouveau cycle de création. Je reviens à mes premières hantises : le questionnement de l'Immanence, mais autrement, à l'aune de désillusions, de doutes profonds et de l'insécurité qui en résulte.

Ce nouveau cycle a commencé à se concrétiser avec l'exposition *Tabula Rasa*, à la BUC – exposition restrictive quant aux médiums (seuls des travaux bi-dimensionnels étaient

possibles) ; mais cela m'a forcée, en raison d'une date butoir, à trouver la force de repartir. Je ne savais pas trop quoi faire (mais il était clair que je n'avais aucune envie de refaire ce que je savais faire). Je m'accrochais intuitivement à *Capri Battery* de Joseph Beuys, et j'achetais sans savoir pourquoi, des ampoules étranges, magnifiques qui ont été l'élément déclencheur d'une série de photographies et d'une série de travaux sur carton bois (au gros sel, avec oxydation, aciers, semences, cire et paraffine) (cf. texte de présentation de *Tabula rasa*). L'ampoule serait le vecteur symbolique d'une Immanence menacée au lieu d'un questionnement diffus mais tenace.

Si je meurs demain ou maintenant, j'éprouverais une souffrance d'inaccomplissement créatif, car j'ai encore plein de choses à créer. J'ai envie d'expérimenter la vidéo, le son, travailler la musicalité. Mais surtout trouver des lieux où installer : ce rapport à l'espace – comment faire résonner l'espace, en déplier la rythmique invisible - m'obsède. Je veux aussi faire éditer mes poèmes qui sont très liés à ma pratique artistique. Quoi qu'il en soit, dans le travail à venir, il y aura forcément de la matière, des substances. Je ne peux pas renoncer à ça, j'aime cet « outillage » avec les 5 sens.

Je n'aime pas tellement la société actuelle, ce qu'elle génère comme symptômes, ni ce rapport au temps de plus en plus détraqué par une accélération croissante. Depuis quelques années, je me sens surmenée, j'ai de la difficulté à dilater le temps, retrouver ces périodes contemplatives, à même de nourrir la vie intérieure, donc ma création, sans angoisse démesurée. Une sorte de bulle en laquelle s'installer, sans idée de performativité, d'efficacité, de rentabilité. Le contraire des impératifs de notre société actuelle globalisée²⁶⁸. La vie intérieure, c'est le contraire de cette vie externalisée, et somme toute, assez angoissante, car si peu habitée, appropriée. Et je trouve l'ambiance contemporaine anxigène.

Mais ce n'est pas une raison pour désespérer, capituler. Donc dans toute cette merde-là, qu'est ce que je peux réinventer pour ré-enchanter les petites choses ? En tout cas je crois en l'humain, aux échanges humains, en la vie. Je crois aussi en une résistance-lucioles²⁶⁹.

Quand bien-même, quand je crée, je ne pense pas au regard de l'autre, ne crée pas pour l'autre, et cela sans aucun scrupule. Mon attention aux autres s'exprime ailleurs.

Dans la création, comment être la plus juste possible par rapport à ce qui me traverse, m'anime.

²⁶⁸ Deux ouvrages m'ont particulièrement marquée, car ils ont conforté ce que j'éprouve depuis longtemps à ce propos : de Jonathan Crary, *24/7 : le capitalisme à l'assaut du sommeil*, Paris, La Découverte (poche), 2016 texte intégral en ligne sur le site suivant : http://www.editions-zones.fr/IMG/html/24_7_Le_Capitalisme.html#chap-003 et de Hartmut Rosa, *Aliénation et accélération*, Paris, La Découverte (poche), 2014

²⁶⁹ Je pense bien-sûr au texte magnifique de Georges Didi-Huberman, *Survivance des Lucioles*, Paris, Minuit, 2009 : « Nous devons donc nous-mêmes – en retrait du règne et de la gloire, dans la brèche ouverte entre le passé et le futur – devenir des lucioles et reformer par là une communauté du désir, une communauté de lueurs émises, de danses malgré tout, de pensées à transmettre. » p. 133

Et ne pas trop me poser de questions parce que quand je m'en pose trop ça gâte le geste. Mon travail ne semble pas politique mais pour moi il l'est. Car l'imagination est politique, elle échappe au formatage ambiant, elle maintient une vie intérieure, donc le ferment et la possibilité d'une résistance conscientisée quant à ce que propose notre mode de vie et son confort anesthésiant. Cela m'aide à rester vigilante, ne pas me contenter de l'acquis.

Je suis aussi, depuis quelques années, extrêmement portée par l'œuvre d'un écrivain (qui à mes yeux est un des plus grands écrivains « français » actuels) et dont le pseudonyme le plus connu est **Antoine Volodine**. Son œuvre post-exotique, revendiquant une littérature des poubelles, de la marge, du *lumpen*, est profondément poétique et politique, irriguée par un imaginaire et une puissance onirique incommensurables. Et portée par une langue sublime, qu'il envisage comme une langue étrangère traduite en français. D'où un sentiment de déconnection, de flottements, d'échappées que rien ne peut contraindre. Dans le monde terrifiant qui est celui de ses récits (pogroms, anéantisements nucléaires, échec des Révolutions, situations carcérales, interrogatoires, univers « où l'humour noircit » etc...), demeure cependant une échappée absolue, constante : celle de l'imaginaire comme contre-pouvoir résidant en ces récits « encharpillés », inassignables, empruntant souvent au Bardo (du *Bardo-Thödol, le livre des morts tibétains*) un *topos* instable, une hétérotopie de mort-vivance. C'est aussi un univers fortement imprégné d'Asie, ou de Russie aux confins de l'Asie.

D. H. : Diriez vous que l'art est moral ?

S. S. : Je n'aime pas le mot moral.

D. H. : Kant dit qu'il y a un art de la guerre et une esthétique de la guerre et Levinas nous prévient contre la fascination qui peut nous faire abandonner l'éthique. L'éthique est-elle avant l'art ?

S. S. : Encore une fois, tout dépend du contexte.

En ce qui concerne mon ressenti, l'art est totalement éthique. Mais je ne suis pas sûre là aussi que ce terme me convienne, car il est trop connoté philosophiquement. Je parlerais d'authenticité ou plutôt d'intégrité (terme qui me semble plus approprié). Mais l'intégrité m'importe dans tous les actes que j'engage dans ma vie.

J'ai le sentiment d'engager dans la pratique artistique un geste essentiel. Ce geste doit être dans l'épure, ou tout au moins laisser advenir une coïncidence, une rencontre sans fioriture, sans mascarade avec ce qui advient. Comment tomber juste ? Quand bien même c'est aussi une fiction. Mais je crois que la fiction est juste, car elle permet de toucher *in absentia* à l'impossible,

sur un mode soustractif, via l'imaginaire, le symbolique, comme dirait **Jacques Lacan**²⁷⁰. C'est la « justesse » de notre subjectivité. Donc d'une relativité dans la contingence. Mais quand je crée, je suis aussi dans un lâcher prise, sans trop de complications mentales sur le moment.

Pour la première fois, il me serait envisageable de vendre les travaux post *sang des Limbes*, non que je réussisse à les vendre, mais je ne suis plus dans ce rapport de mon corps dans l'œuvre. Je suis passée à autre chose. Avec *Le sang des limbes*, il y a beaucoup de choses qui ont brûlé en moi, cela a été une calcination blanche dans mon être, j'ai perdu beaucoup de repères, de certitudes. Mais je crois pouvoir dire aujourd'hui que cela était nécessaire, quand bien même ce fut très douloureux. Cela s'apparente aussi au fait de « vieillir » - l'on perd des choses, mais on en gagne d'autres, c'est aussi l'apprentissage d'un travail vers le dépouillement, se départir du superflu... (je ne dis pas que j'y arrive).

J'essaie de prendre ce qu'il y a à prendre, par exemple avec la méditation bouddhiste, bien que je ne sois pas de cette culture et que j'aie l'ego d'une européenne. Héraclite continue d'être un sourcier magnifique. Piochons ce qu'il y a à piocher pour (s')inventer en élaborant notre propre sauce. Ne passons pas à côté de notre vraie vie. Je crois que si il y a quelque chose de vraiment essentiel, c'est de se donner les moyens de ne pas passer à côté de sa vie, à côté de qui l'on est, profondément, (dans la relativité du flux : nous sommes qui nous sommes, ayant été, ne cessant de devenir) ; apprendre à se connaître (à supposer que cela soit possible !), cela prend une vie entière.

Ma grande ambition, même si je ne sais pas si j'y arriverai, c'est, j'espère, d'être amie avec ma mort lorsqu'elle viendra. L'accepter. C'est terrible de partir en résistant, comme je l'ai vu avec ma grand-mère. La seule certitude que l'on ait est d'être mortel. Et vivre, c'est se préparer à mourir. Ce n'est pas morbide, la question de la mort est à la source du sacré, de la métaphysique, de profonds enjeux et positionnements existentiels ; c'est la grande question.

Je pense à cette citation de Sayd Bahodine Majrouh²⁷¹ : « la mort transforme la vie en destin, sans une telle fin, une fin à finir conscience, que seraient-t le destin et la liberté. »²⁷². Elle reste d'actualité parce qu'il n'y a pas de destin préétabli, (hormis ce *fatum* de la mort), mais dans cet intervalle de notre naissance à notre mort, nous sommes libres de nous inventer. (Ou comment

²⁷⁰ Je développe un peu cette approche dans ma communication « Belle(s)-aux-Voiles-Dormant / maillages et déchirures d'un ça-voir en deuil... », in *Esthétiques du voile*, sous la direction de Dominique Clévenot, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. L'art en œuvre, 2014, p. 97-111. <http://pum.univ-tlse2.fr/~Esthetiques-du-voile~.html>

²⁷¹ « - Et la mort nécessaire, ô Voyageur ? - Elle change la vie en destin. Elle éclaire d'une vive lumière de cohérence l'ensemble du passé. L'homme meurt à chaque instant, ô chercheur, mais son ombre le suit et invente son avenir. Tout ce qui a commencé un jour doit trouver sa fin. Dès l'origine, l'être conscient se prépare à mourir, et cette action donne son sens ultime à la vie. Sans une telle fin, une fin à finir conscience, que seraient donc destin et liberté ? » Sayd Bahodine Majrouh, *Le Voyageur de Minuit – Ego-Monstre I*, (texte français par Serge Sautreau), ed. Phébus, Paris, 1989 p.172-173

²⁷² Malraux : « La tragédie de la mort est en ceci qu'elle transforme la vie en destin. » ; pas de référence trouvée pour le reste.

accepter activement, et non passivement, ce *fatum* de la mort)

D. H. : Une question par rapport à l'alchimie, quelle alchimie y a t il dans votre travail ?

S. S. : Alchimie viendrait de *al chemia*, la noirceur, en arabe (enfin, c'est beaucoup plus complexe, touffu²⁷³). Le principe de l'alchimie serait de transformer le plomb en or, la merde en merveille.

D. H. : Et dans la vie ce serait transformer ce qui est négatif en positif ?

S. : Je suppose que ce n'est pas aussi programmatique, dualiste !

On brasse un tas de merde, (Georges Bataille et des expériences personnelles m'ont fait comprendre qu'en tant qu'être humain je porte en moi le meilleur comme le pire. Nous ne savons pas comment nous aurions agi pendant la seconde guerre mondiale par exemple. Nous ne pouvons pas savoir tant que nous n'avons pas acté. Il me semble essentiel d'en être conscient, et d'être responsable des actes que nous engageons.

Comme chacun d'entre nous, je porte un maelstrom de choses, des sentiments bienveillants et malveillants : des ressentiments, des pensées basses résultant de frustrations, de ce que je sens injuste (l'auto victimisation peut mener au pire !). D'où à mes yeux, l'importance de travailler sur soi, parce qu'en faisant la paix avec soi on fait la paix avec les autres.

La formule « Aime ton prochain comme toi même », c'est d'abord s'aimer soi. C'est un sacré travail et c'est surtout aimer la vie en soi, le souffle de vie qui nous traverse. C'est rendre grâce au vivant (ce que l'on peut avoir tendance à oublier, faute à trop de mental, de complication psychique, d'auto-centrage).

Pour revenir à l'alchimie, serait-ce travailler sur soi, aller vers sa pierre philosophale ? Je ne sais pas.

Après ce qui m'intéresse c'est que dans alchimie il y a *chumos* (c'est pourquoi j'aime écrire alchimie) ; *chumos*, ce sont les humeurs, mais aussi ce qui fait qu'on transforme la nourriture, qu'on la transmue pour ne pas s'intoxiquer par exemple ! Donc, il y a cette notion à laquelle je reviens, le corps comme « laboratoire » chymique formidable et énigmatique. (encore une fois, j'évoque l'alchimie dans *Ce qui reste/ce qui ne peut advenir*, avec un peu plus de subtilité)

Après, ne négligeons pas les textes de l'alchimie médiévale, qui sont superbes : je pense aux cahiers de l'Hermétisme, sous la direction d'Antoine Faivre, dans mon souvenir... je lisais ça il y a bien longtemps...

Mais là, plus simplement, je dirais : vivre, c'est sans doute (se) trans-muer (cf. l'étymologie).

²⁷³ <http://www.cnrtl.fr/etymologie/alchimie>

Et créer, c'est aussi inscrire son geste au creuset de ce mouvement, de ce flux de vie.

D. H. : Est ce que l'œuvre transmue quelque chose ?

S. S. : Je pense m'être sauvée la vie avec l'art, avec ce que la création exorcise d'une certaine façon ! A ce propos, l'art thérapie m'intéresse énormément. L'art peut nous permettre de sublimer nos pulsions comme le dit Freud, mais je ne peux envisager la création seulement sous cet angle. Ce serait trop fermé.

J'ai bien sûr été très marquée par l'art inscrit dans un contexte traditionnel, ou animiste, en lien, pour simplifier, avec des croyances spécifiques. Comme les Icônes évoquées en amont, ou l'art des aborigènes australiens, les fétiches africains, etc... L'art y est cultuel, opératif, connecté avec l'invisible. D'ailleurs, dans ce contexte actif, ritualisé, il ne s'agit pas d'art comme nous l'entendons ici, dans un contexte rationnel, occidental. Enfin, c'est beaucoup plus complexe, car un artiste comme **Joseph Beuys** puise en ces cultures exogènes, (via le chamanisme qu'il revendiquait, mais pas seulement). Bref, je découvrais tout cela dans les séminaires de **Rémo Guidieri**, il y a longtemps et cela m'a bien-sûr imprégnée (c'est pourquoi la question de matières et substances maraboutées, était au cœur du *Sang des Limbes*).

Il est clair que si l'art n'avait pas été un appel absolu, je serai devenue anthropologue.

D. H. : Question par rapport à la communication : diriez-vous que l'art communique ?

S. S. : Communication ou communion ?

Dans l'art, le rôle du regardeur est essentiel et l'interprétation de l'œuvre est infinie : il y aura autant d'interprétations que d'individus. Et tout dépend du type de regard, de culture, du contexte historique, géographique dans lequel on s'inscrit. (Georges Didi-Huberman, dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*²⁷⁴ le démontre magistralement, dépassant le prédicat tautologique qui a pu traverser l'art minimal, à propos de la sculpture *Die* de Tony Smith, mais questionnant également la limitation inhérente à une vision croyante.)

La polysémie de l'œuvre d'art peut peut-être garantir une sorte d'universalité de l'art...

Quand bien même l'art contemporain me semble parfois compliqué. Il y a un snobisme dans l'art contemporain, ne nous le cachons pas ; il y a des gens qui, s'ils ne sont pas « éduqués » ne comprennent rien à ce qu'ils voient, demeurent étrangers à une émotion esthétique. D'où la médiation – qui est une communication – et le consumérisme culturel !

Depuis **Marcel Duchamp**, l'art n'obéit plus à « une délectation rétinienne ». Les critères esthétiques ne sont plus prédominants²⁷⁵. C'est là une immense liberté, pour le meilleur et pour

²⁷⁴ Voir Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992 ; Walter Benjamin, Maldiney, la phénoménologie.

²⁷⁵ Cf. *La transfiguration du banal* d'Arthur Danto, mais également *Le nominalisme pictural* de Thierry Du Duve

le pire ; sachant aussi qu'il y a un Marché (économique) de l'art, et le pouvoir des Institutions. Mais attention, je défendrai toujours l'art contemporain, sa liberté d'expression, quand bien même ça ne me parle pas toujours.

Ceci dit, il existe des œuvres dans lesquelles les gens entrent intuitivement²⁷⁶, il n'y a pas besoin de connaître grand-chose pour vibrer. L'œuvre communique, certes, mais elle peut aussi inviter à la communion, qui me semble plus essentielle, fulgurante, nourricière.

En fait, le terme communication ne me plait guère, car nous vivons dans une époque où la communication est hyper-communication, totalement formatée, conçue dans un but d'efficacité souvent marchande. On parle de « com' », et la publicité n'y est pas étrangère !

Nous n'avons jamais aussi bien communiqué, du fait de la prolifération d'une multiplicité de petits joujoux ou gadgets nano-techniques (sont-ils des objets transitionnels ???). Mais nous ne prenons même plus le temps de nous rencontrer humainement.

Notre époque actuelle est celle de l'accélération permanente, avec le zapping qui en résulte inévitablement, sans pouvoir se poser, approfondir, s'approprier et digérer les choses (les transmuier ?). Je crains que nous ne passions à côté du temps de l'être en présence.

Et je suis obsédée par la question du temps, la vieille question de *chronos/aiôn*²⁷⁷. Il me semble que nous sommes de plus en plus dépossédés de la force vive d'*Aiôn*. C'est l'Origine selon **Walter Benjamin**, le Jadis selon **Pascal Quignard**, qui a lui aussi été un auteur très important pour moi. Notre époque semble focalisée sur un présent hypertrophié (qui n'a rien à voir avec *l'hic et nunc* des Anciens), et qui semble dissoudre peu à peu la mémoire, et ce que la mémoire enseme, élargit (cf. « le passé réminiscent » ou « le présent anachronique » selon **Pierre Fédida**). On ne prend même plus le temps de pleinement dormir, et de s'éveiller à ce que substantialise le sommeil en nos êtres. Or le sommeil est essentiel.

Je pense au dernier film d'un cinéaste que j'adore : *Cemetery of splendor* de **Apichatpong Weerasethakul**²⁷⁸ ; c'est une fable poétique, politique, où la maladie du sommeil qui s'abat sur des militaires, évoque à la fois la situation politique du pays (léthargie d'un peuple soumis au pouvoir militaire), mais qui aussi, paradoxalement, propose une échappée infinie en laquelle dilater les temporalités, les espaces, et déployer une rêverie littéralement onirique, souveraine, émancipatrice. En tant que regardeurs, nous plongeons en cet espace hallucinatoire, sensoriel, invités à vivre ce film en semi-somnolence ; ce cinéma est thérapeutique !

Je défends avec force le sommeil et les rêves ; le sommeil est ce dernier territoire que le

²⁷⁶ Pavillon japonais biennale de Venise 2015 : Chiharu Shiota, *The Key in the hand*.

²⁷⁷ Chronos, Aiôn et Kairos, étant 3 types de temps distingués par les Grecs : le premier est le temps normé, heures, minutes ; le second le temps illimité, éternel (repris par Jung et Deleuze) et le dernier est le temps de l'occasion, du moment opportun.

²⁷⁸ Film de Apichatpong Weerasethakul, 2015.

capitalisme cherche à annexer, (comme le démontre brillamment **Jonathan Crary**), car c'est un temps de non-rentabilité, où l'on ne travaille ni ne consomme. Or le sommeil est cet étrange *topos* où se régénérer, entrer en contact avec le temps du rêve ; c'est là que l'imaginaire s'assource et se meut. L'imaginaire a besoin de temps, d'un temps non compressé, non soumis à des impératifs de performativité.

Dans l'atelier, se dilate une temporalité où ne rien faire, où le vide advient, (le vide est aujourd'hui précieux, car de plus en plus rare ; il semble effrayant parfois, or il est nécessaire à la respiration). Ce temps vacant permet d'être ouverte et perméable.

J'aime quand une œuvre d'art m'arrête, me ralentit, m'extrait du temps quotidien ; c'est là que peut advenir la communion, en quelque sorte. Une biennale d'art, c'est une horreur, car vous n'avez pas le temps de vous arrêter, il faut courir d'œuvre en œuvre, pour tout voir, sans prendre le temps, justement, d'être imprégnée, de s'ouvrir à l'altérité irréductible de chaque œuvre. La contemplation me semble constituer une résistance ; elle instaure un silence nécessaire, un blanc dans l'agitation consumériste de l'époque. Quand bien même tout nous enjoint au zapping permanent. Aujourd'hui le flux des images est incessant, via internet, entre autre. Peut on se réapproprier ce flux autrement ? Je pense à Héraclite : *panta rhei* ²⁷⁹.

D.H : Y a t il du sacré dans l'art c'est à dire... Quel rapport art transcendance ? L'art transcendent-il ?

S. S. : J'ose espérer que oui, en tout cas j'y crois. Mais j'ai déjà évoqué cela en amont.

Il y a dans l'art une part inassignable, en lien sans doute avec l'inconscient, une part d'inconnaissable que la pensée ne peut en aucun cas circonscrire, endiguer. Je trouve cela rassurant, car c'est préserver d'une certaine façon un mystère consubstantiel à la vie. J'ai évoqué en amont, l'inspiration comme quelque chose qui nous traverse, mais qui ne nous appartient pas, quand bien même il y a un terrain d'accueil (ce que nous portons d'histoires singulières, de culture, etc..). Il est sans doute question de résonances multiples, de connexions imprévues, où m'importe l'intuition plus que la raison. C'est aussi s'ouvrir à l'altérité, cette part irréductible, inconnaissable, inappropriable, de toute forme d'autre.

L'altérité demeure un mystère essentiel, que bien-sûr l'on éprouve essentiellement dans nos liens humains.

D.H : C'est quoi ?

S. S. : Je ne peux pas comprendre l'autre, car je l'appréhende à l'aune de qui je suis, avec ma façon de fonctionner. D'où de nombreuses projections. Or l'autre reste un mystère absolu.

²⁷⁹ Voir aussi : Alain Chareyre-Méjan, *Essai sur la simplicité de l'être*. Il a écrit sur les artistes.

D. H. : Comme le dit Levinas.

S. S. : Oui, et il dit beaucoup d'autres choses !

En ce qui concerne mon expérience, j'ai mis beaucoup de temps à intégrer l'altérité, tant je voulais croire en la fusion ! Or il y a plutôt résonances, ouvertures à toutes formes de rencontres, dans le respect d'un mystère, d'une opacité essentielle.

J'aime beaucoup cette phrase de **Tobie Nathan** : « L'autre est ce que je ne suis pas, je suis ce que l'autre n'est pas. Et c'est dans cet espace qu'il y a tant à partager. » J'ai eu la chance aussi, de suivre ses séminaires d'ethno-psychiatrie au centre Georges Devereux, à Paris VIII. C'est un personnage incroyable, ses séminaires étaient géniaux, d'une ouverture à l'altérité absolue, où vraiment expérimenter des façons de penser, de fonctionner radicalement autres. C'était extrêmement stimulant et cela a beaucoup apporté à ma façon d'enseigner en ZEP avec une majorité d'enfants issus de l'immigration. L'altérité a bien-sûr à voir avec l'hétérogénéité, la perte de repères connus, le fait de renoncer à des systèmes (et à ce que ces systèmes sont censés protéger – mais surtout figer). Mes voyages comme les cours d'anthropologie que j'ai suivis vont dans ce sens. Je reste très méfiante envers la condescendance occidentale, et vraiment réfractaire à la globalisation actuelle (qui semble dissoudre bien des singularités, et mène à des replis identitaires populistes très alarmants.)

Pour revenir à l'art, il me semble être mon meilleur outil, car il me déplace sans cesse, tout en obligeant à une concrétisation tangible. Il me donne la force de douter, mais surtout, il me pousse à ne jamais me satisfaire de ce qui est acquis ; c'est à chaque fois expérimenter d'autres *topos* inconnus, tâtonner, me confronter à une altérité mouvante. C'est aussi un inconfort stimulant, car dès qu'une œuvre est terminée, elle perd logiquement de sa puissance projective, elle devient d'une certaine façon figée. Quand bien même j'ai de la difficulté à m'en détacher, quand bien même elle devient aussi relique : ce qu'il reste. Mais *ce qu'il reste*, justement, entrave le mouvement : *ce qui ne peut advenir*. Tout cela est très paradoxal... La création déploie des forces antagonistes entre réification et processus créatifs, projectifs. C'est dans cet entre-deux, mouvant, instable, contradictoire, que j'évolue, que j'essaie de lâcher prise, la chose la plus difficile. Je suppose que c'est le chemin de toute une vie.