

Mémoire de Master 2
DGCE - Design Graphique, Communication, Édition

Présenté par
Chloé Gorce

—
Session de Juin 2018

L'émotion créatrice,
une po(i)étique
du corps-mouvement

Sous la direction de
Céline Caumon

Responsable de parcours
Emmanuelle Sans

**L'émotion créatrice,
une po(i)étique du corps-mouvement**

Mots clés : *corps, trace, émotion, sensation, perception, mouvement, nature*

Le corps qui se meut est un corps qui s'éprouve, qui se raconte et qui nous raconte, par l'empreinte de ses expériences, émotions et sensations. En osant s'affranchir de la représentation, il se donne à voir comme présence poétique et trace tangible de l'affect de l'artiste. Exploré en tant que source des pulsions créatrice, le corps-mouvement inscrit dans le visible des reliefs intérieurs qui s'envisagent comme marques de l'identité, de la temporalité, et d'affirmation de l'existence. Surtout, il révèle un lien indéfectible avec le cosmos et la Nature. L'harmonie du corps avec ce qui l'entoure permet en effet d'accroître l'éveil des sens, de générer des perceptions multiples, et de donner naissance à des signes graphiques qui dépassent les limites apparentes du réel vers une approche plus sensible.

**Creative emotion
as poïetics of moving body**

Key words : *body, mark, emotion, sensation, perception, movement, nature*

The moving body is a body that feels and expresses itself with reflection of experiences, emotions and sensations. By daring to free itself from the common representation, it becomes a poetic image and a tangible mark from the artist's affect. Explored as the origin of creative impulses, body-movement reveals inner signs considered as identity evidence, temporality and existence proof. Above all, it shows an obvious connexion with cosmos and nature. Harmony between body and environment makes reinforcement of the senses possible, creating full of perceptions and rising graphic signs that go beyond material limits to adopt a sensitive approach.

Merci à Céline Caumon pour ses conseils et sa bienveillance.

Merci à Arthur pour son soutien.

Merci aux superbes danseurs Lucie, Maurice, Jade & Maeva.

OUVERTURE	p. 10
Première partie, le Corps comme Corpus	p. 15
1.1. LE CORPS, MATÉRIAU VIVANT	p. 17
1.1.1. Un matériau lié au monde par le sensible	p. 18
1.1.2. Le sensible fait mouvement	p. 20
1.2. UN CORPS À CRÉATION	p. 22
1.2.1. La place du has-art	p. 22
1.2.2. L'expérimentation du corps en danse	p. 24
1.3. UN CORPS D'EXPÉRIENCE	p. 26
1.3.1. La mémoire, ou l'accumulation des souvenirs	p. 26
1.3.2. L'expérience du geste quotidien comme art	p. 28
Deuxième partie, Poïétique et Poétique du corps-mouvement	p. 31
2.1. LES FACTEURS DU CORPS-MOUVEMENT	p. 33
2.1.1. La temporalité	p. 34
2.1.2. L'espace	p. 35
2.2. VERS UNE CORPOGRAPHIE DU MOUVEMENT	p. 37
2.2.1. Jackson Pollock, ou la naissance de l'action painting	p. 38
2.2.2. Fabienne Verdier et la calligraphie chinoise	p. 44
2.2.3. Hans Hartung, l'esprit de la nature	p. 50
2.3. LA TRACE COMME VECTEUR D'ÉMOTION/SENSATION	p. 56
2.3.1. Le spectateur empathique	p. 56
2.3.2. L'oeuvre intemporelle	p. 58
Troisième partie, Essai	p. 61
3.1. PROTOCOLE DE CRÉATION DE LA TRACE	p. 63
3.1.1. Choix du médium	p. 64
3.1.2. Préparation du corps et de l'esprit	p. 65
3.1.3. Le corps-mouvement en train de se faire	p. 67
3.2. CARTOGRAPHIE & LEXIQUE ATMOSPHERIQUE	p. 68
3.3. LA TRACE PHOTOGRAPHIQUE	p. 72
3.3.1. ...comme fragmentation du réel	p. 73
3.3.2. ...comme flou artistique	p. 75
CONCLUSION	p. 81
BIBLIOGRAPHIE	p. 83

Le peintre ne peint pas sur une toile vierge, ni l'écrivain n'écrit sur une page blanche, mais la page ou la toile sont déjà tellement couvertes de clichés préexistants, préétablis, qu'il faut d'abord effacer, nettoyer, laminer, même déchiqueter pour faire passer un courant d'air issu du chaos qui nous apporte la vision.

Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie*,
Les Éditions de Minuit, 1991, p. 192.

Tout commence avec quatre mots, quatre petits mots qui s'entremêlent dans cette réflexion évoluant au fil des pages : émotion, sensation, corps-mouvement. D'ailleurs, le terme « émotion » vient du verbe « é-mouvoir » qui signifie « mettre en mouvement »¹. Un mouvement qui n'est pas considéré comme translation (action de transporter d'un lieu à un autre) mais comme transformation : être joyeux, triste puis en colère, décrit fondamentalement un changement d'état. Et ce qui se meut est ce qui se transforme, voilà l'essence même du mouvement chez Bergson :

Je touche la réalité du mouvement quand il m'apparaît, intérieurement à moi, comme un changement d'état ou de qualité. Mais alors, comment n'en serait-il pas de même quand je perçois des changements de qualité dans les choses ?².

Ce percevoir au cœur de l'imperceptible se nomme, dans la théorie classique de la peinture, l'intensité³. Cela nous amène à dire que l'émotion est un mouvement qui s'effectue de manière intensive, c'est-à-dire en profondeur, et qui peut être retranscrit dans le visible grâce à la matérialité du corps. Car c'est bien par le biais de l'enveloppe charnelle que nous communiquons, attestons de notre existence, et ainsi rendons visible l'invisible.

1. Définition du CNRTL

2. H. BERGSON, *Oeuvres*, Paris, Editions du Centenaire, 1959. p.331

3. Dans le cas de Van Gogh, l'intensité de sa palette progressait à mesure que son état mental se détériorait ; l'intensité de sa palette semblait faire écho à la force dramatique de son expérience intérieure.

Les postures, gestes et déplacements exprimés en surface sont eux guidés par le vif de la sensation. Nous insisterons sur le mot « vif » afin de souligner la nature fugace et éphémère de nos ressentis. En effet, une réaction est généralement signe que nous n'avons pas été conscients du ressenti qu'il a précédé. Alors que l'émotion peut être facilement identifiable, la sensation, elle, est plus complexe, plus subtile ; elle nous échappe. Elle nous échappe car elle prend en compte un paramètre plus large qui ne se limite pas seulement au physique et au tactile : c'est l'expérience. Une expérience qui, selon Dewey⁴, va englober des paramètres plus psychiques comme la mémoire et le souvenir. Ainsi pour atteindre le mouvement, le vrai, il nécessite de s'abandonner à soi et à ses pulsions, son inconscient.

Nous voilà donc face à deux extrêmes : le corps, dans sa mouvance la plus matérielle, et l'émotion, dans ses phénomènes psychiques les plus complexes. Malgré cette parfaite opposition il n'en demeure pas moins que ressentir une émotion est intimement lié à un certain type de ressenti corporel. Par exemple, lorsque nous voulons décrire l'effet que cela fait que de ressentir une émotion, nous sommes amenés à décrire la manière dont certaines choses résonnent dans notre corps. Le philosophe qui a souligné cet aspect fondamental de la phénoménologie des émotions est W. James. Au sujet de la peur et la colère, il écrit :

What kind of emotion of fear would be left if the feeling neither of quickened heart beats nor of shallow breathing, neither of trembling lips nor of weakened limbs, neither of goose flesh nor of visceral stirrings, were present, it is quite impossible for me to think. Can one fancy the state of rage and picture no ebullition in the chest, no flushing of the face, no dilatation of the nostrils, no clenching of the teeth, no impulse to vigorous action, but in their stead limp muscles, calm breathing and a placid face ?⁵

Et si le défi était pour moi de rendre visible cette force invisible qui anime le corps, tout en me servant de ce matériau fragile et sensible qu'est justement le corps ? L'élaboration d'une production artistique conduirait à la construction de nouveaux liens entre sensorialité et expression. En choisissant d'exprimer

4. John Dewey, *Art as Experience* (1931-34), New York, Perigee Books, 1980.

5. William James, *The Principles of Psychology*, Cosimo, Inc., 2007, p. 452.w

le mouvement gestuel dans l'art de la trace, comme la peinture et la photographie, nous nous ouvririons à de multiples découvertes plastiques et émotionnelles, car c'est bien en étant visible dans ses gestes que l'être humain révèle son intériorité. Tout l'intérêt serait de penser les émotions et les sensations comme préceptes du corps-mouvement, de la même manière que la main guide le pinceau, afin de « faire image » ou tout du moins « faire trace ». Plusieurs problématiques se posent alors : comment faire trace du corps si le mouvement est en retard sur la sensation ? Si nos gestes, émotions et sensations sont par nature instables et éphémères, que seraient-ils une fois figés sur un support (et par conséquent dans le temps) ? La trace immobile n'est-elle pas esthétiquement et émotionnellement chargées, non pas de la présence ou de l'absence, mais parce qu'il y a eu mouvement ? Et quel regard devrait être porté sur cette trace ? Un regard sensible sans nul doute.

La difficulté première de ce mémoire réside dans la capacité à se défaire de l'inconsciente maîtrise du geste qui entraîne inlassablement l'artiste vers un désir d'esthétique et limite son espace de découverte. L'important n'est pas de faire du beau mais de faire du vrai. D'autant plus que si l'émotion doit révéler sa force et son intensité ce n'est pas en révélant une forme mais en étant, au contraire, indiscernable :

En art, et en peinture comme en musique, il ne s'agit pas de reproduire ou d'inventer des formes, mais de capter des forces. C'est par là même qu'aucun art n'est figuratif. La célèbre formule de Klee « non pas rendre le visible, mais rendre visible » ne signifie pas autre chose.⁶

Rendre visible présupposerait donc d'abstraire tout modèle ou ligne savante pour laisser place au hasard et notamment à la matérialité de la trace, sa texture. C'est entrer finalement dans le domaine du lyrisme défini comme le passage de l'automatisme au conscient et qui permet d'enfermer le hasard dans des « métaphores plastiques nouvelles qui nous troublent et nous émeuvent comme seuls peuvent le faire tous les signes qui font allusion à ce profond monde poétique enseveli en nous tel une seconde nature »⁷.

6. Gilles Deleuze, *Francis Bacon, logique de la sensation*, Le Seuil, 2002, p.8.

7. Introduction à l'exposition Poliakoff, galerie Dina Vierny, 1951.

Le seconde difficulté concerne l'introspection car nous sommes dissociés de notre corps et de nos sensations au quotidien. Nous pouvons ainsi vivre une journée en étant stressé sans en avoir réellement conscience ; c'est d'une certaine manière être désengagé de sa propre expérience corporelle. Il est impératif, pour pouvoir créer, de réinvestir son corps et de se laisser guider par lui. Cela nécessite de chercher des « manières de faire » l'émotion (car sans elle il n'y aura pas d'impulsion physique sensible) et d'apprendre à se laisser submerger par elle. Mais dans quel but ? Découvrir un nouveau lexique visuel du corps-mouvement qui se voit éclore à travers la surface de la toile.

Afin de mener à bien ce projet d'une po(i)étique du corps-mouvement qui se concentrera sur l'émotion et les sensations propre à la corporéité, nous ferons intervenir des penseurs et artistes issus de disciplines différentes mais ayant comme point commun le corps. Nous convoquerons, entre autre, les travaux sur la phénoménologie de Maurice Merleau-Ponty qui n'a eu de cesse de reconsidérer le primat de la perception et de la corporéité. Nous solliciterons également le philosophe Paul Valéry pour ses écrit sur le geste dansé, ainsi que John Dewey dont les réflexions associent l'art à l'idée d'expérience (expérience qu'il considère comme indissociable de toutes activités humaines). La deuxième partie consistera à observer les pratiques et modes de pensée des artistes de la trace tel que Jackson Pollock, Fabienne Verdier et Hans Hartung. Observation qui nous permettra de faire un lien fondamental entre l'Homme et la Nature.

Enfin, la troisième et dernière partie prendra la forme d'un essai : elle débouchera sur des expérimentations plastiques qui interrogeront ma propre expérience du corps-mouvement. Ces échantillons seront récoltés dans une démarche de classification et d'analyse qui devront m'amener à dégager un nouveau lexique poétique de la corporéité.

Première partie

**LE CORPS
COMME CORPUS**

1.1 LE CORPS, MATÉRIAU VIVANT

Le corps humain est une réalité visible qui nous apparaît par le biais de sa substance. Une substance faite de chair qui entraîne la concrétude du corps, permet sa projection en image et le rend tangible. Malgré ses limites définies, il témoigne d'une matière que l'on peut plier à la recherche de la forme (ou de l'informe). En ce sens, le corps est *matériau*.

Cependant si cette chair offre au corps les mêmes propriétés visuelles et palpables que celles d'un objet que l'on peut s'approprier, on ne peut, par opposition, pas se défaire de lui. Cette impossibilité de le « mettre à distance » provient du fait que la chair nous fait voir la vie du corps : elle l'« anime », qui signifie à la fois « mettre en mouvement » et « posséder une âme ».

1.1.1. Un matériau lié au monde par le sensible

Le sensible est la perception du monde par les sens. C'est par eux que le corps se construit et éprouve le monde qui le traverse et l'environne :

Nous sommes corps, et ce 'corps' n'est pas un instrument, mais le résultat plastique, en perpétuelle transformation, d'un faisceau d'activités sensori-motrices par lequel nous nous relions au monde et à autrui. Ce qu'on appelle traditionnellement 'corps' n'est donc que le fruit de l'histoire singulière et collective des gestes, autant que des sensations et perceptions qui l'ont socialement et historiquement façonné.⁸

En outre, les sens permettent d'attester de notre existence. Autrement dit, ils nous donnent le sentiment d'exister, écartant ainsi le postulat de Descartes selon lequel nous n'existions qu'à la condition de penser (« je pense donc je suis »⁹). Alors que les cinq sens n'étaient perçus que pour connaître le monde extérieur, c'est dans l'Encyclopédie de Diderot et D'Alembert qu'est finalement découvert l'existence d'un sixième sens, celui de la manière dont on s'éprouve. Rousseau comprend toute l'importance de la vie sensorielle, émotive et nerveuse et va à son tour réfuter le principe de Descartes en déclarant « Je sentis avant de penser »¹⁰. La sensibilité devient alors le fondement de tout savoir et contribue à détrôner le « je pense donc je suis » au profit du « je sens donc je suis ».

Par ailleurs, si nous perdons cette sensibilité, ce ne serait pas seulement la preuve de notre existence qui disparaîtrait, mais avec elle, celle du monde matériel. Car si tout ce que nous connaissons du monde n'est délivré que par nos sens, c'est que ce dernier est bel et bien le résultat d'une matérialisation de l'esprit. Partant de ce principe, il n'existe pas qu'une seule représentation du monde mais bien des milliers, correspondant à chaque être vivant doté d'une perception différente. L'oiseau par exemple, bien qu'étant une expression de la vie sur Terre, ne voit pourtant pas la Terre de la même façon : étendue bleue ? Désert transparent ? Océan limpide ? Ou autre chose encore qui, étranger à notre conscience, n'appartient pas à notre vocabulaire ?

8. L. Doat, M. Glon, I. Launay, *op.cit.*, p. 17.

9. R. Descartes, *Discours de la Méthode*, 1637.

10. J.J Rousseau, *Les Confessions*, édition posthume, 1782-1789.

Nous l'avons dit, notre perception du monde est entièrement établie par le sensible. Pour cause, c'est le sensible qui place le corps au centre des principales données qui nous constituent, à savoir le temps et l'espace. Le neurologue et philosophe Israel Rosenfield a analysé cette fameuse perception du monde sur des patients qui, après avoir perdu la relation à une partie de leur corps, se sont vu perdre la notion même d'espace :

Le sentiment qu'ont les patients atteints d'une lésion cérébrale que la place (portion d'espace) occupée par un de leurs membres a disparu indique d'ailleurs que c'est en référence à l'image du corps que le cerveau crée la notion d'espace : le sens de soi qui donne à la jambe sa signification confère également sa signification à l'espace occupé par la jambe. L'image du corps est donc essentielle à la notion d'espace.¹¹

Ces faits prouvent que si la notion d'espace implique celle du corps, la construction du corps se fait elle aussi par rapport à l'espace. Spatialité et corporéité sont donc indissociables. Le corps se construit par son rapport à l'espace et la spatialité s'érige par l'exercice du corps. C'est pourquoi nous pouvons dire que corps et monde forment une seule et même unité, s'entrelacent dans la sensation :

Par exemple, mon corps n'est pas un objet : il est le véhicule de tous mes rapports avec le monde. Je ne suis pas en tant que j'ai un corps, pure conscience, mais engagé dans le monde par ce corps à l'aide duquel je perçois. Je ne connais pas seulement le monde, comme dit Heidegger, je suis au monde.¹²

Cette appartenance au monde qui fut mise de côté par les Occidentaux, reste néanmoins présente dans la culture de certains peuples autochtones comme les Kanak. Pour eux, chaque partie du corps porte le nom d'un végétal : la peau est l'écorce, les organes, les fruits, les intestins, les lianes, et l'ancêtre, un arbre. Merleau-Ponty partage cette image du corps comme organe du monde : le corps propre est dans le monde comme le cœur dans l'organisme¹³. C'est finalement envisager le corps comme le cœur de la perception : il irrigue le monde de sa présence en même temps qu'il fait apparaître le monde extérieur comme une image visible à la conscience.

11. Rosenfield, *Une anatomie de la conscience, l'étrange, le familier, l'oublié*, Paris, Flammarion, 1992.

12. Merleau-Ponty, *Parcours, 1935-1951*, Lagrasse, Verdier, 1997, p. 66.

13. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 235.

1.1.2. Le sensible fait mouvement

À la fois sensible et sentant, objet et sujet, du dedans et du dehors, à la surface et en profondeur, le corps est « un noeud de significations vivantes »¹⁴. Autant d'états qui se croisent et s'entre-croisent pour confirmer son expérience double est paradoxale. Mais le corps, de par sa sensibilité et sa sensorialité, se veut continuellement mouvant.

Nous l'avons dit, « sentir » signifie se projeter une image sensorielle de l'extérieur, aller à la rencontre d'un monde que sa concrétude rend mesurable. Il est nécessaire, pour la survie d'un être, que ce dernier prenne connaissance de son espace. Pour se faire, chaque mouvement dessine, délimite et catégorise le monde qui l'entoure. Faire mouvement est ainsi nécessaire à la perception de la qualité de l'espace et à sa projection mentale. Or le mouvement corporel ne peut seulement être réduit à un déplacement spatial puisque la vie est, jusque dans nos cellules, un échange perpétuel d'énergie. Nous l'avons dit plus tôt, le sensible du corps est représenté par sa capacité à être touché et à être traversé de multiples sensations à mesure qu'il se meut. C'est en cela qu'il est l'habitable de mouvements incessants, non pas sous la forme de déplacements spaciaux mais sous la forme de mouvements affectifs.

Le terme « affectif » concerne d'ailleurs « les affections subites de l'âme »¹⁵, plus communément appelées « états d'âme ». Il concerne toutes les réactions mettant en cause la sensibilité de l'être sentant, ce dernier exprimant par un certain état la perception du dehors. De ce fait, l'affect rend bien compte d'une « expression » qui est, par définition, un mouvement s'effectuant de l'intérieur vers l'extérieur. Tout ressenti inclut en effet une activité corporelle inhérente, de la même manière que la posture prépare le mouvement. L'affect serait, en quelque sorte, l'élan intérieur qui précède l'action extérieure. Sans cet élan, l'action n'aurait pas de sens, et surtout, ne prendrait pas sa forme visible :

14. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 176-177.

15. Définition du CNRTL.

Alors que ces mouvements du corps ne peuvent se faire que si un mouvement de l'âme les précède, inversement le mouvement intérieur et invisible qui les produit est augmenté par les mouvements qui se font visiblement à l'extérieur. Ainsi les affections du cœur, qui les a précédés pour pouvoir les produire, s'accroissent du fait qu'ils sont accomplis.¹⁶

L'émotion est une des composantes de l'affect dans laquelle nous sortons en quelque sorte de nous-même. Elle est mouvement par le fait même des répercussions corporelles et physiques qu'elle provoque : modification du rythme cardiaque, de la respiration, de la tension musculaire... Ce sont, en somme, des marques extérieures visibles par autrui en opposition avec d'autres, plus profondes, qui restent psychiques. Ce corps ainsi affecté, ému, et mû par l'émotion qui le façonne, démontre combien la mouvance et l'occupation dans l'espace du corps dépend de son état affectif :

Je pense que la perception de l'espace que l'on a lorsque l'on est dans différents états émotionnels est complètement différent selon le type d'émotion. Dans la tristesse, on est égocentré, on oublie l'espace, alors que la joie, au contraire, explose l'espace. Il suffit de regarder ce qui se passe sur un terrain de football quand un but est marqué.¹⁷

Mais ces marques extérieures ne demeurent pas dans le but d'être anticipées ou conscientisées. Elles se donnent dans l'immanence du mouvement affectif, c'est-à-dire qu'elles sont comprises dans la nature même de l'être. Tout être doté de sensibilité se meut intrinsèquement dans sa chair et en surface. C'est en cela que le corps sensible est un organe d'action à part entière, capable de se réfléchir dans la matière jusqu'à la transformer et la modeler. Il est autant une substance qu'un processus (dans le sens de la transformation). Un processus qui le met en cause dans sa totalité comme corps affecté et non plus comme simple réalité matérielle :

« Je suis mon corps » et non plus « j'ai un corps ». Le corps est ce « que je vis comme profondément mien parce que c'est en lui que je m'éprouve, parce qu'il est le vecteur docile de mes intentions, corps qu'en vérité je suis plutôt que je ne le possède. »¹⁸

16. J-C Schmitt, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990, p. 291.

17. Alain Berthoz. *Fondements cognitifs de la perception de l'espace*,

1st International Congress on Ambiances, Grenoble, 2008.

18. Merleau-Ponty, *op.cit.*, p 120.

1.2. UN CORPS À CRÉATION

L'émotion soudaine éprouvée par le corps amène ce dernier à expérimenter des phénomènes nouveaux. La sensation que cela fait d'être affecté amène en effet le corps à s'inhiber de manière inconsciente, comme le suggère l'expression « agir sous le coup de l'émotion ». La sensation se meut en un mouvement où l'être se retrouve parfois lui-même, là où il ne se soupçonnait même pas, offrant au monde la visibilité d'un état jusqu'alors caché. Là réside le rôle de l'émotion créatrice : réveiller les potentialités étouffées de la corporéité et redécouvrir le langage souvent oublié des mouvements. En mettant en scène ses impulsions, forces et émotions les plus profondes, le corps devient ainsi un terrain d'expression susceptible de produire de nouvelles formes dans les champs du visible.

1.2.1 La place du « has-art »

Le corps, matériau vivant, est considéré comme celui qui crée. Il est pour cela nécessaire d'avoir une identité propre et de se libérer des normes de la société en s'appropriant le geste commun. Or, s'approprier le geste ne veut pas dire le soumettre à la volonté, l'intention ou la prévision. C'est l'utiliser comme médium unique de l'émotion, et par conséquent du hasard. Nous l'avons exprimé plus tôt, le mouvement charnelle advient dans l'immanence de l'é-motion ; l'être se voit transcendé, dépassé par la sensation qu'il ne peut essayer de conscientiser qu'après qu'elle soit survenue. La dimension imprévisible du mouvement en train de se faire est ce qui fait l'intérêt de la création : laisser le hasard se produire, c'est laisser à la création toute sa vitalité. Le corps ne doit donc pas chercher à signifier ou indiquer le mouvement, il doit au contraire, effacer toute notion d'intention afin de le percevoir comme création naturelle et véritable :

C'est dans la découverte, dans le frémissement de l'inquiétude, dans le frémissement de l'hésitation qu'on cueille les fleurs de la création.¹⁹

19. Édouard Pignon, *A contre-courant*, Paris, Stock, 1974, p. 229.

Cette comparaison avec les fleurs n'est pas si anodine qu'elle puisse paraître. Le verbe « créer » provient en effet de deux étymologies latines : *creare* qui signifie « faire pousser », et *crescere* qui signifie « croître ». La création est en lien avec la germination, la croissance et par extension la Nature. Elle renvoie le corps-mouvement à la question de l'origine du monde et du geste primitif. Le corps, pour créer, ne doit-il pas se rapprocher de la Nature et de son devenir incertain propre à tout être ? Car la Nature est, dans son essence même, imprévisibilité et mystère : nul n'est capable d'expliquer les causes de son existence. Le seul sens de la création réside alors dans l'action, le maintien de la vie, et le hasard naturel des choses. C'est, en soi, rendre au mouvement le caractère foncièrement dynamique et vital du réel qui constitue toute création :

En art comme dans la nature, la matière peut être saisie par une expression de vie. La forme intéresse dans la mesure où elle manifeste la loi de son devenir, le dynamisme de sa mise en forme, la morphogénèse et l'entéléchie qui la déterminent : la vibration imprime une impulsion, un rythme, une structuration à la matière, en introduisant, au-delà de toute causalité mécanique, une dimension organique dans la forme. La disposition téléonomique de celle-ci est alors appréhendée comme « expression visible » de « volonté ou besoin de devenir vivant.²⁰

De ce fait, il serait normal de penser que la création découle du hasard mais il n'en est rien. De la même manière que pour le fameux « je sens donc je suis » évoqué précédemment, hasard et création s'entrelacent dans la simultanéité. Cette rupture d'une relation de cause à effet dépossède le créateur de toute emprise et de toute volonté sur son oeuvre. En excluant ainsi toute forme de prédétermination, il permet à l'acte véritable de création de se produire. Pour Aristote, qui accorde à la nature un statut primordial, les créations de cette dernière sont supérieures aux oeuvres d'art car dénuées de raison consciente. Le hasard serait donc pour l'homme « un stade de développement qui le verrait jouir d'une liberté à la hauteur de ce que la réalité entière a à offrir »²¹. En rapportant ce principe à la corporéité, il apparaît évident qu'un corps à création est un corps se mouvant dans le « has-art », capable de se soustraire de la conscience pour aller à l'essentiel (ou l'essence même du corps-mouvement).

20. Stefania Caliandro, *La vibration comme force morphogénétique de création, ou le dynamisme architectonique dans l'oeuvre de Peter Eisenman*, Cygne noir, no 1, 2013.

21. Denis Lejeune, *Qu'est-ce que le hasard ?*, Max Milo, 2007.

1.2.2. L'expérimentation du corps en danse

La danse est, comme disait Paul Valéry, « l'acte pur des métamorphoses »²². Le danseur peut en effet tout incarner en devenant le support mobile de multiples formes. Des formes qui se révèlent être le langage des mouvements de l'âme sans pour autant être porteuses d'intention. Car pour le danseur-chorégraphe Merce Cunningham, le but de la danse n'est surtout pas d'enfermer le mouvement dans les limites de la volonté du créateur, mais bien de l'exprimer par le seul biais du hasard.

*Plutôt que de tâtonner en rassemblant les choses et de s'estimer au final insatisfait, il vaut mieux s'en remettre au hasard. En plus, c'est un moyen de faire apparaître des combinaisons auxquelles on n'aurait pas pensé. En fait, je crois que le hasard rend les idées plus claires et ouvre l'imagination.*²³

Il décide alors d'utiliser un dé ou des pièces numérotées tirées au sort afin que seul le hasard décide de l'agencement de la chorégraphie (nombre de danseurs, changement de direction, vitesse d'exécution...). Les danseurs, une fois confrontés à des situations incongrues, doivent inventer des moyens de réaliser les figures imposées par le hasard. Une exploration des reliefs indéfinis du mouvement qui permet de découvrir l'intensité insoupçonnée du corps. Le réel laisse ainsi place à l'irréel dans le but de faire reculer les limites de la corporéité. Le corps cesse d'être enfermé dans sa forme, se dissout, pour finalement ne devenir qu'émotion, idée, événement :

*Le corps spatial de l'artiste en création est accompagné de sa subjectivité la plus pure. Il est vécu dans une ouverture qui se fait passage entre intériorité et extériorité (Morais, 1998). Cette prise de conscience de son intériorité l'invite dans son ouverture même à s'inventer, à se créer à l'infini. À terme, il peut saisir cette opportunité de se réorganiser et de se redécouvrir un nouveau territoire [...] alors il se met dans une posture où il n'entend plus ces autres. Il arrive à faire le vide autour de lui de façon à se sentir seul, à se ressentir seul. [...] Depuis son corps relationnel, l'artiste envisage de quitter un soi au sens mondain, pour aller progressivement vers un soi subjectif, plus humain sans doute. Ce qu'il s'apprête à quitter, c'est le soi déterminé qui est celui du monde des autres, celui dans lequel il est d'ordinaire.*²⁴

22. Paul Valéry, *L'Âme et la Danse. Le Ballet au XIX siècle*, Éditions de la Nouvelle revue française, 1921.

23. Citation de Merce Cunningham paru dans *Merce Cunningham, l'homme qui a réinventé la danse*, par Ariane Bavelier, LeFigaro.fr, 2009.

24. Christine Delory-Momberger, *Éprouver le corps : Corps appris, corps apprenant*, Eres, 2016.

Si la vérité de l'être est finalement de quitter son soi ordinaire, c'est parce qu'il ne peut atteindre le pur mouvement en étant prisonnier du quotidien. Dans l'étau des habitudes et des pressions sociales, le corps ne déploie qu'une infime partie de ses possibilités. Mais dans le geste dansé, les pieds se détachent peu à peu du sol et de la rationalité. Tournés vers le ciel, ils se mettent en symbiose avec le reste du corps pour dévoiler son miracle et son essence. Avant d'être considérée comme un champ de l'art, la danse était d'ailleurs essentiellement un acte religieux, perçue comme une possession divine proche de la transe. C'est cette ivresse du corps dansant qui se révèle nécessaire à la vie, car il parvient à bouleverser la banalité du monde réel et d'atteindre la nature même des choses :

Elle [la danseuse] tourne, et tout ce qui est visible, se détache de son âme ; toute la vase de son âme se sépare enfin du plus pur ; les hommes et les choses vont former autour d'elle une lie informe et circulaire... Voyez-vous... Elle tourne... Un corps, par sa simple force, et par son acte, est assez puissant pour altérer plus profondément la nature des choses que jamais l'esprit dans ses spéculations et dans ses songes n'y parvint.²⁵

Par ailleurs, la danse provoque également l'étonnement devant la réinterprétation prodigieuse des gestes communs, aussi anodins soient-ils. Elle prouve que la création n'est pas que figures extraordinaires, et que chacun possède cette liberté de mouvement essentielle dont on ne pense même plus. C'est finalement envisager chaque automatisme du corps comme potentiel de création ; il suffit juste d'apprendre à nous connaître nous-même et de découvrir, derrière tous ces gestes finalisés et quotidiens, la pureté du geste :

Elle [la danseuse] nous apprend ce que nous faisons, montrant clairement à nos âmes, ce que nos corps obscurément accomplissent. A la lumière de ses jambes, nos mouvements immédiats nous apparaissent des miracles. Ils nous étonnent enfin comme il faut. [...] Nos pas nous sont si faciles et si familiers qu'ils n'ont jamais l'honneur d'être considérés en eux-mêmes, et en tant que des actes étranges (à moins qu'infimes ou perclus, la privation nous conduise à les admirer)... Ils mènent donc comme ils le savent, nous qui les ignorons naïvement ; et suivant le terrain, le but, l'humeur, l'état de l'homme, ou même l'éclaircissement de la route, ils sont ce qu'ils sont : nous les perdons sans y penser.²⁶

25. Paul Valéry, *L'Âme et la Danse. Le Ballet au XIX siècle*, op. cit.

26. *Ibid.*

1.3. UN CORPS D'EXPÉRIENCE

Le corps-mouvement est façonné par monde social, économique, moral et culturel, qui lui impose ses lois, ses normes et ses intérêts. De ce fait, il semblerait instrumentalisé, vidé de toute sa subjectivité : il n'en est rien. Nous l'avons mentionné plus tôt, les automatismes du geste peuvent être contextualisés ou décontextualisés dans un but de création et de recherche du geste pur. La question de l'expérience, ici, est donc d'appréhender les mouvement du corps humain comme relatifs au milieu qui l'entoure et aux relations qu'ils engendrent :

Il s'agit de s'opposer aux idées de contemplation ou de réception passive des choses, afin d'affirmer que l'expérience est nécessairement constitutive de la manière dont on appréhende le monde ; d'autant plus qu'elle se confronte en permanence à d'autres expériences, celles des personnes avec lesquelles on interagit.²⁷

1.3.1. La mémoire, ou l'accumulation des souvenirs

Le corps, par les sens, perçoit et enregistre les sensations et les images sous forme de traces qui s'inscrivent dans le cerveau et dans le corps. Grâce à la mémoire, ces stimulations sensorielles deviennent souvenirs, apprentissages et culture corporelle qui détermineront le développement gestuel du corps. De cette manière, les gestes enregistrés par le passé peuvent être exécutés dans un but précis sans même la nécessité d'être conscientisés :

Des mécanismes qui permettent au cerveau de conserver les traces d'événements récents, qui combinent des signes moteurs ou sensoriels qui représentent la procédure nécessaire pour accomplir un geste ou atteindre un but.²⁸

Le corps se faisant ainsi lieu d'expérience, les gestes vont construire peu à peu la conscience qu'il a de lui-même. En les superposant, les assemblant, il parvient à édifier sa propre mémoire corporelle qui le déterminera en tant qu'être subjectif et identitaire.

27. John Dewey, *Art as Experience* (1931-34), New York, Perigee Books, 1980, p. 135.

28. Alain Berthoz, *Le Sens du mouvement*, Odile Jacob, 2008, p.12.

Tout en accomplissant ces gestes, le cerveau nous fait remémorer des expériences internes sous la forme de diverses représentation : c'est la synesthésie. De la même manière que pour Marcel Proust, dont le cerveau part à la recherche de l'explication du plaisir soudain qui l'envahit lorsqu'il mange la madeleine et qui sera le déclencheur d'images et de bruits d'un souvenir d'enfance, l'immanence du mouvement réside dans la composante affective de l'être. Si pour Merleau-Ponty « voir, n'est-ce pas toujours voir de quelque part ? »²⁹, alors le mouvement exécuté à l'instant T ne pourrait-il pas faire aussi écho à un souvenir émotionnel enfoui ? Le corps serait donc constitué de couches de sensations multiples, se réveillant de manière simultanée, et rendant l'être à la fois émetteur et récepteur.

À partir de ce constat, nous pouvons considérer que la culture corporelle, comme pour la culture intellectuelle, est constamment revisitée en fonction des nouvelles expériences vécues. Cette mémoire du corps serait donc en changement permanent puisqu'un seul stimulus (bruit, odeur, émotion...) est capable de s'enregistrer comme nouveau souvenir physique. Rapporter cette conception à celle de John Dewey nous permet de constater des similitudes entre l'expérience du corps et celle de l'oeuvre d'art. Selon lui la relation à l'oeuvre n'est, en effet, aucunement prédéterminée et ne fait que varier indéfiniment :

*Une oeuvre d'art ne saurait alors être considérée comme immuable, puisqu'elle est constamment réinterprétée, réévaluée, rejouée dans l'infinité des expériences et que ce n'est qu'au sein de ces différents processus qu'elle prend son sens et sa valeur.*³⁰

*L'expérience dépend de l'interaction du produit artistique avec un individu donné. Elle n'est donc pas deux fois la même pour différentes personnes [...]. Elle change pour une même personne à différents moments, à chaque fois qu'elle apporte quelque chose de différent à une oeuvre. [Et] il n'y a aucune raison pour qu'afin d'être esthétiques, ces expériences soient identiques.*³¹

29. Merleau-Ponty, *op. cit.*

30. John Dewey, *op. cit.*, p. 109.

31. *Ibid.*, p. 331.

1.3.2. L'expérience du geste quotidien comme art

L'idée de confronter l'art à la vie ordinaire est centrale dans les travaux du philosophe John Dewey que nous venons de citer. Il impliquerait selon lui de changer de regard sur les activités humaines afin de parvenir à y déceler l'inspiration artistique. De ce fait, l'expérience esthétique de l'art perçue par le plus grand nombre comme un luxe élitiste produisant des objets hors de l'ordinaire, devient accessible au commun des mortels et au sein de l'univers ambiant :

L'esthétique ne s'ajoute pas à l'expérience, de l'extérieur, que ce soit sous forme de luxe oisif ou d'idéalité transcendante, [...] [mais] consiste [...] en un développement clair et appuyé de traits qui appartiennent à toute expérience normalement complète.³²

Pour Dewey, l'expérience esthétique serait ainsi, tout simplement, l'expérience de la vie. Le sujet humain qu'elle met en cause, à la fois actif et contemplatif, s'éprouve lui-même comme être vivant. Il permet d'offrir un tout autre regard sur l'existence quotidienne que l'on considère souvent comme inesthétique. En vivant ces expériences diverses dans leur plénitude immédiate et en les communiquant par la suite, elles deviennent objets de réflexion par le biais de la mémoire et de l'imagination. L'expérience artistique, grâce à cette imagination qui est le lieu de rencontre de « l'ancien et du nouveau »³³, transcende l'activité ordinaire par d'autres formes de relations et de participations que les nôtres.

Encore ici, pour Dewey, « toute expérience consciente recèle à quelque degré une qualité imaginative »³⁴. Ce qui signifie, pour le philosophe Richard Shusterman :

mettre l'accent sur les qualités d'harmonie, de créativité et d'imagination [...] de telle sorte qu'un plus grand nombre d'activités quotidiennes procurent une satisfaction immédiate, et non pas le seul espoir d'un plaisir différé et extérieur.³⁵

L'expérience artistique, et par conséquent du geste, se verrait ainsi indissociable de nos activités quotidiennes mais amenée à notre conscience

32. *Ibid*, p. 71.

33. *Ibid*, p.317.

34. *Ibid*, p. 317.

35. Richard Shusterman, *L'art à l'état vif. La pensée pragmatiste...*, Le sens commun, 1992.

créative par le biais de l'imagination. Par conséquent, si l'on peut dire que l'expérience artistique se distingue de l'expérience ordinaire, c'est précisément dans la mesure où elle enrichit le quotidien en lui octroyant une importance symbolique et poétique. Elle nous invite à laisser de côté nos habitudes de pensée et à davantage prendre en compte nos gestes anodins et le monde dans lequel ils s'inscrivent :

Une simple marche, l'enchaînement le plus simple ! [...] Point de mime, point de théâtre ! Non, non ! Point de fiction ! Pourquoi feindre, mes amis, quand on dispose du mouvement et de la mesure, qui sont ce qu'il y a de réel dans le réel ? [...] Parmi toutes les ivresses, la plus noble, et la plus ennemie du grand ennui, est l'ivresse due à des actes. Nos actes, et singulièrement ceux de nos actes qui mettent notre corps en branle, peuvent nous faire entrer dans un état étrange et admirable... C'est l'état le plus éloigné de ce triste état où nous avons laissé l'observateur immobile et lucide que nous imaginâmes tout à l'heure.³⁶

36. Paul Valéry, *op. cit.*

Deuxième partie

POÏÉTIQUE & POÉTIQUE
DU CORPS-MOUVEMENT

2.1. LES FACTEURS DU CORPS-MOUVEMENT

Ce désir de penser le corps comme matériau vivant en perpétuel mouvement pourrait bien être un prétexte pour essayer d'en capturer son essence. Par « capturer » nous entendons figer sur un support et dans le temps afin d'en percevoir le secret. Il convient d'analyser pour cela le comportement du corps-mouvement dans un cadre spatio-temporel.

2.1.1. La temporalité

Principe de tout changement et de tout devenir, la temporalité implique le corps dans sa dimension vitale. Parler du temps revient donc à parler du temps « vécu », caractéristique qui ne le rend en aucun cas mesurable. Il ne va pas sans dire que le temps ordinaire (celui de l'horloge) est une réalité imposée de l'extérieur. Il engendrerait par conséquent l'appréhension du mouvement et son déterminisme. En revanche, un corps qui prend son temps va le faire de manière purement biologique, par l'unique fait de sa conscience. Il envisage ainsi le mouvement à son propre rythme, s'accordant au temps tel qu'il le vit intérieurement : il « prend » son temps au sens littéral du terme.

Prendre son temps signifie aussi attendre. À travers cette attente, l'être demeure dans le flou, le vague, l'indéterminé. Il se trouve que le seul temps dévoilé est un temps à venir, un temps qui dure sous la forme d'un éternel futur. Uniquement concentré sur le flux des sensations le corps reste ouvert à tout ce qui émane de lui. Ce primat de la formation sur la finalité du geste apparaît pour Michaux comme l'enjeu de la création :

J'aurais voulu dans un homme représenter le geste, partant de l'intérieur, le déclenchement, l'arrachement ; l'irruption coléreuse de cette intense, subite, ardente concentration d'où va partir le coup, plutôt que le coup arrivé à destination.³⁷

Cette recherche d'un trajet, du désir de sortir de soi, porte un temps particulier : l'atemporalité. L'expérience du corps-mouvement ainsi proposée aurait un commencement mais jamais de fin. Tout demeure en perpétuel mouvement, dans l'écoute du corps et la réception des flux. Ici le terme de « flux » induit en lui-même une forme de durée puisque l'écoulement des sensations crée à lui seul une temporalité singulière. Cette attente se transforme alors en laisser-aller qui mène le corps-mouvement par delà les champs explorés, connus et délimités.

37. Henri Michaux, *Saisir*, Fata Morgana, 1979.

2.1.2. L'espace

La notion d'espace se définit comme l'expérience sensible du sujet en échange avec le milieu qui l'entoure. L'environnement ne s'appréhende plus comme une donnée objective et quantitative dans les rapports géométriques de grandeur, mais selon une donnée subjective et qualitative qui est de l'ordre du ressenti. L'être sentant s'éprouve lui-même dans le monde auquel il appartient :

Je me situe aussi dans cet espace et en le faisant je me rends semblable, du moins par un côté de mon être, aux choses ambiantes ; exactement comme elles, j'occupe une place dans cet espace, par rapport aux autres objets qui s'y trouvent. Je « rentre dans le rang » de cette façon, pour ainsi dire, et l'espace qui nous englobe tous opère ainsi un travail de nivellement. L'espace devient ainsi « du domaine public », comme je le disais ; je le partage avec tout ce qui s'y trouve.³⁸

La spatialité n'est donc plus envisagée comme géographie mais comme perception de l'espace vécu. Le danseur qui tend le bras n'a pas pour objectif dessiner une ligne visible à l'œil, mais une ligne d'énergie qui prolonge le mouvement du bras dans l'espace en donnant l'illusion de la trace. Ce prolongement du corps dans l'espace brise les frontières du dedans et du dehors. L'être n'est plus limité par ses contours corporels ; il devient l'univers et l'espace :

L'espace est ainsi porteur d'une charge d'humanité qui fait que, par un glissement abusif, on lui prêterait parfois une personnalité (la personnalité d'une ville ou d'un pays ou même d'un département), un esprit (l'« esprit des lieux »), voire une âme. Il est plus juste d'affirmer que ce sont les hommes qui font les lieux, et par conséquent l'espace, et non l'inverse, même si chaque lieu a sa matérialité propre.³⁹

Mais n'oublions pas que la spatialité ne concerne pas seulement ce qui entoure le corps et lui est extérieur. Le corps est, en lui-même, un paysage et un territoire que l'être transporte à sa guise : « En me situant dans cet espace, je ne me livre pas en entier à lui. Je conserve des recoins de mon être qui restent bien à moi »⁴⁰. Un espace a contrario délimité par l'anatomie qui

38. Eugène Minkowski, *Le temps vécu*, PUF, 1995, p. 392-393.

39. Armand Frémont, *Géographie et espace vécu*, Odile Jacob, 2005, p. 102-103.

40. Eugène Minkowski, *op. cit.*

empêche l'extension de sa surface et l'exécution de certains mouvements, comme tourner la tête à 360 degrés par exemple. Ces limitations « spatiales » imposent un cadre qui déterminent un certain type de gestes tout en empêchant d'autres, mais toujours selon des lois qui offrent une marge d'indétermination.

En effet, il existe deux types de corps : un corps « réel » (physique) et un corps représenté par l'esprit (mental). À la croisée de ces deux types se forme la représentation cognitive du corps qui peut être perturbée par des anomalies accidentelles ou des illusions de la perception comme le membre fantôme. Le sujet qui perd ainsi la sensation d'appartenance d'une partie de son corps continue pourtant d'en éprouver la présence durant un certain temps. Les preuves d'un décalage entre corps physique et corps mental nous amènent à douter d'une rationalité de sa surface. Tant que le sujet parvient à se localiser dans son corps (quand bien même sa conscience soit faussée), il parvient à en projeter mentalement la spacialité et à l'utiliser dans un plan d'action. Loin d'être par conséquent le reflet d'une réalité visible, la représentation mentale impacte le mouvement et permet de découvrir un champ d'exécution beaucoup plus vaste et varié.

Que se passerait-il alors si un outil s'éprouvait comme extension du corps réel ? Bien qu'il ne soit jamais considéré comme un membre, l'outil n'en est un que dans la mesure où il s'ajoute à celui-ci. Limitée à l'usage, il ne reçoit pas d'informations kinesthésiques mais peut prendre son sens dans un tout autre horizon. Du fait de sa relation solidaire avec le membre, il est compris avec lui et s'inscrit dans la globalité du geste :

L'agent a une appréhension par anticipation de son usage qui enveloppe le geste de le saisir en un « voir comme » conduisant au faire, non issu du voir. L'atelier, le bureau, la chambre, sont de telles sphères d'anticipation de la volonté, plus fondamentalement que de perception visuelle. Husserl mss BIII 9 (1931), p. 157; D10 I (1932), p. 18-20; D12 III (1931), p. 22.⁴¹

41. Jean-Luc Petit, *La spatialité originare du corps propre, Phénoménologie et neurosciences*, Revue de synthèse : 5^e série, 2003.

2.2. VERS UNE CORPOGRAPHIE DU MOUVEMENT

Le terme « corpographie » contient les mots « corps » et « graphie » dont l'éthimologie signifie la manière de représenter, d'écrire, en clair la trace. Le concept fut élaboré par l'architecte urbaniste Paola Berenstein-Jacques qui parla de corpographie urbaine dans le cadre de ses travaux sur l'appropriation de l'espace urbain. Un concept que l'on peut donc aisément rapporter à notre sujet puisqu'il capture la mémoire du corps et son mode subjectif d'action face à l'expérience affective.

Il s'agira ensuite d'analyser les enjeux que cette problématique a soulevé auprès d'artistes dont les travaux s'articulent autour de la matérialisation de cette trace. Des facteurs à prendre en compte tel que le choix du médium qui parviendrait à retranscrire la vitesse et la lenteur. Mais également des instants de plénitude qui dessineraient non pas la transcendance mais l'immanence : art du temps, expression du trajet, de la course. Par ailleurs, autour de l'image du corps et du corps comme image, se joue une dualité entre forme et matière. Cette matière dont on observe la texture et les contours mystérieux n'est rien d'autre que la vie, avec ce qu'elle a de plus ordinaire et en même temps de plus surprenant.

Nous savons que cette indiscernabilité entre l'art et la vie est inhérente à l'histoire de l'art. En abandonnant l'image, la peinture se fait corps. Le geste deviendrait le lien entre l'empreinte et la course, entre ce qui est abandonné sur la page et ce qui continue de filer. Le visible et l'invisible ne cessent ainsi d'échanger leurs traces ; s'il y a l'un, il y a l'autre, et tout peut sans cesse s'inverser :

Les corps sont comme révélés par les formes qui les « essayent », et les formes sont déformées, déchirées par les corps qui les « excèdent » [...] C'est que la sépulture comme la résurrection, qui n'en est qu'une idée limite, touchent à l'absence, à l'impossibilité de représenter ce qui a été – et éventuellement de lui rendre sa singularité inouïe, inaperçue, incomparable. Car plus on représente l'absence, et plus elle s'éloigne. C'est pourquoi il faut cesser de la représenter, et en respecter la trace.⁴²

42. Olivier Abel, texte pour le catalogue de l'exposition de Henri Foucault à l'hôtel de la Monnaie, Paris, 2008.

2.2.1. Jackson Pollock, ou la naissance de l'action painting

L'action painting est l'art de considérer la peinture comme un geste, une action où le hasard de la matière (éclaboussures, coulures) vient composer la toile. Il se différencie d'une technique picturale comme la « touche » qui se base sur la réflexion esthétique et se définit donc comme une activité volontaire. L'action painting, en privilégiant le geste, met l'accent sur les mouvements intérieurs de la vie psychique et l'énergie du peintre déployée pendant l'action.

L'une des caractéristiques est également de libérer le corps-mouvement de l'utilisation de l'outil, à savoir le pinceau, afin de laisser place à un corps-à-corps avec la toile et la matière. Jackson Pollock est certainement la figure principale de ce mouvement artistique. En déambulant sur des toiles immenses posées au sol et en laissant couler de la peinture d'un pot percé, chaque mouvement se met à zébrer la toile. Les trajectoires de la peinture qui se forment dans l'espace sont saisies instantanément lorsqu'elles atterissent sur la surface, traçant une image précise de la force qui l'a initialement lancée. L'artiste se donne ainsi corps et âme, chaque trace retranscrivant chaque mouvement corporel et chaque mouvement de l'âme. On pourrait donc constater une étrange similarité entre le peintre gestuel et le danseur. Pollock serait-il chorégraphe du fait qu'il trace le mouvement ? Sa peinture pourrait-elle être qualifiée de « danse tracée » ?

Par ailleurs, en délaissant l'outil, Pollock s'affranchit de toute représentation formelle de l'image puisque les traces couchées sur le papier se font à même le corps et en ressortent indéfinissables. La finalité n'est plus l'imitation de la réalité objective du monde mais l'avènement de la réalité subjective de l'inconscient. Une réalité qui ne tient plus aussi compte de l'espace pictural mais d'un espace et d'une durée spécifique au corps : la trace est perceptible au-delà même de l'empreinte visible laissée sur le papier.

L'oeuvre n'est plus considérée comme une représentation picturale mais comme un « événement », dans le sens où la trace est action, un fait qui s'inscrit dans la durée :

A un certain moment, les peintres américains [...] commencèrent à considérer la toile comme une arène dans laquelle agir, plutôt que comme un espace dans lequel reproduire, recréer, analyser ou "exprimer" un objet réel ou imaginaire. Ce qui devait passer sur la toile n'était pas une image, mais un fait, une action.⁴³

En ne représentant rien, l'action painting s'affranchit des normes visuelles propre à la finalité de toute oeuvre pour mettre en lumière la poétique du geste, c'est-à-dire le geste en train de se faire, l'instant indéterminé de l'agir. Comme son nom l'indique, l'action painting est une peinture de l'action ou plus précisément, une peinture « agissante ». La toile devient une scène, une arène où se produit un combat entre le geste de l'artiste et le matériau :

Pour les réaliser, Pollock a posé ses toiles sur le sol. Si la toile est la scène d'une action dramatique, le peintre, héros principal de la geste qui s'y joue, doit pouvoir se mouvoir tout autour de l'espace théâtral, et même pénétrer dans cet espace, y prendre littéralement pied, l'investir de tout son corps.⁴⁴

L'intérêt de l'oeuvre ne réside plus dans la représentation d'une image mais bien dans l'expression d'un moi créateur qui passe par un travail puissant du matériau. Le représentant se mêle ainsi au représenté. Le médium mouvement et sa structure énergétique deviennent l'unique message :

L'appellation de Action Painting [...] a une haute signification. Car le terme « action » ici s'oppose vigoureusement à toute notion de représentation, de figuration, d'objet, ou d'image, à tout ce qui avait été posé comme fin de la peinture. L'Action Painting met l'accent sur l'acte de peindre et non sur le produit, à savoir l'oeuvre. L'acte n'a comme but que lui-même. [...] L'image sera l'empreinte, l'enregistrement d'un acte de révélation vécu, d'un incident dans la continuité de l'expérience de l'artiste. Témoin résiduel, l'oeuvre n'aura que la valeur d'un produit secondaire, dérivé, accessoire.⁴⁵

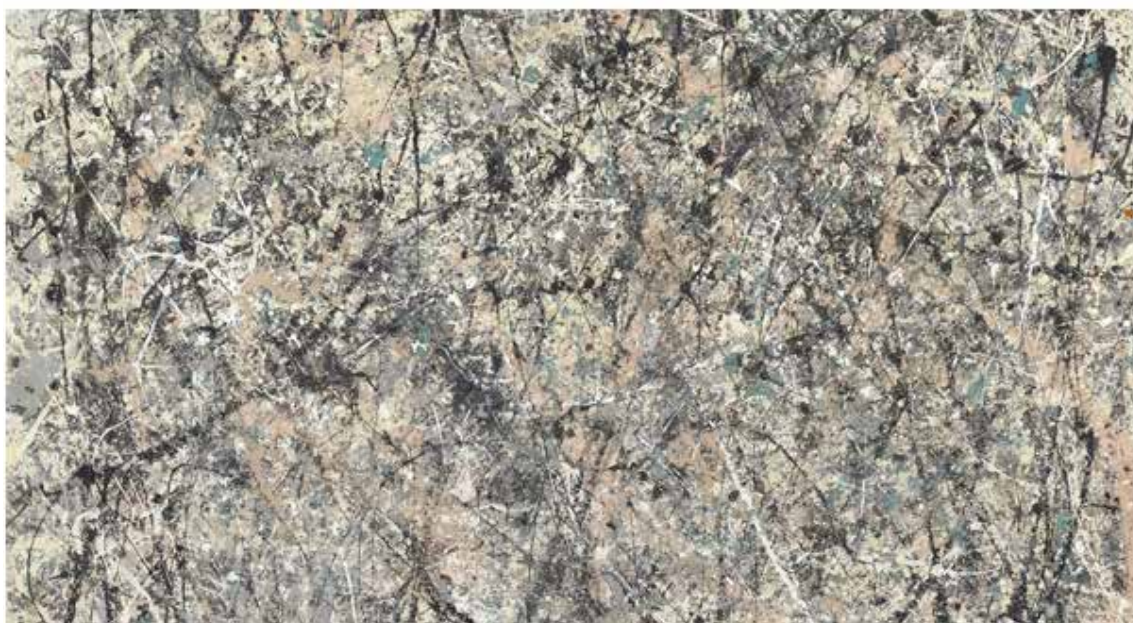
43. Harold Rosenberg, *The American Action Painters*, Art News, 1952.

44. Laurent Van Eynde, *De l'Action painting à la mort de l'art : à propos de Jackson Pollock*, Philosophiques, 1995.

45. Margit Rowell, *La Peinture, le geste, l'action. L'existentialisme en peinture*, Paris, 1972, p. 28.



Jackson Pollock, 1950
Gélatine argentique
47.5 x 39.3 cm
National Gallery of Art



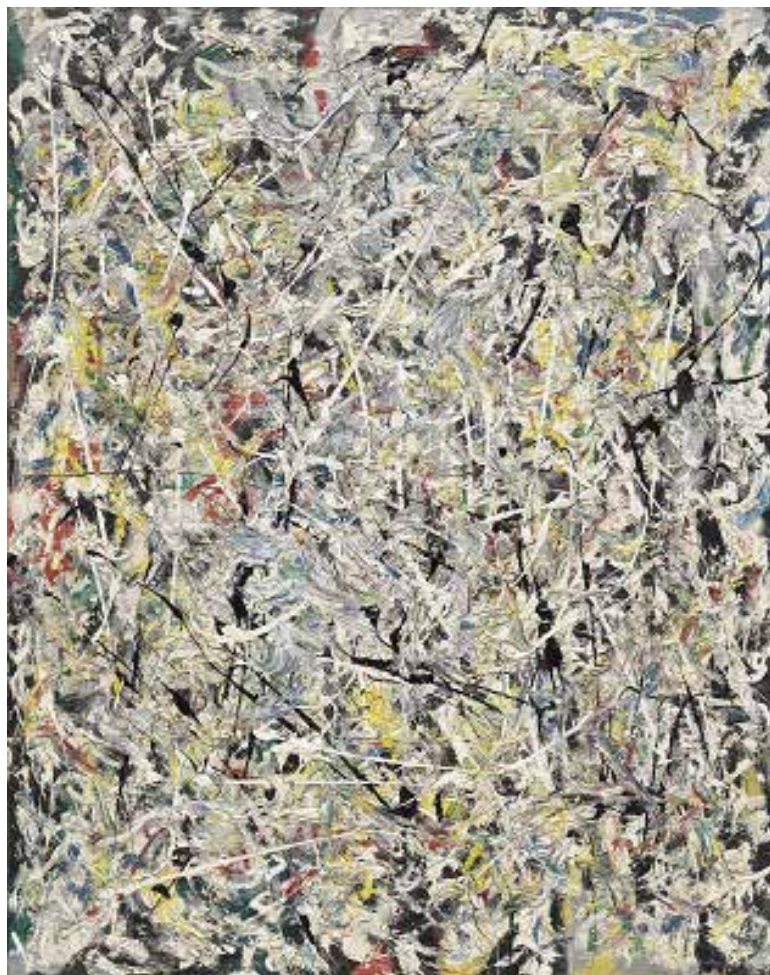
Jackson Pollock, *Number 1, 1950 (Lavender Mist)*
Huile, émail et aluminium sur toile
National Gallery of Art



GIF de Jackson Pollock peignant dans son atelier

Source :

<https://cpb-us-e1.wpmucdn.com/blogs.uoregon.edu/dist/8/12591/files/2016/01/giphy-2ip4kwl.gif>



Jackson Pollock, *Lumière blanche*, 1954
Huile sur toile
122.4 x 96.9 cm
Museum of Modern Art

2.2.2. Fabienne Verdier et la calligraphie chinoise

L'art calligraphique se base sur une union parfaite entre l'âme de l'artiste et son corps. Après une intense concentration longue de plusieurs heures, l'artiste est capable d'exécuter le tableau en un seul et « unique trait de pinceau »⁴⁶, révélant ainsi, par l'équilibre du tracé, le mouvement de l'univers et l'origine de toutes choses. Il est indispensable, pour que ce geste créateur survienne, que l'artiste conditionne son esprit dans l'instant où il se saisit le pinceau jusqu'au moment où il le pose. Si il ne conserve pas ce flux d'attention ininterrompu, le rythme qui donne aux caractères leur essence véritable sera bouleversée :

*Le geste lent produit la grâce, le geste rapide produit la force. Il faut cependant posséder la rapidité pour maîtriser la lenteur, car qui se limite à la lenteur sans avoir en lui les ressources de la rapidité, son écriture manquera de vie. Qui cultive au contraire uniquement la vitesse, ses caractères manqueront de contenance.*⁴⁷

Ce style établi par le peintre Shitao (que les lettrés chinois nomment « herbe folle ») se retrouve dans le travail de Fabienne Verdier, artiste à la recherche de « l'adéquation du monde de l'art et de la vie »⁴⁸ qui étudia la calligraphie pendant dix ans auprès des derniers grands maîtres chinois. Sur ses immenses toiles, elle cherche à saisir le principe vital qui anime toute chose, ainsi que l'expression spontanée des forces de la nature et des mouvements de l'âme :

*J'ai une intention, j'ai une vision. Je ne commence le rituel que si cette vision commence à être là, présente en moi... Puis il s'agit de foudroyer la forme tout en laissant advenir ce qui cherche à naître. Je ne sais pas si c'est une maîtrise ou si c'est l'acceptation d'une forme d'aléatoire. Ce qui est certain, c'est qu'il y a parfois d'extraordinaires rencontres, un moment où la vie de la matière et la vie de votre esprit, la respiration du monde et votre propre élan vital se rejoignent. Une alchimie s'opère et une forme naît de cette communion, presque une communion spirituelle. Et le tableau naît de ces rencontres.*⁴⁹

En confectionnant ses outils elle-même, elle peut adopter une approche nouvelle du trait et de la forme, explorant les liens entre mouvement, matière et force fondamentale de la gravitation :

46. Concept, à la fois doctrine, enseignement et méthode, posé par le peintre Shitao au XVIII^e siècle.

47. Jiang Kui (1155-1221), *Suite au traité de calligraphie*.

48. Fabienne Verdier, *Passagère du silence*, Albin Michel, 2003.

49. *Entretien avec Fabienne Verdier*, propos recueillis par Germain Viatte, ARTPASSIONS.

Avec les walking paintings, j'étais arrivée à totalement dématérialiser le pinceau pour me libérer de son poids dans l'espace et ne garder que cette réserve intérieure (en créant un nouvel outil qui ressemble ou à un chapeau de sorcière à l'envers ou à une sorte de pis de vache que je module en marchant). Ce furent alors des « marches peintes » où je traversais l'espace en modulant l'écoulement de l'encre, ce qui laissait des traces d'une fulgurance inouïe, qui jouaient avec la gravité comme l'écoulement du pinceau le fait, mais qui créait une nouvelle forme d'expression spatiale-sonore.⁵⁰

En Chine, l'art des jardins est souvent rattaché à la peinture de paysage et à la poésie par le détachement et la recherche de la sérénité qu'ils provoquent. Pour Fabienne Verdier, ces trois arts harmonieusement associés placent la quête du réel au centre du quotidien et en relation intime avec la nature. Tout particulièrement, c'est la relation à la plante qui va imprégner son œuvre et sa quête du vrai. « Célébrer le vivant, découvrir le mystère végétal, la substance cachée du monde » s'apparente ainsi à « une traduction visible de la structure invisible des choses »⁵¹. L'une de ses encres de Chine va jusqu'à s'inspirer d'un poème intitulé « épouser la pureté d'un lotus ».

Mais le lien de son art avec la nature puise surtout sa force dans le métier de calligraphe et la technique du trait. L'artiste parle de ce trait comme « une entité vivante à lui seul » qui possède une « une ossature, une chair, une énergie vivante » faisant de lui « une créature de la nature, comme le reste... »⁵². Pour son maître Huang, bien dessiner le trait c'était le rendre vivant, et pour cela il nécessitait de connaître le principe de vie du mystère végétal :

Il allait dans le jardin cueillir une branche : “regarde, il y a une ossature externe, et de la sève à l'intérieur ; c'est un fluide qui nourrit la tige. Il y a un mouvement interne et une enveloppe externe stable. J'aimerais que tu reproduises ça avec ton cœur”.⁵³

L'entrelac entre art et vie se voit ainsi érigé et nous permet de conclure sur cette phrase de l'artiste :

Je pense que la peinture est une respiration de la matière, une respiration de notre humanité au sein de la matière, notre désir de transmettre cette pulsation du vivant.⁵⁴

50. *Ibid.*

51. Fabienne Verdier, *Passagère du silence*, op. cit.

52. *Ibid.*

53. *Ibid.*

54. *Entretien avec Fabienne Verdier*, op. cit.



Fabienne Verdier dans son Atelier, 2009
© Photos : Ph. Chancel



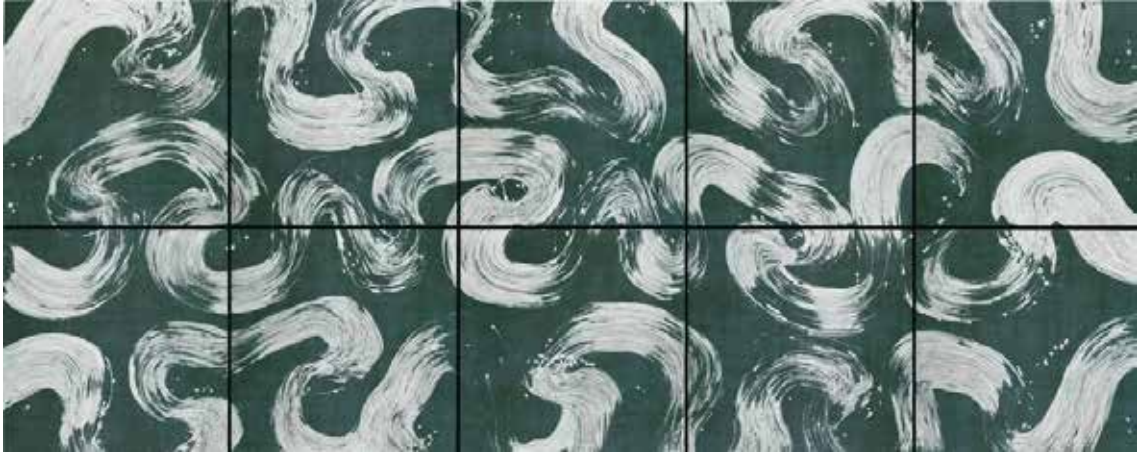
Fabienne Verdier dans son atelier travaillant sur les peintures murales pour le Palazzo Torlonia à Rome, 2009



Fresque Palazzo Torlonia Opus I, 2010,
407 x 763cm



Mélodie blanche, 2015
Acrylic and mixed media on canvas
150 × 243,5 cm



Poème d'adieu au monde, 2011
Hommage au Japon après le tsunami du 11 mars 2011 à 14:46
2,52 x 6,33 m

2.2.3. Hans Hartung, l'esprit de la nature

Hartung est un amoureux de la nature, fasciné depuis l'enfance par les manifestations météorologiques d'où il va puiser son inspiration, non pas en la représentant littéralement mais en cherchant à en dégager la force, l'essence. Une énergie qui va se traduire par de grands gestes spontanés exprimant « des tensions atmosphériques et cosmiques, les énergies et les rayonnements qui gouvernent l'univers »⁵⁵. C'est ainsi que la matérialité d'un monde naturel, vibrant et profond émerge de ses tableaux :

*Une plante qui pousse, la pulsation du sang, tout ce qui est germination, croissance, élan vital, force vive, résistance, douleur ou joie peut trouver son incarnation particulière, son signe, dans une ligne souple ou flexible, courbée ou fière, rigide ou puissante, dans une tache de couleur stridente, joyeuse ou sinistre.*⁵⁶

Mais pour Hartung, l'enjeu de ressentir est tout aussi important que celui de faire ressentir. Pour cela il nécessite d'introduire une certaine forme de psychisme et de sensibilité dans sa peinture :

*Il s'agit d'un état émotionnel qui me pousse à tracer, à créer certaines formes afin d'essayer de transmettre et de provoquer une émotion semblable chez le spectateur.*⁵⁷

Un certain regard qui l'amène à approcher ses oeuvres de manière sensuelle et processuelle : en travaillant lentement et patiemment ses fonds sur grands formats, il acquiert une profondeur intérieure qui va habiter la toile. Par dessus ces fonds minutieusement travaillés sont ajoutés des gestes rapides dans un temps imparti et limité. Aucun retour en arrière n'est possible avec cette technique ; soit le tableau se réalise dans un instant décisif et un espace précis, soit il n'existe pas :

*En peinture, on fait un signe énergétique, qui doit être l'expression de quelque chose. Et il doit être le plus juste possible... J'aime que le geste soit définitif et je reviens rarement dessus (...). C'est cette improvisation sur la toile, cette spontanéité qui donne le rythme, l'intensité.*⁵⁸

55. Entretien de Hans Hartung dans Libération, 1988.

56. Hans Hartung, *Autoportrait*, éditions Grasset, 1976, p. 251-252.

57. Entretien entre Hans Hartung et Charles Estienne, 1947.

58. Entretien de Hans Hartung dans Libération, 1988.

Ce rapport au temps est en quelque sorte le reflet du caractère éphémère de la vie. Sa peinture, qu'il veut traduire comme « l'écriture du vivant », cherche à résoudre la question de l'homme face à son destin et à l'univers :

L'art me paraît un moyen de vaincre la mort. Un signe sur un rocher, un trait gravé et notre esprit remonte à la Préhistoire : « Ici, un homme a vécu. »⁵⁹

Par conséquent, Hartung est souvent présenté comme un peintre guidé par l'instinct. Un instinct qui le mène vers l'absence de figuration plutôt que vers la l'écllosion de la forme. Là où l'approche classique tend à l'imitation purement visuelle du réel, ses œuvres offrent une perception sensorielle de la nature, à la fois picturale et minérale, ou encore aqueuse, lumineuse, florale :

La seule maîtresse qui compte, c'est la nature [...] Peindre d'après nature, ce n'est pas copier l'objectif, c'est réaliser ses sensations.⁶⁰

Il va même jusqu'à utiliser d'immenses balais de genêts qui poussent auprès de son atelier pour produire des taches où la sensation physique est proche du sublime romantique. Mais aussi avec des couleurs, des formes et des matières aussi éloignées de cette nature qu'il est possible, Hartung travaille à créer un monde pictural qui lui permet d'approcher l'incompréhensible. En se détachant ainsi des figures reconnaissables, il parvient à saisir l'authenticité et l'essence même des choses. Il privilégie l'ascension du spirituel et la descente vers l'intérieur, vers l'inconscient, transmettant une émotion au spectateur par la seule présence de la trace :

Formé par les brisures, constamment exploré et parcouru, l'espace, dans cette peinture, révèle le geste d'instinct, et il y a là comme un retour inattendu : les formes, que l'on dit abstraites, suggèrent une présence, l'émotion, le jeu, le pouvoir de la main qui dresse un état du labyrinthe—des cricuits dans le lieu que l'on parcourt, et que l'on voudrait amener au jour.⁶¹

59. Hans Hartung, *Autoportrait*, p. 244-245, éditions Grasset, 1976

60. Émile Bernard, *Souvenirs sur Paul Cézanne*, Fata Morgana, 2013.

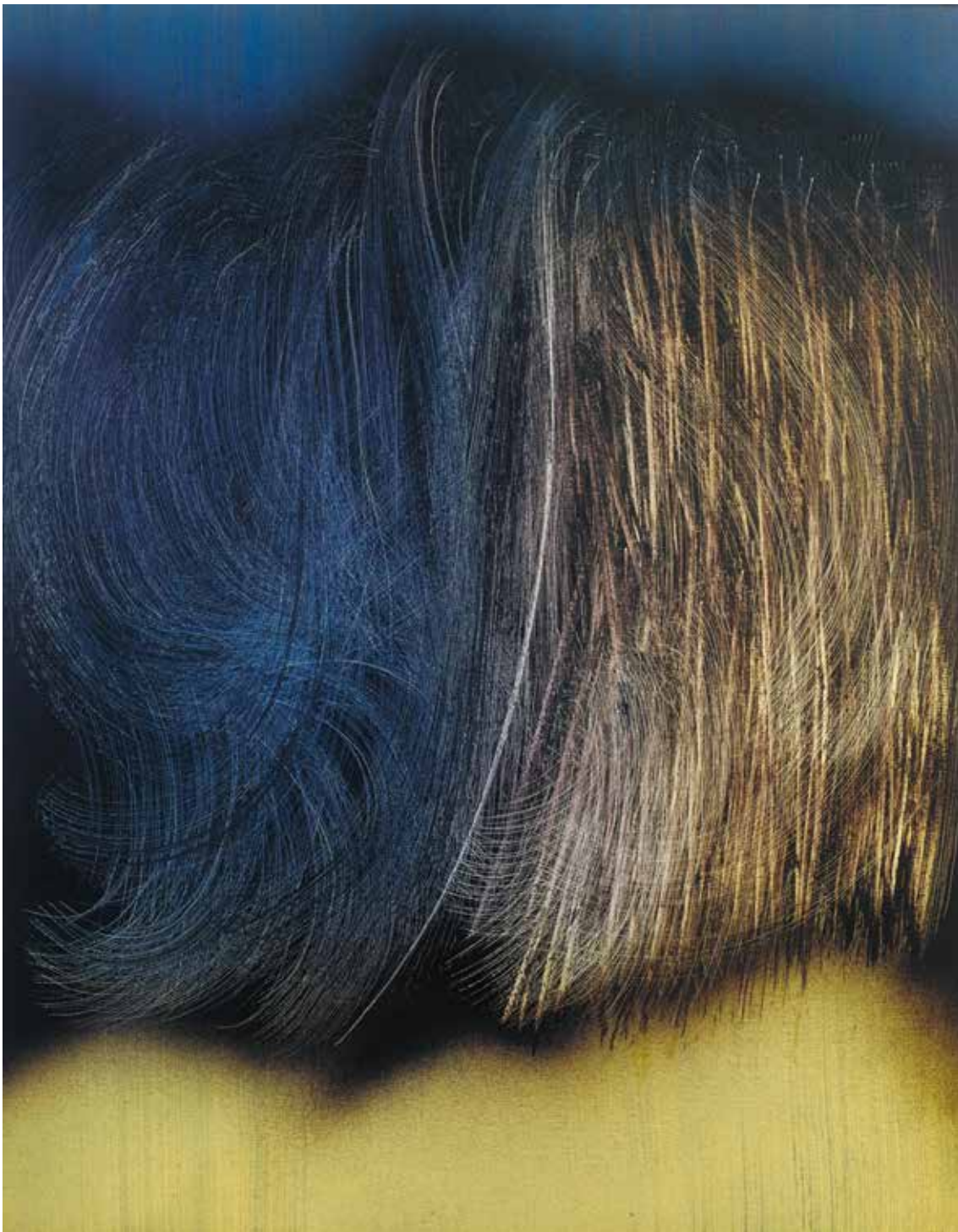
61. René de Solier, *Monographie*, Palais des Beaux Arts de Bruxelles, 1954.



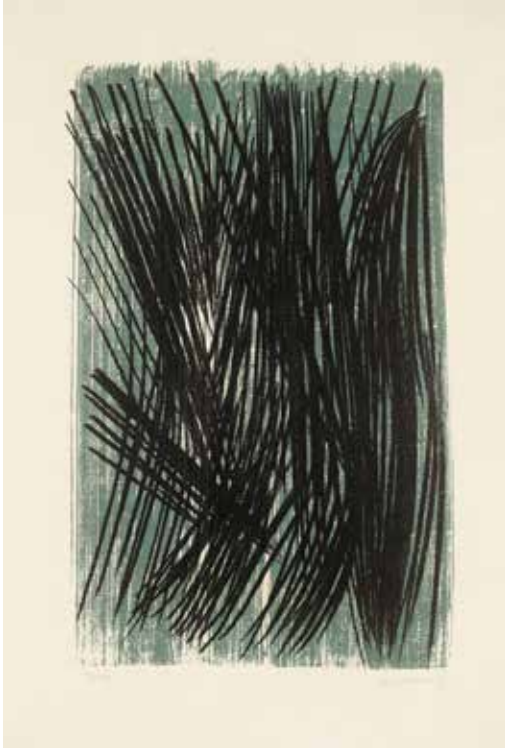
Hans Hartung dans son atelier.



24, 1953
Gravure
37,8 x 51,7 cm



T1963-R6, 1963
Peinture acrylique sur toile
179,7 x 141 cm



L36, 1957
Lithographie sur papier
50,1 x 32 cm



No. 77, 1958
Lithographie sur papier
51,4 x 34,9 cm

2.3. LA TRACE COMME VECTEUR D'ÉMOTION/SENSATION

2.3.1. Le spectateur empathique

Transposer la vie dans une vision sensible et émotionnelle, tel est le but des artistes de la trace comme Pollock, Verdier et Hartung. Si l'émotion est ainsi au cœur de l'art c'est parce qu'elle représente la vie. Et si l'art est au centre de la vie c'est parce que son rôle est d'émouvoir le spectateur :

La vie est la matière première qui contient la possibilité esthétique : l'Art est la mise en oeuvre de la Vie selon certaines interprétations choisies.⁶²

En présentant la trace du corps-mouvement à la vue de ce dernier, l'artiste dévoile la manière dont il fut affecté par un monde, le sien, tel qu'il le voit. La trace véhicule ainsi la « chair » du peintre, c'est-à-dire la façon dont il s'éprouve, et tous deux peuvent éprouver en leur « chair » une même vibration émotionnelle : c'est l'empathie kinesthésique. Les affects convoqués par l'artiste entraîne une réflexion sur les propres sensations du spectateur, leurs effets et ce qui les produit. Cet état que l'on qualifie de « poétique », l'investit soudainement d'un ressenti qu'il ne possède pas d'ordinaire ; il se sent l'âme d'un poète sans pourtant l'être. Véritable simulateur d'émotion, la trace figée sur la toile l'entraîne dans des territoires inexplorés, l'aide à se connaître et à mieux comprendre les autres et le monde qui l'entoure :

Un tableau : soit une femme nue, blessée [...] Si tes yeux d'abord sont charmés, si ton esprit s'éveille ensuite et que tes sentiments et tes sensations s'agitent à leur tour, seulement parce que tout ton être vibre, tu as une émotion vraiment artistique ; - l'Art t'a parlé par ses signes propres, qui sont dans l'exemple choisi les lignes et les couleurs, et ta vie intime est entrée en communion de joie avec le sens vital exprimé par les signes de l'Art.⁶³

En ce sens, la trace devenue oeuvre d'art est à la fois incarnation de l'émotion et communication de son essence ; elle communique de « corps à corps ». L'artiste partage sa chair avec la trace, cette dernière prenant

62. Charles Morice, *La littérature de tout à l'heure*, Ligarán, 1889, p. 365.

63. *Ibid.*

corps à son tour au contact du regard. C'est ainsi que le corps de l'oeuvre et le monde des corps se mêlent. La toile permet de faire le lien entre le dehors et le dedans, le spectateur pouvant à présent « regarder devant lui ce qui est en lui ». L'oeuvre se voit au final être le résultat d'un rapport entre l'inconscient de l'artiste et le spectateur ; la pensée de ce dernier se faisant matière, et le verbe se faisant chair. De la même manière que l'on dit qu'un livre, une fois écrit, appartient au lecteur et plus seulement à l'auteur, le rôle du spectateur ne serait-il pas d'achever l'oeuvre de l'artiste en la regardant ? C'est ainsi que pour Proust, l'oeuvre lue est un commencement, non un résultat :

Nous sentons très bien que notre sagesse commence où celle de l'auteur finit, et nous voudrions qu'il nous donnât des réponses, quand tout ce qu'il peut faire est de nous donner des désirs. [...] Mais par une loi singulière et d'ailleurs providentielle de l'optique des esprits (loi qui signifie peut-être que nous ne pouvons recevoir la vérité de personne, et que nous devons la créer nous-même), ce qui est le terme de leur sagesse ne nous apparaît que comme le commencement de la nôtre, de sorte que c'est au moment où ils nous ont dit tout ce qu'ils pouvaient nous dire qu'ils font naître en nous le sentiment qu'ils ne nous ont encore rien dit.⁶⁴

Le philosophe Kierkegaard exprime cette pensée en ces termes :

L'intériorité, c'est quand les paroles dites appartiennent à celui qui les reçoit comme si c'était son bien propre - et c'est vraiment maintenant son bien.⁶⁵

Nous pouvons dire qu'il en est de même pour la peinture, suscitant par le regard de celui qui observe cette forme d'empathie singulière. Il ne suffit pas bien sûr d'être capable de décrire ou d'expliquer la trace de manière clinique, mais bien de l'éprouver avec une intensité certaine. Cette perspective permet de conférer à l'oeuvre d'art un caractère intemporel, sans rupture, grâce au spectateur lui-même et à sa subjectivité. Des individus qui place l'oeuvre dans le devenir, le renouveau, mais surtout font perdurer par la mémoire l'instant de sa création.

64. Marcel Proust, *Sur la lecture* (1905), Arles, Actes Sud, 2011, p.32.

65. Søren Kierkegaard, *Post-scriptum aux Miettes philosophiques* (1846), Paris, Gallimard, 2001, p. 173.

2.3.2. L'oeuvre intemporelle

Il s'agit bien là d'inscrire l'oeuvre dans la mémoire et le temps puisque la trace trouve une seconde vie dans l'esprit du spectateur. Celui-ci, en la réinterprétant et en la nourrissant de sa propre chair, assume la quête d'éternité recherché par l'artiste. Tel une relique, la trace, l'empreinte, devient un objet mythifié qui évoque l'invisible par le visible. Cette représentation d'un mouvement passé, d'un souvenir, devient l'intermédiaire tactile entre le présent et les liens perdus du temps. La trace est alors la preuve d'un espace spacio-temporel qui fut et qui réapparaît au moment de sa contemplation. Du fait que son existence est supposée durable grâce au matériau et à la toile (en ce qui concerne la peinture), elle apparaît comme le médiateur d'une relation entre ce que l'artiste a voulu évoquer et ce que le spectateur veut bien y trouver.

Mais si la transmission de la mémoire par le biais de la trace du corps est si importante, c'est que ce dernier se caractérise par son état éphémère. L'angoisse de la mort et la disparition de la chair sont ainsi les motivations de cette transmission au travers d'une entité pérenne : l'oeuvre d'art. La moindre petite chose qui pourrait évoquer l'identité de l'artiste contribue à le maintenir dans une forme d'éternité puisque toute perte de traces est vécue comme une perte de soi. En créant ensuite un répertoire formel et sensible, la trace classe la mémoire du corps-mouvement dans un affect et une temporalité qui permet de redynamiser les indices du passé.

Troisième partie
ESSAI

3.1. PROTOCOLE DE CRÉATION DE LA TRACE

L'enjeu de cet essai est d'expérimenter mon propre corps-mouvement et de le confronter à mon ressenti personnel afin de, par la suite, analyser et (re)connaître les traces dans une approche sensible.

3.1.1. Choix du médium

Afin d'entrer à notre tour dans cette « chair » et de donner une présence et une matérialité au corps-mouvement, il est nécessaire de choisir, dans un premier temps, le médium pictural. Ce médium, qui est l'instrument et l'essence même de l'art, permet de délivrer « des tâches serviles de la représentation »⁶⁶, dans le sens où il se soumet au corps qui le manipule et offre un large choix de combinaisons. Par ailleurs, l'art se fait art quand la contrainte du matériau et de l'instrument le délivre de lui-même, c'est-à-dire de la volonté de faire de l'art (le peintre Henri Michaux va confirmer cette pensée en proclamant : « La volonté, mort de l'art »⁶⁷). C'est ainsi que, pour cet essai, la gouache se verra être le seul médium imposé, appliqué directement sur la totalité du corps et sans passer par l'intermédiaire d'un outil trop intentionnel. De la même manière que pour le « pinceau vivant »⁶⁸ de Yves Klein, l'utilisation du corps-mouvement comme unique outil permettra de placer la peinture dans un rapport charnel à la toile, offrant l'immédiateté du contact de la chair et les traces énergiques qu'il engendre.

Le but recherché étant la spontanéité et la vitesse du geste, la gouache se révèle être une substance assez fluide et soluble pour agir sous le poids du tempo du corps. Sous le coup du dynamisme, sa pulsation peut être renouvelée, actualisée à chaque instant. Elle permet ainsi d'inscrire l'impulsion de chaque mouvement en gardant les variations du lourd et du léger. Des variations de pression qui offrent également une grande variété de textures et de formes selon différentes épaisseurs. L'important, ici, est de laisser le matériau et le geste dicter leurs lois tout en restant réceptif au hasard et aux accidents de matérialité qui peuvent survenir, faute de quoi la trace se verrait ôter toute sa vitalité :

Il ne s'agit plus alors d'utiliser des couleurs dociles, et dont on sait d'avance l'effet que fera l'assemblage [dit-il encore], mais bien de manier des matières magiques, qui paraissent avoir leur volonté propre, et tellement plus de pouvoir que n'en ont les intentions concertées par l'artiste.⁶⁹

66. Jacques Rancière, *Ce que « médium » peut vouloir dire : l'exemple de la photographie*, Appareil, 2008.

67. Henri Michaux, *Passages (1937-1950)*, Gallimard, 1998.

68. En référence à ses *Anthropométries* (1960)

69. Éliane Chiron, X, *L'œuvre en procès. Volume 3, L'incertain dans l'art*, Publications de la Sorbonne, 1998.

3.1.2. Préparation du corps et de l'esprit

Afin que seul le geste soit producteur de la création, et non la volonté ou une quelconque intention d'esthétique, il est proposé de se démunir de la vue par un simple bandage des yeux. En se substituant ainsi du plus rationnel de nos sens, nous sommes soumis au regard intérieur et au sensible, à cet infini vivant et invisible qui nous compose :

Plus particulièrement ce [qu'il voulait] n'était pas le mouvement tel qu'on le voit en photographie, mais le mouvement initial, essentiel, à la base, tel qu'on le ressentirait les yeux bandés.⁷⁰

Le niveau de sensation ressenti les yeux bandés permettrait de rendre plus fidèlement le mouvement vital. Le sujet développe alors une empathie (du grec « pathos » : ce qui affecte le corps ou l'âme) pour son corps propre qui ne s'éprouve plus de manière visuelle, sens considéré comme le mode de connaissance et de réception du monde, mais de manière kinesthésique, c'est-à-dire au sens intensif des états de posture et de mouvement. Se bander les yeux permettrait ainsi de se mettre en contact avec l'infini vivant qui nous compose et qui constitue l'oeuvre majeure des artistes de la trace évoqués précédemment.

L'étape suivante est celle de la concentration immobile qui prend la forme d'une méditation. Elle consiste à s'arrêter plusieurs minutes dans l'herbe, au contact de la nature, afin de calmer le flux des pensées et d'absorber les énergie de la vie environnante : écouter le bruissement des feuilles, sentir l'air sur sa peau, se laisser porter par tout ce que l'on entend et sent, pour devenir écorce, feuilles, nuages, ciel ; c'est, en clair, se perdre dans les mouvements invisibles du monde :

Quand l'homme se laisse dominer par les choses, son cœur se trouble./ Un cœur troublé ne peut produire qu'une peinture laborieuse et raide, et conduit à sa propre destruction./ Quand ténèbres et poussière contaminent le pinceau et l'encre, c'est la paralysie ; dans pareille impasse, l'homme a tout à perdre et rien à gagner, et finalement rien n'y pourra plus réjouir son cœur.⁷¹

70. Henri Michaux, *Saisir*, op. cit.

71. Chang-Ming Peng et Keh-Ming Tuan, *L'esprit de l'encre*, Librairie You-Feng, 2000.

Cette préparation n'est pas sans évoquer la vision de la corporéité cosmique dans la religion Bouddhiste. Le corps et l'univers sont, en effet, présentés comme corps d'un seul et même Vivant :

Pour l'homme éveillé, dont la conscience embrasse l'Univers, l'Univers devient son corps, tandis que son corps physique devient une manifestation de l'esprit universel, sa vision intérieure une expression de la réalité suprême et sa parole une expression de la vérité éternelle.⁷²

L'allusion à l'unité du cosmos comme totalité indivisible accessible à la méditation se trouve également dans de nombreux ouvrages taoïstes comme celui de John Blofeld :

Si vous percevez la signification cachée de ceci, votre perception vous mettra face à face avec le véritable secret chéri par tous les sages accomplis ; un secret vaste, glorieux, à peine concevable : l'esprit qui revient à la source devient la source. Votre propre esprit est destiné à devenir l'Univers.⁷³

Cette philosophie de la nature va jusqu'à être reprise dans l'ouvrage du physicien Basarab Nicolescu, *La Science et le Sens de l'évolution*, où il reprend des citations du philosophe Jakob Boehme :

Le corps terrestre que vous portez ne fait qu'un avec la totalité du corps enflammé de ce monde, et votre corps inqualifie avec le corps entier de cet univers ; il n'y aucune désunité entre les étoiles et l'espace, non plus qu'entre la terre et votre propre corps. Tout cela ne fait qu'un corps.⁷⁴

C'est dire que de tout temps et dans de nombreuses traditions, le développement de soi consiste à se mettre en intimité avec la nature. Si l'on se tourne vers son étymologie, « nature » vient du latin *natura*, issu lui-même de *nascor* qui signifie « naître, provenir ». Le mot renvoie à ce qui est dans son état natif, qui n'a pas été modifié depuis sa naissance, qui n'a pas été transformé, mélangé ou altéré par un artifice quelconque. Ainsi, le corps qui veut faire émerger de lui-même le mouvement le plus pur et le plus véritable, doit rétablir ce contact avec la nature, prendre conscience de sa présence et de ses flux, l'éprouver par tous ses pores, car c'est bien en éprouvant la nature qu'il s'éprouvera lui-même.

72. L. A. Govinda, *Les Fondements de la Mystique Tibétaine*, Albin Michel, 1976.

73. John Blofeld, *Le Taoïsme vivant*, Albin Michel, 1994.

74. Basarab Nicolescu, *La science, le sens et l'évolution - Essai sur Jakob Boehme*, Félin, 1988.

3.1.3. Le corps-mouvement en train de se faire

Après cette phase de calme préalable, de « disposition subjective étendue au corps entier [qui] précède l'acte et le produise »⁷⁵, s'en suit ce que Michaux appelle la phase de « décharge » où le corps se libère dans l'immanence du mouvement :

*Semblablement, la calligraphie doit d'abord se recueillir, se charger d'énergie pour s'en délivrer ensuite, s'en décharger. D'un coup.*⁷⁶

En l'absence de cet élan vital, le geste qui trace le visible ne pourra capter son impulsion, son point de départ, qui est alors la phase la plus sincère et la plus véritable. Il convient de s'être enduit le corps de peinture au préalable et de s'être étendue sur une vaste toile de papier afin de saisir cet instant éphémère qui peut survenir à tout instant. Une fois le mouvement lancé, il est primordial de n'avoir aucune pensée et jugement sur le geste qu'on se commit (que l'on serait tenté de projeter mentalement). Le mouvement pur est immanence, il ne doit, en aucun cas, être anticipé ou organisé par la pensée. Un véritable lâcher prise qui prouve qu'on « est » un corps, et non plus qu'on « a » un corps. « On est un corps » signifie aussi que le trace de peinture n'inscrit pas seulement le mouvement d'un membre en particulier mais engage le corps dans sa globalité. Ainsi, le dos et le bassin seront aussi signifiants que la main :

*Un trait d'encre devient l'aboutissement d'un mouvement de tout le corps. Celui-ci n'est plus qu'élan et circulation parfaite. La respiration accompagne alors le trait de bout en bout.*⁷⁷

Par ailleurs, le mouvement le plus pur ne doit pas se reconnaître par son espace-temps singulier mais uniquement par son intensité. En bouleversant les codes d'exécution d'un geste ordinaire, comme prendre deux heures pour tendre son bras jusqu'à son pied par exemple, ce dernier se voit immédiatement transfiguré en un acte éprouvé à son paroxysme. A contrario, le geste traçant dans l'amplitude et dans la rapidité permet d'éliminer toute représentation de forme préconçue.

75. Henri Michaux, *Passages*, op. cit.

76. *Ibid.*

77. Henri Michaux, *Saisir*, op. cit.

3.2. CARTOGRAPHIE & LEXIQUE ATMOSPHERIQUE

Cartographier les échantillons obtenus a pour visée d'élaborer un nouveau langage de la trace, et surtout un lexique du corps-mouvement où « la respiration de l'homme se joint à celle de l'univers »⁷⁸. Ce lexique sensible, qui suggère plus qu'il ne prouve, cherche à amener l'œil et l'esprit vers un champ allégorique s'opposant aux codes conventionnels qui privent l'individu de sa perception subjective. Michaux disait : « je peins pour me déconditionner »⁷⁹ ; se déconditionner, c'est par conséquent se débarrasser d'un moi emprisonné par les mots. Cette expérimentation de la trace s'affirme donc comme une aventure double : celle de l'image, mais aussi celle de la transformation de l'image soi.

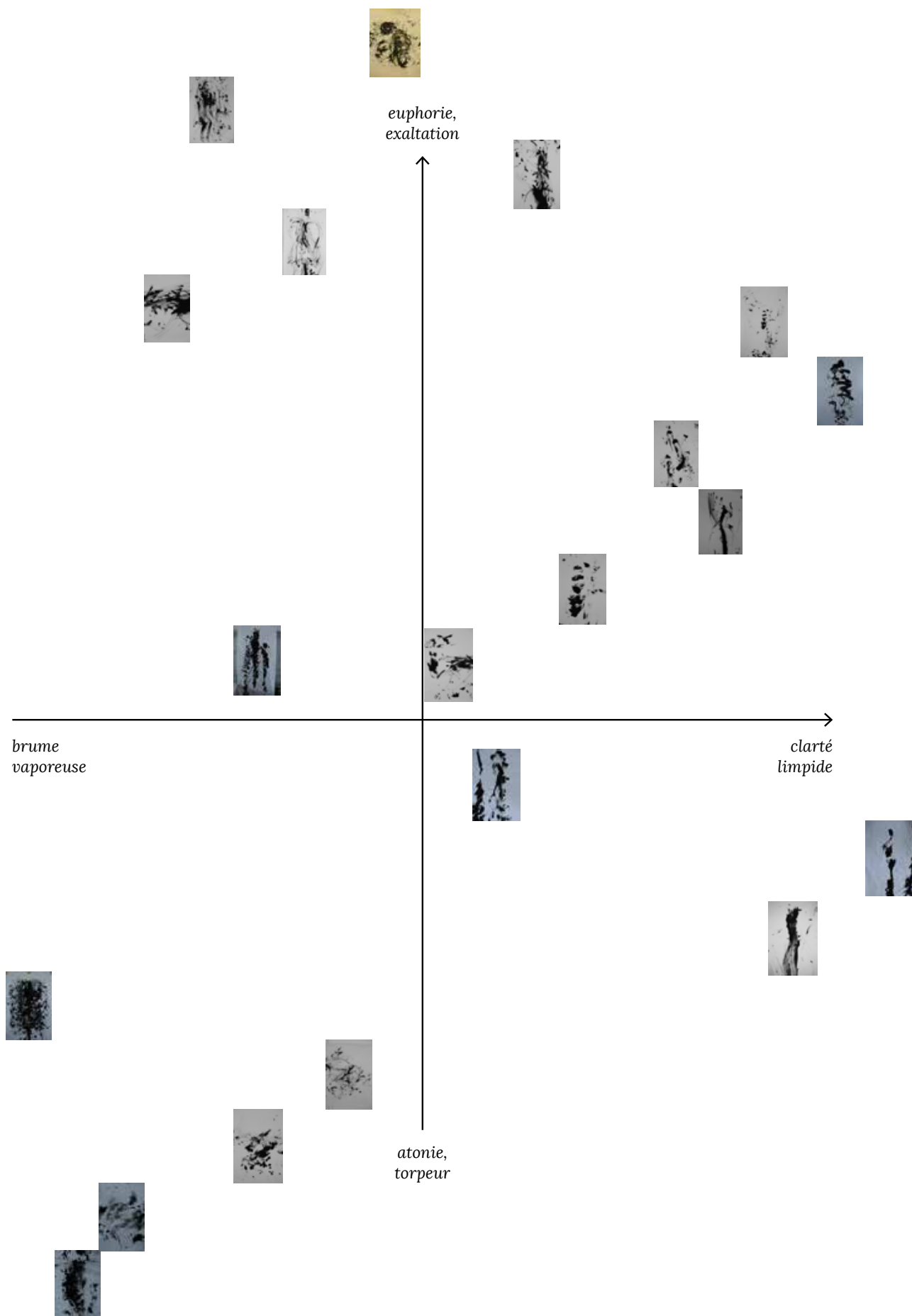
En décortiquant chaque sensation provoquée à la vue de ces taches et en créant une classification de ces dernières, j'élabore des percepts « qui décryptent les apparitions du mouvement, qui en retour les interprètent comme signe »⁸⁰. L'importance de nommer ces sensations réside dans le fait que le mot pourrait contenir un sens caché du corps-mouvement. En effet, même si déceler ou reconnaître n'est pas évident au premier regard, tout mouvement, aussi infime soit-il, possède un flux particulier qui peut être décrit de manière précise.

Afin de rapprocher ces échantillons par similitudes et genres, j'élabore un repère de plan constitué de deux axes. Le premier portant sur une échelle affective et le second sur une échelle météorologique, l'ensemble traitant d'un nom commun aux deux entités : l'atmosphère (par définition : ce qui environne quelqu'un, ce qui s'en dégage - ambiance, impression, influence). L'élaboration des percepts porte sur des données relativement objectives de la trace, à savoir sa surface, sa forme, ou encore son amplitude dans l'espace. On peut les considérer comme des principes « visibles », car ils sont tout à fait reconnaissables.

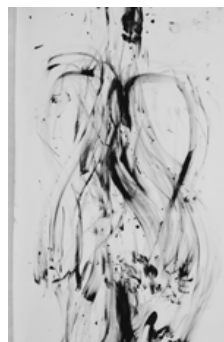
78. Bei Huang, *Henri Michaux et l'aventure du geste*, Armand Colin, 2014.

79. Henri Michaux, *Émergences-Résurgences*, Genève, Albert Skira Éditeur, 1993, p. 9.

80. Rudolf Laban, *La maîtrise du mouvement*, Arles, Actes Sud, 1994.

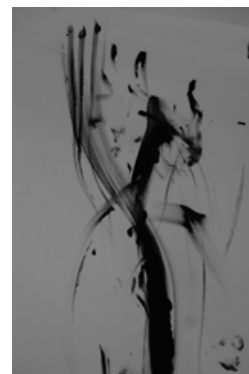
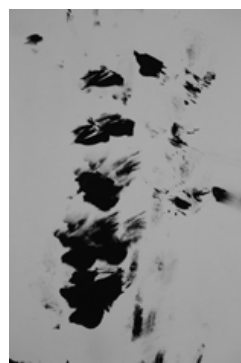
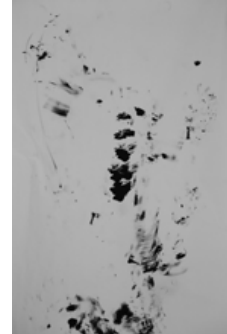
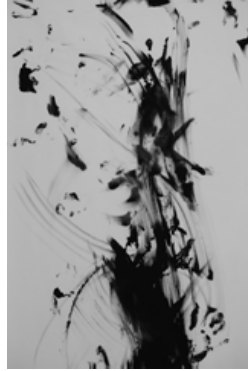


Afin de faire émerger ses intuitions sensibles, j'ai choisie une sorte de méditations poétiques à valeur d'énumération en cascade, de fragments, sans structure, mais d'où une palette énergétique vient à se dessiner.



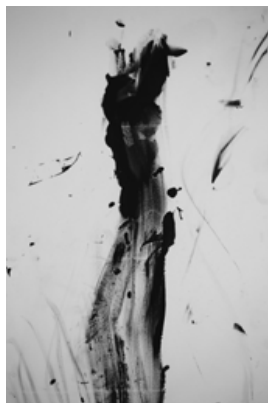
amas
agitation
bouillonnement
nuée
désordre
tumulte
confusion
cohue
fouillis
grabuge
bousculade
grouillement
tempête
cumulus
effervescence
condensation
trouble

vestiges
réticence
embarras
débris
stigmates
crachin
pluie fine
hésitation
doute
incertain
flottement
timidité
tatônnement
flegme
dépouillement
disparition
oscillation
balbutiement



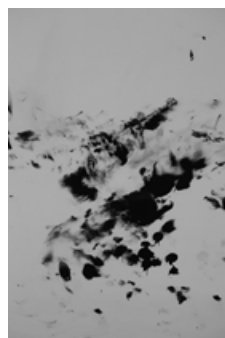
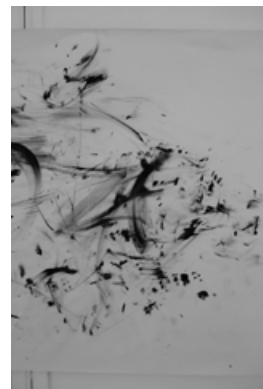
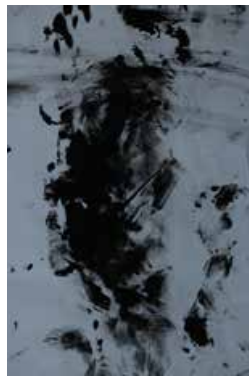


sillage
douceur
fluidité
limpide
exaltation
cours d'eau
effluve
aqueux
sinueux
ataraxie
frivolle
paisible
vapeur
fumée
émanation
désinvolte
puéril
insouciant





précipitation
nuée
désordre
stress
agression
angoisse
tension
affolement
pagaille
frénésie
panique
bourasque
trombe
trainées
rafale
décharge
convulsion



3.3. LA TRACE PHOTOGRAPHIQUE...

3.3.1. ...comme fragmentation du réel

Au sein de cette vision du corps-mouvement, la photographie semble, pour moi, tenir un rôle privilégié. Elle est la médium qui permet aux choses de se donner à voir, tout en accédant à un milieu sensible inédit. De ce fait l'appareil, par le biais de son mécanisme et de la lumière, produit une trace. Et en inscrivant les performances de l'appareil dans sa configuration, il permet d'offrir une puissance artistique à cette trace tout en gardant la véracité du réel.

Tout d'abord, cette véracité du réel provient de la qualité intrasèque de la photographie à retranscrire l'instant. De la même manière que pour le peintre qui peint, la trace se voit alors figée sur un support. Or, c'est bien dans sa capacité d'arrêter et de fragmenter le temps qu'il faut comprendre l'intérêt du médium photographique :

L'image, nous l'éprouvons, est un bonheur, car elle est une limite auprès de l'indefini, possibilité d'arrêt au sein du remuement : par elle, nous nous croyons maîtres de l'absence devenue forme.⁸¹

En capturant l'image du réel, ce dernier se voit offert à une infinie contemplation alors qu'il est, d'ordinaire, en perpétuelle transformation. Une tentative, semblerait-il, de proposer de l'ordre au sein du chaos ambiant. Le corps-mouvement ainsi photographié, suspendu, se voit doté d'un pouvoir émotif supérieur à la normale par l'accession visible de ses détails corporels, aussi perçus comme le reflet de sa vulnérabilité. Autrement dit, le geste pris dans le mouvement et détourné de son sens, permet d'en faire surgir des milliers d'autres et d'inscrire la trace du corps dans l'intemporalité, son interprétation se voyant sans cesse renouvelée.

81. Maurice Blanchot, *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971, p. 50.

3.3.2. ...comme flou artistique

La notion de corporéité renvoie à l'idée de substance qui appelle la déconstruction de la forme. Cette altération du regard et de la pensée du spectateur que l'on obtient dans l'oeuvre picturale, pourrait également s'obtenir par le biais du médium photographique. L'ambition esthétique de la photographie sur le thème de la trace du corps-mouvement consisterait donc atteindre les limites du visible en passant par un procédé bien connu des peintres de la Renaissance : le flou, ou *sfumato* (technique de peinture établie par Leonard de Vinci qui signifie évanescence, dérivé de l'italien *fumo*, la fumée). Remarquable par ses contours enveloppants, imprécis, et son effet vaporeux permettant aux formes de se perdre les unes dans les autres, le *sfumato* permet de retranscrire l'imaginaire pulsation de la vie. En combinant ainsi le flou avec le choix du noir et blanc, la photographie permettrait de transformer le réel en trace de l'instant et de rendre l'image à la liberté du geste.

Une fois la reproduction mécanique et la rigidité de l'image écartées au profit de formes chimériques baignant dans une lumière diffuse, le corps ne se reconnaît plus comme matière immobile mais comme métamorphose ; une invitation pour le spectateur à en prolonger mentalement la forme. La trace du corps-mouvement photographique se voit ainsi chargée d'une énergie qui élève la sensibilité au et l'élan de la vie à son paroxysme :

Le flou caractérise la vie bien plus que le net, qui fige la réalité dans une représentation avec tous les plans nets, telle une nature morte, comme son nom l'indique. Dans la nature, les choses ne sont pas fixes. Et le flou en traduit les vibrations. Le flou frotte les choses entre elles, qui se confondent alors avec tout leur environnement. De ce fait le flou harmonise la vision, bien plus que la netteté ne le fait, puisqu'au contraire elle sépare tout [...] En tout cas, si le flou est un manque de détails visuels par rapport au net, il apporte néanmoins quelque chose en plus par des effets mental et émotionnel – le sfumato exprime la grâce [...] Ces attributs justifient l'intérêt, voire « l'indispensabilité » de la photo. C'est parce que le flou est précaire que la photo s'avère nécessaire dans l'appropriation de l'apparition du flou. Le caractère immédiat de la photo traduit l'instantanéité du flou.⁸²

82. Julia Elchinger, *Un « éloge du flou » dans et par la photographie*, 2010.
http://scd-theses.u-strasbg.fr/2142/01/ELCHINGER_Julia_2010.pdf



Maurice, 2018, par Chloé Gorce.



Jade, 2018, par Chloé Gorce.



Maeva, 2018, par Chloé Gorce.



Lucie, 2018, par Chloé Gorce.

CONCLUSION

Dans ce mémoire, le parti-pris de l'émotion créatrice comme précepte du corps-mouvement a permis d'observer la corporéité dans ses diverses manifestations plastiques. Observer le corps en relation à l'espace, au temps, et par rapport à ses expériences passées, a ouvert les frontières qu'il peut proposer dans son rapport au sensible. Aussi, la mise en exergue du procédé essentiel de la trace à valeur de mémoire, de transmission, nous montre qu'il faut regarder au-delà de l'objectif, observer ce qui est visible, mais aussi ce qui subsiste de manière invisible à travers les sensations. Travailler à travers la corporéité implique nécessairement une prise de parole, une mise à nu, et un l'élaboration d'un langage poétique propre à cet être affectif qu'est l'homme. Enfin, ce travail a ainsi permis de placer le corps et le geste dans une mise en relation constante et féconde avec le monde. Cette analyse aide à poser les jalons d'une réflexion plus vaste sur la notion de relation entre l'homme et la nature. Ces bases permettront de continuer à explorer la question du corps au travers d'autres écritures artistiques, aussi mystérieuses soient-elles.

BIBLIOGRAPHIE

ABEL Olivier, texte pour le catalogue de l'exposition de Henri Foucault à l'hôtel de la Monnaie, Paris, 2008.

BAVELIER Ariane, *Merce Cunningham, l'homme qui a réinventé la danse*, LeFigaro.fr, 2009.

BERGSON Henri, *Oeuvres*, Paris, Editions du Centenaire, 1959.

BERNARD Émile, *Souvenirs sur Paul Cézanne*, Fata Morgana, 2013.

BERTHOZ Alain. *Fondements cognitifs de la perception de l'espace*, 1st International Congress on Ambiances, Grenoble, 2008.

BERTHOZ Alain, *Le Sens du mouvement*, Odile Jacob, 2008.

BLANCHOT Maurice, *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971.

BLOFELD John, *Le Taoïsme vivant*, Albin Michel, 1994.

CALIANDRO Stefania, *La vibration comme force morphogénétique de création, ou le dynamisme architectonique dans l'œuvre de Peter Eisenman*, *Cygne noir*, no 1, 2013.

CHIRON Éliane, X, *L'œuvre en procès. Volume 3, L'incertain dans l'art*, Publications de la Sorbonne, 1998.

DELEUZE Gilles, *Francis Bacon, logique de la sensation*, Le Seuil, 2002.

DELORY-MOMBERGER Christine, *Éprouver le corps : Corps appris, corps apprenant*, Eres, 2016.

DESCARTES René, *Discours de la Méthode*, 1637.

DE SOLIER René, *Monographie*, Palais des Beaux Arts de Bruxelles, 1954.

DEWEY John, *Art as Experience (1931-34)*, New York, Perigee Books, 1980.

- ELCHINGER Julia, *Un « éloge du flou » dans et par la photographie*, 2010.
- FRÉMONT Armand, *Géographie et espace vécu*, Odile Jacob, 2005.
- GOVINDA Anagarika, *Les Fondements de la Mystique Tibétaine*, Albin Michel, 1976.
- HARTUNG Hans, *Autoportrait*, p. 244-245, éditions Grasset, 1976
- HUANG Bei, *Henri Michaux et l'aventure du geste*, Armand Colin, 2014.
- MICHAUX Henri, *Émergences-Résurgences*, Genève, Albert Skira Éditeur, 1993.
- JAMES William, *The Principles of Psychology*, Cosimo, Inc., 2007.
- KIERKEGAARD Søren, *Post-scriptum aux Miettes philosophiques (1846)*, Paris, Gallimard, 2001.
- KUI Jiang (1155-1221), *Suite au traité de calligraphie*.
- LABAN Rudolf, *La maîtrise du mouvement*, Arles, Actes Sud, 1994.
- LEJEUNE Denis, *Qu'est-ce que le hasard ?*, Max Milo, 2007.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Parcours, 1935-1951*, Lagrasse, Verdier, 1997.
- MICHAUX Henri, *Saisir*, Fata Morgana, 1979.
- MICHAUX Henri, *Passages (1937-1950)*, Gallimard, 1998.
- MINKOWSKI Eugène, *Le temps vécu*, PUF, 1995.
- MORICE Charles, *La littérature de tout à l'heure*, Ligarán, 1889.
- NICOLESCU Basarab, *La science, le sens et l'évolution - Essai sur Jakob Boehme*, Félin, 1988.
- PENG Chang-Ming et TUAN Keh-Ming, *L'esprit de l'encre*, Librairie You-Feng, 2000.

PETIT Jean-Luc, *La spatialité originare du corps propre*, *Phénoménologie et neurosciences*, Revue de synthèse : 5^e série, 2003.

PIGNON Édouard, *A contre-courant*, Paris, Stock, 1974.

PROUST Marcel, *Sur la lecture* (1905), Arles, Actes Sud, 2011.

RANCIÈRE Jacques, *Ce que « medium » peut vouloir dire : l'exemple de la photographie*, Appareil, 2008.

ROSENBERG Harold, *The American Action Painters*, *Art News*, 1952.

ROSENFELD Israel, *Une anatomie de la conscience, l'étrange, le familier, l'oublié*, Paris, Flammarion, 1992.

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Les Confessions*, édition posthume, 1782-1789.

ROWELL Margit, *La Peinture, le geste, l'action. L'existentialisme en peinture*, Paris, 1972.

SCHMITT J-C, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990, p. 291.

SHUSTERMAN Richard, *L'art à l'état vif. La pensée pragmatiste...*, Le sens commun, 1992.

VALÉRY Paul, *L'Âme et la Danse. Le Ballet au XIX siècle*, Éditions de la Nouvelle revue française, 1921.

VAN EYNDE Laurent, *De l'Action painting à la mort de l'art : à propos de Jackson Pollock*, *Philosophiques*, 1995.

VERDIER Fabienne, *Passagère du silence*, Albin Michel, 2003.

VIATTE Germain, *Entretien avec Fabienne Verdier*, ARTPASSIONS.

