



Mémoire de Master 2 CATM présenté par
Caroline CHENIN

LE DESSIN SANS DESSEIN

Sous la direction d'Emma Viguier et de Dominique Clévenot
Université Toulouse II - Jean Jaurès
Année universitaire 2015-2016

LE DESSIN SANS DESSEIN

R

EMERCIEMENTS

Ce travail est le fruit de deux années de recherche et de cinq années d'étude en arts plastiques. Avant tout je souhaite adresser mes plus sincères remerciements aux personnes que j'ai rencontré, avec lesquelles j'ai pu échanger et qui m'ont aidée pour la rédaction de ce mémoire.

En commençant tout d'abord par remercier chaleureusement Madame Emma Viguié, directrice de recherche, pour son aide précieuse et le temps qu'elle a consacré à me lire afin de pouvoir m'aider au mieux.

Merci à Dominique Clévenot qui a su durant ces deux années me guider dans ma recherche.

Merci à tous les professeurs que j'ai rencontré durant ces cinq dernières années à l'université Toulouse II Jean Jaurès et à l'ESDIB de Palma de Majorque, qui m'ont beaucoup appris.

Merci à tous mes camarades du Master CATM, sans qui ces deux dernière années n'auraient pas été aussi agréables et enrichissantes.

J'adresse un grand merci à tous mes relecteurs : Eric Chenin, Louis Meurisse, Laura Kaczmarek, Fanny Arnal-Anger, mais également à ma famille et mes amis qui ont su me soutenir et m'encourager dans mon projet.

I NTRODUCTION

Un dessein est une finalité, un but, un projet. Le présent mémoire traite donc d'un dessin élaboré sans objectif préétabli, sans idée préconçue, où la motivation essentielle du créateur est d'en apprendre un peu plus sur lui-même. On peut toutefois noter que les deux termes dessein et dessin ont la même racine latine -le verbe *designare*, dont le sens recouvrait aussi bien celui d'indiquer ou de décrire que celui de planifier-, et que ce n'est qu'au XVIII^{ème} siècle, à l'occasion de la première révolution industrielle, que les deux mots se sont différenciés selon leurs sens actuels¹. Ces deux termes, qui se sont disjointes il y a deux siècles, se rejoignent ici dans un projet d'introspection : le dessein est, ici, de ne pas en avoir et ce afin de laisser libre cours à l'exploration des états intérieurs et à leur projection dans le dessin.

Comme sujet de mémoire, je cherchais quelque chose qui me corresponde vraiment et où je ne me sente pas contrainte dans ma pratique: je ne souhaitais pas me forcer à faire quelque chose, à créer simplement pour créer et rentrer dans les normes. En examinant mes projets précédents, je me suis aperçue que le trait en lui-même, la forme en elle-même, sont les éléments clés de mon travail plus que la couleur et la nuance. Je ne cherche pas à représenter un objet (animal, paysage, etc.), ni même à figurer un sujet abstrait (liberté, passion, etc.) ; mais plutôt à laisser l'œuvre émerger de l'accumulation de traits et de formes. Dans une approche très spontanée et libérée de ma pratique picturale tout au long du travail que j'effectue, je me suis donc demandé : qu'apportent l'automatisme et le lâcher prise comme processus de création ?

Le lâcher prise² dans le sens de la non maîtrise mentale, de la libération psychologique consistant à se détacher du désir de maîtrise, est finalement un point qui revient dans chacun des travaux que j'ai pris plaisir à réaliser, en précisant que dans ce cas je définis le plaisir comme un « état affectif agréable, durable, que procure la satisfaction d'un besoin, d'un désir ou l'accomplissement d'une activité gratifiante »³. C'est un véritable processus de création, qui consiste à prendre un stylo ou un pinceau et à laisser son esprit, son corps et son inconscient créer sans maîtrise mentale. Cela permet d'apprendre beaucoup sur soi-même, ses envies, ses souvenirs enfouis. Les formes apparaissent et envahissent le papier, elles nous racontent une histoire, notre histoire, ou tout au moins ce que notre histoire a imprimé dans notre âme. Il ne s'agit pas seulement de créer pour créer, ni de confier la création au ha-



1. LITTRÉ, Émile, *Le Dictionnaire de la langue française*, (consulté le 17/04/2016 sur Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bp-t6k5406698m/f176.image>)

2. Lâcher Prise. (Sans date). Dans *Dictionnaire de français Larousse* en ligne. Repéré à <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/lâcher-prise/186485>. Consulté le 28/05/2016.

3. Plaisir. (Sans date). Dans *Centre national de ressources textuelles et lexicales (CNRTL)*. Repéré à <http://www.cnrtl.fr/definition/plaisir>. Consulté le 17/04/2016.

sard ; mais de voir si tout cela pourrait engendrer un résultat pictural convaincant. Le but est d'apprendre sur soi, de laisser son inconscient dominer, domestiquer, manipuler la ligne ou la tache, pour se projeter, pour imprimer sur la toile ce que nos différentes expériences ont imprimé en nous.

Le grand intérêt du processus selon lequel je travaille est aussi qu'il n'y a aucune contrainte. Ni de médium, ni de temps : tout est possible, il faut juste laisser l'esprit s'imprimer sur papier, sur toile, lâcher prise, ne pas se poser de questions. L'esprit et le corps s'emparent du support et des différents médiums. La question du format peut alors se poser : je pense que le plus intéressant est de travailler soit sur des petits formats -A3 ou moins-, qui seraient réalisés en très peu de temps, laissant la main dessiner sans réfléchir ; ou alors au contraire sur de très grands formats, pour laisser le corps entier s'exprimer, et n'avoir aucune, ou quasiment aucune, limite d'expression et de mouvement.

Cette manière de travailler s'est imposée naturellement. Elle correspond à mon sens à un grand besoin d'introspection –besoin de parler et d'apprendre de moi-même à travers ma pratique- ; mais aussi d'un besoin d'exorcisation. Cela passe par l'exploration des passages intérieurs, et je dirais même plus, de la vie intérieure de mon âme, et par la projection de ce qu'ils recèlent. Les dessins deviennent alors un moyen de communiquer, de m'exprimer sans les mots, en utilisant les traits, les outils graphiques et avant tout, le geste, pour écrire autrement.

Le geste est l'élément fondamental qui projette l'état intérieur sur la toile. Le mot geste peut désigner un signe corporel ou manuel qui permet d'illustrer, compléter ou appuyer les mots du langage, ou bien simplement une manière de se mouvoir. Il peut parfois remplacer complètement la parole, comme dans le cas particulier de la langue des signes. Les gestes sont donc le langage du corps, ils lui permettent de s'exprimer, de communiquer de manière non-verbale, ils sont aussi parfois (même souvent) là pour apporter une information sur le message que l'on essaie de faire passer. Notons que dans un sens dérivé le geste peut aussi désigner un don ou une action généreuse ou affectueuse envers quelqu'un : faire un geste vers quelqu'un c'est faire un pas vers quelqu'un, ce qui est aussi une manière d'interagir en cohérence avec nos projections. Dans le cadre de ma pratique, j'utilise les deux sens de ce terme. Le geste est non seulement pour moi un moyen de m'exprimer avec le corps, mais aussi un moyen de faire un pas vers moi-même, vers ma vie intérieure, et un pas vers l'autre en projetant mes états intérieurs.

Il est possible que les rendus individuels ne soient pas toujours convaincants, et qu'il faille les considérer dans leur ensemble, sous

forme de séries et selon leur chronologie pour qu'ils prennent toute leur valeur. Dans le travail sériel on retrouve des éléments de définitions, communs, répétitifs, de construction et de composition. Ce sont toutes les variations obtenues à partir d'une même consigne ou d'une même méthode de travail qui forment la série. Après l'accumulation des traits et des formes dont émerge chaque rendu individuel, il semble que c'est d'une nouvelle accumulation que l'œuvre prend vie. C'est au fil de la série que celle-ci semble en effet pouvoir acquérir tout son sens. Ce double processus d'accumulation me paraît être une caractéristique importante de ma pratique. Ce questionnement, qui relève typiquement de la poïétique -l'étude du processus de création et de son rapport à l'œuvre⁴ - et de la topoïétique -la poïétique dans l'espace- sera central dans mon travail.

Ma pratique permet de faire de l'abstrait ou du figuratif, ou plus précisément l'abstrait peut amener à des choses qui deviennent finalement plus figuratives. C'est un phénomène que j'ai pu observer dans plusieurs œuvres créées selon ce processus. Est-ce de la paréidolie, à savoir une reconnaissance de formes dans l'informe, ou bien simplement des figures présentes dans l'inconscient et que le geste fait transparaître ?

C'est sur ces notions proches de la psychologie et de la psychanalyse que s'appuie mon propos à la jonction de plusieurs disciplines qui, selon moi, cohabitent étroitement. Ce lien est présent ici car l'esprit se libère : on laisse parler l'inconscient. Peut-être la pratique a-t-elle ici un aspect thérapeutique, en évitant, en limitant ou en contrant le stress, l'ennui, l'angoisse, l'énervement ? Cette pratique me permet d'en apprendre plus sur ce que je suis capable de faire. L'automatisme est ici présent, au sens de l'absence de contrôle conscient, dans la mesure où le geste est largement conduit par l'inconscient : différentes sortes de gestes interviennent, selon mes envies, mes besoins, mes pulsions du moment. Mais il est possible qu'il y ait aussi une part de contrôle conscient, de geste volontaire. Il y a une alternance entre gestes impulsifs, répétitifs et parfois un peu plus précis, mais aussi le besoin constant d'un fil rouge, conducteur.

L'aspect thérapeutique se trouve dans la projection par la main de l'artiste, dans le passage de l'intérieur à l'extérieur, voire même de la vie intérieure à la vie extérieure. Je m'attache ici au sens psychanalytique de la projection, c'est-à-dire le « mécanisme de défense qui consiste à localiser chez autrui, de manière inconsciente, et pour s'en protéger, des idées, des affects perçus comme un danger par le moi »⁵. La peau est ici comme un écran, comme un pont grâce auquel le mental se projette via l'automatisme. L'artiste, en projetant des états intérieurs, en les matérialisant dans son œuvre, en les partageant avec le spectateur, se libère de ses angoisses en leur permettant de se ma-



4. René Passeron : « la poïétique est la promotion philosophique des sciences de l'art qui se fait » (extrait d'un article de Laurent Giroux : http://www.uqtr.ca/AE/Vol_5/Giroux/Giroux.htm)
5. Projection. *Op. Cit. CNRTL*. Repéré à <http://www.cnrtl.fr/definition/projection>. Consulté le 17/04/2016.

nifester pleinement dans ses créations. Il s'acquitte d'une tension intérieure - comme l'entend la psychopathologie, c'est-à-dire un « état d'exaspération durable et intense, accompagné de ruminations mentales pénibles, de désirs agressifs et d'angoisse, qui peut rester longtemps intérieur, malgré le besoin ressenti par le sujet de se libérer »⁶ -, un peu comme on pourrait le faire en se confiant à des proches, ou à des inconnus. Il se libère d'une angoisse intérieure en lui donnant une matérialisation extérieure, en la rendant visible ; il transfère la tension sur d'autres supports et la partage ainsi avec les spectateurs, diminuant la tension intérieure au cours de ce transfert. En psychologie c'est le « phénomène par lequel un sentiment éprouvé pour un objet est étendu, par association, à un autre objet »⁷.

C'est après avoir éclairci ces différentes notions, essentielles à mon travail et qu'il me semblait important de définir explicitement, que je vais enfin pouvoir énoncer les fondations théoriques de ce qui sera mon propos. Tout d'abord, nous nous pencherons sur l'impulsion créatrice et les dimensions du geste. Seront alors développées les notions de lâcher prise comme production d'une œuvre aux potentialités infinies et de projection du corps sur le support. Nous mettrons cela en perspective en rappelant les recherches qui ont été conduites depuis un siècle sur l'expression de l'inconscient dans l'art sous l'impulsion du mouvement des surréalistes. Nous analyserons ensuite le processus de création, la poïèse, à la lumière des travaux de Paul Valéry et de René Passeron sur l'étude de la poïèse, la poïétique, en soulignant la dimension spatiale de l'œuvre graphique et de sa construction ; et je m'appuierai sur cette analyse conceptuelle de l'acte créatif pour présenter ma pratique. Nous nous intéresserons ensuite au recoupement qu'il peut y avoir entre l'expression graphique et l'écriture, en rappelant les recherches d'une autre manière d'écrire, de nouveaux signes par le mouvement du *graphiein* autour d'Henri Michaux, en soulignant le double caractère introspectif et esthétique de ces recherches. Puis nous examinerons comment le corps s'implique dans l'acte créatif et se projette sur la toile.

En second lieu, nous nous étendrons sur le surgissement de la forme par le trait et ce qu'il implique de réception à interprétations multiples, en soulignant le rôle du hasard dans ce surgissement, en particulier d'une intervention volontairement organisée du hasard, dans le lâcher prise, comme espace d'expression de l'inconscient. Cette analyse sera illustrée par les travaux de Jean Dubuffet. Nous questionnerons ensuite les motivations de la création artistique en général et dans un projet de dessin automatique en particulier. Nous analyserons les mécanismes profonds du processus créatif en postulant que la peur du vide est ici un moteur essentiel. Nous identifierons notamment les pulsions qui poussent l'artiste à créer, en examinant les places respec-

6. Tension. *Op. Cit.* CNRTL. Repéré à <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/tension>. Consulté le 17/04/2016.

7. Transfert. *Op. Cit.* CNRTL. Repéré à <http://www.cnrtl.fr/definition/transfert>. Consulté le 17/04/2016.

tives du conscient et de l'inconscient dans le déroulement du processus, et en discutant plus précisément comment cela fonctionne dans le cas du dessin automatique.

Enfin, nous dériverons vers les pratiques de la psychologie en questionnant la thérapie par le geste et l'inconscient. Nous préciserons notamment la notion et les concepts de l'art thérapie et de la métapsychologie de l'art et de la créativité. Nous examinerons ce que l'art peut nous apporter sur le plan psychologique, par sa capacité d'expression, par sa fixation de notre vécu, ou par l'accomplissement et le plaisir esthétique. Puis nous regarderons plus précisément d'un point de vue théorique comment la puissance expressive de l'art peut être mise au service de dispositifs thérapeutiques dans une fonction de médiation à des fins de diagnostic d'abord, mais aussi de soulagement et de soin ; nous nous appuierons pour cela sur les écrits de Anne Brun, René Roussillon et Bernard Chouvier. Nous observerons aussi comment cette puissance expressive peut être mise à profit, hors d'un contexte pathologique, par l'artiste ou le spectateur à des fins d'introspection. Et je m'appuierai enfin sur ce cadre théorique pour analyser comment ma pratique artistique m'aide à mieux me comprendre.

I L'IMPULSION CRÉATRICE : DIMENSION DU GESTE ET IMPLICATION DU CORPS

A LE LÂCHER PRISE COMME PRODUCTION D'UNE ŒUVRE AUX POTENTIALITÉS INFINIES

1) Pulsion et impulsion du geste

Une pulsion est une « quantité d'énergie interne à l'organisme, qui permet le fonctionnement de l'appareil psychique et le pousse à réaliser certains buts, [...] S. Freud distingue quatre éléments susceptibles de cerner le phénomène pulsionnel : la poussée (afflux d'excitations internes), la source (zone corporelle siège de l'excitation), l'objet (non spécifique) et le but (la résolution de la tension interne) »⁸. Afin de bien comprendre ce qu'est la pulsion, nous allons la différencier de l'instinct, autre terme avec lequel elle est souvent confondue. En effet « l'instinct est un comportement préformé, dont le schème est héréditairement fixé et qui se répète selon des modalités relativement adaptées à un certain type d'objet »⁹. La pulsion quant à elle « est dans la filiation, mais aussi dans la dérivation de l'instinct »¹⁰, Freud énonce notamment que « l'animal a des instincts tandis que l'homme a des pulsions »¹¹. Il y a donc une différence entre instinct et pulsion et « une pulsion n'est pas un instinct »¹². Freud associe l'excitation (la poussée) à l'influx nerveux, autrement dit une excitation issue de l'extérieur intervient sur le système nerveux central et provoque une décharge motrice musculaire qui entraîne une action, ce qui laisse penser que nul ne peut se soustraire à une excitation¹³. Dans le cas d'une excitation pulsionnelle, celle-ci « ne provient pas de l'extérieur, mais toujours de l'intérieur »¹⁴, la source est interne et sa force est constante, il est donc impossible d'en venir à bout par la fuite¹⁵. Il est possible à l'être humain de fuir une source extérieure à son organisme, mais il ne peut fuir une source intérieure car c'est une partie de ce qui le constitue. La pulsion, contrairement au besoin comme la soif ou la faim, est constamment présente –au moins sous forme latente–, rien ne l'arrête, même pas la satisfaction¹⁶ : c'est donc quelque chose d'inextinguible. On peut expliquer la pulsion en disant que c'est ce qui sépare le dedans du dehors, ce qui parle du dedans sur le dehors¹⁷. Ce qui montre également que c'est l'« un des concepts de la démarcation entre le psychique et le somatique »¹⁸, autrement dit la pulsion serait une énergie qui serait un « trait d'union entre le corps et l'âme, entre corps et vie psychique »¹⁹. Le but de la pulsion est « l'apaisement de la tension causée par la poussée. Il s'agit de supprimer l'état de tension qui règne à la source pulsionnelle et suscite du déplaisir et donc la nécessité de décharger la tension »²⁰. La source originelle de la pulsion « est un pro



8. Pulsion. (Sans date). Dans *Dictionnaire de l'académie de médecine*. Repéré dans <http://dictionnaire.academie-medicine.fr/?q=pulsion>. Consulté le 10/03/2015.

9. LAPLANCHE, Jean, *Vie et mort en psychanalyse*, Paris, Flammarion, 1970, p.20.

10. FREUD, Sigmund, *Pulsions et destins des pulsions*, Paris, Édition Payot & Rivages, collection Petite Bibliothèque Payot, 2012, p.10.

11. *Ibid.*, p.10.

12. *Ibid.*, p.11.

13. *Ibid.*, p.13.

14. *Ibid.*

15. *Ibid.*, p.15

16. *Ibid.*, p.14.

17. *Ibid.*

18. FREUD, Sigmund, *Trois essais sur la théorie sexuelle* (1905), Paris, Gallimard, 1987, p.83.

19. FREUD, Sigmund, *Pulsions et destins des pulsions*, Op. Cit., p.16.

20. *Ibid.*, p.25.

teur somatique qui prend place dans un organe »²¹, elle existe en amont de la rencontre avec l'objet, lequel « est un moyen, une médiation permettant à la pulsion de se charger et de se décharger. Le plaisir est lié à la rencontre avec l'objet : c'est la pulsion qui permet d'atteindre l'objet et non l'inverse »²².

Une impulsion, « en psychologie, [est] un besoin soudain et irréprensible d'accomplir un acte irraisonné, souvent dangereux ou préjudiciable »²³. Des impulsions typiques sont par exemple la kleptomanie, ou les addictions (alcool, tabac, etc.). Ici, dans une extension moins pathologique de la notion, tout en conservant son caractère obsessionnel, on pourrait parler d'un besoin irréprensible de créer en laissant libre cours à son inconscient, d'une impulsion créatrice où l'activité volontaire se dissout pour libérer l'expression des niveaux cachés de l'inconscient.

Le geste est déclenché par une pulsion, parfois sous l'emprise d'une impulsion. Ce processus peut être partiellement conscient, mais il est en général largement inconscient. En particulier, dans la pratique du *graphiein*, qui rassemble peindre, dessiner et écrire à la fois, et que nous développerons par la suite, le contrôle conscient est réduit au maximum pour laisser l'inconscient libre de s'exprimer. Ici la pulsion est sous la seule conduite de l'inconscient : c'est l'inconscient qui tient le crayon, c'est l'inconscient qui produit en série les pulsions qui se projettent dans les gestes et se matérialisent dans les traits.

Afin de bien saisir à quoi correspond le terme « inconscient », commençons par le circonscrire. Le mot « inconscient » est construit avec le préfixe « in » qui renvoie à l'idée d'une négation et le verbe « *conscire* » qui signifie « avoir connaissance de »²⁴. L'inconscient est considéré par Freud comme une réalité du psychique, inconnue du sujet, cachée à sa conscience, mais agissante et œuvrant à son insu. L'inconscient n'est connaissable qu'à travers ses manifestations et « ignore également certaines opérations intellectuelles telles que la négation et le doute, qui sont constitutives du travail auquel la pensée soumet la matière psychique, mais il méconnaît également la dimension du temps, comme en atteste l'absence de tout marqueur chronologique dans les rêves »²⁵. L'une des parties de l'inconscient est le refoulé, et c'est celle qui nous intéresse le plus dans le cadre de ce mémoire. L'ambition du « processus de refoulement n'est pas d'abolir une représentation figurant la pulsion, de l'anéantir, mais de la tenir à l'écart de la prise de conscience »²⁶. Le véritable objectif de ce processus est d'empêcher l'évolution des affects²⁷, sentiments et sensations qui eux sont conscients. Ce qui signifie à contrario que la levée du refoulement provoque la décharge du système inconscient et permet aux affects, sentiments et sensations de remonter au niveau conscient, de s'exprimer, de se développer²⁸, d'activer la motion pulsionnelle et se traduire en action musculaire. C'est donc la communication abondante entre les systèmes conscient et inconscient qui permet l'activité pulsionnelle²⁹



21. *Ibid.* p.34.

22. *Ibid.*, p.52

23. Impulsion. (Sans date). Dans *Dictionnaire de l'académie de médecine*. Repéré dans <http://dictionnaire.academie-medicine.fr/?q=impulsion>. Consulté le 19/03/2015.

24. FREUD, Sigmund, *L'inconscient*, Paris, Édition Payot & Rivages, Petite Bibliothèque Payot, 2013, p.10.

25. *Ibid.*, p.32.

26. *Ibid.*, p.45.

27. *Ibid.*, p.70.

28. *Ibid.*, p.89.

29. *Ibid.*, p.101.

formalisée par l'action musculaire : car seul, le système inconscient ne pourrait pas produire d'action musculaire appropriée³⁰. Ainsi, l'inconscient, par bouffées remontant au conscient et aux muscles, déclenche-t-il la palette infinie des variations du geste. Selon l'humeur, le geste peut être ample ou retenu, continu ou segmenté, rond ou aigu, lâche ou précis, éruptif ou concentré.

Le geste matérialise la pulsion en traçant des lignes et des contours, qui amènent à la forme. Lignes et formes sont présentes dans les œuvres « classiques » abstraites ou figuratives, comme chez les surréalistes. A ceci près que dans une œuvre classique, où le geste est pensé, assujéti à la construction des formes, la ligne individuelle reste un élément abstrait vide de sens ; tandis que chez les surréalistes, le geste pulsionnel s'exprime librement sur l'espace pictural, et chaque nouvelle ligne est porteuse d'un peu de sens, en levant un peu plus le voile sur la vie intérieure de l'artiste ; même si ce n'est qu'à l'échelle de l'œuvre entière, voire au fil des œuvres, que la production de l'artiste pourra faire l'objet d'interprétations pertinentes, et que l'inconscient se révélera vraiment.

Il faut noter que le geste en soi peut faire partie de l'œuvre, indépendamment de la trace qu'il imprime sur la toile. Le geste, si on lui accorde toute son importance, peut ainsi annuler « la division classique présente dans la peinture occidentale entre le sujet et l'objet. Dans la peinture gestuelle, le geste devient à la fois sujet et objet »³¹, comme c'est le cas par exemple dans les *drippings* du peintre américain de l'expressionnisme abstrait Jackson Pollock, où celui-ci laisse goutter de la peinture sur des toiles disposées à l'horizontale (illustration 20), ou de manière plus marquée encore, et peut-être plus codée, moins spontanée, dans les réalisations de Tony Orrico ou de Heather Hansen, dont la pratique mêle performance, danse et peinture (illustrations 25 et 26). On entre ici dans le domaine de la chorégraphie, où le geste de l'artiste s'intègre dans une « performance gestuelle », qui devient une œuvre en soi, et où l'œuvre graphique produite devient l'empreinte de l'œuvre chorégraphique exécutée, où l'œuvre graphique est la trace laissée par le passage de l'artiste.

L'œuvre de l'artiste américain Cy Twombly (1928-2011) questionne tous les enjeux de son époque, c'est-à-dire : le primitivisme enfantin, l'utilisation de la psychanalyse, la culture classique, ainsi qu'un dilemme entre abstraction et figuration. Pour lui le geste est aussi important que le motif, il laisse transparaître une impulsion, un mouvement qui est l'incarnation de la pensée de l'artiste. Il envahit l'espace grâce à des formes qui sont de plus en plus amples et généreuses. Il se sert d'une gestuelle qui lui est propre, inimitable et ainsi définit son style, et joue sur la superposition de couches entre pleins et dilués. Par exemple dans sa série sans titre de 2006 (illustration 1), afin d'amplifier son geste, il a fixé un pinceau large à un bâton. On peut observer plusieurs lignes d'écritures formées par de grandes boucles, les



30. *Ibid.*, p.90

31. MORENO, Jérôme, *Le Geste et la Figure pour une approche pictural du réel*, Mémoire de Master en Arts Plastiques, sous la direction de Clévenot Dominique, Université de Toulouse II-Le Mirail, 2002, p.9



1 Cy Twombly, *Sans titre*, 2006, Acrylique sur toile, 168 x 215 cm

spirales sont disposées comme les traits d'une écriture maladroite et négligée. De plus, les dégoulinures ajoutent de la vivacité et de la verticalité à son travail, à sa composition.

Que le geste soit chorégraphique ou simple intermédiaire entre la pulsion et le trait, la volonté dans la pratique surréaliste est de délivrer le « moi » de l'artiste, de laisser s'exprimer l'individualité de l'inconscient, libéré du « surmoi ». La délimitation du geste dans son contexte, nous permettra d'établir les conséquences visibles et invisibles du geste dans l'espace pictural.

Nous avons introduit les notions de pulsion, d'impulsion et de geste, qui sont au cœur de l'activité artistique. Nous avons décrit comment le geste est déclenché par la pulsion, parfois sous l'emprise d'une impulsion, et nous avons indiqué que pulsion, impulsion et geste sont largement régis par notre inconscient. Or, pour l'artiste, l'exposition de son inconscient est inévitable, et souvent recherchée : elle est un moteur clé de son action créatrice, autant pour lui-même, dans une quête introspective, que pour l'autre, contemporain ou à venir, avec qui il ressent le besoin de partager un peu de son être, de son vécu et de son ressenti. Nous avons ensuite donné quelques exemples des tentatives récentes d'affranchir le geste du contrôle conscient, visant à nourrir les œuvres avec un échantillonnage plus fidèle et plus riche de l'inconscient de leur créateur. C'est la préoccupation fondatrice du mouvement des surréalistes, qui ont établi un cadre théorique et développé des pratiques qui permettent de délivrer le « moi » de l'artiste pour laisser s'exprimer l'individualité de l'inconscient, libéré du « surmoi ». Le paragraphe suivant rappelle l'histoire, la vision et la production diverse de ce mouvement

2) Les surréalistes

Le surréalisme est un mouvement littéraire et artistique qui fut actif sur la période 1924-1940. Animé par André Breton, il est influencé par les développements récents de la psychanalyse et du communisme naissants. L'ambition est de rompre avec les conceptions esthétiques classiques, et de dépasser la perception rationnelle de la réalité pour atteindre ce que dissimule l'inconscient. Les surréalistes opposent les valeurs de la liberté, du rêve et du désir, à la solidarité et la collectivité. Dali les rejoint en 1929 et applique à la lettre les préceptes du surréalisme. Bien qu'évincé du mouvement par la suite, Dalí continue de collaborer à ses actions en participant à ses expositions jusqu'en 1938 et en contribuant à la rédaction du dictionnaire des surréalistes. Le surréalisme couvre l'ensemble des procédés de création et d'expression qui mobilisent l'appareil psychique : l'inconscient, le rêve et l'automatisme. Ce dernier concept correspond selon la psychanalyse à une « activité spontanée, accompagnée de troubles plus ou moins marqués de la conscience, qui se produit sans l'intervention de la volonté du sujet »³² ; on s'attache dans le cadre du surréalisme à l'auto-



32. Automatisme. *Op. Cit.* CNRTL. Repéré à <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/automatisme>. Consulté le 20/04/2016.

matisme mental. Les surréalistes souhaitent se libérer du contrôle de la raison et luttent contre toutes les valeurs de l'art et de l'esthétique de l'époque. Ils mettent en œuvre une pratique centrée sur l'utilisation du langage sans contrôle, ou plus exactement hors du contrôle de la raison et de la conscience. Plusieurs approches sont expérimentées pour tenter de supprimer le contrôle conscient de l'écriture : l'écriture automatique, le jeu collaboratif en aveugle dit du « cadavre exquis », les questions-réponses spontanées, etc. Dans toutes ces expériences, les artistes surréalistes mettent en œuvre la théorie de la libération du désir, notamment au travers d'images oniriques. La caractéristique principale de leur pratique est la surprise et la juxtaposition inattendue d'éléments.

Dans le *Manifeste du surréalisme*, André Breton définit ainsi le surréalisme : « Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale »³³.

Dans la pratique surréaliste, l'inconscient saisit la main de l'artiste pour entrer directement en contact avec le monde physique, avec le support. C'est un mode d'écriture dans lequel n'interviennent ni la conscience ni la volonté, car il fait seulement appel à l'inconscient. Il fut utilisé comme un mode de création littéraire, permettant de se libérer de la raison. Ecrire le plus rapidement possible sans se soucier de l'esthétique ou de la morale, voire même sans souci de grammaire ou de respect du vocabulaire. C'est pourquoi dans les œuvres surréalistes, on trouve des mots qui n'existent pas dans la langue française, qui furent inventés lors du processus d'écriture de ces œuvres. L'écriture automatique demande un état de demi-sommeil, de lâcher-prise totale. Ou bien une situation où la conscience est absorbée par une autre activité : par exemple par une conversation au téléphone à laquelle l'artiste consacre toute son attention consciente, pendant qu'il laisse sa main écrire sans regarder ce qu'il écrit et sans y penser consciemment.

Le cadavre exquis est un jeu qui fut inventé par les surréalistes vers 1925. Il consiste, selon la définition du *Dictionnaire abrégé des surréalistes*, « à faire composer une phrase, ou un dessin, par plusieurs personnes sans qu'aucune d'elles ne puisse tenir compte de la collaboration ou des collaborations précédentes »³⁴. Une feuille de papier tourne donc entre plusieurs participants et chacun d'eux à tour de rôle doit écrire une phrase ou un mot sans savoir ce que la personne précédente a écrit. La première phrase construite selon ce processus fut « le cadavre – exquis – boira – le vin – nouveau » c'est pourquoi le jeu porte ce nom. Les principales variantes de l'approche surréaliste ont été étendues aux arts graphiques. Le cadavre exquis, par exemple, a été également pratiqué par des dessinateurs, le but étant alors non pas de réaliser une histoire collective mais un tableau collectif. Pour l'écri-



33. BRETON, André, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Ed. du Sagittaire, 1924, p.12.

34. BRETON, André, *Dictionnaire abrégé des surréalistes*, Paris, Galerie des Beaux-Arts, 1938. In-8° broché.

ture automatique, un des équivalents graphiques qui a été imaginé est le dessin automatique, qui consiste à dessiner dans un état entre le conscient et l'inconscient, dans une sorte de demi-sommeil. Le geste se libère alors des contraintes du conscient et du surmoi, pour amener jusqu'à la toile les formes surgissant de l'inconscient, qui est habituellement bridé dans son expression par un ensemble de règles de comportement acquises, contraintes que tentent de lever les surréalistes.

André Masson (1896-1987) fait partie des créateurs ayant utilisé de ce processus défini par André Breton³⁵. Au début des années 1920, il réalise en effet une multitude de dessins à l'encre qu'il nomme des-
sins automatiques, dans lesquels la ligne à la fois « fluide, nerveuse et agitée est lancée au hasard de la main sur la feuille de papier »³⁶, et produit malgré elle des formes susceptibles de devenir des images, qui apparaissent comme une empreinte de cet entrelacs, du trait à la ligne en passant parfois par le point. La ligne trace des figures allusives en flânant d'une forme à une autre, déniait, revenant et changeant aussitôt ce qu'elle semble dessiner. Chez Masson la ligne n'est ni descriptive, comme c'est le cas dans l'écriture, ni contour délimitant une forme précise, et ne suggère pas non plus de volume. Elle est vagabonde, généreuse, génératrice, proliférante, énergie pure indiquant des forces organiques et l'élan du désir. Le dessin d'André Masson est du côté du mouvant : « un mouvement qui s'éprend de lui-même », un dessin qui se dessine, comparable à un être vivant en train de naître et dont on observe l'éclosion, dont on est spectateur. Le sujet mouvant est en formation, car lorsqu'il dessine, son esprit est entièrement absorbé par la formation même de son dessin : c'est la formation de son dessin qui provoque la formation du sujet. Il a la sensation de se rejoindre lui-même car la main et libérée et le cerveau peut se projeter. En effet pour Masson le vrai sujet de son travail est une révélation créatrice qui anime le monde et non une analyse des choses et des êtres composant l'œuvre. Pour lui l'être humain est habité par un manque de cohérence entre la pensée et l'action humaine, entre sensation et action. Ce qui fait que lorsqu'il y a production d'une œuvre, il y a deux niveaux de lecture pour celle-ci : une lecture matérielle et une lecture de l'ordre du sensible. Si le dessin d'André Masson transporte matériellement des sentiments, états d'âme et atmosphère, on voit également apparaître sur ce fond un dessin linéaire d'apparence abstraite, mais dont se détachent des silhouettes, éléments reconnaissables, figuratifs, générés par la ligne sans le contrôle conscient de l'artiste qui utilise le dessin automatique³⁷. On a l'impression en observant ses dessins d'avoir sous les yeux un processus de création non contrôlé, spontané, qui se dissout peu à peu pour laisser place à une représentation qui semble se transformer sous les yeux de spectateur et lui ouvre une quantité d'aspects inédits. (illustration 2) Un autre équivalent graphique est la technique dite du frottage, inventée par Max Ernst en 1925 : celle-ci consiste à laisser courir une mine de crayon à papier sur une feuille posée sur une surface quelconque (parquet ou autre texture), ce qui fait apparaître des figures plus ou moins imaginaires ; et en parallèle



35. Dans le *Manifeste du surréalisme*, publié en 1924, André Breton définit ainsi l'écriture automatique (dont le dessin automatique est une version graphique) : « Placez-vous dans l'état le plus passif ou réceptif que vous pourrez... écrivez vite sans sujet préconçu, assez vite pour ne pas vous retenir et ne pas être tenté de vous relire ».

36. *Du trait à la ligne*, Paris, Centre Pompidou, Cabinet d'art graphique, du 26 avril au 19 juin, 1995, p.58.

37. KLINGSÖHR-LEROY, Cathrin, *Surréalisme*, Paris, Ed. Taschen, 2006, p.70.



2 André Masson, Dessin automatique, 1924, Encre de chine sur papier, 31,5 cm x 24,5cm

Ernst a développé la technique du collage. Nous développerons le propos sur ces deux techniques usant du hasard dans la création, dans la partie des techniques d'utilisation du hasard dans l'art, par la suite dans ce mémoire. Chez Ernst la mise en évidence des rapports contenus dans l'image onirique passe par un ensemble de procédés permettant de déclencher consciemment les phénomènes inconscients du travail du rêve, et donc d'activer de manière contrôlée des rapports non-logiques, ou plus précisément d'une logique autre que la logique habituelle, à la différence de Dali qui ne fait pas la même utilisation de l'image onirique dans l'utilisation de sa méthode de paranoïa-critique.

Enfin, applicable à tous les arts et tenant une place singulière dans le surréalisme, la méthode de la « paranoïa critique » est un procédé inventé par Salvador Dali, qui le définit comme « une méthode spontanée de connaissance irrationnelle, basée sur l'objectivation critique et systématique des associations et interprétations délirantes »³⁸. Cette méthode consiste à proposer une retranscription picturale, la plus fidèle possible, de la cohérence et du systématisme des rapports engendrés par le délire paranoïaque. Elle constitue pour Dali un effort de rationalisation du processus de création, qui l'anime et qui donne à l'artiste le besoin de créer. Dans la paranoïa-critique, la création artistique est analysée comme une interprétation critique d'images obsédantes qui surgissent à la conscience quand le corps est au repos et est amené à l'état de mentisme. On appelle mentisme un défilé d'images rapide et incoercible que le sujet ne peut ni comprendre ni interrompre ni contrôler, et dont le contenu peut être plus ou moins angoissant³⁹. Pour Dalí, la méthode de la paranoïa-critique est un dépassement de cet état de mentisme, une projection réelle et littérale de l'obsession. En ce qui concerne la partie de la critique, l'artiste doit être réceptif à ces associations d'images obsédantes et comprendre le système qui les associe, afin d'en identifier la source, pour pouvoir par la suite interpréter leur significations, afin de les organiser en une œuvre. Salvador Dali part d'une idée obsédante, du moins une idée qui l'obsède lui, qui est celle de l'image que l'artiste a de lui même. La première peinture de Dali obtenue entièrement grâce à la paranoïa-critique est *La Métamorphose de Narcisse* (illustration 3), qu'il présentera accompagnée d'un poème portant le même titre. Conçus en association, ce tableau et ce poème surréalistes constituent la première matérialisation d'une interprétation cohérente d'un sujet irrationnel. Cette méthode apparaît au moment où les recherches des surréalistes montraient leurs limites car elle entend « dépasser la position "passive" et "non-évolutionniste" »⁴⁰ inhérente au procédé de l'automatisme utilisé par les surréalistes. Ce mouvement ayant pour but d'engendrer des créations apparentées au rêve, l'automatisme s'avérait incapable de souscrire pleinement à son objectif dans la mesure où il était un procédé passif, nécessitant l'organisation de la raison et qui par conséquent ne pouvait éviter la censure de la conscience. La paranoïa-critique a également permis au mouvement de perdurer.



38. DALI Salvador, *La Conquête de l'irrationnel*, Ed. Surréalistes, Paris, 1935, p. 16.

39. Mentisme. *Op. Cit. CNRTL*. Repéré dans <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/mentisme>. Consulté le 24/04/2016.

40. TROCHE, Sarah, *Le hasard comme méthode, figures de l'aléa dans l'art du XXème siècle*, Rennes, PUF, 2015, p.93.



3 Salvador Dalí, *La Métamorphose de Narcisse*, 1937, Peinture à l'huile, 51.2 cm × 78.1 cm

De ces différentes approches du surréalisme, je retiens surtout dans mon travail celle du dessin automatique et secondairement celle de la paranoïa critique. Mon projet artistique n'obéit qu'à des consignes générales, qui peuvent donner lieu à une multitude de travaux différents. J'ai choisi d'adopter une manière de travailler semblable à celle du dessin automatique, les dessins étant réalisés en parlant simultanément au téléphone, en regardant la télévision, en écoutant de la musique ou tout simplement en pensant à autre chose. Et je crois, pour l'avoir déjà constaté à plusieurs reprises, que des traits ainsi tracés surgissent des formes, des images, dont, notamment au fil de la série d'œuvres, il sera loisible d'identifier les sources et de produire des interprétations.

Nous avons vu ci-dessus la prégnance de l'inconscient dans la création artistique, et l'intensité de l'effort de recherche méthodologique qui a été déployé depuis près d'un siècle pour mettre à profit cette propriété afin d'explorer notre fonctionnement profond et notre vécu. Cette évolution, dans le domaine artistique, a suivi et accompagné la naissance et le développement, dans le domaine scientifique, de la psychologie et de la psychanalyse. Cela montre combien elle correspond à une tendance profonde dans le devenir de notre capacité réflexive et de notre perception du monde. Comme nous l'avons vu, ces recherches méthodologiques portent sur le processus de création, où l'on s'évertue à maximiser et diversifier l'intervention de l'inconscient, en restreignant la faculté de la conscience de limiter et filtrer son expression. Le processus de création est donc l'objet central de ces recherches, de ces expériences, et le dessin automatique est une des approches méthodologiques qui semblent les plus prometteuses. Ma pratique s'y rattache et je vais la décrire dans la suite ; mais auparavant, afin de préparer un cadre théorique sur lequel je puisse m'appuyer pour la présenter, il me semble intéressant de nous arrêter un moment sur la notion même de processus de création, dont l'étude est désignée sous le terme de poïétique.

3) La poïétique

La poïèse (du grec *poiësis* : production, création) désigne le processus de création. Le terme est par exemple intégré dans le mot « hématopoïèse » : le processus de création des cellules sanguines ; il est aussi intégré dans le mot « autopoïèse » -l'autocréation- : les structures autopoïétiques sont celles qui intègrent les processus qui permettent de renouveler leurs propres composants, comme par exemple une cellule vivante, ou un écosystème. La poïétique est donc fondamentalement l'étude du processus de création.

a) La poïétique selon Paul Valéry et René Passeron

La conception qu'a Paul Valéry (1871-1945) écrivain, poète et philosophe français de la poïétique, exposée avant la naissance du mou-

vement surréaliste, s'oppose par avance au rôle central que le mouvement donnera à l'expression « brute » de l'inconscient. L'inconscient est d'ailleurs perçu par Valéry comme la source de l'inspiration, un « cadeau » d'essence surnaturelle ou divine. Pour Valéry, l'artiste doit travailler le matériau que lui offre son inspiration : si celle-ci, issue de l'inconscient, fournit le germe initial, l'artiste doit ensuite cultiver, tailler, modeler dans un long travail itératif de niveau conscient.

Valéry expose sa conception de la poétique dans son article *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* publié en 1895 dans *La Nouvelle Revue*. Selon Jacques Darriulat⁴¹, Paul Valéry pense que « la véritable inspiration n'est pas pur et simple abandon aux associations de l'inconscient, mais travail savant sur ce matériau surgi du hasard », et que « le hasard heureux ne vaut que comme une proposition donnée à la sagacité de l'esprit, un thème dont tout le travail poétique, éminemment conscient de lui-même, consiste à développer la variation ». Cité par Jacques Darriulat, Valéry écrit « Je trouvais indigne, et je le trouve encore, d'écrire par le seul enthousiasme. L'enthousiasme n'est pas un état d'âme d'écrivain » (*Note et digression : I, 1204-05*) « Les dieux, gracieusement, nous donnent pour rien tel premier vers ; mais c'est à nous de façonner le second, qui doit consonner avec l'autre, et ne pas être indigne de son aîné surnaturel. Ce n'est pas trop de toutes les ressources de l'expérience et de l'esprit pour le rendre comparable au vers qui fut un don » (*Au sujet d'Adonis, Œuvres, I, 482*). Jacques Darriulat poursuit : « il est donc insultant de faire du poète, [...] comme le font [...], aux yeux de Valéry, Breton et les surréalistes [...], un simple conducteur des champs magnétiques qui l'inspirent. Le poète est l'architecte du hasard, il n'en est pas la proie ».

On peut opposer à Valéry que ce travail artisanal, même s'il est ressenti comme conduit par la conscience, sera toujours sous l'influence de l'inconscient, sur lequel l'artiste n'a par nature pas prise, et dont il reste nécessairement « la proie ». Même si l'inconscient n'est pas laissé libre de s'exprimer dans l'œuvre de manière brute, l'artiste ne peut l'empêcher d'y transparaître, même indirectement, et d'y rester interprétable moyennant une recherche minutieuse.



41. Jacques Darriulat est un philosophe français, ancien élève de l'Ecole Normale Supérieure de Saint Cloud, il a enseigné au Lycée Henry IV et à l'Université Paris-Sorbonne. Les citations sont extraites de son site : <http://www.jdarriulat.net/Auteurs/Valery/ValeryIndex.html>

Valéry expose par ailleurs sa conception de l'auteur d'une œuvre. Dans les pratiques surréalistes, l'auteur se met à nu, l'œuvre est une expression directe de son inconscient. La manière de voir de Paul Valéry le conduit à une conception plus abstraite de l'auteur : pour le spectateur ou le lecteur qui ne peut imaginer la longue gestation et la réalisation itérative et laborieuse de l'œuvre, qui voit celle-ci comme une production spontanée, l'auteur est un être surnaturel plus proche d'une Muse.

Cité par Jacques Darriulat, Paul Valéry écrit : « Un discours qui a demandé trois mois de tâtonnements, de dépouillements, de rectifications, de refus, de tirages au sort – est apprécié, lu, en 30 minutes par

un individu autre. Celui-ci reconstitue, comme cause de ce discours, un auteur tel qu'il lui soit possible de parler ainsi – c'est-à-dire un auteur impossible. On appelait Muse cet auteur » (*Cahiers, II, 1007*). Jacques Darriulat commente « Le poète n'est donc pas inspiré : il a savamment construit un poème dont le but est de faire croire au lecteur que son état d'esprit était inspiré par quelque puissance surnaturelle. L'auteur lui-même est sans doute sans grand rapport avec ce personnage fabuleux suscité par l'artifice du poème. Ce que nous appelons l'auteur d'un poème, ou d'une œuvre d'art, n'est donc qu'un effet textuel : la cause imaginaire de sa production, le principe complexe de son unité. L'auteur n'est donc qu'un concept, produit d'un travail d'analyse ».

Mais là encore, on peut opposer à Valéry que la gestation et la réalisation de l'œuvre, même conduites en pleine conscience, sont toujours sous le contrôle de l'inconscient, et que l'œuvre au final traduit nécessairement au moins une part de la personnalité de l'artiste nichée dans son inconscient.

René Passeron, philosophe, peintre et historien de l'art spécialiste du surréalisme, considère Paul Valéry comme l'auteur du concept de poïétique. Il écrit ainsi dans l'article « *Poïétique et histoire* » paru dans la revue *Espaces Temps* en 1994 « La science spécifique des conduites créatrices, que Paul Valéry, dès 1937, dans son cours au Collège de France a appelé la poïétique, s'est développée ces dernières années et, sans perdre sa cible propre qui est assez restreinte, s'est élargie à tous les domaines où l'homme se fait instaurateur d'œuvres ». Bien que spécialiste du surréalisme, René Passeron semble partager la vision de Paul Valéry d'un rapport de travail entre l'artiste et son œuvre, d'une œuvre qui n'est pas seulement une éruption de l'inconscient, mais le résultat d'un travail, dont on peut penser qu'il intègre au moins une part d'itération et de contrôle conscient. Il poursuit en effet dans le même article : « Remontant en amont [des œuvres] et s'intéressant surtout à leur élaboration, la poïétique a pour objet topique, non tant l'auteur qui agit ou l'œuvre qui censément apparaîtra, mais le travail-même qui prend place entre l'auteur et l'objet qu'il produit. ». Le philosophe René Passeron donne par ailleurs de la poïétique sa propre définition⁴² : « la poïétique est la promotion philosophique des sciences de l'art qui se fait ». Il s'intéresse à la nature essentielle d'une œuvre, à son statut dans le processus de création, et à son impact sur son auteur. Il poursuit ainsi dans le même article :

« La création est donc une production qui est :

1/ singulière, même si l'objet produit est fait pour être multiplié ou s'il ouvre la voie à des imitations répétitives.

2/ Elle est la production d'un «pseudo-sujet» (selon le mot de Dufrenne), sorte de personne plus ou moins matérielle, ayant ses droits propres (celui notamment d'être conservée dans un patrimoine) et qui nous donnerait, en cas de disparition, le sentiment du deuil.



42. Extrait d'un article de Laurent Giroux cité plus haut : http://www.uqtr.ca/AE/Vol_5/Giroux/Giroux.htm

3/ Elle est une production qui, en outre, compromet son auteur, soit dans le succès, qui déclenche une pression sociale visant à la répétition du réussi, soit dans la réprobation, qui peut aller jusqu'aux excès que l'on sait. »

Pour conclure ce paragraphe, on peut noter que la poïétique s'intéresse bien entendu à d'autres domaines au-delà du domaine artistique, et qu'on peut distinguer trois grandes catégories de poïétique⁴³ : (1) la poïétique formelle, en mathématiques, qui étudie l'ensemble des propositions valides que l'on peut déduire d'un ensemble d'axiomes ; (2) la poïétique dialectique, qui étudie la relation, parfois conflictuelle, entre le créateur et ses matériaux, et entre le créateur et son œuvre en devenir (idée que le « déjà produit » influe sur le « à produire ») ; et (3) la poïétique appliquée, tournée vers les aspects techniques, voire technologiques, du processus de création, vers les matériaux, les outils et les méthodes.

Dans la cadre du présent travail, c'est essentiellement la poïétique dialectique qui nous intéresse, et assez secondairement, la poïétique appliquée, dans la mesure où elle peut apporter un éclairage utile aux discussions ressortissant de la poïétique dialectique.

On peut observer que dans une pratique fondée sur le dessin automatique, le caractère dialectique de la poïétique revêt une importance particulière. En effet, l'œuvre ne découle pas d'un plan pensé et préétabli, elle émerge progressivement d'une accumulation de gestes, qui ne sont pas pensés individuellement, mais expriment l'inconscient, et ne sont tout au plus l'objet d'un contrôle conscient que globalement, au moins à l'échelle d'une séquence. Ce contrôle conscient global, par ailleurs, est vraisemblablement influencé par la perception de ce qui a déjà été tracé. L'artiste peut être étonné par son œuvre, étonné par sa propre création à mesure qu'il la voit émerger de ses gestes. Son inconscient s'exprime et l'artiste prend conscience du résultat de cette expression en observant ce qui a déjà été tracé : c'est un dialogue entre l'inconscient et le conscient de l'artiste, et c'est une manière pour l'inconscient d'agir sur le conscient.

Il s'agit donc d'un processus hautement dialectique, où l'artiste adapte à chaque instant son action à ce qu'il vient de produire ; l'œuvre elle-même, à mesure qu'elle émerge, influe ainsi sur ce qu'elle devient ensuite. Chaque trait est le fruit d'une impulsion filtrée par l'inconscient et la perception de l'ensemble des traits précédents. Un peu comme un organisme vivant se développe par une accumulation de cellules, dont chacune est construite à partir de l'énergie et des composés organiques présents dans le milieu, dans la matrice d'une des cellules précédentes. Elle-même issue d'une autre cellule précédente et ainsi de suite depuis la cellule initiale, la naissance de chaque nouvelle cellule étant donc sous l'influence de l'organisme déjà en place. Ceci peut être résumé de la manière suivante : chaque nouveau trait d'une œuvre créée selon



43. Ces catégories sont identifiées par Jacques Audoino, psychosociologue français, décédé début 2015, qui a enseigné à l'Université Paris 8, dans l'article disponible sur son site : <http://jacques.ardoino.perso.sfr.fr/pdf/PRAX3.pdf>

le dessin automatique est issu d'une pulsion filtrée par l'inconscient sous l'influence des traits précédents, comme chaque nouvelle cellule d'un organisme biologique est issue d'une énergie filtrée par le milieu sous l'influence des cellules précédentes. La poïétique est ici fortement dialectique et s'apparente au processus de croissance des organismes vivants. Et on peut dire que l'œuvre ainsi produite se différencie d'une œuvre produite classiquement, un peu comme un être vivant se différencie d'un artefact fabriqué par l'homme.

b) L'œuvre : comment je travaille

Je vais maintenant pouvoir m'appuyer sur le cadre théorique développé ci-dessus pour décrire et analyser ma pratique. Comme évoqué précédemment, nous pouvons à présent affirmer que je m'inspire des pratiques du dessin automatique et de la théorie de la paranoïa critique au sein de ma propre expérience du dessin. Dans une concrétisation personnelle et singulière de ces différentes notions, je viens éprouver et expérimenter le lâcher prise gestuel et pictural. Ainsi, je fais en sorte d'occuper au maximum mon esprit sur tout autre chose que sur ce qu'accompli ma main dans le but de libérer le plus possible l'expression de mon inconscient et de supprimer le contrôle conscient.

La pratique du dessin automatique permet une projection de l'inconscient sur la toile, et ce jaillissement extérieur de l'intériorité peut revêtir différentes formes : l'expression d'émotions, de sentiments, d'humeurs singulières au « dessinateur » ou bien encore la projection d'images mentales, d'un imaginaire formel. D'une part on peut parler d'un trait guidé par une disposition affective, qui ne se matérialiserait pas sous une formes interprétables, mais plutôt par une ambiance, une sorte d'atmosphère liée à l'inconscient et qui se traduirait tantôt par un trait serré, tantôt par un trait ample, souple ou encore cassant, diffus ou bien précis. D'autre part, le dessin est induit par une imagerie projetée par l'inconscient, – les images du demi-sommeil, du mentisme que questionne Dali – et que la main reproduit sur la toile, comme involontairement, presque de manière confuse, avec le même flou, la même surimpression caractéristiques des images qui viennent se bousculer dans nos rêves. Ce processus de création, qu'il soit induit par un imaginaire ou encore par un affect, me conduit à accepter l'échec. En effet, en travaillant avec - et par - le lâcher prise, il arrive de temps à autre que j'obtienne des travaux peu convaincants esthétiquement parlant. Ces cas me forcent en quelque sorte à accepter l'échec plutôt que d'utiliser les techniques du repentir, du « revenir sur la ligne » (ou encore sur l'œuvre dans sa globalité), par une sorte d'engagement personnel envers une pratique spontanée. Chaque œuvre est un temps, un moment arrêté dans le temps : je prépare mon matériel puis je m'apprête à coloniser un territoire, un support. Une fois fait, le temps semble comme suspendu, j'arrête de dessiner, de bouger, de m'exprimer picturalement : je n'y retouche (et retoucherai) plus. Vient alors le temps d'observer le travail produit, de l'analyser, de le comprendre,

de comparer mes émotions « en action » avec les sensations éprouvées une fois terminé, en voyant le résultat une fois achevé. De cet aboutissement résulte parfois des fragments que je trouve intéressants plastiquement, qui prennent sens lorsque je les vois, qui m'évoquent des sentiments précis et ou encore des souvenirs. Parfois pourtant, alors que le ressenti durant l'action de créer était intense le résultat me décevait et je ne ressentais plus rien face à la toile : il ne se passait rien, aucune sensation, aucune réaction. Ces différents dénouements possibles à ma pratique du dessin n'en restent pas moins intéressants au regard de l'objectif premier de ces expérimentations.

La pratique que j'ai choisie répond, en effet, à un désir irrésistible d'introspection, d'exploration des chemins et des recoins de mon inconscient, de ce qui me construit, de ce qui me guide, de ce qui fait, en quelque sorte, que je suis qui je suis, en tant que personne mais aussi en tant qu'artiste. Il s'agit de trouver l'origine et la source de mes sensations, de mes sentiments, dans le but d'analyser ce qui me compose, ce qui me caractérise en tant qu'être singulier. L'auto-observation devient cette manière personnelle de collecter de l'information sur soi-même : l'individu a alors accès, par l'investigation, à des éclaircissements sur ce qui lui était impercevable au premier abord, que ce soit en portant un regard intérieur sur lui-même, en étant à l'écoute de ses fonctionnements internes dans le but d'examiner et de disséquer ses pensées, ses sentiments et ses motivations, ou encore que ce soit en se comportant comme le ferait n'importe quel observateur : par l'observation de ses propres comportements et ce qu'ils laissent transparaître extérieurement. La meilleure connaissance de soi proviendrait de l'introspection, (c'est-à-dire du regard intérieur que nous portons sur ce que nous pensons et ressentons) grâce à cette capacité qu'à le flux des informations psychiques et caractéristiques de l'être de se réaliser tout à fait spontanément. L'idée est ainsi que l'introspection permet d'accéder aux informations les plus fiables sur soi, impliquant que la seule façon pour autrui de vous connaître vraiment serait d'avoir accès à vos pensées intérieures (l'observation par autrui de vos comportements, de votre attitude ou encore de vos conduites ne suffirait donc pas).

Loin de ne me baser que sur une volonté d'introspection par la création artistique, ma pratique est aussi née d'un besoin de projection : dans le premier cas, l'intention d'une exploration des passages intérieurs domine et le désir de comprendre nos fonctionnements intellectuels et émotionnels prime sur toute résolution à transposer extérieurement ces chemins mentaux. La projection ajoute une dimension nouvelle à cette idée première d'apprentissage d'un « soi » intime et interne en transcrivant ces phénomènes intérieurs en réalité sensible et appréhendable extérieurement. « L'autre » prend ainsi une place à part entière dans ce processus introspectif premier : permission est alors accordée au regard de se placer plus loin qu'à travers la simple vision de la personne concernée. La volonté individualiste initiale se transforme en faisant entrer le regard de l'autre en ligne de compte et la



4 Caroline Chenin, *Silhouettes Colorées*, 2014, encre sur papier, 29,7 cm x 42 cm,



5 Caroline Chenin, *Prince foudroyé*, 2014, dessin au crayon à papier, 29,7 cm x 42 cm

possibilité est à ce moment donné à autrui de recevoir, d'appréhender et de comprendre une réalité intérieure donnée à voir de manière tangible. La projection comporte donc vraiment un aspect thérapeutique par une construction du concept du « soi » qui passe indéniablement par notre rapport à autrui et à son regard.

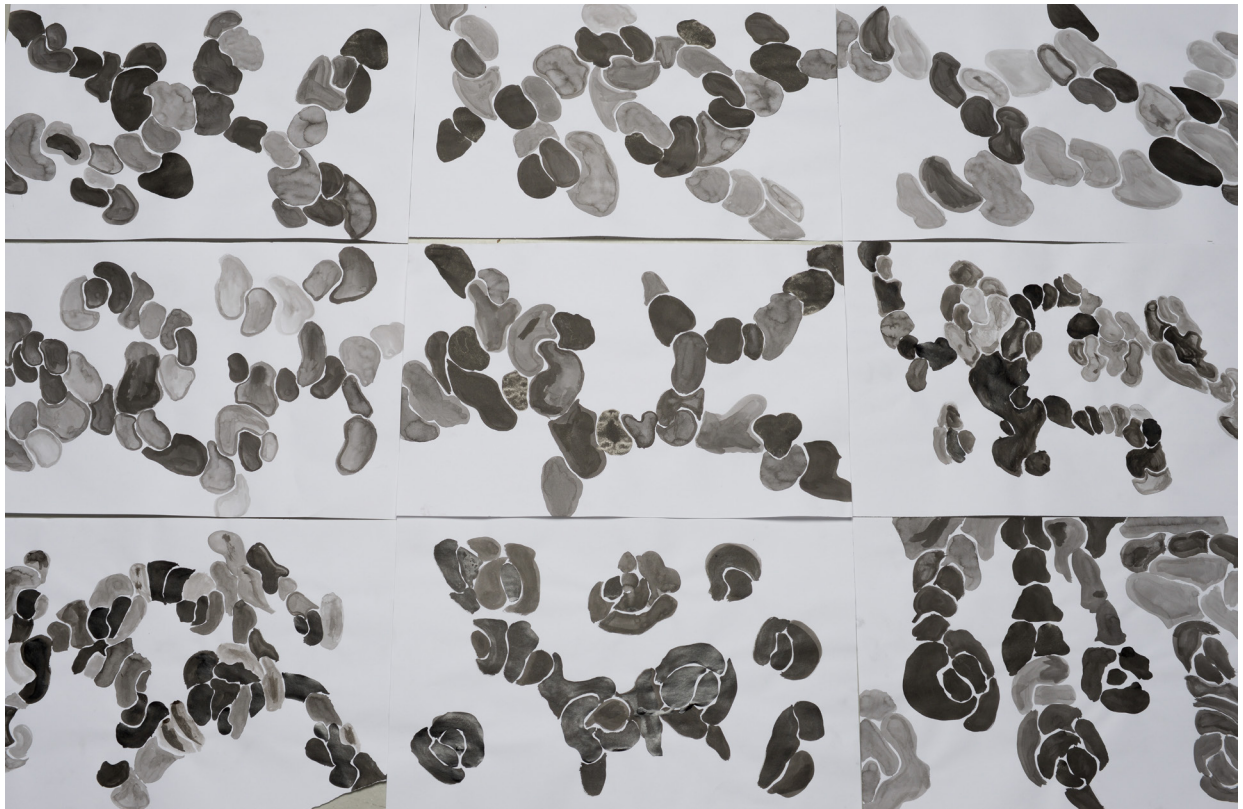
C'est dans cette idée de projection maximale que je me lance parfois sur de très grands formats, qui laissent parler le corps tout entier et où peut s'exprimer quelque chose de viscéral libéré de la contrainte des petits formats. Mais, ne souhaitant pas me cantonner à un seul format d'expression possible, ce dernier étant, lui aussi, réducteur, je travaille aussi sur des formats plus petits. Dans ce cas, je m'impose un matériel, des couleurs, et je me laisse créer au fil du temps et de la série, produisant ainsi un grand nombre d'exemplaires, afin de pouvoir observer les différences, les dissemblances ou bien au contraire similitudes qui peuvent exister entre les rendus individuels d'une même série.

Dans cette même manière de créer, je recherche au sein de ma pratique l'épuisement du corps, du matériel ou encore même de l'esprit. L'épuisement est essentiel, car en épuisant mon corps, j'épuise mon esprit, et c'est ainsi que je peux laisser mon inconscient s'exprimer en toute liberté et transformer mon corps de même que mes stylos, feutres ou crayons en de simples outils créateurs guidés par l'inconscient et ses pulsions. Au début de mon processus de création, le contrôle et la maîtrise sont là et ce parfois malgré moi. L'épuisement est pour moi la meilleure méthode pour libérer mon corps et mon esprit du carcan dont ils sont prisonniers, et pouvoir pousser le processus de création par l'inconscient au plus loin, car dans ces moments là je perds tout contrôle. Dans l'épuisement, l'inconscient et le hasard deviennent seuls maîtres à bord et le geste devient de plus en plus automatique grâce à la répétition. Il m'est par exemple arrivé de me donner comme consigne de créer une œuvre avec uniquement un papier d'une dimension de deux mètres sur trois et cinq stylos à billes bleus, avant de commencer à travailler dans la plus totale improvisation, sans me douter à un seul moment des étapes successives du dessin, venant s'inscrire et prenant forme au fur et à mesure avec, pour seul fil conducteur, l'expression de mon inconscient.

Dans mon premier travail au feutre blanc sur papier noir (illustration 6), j'ai commencé à dessiner des formes rondes qui se sont accumulées les unes autour des autres, sans que je n'ai jamais hésité à en ajouter. J'ai laissé le feutre suivre son fil avant d'entamer un autre format et, par la suite, j'ai fini par les assembler pour en saisir la globalité. Mais ce que j'avais recherché ici était une continuité forcée, volontaire, induite, et c'est cette prise de conscience d'une cohésion qui n'était pas due à une exploration spontanée du trait qui m'a déplu dès le début, me faisant changer de direction vers une création préconisant une sincérité de l'impulsion : je m'étais forcée à suivre et à gar-



6 Caroline Chenin, *Composition I*, 2014, Feutre sur papier, assemblage de différents formats



7 Caroline Chenin, *Série Sans titre*, 2014, encre de chine

der un fil rouge alors même que le rapport entre les différents formats aurait pu être présent spontanément, sans ce lien forcé. Je suis donc passée de la simple série de productions réalisées selon le même processus dans différents formats à une véritable composition réfléchie dans sa seconde étape de production. Le résultat fait penser à un véritable réseau neuronal, la composition permet de rentrer pleinement dans l'inconscient du créateur, et l'on a l'impression de suivre le trajet qu'empreinte l'inconscient dans le cerveau pour pouvoir s'imprimer sur le papier. À travers cette composition, je reprends le contrôle sur les créations de mon inconscient afin de pouvoir me les approprier pour que l'ensemble de cette série puisse me ressembler. Les techniques de l'encre et du stylo à bille m'ont, à la suite de cette première expérience, permis d'être plus à l'aise dans l'expression de cette sincérité inconsciente, bien que se travaillant de manières radicalement différentes. Elles m'ont permis de trouver des finalités satisfaisantes alors même que la continuité picturale n'était plus due à un dessein de cohésion volontaire.

La peau devient en quelque sorte ce liant, ce médiateur entre pérennité de l'inconscient et continuité graphique. Elle est comme un écran, le corps la soutenant prenant place à part entière dans la création du tableau : c'est ce corps et, par dérivé, la peau qui nous permettent de laisser une trace, une empreinte du mouvement. La peau nous parle, nous conte les histoires de notre existence : elle est cet intermédiaire capable de voir en moi et à travers moi, de plonger dans ma vie intérieure pour en sortir extérieurement la transcription graphique qu'elle aurait été apte à percevoir et à « imprimer ». Cette même peau est l'interface reliant l'intériorité à l'extériorité en prenant soin de transcrire sensiblement les différentes perceptions que j'ai du monde et, inversement, me permettant de projeter de manière sensitive l'expression de mes cheminements intellectuels et émotionnels. Cette libération de l'inconscient par l'expérimentation picturale et le passage par une peau médiatrice est d'autant plus intéressante qu'elle permet un épanouissement personnel lié à une pratique qui ne serait pas emprisonnée dans des carcans préalablement établis.

Cette méthode de travail est, dans cette même idée de libération de l'inconscient, une manière de s'émanciper des mots et de leurs sémantiques, eux aussi réducteurs de par le caractère purement utilitaire de l'application du langage dans la société occidentale. Le trait permettrait ainsi et simplement d'écrire autrement, sans plus se soucier d'une quelconque fonction pratique mais en admettant l'idée de s'exprimer autrement. L'accumulation de traits ou de taches : viennent ainsi construire l'œuvre, lui permettre de se développer comme par elle-même. Les formes colonisent, envahissent le papier et se l'approprient, structurant ainsi cet espace par le développement de traits et de formes, et l'œuvre naît directement sous mes yeux. Ce travail de construction par envahissement, accumulation et répétition amène à la construction d'un motif ornemental, car en effet l'ornement peut

avoir pour fonction la personnalisation : il traduit la personnalité de celui qui l'utilise. Dans le cas de mon travail, cette définition fait sens car c'est mon inconscient qui crée traduisant ainsi aux yeux de tous, mon état d'esprit et ma personnalité. On peut voir dans les illustrations 6 et 7 que ce sont le même genre de formes, d'ornements qui apparaissent un à un sur l'espace de création. J'ai l'impression en regardant mes œuvres mais aussi en les créant, que l'œuvre se crée et grandit cellule par cellule, geste par geste comme c'est le cas avec tout être vivant. Les cellules grouillent, par la répétition des mouvements, comme c'est le cas avec la division cellulaire où le même processus est répété une multitude de fois pour amener à la fin à un être vivant. Je donne naissance à mon œuvre, tout comme la nature donne naissance à un être vivant : ces deux processus prennent en compte l'aléatoire car on ne sait jamais exactement quel en sera le résultat. La création d'une de mes œuvres est comparable à un accouchement, je donne naissance de manière visible et palpable à une partie de moi qui sera dès lors capable d'exister par elle-même, de même que lorsque l'on donne naissance à un enfant.

Les gestes deviennent peu à peu une fin en eux-mêmes à l'instar de la danse dont l'acte devient une présence essentielle : dans mon travail, le corps s'agite sur le papier et le stylo canalise l'énergie de l'inconscient dans une sorte de chorégraphie gestuelle dont les déplacements viendraient s'imprimer graphiquement et formellement. Grâce au dessin automatique, je viens fouiller dans mon intérieur, je m'expérimente presque chorégraphiquement pour projeter mon intériorité et de la sorte venir faire s'expérimenter le spectateur.

Le geste, le corps, le support : ces éléments clés de la création graphique tiennent une place particulière dans ma pratique, et leur caractéristique commune est de se positionner et d'être en relation dans l'espace physique. Nous allons maintenant examiner le jeu de ces éléments dans l'espace à mesure que l'œuvre se conçoit puis naît. Dans ma pratique, nous allons regarder comment mon inconscient se projette dans l'espace, comment mon corps et mon geste projettent mon inconscient sur l'espace circonscrit par le support, et comment l'œuvre naît dans cette projection.

c) Circonscrire un espace et projeter dans l'espace

Comme tout phénomène de pensée, le processus créatif qui occupe l'artiste a besoin de structure. Il mobilise pour cela les structures mentales constituées par les concepts, les catégories, les relations que l'artiste a en tête ; mais il dispose aussi des structures physiques qui caractérisent le support, les matériaux et les instruments (y compris son propre corps) avec lesquels l'artiste travaille. C'est sur cette double topologie, mentale, immatérielle, et physique, matérielle, que l'artiste s'appuie pour réaliser son œuvre. C'est d'ailleurs d'un dialogue entre ces deux topologies que l'œuvre émerge : les structures

mentales guident l'exploration des ressources disponibles et le choix du support, des instruments, des matériaux ; en retour, ceux-ci guident (largement à un niveau inconscient) le cheminement mental, l'inspiration, le choix du sujet et la manière de le traiter ; et cette dialectique topoïétique se poursuit tout au long de la réalisation de l'œuvre, dont l'émergence progressive, et notamment la manière dont elle investit, adopte et transforme l'espace du support, observée par l'artiste-spectateur, influe en continu sur son devenir.

La palette des supports disponibles –la diversité des formes, dimensions, natures, contextes- est donc un élément important de l'inspiration. Et chaque support, selon l'artiste et le moment, peut conduire à des choix différents. Dans le domaine du street-art par exemple, un escalier peut être mis en valeur par une solution adaptée ou bien susciter le défi de son effacement (illustration 8) ; de même, une façade peut être utilisée comme simple surface, support opportun d'une œuvre sans relation forte avec le décor alentour, ou bien inspirer une création qui s'inscrit dans son environnement tout en le transformant radicalement, ou bien encore susciter un complément enrichissant (illustration 9).

Une fois le support choisi, l'œuvre en investit l'espace, en s'adaptant à son relief, aux variétés topologiques qui l'habitent, mais aussi en transformant l'espace, en se l'appropriant, en l'orientant, en modifiant les repères, en le complétant, voire en le créant ou au contraire en l'effaçant. Le support et son environnement apportent ici des contraintes, mais ils proposent aussi des opportunités et un espace d'expression : ils sont donc sources à la fois de contraintes et de libertés. A cet aspect strictement physique du support s'adjoint, dans le street-art, et dans le land-art, un autre aspect : celui du contexte socio-culturel du lieu choisi. Dans le street-art en particulier, c'est ici la topologie urbaine qui intervient, avec sa géographie sociologique et culturelle des quartiers, qui apportent chacun leurs contraintes, mais aussi leurs sources d'inspiration et leurs degrés de liberté. Cette topologie contribue en tout cas également à structurer l'expression artistique.

Par nature, à la différence d'une œuvre littéraire ou musicale, l'œuvre graphique s'inscrit dans l'espace. Dans le cas du dessin, c'est l'espace de la toile ou du papier, en deux dimensions. Même si la troisième dimension n'est jamais très loin : on peut par exemple imaginer que la surface qui supporte l'œuvre –laquelle est donc dessinée localement en deux dimensions- épouse une forme en trois dimensions ; et par ailleurs, l'œuvre tracée en deux dimensions peut représenter des formes qui sont elles-mêmes essentiellement en trois dimensions. En tout cas, l'espace, en deux ou en trois dimensions, est inhérent à la nature d'une œuvre graphique, et notamment d'un dessin.

Si la production littéraire s'abstrait de toute dimension temporelle ou spatiale, ou plutôt si elle les englobe indirectement, avec



8 Escalier à Morlaix en France



9 Reebok 3D max et Joe, novembre 2011, Londres

d'autres dimensions sensorielles et même d'autres dimensions plus abstraites (sentiment, morale, etc.), via le travail de notre imagination ; si la production musicale s'abstrait également de toute dimension spatiale –tout en pouvant suggérer volume et profondeur, mais indirectement, toujours via notre imagination- ; en revanche, la production graphique, elle, est directement et complètement assujettie à l'espace dans ses deux ou trois dimensions.

Dans cet espace, le trait découpe, délimite, structure, construit. Le trait découpe, sépare l'espace en deux parties : d'un côté et de l'autre du trait. Lorsqu'il se referme, il délimite, circonscrit une portion « intérieure » distincte de l'espace resté à l'« extérieur ». L'espace est ainsi peu à peu structuré, organisé ; des formes apparaissent et l'œuvre se construit. Dans ma pratique, ce processus est guidé par l'inconscient : il ne suit pas un plan pensé a priori, et c'est l'humeur et les images intérieures qui s'inscrivent dans l'espace de la toile.

Dans l'expression musicale, la segmentation du temps est fondamentale, pour structurer la mélodie autant que pour imprimer le rythme ou pour synchroniser les voix des instruments. Dans l'expression graphique, la segmentation de l'espace est aussi fondamentale. Si l'espace en soi est potentiellement infini, une œuvre donnée ne peut qu'en occuper une portion, délimitée par les contours de la toile ou autre support utilisé. Et la segmentation de l'espace est aussi inhérente à l'expression graphique que la segmentation temporelle est inhérente à l'expression musicale. L'œuvre graphique est circonscrite à la toile, et dans la toile, les lignes délimitent à leur tour des portions de la toile où se trouvent circonscrites des segments de l'œuvre, et c'est ainsi que l'espace se structure et que l'œuvre émerge.

La circonscription de l'espace, à toutes les échelles de la réalisation de l'œuvre, un peu comme sur un mode fractal, est donc à la base de l'expression graphique, et donc de la projection dans l'espace de ce que l'artiste a en tête. Dans ma pratique, l'espace est circonscrit, segmenté par le trait que trace ma main, mon geste, guidés par mon inconscient, et c'est de cette segmentation, de ces portions d'espace circonscrit, que se construit, qu'émerge, que se matérialise graphiquement, la projection des humeurs et des images issues de mon inconscient. Cette projection est mise en place par mon inconscient, qui s'en sert lors de son intervention dans mes créations, me permettant ainsi de me protéger de mes affects qui sont perçus par mon inconscient comme un danger. Ce mécanisme de défense me permet de me sentir en meilleure santé mentale en projetant sur autrui mes émotions, c'est-à-dire dans mon cas : mes créations.

d) L'œuvre comme territoire

Dans ce processus de structuration de l'espace et de construction de l'œuvre, l'artiste remplace le vide par quelque chose. En un

sens, il ne s'approprie pas seulement l'espace de la toile, il produit l'espace à partir du néant. L'espace, qui ne préexistait tout au plus que virtuellement, que comme une potentialité, se matérialise sous le tracé de l'artiste. Celui-ci peut donc d'autant plus légitimement s'approprier l'espace qu'il est en train de créer, et en faire son territoire. Émergeant du néant, c'est-à-dire du non-existant, et du vide initial, c'est-à-dire de l'espace réduit à sa seule potentialité, l'œuvre créée est donc indissociable de l'espace où l'artiste l'inscrit : l'œuvre est donc le territoire, que l'artiste conquiert dans un espace qu'il fait émerger du néant.

Il s'agit donc d'un processus de création de l'espace, autant que de création dans l'espace, et l'on voit bien ici le double sens de la topoïétique, contraction de *topos* et poïétique introduite en 1997 par Michel Guérin⁴⁴ : la poïétique inscrite dans le *topos* et la poïétique du *topos*.

Par ailleurs, la dimension spatiale dans les arts graphiques est autrement plus centrale et prégnante, que la dimension temporelle, par exemple, ne l'est dans la musique. C'est dans la danse que l'on pourrait retrouver une importance similaire de l'espace : on retrouve ici le geste de l'artiste, qui s'inscrit lui aussi dans l'espace, et qui peut être considéré comme une œuvre chorégraphique en soi, dont l'œuvre graphique est la trace. La conception de Valéry, selon laquelle l'œuvre existe plus dans son exécution que dans son résultat, trouve ici une parfaite illustration.

Il y a donc une prégnance particulière de la dimension spatiale dans la création graphique, dans l'œuvre résultante comme dans son exécution. Il y a par ailleurs des spécificités du processus de création graphique liées à l'espace, comme le caractère chorégraphique de l'acte créatif, ou encore la capacité du « déjà créé », que l'artiste a sous les yeux au cours de l'exécution, à influencer l'artiste et donc à influencer sur le devenir de l'œuvre. Dans sa première acception de processus de création dans l'espace, cette prégnance et ces spécificités justifient donc déjà pleinement la création du terme topoïétique.

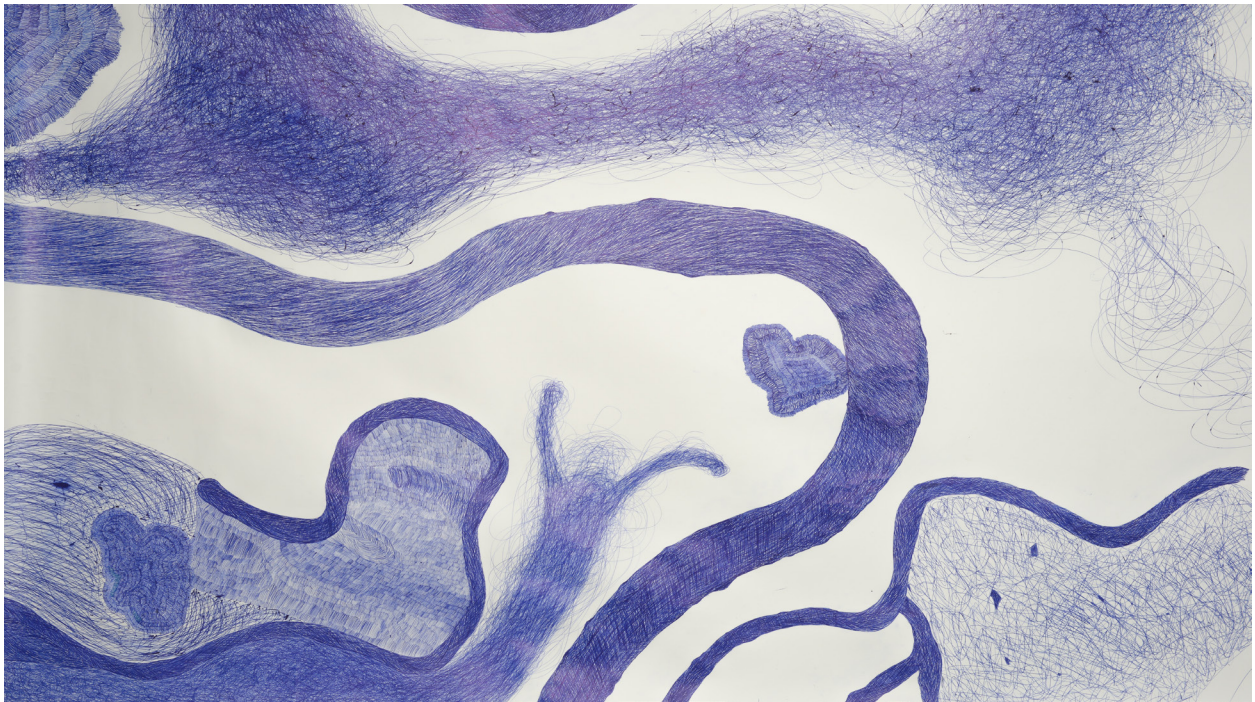
Mais l'intérêt de ce terme est peut-être rendu plus aigu encore par sa deuxième acception possible : la poïétique de l'espace. En émergeant, trait après trait, l'œuvre remplace en effet le vide ; elle structure, elle pose des repères, elle oriente, l'espace qui naît dans son sillage. Le développement de l'œuvre est consubstantiel à celui de l'espace où elle s'inscrit. Le geste de l'artiste, dans le même mouvement, engendre les formes et matérialise leur support spatial. Comme le feu d'artifice matérialise et structure ce qui n'était que vide, ou comme le ballet des danseuses donne vie à la scène ; à la différence près que l'évanouissement de la gerbe lumineuse, ou la disparition des danseuses dans les coulisses, ne laissent à nouveau que le vide initial, tandis que la chorégraphie gestuelle de l'artiste laisse sa trace graphique, bien matérielle, perpétuer la structure spatiale qu'elle a fait naître. Comme dans le «



44. GUÉRIN, Michel, « Le concept de topoïétique », *Philosophiques*, vol. 24, n° 1, 1997, p. 127-140

big bang », où l'énergie devient matière en même temps que le vide devient espace, l'énergie créatrice de l'artiste se libère en gestes puis en traits. Et si la chorégraphie du crayon est éphémère, le territoire conquis sur la toile est bien durable.

L'œuvre graphique, une fois achevée, n'en finit d'ailleurs pas de structurer l'espace, y compris autour d'elle. Partout où elle est exposée, elle oriente en effet l'agencement, sa propre position et celle des autres œuvres conjointement présentées, elle influe sur l'architecture d'ensemble de l'exposition. Elle donne vie au lieu qui l'accueille, et le spectateur s'approche, s'éloigne, tourne, se meut dans son repère pour trouver le bon angle sous lequel se perçoit mieux tel détail. En un sens, l'action topoïétique de l'artiste trouve ici un prolongement autonome, qui conquiert de nouveaux territoires, là où la création cède la place à la perception.



10 Caroline Chenin, *La route du gluant*, 2014, 2,50m x 1,50m

B HENRI MICHAUX ET LA LIBERTÉ DU GRAPHEIN

Nous avons introduit l'impulsion et le geste, le déploiement du geste dans l'espace et l'exploration profonde de l'inconscient qu'organise le dessin automatique, transposition graphique de l'écriture automatique surréaliste. Nous allons maintenant examiner la dualité entre l'expression écrite et l'expression graphique et comment le geste invente dans l'espace un code nouveau mêlant ces deux expressions et inscrit sur la toile la symbolique émergée de notre inconscient.

1) Aller contre l'écriture : se libérer

La majeure partie du processus de pensée consciente se passe du langage⁴⁵. Il n'est utile que pour construire, et surtout transmettre, des concepts et des raisonnements. Et si le langage ne semble pas adapté au fonctionnement majoritaire de la pensée, il l'est encore moins à celui de l'inconscient. L'utilisation des mots est donc un frein à l'expression de l'inconscient, même s'ils peuvent bien sûr s'avérer nécessaires pour tenter de communiquer ou d'analyser son contenu.

L'écriture, qui n'est qu'une transcription visuelle du langage (ce qui englobe d'ailleurs la langue des signes pratiquée par les sourds-muets), limite l'expression de l'artiste en lui imposant un code à la sémantique limitée. Le passage par les mots impose ainsi un filtre à l'expression spontanée. Tandis que l'expression graphique, sous sa forme la plus générale, se libère de ce filtre. Elle permet en effet de dépasser la sémantique nécessairement limitée de tout vocabulaire, aussi complet soit-il ; mais elle s'émancipe aussi de la convention scripturale des signes de l'écriture, que celle-ci soit alphabétique ou idéogrammatique.

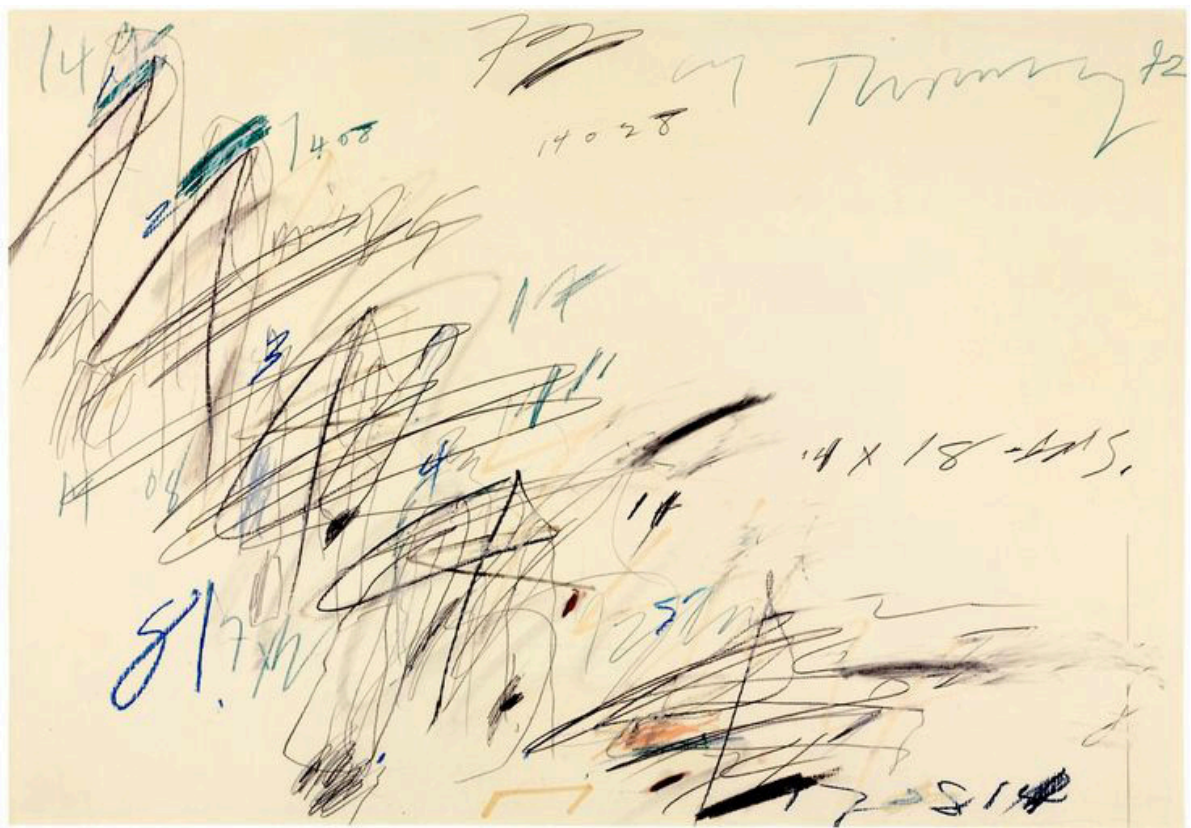
L'expression graphique ouvre ainsi sur l'univers quasi infini des traits, des formes, des échelles, des couleurs et des nuances, et elle branche directement l'âme à la toile par le geste que l'âme imprime au corps. Elle permet de convoier directement par le geste, sans filtre conventionnel, les états intérieurs jusqu'à la toile. Pour les exprimer elle exploite la richesse infinie de toute la palette graphique.

Henri Michaux (1899-1984), écrivain, poète et peintre, est emblématique de cette rébellion contre l'écriture, de cette quête du graphisme libéré de ses contraintes. Il en est emblématique à plusieurs titres : d'abord parce qu'il a débuté avec le texte, avant de se tourner vers le graphisme tout en continuant de pratiquer l'écriture et d'écrire des textes sur ses graphismes. Ensuite pour le foisonnement, la radicalité et en même temps la cohérence de sa production artistique et de son innovation méthodologique ; mais aussi pour l'importance du discours qu'il développe sur sa propre recherche, par exemple dans *Par des traits*⁴⁶, où l'œuvre contient sa propre poïétique, à la fois dans sa pratique et dans les discours qu'il écrit sur sa pratique. Et enfin parce



45. LAPLANE, Dominique, *La Pensée d'outre-mots, La pensée sans langage et la relation pensée-langage*, Collection Les Empêcheurs de penser en rond, Institut d'Ed. Sanofi-Synthelabo, 2000, p.345 à 357.

46. MICHAUX, Henri, *Par des traits*, Montpellier, Fata Morgana, 1984



11 Cy Twombly, *Sans Titre*, 1972

qu'il a développé un mode d'expression mixte où écriture revisitée et graphisme s'entremêlent, se complètent et se répondent, en une « expression première, originelle, 'androgyné' où l'écriture est aussi et avant tout dessin et peinture : *grapheîn* »⁴⁷.

Mais il n'est pas le seul artiste à essayer de se libérer en allant contre l'écriture. En effet Cy Twombly pense que peindre, dessiner et écrire sont un seul et même acte qui, grâce à la pensée, rompt les frontières entre les genres. En 1972, il créait des œuvres aux références fortes, mêlant peinture, dessin et écriture, s'inspirant notamment des œuvres de Michaux. L'artiste travaille progressivement la ligne et le geste à la peinture, tout en limitant le dessin et les inscriptions aux crayons. Ces lignes sont avant tout « créées pour dialoguer avec le spectateur, stimuler des sensations, activer un questionnement »⁴⁸. Il n'y a donc pas qu'une lecture unilatérale mais plusieurs lectures possibles. Chez lui l'écriture n'est pas une illustration de la peinture : la peinture et les mots dialoguent.

2) Explorer le *grapheîn*

En grec le *grapheîn* est originellement lié au verbe graphô qui se traduit par « égratigner », « écorcher ». Il associe et désigne par un même terme plusieurs actions : « dessiner », « écrire », « tracer des lignes, peindre »⁴⁹. C'est d'abord une écriture sans mots : où les mots sont remplacés par la peinture, le dessin, les médiums des arts plastiques ; où le trait devient un moyen d'expression, sans le langage, sans le sens verbal habituellement attaché au trait scriptural. Cette pratique du *grapheîn* explore et prend place dans cet espace embrouillé, confus, où tout est encore enchevêtré : entre l'écriture, le dessin et la peinture, rien n'est discernable. On peut également penser que c'est une expression mixte où les mots reprennent leur place aux côtés de l'écriture graphique et se joignent à elle, en contre-point, pour appuyer ou compléter le propos de l'artiste. Ce *grapheîn* originel est donc avant tout l'apparition de manière formelle d'un ailleurs indéterminé, flottant entre deux mondes, qui proviendrait en réalité du for intérieur de la personne qui le pratique, où les limites entre picturalité et scripturalité s'effondrent⁵⁰.

L'intérêt d'appuyer le graphisme par des mots est triple. D'une part, les mots, serviteurs de la parole, en héritent ses sonorités, et leur musique accompagne ainsi le ballet muet du crayon. D'autre part, les mêmes mots, particulièrement dans une écriture poétique, possèdent une puissance évocatrice, visuelle et émotionnelle, dans l'imaginaire complice du spectateur-lecteur, qui peut décupler l'expressivité du dessin. Et enfin, le langage a aussi une capacité explicative, qui peut être précieuse pour bien faire saisir l'intention de l'auteur.



47. VIGUIER, Emma, « Henri Michaux : à la recherche du 'texte primordial' », dans la revue *Textimage*, Varia 2 : <http://www.revue-textimage.com>

48. PAVLOUSKOVA, Nela, *Cy Twombly : Dernières peintures 2003-2011*, Paris, Les Ed. Du Regard, 2014, p.13.

49. DUBORGEL Bruno, « Du *grapheîn* en tous ses états. Champs et relations, polarités et questions », dans *Figures du grapheîn: arts plastiques, littérature, musique*, Centre Interdisciplinaire d'Etudes et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2000, p. 11.

50. VIGUIER, Emma, « Henri Michaux et le livre à double face. Pratique d'écriture et discours sur la création dans Par des traits », *ligature*, revue critique du livre d'artiste, n°4 « Henri Michaux : expérience(s) avec le livre », Association LAC, livre d'artiste et Art Contemporain, 2013, non paginé

Dans sa recherche sur l'écriture graphique, Michaux réinvente le signe, il fuit le champ étroit de l'alphabet pour explorer l'espace de l'idéogramme, en quête du signe primordial. Il plonge dans le labyrinthe de son inconscient dont il explore les passages et les recoins, puis il inscrit sur le support les signes qu'il rapporte de sa promenade baudelairienne dans une forêt de symboles. Mais si la vocation de l'idéogramme est d'être un « symbole graphique représentant non pas un phonème ou une syllabe »⁵¹ mais ayant un ou plusieurs sens, sa représentation stylisée et symbolique possède tout de même une ou plusieurs correspondances dans le langage parlé. Contrairement au pictogramme qui lui est un « dessin figuratif plus ou moins réaliste ou stylisé, utilisé à des fins de communication mais sans référence à un langage parlé »⁵². Pour Michaux, explorateur acharné de son moi, le trait est avant tout la trace du geste, de la pulsion surgie de son inconscient. La calligraphie est d'abord une chorégraphie, laissant sur le papier l'expression imprimée de ses états d'âme dans le but avisé d'une projection et d'une expression du corps. À travers le *graphein* l'artiste en vient à créer son propre alphabet, son propre langage.

Michaux conçoit la calligraphie comme une pratique gestuelle, où le geste exprime les mouvements psychiques de l'artiste. Mais il ne s'agit pas seulement de la main : pour lui, le corps est le médiateur de l'âme, la libération du corps traçant sur le papier permet de traduire, de raconter graphiquement les ressentis de son for intérieur, le geste est expression en soi autant que générateur de trait, et l'âme ne s'exprime pleinement que lorsque le corps se projette dans l'œuvre. Comme c'est le cas dans *Narration* où il y a une tension entre la pratique graphique (les signes) et le titre (*Narration*) (illustration 12). On peut penser ici que ces signes qui sont pourtant illisibles narrent les histoires du for intérieur de l'artiste, tout en restant dans cette double pratique propre à Michaux entre graphisme et écriture. Cette planche nous montre, qu'il s'agisse de l'écriture ou du graphisme, que le dessein de Michaux est le même : en apprendre plus sur lui-même et le faire partager au reste du monde. Écrire, c'est un geste faisant un pas entre l'invisibilité du langage et la visibilité de la lettre. Cette dernière est un signe et Michaux a une faculté inouïe d'invention de signes, de découverte d'écritures inconnues, où l'art originel rejoint les acquis d'une œuvre nourrie de modernité, offrant des signes à la fois modernes et primaire. Il se livre à une quête de l'essentiel, consistant à saisir les êtres, les sentiments et les objets avec des signes graphiques, des symboles, afin d'exclure le verbal du vocabulaire.



51. Idéogramme. *Op. Cit.* CNRTL Repéré à <http://www.cnrtl.fr/definition/ideogramme>. Consulté le 08/04/2016.

52. Pictogramme. *Op. Cit.* CNRTL Repéré à <http://www.cnrtl.fr/definition/pictogramme>. Consulté le 08/04/2016.

53. MICHAUX, Henri, *Emergences-Résurgences*, Genève, Skira, 1972, p12

*« Comme moi la ligne cherche sans savoir ce qu'elle cherche, refuse les immédiates trouvailles, les solutions qui s'offrent, les tentations premières qui se gardent d'arriver », ligne d'aveugle investigation »*⁵³.

Cette citation d'Henri Michaux pourrait tout aussi bien être la mienne. Elle représente le travail constant d'investigation que je mets en place dans ma pratique artistique. Lorsque je commence une créa-

12 Henri Michaux, *Narration*, 1927
 A series of five horizontal lines of dense, cursive, and somewhat illegible handwriting in black ink on a white background. The script is highly stylized and expressive, characteristic of Michaux's early work.

12 Henri Michaux, *Narration*, 1927

13 Henri Michaux, *Par des traits*, 1984
 Three horizontal lines of bold, thick, black ink strokes on a white background. The strokes are highly stylized, expressive, and somewhat abstract, resembling calligraphic characters or heavy brushstrokes.

13 Henri Michaux, *Par des traits*, 1984

tion je m'arme d'un outil de traçage (feutre, stylo, encre, etc.) et d'un support (papier, toile, etc.), je laisse la spontanéité de la ligne tracer. Dans mon travail c'est autant moi que la ligne qui partent en exploration à l'aveugle sans savoir ce qui est recherché, nous ne faisons plus qu'un. Les trouvailles peuvent se faire grâce à l'épuisement du corps, de l'esprit et du matériel, qui permet de ne pas s'arrêter aux tentations premières, mais d'aller au bout des choses, pour une exploration en profondeur, une recherche d'apprentissage sur moi-même en pensant par la ligne qui cherche jusqu'à l'épuisement.

Michaux établit à travers cette citation une comparaison entre lui et la ligne. Au cours de ses travaux autour du *graphein* il se rend compte que la ligne se voit domestiquée. Les signes sont accumulés comme sur une page d'écriture archaïque, comme dans *Narration* ou *Par des traits* : un amas de signes, dessinés avec une grande rapidité d'exécution, et tous différents les uns des autres, faisant penser au langage, à l'envie de raconter des histoires, lesquelles ne sont pas lisibles par les yeux mais mettent en résonance la sensibilité du spectateur et celle de Michaux. Cette façon de travailler est pour lui une alternative à ses propres textes habituels en tant qu'écrivain. Ses dessins sont débutés sans dessein, sans projets établis, ni certitudes⁵⁴. L'artiste se trouve dans la position première de l'Homme qui invente des signes négligés, un nouveau langage, un nouveau moyen de communication. Une écriture qui serait au stade figuratif, où le mot serait remplacé par un symbole iconique plutôt qu'un alphabet. La quête originelle est le primitivisme, le geste premier et tremblant que l'on ressent étant enfant ou Homme primitif. Ainsi que le besoin de désapprendre : en l'occurrence, il s'agissait pour Michaux de désapprendre à écrire et revenir sans cesse à une composition écrite faite de signes. En analysant ces dessins, on aperçoit l'apparition de têtes hallucinées, fantomatiques. Il se rend compte que même s'il n'a aucun dessein en les créant, c'est toujours le même style de figures qui surgissent et envahissent la page d'écriture. Ce monde des images relève donc de l'apparition.

Dans ma pratique, l'utilisation du stylo à bille rappelle l'objet primaire de l'expression de l'écriture. Ces techniques graphiques me permettent d'écrire autrement. Pour cela, je ne recours pas aux mots pour compléter mon propos graphique.

D'autres artistes ont travaillé sur le *graphein*. Chez Paul Klee, la peinture, l'écriture et le dessin s'entremêlent pour remonter à la genèse de la création et ne faire donc qu'un. C'est pourquoi après avoir excellé dans le domaine du formel, il a voulu redevenir un illustrateur d'idées. Pour cela, il a utilisé la graphie qui est devenu un tout, un signe.

Alberto Giacometti a une manière bien différente de celle de Michaux et de Klee de pratiquer le *graphein* en alternant les croquis allusifs et les annotations écrites. Il se sert simplement de quelques lignes d'écriture pour préfigurer le titre, expliquer l'histoire de son



54. PACQUEMENT, Alfred, Henri Michaux, Paris, Gallimard, 2006, p.29.

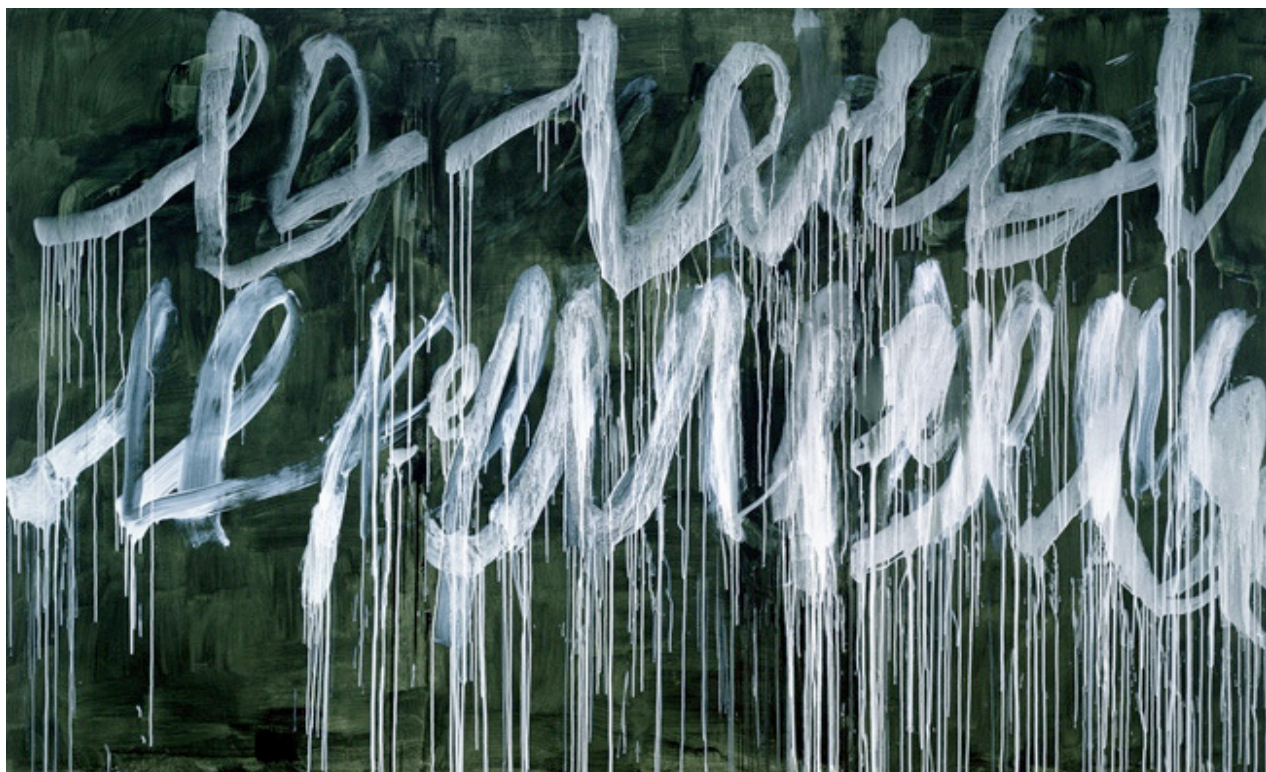
dessin, l'état d'esprit dans lequel il se trouvait lorsqu'il eut cette pensée de l'œuvre à venir. Pour lui la peinture et le dessin se complètent sans s'entremêler. L'écriture est là uniquement pour donner un complément d'information à la peinture ou au dessin.

Cy Twombly, à partir de 1954, développe aussi sa pratique du *graphein* : il crée des lignes d'écriture indéchiffrable, floue, presque allusive, et suscite ainsi en nous un travail sur le langage. On compte deux aspects relatifs aux inscriptions dans ses peintures. « Dans un premier temps, il s'agit de l'aspect sémantique de l'écriture-de mots composés de lettres »⁵⁵, son écriture est intuitive. Dans un second temps, on observe la forme visuelle des lettres et des mots sans en percevoir les significations. L'expression devient alors purement graphique. Le mot, la lettre peut être perçu en tant qu'objet dont la forme n'est pas abstraite et à laquelle une signification est associée. On reconnaît ses graphismes comme de l'écriture : ils en ont l'apparence ; mais les lettres formées ne suivent plus « aucun code graphique »⁵⁶, et leurs assemblages ne sont plus prononçables, n'ont plus de sémantique associée. Ils nous forcent à appréhender un nouveau langage : celui de Twombly, celui qu'il s'est créé au fil de ses peintures et de ses dessins, qui expriment ce qu'il pense, ce qu'il ressent, mais qui laissent le soin aux spectateurs d'apprendre à déchiffrer son propre langage. Ainsi les mots servent de références extérieures à la peinture, permettant une composition allant au-delà des motifs tels que les bateaux ou les fleurs. Le peintre fait référence à l'écriture, puis il s'en va ailleurs : c'est pour lui une manière d'exprimer que l'essence de l'écriture, ce n'est ni une forme ni un sens, mais seulement un geste⁵⁷. Ce geste qu'il emploie en 1955 dans *Academy* (illustration 15), de manière purement intuitive et automatique. Il travaille sur des grandes toiles à fond blanc sur lesquelles il trace des signes de manière intuitive, et il commence à inventer son propre langage. À première vue, ce ne sont que des gribouillis, des griffonnages de l'instant, indéchiffrables et sans intérêt, voire même des négligences ou des salissures, mais en y regardant de plus près on peut voir apparaître des lettres et donc décoder son langage afin que la toile nous en apprenne plus à la fois sur Twombly et sur nous-même. Il a poursuivi ce travail d'invention de son propre langage, de son propre mode d'expression, durant une longue période de sa vie : jusqu'en 2005-2007, il produit encore *Notes from Salalah* (illustration 14). Dans cette peinture, on peut reconnaître des lettres, mais pas des mots sémantiquement compréhensibles ; les lettres sont tracées par de grands gestes qui traversent le tableau de gauche à droite, avec des dégoulinures coulant des « mots » qui sont ainsi peints sur un fond verdâtre. Malgré sa nature graphique, formelle, l'écriture est abstraite. « La lettre chez Twombly -le contraire même d'une lettrine-, est faite sans application. Elle n'est pourtant pas enfantine, car l'enfant s'applique, appuie, arrondit, tire la langue ; il travaille dur pour rejoindre le code des adultes. Twombly s'en éloigne, il desserre, il traîne, sa main

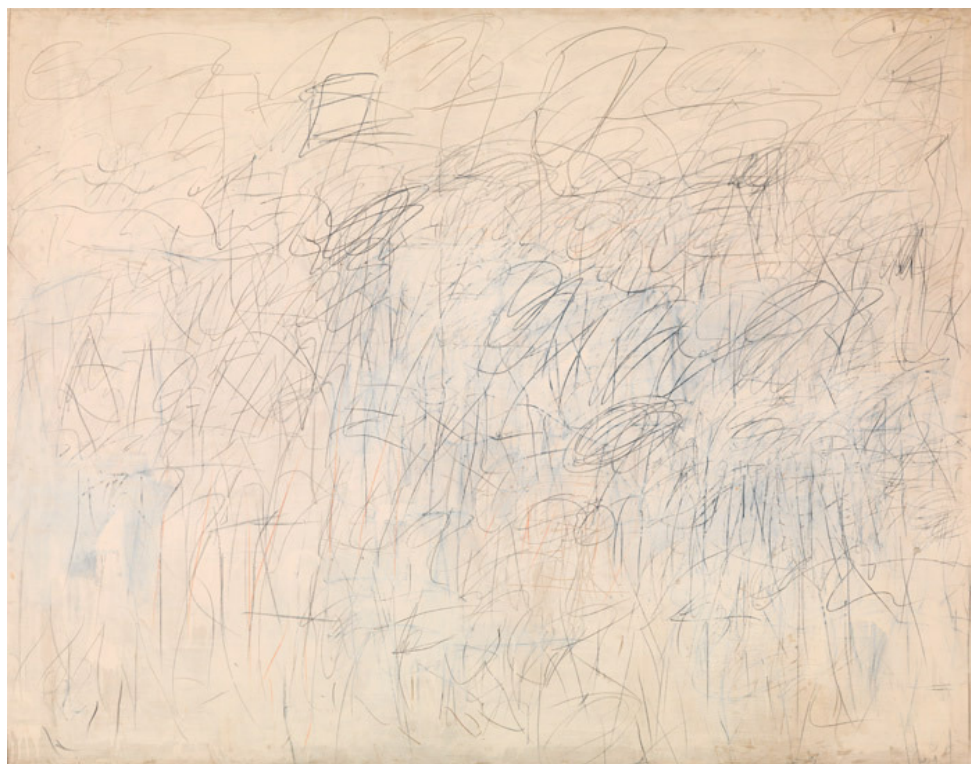


56. Extrait du texte de Roland BARTHES Cy twombly ou « Non multa sed multum », dans STORVES Jonas, SCHAMA Simon, BARTHES Roland, *Cy Twombly cinquante années de dessins*, éditions Gallimard et éditions du Centre Pompidou, Janvier 2004, p.36.

57. *Ibid.*, p.33.



14 Cy Twombly, *Notes from Salalah III*, 2005-2006



15 Cy Twombly, *Academy*, 1995

semble entrer en lévitation, on dirait que le mot fut écrit du bout des doigts »⁵⁸. Le geste qui produit la lettre laisse traîner un brouillis, un griffonnage, une négligence s'approchant de la salissure. En passant, en flânant, voire même en errant, il déconstruit l'écriture. Le peu de couleur utilisé dans ses toiles –comme c'est le cas dans *Academy* et *Notes from Salalah*- nous permet de lire clairement l'essentiel, qui est non pas un effet esthétique, mais l'importance et le plaisir du geste, de l'expression du corps : voir devant ses yeux naître, au bout de ses doigts, le résultat de son travail⁵⁹. C'est l'utilisation de ce peu de couleur qui apporte un supplément esthétique, sans pour autant brouiller le message de Twombly, qui permet de trouver une parfaite harmonie entre peinture et écriture. Twombly serait comparable à un écrivain qui accèderait au graffiti, de plein droit et au vu de tout le monde, rejoignant ainsi le double statut d'Henri Michaux entre écrivain et artiste à travers sa propre pratique du *grapheïn*.

Twombly peut et veut garder de l'écriture uniquement le geste pulsionnel et intuitif, à la fois libéré et libérateur, qui lui permet de sortir de son carcan, en s'exprimant dans un nouveau langage. Avec lui, le spectateur est confronté aux lignes d'une écriture purement gestuelle et démesurée et il a accès à l'expérience sensible du créateur, allant ainsi au delà de la sémantique et cherchant en lui les ressources pour accéder au langage du for intérieur, du sensible de l'artiste. À force de pratiquer le *grapheïn*, Twombly crée son propre langage fait de signes abstraits, un univers pictural pouvant s'apparenter à une langue ancienne. Les gestes se déploient et s'enchaînent en des lignes recouvrant les tableaux, telles les pages d'un carnet où l'on se raconte jour après jour. Ces signes abstraits ont un rôle prépondérant dans l'organisation et la composition de l'œuvre. L'objectif du peintre est d'obtenir un rythme similaire à celui de la parole ou de la musique. Son but est de créer une symphonie offerte par sa propre subjectivité à la subjectivité du spectateur. Pour arriver à cet objectif, Twombly utilise le geste qui est « la somme indéterminée et inépuisable des raisons, des pulsions, des paresseuses qui entourent l'acte d'une atmosphère »⁶⁰. Cette atmosphère créatrice est composée d'un « message, qui veut produire une information, le signe (qui est ici graphique), qui veut produire une intellection, et le geste, qui produit tout le reste »⁶¹ sans forcément avoir pour dessein de produire quelque chose. L'artiste quel qu'il soit est comparable à un opérateur de gestes : il a pour dessein de produire un effet, et en même temps ne le veut pas réellement car les effets qu'il produit, il ne les a pas forcément voulus, du fait de la part aléatoire inévitable dans tout processus de création, des modifications et des dérivations s'ajoutent. « Ainsi, dans le geste s'abolit la distinction entre la cause et l'effet, la motivation et la cible, l'expression et la persuasion. Le geste de l'artiste- ou l'artiste comme geste- ne casse pas la chaîne causative des actes, mais il la brouille, il la relance jusqu'à en perdre le sens »⁶². L'artiste et le geste ne font plus qu'un tout, comme le créateur et sa création. C'est pourquoi le travail de Twombly est inclassable, son



58. *Ibid.*, p.34.

59. *Ibid.*, p.39.

60. *Ibid.*, p.34.

61. *Ibid.*

62. *Ibid.*

trait personnel, intuitif et pulsionnel est inimitable. Il effleure, donne à lire la trace de sa pulsion et de sa dépense comme une action visible faisant appel à la fois à l'inscription, à l'effacement, et au recouvrement. Ce qui est consommé, ce n'est pas seulement le trait, mais un corps, une individualité, impliquant que dans toute reproduction de ses œuvres, on pourra copier le produit mais sans le processus de production, qui est pourtant l'essence de l'œuvre. « L'artiste n'a pas de morale, mais il a une moralité »⁶³, c'est à dire qu'il n'est pas conformiste comme l'est la morale, mais qu'il a des convictions, des envies, des sentiments qui constituent son travail artistique. La paresse et la gaucherie du trait de Twombly sont tactiques, elles lui permettant d'éviter la platitude des codes graphiques, sans pour autant se prêter au conformisme des destructions, tout en réalisant des traits qui ne soient pas bêtes, sans intérêt, sans âme. Son tracé est sans dessein et sans modèle : il est par conséquent sans risque et son exécution a un caractère libérateur.

Pour conclure sur Twombly, nous pouvons dire son graphisme, dirigé par sa moralité et sa singularité, est écriture automatique, reportage, geste furtif et impulsif, mais aussi affirmation de soi et poésie. Il n'y a ni langue ni syntaxe, mais un frémissement de l'être, un murmure allant jusqu'au fond des choses, de la vie intérieure. Le grapheïn, invention de signes chez Michaux ou calligraphie fantasmée chez Twombly, croise donc écriture et graphisme pour explorer l'inconscient. Nous allons maintenant examiner le fonctionnement et l'aspect esthétique de cette exploration.

3) Introspection et ouverture esthétique

Revenons d'abord à Michaux qui comme le prouve cette citation se sert de sa pratique artistique pour assouvir un grand besoin d'introspection et d'exorcisation.

« Je ne veux apprendre que de moi, même si les sentiers ne sont pas visibles, pas tracés, ou n'en finissent pas, ou s'arrêtent soudain »⁶⁴.

Dans ce but il met en œuvre, utilise et expérimente plus que quiconque, la notion d'automatisme ; il fut également un élément clé de la mouvance du tachisme. En revanche sa méthode n'est pas d'aller au hasard de la production, mais de faire en sorte que son inconscient et ses dessins lui disent qui il est. C'est-à-dire qu'il ne vise pas simplement une production aléatoire en quantité, mais qu'il cherche à apprendre de lui, de son for intérieur, de son inconscient. Il utilise notamment la méthode de la tache, du jet de couleur aveugle, dont émergent des figures agitées, visages indécis ou hallucinés. Avec des formats réduits, il se livre à une « prospection de ses "passages" intérieurs »⁶⁵, il explore, invente, découvre et redécouvre. Il ignore les « ruptures de style, se défend de toute idée d'une progression linéaire »⁶⁶. Autrement dit, il ne



63. *Ibid.*, p.42.

64. MICHAUX, Henri, *Emergences-Résurgences*, *Op. Cit.*, p.17.

65. PACQUEMENT, Alfred, *Op. Cit.*, p.20.

66. *Ibid.*

pratique pas qu'un seul style qui évoluerait petit à petit et ce au fur et à mesure du temps. Ce qui l'intéresse fondamentalement, c'est l'expérimentation, le travail de multiples médiums et supports, lui permettant l'exploration. Il va donc tantôt utiliser l'encre, tantôt la peinture ou bien encore la tache ou le trait. Michaux est un aventurier qui parcourt les chemins sinueux de son for intérieur. Il se regarde dans le papier, dans les dessins ; ses compositions artistiques sont comme un miroir dans lequel son âme se reflète et se révèle. Pour lui, la grande différence qu'il y a entre les mots et la peinture, c'est que les mots préexistent à l'écriture ; tandis que la peinture, elle, doit s'inventer de toute pièce. Il n'y a donc pas de copie possible. Ce sera l'objet de son expérience. Michaux cherche à transformer sa mémoire en expression graphique artistique : pour cela il en extrait des souvenirs et des pensées, son objectif premier et de traduire ses tempéraments et ses humeurs en traits. La peinture lui sert d'exorcisme⁶⁷, dans le sens où cela lui permet de chasser un mal moral contenu jusque là dans son for intérieur. Ce qui amène les formats à s'agrandir au fur et à mesure de sa pratique à mesure que les formes se désintègrent et que l'exorcisation est donc de plus en plus intense. Le rêve des peintures inventées, s'accompagne d'une sorte de dissolution de l'écriture graphique. Autrement dit, plus les rêves prennent de place dans sa peinture, moins l'écriture graphique est présente. Il ne laisse place à aucune concession pour les formes esthétiques : l'expérimentation prédomine donc sur le beau. À corps perdu, Michaux travaille dans l'abondance : son projet pictural se construit feuille après feuille, tableau après tableau. C'est grâce à la prise en compte de cette surabondance, de ces totalités excessives, de ces ensembles infinis (aux yeux de Michaux une série peut toujours se continuer, il peut donc la reprendre à tout moment) que l'on peut comprendre son attitude vis à vis du phénomène de la peinture. S'il extrait ses images d'un espace du dedans, il se nourrit aussi d'un regard sur le monde, et donc pour se comprendre lui, il prend aussi en compte autrui.

Dans sa période de *mouvements*, il privilégie la couleur unique, la rapidité graphique dans l'exécution de son œuvre. On y trouve malgré tout une grande diversité de signes qui apparaissent, il s'engage dans une surabondance sans vraiment « savoir ce que représente ces signes qui déferlent en une vague ininterrompue »⁶⁸ qu'il a du mal à stopper, ni à quoi ils correspondent. Pour Michaux, l'idée fondamentale est la mobilité du signe graphique : bien que ce soit une mobilité virtuelle, elle exprime la haine qu'il a envers le statique. Il souhaite du signe qu'il évoque le rythme dont il est issu, et de la tache de couleur, il attend qu'elle exprime des qualités cinématiques. C'est parce qu'il est perpétuellement mobile que le signe devient foule, que son grouillement et sa multiplicité se construisent en tableau, que les lignes d'écriture, bien qu'elles soient abstraites ou illisibles, se désintègrent au profit d'un chaos plastique rythmé.



67. Exorcisme. *Op. Cit.* CNRTL. Repéré à <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/exorcisme>. Consulté le 28/04/2016.

68. PACQUEMENT, Alfred, *Op. Cit.*, p.76.

De 1954 à 1957, il a eu une période hallucinogène mescalinienne. Dans ses productions réalisées à des moments de transe, on peut voir que le rythme s'emporte en même temps que l'espace se remplit sous mescaline. La peinture devient un exutoire, un moyen d'exorcisme, tandis que les encres, elles, sont plutôt des confessions du moment. Le dessin mescaliniem émerge d'un imaginaire objectif obtenu grâce à la consommation de cette substance et traduit une expérience vécue. Ainsi que l'urgence de cette situation et la nécessité d'un mode d'expression à la fois unique et irremplaçable. On observe dans ces dessins une extrême densité de traits vibratoires, de gestes répétés et superposés, qui remplissent la totalité de l'espace disponible sans laisser d'espace complètement vide. Il est face à une opposition entre la quête de l'infini et la diminution des formats banalisés par la mescaline. Cette dernière favorise l'accès et l'exploration de l'inconscient par les dessins, les signes et les mots. Mais implique aussi un mouvement vibratoire qui reste en soi des jours et des jours. L'automatisme pratiqué de manière aveugle dans le lâcher prise le plus total reproduit les visions subies. En outre, plus la transe est profonde, plus la vitesse d'apparition, de transformation, est rapide. D'après Henri Michaux, c'est un flux d'images phénoménal qui produit sur l'écran une projection encore plus énigmatique que les visions elles-mêmes⁶⁹. Ses dessins mescaliniens sont des lambeaux d'histoires personnelles. Dans la plupart d'entre eux, on peut voir des sillons sans commencement ni fin, ou encore un espace saturé de traits, un fourmillement de points innombrables, des images répétées. Il enfle son costume d'explorateur et devient une machine qui fixe et saisit graphiquement, sans réellement y prendre plaisir. En 1963, il demande de l'aide au cinéaste Eric Duvivier pour mettre en film ces dessins hallucinogènes⁷⁰. Les images sont alors démultipliées avec des flous énigmatiques, afin de donner du mouvement et du rythme ; mais aussi pour faire ressentir la rapidité de la vitesse d'apparition des images lorsque l'on est sous mescaline.

En 1960, la mobilité devient plus ludique, car elle est renforcée par des accords colorés libres et très contrastés. Avant cela il pratiquait le lâcher prise, une méthode qui permet à la matière de garder sa liberté d'action, car les gestes étaient saccadés et faisaient couler l'encre en flots directement de la bouteille. Les grands gestes servant à éliminer des taches d'encre prouvent un profond dégoût pour ce qu'il venait de produire sur sa toile. Repousser c'est une manière de se dégager, de s'exorciser, de briser ses chaînes et le carcan dans lequel on est pris, afin de recouvrer sa liberté⁷¹. Michaux aime le mouvement qui rompt l'inertie, qui embrouille les lignes, qui se défait des alignements, se débarrasse des constructions, et c'est l'art qui lui permet de sortir de l'inertie.



69. *Ibid.*, p.131.

70. *Ibid.*, p.136.

71. MICHAUX, Henri, *Emergences-Résurgences*, Op. Cit., p.50.

La quête d'un espace du dedans ne nécessite pas un état atemporel, c'est-à-dire hors du temps, mais simplement la saisie du mouve-



16 Henri Michaux, *Dessin Mescalinién*, 1956



17 Henri Michaux, *Aquarelle*, 1981

ment et du temps qui passe.

Pour Cy Twombly « l'acte essentiel est celui de la création même, le moment où les images et les pulsions intérieures se rencontrent sur la toile »⁷² et se mélangent. En général, l'œuvre une fois achevée lui semblait moins intéressante que sa conception elle-même. En effet, l'excitation et l'intensité du moment de création sont passées. La pulsion a été assouvie. Quant à lui, le résultat provoque donc moins de sensations. Sa peinture est « l'expression de sa subjectivité. Elle reflète la poésie et le mécanisme de son monde intérieur dans lequel se mêlent souvenirs, réflexions mais aussi l'écriture des auteurs qu'il admire le plus »⁷³. C'est une peinture intuitive, il se laisse guider par son inconscient ne prévisualise pas ce qu'il va peindre.

« C'est instinctif pour certains types de peinture, ce n'est pas comme peindre un objet ou quelque chose de spécial, mais c'est comme si ça transitait par le système nerveux. C'est comme un système nerveux. Ce n'est pas descriptible, ça arrive juste. La sensation vient avec la tache. Le trait c'est la sensation, depuis quelque chose de doux, quelque chose d'onirique vers quelque chose de dur, quelque chose d'acide, quelque chose seul, quelque chose qui se termine, quelque chose qui commence. C'est comme si j'étais entrain de vivre l'expérience, et il faut que je sois dans cet état car moi aussi je suis en train de traverser cela »⁷⁴.

Cette citation parle de ce qu'il a ressenti lorsqu'il a créé le cycle *Bacchus, Rilax, Mainomenos*. Dans cette série Twombly dévoile sa « nervosité, sa concentration voire une possible »⁷⁵ fébrilité. Il utilise un geste circulaire de plus de trois mètres d'envergure, l'obligeant à une implication de tout son corps. La boucle nécessitant l'implication de son corps entier lorsqu'elle est de telle ampleur, fut amenée dans son travail par la pratique du *graphein* et la déconstruction de l'écriture ; il semble d'ailleurs important de savoir qu'il s'agit de son motif favori pour exprimer sa subjectivité. La répétition de ce geste et sa rapidité d'exécution l'amène dans un état obsessionnel se rapprochant du délire. Il entre dans une forme de transe. Le mouvement est alors tout aussi entraînant pour l'artiste que pour le spectateur. La peinture gestuelle Twomblyenne est un acte durant lequel il « exprime et dévoile par la pulsion charnelle »⁷⁶, ce qu'il est dans son for intérieur ainsi que toute la fascination qu'il a pour Bacchus. L'artiste prend beaucoup de plaisir à effectuer le geste, et il en prend autant à le donner à savourer aux spectateurs, en laissant la matière, le résultat en témoigner⁷⁷. Il prend du plaisir dans le sens où cet acte le plonge dans un état affectif agréable, durable, procuré par la satisfaction d'un besoin, d'un désir ou par l'accomplissement de l'activité gratifiante⁷⁸ qu'est l'acte créateur pour Twombly. Ses tableaux ont pour dessein d'imprimer les traces du processus créatif et ses différentes étapes. Effectivement, bien que le geste soit instinctif dans sa réalisation, il est mûrement réfléchi en amont. Il ne souhaite pas apporter d'explication aux spectateurs mais



72. PAVLOUSKOVA, Nela, *Op. Cit.*, p.13.

73. *Ibid.*, p.17.

74. Extrait du livre de David Sylvester, « Interviews with American Artists », Londres, Chatto & Windus, 2001

75. PAVLOUSKOVA, Nela, *Op. Cit.*, p.51.

76. *Ibid.*

77. *Ibid.*

78. Plaisir. *Op. Cit. CNRTL*. Repéré à <http://www.cnrtl.fr/definition/plaisir>. Consulté le 28/04/2016.

simplement les confronter à leurs propres pulsions, à la force et à l'intensité du geste, afin de les mettre en résonance avec ce qu'il a ressenti durant l'acte créateur. Cette dépossession de soi lui permet pleinement de s'exorciser et d'exprimer sa subjectivité.

L'artiste est à la recherche de cette nécessité intérieure dévoilée par l'inconscient qui matérialise la transcription la plus fidèle de son monde intérieur. Le geste de la boucle est aérien et expressif, il soulève, libère l'artiste qui se sent presque en lévitation et bouleverse le spectateur. Twombly compense avec la matière et la couleur, dont l'éclat triomphe de sa faiblesse physique. Juste avant sa mort sa peinture est plus liquide favorisant l'expressivité. Le tracé est aléatoire, le geste est ample et agité. Les dernières peintures conservent à travers la couleur la mémoire du geste de l'artiste.

Le geste, médiateur ultime de l'inconscient sur la toile, est réalisé par le corps. Et si le geste est essentiellement éphémère et que seule sa trace sur la toile sait pérenniser l'expression de l'inconscient, il peut parfois faire partie intégrante de l'œuvre, conçue alors comme une chorégraphie dont l'empreinte sur le support est le prolongement pérenne. Nous allons maintenant examiner le rôle du corps dans le processus créatif, y compris chez des artistes qui font de ce processus un spectacle, et de leur corps l'instrument central.



18 Cy Twombly, *Bacchus*, 2005

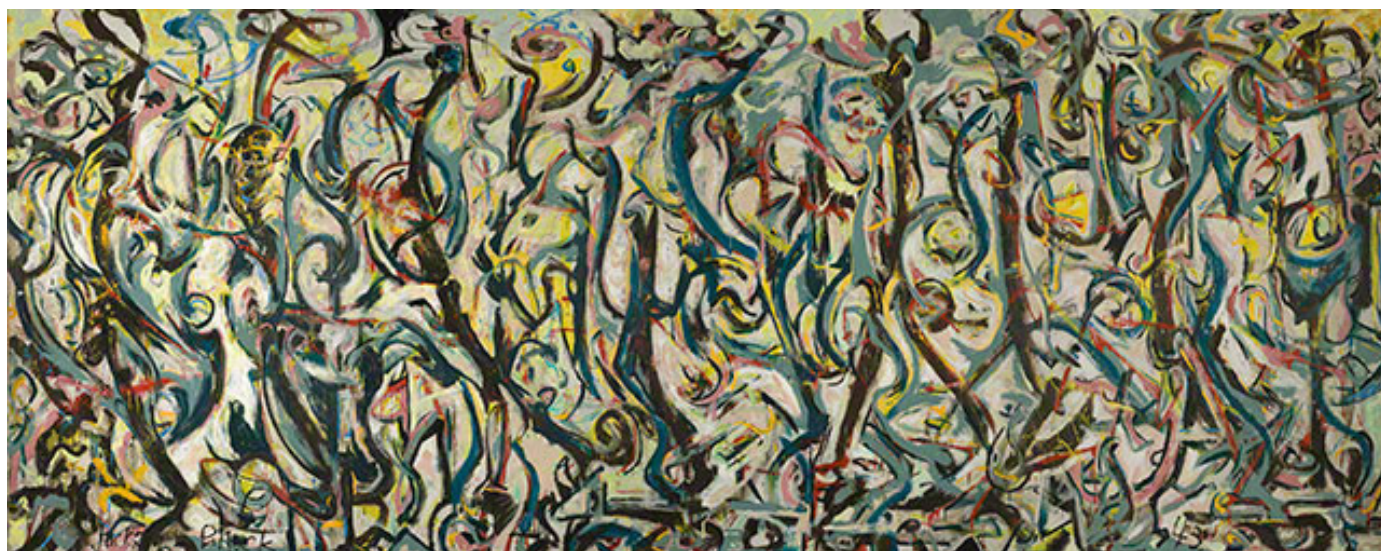
C IMPLICATION ET PROJECTION DU CORPS

L'implication du corps et sa projection dans l'œuvre impliquent le travail sur grands formats, ainsi que l'action et la projection, voir même l'exorcisation de tout l'être pour ce qui est de chasser le mal moral grâce à la pratique artistique.

Jackson Pollock est principalement connu grâce à ses œuvres réalisées avec la méthode de *drippings*. Il fait partie du mouvement de l'action *painting* débutée en 1947. Le terme *dripping* vient de l'anglais *to drip* signifiant laisser goutter. Cela consiste à faire des superpositions de couleurs sur des surfaces horizontales. Dans son travail tout est construit sur un même plan, il n'y a pas de perspectives mais des gestes extrêmement expressifs pouvant être qualifié comme primitivistes.

Il s'intéresse dans sa peinture aux fonctionnements de l'inconscient ce qui est en rapport avec le traitement de psychanalyse Jungienne qu'il a subit parallèlement à sa carrière artistique. Pollock s'intéresse également au domaine de l'inconscient décrit par Freud et Jung puisqu'il suivra en même temps que son travail d'artiste une psychanalyse. Ceci nous laisse penser qu'il a un grand besoin d'introspection car cette psychanalyse lui permet de mieux se connaître lui-même.

Son œuvre *Mural* (illustration 19) fut créée en 1943-44 en un jour et une nuit ouvrant, en quelques sortes la mémoire de son corps et de son inconscient. En effet, cela est en lien avec sa passion pour le concept surréaliste de l'automatisme psychique qui abroge l'instance de contrôle de la raison, et préfère l'idée de l'inconscient comme source de tout art. De nombreux artistes ont par la suite expérimenté la technique du *dripping* tel que Francis Picabia ou encore Hans Hoffmann. Mais Jackson Pollock reste le plus connu, démontrant que la technique importe peu, mais que l'essentiel est plutôt la manière dont on s'en sert ainsi que le résultat obtenu, car c'est avant tout une peinture d'action, qui contient bien évidemment une dimension performative. La performance, le geste, le mouvement, l'action de l'artiste comptent donc plus que son savoir-faire technique. Avant de commencer une peinture, il pose sur le sol de son atelier une toile de très grand format, de façon à pouvoir y accéder des quatre côtés, et se déplacer tout autour de la toile. Puis il appose la couleur au bâton ou au couteau, très rarement au pinceau et sans jamais avoir de contact physique direct avec la toile. Il se sert de sa main droite pour peindre dans un geste continu, tout en se déplaçant il laisse la peinture s'écouler sur la toile et se sert de sa main gauche pour tenir le pot de peinture. Il agit avec beaucoup de rapidité mais fait régulièrement des pauses soit pour laisser sécher soit pour savoir ce qu'il va faire par la suite.



19 Jackson Pollock, *Mural*, 1943-1944

« Je préfère clouer la toile non tendue au mur ou sur le sol. J'ai besoin de la résistance d'une surface dure. Sur le sol je suis plus à mon aise. Je me sens plus près, je me sens plus une partie du tableau, car comme cela je peux en faire le tour, travailler des quatre côtés et être littéralement dans le tableau (...) Quand je suis dans mon tableau, je ne suis pas conscient de ce que je fais. C'est seulement après une espèce de temps de <prise de conscience> que je vois ce que j'ai voulu faire. Je n'ai pas peur d'effectuer des changements, de détruire l'image, etc. parce qu'un tableau à sa vie propre. J'essaie seulement de la faire sortir. C'est seulement quand je perds contact avec le tableau que le résultat est un gâchis. Autrement il y a harmonie totale, échange facile, et le tableau est réussi »⁷⁹.

Dans cette citation, l'artiste nous explique l'importance de fusionner avec son tableau aussi bien sur le plan physique que sur le plan mental, c'est même son objectif principal d'arriver à cela. En effet, ceci représente pour lui un signe de réussite de son œuvre. De plus, pour lui, la toile n'est pas seulement une surface lisse et passive qu'il faut remplir, elle tient activement tête au peintre, amenant un combat à la fois mental et physique entre le peintre et sa toile. Mais il nous explique également l'importance du mouvement qui correspond au « déplacement d'un corps par rapport à un point fixe de l'espace et à un moment déterminé »⁸⁰, car il tourne autour de sa toile, change de point de vue, de position : le mouvement chez Pollock fait pleinement partie de l'acte créateur.

Il est possible de mettre en lien le flux continu de peinture qui s'écoule du pot avec le flux de l'inconscient qui s'écoule de l'esprit de l'artiste. Cette comparaison nous amène à penser que l'inconscient s'exprimerait sur la toile avec immédiateté et instantanéité.

Les peintures faites au *dripping* peuvent être jugées comme le résultat incontrôlé (ou alors contrôlé par l'inconscient) d'actions quasi-aléatoires. Mais Pollock explique qu'en raison de son expérience, il peut contrôler son mouvement et ainsi l'écoulement de la peinture sur la toile. Il travaille inlassablement à l'amélioration de cette méthode, afin que ses œuvres présentent de la qualité, de la diversité et une tension remarquable. La principale difficulté est d'imprégner l'œuvre de la tension entre la toile clouée au sol et l'artiste lors de l'affrontement qui a permis sa création. Sur certaines de ses toiles, on peut voir qu'il les a recoupées afin de les recadrer et ainsi ne rien laisser au hasard. Quand on compare plusieurs *dripping* comme *Untitled* et *Number 5* datant de 1948 (illustrations 20 et 21), on voit que l'artiste travaille la même technique de manière totalement différente pour des rendus totalement différents.

On peut donc dire que, chez Pollock, l'implication du corps est présente dans ses déplacements lors de la conception de ses œuvres de dimensions imposantes mais aussi dans l'expressivité du geste. Il y a un affrontement physique et mental entre lui et sa toile.

Chez Francis Bacon, la projection du corps n'est pas du tout la



79. Jackson Pollock dans premier numéro hiver 1947/1948 de la revue « Possibilités » éditée par Robert Motherwell et Harol Rosenberg

80. Mouvement. *Op. Cit.* CNRTL. Repéré à <http://www.cnrtl.fr/definition/mouvement>. Consulté le 28/04/2016.



20 Jackson Pollock, *Number 5*, 1948



21 Jackson Pollock, *Untitled*, 1948

même que chez Pollock. Pour lui c'est le mouvement qui a une grande importance dans la représentation du corps. Il a un profond intérêt « pour l'étude des comportements humains, surtout quand celui-ci vient de l'instinct »⁸¹. On est alors dans ce cas proche de la pulsion. Dans son travail, les images se provoquent les unes et les autres de manière inspirée, pour pouvoir construire par la suite de nouvelles images saisissantes qui retiennent l'attention. Son objectif est d'associer l'immédiateté du mouvement et le choc des images à la permanence d'une toile de grand maître⁸². Bacon offre d'importantes réflexions sur l'art et l'impulsion créative. Il pense que ses peintures ne peuvent se réduire à des mots car il est difficile de traduire en mots ce que l'on exprime grâce à la peinture. En fait, ils sont tous les deux indispensables et peuvent, à minima, être complémentaires.

La peinture est une lutte impliquant une part de hasard. Pour Bacon, « les peintures réussies sont celles qui ouvrent des 'valves de sensations', celles qui transcendent l'intellect pour agir directement sur le 'système nerveux' »⁸³. Bacon veut que ses peintures renvoient le spectateur à la vie le plus violemment possible. L'effet doit se produire par l'image peinte et non par le récit. On comprend aisément son envie de projeter le corps du spectateur dans sa peinture. Il y a là encore une tension, un affrontement mais ici c'est entre l'œuvre et le spectateur. Il souhaite que ses toiles soient à l'origine d'une transmission sensible : c'est à dire qu'elles n'aient pas seulement un impact sur l'esprit du spectateur, mais aussi sur son corps.

Dans *Peinture* (1946), (illustration 23) Bacon illustre la façon dont un tableau peut être peint au hasard. Il dit avoir peint un singe dans l'herbe, puis que l'image s'est ensuite transformée en un oiseau atterrissant dans un champ, puis par juxtaposition d'images, on obtient le résultat actuel⁸⁴.

Le génie de Bacon avant 1950 vient du fait qu'il frise l'incompétence au niveau de la technique⁸⁵. Il transforme un handicap potentiel en une singularité à l'état brut : crâne sous la peau, corps sous le costume. Il y a une mystérieuse équivalence entre la peinture et la chair. Bacon estime ce lien comme primordial, la peau est comme un écran, le corps prend une place à part entière dans la création du tableau, le mouvement chez Bacon permet de laisser une empreinte à la fois du corps mais aussi de la personnalité du sujet. Tout comme dans ma pratique, chez Bacon la peau est l'interface entre l'intériorité et l'extériorité, et également un pont entre le sujet peint et le spectateur. Ce dernier est touché à la vue de ces tableaux peu ordinaires, montrant avant tout un mouvement, il ne peut comprendre ou expliquer les raisons de ce ressenti. Les sujets de Bacon sont dans l'incapacité cauchemardesque d'accepter le monde qui les entoure et qui les claustré dans un enfer intérieur.

En 1962 dans *Trois études de figures au pied d'une crucifixion*, (illustration 22) il exécute son travail dans l'urgence et le désespoir



81. HAUSER Kitty et illustrations CHRISTOFOROU Christina, *Ça, c'est Bacon*, Paris, Édition Pyramid, 2014, p.6.

82. *Ibid.*

83. *Ibid.*, p.7.

84. *Ibid.*, p.28.

85. *Ibid.*, p.31.



22 Francis Bacon, *Trois études de figures au pied d'une crucifixion*, 1962



23 Francis Bacon, *Peinture*, 1946

mais le résultat lui plaît. Les images sont affranchies de tout ordre rationnel dû à cette rapidité d'exécution. Le peintre ne peut expliquer ce qu'elles sont ni ce qu'elles signifient. Elles frappent si violemment le spectateur que sa perception en est totalement imprégnée. Aucun mot ne permet de décrire le sentiment qu'elles inspirent. Ces figures critiquent et montrent l'inhumanité de l'Homme envers l'Homme⁸⁶.

Bacon s'inspire du travail d'Edward Muybridge qui est le pionnier de la photographie du mouvement. Cette inspiration explique la volonté de Francis Bacon de capter le mouvement dans ses œuvres⁸⁷. Lors de la réalisation de ses portraits, afin d'éviter toute stabilité de l'être humain comme l'est un objet de la vie courante, il s'appuie sur des photos ou sur sa mémoire. Ainsi, il ne fausse pas le rendu par la stabilité de la pause du modèle. On observe une grande différence dans ses peintures entre le fond parfaitement nette et le portrait qui a un aspect flou. Ceci vient du fait que la chair n'est pas stable et que c'est pour lui le seul moyen de capter la temporalité et la décomposition du mouvement.

Encore une fois, un portrait réussi selon Bacon implique une bonne part de hasard et de lâcher prise, amenant à des marques accidentelles et des traits de pinceaux involontaires, constituant une image intéressante qu'il n'aurait pas été possible d'obtenir de manière totalement délibérée⁸⁸. Pour cet artiste la projection du corps dans l'œuvre passe aussi par le regard et le ressenti du spectateur.

Certains artistes poussent encore plus loin l'implication du corps dans le processus créatif. Chez eux, le corps n'est plus simple acteur du geste, mais il devient instrument à part entière et laisse sa propre trace dans l'œuvre. Cette conception s'accompagne généralement d'une transformation du processus créatif en chorégraphie, qui devient elle-même une œuvre éphémère construite autour du corps, prolongée et pérennisée par sa trace sur un support.

Carolee Schneemann, artiste plasticienne américaine (1939-), est l'auteur de *Up to including her limits* entre 1973 et 1976. Elle propose dans son œuvre des performances filmées de sa propre personne suspendue dans les airs par un harnais et une corde avec un crayon dans le prolongement de sa main permettant de tracer son mouvement (illustration 24). C'est en observant des ouvriers chez ses voisins, qu'elle eut la volonté d'éprouver et de se soumettre à la sensation de flotter dans le vide. Elle dessine des traces sur le sol et sur les deux murs adjacents. Ceci demande un relâchement et une totale soumission amenant à un épuisement du corps, car la contrainte est omniprésente. Le titre lui-même parle de limites et il n'y a pas de limites sans contraintes. Cette volonté de contraintes pour tester et atteindre ses propres limites l'a amené à dépensé six années de sa vie, à faire des essais afin de pouvoir selon sa propre volonté atteindre la perfection dans le paramétrage de chacune des contraintes qu'elle a souhaité in-



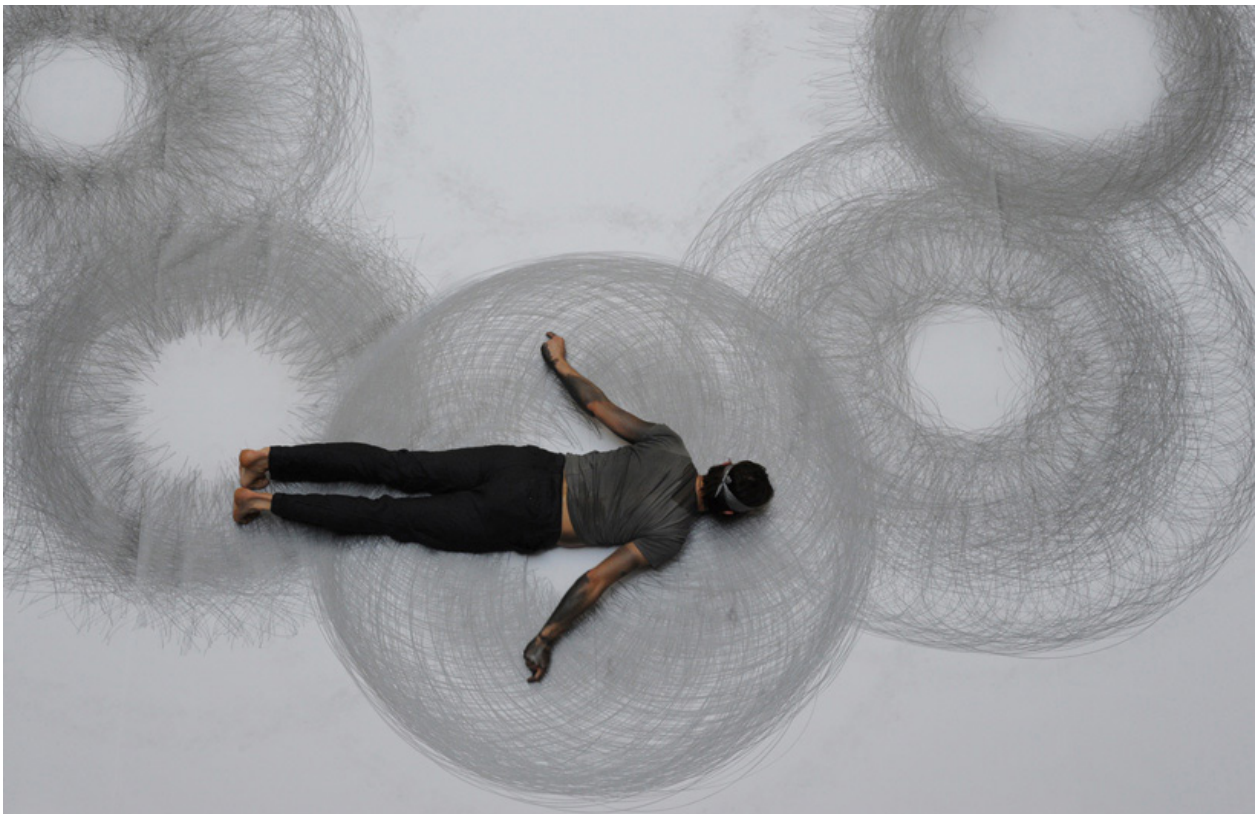
86. *Ibid.*, p.24.

87. *Ibid.*, p.52.

88. *Ibid.*, p.55.



24 Carolee Schneemann, *Up to including her limits*, 1973-1976

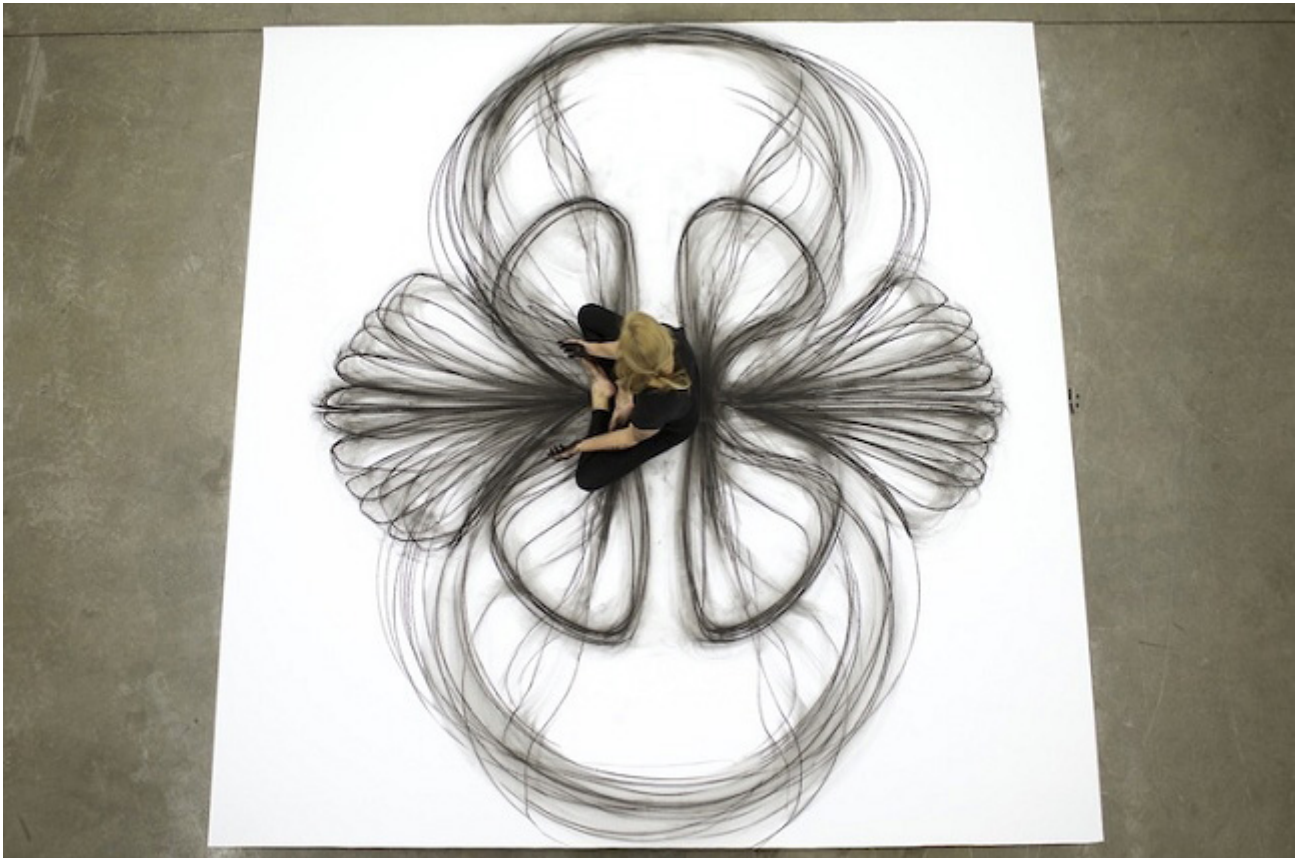


25 Tony Orrico, *Penwald Drawing*, 2011

clure dans son œuvre. Elle a progressivement ajusté chacun des divers paramètres de sa performance : la hauteur de la corde, la durée de la performance, sa position dans le baudrier etc. au cours des différents essais qu'elle a faits. Dans sa performance finale, elle a choisi d'ajouter des écrans avec des films de ses performances passées, afin, comme on peut le penser, de montrer au spectateur toutes les différentes variantes et recherches par lesquelles elle est passée avant d'atteindre son but. En effet il y a beaucoup de contraintes à prendre en compte pour la réalisation de telles œuvres mais celles-ci sont voulues par Schneemann. La contrainte de l'espace et celle de la suspension limitant ainsi les mouvements, la contrainte des matériaux traceurs, et du support, toutes ces contraintes amènent à l'épuisement à la fois du corps et de l'outil créateur. L'implication de tout son corps et le mouvement dans l'espace nous renvoient au travail de Jackson Pollock. Ainsi, Carolee Schneemann se considère avant tout comme plasticienne plutôt que performeuse. Elle voit, dans cette œuvre, un lien entre la peinture et l'espace, et non une mise en scène ou un besoin de se raconter.

Toujours dans cette idée de saisir l'instantanéité et l'immédiateté du mouvement Tony Orrico (1979-) se sert de son corps comme un outil de mesure. Véritable spirographe vivant dans sa série *Penwald Drawings*, (illustration 25) il s'allonge sur une toile posée au sol, un morceau de fusain dans chacune de ses mains, puis il commence son rituel. Ses performances sont de l'ordre de l'obsessionnel. Il enchaîne des mouvements chorégraphique en utilisant son corps comme un outil mathématique extrêmement précis donnant des formes géométriques fascinantes. L'œuvre se constitue petit à petit au long de ces quelques heures que prend Orrico pour former ses œuvres. Il entre en transe pour créer ses dessins de très grands formats. Il se déplace tout en restant allongé, millimètre par millimètre, en tournant. Son geste devient plus qu'automatique, il devient même mécanique et amène à l'épuisement de son corps en plus de celui du matériau. Ses performances qui ont été filmées sont un mélange entre la danse contemporaine dont il a gardé la grâce (il a fait partie de la Trisha Brown Dance Company) et la performance d'un artiste plasticien.

Heather Hansen à une méthode de travail semblable à celle de Tony Orrico. Chez elle la danse à une plus grande importance. L'implication du corps est entièrement présente dans sa série *Emptied Gestures* où elle mêle performances, danses et arts visuels (illustration 26). En effet, cela est comparable à du body painting dans les deux sens du terme. L'artiste peint avec son corps en tant qu'outil de mesure et de déplacement, mais aussi, comme outil de réalisation, car il s'enduit de fusain au fil des mouvements. Ce sont bien plus que de simples peintures, ce sont des figures géométriques complexes, unicolores, le trait est toujours précis et la symétrie parfaite à vue d'œil. Ces performances filmées sont des chorégraphies lentes et gracieuses, mais



26 Heather Hansen, *Emptied gestures*, 2013

dont les gestes sont mécaniques. Elle se plie et se tord dans des mouvements fluides afin de former des rosaces avec ses pieds, ses mains, ses bras, ses jambes. Le rituel est bien présent, elle est toujours vêtue de noir, ce qui est une façon de fusionner avec l'outil, le traceur et la matière déposée, car l'outil créateur n'est pas seulement le fusain (le traceur) mais aussi son corps tout en entier ; seule la toile est blanche, afin d'exprimer sa pureté avant que le corps ne vienne la coloniser. Ce qui compte c'est la trace laissée par le corps et l'instantanéité du geste.

La topologie matérielle qui conditionne le travail de l'artiste comprend aussi les instruments qu'il met en œuvre, y compris son propre corps. Dans les performances de Tony Orrico (Illustration 25) ou les réalisations de Heather Hansen (illustration 26), par exemple, le support est neutre, proche du vide, et c'est le corps de l'artiste qui est le déterminant topologique. Là aussi, la structure est en même temps source de contraintes et de libertés : les contraintes des dimensions et des articulations des bras chez Tony Orrico ou du corps entier chez Heather Hansen, mais aussi les degrés de liberté de rotation de leurs articulations, auquel Tony Orrico apporte un autre degré de liberté : celui de la rotation de son corps dans le plan du support autour de son centre de gravité. On peut noter que la topologie s'exprime dans ce cas de manière dynamique, permettant ainsi implication et projection du corps dans l'œuvre.

Nous pouvons étendre l'implication du corps dans l'art, à la danse. Trisha Brown (1936-) est une danseuse et chorégraphe américaine qui figure comme l'une des principales innovatrices de la danse post moderne. Elle rejette les conventions scéniques et l'enjeu de la représentation. Ses espaces de représentations sont bien souvent insolites comme des galeries d'art, ou encore des milieux extérieurs urbains comme des toits, des rues (illustrations). Elle et toute sa compagnie ont beaucoup collaborés avec des artistes plasticiens et des compositeurs modernes. Elle questionne le lien entre art et danse, notamment en dansant sur un socle placé dans une galerie aux milieux des autres œuvres.

À l'instar de la pratique de Pollock, je laisse mon corps bouger librement, guidé par les seules pulsions de mon inconscient. Le travail sur grand format en particulier me permet des gestes amples, où mon corps s'implique entier, ma main n'en étant que le prolongement, et le trait une trace imprimée du mouvement de mon corps. Il danse au-dessus de la feuille et guide les arabesques du crayon sur le papier. Il est le médiateur dont mon inconscient tire les ficelles et l'entraîne dans une chorégraphie spontanée, une sarabande de gestes inventés qui se projettent sur le papier.

Après avoir regardé l'artiste travailler, examinons maintenant

le résultat de son travail. Après avoir considéré le geste qui interprète l'inconscient, observons sa trace qui l'exprime sur la toile. Voyons comment le trait inscrit par le geste devient ligne, puis forme et comment l'œuvre semble émerger elle-même de l'accumulation des traits. Nous examinerons aussi comment le hasard intervient dans le processus et comment son intervention peut être organisée pour obtenir l'expression la plus riche et la plus vraie, la plus pure, de l'inconscient.

II LE SURGISSEMENT DE LA FORME PAR LE TRAIT



A UNE RÉCEPTION FORMELLE À INTERPRÉTATIONS MULTIPLES

1) Du point à la forme

Nous allons commencer par définir les différents éléments qui permettent à la forme d'émerger. En commençant assez logiquement par le point, qui est « le résultat de la première rencontre de l'outil avec la surface matérielle, le plan originel. Par ce premier choc le plan originel est fécondé »⁸⁹. Si l'on considère la manière dont on le perçoit, on peut définir le point comme la plus petite forme de base : dans l'imaginaire collectif il est idéalement petit, idéalement rond, c'est le cercle le plus petit qui puisse exister ; si l'on considère la manière dont il est construit, c'est la forme la plus concise temporellement parlant, car il se réalise en un impact. Mais en pratique il peut prendre une infinité d'apparences et donc d'expressions différentes, il peut être infiniment petit et invisible à l'œil nu, comme il peut être infiniment grand, et il n'est pas nécessairement rond : il peut être pointu, ou encore carré ; autant dans sa forme que dans sa taille, les possibilités sont infinies. Pour Piero Della Francesca le point est « la plus petite chose que l'œil peut saisir », la ligne est une simple « extension » d'un point à un autre, sa largeur est celle du point, et la surface est équivalente à la « largeur et [à la] longueur comprises par les lignes »⁹⁰. Dans l'art graphique, l'autonomie du point apparaît avec évidence, car l'outil ainsi que le support utilisé lui confèrent des possibilités multiples quant à « la diversité des formes et des dimensions et crée ainsi des êtres innombrables aux résonances distinctes »⁹¹. Le point peut aussi grandir et devenir surface ou ligne ou alors se suffire à lui-même. On pourrait définir dans un premier temps la ligne comme ce qui relie deux points. Sachant que le point est un instant, on peut considérer que ce sont deux instants qui définissent la ligne, un en son commencement et l'autre en sa fin. Ce qui nous amène également à penser que la vie est ligne car elle commence à la naissance et prend fin à la mort, mais également que la pensée ou l'action sont également lignes ; tout semble être ligne car tout a un début et une fin. Selon Alberti « si les points sont liés de façon continue, ils forment une ligne. La ligne sera donc un signe qui peut se diviser en parties dans sa longueur, mais dont la largeur est si mince qu'on ne peut jamais la fendre. Les lignes sont dites



89. KANDINSKY, Wassily, *Point ligne plan pour une grammaire des formes*, Mayenne, éditions Denoël/Gonthier, 1972, p.36.

90. BRUSATIN, Manlio, *Histoire de la ligne*, Paris, Flammarion, 2002, p.46.

91. KANDINSKY, Wassily, *Op. Cit.*, p.52.

droites ou courbes. La ligne droite est un signe directement tracé en longueur d'un point à un autre. La ligne courbe est celle qui ne joint pas un point à un autre par un trajet direct mais en faisant une courbe »⁹². Il est également possible de penser la ligne comme une succession de points sans discontinuité car si elle relie deux points que l'on pourrait qualifier de principaux – le point de départ et celui d'arrivée – elle est en réalité constituée elle-même d'une infinité de points. Et de même que le début et la fin d'une ligne sont des points, le terme et l'origine de tout intervalle de temps sont des instants. A mesure que la main donne forme, la ligne devient conscience d'un espace et du temps, la dimension d'une idée projetée, dans et avec le temps, raison pour laquelle elle est « au-delà », peut-être éternelle.

On peut alors se demander où se trouve la limite entre le point et la ligne ? où commence la ligne et où finit le point ? « Les arrêts rigides et brefs constituent aussi des points »⁹³, car l'arrêt d'un trait ou d'une ligne de manière brusque nous force à appuyer d'avantage sur l'outil et donc à faire un point. La ligne est la trace du point en mouvement, qui se déplace et « cela par l'anéantissement de l'immobilité suprême du point »⁹⁴: la transformation du point en ligne est un « bond du statique vers le dynamique »⁹⁵. Sous cet angle, la ligne est donc ce qu'il y a de plus contrasté par rapport à l'élément originaire du dessin qu'est le point. « Une force extérieure fait mouvoir le point dans une direction déterminée, se crée la première espèce de ligne, qui maintient inchangée la direction prise, avec une tendance à continuer tout droit vers l'infini »⁹⁶. Cette première espèce de ligne est la ligne droite, qui présente dans sa tension la forme la plus concise de l'infinité des possibilités de mouvements, car la ligne peut également être courbe ou brisée. Le premier choc peut également créer une ligne, comme c'est le cas par exemple si l'on choisit de lacérer une toile avec un cutter. Par ailleurs, la ligne porte en elle l'ambition de se transformer en surface, en forme et ainsi de devenir plus solide. Les lignes courbes peuvent être compliquées ou ondulées, avec des poussées positives et/ou négatives ; elles peuvent aussi épaissir, par grossissement du point ou par juxtaposition continue de répétitions de la même ligne imperceptiblement décalées⁹⁷.

Essayons ensuite de comprendre ce qui différencie la ligne du trait. Le trait est un aspect essentiel et fondateur du dessin, car « le dessin naît avec la ligne, avec le premier trait de contour »⁹⁸. L'expression d'un seul trait montre son aspect fondateur du trait et fait d'ailleurs allusion au premier jet, à l'aspect rapide et spontané du geste, mais également au fait de faire un dessin à main levée sans jamais briser le contact entre l'outil traceur et son support. Il y aurait une différence entre le trait et la ligne : on peut alors se demander où commence le trait et où s'arrête la ligne ? « La ligne appartient au domaine de l'esprit, du *disegno*, du projet, liée indissolublement à la figure, à la forme, qu'elle soit réaliste ou abstraite ; et le trait, purement graphique, au



92. BRUSATIN, Manlio, *Op. Cit.* p.47.

93. *Ibid.*, p.51

94. KANDINSKY, Wassily, *Op. Cit.*, p.65.

95. *Ibid.*

96. *Ibid.*

97. *Ibid.*, p.97.

98. *Du trait à la ligne*, Paris, Centre Pompidou, 1995, p.5.

corps, à la main, à la trace, libéré des contraintes du motif et du modèle»⁹⁹. La ligne est générale, dans le domaine des beaux-arts elle correspond à un « effet général produit par la combinaison harmonieuse des différentes parties d'une composition »¹⁰⁰ tandis que le trait est particulier, il sert à détailler un dessin, un style, mais il peut aussi être de personnalité ou de caractère¹⁰¹. La ligne limite, délimite, elle est allongée, visible ou virtuelle, alors que le trait ouvre, trace : c'est l'action de dessiner une ligne ou un ensemble de lignes. Le trait a force d'empreinte, il est personnalisé, il inscrit la marque de l'individu ou encore celle d'une époque. C'est le trait qui nous permet de qualifier la graphie spécifique d'un artiste, sa manière d'utiliser le trait, de le développer : la fonction originelle que lui donne l'artiste est celle d'être un créateur de forme, d'espace ou de volume. Le trait, dans les emplois divers et variés du terme, jusque dans ce qui peut en faire la charge pulsionnelle, a valeur d'indice. Lorsqu'elle se referme sur elle-même la ligne délimite une surface et devient forme.

La forme est définie comme un « ensemble de traits caractéristiques qui permettent à une réalité concrète ou abstraite d'être reconnue »¹⁰² ou encore comme la « qualité d'un objet, résultant de son organisation interne, de sa structure, concrétisée par les lignes et les surfaces qui le délimitent, susceptible d'être appréhendée par la vue et le toucher, et permettant de le distinguer des autres objets indépendamment de sa nature et de sa couleur »¹⁰³. La forme surgit, naît donc sur le support, sur la surface, par le trait ou plutôt devrait-on dire par les traits, qui lui permettent de prendre vie, de se développer. Mais si un espace peut être idéalement parcouru, les points et les lignes ne peuvent, en revanche, être séparés des corps qui se meuvent : lors de leur production, ils impriment le mouvement du corps sur le support via l'outil traceur. Le dessin apparaît, se construit au fur et à mesure de l'émergence des points, lignes, traits et formes. Il paraît être « le sujet d'une imagination qui s'élance vers l'avant (se projette) à partir des différentes opérations manuelles qui font »¹⁰⁴ que le dessin est dessein, dans le sens où il a pour destinée de faire apparaître des formes, des ressentis ou d'autres éléments aux yeux à la fois du créateur lui-même mais aussi des spectateurs, du public. Toutefois, ici encore le dessin aura tout de même pour dessein de créer. On peut décomposer le dessin en deux grands processus : « le "dessin intérieur", ou dessein, est une activité mentale visant à comprendre une chose et à agir conformément à cette compréhension »¹⁰⁵, c'est la forme et l'expression de la part intellectuelle de l'âme, il éclaire et oriente l'intellect vers le dessin extérieur, qui lui, relève de la nature, et qui est la partie visuelle, formelle, palpable, concrète qui se divise à son tour en deux aspects : l'artificiel parfait correspondant à la trace spécifique à chacun des instants, et l'espace inventif de l'imagination créatrice. La composition d'un dessin, d'une œuvre d'art, c'est l'organisation des moyens d'expression contenus dans les éléments qui la constituent. L'œuvre d'art



99. *Ibid.*

100. Ligne. *Op. Cit. CNRTL*
Repéré à <http://www.cnrtl.fr/definition/ligne>. Consulté le 04/05/2016.

101. Trait. *Op. Cit. CNRTL*
Repéré à <http://www.cnrtl.fr/definition/trait/substantif>. Consulté le 04/05/2016.

102. Forme. *Op. Cit. CNRTL*
Repéré à <http://www.cnrtl.fr/definition/forme>. Consulté le 09/04/2016.

103. *Idem*

104. BRUSATIN, Manlio,
Op. Cit., p.85.

105. *Ibid.*, p.86



106. KLEE, Paul, *Théorie de l'art moderne*, Pays-Bas, éditions Denoël/Gonthier, 1973, p.48.

107. Ibid., p.49.

108. Hasard. *Op. Cit. CNRTL* Repéré à <http://www.cnrtl.fr/definition/hasard>. Consulté le 09/05/2016.

109. Aléa. *Op. Cit. CNRTL*. Repéré à <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/aléa>. Consulté le 09/05/06.

110. Aléatoire. *Op. Cit. CNRTL*. Repéré à <http://www.cnrtl.fr/definition/aléatoire>. Consulté le 09/05/2016.

111. Contingent. *Op. Cit. CNRTL* Repéré à <http://www.cnrtl.fr/definition/contingent>. Consulté le 09/05/2016.

112. Fortuit. *Op. Cit. CNRTL*. Repéré à <http://www.cnrtl.fr/definition/fortuit>. Consulté le 09/05/2016.

113 Ibid.

114. Intentionnel. *Op. Cit. CNRTL*. Repéré à <http://www.cnrtl.fr/definition/intentionnel>. Consulté le 09/05/2016.

115. TROCHE, Sarah, *Op. Cit.*, p.7.

naît du mouvement, du geste, elle est elle-même comme un mouvement que l'on aurait figé, mais lors de la réception de l'œuvre par le spectateur on peut retrouver ce mouvement dans les muscles de ses yeux, qui sont très actifs dans l'observation de l'œuvre. Nous pouvons apprendre à composer, construire, établir des règles pour créer des œuvres d'art ; mais l'intuition continue, lorsqu'elle s'unit au savoir, à la technique du créateur, accélère considérablement le progrès¹⁰⁶. Ce qui semble transformer une simple création en œuvre d'art est le génie, celui-ci montre l'essence et la patte de l'artiste qui l'a créée ; « le génie ne s'enseigne pas car il n'est pas norme mais exception »¹⁰⁷. Mais dans la pratique du dessin automatique, du lâcher prise, toute question de composition est remise en jeu : le résultat ne se prévisualise pas, il est sans dessein, le créateur ne sait pas ce que le mouvement de sa main va former sous ses yeux en guidant l'outil traceur sur le support à l'aide de son inconscient. Même si l'on peut imaginer que tous les principes que l'on nous a enseignés en terme de composition sont ancrés au plus profond de nous et referont nécessairement surface, même dans le cas d'un dessin sans dessein, on sait que le hasard fera partie intégrante du processus créatif, qu'il est au cœur du procédé d'introspection, et il faut bien se demander quel rôle précis il jouera dans la libération de notre inconscient.

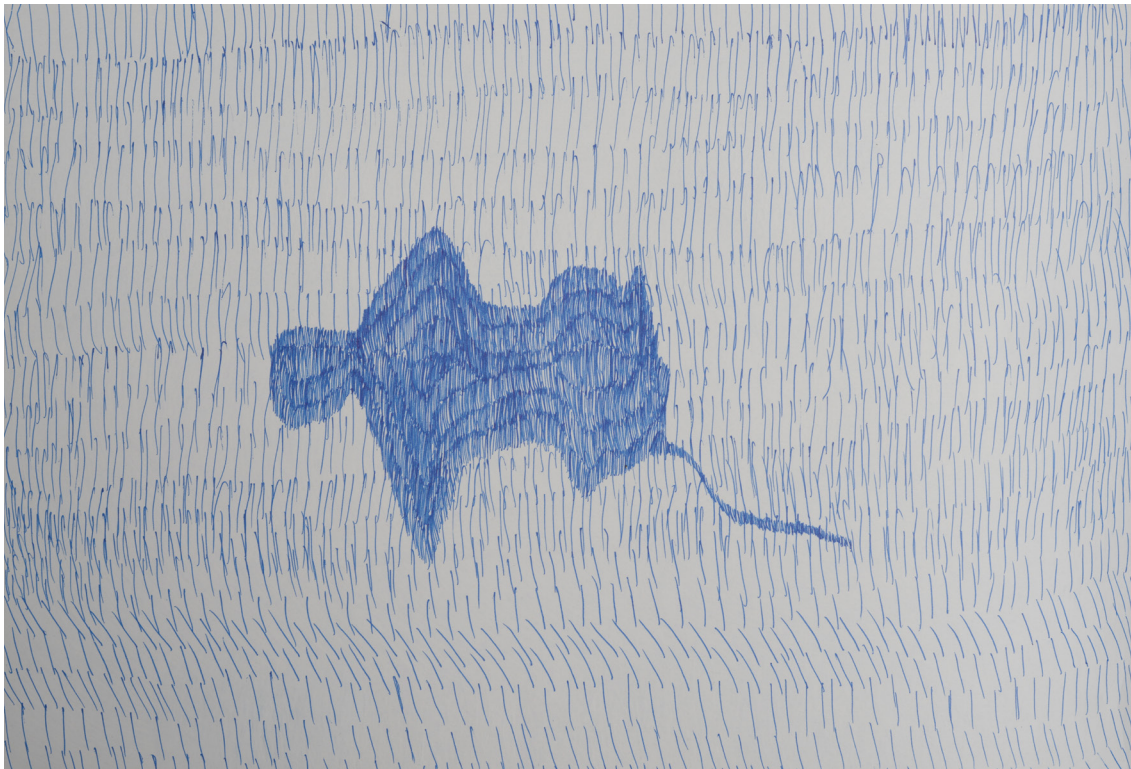
2) Le rôle du hasard dans l'art

Avant de tenter de déterminer le rôle du hasard dans l'art, nous allons commencer par effectuer une analyse terminologique de ce terme et de ses synonymes, afin de bien comprendre leur sémantique, car nous utiliserons dans le développement qui suit. Le hasard est défini comme une « cause, jugée objectivement non nécessaire et imprévisible, d'événements qui peuvent cependant être subjectivement ressentis comme intentionnels »¹⁰⁸. L'aléa est une « chance, hasard favorable ou défavorable, dont dépend la réussite ou l'échec de quelque chose ou de quelqu'un »¹⁰⁹ et par conséquent l'aléatoire est ce « qui est le produit du hasard »¹¹⁰. Tandis que le contingent c'est ce qui est « susceptible d'être ou ne pas être, de se produire ou de ne pas se produire »¹¹¹ et le fortuit ce « qui se produit par hasard, de manière imprévue »¹¹² ou « qui survient à l'improviste »¹¹³. Enfin, le non-intentionnel correspond à quelque chose qui n'est pas visé et pas voulu par son auteur, ou qui n'est pas fait exprès, sans intention, sans un dessein déterminé¹¹⁴.

L'homme qui produit est toujours guidé par une idée de faire. En effet « faire, fabriquer, produire, c'est tenir ensemble la matière et l'idée, déterminer l'une par l'autre »¹¹⁵, c'est-à-dire que lorsque que l'on fabrique, le but est de matérialiser une idée, de transformer un concept en quelque chose de formel, de concret, de palpable. Chaque élément produit est né d'une pensée, d'une idée, d'une volonté. De ce point de vue, il peut nous sembler que l'art et le hasard soient donc incompa-



27 Caroline Chenin, *Continents*, 2012, Stylo bille sur papier, 42 cm x 29,7 cm



28 Caroline Chenin, *Objet Volant*, 2012, Stylo bille sur papier, 42 cm x 29,7 cm

tibles, puisque rien n'est jamais produit sans avoir été précédé d'une idée, ce qui signifierait donc que rien n'est produit par hasard. La volonté de maîtrise paraît être intrinsèque à la particularité de l'homme, qui est ce désir de faire tout autant que son désir de se connaître. Ainsi, l'utilisation délibérée d'un procédé découvert par hasard ne relève pas elle-même du hasard : même si la découverte du procédé est (au moins partiellement) le fruit du hasard, son application, elle, résulte de la volonté de faire de l'artiste. En revanche, il peut arriver que la chance guide la main de l'artiste, en imprimant grâce et beauté dans son œuvre, non seulement sans intention de sa part, mais même à son insu.

Ayant ainsi rappelé les notions et le vocabulaire de base associés au hasard, que je vais utiliser dans la suite, et ayant observé que déterminisme et hasard se disputent le contrôle de tout phénomène, et en particulier celui du processus de création, j'examine ci-dessous, en appui à la discussion sur ma pratique, comment le hasard s'immisce naturellement, mais aussi comment il peut être instillé volontairement, dans ce processus.

a) Le hasard comme processus de création

Remarquons d'abord que s'abandonner par méthode au hasard n'est pas la même chose que pratiquer méthodiquement le hasard. Si renoncer à toute volonté d'ordre, de mise en forme ou encore de choix ou de tri, c'est renoncer en partie à ce qui a régi l'art, en revanche l'inspiration n'est pas séparée de la volonté, car elle vient s'insérer dans le processus volontaire mis en avant par l'artiste. Ce dernier se doit d'être attentif, de collaborer avec l'inspiration, de dialoguer avec elle, et ne peut rester passif et inerte. Le hasard, quant à lui, ne peut être pensé comme cause que si on le ressent comme une force physique ou mentale existant réellement dans la nature ou dans l'esprit de l'homme. Il ne faut pas faire de confusion, aussi récurrente soit elle, entre l'accident et le hasard. Selon Sarah Troche, « le hasard ne pose question que là où il rompt avec le paradigme de l'accident »¹¹⁶. Il nous faut alors faire une distinction entre esthétique du hasard et esthétique de l'accident, ce qui permettra de ratifier et confirmer la création artistique du génie. En ce qui concerne le hasard, son utilisation méthodique a pour but de brouiller les frontières entre art et non-art, et voire même d'inclure le non-art dans l'art. Cette pratique a permis de questionner les fondements de l'art, ainsi que de se demander ce qui définit l'artiste tout autant que de bouleverser l'artiste, ainsi que les spectateurs dans leurs habitudes de perception. La méthode a pour ambition de reproduire le fortuit, de réitérer la chance sans pour autant annuler sa dimension de hasard, dans un équilibre instable, une ambiguïté constitutive du hasard devenu méthodique.

Dans d'autres cas, comme ce le fut pour Duchamp, se situant à



116. *Ibid.*, p.15.

l'opposé de ce que l'on a pu voir précédemment, les procédés de hasard ne furent pas inventés mais découverts par les artistes : il n'y avait pas à réitérer, mais à appliquer la méthode. « Dans le premier cas le hasard "choisit" son artiste, comme s'il était un destin, tandis que dans le second cas l'artiste choisit sa technique de hasard comme s'il en était maître »¹¹⁷. C'est ici que se situe la différence entre réitérer une méthode ou l'appliquer.

On peut donc distinguer essentiellement deux modes d'intervention du hasard dans le processus créatif. D'une part, le hasard s'immisce naturellement dans tout processus physique, biologique, comportemental ou social : y compris dans la conduite de nos vies, dans les processus expérimentaux et dans la création artistique. D'autre part, le hasard peut être instillé artificiellement par l'homme dans les processus qu'il conçoit et met en œuvre : y compris dans les processus expérimentaux, ludiques (la plupart des jeux incluent une forme de hasard maîtrisé de manière plus ou moins étroite), socio-politiques (par exemple dans la désignation des jurys par tirage au sort), et bien sûr créatifs.

On peut dès lors se poser les questions suivantes : Comment trouver l'équilibre pour user méthodiquement du hasard sans le détruire comme hasard ? Comment l'artiste se sent-il rattaché à l'œuvre qu'il a produite avec l'aide du hasard ? Comment le spectateur (le lecteur, l'auditeur, le regardeur) s'y rapporte-t-il à son tour ?

Dans les paragraphes qui suivent nous allons essayer d'apporter des éléments de réponse à ces trois questions. Nous allons discuter de la place que le hasard volontairement introduit peut prendre dans le processus de création, et de l'équilibre à trouver pour que le protocole –nécessaire pour structurer l'acte de création et lui donner un sens ne tue pas le hasard. Nous étudierons ensuite l'impact du hasard sur les relations œuvre-créateur et œuvre-spectateur : plus précisément l'impact sur ces relations que peut avoir l'intervention du hasard, naturelle ou artificielle, dans le processus créatif, notamment quant à la part d'humanité qui peut rester attachée à une œuvre partiellement issue d'événements aléatoires, échappant donc à la conduite consciente de l'artiste. L'interrogation porte donc sur la part d'humanité, sur la part de la personnalité de l'artiste, que l'œuvre peut retenir bien que celui-ci ne maîtrise pas entièrement le processus de production.

Nous devons ici ouvrir une brève parenthèse sur la production d'œuvres par ordinateur : nous sortons ici des considérations strictement liées au hasard – quoique celui-ci puisse être largement utilisé par la machine – mais nous restons sur le sujet de la déshumanisation du processus créatif. On peut bien sûr observer que l'algorithme lui-même rattache encore l'œuvre à l'homme qui l'a conçu, et que le spectateur peut toujours humaniser l'œuvre par son regard. Mais on



117. *Ibid.*, p.16.

ne peut ignorer qu'il y a là sous-jacente une vraie inquiétude, une crainte parfaitement fondée – et rendue plus aigüe par les progrès récents des techniques dites d'apprentissage profond, à l'aide de réseaux de centaines de millions de neurones – que la machine devienne plus intelligente et créative que l'homme. Les progrès récents dans ce domaine sont par exemple exposés dans le cycle de conférences qui s'est tenu ce printemps 2016 au Collège de France sous la direction de Yann Lecun ¹¹⁸, et l'inquiétude que suscitent ces progrès est telle que des organismes spécifiques se consacrent déjà depuis quelques temps à réfléchir à l'impact potentiel de ces capacités nouvelles sur nos sociétés humaines, comme par exemple le Machine Intelligence Research Institute (MIRI)¹¹⁹. On parle même, depuis longtemps déjà, de singularité technologique¹²⁰ : un point au-delà duquel l'évolution de notre civilisation serait actuellement impossible à prédire et même appréhender, et il est vrai qu'une machine plus intelligente et plus créative que l'homme pourra à son tour en créer une autre, encore plus intelligente et créative, dans un processus exponentiel explosif... Il est donc à craindre qu'une telle évolution suscite un monde nouveau, bien incertain quant à la place que l'homme, et même la vie, pourra y trouver. L'art et la création n'échapperont bien sûr pas à cette évolution, et on peut déjà s'inquiéter des premières réalisations dans ce domaine, des tentatives actuelles de confier la création à des algorithmes¹²¹ : on voit déjà apparaître – et dans tous les domaines : peintures, musique, et littérature – des créations techniquement bien réalisées, mais dénuées d'humanité, sans âme ; et on peut craindre qu'un jour, pas si lointain, l'ordinateur produise des créations plus brillantes que ce que l'homme peut faire ; que les créations humaines paraissent lourdes, peu inventives, à côté de celles de la machine. Mais la réflexion sur ce sujet et sur ce danger, qui est absolument nécessaire, dépasse bien sûr, et de très loin, le présent mémoire ; et dans la suite, nous refermons cette parenthèse, et nous ferons abstraction de l'intervention de l'informatique dans la création. Cette parenthèse étant close, je reviens à la première question énoncée ci-dessus : Comment trouver l'équilibre pour user méthodiquement du hasard sans le détruire comme hasard ?



118. <http://www.college-de-france.fr/site/yann-lecun/> Consulté le 07/05/2016

119. <https://intelligence.org> Consulté le 07/05/2016

120. Joy, Bill (April 2000), *Why the future doesn't need us*, Wired Magazine (8.04) ; Ray Kurzweil, *The Singularity is Near*, Ed. Viking, 2005, p.10

121. Voir par exemple le site du Monde, consulté le 7 Mai 2016, à l'adresse : <http://www.lemonde.fr/pixels/article/2015/09/08/intelligence-artificielle-les-ma->

Remarquons d'abord que l'artiste n'abandonne en réalité qu'une petite part de l'ensemble de son travail au hasard, car il ne remet pas l'entièreté de sa volonté au hasard. Il choisit en effet intentionnellement d'inclure dans son processus une part de non-intentionnel qu'il confie au hasard. Cette part de l'abandon, qui permet à l'artiste de contrôler son œuvre tout en étant en collaboration avec le hasard lui permet d'en faire une mécanique de précision. Car pour que cela reste de l'art il est nécessaire que le spectateur ne devine pas en voyant l'œuvre la place que le hasard a prise dans sa construction. Cette manière de procéder est en revanche pour l'artiste un « synonyme de libération et non de liberté, l'intégration du hasard est une discipline à part entière capable de transformer le regard et l'écoute. Il est, dans sa fonction même, art

de vivre »¹²². Cette discipline permet à l'artiste de s'exprimer, d'explorer, de créer sans devoir se conformer aux règles classiques de l'art, et d'éprouver un réel sentiment de libération lors de la construction de ses créations, sans devoir prévisualiser ses œuvres : le hasard est alors en effet comme un compagnon imprévisible à qui l'artiste laisse une part de l'initiative, dans un processus de création conjointe dont le résultat ne peut être anticipé. Mais ce n'est pas synonyme de liberté car l'artiste doit tout de même se conformer aux règles d'exploitation du hasard méthodique s'il veut produire des œuvres d'art.

Le hasard est « volontaire et imprévisible à la fois, systématiquement organisé ou livré aux configurations mouvantes de l'accident »¹²³; il a en tout cas toujours pris place, avec une importance plus ou moins grande, dans tout processus de création artistique. Ce sont par exemple les pratiques esthétiques de l'informe, qui associaient étroitement contrôle et déprise ; au XX^{ème} siècle, le hasard apparaît même comme un paramètre du processus de création intégré à l'œuvre et revendiqué : par exemple chez les dadaïstes ou encore chez Jackson Pollock et ses *drippings*. Le hasard fut d'ailleurs accusé de rendre l'artiste irresponsable, car amenant à une absence de contrôle et au renoncement à toute cohérence formelle.

Dans une approche plus objective, on peut penser que le hasard n'existe pas dans l'art, et pas non plus dans la vie, car tout ce qui arrive est le produit d'une cause, même ce qui nous semble à première vue inexplicable. En effet la forme accidentelle n'a pas une causalité unique et se dérobe donc à l'explication causale : non parce qu'il n'y a pas de cause, mais parce qu'il y en a trop. L'accident n'illustre aucun projet, aucune idée, ne peut s'expliquer que de manière approximative, mais doit avoir une ressemblance avec une forme intentionnelle. Quoi qu'il en soit, l'artiste, bien qu'il fasse appel au hasard dans son processus de création, a toujours un rôle déterminant. C'est lui qui prend les décisions qui permettent au hasard de se manifester, et il accepte les résultats obtenus par sa méthode en signant de son nom¹²⁴. La difficulté du hasard dans l'art est d'être trop manifeste, ou alors pas assez présent, ou encore excessif et non artistique, car trop volontaire. Lorsque le hasard est trop présent, le processus risque de devenir non artistique, car le créateur ne joue plus son rôle, l'œuvre risque d'être comme dés-humanisée, si le hasard gouverne seul. Trouver le bon équilibre entre intentionnel et non-intentionnel est une nécessité. Ce qui nous amène désormais à tenter de répondre à la question énoncée plus haut : Comment l'artiste se sent-il rattaché à l'œuvre qu'il a produite avec l'aide du hasard ?

Examinons d'abord le cas où le hasard s'immisce naturellement dans le processus créatif. Comme pour chacun d'entre nous, le hasard intervient naturellement et à tout moment dans la vie d'un artiste. Il intervient donc aussi dans toutes les circonstances propres à son travail



122. TROCHE, Sarah, *Op. Cit.*, p.19.

123. *Ibid.*, p.21.

124. RIOUT, Denys, *Qu'est ce que l'art moderne ?*, Paris, Gallimard, 2000, p.307.

d'artiste : dans ses rencontres, dans ses choix – de sujet, de technique, de support, de matériaux, de couleurs, etc. – et même dans ses gestes, au cœur même du processus de création.

De même que notre vie est semée d'occasions, que nous saisissons ou non, de hasards heureux ou malheureux, qui contribuent à construire notre vie, qui en deviennent constitutifs et qui s'impriment dans nos souvenirs, le processus créatif est donc également semé de contingences de diverses natures, qui en font aussi partie intégrante. Et de même que notre vécu imprègne notre personnalité, fait partie intégrante de nous-mêmes, le processus créatif, composante de ce vécu, avec tous les hasards qui y sont intervenus, imprègne le souvenir de l'artiste, qui se trouve naturellement attaché à l'œuvre résultante, à son œuvre, autant qu'à toute partie de son passé. On peut même estimer que l'attachement associé au processus créatif, y compris avec sa part de contingence, est particulièrement fort, pour deux raisons essentielles : d'une part du fait du caractère intime de ce processus, où l'artiste s'expose et se découvre ; et d'autre part du fait de la satisfaction fondamentale qu'apporte à l'individu toute création, toute matérialisation de ses idées, qui est en même temps une manière de se réaliser et de se pérenniser.

L'attachement du créateur provient aussi de sa fierté d'avoir su saisir et intégrer dans son processus créatif les opportunités, les hasards heureux, ainsi que d'avoir su vaincre les obstacles posés par les hasards contraires. En quelque sorte, le contingent est ainsi absorbé et canalisé par les processus psychiques de l'artiste : de même que le flux aléatoire de plancton est filtré par les fanons d'une baleine gravigère, et transformé par ses processus physiologiques en chair de baleine et en embryon, les processus psychiques de l'artiste filtrent le flux des contingences favorables ou contraires qu'il traverse, et les intègre dans sa personnalité et dans l'œuvre qu'il porte. Les apports du hasard sont ainsi appropriés par l'artiste, et transformés en œuvre par son génie créateur, lui-même évoluant graduellement, sur le long terme, sous l'influence de ces apports. Là aussi, on voit clairement une voie d'attachement de l'auteur à son œuvre, quel que soit la part que le hasard ait pris à son élaboration.

L'appropriation du contingent par l'artiste peut également être inconsciente. Le hasard peut alors faire émerger des contenus enfouis dans l'inconscient et participer à son exploration, chaque événement aléatoire sondant l'inconscient pour en ramener une nouvelle part. On voit donc que même si l'artiste ne s'empare pas consciemment des opportunités qui passent à sa portée, son inconscient veille et s'en saisit pour conduire le processus créatif et s'imprimer dans l'œuvre qu'il façonne : c'est ainsi que l'inconscient pourra choisir un pinceau particulier, ou une couleur, dans la palette des instruments et matériaux que le hasard proposera à l'artiste, et par ces choix, l'inconscient imprimera sa marque dans l'œuvre. De ce point de vue également, l'artiste ne peut

qu'être attaché à une œuvre qui par le truchement du hasard, extériorise et matérialise ce qu'il a de plus profond en lui.

Considérons maintenant le cas où l'artiste choisit d'instiller artificiellement du hasard dans son processus créatif. On vient en effet de voir que le hasard peut être un outil pour explorer l'inconscient. Et l'artiste peut essayer d'en tirer le meilleur parti, d'exploiter cet outil, d'en faire un usage organisé, en intégrant le hasard de manière réfléchie dans son processus créatif, pour organiser consciemment l'exploration de son propre inconscient. Il peut même, au fil de ses œuvres, faire évoluer le processus afin d'explorer systématiquement les diverses manières d'introduire le contingent dans sa création. Il peut même multiplier l'emprise du hasard et la diversité de son intervention en découpant le processus créatif en une séquence, voire en un réseau, de sous-processus, avec des itérations éventuelles, et en introduisant ou non, à chaque étape, une part variable en quantité et en nature, de contingent. L'auteur se fait alors en quelque sorte l'ingénieur de l'exploration de son propre inconscient, le concepteur du processus introspectif qu'il met ensuite lui-même en œuvre, devenant alors exécutant, suivant un protocole exploratoire dont son propre inconscient est l'objet. Dans le cadre de ma pratique c'est ainsi que je procède : je mets en place un protocole de création réfléchi mais laissant place au hasard de manière canalisée en amont de l'exécution.

Le processus créatif combine toujours une multitude de facettes – de la quasi infinie diversité des aspects de l'inné et des expériences qui ont ensemble modelé la personnalité de l'auteur, à la dialectique du geste et du regard pendant l'exécution, en passant par les choix du sujet, du support, des matériaux ou des techniques – et on peut relever l'omniprésence, dans toutes ces facettes, d'opportunités d'intervention du contingent. Mais dans le cas discuté ici d'un processus conçu spécifiquement pour intégrer un aléatoire canalisé à visée introspective, on distingue nettement un triple rôle de l'auteur : d'abord sujet concepteur d'un processus, il s'en fait ensuite le sujet exécutant, et il est en même temps l'objet de l'exploration. L'auteur est donc ici à la fois sujet et objet, explorant et exploré, concepteur et exécutant. A tous ces titres, et à chaque étape du processus, l'auteur imprime sa marque à son œuvre et la fait sienne. Le hasard qu'il a volontairement et ingénieusement instillé dans son activité créatrice, s'il joue un rôle déterminant, n'est qu'un outil d'exploration, un outil puissant mais contrôlé, dont la trace dans l'œuvre n'est autre que celle de la part d'inconscient de l'auteur qu'il aura permis de dévoiler.

On voit donc que dans ce cadre le hasard n'introduit rien dans l'œuvre qui soit étranger à son auteur. L'aléatoire mobilisé ici nourrit l'œuvre de contenus intérieurs à l'auteur, il lui permet de libérer des contenus cachés au plus profond de son for intérieur ; il n'introduit rien d'extérieur, à la différence par exemple du support, des instruments et des matériaux, que l'auteur doit généralement importer du dehors,

qui sont généralement conçus et fabriqués par d'autres. L'aléatoire, en soi, est peut-être ici l'outil le plus fidèle, le plus intime, celui qui fait le moins appel à l'extérieur, qui introduit le moins d'éléments extrinsèques qui pourraient entacher l'œuvre et la détacher de son auteur. C'est un outil qui n'a été fabriqué par personne, que l'auteur façonne en quelque sorte lui-même, et qui autorise par ailleurs des variations quasi infinies. L'éventail des manières dont le hasard peut être utilisé dans le processus de création n'est en effet limité que par l'imagination de l'auteur. Dans l'univers des combinaisons possibles, c'est l'auteur qui choisit, qui agence. Le créateur fait ici l'outil à sa main, il le modèle et le remodèle d'une œuvre à l'autre, selon le rendu obtenu. L'artiste est donc ici rattaché à l'outil avant de l'être à l'œuvre qu'il produit.

Globalement, on observe que l'introduction du hasard dans le processus créatif ne rompt aucun des liens entre l'artiste et son œuvre ; mieux, on a vu un nouveau lien apparaître et un autre se renforcer. En effet, d'une part, le travail que l'auteur effectue sur le processus même, en amont de l'exécution, voire au cours de celle-ci dans une approche adaptative, établit un lien nouveau ; et d'autre part, l'aléatoire auquel l'artiste s'abandonne libère son inconscient du contrôle du surmoi et permet au geste d'explorer les labyrinthes de son for intérieur en atteignant une profondeur intime qui resterait sinon inaccessible. En ce sens, le hasard ainsi maîtrisé et ingénieusement exploité renforce le rattachement de l'artiste à son œuvre. Si l'artiste a donc tout lieu de se sentir rattaché à son œuvre malgré la part que le hasard a pu prendre à sa création, qu'en est-il du rapport que le spectateur peut établir avec une œuvre qui serait née en partie du hasard ? Comment le spectateur (le lecteur, l'auditeur, le regardeur) s'y rapporte-t-il à son tour ?

Les rapports respectifs qu'un auteur et un spectateur peuvent entretenir avec une œuvre sont naturellement très différents. Ils ne sont pas de même nature, ils ne mobilisent pas les mêmes ressorts, n'ont pas la même histoire. On peut même penser à première vue qu'ils diffèrent aussi en degré, qu'ils ne sont pas de même force : que l'auteur est plus fortement rattaché à son œuvre que ne peut l'être aucun spectateur. A première vue, car il semble bien que l'on puisse imaginer des cas – peut-être particuliers, extrêmes – où un spectateur pourra se sentir plus profondément attaché à une œuvre que ne l'aura jamais été son créateur, par exemple si l'œuvre provoque une résonance forte chez le spectateur.

Comme le relève Jacques Rancière, dans *Le spectateur émancipé*, le spectateur ignore le « processus de production » de l'œuvre, et cette ignorance peut être vue comme un handicap dans son rapport à l'œuvre. Pour Rancière en effet, « le spectateur se tient en face d'une apparence en ignorant le processus de production de cette apparence ou la réalité qu'elle recouvre »¹²⁵, et le spectateur est en outre passif : il



125. RANCIÈRE, Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, Ed. La fabrique, 2008, p. 8

est donc « séparé tout à la fois de la capacité de connaître et du pouvoir d'agir »¹²⁶. Mais cette ignorance peut être bénéfique si l'on considère l'impact que pourrait avoir sur le spectateur le fait de savoir que le hasard s'est immiscé ou a été instillé dans le processus de création. Son ignorance le prémunit en effet d'un a priori péjoratif qui pourrait entacher son approche d'une œuvre qu'il envisagerait moins comme une expression humaine que comme le fruit du hasard. Ignorant la part d'aléatoire qui a pu intervenir, le spectateur n'est pas soumis, quand il observe un détail -un trait, une forme, une teinte – ou même un aspect global – une harmonie, une rupture, une perspective, une atmosphère – à la crainte permanente que ce détail ou cet aspect, qui le touche, qui l'intrigue, qui le fait réagir, ne traduise pas une part de l'humanité de l'auteur, mais ne soit qu'un élément minéral dont l'origine est étrangère à toute sensibilité ou expérience humaine. Le spectateur ignorant peut donc approcher l'œuvre en toute sérénité, en toute humanité, et y projeter sa propre sensibilité, sa propre expérience. Cette ignorance laisse plus de place à la réflexion et à l'imagination du spectateur, qui est incité à se créer son propre jugement, son propre ressenti, avant de s'intéresser au point de vue de l'artiste, qui va forcément l'influencer d'une manière ou d'une autre. Et s'il trouve des résonnances, qu'importe finalement qu'un trait du hasard touche en lui une fibre sensible : une fois réalisée, l'intérêt d'une œuvre ne réside-t-il pas dans les impressions, les émotions, les sentiments qu'elle saura susciter ? L'œuvre d'art ne se trouve-t-elle pas dans le regard de celui qui l'observe ? Et si le spectateur, ignorant mais pas dupe, sait bien que le contingent s'immisce dans tout processus –minéral, vivant ou humain-, s'il sent bien que l'œuvre qu'il observe est tout imprégnée de contingence ; ce savoir, cette sensation, le ramènent en fait à son propre vécu, à son expérience humaine. Et tout bien considéré, quels que soit la nature et le degré de l'intervention du hasard, l'œuvre reste humaine dans son essence, dans son intention et dans son élaboration. Réalisant cela, le spectateur peut laisser libre cours à son empathie naturelle, et si l'œuvre n'évoque rien pour lui, ce ne sera pas par prévention contre une production manquant d'humanité, mais simplement parce que deux personnalités, deux visions, deux expériences humaines, n'entre-ront pas en résonance.

Le hasard comme outil pour percer la carapace du surmoi permet d'ouvrir l'inconscient de l'artiste et d'offrir son fourmillement au regard du spectateur. L'impressionnisme puis le cubisme ont exposé les premières couches de la représentation interne de ce que nous voyons, mais le dessin automatique va au plus profond de nos représentations, visuelles ou non visuelles, et il permet de remonter ce qu'il y a de plus intime, sans contrôle, pour en proposer une représentation visuelle. Bien sûr, cette représentation est indirecte : on ne dessine pas une angoisse, un espoir, une obsession, une humeur ; mais la traduction graphique proposée au spectateur peut susciter en lui, parce qu'elle aurait



126. *Ibid.*

pu émaner de lui, une appréhension diffuse de la part ainsi exposée de l'intime de l'artiste. Cette méthode permet au spectateur de plonger son regard directement dans le plus intime, le plus indicible.

Si Jacques Rancière note que le spectateur est passif tandis que le créateur est actif¹²⁷, il indique aussi que ces positions peuvent s'inverser, car sur le plan des idées, de l'interprétation, de la conceptualisation, l'observateur a l'avantage sur le travailleur. « L'opposition du voir au faire se retourne aussitôt quand on oppose à l'aveuglement des travailleurs manuels et des praticiens empiriques, enfoncés dans l'immédiat et le terre à terre, la large perspective de ceux qui contemplent les idées, prévoient le futur ou prennent une vue globale de notre monde »¹²⁸. Le créateur a les mains dans la glaise, le nez sur son œuvre de l'instant ; tandis que le spectateur est indépendant des œuvres et de leurs auteurs. Le spectateur a une capacité de recul, de vision globale, de critique et d'interprétation, que l'auteur n'a pas ou ne pourra pas avoir au même degré car il est immergé dans son propre processus créatif et a de ce fait du mal à se détacher de son œuvre. Le spectateur peut intégrer l'œuvre dans un ensemble trans-auteurs, voire trans-écoles ou trans-périodes, et au sein de cet ensemble, « il observe, il sélectionne, il compare, il interprète, [...] il lie ce qu'il voit à bien d'autres choses qu'il a vues [...] en d'autres lieux [...], il compose son propre poème avec les éléments du poème en face de lui »¹²⁹. Les auteurs apportent ainsi des ingrédients au spectateur, qui les combine dans sa propre construction intérieure. Et les ingrédients les plus précieux sont ceux qui apportent l'information la plus crue, la plus pure, la moins enrobée, sur notre for intérieur, c'est-à-dire ceux qui sont remontés tout droit de notre inconscient. C'est donc dans les œuvres où l'aléatoire aura le mieux libéré l'inconscient que le spectateur pourra saisir les éléments les plus pertinents pour appréhender le fonctionnement profond de notre esprit. Et en sélectionnant les éléments auxquels il est le plus sensible, qui pourront avoir été fournis par des artistes très divers, il pourra construire un aperçu de son propre inconscient.

b) Les techniques d'utilisation du hasard dans l'art

En 1785, Alexander Cozens enseigne l'art de réaliser des taches artificielles, en indiquant ce qui relève de l'intention et ce qui doit être laissé au hasard¹³⁰. La dimension méthodique du processus fortuit lui attribue une portée critique : la pratique de l'aléatoire se doit d'être élaborée par des règles, bien qu'elle remette en question les fondements de l'esthétique, mais amène également à se questionner sur ce qu'est être artiste.

Être aux prises avec le hasard suppose, « non pas d'ignorer volontairement les causes à l'œuvre dans le processus de la création, mais en revanche d'être le plus attentif possible aux dynamiques propres de la matière »¹³¹. La part de hasard est proportionnelle, non pas comme



127. *Ibid.*

128. *Ibid.*, p.18 et 19.

129. *Ibid.*

130. TROCHE, Sarah, *Op. Cit.*, p.24

131. *Ibid.*, p.25.

on pourrait le penser au premier abord à l'ignorance, mais bien au contraire à la prise en compte consciente de ses causes multiples. On peut remarquer que l'utilisation du hasard entraîne *a priori* l'impossibilité de toute réitération d'une œuvre, car si l'on essaie de la copier, il est impossible de reproduire exactement les mêmes accidents. En réalité, toute création est par nature imprévisible, car toute création ne se réduit pas à la simple application d'une méthode, d'une idée. Toute création est au moins partiellement le fruit d'un heureux hasard inimitable et génial qui se présente comme l'aboutissement d'un geste unique, ce qui authentifie son originalité et sa non-reproductibilité. En revanche, lors de la construction d'une œuvre, « plus la main de l'artiste sera dans l'ouvrage apparente et plus émouvant, plus humain, plus parlant il sera. [Il s'agit de] fuir tous les modes mécaniques et impersonnels »¹³². Il semble important que l'on ressente l'âme de l'auteur dans l'œuvre, même si celui-ci utilise un processus de création incluant le hasard méthodique, si l'on veut que cela soit considéré comme de l'art : il doit être évident que l'œuvre n'est pas produite par une machine dans laquelle on aurait entré un programme de création autonome et c'est ce que m'efforce d'appliquer lorsque que je m'invente un nouveau processus de création dans lequel le hasard est instillé.

Tout se joue dans l'articulation entre intention et non-intention dans la pratique d'un art informel, et pour que cela fonctionne, il faut qu'il ne soit pas possible de définir la part de l'accident et celle de l'intention dans la création, celles-ci se doivent d'être indissociables. La part de hasard ne doit pas résider dans l'absence relative de maîtrise de la part de l'artiste, mais « dans le choix pleinement assumé du non-choix »¹³³.

Dans toute œuvre réalisée selon un hasard méthodique, il y a trois éléments à prendre en compte :

- les données de départ qui sont choisies (matériel, temps, support, médium etc.)
- la règle introduisant l'aléatoire (le processus)
- le caractère non-intentionnel du résultat

La dimension technique du geste dans l'art permet le caractère non-intentionnel du résultat, car même la main de l'artiste est hasardeuse. Cela permet l'exaltation du pouvoir créateur et de la subjectivité de l'artiste. Seul un jeu dialectique entre l'intention et le hasard, entre l'idée et la tâche, permet de comprendre comment l'invention peut-être revivifiée. Le hasard est bel et bien considéré comme un moyen, et non comme une fin comme on aurait pu le penser au premier abord. « L'invention dans la pratique artistique doit articuler la rapidité de la pensée à l'habileté de la main »¹³⁴. C'est dans l'articulation entre dessein et hasard, entre intention globale de la forme et absence d'intention des détails, que se joue l'efficacité de la tâche et que se joue l'efficacité de tout protocole de création dans lequel le hasard est instillé par l'artiste. L'art de la tâche peut facilement manquer son objectif par



132. *Ibid.*, p.37.

133. *Ibid.*, p.33.

134. *Ibid.*, p.57.



29 Alexandre Cozens, *Nouvelle méthode pour assister l'invention dans le dessin de compositions originales de paysages*, planche 4, 1785

excès ou par trop peu, il faut donc trouver le bon équilibre entre vide et remplissage. On peut donner cette définition de l'exercice : « Tacher, c'est faire diverses marques et formes à l'encre sur le papier, produisant des formes accidentelles sans lignes, à partir desquelles des idées se présentent à l'esprit »¹³⁵. La tache relève non de l'expression, par manque de précision, mais bien de la suggestion dans un phénomène général de projection où chacun peut imaginer une forme à partir de ce lui suggère la tache. Voilà pourquoi les dessins réalisés à partir d'une même tache diffèrent les uns des autres, même s'il y aura toujours des éléments communs tels que des paysages, des figures ou encore des animaux. La projection n'est pas valorisée pour elle-même, mais pour sa capacité, dans ce contexte précis, à explorer différents niveaux de mémoire, à explorer l'inconscient. L'esprit se tourne délibérément vers un extérieur qu'il a lui-même produit, mais dont les détails lui restent cependant étrangers, pour faire surgir des idées enfouies au plus profond de la mémoire. Cet exercice renforce et perfectionne les idées, les traces mnésiques, les désirs latents qui par manque d'application se sont affaiblies dans la mémoire.

Pour pouvoir créer sans avoir toute sa conscience au service de sa production, il y a plusieurs possibilités. On peut par exemple s'aveugler, car se priver d'un sens nous permet de ne pas maîtriser totalement ce que nous sommes en train d'exécuter, ou encore prendre des psychotropes, alcools, stupéfiants, pour altérer directement notre conscience et donc notre façon d'être. Mais aucune de ces solutions ne peut prétendre qu'à plus ou moins d'inconscience, l'artiste étant par nécessité moteur de son propre geste. Il ne lui est donc pas possible d'atteindre la passivité absolue. L'acte de déprise ne peut s'accomplir que par la mise en place d'un procédé, et non selon les aléas d'une production non maîtrisée. Il faut alors trouver une solution pour permettre à l'artiste de laisser sa conscience de côté sans être plongé dans un état second.

L'artiste n'est jamais assez inconscient et ne se sert donc jamais uniquement de son inconscient, et s'il le faisait, comme ce serait le cas par exemple s'il s'allongeait sur une toile pleine de peinture pour dormir et laissait son corps créer pendant la nuit, il serait alors expérimentateur mais pas artiste. Ce n'est pas l'altération plus ou moins forte du degré de conscience qui permet au créateur de devenir spectateur de son œuvre en train de naître ; mais le procédé lui-même qui agit comme un piège ayant pour but d'empêcher consciemment les conductions habituelles.

Max Ernst utilise deux procédés distincts faisant appel au hasard qu'il nomme frottage et collage (illustrations 30 et 31). Pour lui ces deux techniques se situent sur le même plan car elles explorent toutes deux une limite. En effet dans les deux cas il s'agit de provoquer intentionnellement des actes qui au premier abord paraissent non-in-



135. *Ibid.*, p.58.

tentionnels, et dont l'efficacité en termes d'opération psychique engendrées vient expressément du fait qu'ils sont vécus au moment de la réalisation comme fortuits.

Le frottage lui permet de contempler avec attention ce que d'habitude on ne prend pas le temps de regarder ou seulement de manière vague, par habitude de les avoir autour de nous dans notre vie quotidienne. Cette technique donne à voir avec précision ce qui d'ordinaire est perçu comme une texture homogène. Il permet aussi de « capter un désir latent qui se précipite dans le relief et se trouve pris au piège »¹³⁶ dans le relief du frottage imprimer sur le support. Grâce à cette technique il s'agit de faire émerger une figure précise sans la résorber pour autant, afin de pouvoir avoir accès à une perception globale formellement visible et identifiable. La précision de ces images qui apparaissent à la surface des frottages ne permet donc pas de rendre intelligible la forme générale, mais elle traduit visuellement l'obsession première qu'exerce le plancher frotté sur le regard et nous permet certainement par paréidolie de distinguer des formes connues dans le plancher de sol qui nous paraissent jusque là homogène et sans intérêt. Le frottage nous permet d'adopter un autre point de vue vis à vis des choses, objets, surfaces que l'on côtoie tous les jours. On peut dire que l'image est précise car persistante et obsessionnelle, « sa précision est à la mesure de sa force de surgissement, de sa capacité à s'imposer au regard de l'auteur-spectateur de son propre travail- qui "projette" ce qui se voit en lui »¹³⁷.

Le dessin final ne vient pas entièrement résorber la matière frottée (du plancher) dans celle projetée (sur le papier), en soumettant le hasard premier du frottage à la délimitation progressive qui, elle est dessinée, et inversement, on ne peut pas dire non plus que la forme globale du dessin reste prisonnière de la matière émergeant confusément à travers elle, c'est pour moi la projection de l'esprit qui permet à la forme de s'échapper de ce piège. En revanche l'ambiguïté qui est propre à ces dessins résulte de la rencontre de deux plans qui conservent malgré leur association une relative autonomie : avec d'une part les lignes captées à la surface des objets frottés et d'autre part des formes projetées à l'esprit sur le support imprimé. La rencontre se présente donc comme une superposition de plans, qui dialoguent et non comme le produit d'une dialectique entre la forme et l'informe.

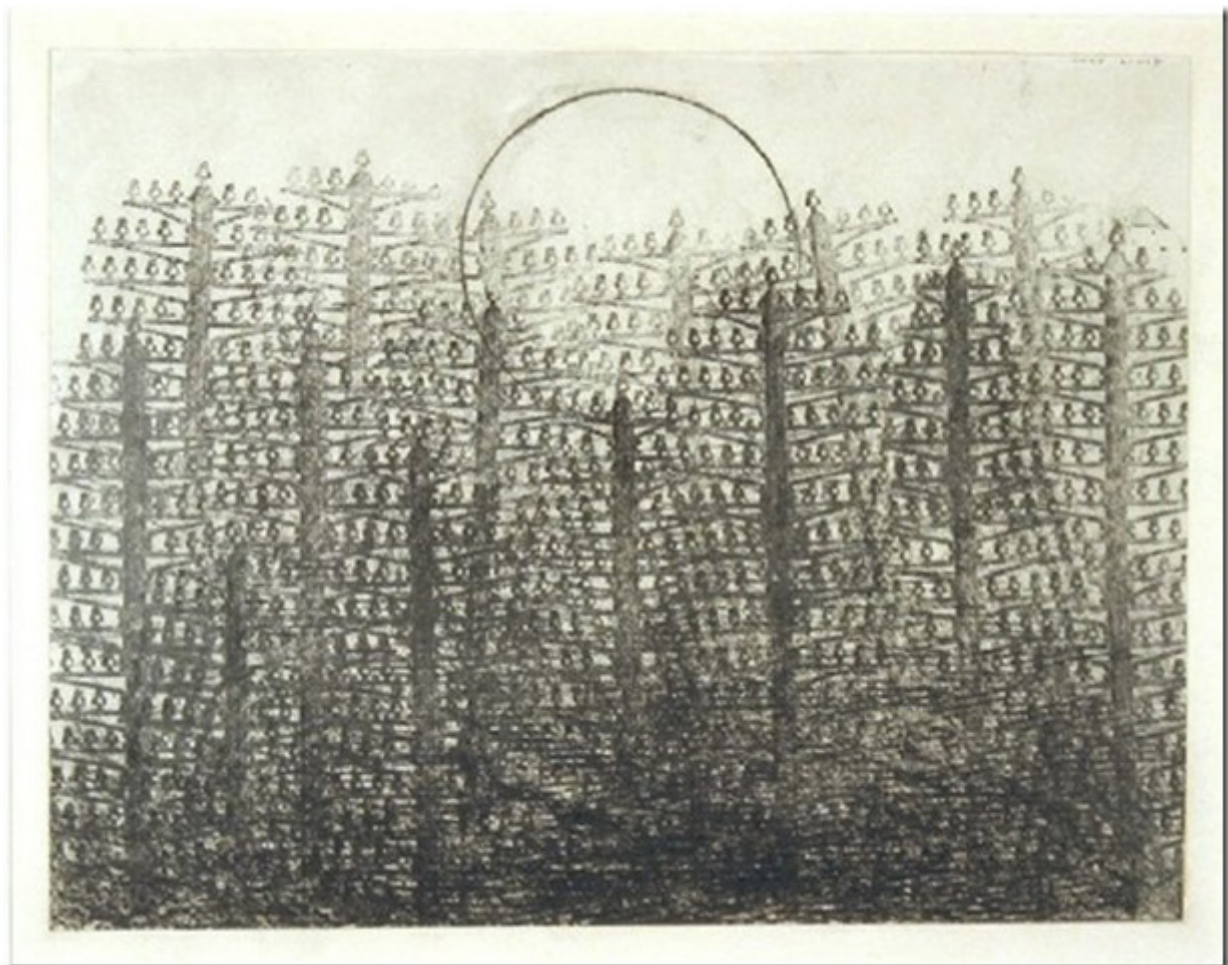
Ce qui caractérise le collage, c'est dans un premier temps l'agencement singulier produit par la rencontre d'éléments étrangers les uns aux autres.

Le collage est le deuxième processus utilisé par Max Ernst. Les éléments collés dans ses œuvres sont minutieusement accordés les uns avec les autres, c'est pourquoi il est extrêmement difficile à l'œil nu d'identifier où commence et où finit l'élément ajouté, c'est ce mélange minutieusement composé d'éléments totalement étrangers, bien plus par association mentale que matérielle qui fait l'intérêt des collages de Max Ernst. En revanche, si l'on veut reproduire l'un de ces collages, les



136. *Ibid.*, p.84.

137. *Ibid.*, p.87.



30 Max Ernst, *Forêt et soleil*, frottage sur papier, 1931



31 Max Ernst, *Pleiade*, collage sur papier, 1920, 18 x 25 cm

raccords doivent subsister, sans quoi le collage perdra son sens véritablement esthétique, car les raccords sont plus de nature mentale que matérielle¹³⁸. La cohérence particulière du collage produit l'unité nouvelle de l'image, qui fonctionne comme un tout autonome et devient techniquement plausible malgré sa grande étrangeté. Cette cohérence du collage appelle elle-même un phénomène de projection, ce phénomène de projection est certainement augmenté par le fait que le collage soit réalisé par association d'idées on peut supposer qu'à chaque étape de sa construction il y a projection d'une trace mnésique latente. C'est à travers le phénomène de projection qu'amènent ces deux techniques que nous pouvons comparer le frottage et le collage. En effet, de même que le frottage suppose la rencontre de deux réalités (la surface frottée et la surface projetée), le collage lui aussi amène à la superposition et la rencontre de plans et de réalités qui deviennent un tout autonome. Le procédé du frottage projette comme un miroir ce qui se voit en moi à partir du relief prélevé sur une feuille, et dans le collage le rapprochement des éléments contraires suscite la projection d'un plan d'ensemble qui peut s'organiser selon « la rencontre fortuites de deux réalités distantes sur un plan non-convenant »¹³⁹.

En rapprochant ces deux techniques du test de Rorschach on peut rendre compte du phénomène psychique suscité par le frottage, mais non de la singularité du passage à l'image. Chez Max Ernst la projection est indissociable d'un processus de figuration, dont le modèle réside dans les « vies hypnagogiques, visions propres aux états de semi-conscience qui précèdent le sommeil ou lui succèdent »¹⁴⁰. Ces visions sont donc ancrées dans une dimension onirique. On peut penser que le dessin rejoint ainsi le rêve : non pas par son contenu visuel mais par les opérations mises en place dans sa création. Ainsi on peut penser que le frottage vient réactualiser de manière consciente les opérations psychiques du demi-sommeil, ces processus de figuration à l'œuvre dans les visions hypnagogiques qui intègrent certains éléments de l'environnement extérieur pour en faire la matière première des déformations du songe. Et donc également que le frottage cherche donc à reproduire consciemment et à volonté, les opérations de déformation et de figuration des visions de demi-sommeil.

Le frottage du plancher est suffisamment précis, détaillé pour activer un mécanisme de figuration du désir latent, pour faire apparaître visuellement une trace mnésique, mais il est aussi suffisamment ouvert pour « ouvrir la voie au travail d'associations inconscientes »¹⁴¹. Comme Ernst le suggère dans la projection, il ne s'agit pas seulement de voir ce que je vois mais également ce qui se voit en moi. Ainsi lors de ses créations, il se fait spectateur de l'œuvre en train de naître, il lui faut donc être le plus disponible possible à l'aléatoire du frottage mais aussi aux associations inconscientes suscitées par les lignes de la surface – tout comme je m'efforce de l'être dans la réalisation de mes dessins –, sans chercher pour autant à réduire le caractère en apparence arbitraire et



138. *Ibid.*, p.91.

139. *Ibid.*, p.92.

140. *Ibid.*, p.93.

141. *Ibid.*, p.94.

mais qui peut bien souvent s'avouer équivoque des formes obtenues. Regarder avec attention le relief de la surface et dessiner à partir de celui-ci fait basculer le créateur non pas du côté de la contemplation passive, mais plutôt du côté de la réceptivité active, car il se doit en effet d'être le réceptif possible aux révélations faites par son inconscient tout au long de la réalisation de son œuvre. Chronologiquement parlant, la projection succède à la vision interne, cela repose sur un désir latent qui va apparaître progressivement à travers les métaphores successives apportées par le frottage. La projection n'est pas seulement et simplement un phénomène de projection d'une image interne, mais un passage de la vie intérieure de l'être, de l'artiste, vers l'extérieur qui permettrait à l'image latente de s'actualiser dans une surface. Le frottage vient figurer ce désir latent : c'est-à-dire donner un statut d'image visuellement concrète à un désir inconscient. Dans une même image peuvent surgir des souvenirs ou encore des éléments de souvenirs appartenant à des contextes différents.

Toujours dans cette comparaison entre les deux techniques on peut dire qu'il n'y a pas de « collage sans projection d'un plan commun, et à l'inverse, pas de frottage sans condensations de réalités éloignées »¹⁴². Il nous est impossible de comprendre que la projection force l'inspiration si jamais on la réduit à un simple processus de projection de la subjectivité du sujet, tel qu'il est supposé par les tests psychologiques. En revanche la projection force véritablement l'inspiration car elle déclenche en nous, un travail de figuration semblable à celui du rêve.

Le problème de l'inspiration d'après Ernst est la mise à disposition consciente des phénomènes d'association inconscients. La référence au rêve vaut comme processus et non comme objet afin de conférer à l'esprit lucide la même disponibilité aux images inconscientes que dans l'état de sommeil. Ce qui est voulu, ce n'est donc pas le hasard en tant que tel, mais le processus que met en jeu la confrontation à une matière extérieure capable d'activer les mécanismes inconscients du rêve. Le hasard est un moyen capable d'articuler la conscience et l'inconscience. La projection est prise comme une introspection.

Si le rêve est omniprésent dans les dessins, peintures et écrits de Max Ernst, il ne s'inscrit pas dans un travail d'illustration comme c'est le cas chez Dali. La représentation du rêve encourage chez le spectateur une lecture à plusieurs niveaux, l'encourageant à chercher dans la vie de l'artiste, dans ses souvenirs, dans ses traumas, la cause originelle de l'œuvre, qui pourrait être un outil pour les spectateurs afin de comprendre la volonté, la personnalité de l'artiste ainsi que le sens essentiel de ses créations.

Cy Twombly pratique quant à lui de Novembre 1953 à Août 1954, pendant son service militaire à Augusta en Géorgie, puis à Washington, le dessin à l'aveugle. Durant cette période il a pu produire un grand nombre de dessins en usant de cette méthode



142. *Ibid.*, p.97.



32 Cy Twombly, *Untitled*, 1953



33 Cy Twombly, *Untitled*, 1954

(illustrations 32 et 33).

Le tracé s'y définit principalement comme une ligne active selon Paul Klee ou un ductus selon Barthes, dont le parcours détermine des figures ovales surmontées de gribouillis éruptifs et de motifs réutilisant dans certains cas des formes abyssales des croquis datant de 1953¹⁴³. Cette nouvelle série de travail prolonge ses précédents travaux sur les motifs primordiaux. Twombly dit avoir réalisé ces dessins la nuit, lumières éteintes ; or on sait d'après les différentes « descriptions physiologiques, psychologiques et cognitives que le geste d'écrire ou de dessiner suppose un contrôle associant l'œil et la main »¹⁴⁴. Ainsi Twombly en ayant opté pour la pratique du dessin à l'aveugle laisse l'entière responsabilité de la ligne à sa main, l'œil ne pouvant plus exercer son pouvoir. Cet abandon de l'œil provient d'un désir autonome de la main, l'œil étant la raison, l'évidence, tout ce qui sert à contrôler, à coordonner, à imiter. L'art exclusif de la vision nous amène à une rationalité répressive, car en effet comme l'œil c'est la raison, c'est celui qui nous permet de contrôler ce que nous sommes en train de faire, on peut donc postuler qu'avec l'œil tout art gardera une part de rationnel et de réfléchi. Tandis que si, comme Twombly, on décide de dessiner à l'aveugle et donc de bander les yeux à la raison, on peut dès lors laisser le hasard intervenir et prendre de l'importance à son tour dans la création. C'est pourquoi il s'attache à défaire le lien entre la main et l'œil, afin d'affranchir le dessin du dessein (qui serait provoqué par l'œil) et de travailler dans la spontanéité. Cette méthode du dessin à l'aveugle a permis à Twombly de s'exorciser en chassant son mal moral et de projeter ses angoisses sur le papier dans ses dessins. L'absence de contrôle de soi et la participation plus grande du hasard « n'est pas qu'une clause de style, et le travail régressif dont le gribouillis n'est pas uniquement formel »¹⁴⁵ mais constitue un véritable travail de déconstruction et de désapprentissage des savoirs et techniques établis du dessin. Ce travail de régression est l'occasion d'une confrontation avec ses angoisses, bien que l'expression qui en surgit soit minimale soit forme de gribouillis et de griffonnages, il répond à une nécessité intérieure, un désir d'expression immédiate laissant place à un langage encore en formation frayant ainsi avec l'auto-analyse comme ce fut le cas chez Henri Michaux dans la recherche d'un nouveau langage via le *grapheïn*.



143. LEEMAN, Richard, *Cy Twombly, Peindre, Dessiner, Écrire*, Paris, Les Éditions du Regard, 2004, p.27.

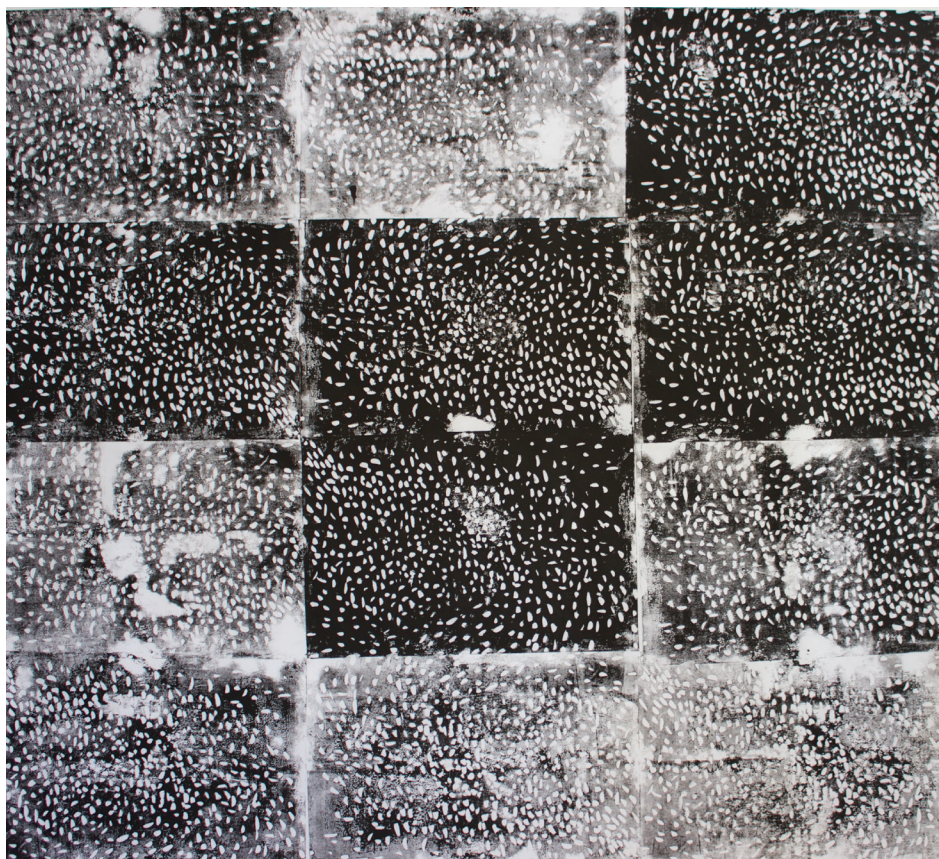
144. *Ibid.*

145. *Ibid.*, p.29.

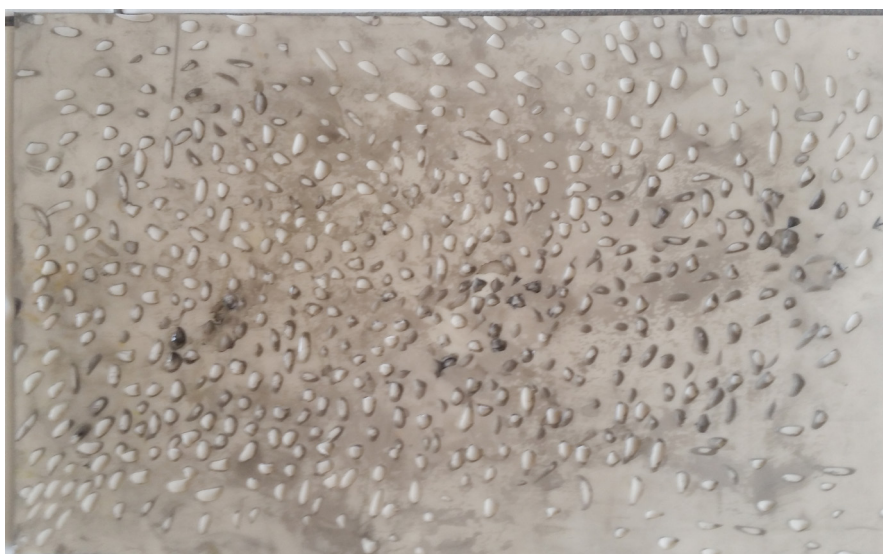
Dans le cadre de ma pratique plastique personnelle j'utilise également le hasard méthodique. Je m'impose certaines règles et d'autres s'imposent d'elles-mêmes. Ce processus est important si on veut à la fois laisser l'inconscient s'exprimer mais également garder une part de contrôle sur nos créations. Par exemple, je prends les premiers matériaux qui me passent sous la main, ce qui peut être des planches cartonnées, du papier kraft, un carnet à dessin etc. Je commence donc en m'imposant à la fois un matériel et un processus de création voire même un processus de construction. Il me faut trouver le bon équilibre



34 Caroline Chenin, *Univers géométrique*, Feutre sur carton, 2016



35 Caroline Chenin, *Nuit de neige*, Impression de plaque de linogravure sur papier kraft blanc, 2016



36 Caroline Chenin, *Origine*, plaque de linogravure gravée (ayant servi aux impressions de l'ill. 35), 2016

entre improvisation et contrôle. Puis je décide de tracer une multitude de traits de manière aléatoire au feutre, et dans un second temps les assemble là encore de manière aléatoire afin de tracer des formes géométriques (illustration 34). Dans mon travail je trouve essentiel que malgré une ligne globale de conduite, un fil conducteur il y ait une part d'aléatoire à chaque étape du processus. Autre exemple à travers une nouvelle pratique du hasard méthodique, j'ai pris une plaque de linoléum (illustration 36) que j'ai décidé de tailler grâce à une seule et unique gouge précise. C'est alors mon inconscient qui taille de toutes parts cette plaque jusqu'à ressentir une certaine suffisance, comme si la pulsion était assouvie. Une fois que la plaque est taillée, je m'attaque à étaler l'encre noire sur la plaque, puis à imprimer sur un rouleau de papier Kraft blanc en répétant l'impression avec une composition qui deviendra rectangulaire mais avec un positionnement des cases aléatoire. Puis je répète l'impression jusqu'à ce qu'il n'y ait plus assez d'encre sur la plaque pour imprimer (illustration 35). Et je répète l'opération en étalant à nouveau de l'encre sur la plaque et en imprimant de nouveau sur le papier, jusqu'à ce qu'il n'y ait plus suffisamment de place pour imprimer. Ces deux travaux et processus de créations liés au hasard, ont une dimension ornementale, en partie de par la répétition du motif, qui les agrmente et traduisent ma personnalité.

On comprend bien que dans les deux processus de création cités ci-dessus le hasard intervient tout au long du processus. Je me situe dans une recherche étape par étape du bon équilibre entre contrôle de l'œuvre et participation de l'aléatoire, de l'inconscient. Ce partage est important pour que l'on puisse malgré tout reconnaître l'âme de l'artiste dans l'œuvre, il faut qu'il puisse reprendre le contrôle sur le hasard et sur son inconscient sans quoi l'artiste n'aura participé à son œuvre seulement comme outil et non comme créateur. Toutes ces répétitions dans le processus de construction amènent à une mécanisation du geste dans le sens où je transforme mon comportement naturel en réactions déclenchées automatiquement, échappant à ma volonté¹⁴⁶, ceci est permis grâce à l'épuisement de l'esprit qui laisse ainsi le corps agir de lui-même sans une once de réflexion consciente. Par cette mécanisation apparaît la projection de l'artiste sur le support. La mécanisation du geste conduit celui-ci à devenir automatique et inconscient et ainsi à se libérer de la conscience pour une expression plus libre, plus complète et essentielle.

Parmi les artistes qui ont travaillé sur l'introduction du hasard et qui ont testé le lâcher-prise dans leur pratique, Jean Dubuffet tient une place singulière, à la fois par la diversité de ces centres d'intérêt, par l'inventivité de sa production, par sa démarche pionnière, par les nombreux écrits où il a transcrit sa réflexion et commenté et discuté sa recherche et ses expérimentations, et par son ouverture délibérée sur un art populaire – au sens d'un art pratiqué par des non-artistes –, notamment un art libéré des codes et des normes, une inventivité et un ressenti à l'état pur : l'art brut.



146. Mécanisation. *Op. Cit. CNRTL*. Repéré à <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/mécanisation>. Consulté le 04/05/2016.

3) Dubuffet : de l'*Hourloupe* à l'art brut

Jean Dubuffet est un artiste né le 31 juillet 1901 qui a toujours refusé de se plier aux règles de l'art, et le déclic de son accession à une création personnelle eut lieu lorsqu'il s'aperçut que chacun peut être artiste s'il le souhaite. Il parle des artistes qui respectent les règles de l'art en disant « certains d'humeur philosophique et avides d'élucidations attendent de leurs peintures qu'elles leur procurent de découvrir aux choses des aspects qui autrement ne sautent pas aux yeux »¹⁴⁷. En effet il reproche à certains de vouloir trop philosopher sur l'art, de rechercher une révélation en le pratiquant et de réserver tout cela aux intellectuels alors que chaque être humain, peu importe sa classe sociale, sa culture, sa nationalité etc. peut créer. La peinture est pour lui une technique de connaissance, un moyen de voir autrement et mieux qu'avec les yeux, ou au moins d'entrevoir des choses qui procurent à la pensée des ouvertures nouvelles, d'autres manières de voir ce qui nous entoure.

Le cycle de l'*Hourloupe*, (illustration 37) qui est l'un des plus significatifs et des plus connus de l'art de Dubuffet, puise son origine dans les dessins qu'il réalise machinalement au stylo bille sur du papier. Ces dessins sont découpés puis posés sur fond noir. Les graphismes onduleux répondent avec immédiateté à des impulsions spontanées, non contrôlées par la main qui trace, qui se laisse aller à un besoin intense de production, et l'exécution de chacun de ces dessins est donc extrêmement rapide. Avec ce cycle il remet en cause notre interprétation des réalités de ce monde, car il ne le reproduit pas mais en revanche peint ce qu'il aspire à voir. C'est une véritable prolifération cellulaire qui s'offre à lui : les dessins et peintures sont exécutés les uns après les autres, où chaque espace prendre vie petit à petit, et ce dès le commencement de sa création. Il explique le processus de création de ce cycle de cette manière :

*« Je remonte le courant de l'Hourloupe, je l'aborde en sens inverse au lieu de prendre départ à des tracés indéterminés qui me livrent à la fin une brouette. Je prends départ dans l'idée de faire une brouette et j'y adjoints mes tracés indéterminés. À dire vrai je fais couler le courant simultanément dans les deux sens à la fois »*¹⁴⁸.

Ce procédé permet à Dubuffet de créer un monde qu'il a lui-même conçu, ordonné, construit et qu'il souhaite partager avec le spectateur.

Par la suite il choisit d'abandonner la peinture pour le polystyrène expansé, afin de transformer l'*Hourloupe*, qui était jusque-là en 2D sur papier, en un monde créé en 3D (illustration 38), en relief à l'aide de polystyrène expansé. Cette avancée dans son travail montre son désir profond d'avoir la possibilité de rentrer directement dans les



147. DUBUFFET *l'Insoumis*, Sous la direction de Michel-Edouard Leclerc, Paris, Fonds Hélène et Edouard Leclerc pour la culture, 2014, p.98

148. *Ibid.*, p.100.



37 Jean Dubuffet, La vie de famille, 1936



38 Jean Dubuffet, Borne au logos III, 1966

images, de créer un espace mental où le spectateur ne serait plus un simple contemplateur mais deviendrait un explorateur qui s'aventurerait directement dans le monde, dans la tête du créateur, en l'obligeant à réfléchir au sujet de la frontière entre imagination et réalité. Là aussi nous pouvons revenir à la comparaison avec le biologique, car si ces dessins constituent une prolifération cellulaire, nous pouvons désormais rentrer dans son cerveau constitué d'un réseau neuronal réalisé au grand jour et mis à la disposition du spectateur qui vagabonde dans une architecture allusive et figurative.

« La peinture transporte les choses dans leur corps, c'est mieux que leur nom. Elle peut même retirer aussi du corps aux choses à volonté ; prêter un corps, par contre, à celles qui n'en ont pas. Elle peut faire d'une idée un arbre »¹⁴⁹. En effet la peinture permet aux idées d'être représentées de manière concrète et non d'exister comme de simples concepts qui ne sont pas observables, ceci permet donc à l'artiste de transmettre à l'autre, ou devrait-on dire plutôt, à tout autre être humain. La visée capitale de Jean Dubuffet est de transposer la création sur un terrain radicalement autre que celui de l'art culturel célébré par et dans les institutions. « Au vu d'expositions de peintures d'avant-garde et influencé par des écrits modernistes, me vint la conviction que la création d'art devrait s'ancrer dans la vie pratique banale »¹⁵⁰ : c'est donc pour cette raison aussi que dans son cycle l'Hourloupe il a choisi de représenter non des paysages avec des couchers de soleil ou des plages de sable fin avec de l'eau bleu turquoise, mais des objets banals du quotidien comme des ciseaux ou des brouettes. Il fait tout son possible ainsi pour démocratiser l'art et choisit dès lors notamment de se rendre dans des hôpitaux psychiatriques pour inciter les malades à créer. Il pratique l'art populaire et souhaite se libérer, se délivrer de toute convention culturelle en réhabilitant des objets considérés comme déplaisants et amène à une nouvelle approche de l'art.

Dans les années 1940 se produit une déstabilisation de l'entreprise culturelle, car « l'homme du commun » devient une figure emblématique et les notions conventionnelles de la « beauté » ou du « bien dessiner » sont remises en questions au profit d'un art qui serait de notre vraie vie et de nos vrais humeurs une émanation immédiate »¹⁵¹. Il prône donc l'instantanéité de l'art, où tout serait vérité, car il souhaite qu'émane de tout cela des émotions et des sensations vraies. Par la suite en 1943, il se donne carte blanche pour peindre en toute liberté et se sert pour ses créations d'actions de la vie quotidienne. Il poursuit ses expériences en utilisant de plus en plus des matériaux insolites pour aller vers l'art brut en 1945, et la stimulation et l'encouragement pour trouver des voies autres que celles empruntées par l'art officiel. Il prend position pour l'art brut qui est une forme sauvage, spontanée de création, c'est-à-dire un affranchissement de toute référence culturelle, et montre des portraits antipsychologiques et anti-individualistes qui sont épurés et mènent à l'essentiel. Dubuffet a systématiquement



149. *Ibid.*, p.15.

150. *Ibid.*, p.20.

151. *Ibid.*, p.28.

recherché cette forme d'art en dehors des milieux artistiques et d'abord dans les hôpitaux psychiatriques. L'art brut asilaire provient d'individus manifestant des capacités inventives hors-normes exercées de façon autonome et bien souvent clandestinement sans aucun encadrement thérapeutique. L'art brut n'est pas uniquement un art des fous, mais celui de tout individu original se sentant hors des conventions culturelles, anti-conformiste ou hors-norme, réinventant leur manière la peinture, le dessin, la sculpture. C'est un art que l'on peut qualifier d'instinctif, d'organique, qui n'imité pas, du fait de son anti-conformisme culturel, mais qui plutôt a une âme, une profondeur, un sens ; c'est un art habité par son créateur, qui ne peut se réduire uniquement aux matériaux utilisés. C'est en raison de leur exceptionnelle inventivité que les œuvres de certains malades ont été admises dans les collections de l'art brut, et non en raison de leur handicap, pathologie physique ou mentale. De plus il paraît raisonnable de penser qu'il n'y a pas plus de génie artistique dans les hôpitaux psychiatriques que dans la société dans sa globalité. L'art brut est comme toute création forte, il est indissociable des individualités qui le produisent : « chaque auteur d'art brut possède un style bien à lui, immédiatement reconnaissable, qui n'est en rien un "style d'atelier " [...] c'est un art spontané, atypique, faisant irruption dans la vie de son auteur, souvent à la suite d'une forme de rupture ou de traumatisme, mais indépendamment de toute impulsion venue de l'extérieur »¹⁵². L'art brut n'est pas à confondre avec l'art-thérapie, que nous développerons plus longuement dans la troisième partie du présent mémoire ; il est une pratique en grande majorité individuelle, voire même asociale et clandestine tandis que l'art-thérapie est encadrée, bien souvent lors d'ateliers collectifs, et comme son nom l'indique à visée thérapeutique. Une autre grande différence est celui du point de vue : dans l'art brut il se situe du côté de l'esthétique, tandis qu'en art-thérapie c'est celui de la psychologie, de la médecine.



152. DANCHIN, Laurent, « Art brut, art-thérapie : points communs et différences », dans SUDRES Jean-Luc, ROUX Guy et LAHARIE Muriel, *Humeurs et pratiques d'art-thérapie*, Paris, Ed. L'Harmattan, 2003

153. DUBUFFET *l'insoumis*, Op. Cit., p.53

Revenons à Jean Dubuffet qui après s'être attaché à l'art et l'avoir lui-même pratiqué, il a consacré dix ans, de 1951 à 1961, à *Célébration de la matière* (illustration 39), qu'il qualifie comme « des paysages de cervelle [qui] visent à restituer le monde immatériel qui habite l'esprit de l'homme : tumultueux désordre d'images, de naissances d'images, d'évanouissement d'images, qui se chevauchent et s'entremêlent, débris de souvenirs de nos spectacles mélangés à des faits purement cérébraux et internes – viscéraux peut-être (...) »¹⁵³. On en revient au travers de cette citation encore une fois à la comparaison avec la biologie : ceci vient certainement du fait que comme ce sont des productions vraies, pulsionnelles, qui viennent de son for intérieur, c'est comme s'il souhaitait produire une reproduction de ce qui se passe à l'intérieur de lui. Le terme de matière est assez vague car il s'agit en réalité de foisonnements, de proliférations, d'incessants mouvements, de permanentes transformations, qui représentent ce qui peut se passer dans la tête de

l'artiste.

Dans sa série *Désordre et chaos* il s'agit tout au contraire d'espaces vides et vertigineux qui, peut-être, nous amènent à penser qu'après la prolifération vient le vide, une fois que toute l'énergie a été puisée. *Texturologie* est une série dans laquelle il est avide de banalité dans son travail, et pour cela il choisit des textures diverses qu'il tache et découpe afin de pouvoir comme il le souhaite les assembler à sa guise.

Les dernières années, 1975-1984, il souhaite vivre dans une réalité de rechange : il veut se créer son monde, vivre à son aise et ne souhaite plus que la réalité lui soit donnée, mais veut la créer à l'image de sa pensée et de son être. *Théâtre de mémoire* lui permet de constituer une réalité alternative polyforme et fragmentée qui correspond à l'éclatement de bribes de mémoire, empêchant ainsi toute perception logique, et chacune des compositions révèle elle-même une multiplicité d'interprétations.

Après avoir examiné le processus d'émergence de l'œuvre par le trait, la ligne et la forme sous l'éclairage de ma pratique, avoir examiné le rôle que le hasard joue dans le processus de création et comment il peut être utilisé dans des approches comme la mienne, que j'ai située dans la perspective des grandes tentatives tournées vers le lâcher-prise, je voudrais maintenant questionner les motivations de la création dans un tel contexte, et analyser les mécanismes profonds qui sont à l'œuvre, en postulant que la peur du vide est ici un moteur essentiel.



39 Jean Dubuffet, Paysage à l'ours, 1951

B CRÉER POUR SE PRÉSERVER DU VIDE

1) Cinq pulsions pour se préserver du vide

Dans les paragraphes qui suivent, nous distinguons trois niveaux conceptuels complémentaires : d'abord, l'instinct – ici, l'instinct de survie –, ensuite, le besoin, que nous ressentons du fait de cet instinct – par exemple le besoin de nous alimenter –, et enfin la pulsion, qui est induite par ce besoin, et qui impulse notre action – par exemple, l'action de saisir un aliment et de l'ingurgiter. Et nous discutons ci-après la relation entre vide et création -pourquoi et comment nous cherchons à nous préserver du vide en créant- en essayant d'identifier les pulsions en jeu et en analysant comment elles agissent respectivement sur le créateur et sur le spectateur, et avec quel degré de conscience, dans les arts plastiques en général, et en particulier dans le cadre du dessin automatique. Afin de bien comprendre les propos qui suivent, je tiens à préciser que nous définissons ici le vide comme quelque chose qui ne contient rien, qui est dépourvu de tout contenu¹⁵⁴. Aussi pour nous préserver du vide il nous faut nous remplir et nous définirons dans ce cas le remplissage comme l'« action de remplir quelque chose (de quelque chose) ou de se remplir »¹⁵⁵ ou encore l'« action de rajouter des passages d'une œuvre artistique sans autre fonction que d'augmenter le volume de l'œuvre »¹⁵⁶ mais également le « fait d'occuper entièrement un espace »¹⁵⁷.

Notre besoin de créer pour nous préserver du vide procède de notre instinct de survie, il se traduit en plusieurs formes de pulsions complémentaires que nous étudions dans les paragraphes qui suivent. Cet instinct concerne la survie de l'individu, mais aussi celle de l'espèce, et dans les deux cas il est étroitement associé à notre conscience d'être, d'exister : c'est cette conscience, propre à l'animal et particulièrement aigüe chez l'homme, qui nous pousse à tout faire pour survivre, c'est-à-dire continuer à exister, ne pas disparaître, ne pas tomber dans le néant, dans le vide du non-existant, du rien.

Notre peur du vide émane donc de notre instinct de survie. Cet instinct nous empêche de nous jeter dans le vide physique, de nous abandonner à la gravité, car nous savons instinctivement que la chute signifierait notre disparition. Nous savons en effet que la chute finit en choc, en écrasement, en destruction, et donc en mort, en disparition. Nous le savons instinctivement : nul besoin de réfléchir ; nous le sentons dans tout notre être. Notre instinct de survie provoque le besoin de fuir la menace du vide, et ce besoin se traduit par une pulsion de peur et une pulsion de fuite devant la menace. Devant la page blanche, qui nous présente une image du rien, du néant, du vide, nous sommes saisis d'un vertige similaire. La page blanche suscite en nous



154. Vide. *Op. Cit. CNRTL*. Repéré à <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/vide>. Consulté le 14/05/2016.

155. Remplissage. *Op. Cit. CNRTL*. Repéré à <http://www.cnrtl.fr/definition/remplissage>. Consulté le 14/05/2016

156. Idem

157. Idem

une double pulsion, positive et négative : d'une part une pulsion de remplissage du vide, une pulsion de création pour lutter contre le vide ; et d'autre part une pulsion de fuite, souvent mêlée d'une paralysie. La page blanche nous appelle à créer, autant qu'elle nous paralyse ou nous fait fuir. Et notre réaction dépend de notre personnalité et de notre humeur : selon l'individu et le moment, la pulsion positive de création, ou au contraire la pulsion négative de paralysie et de fuite, dominera ; et même au cours du processus créatif, si la pulsion positive l'a emporté, la tentation de fuir et la paralysie reviennent souvent, à chaque panne de l'inspiration.

Cette première pulsion créatrice est accompagnée et renforcée par une autre pulsion : celle qui nous pousse à rechercher la compagnie de nos semblables et à communiquer avec eux. L'instinct grégaire, qui est une forme de l'instinct de survie - ici survie de l'individu au sein du nombre, et survie de l'espèce par la reproduction - pousse en effet l'homme à fréquenter ses congénères, et la survie de la communauté humaine repose sur sa capacité à s'organiser en société, capacité elle-même fondée sur la communication entre les individus et sur leur capacité d'empathie mutuelle. Cette pulsion de communication et d'empathie renforce notre pulsion créatrice et lui donne un sens. On peut même parler de pulsion de partage : nous avons besoin de communiquer avec nos semblables, d'échanger avec eux des informations ; mais l'homme animal social a plus encore besoin de partager, notamment de partager son ressenti : chaque individu a besoin de sentir que d'autres que lui, parmi ses semblables, partagent les mêmes façons de penser, de ressentir, et font preuve d'empathie envers lui. Chacun de nous a besoin de sentir qu'il n'est pas seul au monde, que ce n'est pas le vide autour de lui, et il a besoin de se sentir en communion avec son entourage, de ne pas être isolé dans un vide empathique, dans un monde étranger avec lequel il ne puisse rien partager. C'est donc une autre forme de vide, un vide d'empathie, un abîme d'incompréhension, qui nous fait peur autant que le vide de la page blanche. Et ce sont donc deux pulsions complémentaires, toutes deux associées à une forme de vide - vide dans l'espace physique, par absence de matière ; et vide dans l'espace social, par absence d'empathie -, qui nous poussent ainsi ensemble à créer. On peut noter que ces pulsions peuvent toutes deux prendre une forme positive - pulsion de création, pulsion de partage - ou une forme négative - pulsion de fuite, pulsion de repli -, et que ces deux formes antagonistes hantent l'artiste et luttent en lui tout au long du processus de création.

Une autre manifestation de notre instinct de survie individuelle est peut-être plus profonde encore : notre peur de mourir, notre peur de disparaître. Et cette disparition de nous-même, que nous sentons confusément comme inéluctable, cette disparition « programmée », nous incite à essayer de laisser une trace. Notre instinct de survie se

traduit ici par le besoin de créer quelque chose qui puisse nous survivre. Quelque chose qui nous soit extérieur, afin de pouvoir rester quand nous disparaîtrons ; mais qui soit aussi une part de nous-même : en quelque sorte, un peu de notre intérieur déposé à l'extérieur, qui pourra nous survivre et au travers duquel nous survivrons un peu. Ce besoin se traduit bien sûr par la pulsion sexuelle qui nous pousse à nous reproduire et à compenser la disparition de l'individu par la survie de l'espèce. Mais il trouve aussi d'autres formes de traduction, il induit aussi le besoin de laisser des traces de son passage autres que celle de sa descendance. Ce besoin de laisser une trace se traduit par une autre pulsion, que nous pourrions appeler une pulsion de témoignage, qui elle aussi renforce la pulsion créatrice et lui donne un sens. Cette nouvelle pulsion est apparentée à la pulsion de partage : elle en est une variante, car laisser une trace n'a d'intérêt que si d'autres nous survivent et comprennent ce que l'on a laissé, que si le fait de laisser une trace nous permet de partager avec les générations futures. En effet, si l'on imagine que personne ne nous survivra, ou que personne ne pourra comprendre notre témoignage, celui-ci perd de fait tout son sens. Témoigner pour l'avenir n'a de sens, ne peut être une motivation de créer, que si l'on fait l'hypothèse –heureusement raisonnable– que d'une part, d'autres nous survivront, et que d'autre part, parmi ceux-ci certains au moins comprendront ce que nous avons laissé, sauront entrer en empathie avec ce que nous aurons créé pour le partager avec eux. On peut remarquer que cette forme de pulsion créative est essentiellement positive : elle n'est pas concurrencée par une pulsion antagoniste qui nous paralyse ou nous incite à fuir la menace plutôt que de la combattre en créant.

Il est encore une autre variante de la pulsion de partage, qui correspond moins au besoin de voir notre ressenti partagé par d'autres qu'à celui de leur offrir quelque chose ; c'est peut-être plus une variante collectivisée du besoin de créer pour se préserver du vide : nous avons besoin de créer pour d'autres afin de nous préserver collectivement du vide. Nous avons plaisir à donner : le fait de donner, en soi, nous apporte une satisfaction. On peut appeler cela une pulsion de don. Bien sûr, donner est encore plus appréciable – pour celui qui donne comme pour celui qui reçoit – si l'objet du don a été créé par le donneur ; mieux encore, si le donneur a créé cet objet précisément à l'intention du receveur. Et si un don ainsi doublement personnalisé est plus apprécié, c'est certainement parce qu'il est alors imprégné d'empathie réciproque entre donneur et receveur : que la pulsion de don rejoint la pulsion de partage et s'en trouve renforcée. Mais la pulsion de don existe bien en soi. Elle a d'ailleurs de tous temps été ritualisée : par exemple dans les gestes de bienvenue associés à l'hospitalité, où l'on accueille un visiteur en lui offrant à manger et à boire, ou dans les cadeaux offerts lors des diverses fêtes qui jalonnent l'année. Et le don a d'autant plus de valeur lorsque celui qui donne a lui-même créé ce qu'il

offre : où la pulsion de création rejoint la pulsion de don, où le donneur associe en quelque sorte le receveur dans sa lutte pour se préserver du vide. On peut là aussi remarquer que cette forme de pulsion est essentiellement positive : on ne lui voit pas de pulsion antagoniste.

Enfin, il est une autre forme de vide qui hante l'homme : le vide de sens. Cette sensation est propre à l'homme : ce besoin de trouver un sens à sa vie, à son existence, et d'ailleurs par extension à l'existence de toute chose dans le monde qui l'entoure. C'est le pourquoi fondamental, auquel chaque croyance essaie d'apporter une réponse définitive que l'on ne peut accepter que par un acte de foi, plus que le comment auquel les sciences apportent des réponses partielles et temporaires, qui taraude l'homme et le pousse à explorer, chercher et créer. Mais pourquoi et comment sont en fait deux manières d'aborder la même question du sens que notre pensée tourne et retourne depuis toujours selon deux approches complémentaires : celle de la science et celle de l'art. En science comme en art, la pensée créatrice se nourrit du réel, dont elle propose un modèle. Dans les deux cas la pensée sublime le réel et nous porte vers l'idée. Mais en science on privilégie le rationnel, le raisonnement, la démonstration et l'utilisabilité ; tandis qu'en art on peut privilégier l'irrationnel, l'intuition, l'exploration, sans contrainte d'utilisabilité. La science s'intéresse au réel, dont elle propose un modèle explicatif et prédictif ; tandis que l'art s'intéresse à la perception du réel, dont il nous propose un modèle anthropologique, une intuition de ce que le réel, via nos sens, suscite dans notre imaginaire. La science analyse le réel et procède par abstraction, généralisation, pour identifier les invariants et proposer des lois qui expliquent le fonctionnement du réel et permettent de prédire son devenir. L'art explore le réel, ou plutôt la perception humaine du réel, pour en proposer des interprétations, issues autant de la réalité observée que du ressenti lié à l'imaginaire de l'artiste, chaque œuvre apportant une nouvelle contribution à la description du réel et de la nature humaine. La motivation de cette exploration est ce besoin de comprendre pourquoi nous sommes là ainsi que le monde qui nous entoure, comment nous fonctionnons, comment ce monde fonctionne et comment notre existence s'y inscrit, quel rôle nous pouvons y jouer. Ce sont ces pourquoi, ces comment, ce rôle, en un mot ce sens, que nous cherchons à saisir, et dont nous craignons confusément qu'au bout du questionnement nous ne trouvions que le vide ; et l'artiste hanté par cette intuition cherche frénétiquement, explore, invente, construit, remplit etc. Il obéit en cela à une véritable pulsion, que l'on peut appeler « pulsion de quête de sens » ; à cette pulsion, on ne voit pas non plus de pulsion antagoniste.

Nous avons ainsi distingué cinq pulsions associées au besoin de créer pour se préserver du vide : la pulsion de création, la pulsion de partage, la pulsion de témoignage, la pulsion de don, et la pulsion de quête de sens. Nous avons noté que les deux premières pulsions ont

aussi une forme négative antagoniste, que l'artiste doit refréner pour mener à bien la réalisation de ses œuvres. Et dans leur forme positive, ces cinq pulsions se complètent et se renforcent mutuellement pour mobiliser le créateur et donner sens à son travail.

2) Leur action sur le spectateur

L'analyse ci-dessus était centrée sur le créateur, sur l'auteur d'une œuvre ; mais une approche complète demande d'examiner aussi le point de vue du spectateur. Et celui-ci, comme on l'a vu plus haut dans la discussion sur l'implication du hasard dans le processus créatif, peut avoir un rôle plus actif qu'il n'y paraît au premier abord. On peut même remarquer qu'à l'extrême limite, le spectateur pourrait se passer d'artiste créateur ; il peut en effet contempler des scènes naturelles et laisser jouer le phénomène dit de paréidolie : le spectateur devient alors lui-même créateur, du moins virtuellement, d'œuvres imaginaires qui sont composées des formes qu'il discerne dans ces scènes naturelles. Mais reprenons les cinq pulsions que nous avons identifiées ci-dessus comme agissant sur le créateur. On peut à première vue considérer qu'il n'y en a qu'une qui concerne directement le spectateur : la dernière, la pulsion de quête de sens. Mais à première vue seulement, car on peut aussi remarquer que les quatre autres pulsions, qui sont présentes en chacun de nous, que l'on soit ou non artiste, agissent aussi sur le spectateur, même en arrière-plan.

Examinons par exemple la première pulsion : la pulsion de création. Celle-ci est en nous, nous la ressentons ; et même si nous n'allons pas nous-mêmes jusqu'à sauter le pas de la création artistique, elle nous permet en tout cas de comprendre que d'autres le fassent ; mieux encore, elle nous permet d'entrevoir comment ils peuvent être amenés à le faire, et ce qu'ils peuvent ressentir dans l'acte de création : comment passer à l'acte, s'adonner à la création, structurer et remplir le plan ou l'espace, peut être libérateur, peut soulager l'artiste de l'appréhension instinctive que suscite le vide en chacun de nous. Nous avons d'ailleurs tous pu, au moins dans notre enfance, expérimenter à la fois l'appréhension du vide et la satisfaction de le remplir : dans le domaine graphique avec nos dessins d'enfants, ou dans le domaine de l'écrit avec nos devoirs de rédaction. Nous avons donc tous un ressenti personnel, une perception intime, de ce que tout artiste peut ressentir sur ce point. Cette pulsion permet donc au spectateur, indépendamment de toute appréciation qu'il pourra porter sur une œuvre, de comprendre au moins le pourquoi fondamental de son existence même, le mécanisme de base qui a suscité sa production. Il est ainsi d'emblée, sur ce point, de plain-pied avec l'œuvre, qui ne lui apparaît pas, quant à son existence même, comme le produit incongru d'un processus qui lui soit totalement étranger : il comprend pourquoi elle est là et quelle part d'humanité elle recèle du fait même qu'elle existe. Et ce premier

point d'accroche est évidemment crucial : c'est lui qui fonde tout l'intérêt que le spectateur va porter à une œuvre, et donc tout le processus complexe d'approche, d'appréhension, d'analyse, d'interprétation, éventuellement d'appropriation, et tout le plaisir, la communion, ou au contraire l'incompréhension, le rejet, qui pourront résulter du dialogue que le spectateur aura ainsi entamé avec l'œuvre. Et le travail de toutes les autres pulsions, du partage à la quête de sens, qui se développera dans ce dialogue, ne sera rendu possible que parce que la première pulsion, la pulsion de création, aura d'abord permis au spectateur de reconnaître l'existence même de l'œuvre en tant qu'œuvre, et son appartenance à la production humaine.

Passons maintenant aux pulsions qui nous caractérisent comme êtres humains, êtres sociaux et grâce auxquelles nous « faisons société ». Prenons par exemple la pulsion de partage. Il semble bien que ce soit en partie grâce à elle que le spectateur joue son rôle : elle contribue en effet certainement à ce que celui-ci, ayant d'abord accepté les œuvres comme une production humaine, comme on vient de le voir ci-dessus, soit ensuite enclin, dans un réflexe de partage, à s'en approcher, à les observer, à les analyser. D'une part, du fait qu'il a aussi cette pulsion de partage en lui, il la connaît, il comprend comment elle a agi sur l'artiste, il comprend donc le geste de partage de celui-ci et le rôle de spectateur que lui-même doit jouer pour y répondre. D'autre part, étant soumis à cette même pulsion, le spectateur a lui aussi envie de constater que d'autres partagent son propre ressenti, d'entrer en empathie, via des œuvres, avec leurs créateurs, comme d'ailleurs avec d'autres spectateurs qui sembleront les percevoir de la même manière que lui. C'est cette pulsion de partage, cette crainte instinctive du vide d'empathie, qui nous pousse à entrer dans une œuvre, à scruter la part du soi que le créateur a pu y verser, à épier notre propre réaction en quête d'une résonance, d'une vibration à l'unisson. Nous sentons bien que ce faisant, nous sondons notre être, notre propre personnalité ; mais devant une œuvre donnée, voire devant une série d'œuvres exposées, ce que nous cherchons d'abord d'instinct, c'est le partage. D'une part, nous recherchons cet écho à notre propre ressenti, qui nous rassure, nous sort de l'isolement, nous réchauffe, satisfait notre besoin d'appartenance sociale en nous inscrivant dans une humanité collective – et c'est peut-être la facette égoïste de la pulsion de partage : nous partageons pour nous rassurer - ; et d'autre part la compréhension de l'autre, le plaisir de découvrir une personnalité, un compagnon en humanité, une autre âme avec laquelle on puisse communier même partiellement, mais qui surtout vienne enrichir notre appréhension de la condition humaine – et c'est la facette altruiste de la pulsion de partage : nous partageons pour découvrir l'autre et pour mieux comprendre la nature humaine.

Venons-en maintenant à la dernière pulsion qui a été identifiée ci-dessus : la pulsion de quête de sens. Il semble que l'on puisse dis-

tinguer plusieurs niveaux d'action pour cette pulsion : de la « simple » reconnaissance de formes, à l'élaboration du sens le plus accompli, le plus complexe. Ces niveaux interviennent en séquence, du plus simple au plus élaboré, mais il est vraisemblable que la quête de sens procède aussi par aller-retour entre ces niveaux. Et a priori, le degré de conscience, dans l'intervention de ces niveaux, croît du plus simple au plus élaboré. Prenons l'exemple d'un tableau cubiste devant lequel nous nous serions placés les yeux fermés. (illustration 40)

En ouvrant les yeux, notre faculté de reconnaître des formes va s'exercer immédiatement, sans que nous en ayons vraiment conscience, et sans même que nous puissions l'en empêcher : nous distinguons des segments, des lignes, des surfaces, des angles, des contrastes, puis des formes simples, qui se complètent et s'agencent pour constituer ce que nous reconnaissons – encore à un niveau largement inconscient – comme des parties de corps humain, de mobilier, d'un décor intérieur ou extérieur. En montant dans le degré de complexité, en même temps que dans le degré de conscience, nous allons identifier des suggestions de formes humaines, des possibilités d'attitudes de ces formes humaines. Mais nous devons redescendre l'échelle des niveaux pour rechercher les formes qui nous manquent afin d'avancer dans la compréhension du tableau : nous pourrions ainsi distinguer d'autres formes géométriques et des signes, qu'en remontant l'échelle de la complexité, nous pourrions identifier comme des suggestions d'instruments de musique et d'une partition. En poursuivant notre remontée, nous reconnaissons la possibilité d'une activité pour chaque forme humaine ; puis nous arriverons à décompter un nombre de musiciens. Nous devons ensuite redescendre l'échelle des niveaux, pour retrouver d'autres formes géométriques, qui en remontant nous suggéreront des styles vestimentaires, puis en poursuivant l'ascension vers le sens global, nous amèneront à un genre de spectacle : la Comedia dell'Arte. Et l'ascension ne s'arrête pas là : nous voudrions ensuite comprendre comment l'artiste a choisi cette scène, pourquoi il l'a représentée ainsi, ce qu'il a voulu étudier, quel message éventuel il a voulu suggérer ; nous nous demanderons aussi comment cette œuvre s'inscrit dans la production de l'artiste, dans ses évolutions de techniques, de styles, de sources d'inspiration, comment elle se compare à la production d'autres artistes, comment elle s'inscrit dans le contexte culturel de l'époque, etc. Ce bref aperçu de la manière dont nous pouvons appréhender un tableau illustre bien l'étendue de l'échelle des niveaux de sens en jeu, des plus simples aux plus complexes, ainsi que le double caractère séquentiel et itératif de la construction du sens le long de cette échelle. Il montre aussi la variabilité du degré de conscience avec lequel cette construction s'élabore.



40 Pablo Picasso, *Trois musiciens*, huile sur toile, 1921

3) Les parts respectives de l'inconscient et du conscient dans la quête de sens

Si l'on examine plus précisément le degré de conscience avec lequel s'échafaude notre construction du sens d'une œuvre, on réalise que l'on peut monter très haut dans les niveaux de complexité tout en restant en dessous du conscient. Le fonctionnement de la quête de sens au tout premier niveau est un peu une transposition de la pulsion de remplir le vide que suscite la page blanche. En effet, si la page blanche provoque un vertige analogue au vide physique, on peut concevoir qu'une image non interprétée, qui n'est encore qu'un nuage de points sur notre rétine, dépourvu de toute structure et donc vide de tout sens, provoque dans notre esprit une impression similaire. De fait, l'évolution a dressé notre esprit à ausculter et évaluer automatiquement ce qu'il voit, afin de déclencher à court terme des réactions réflexes, puis à approfondir auscultation et évaluation, afin d'enclencher à moyen terme des raisonnements et des décisions, et à long terme une mémorisation comparative et un apprentissage. C'est donc la manière dont l'évolution nous a façonné, nous a doté de ces fonctions fondamentales pour notre survie, qui fait que nous éprouvons un véritable vertige devant une image vide de sens, et que nous n'avons de cesse, inconsciemment puis consciemment, de structurer ce que nous voyons afin de pouvoir adapter en conséquence notre comportement.

Comprenant donc ainsi quelles sont l'origine et la raison d'être de notre pulsion de quête de sens, examinons maintenant nos premières réactions face à une image, et ce que l'on peut en déduire sur le niveau de complexité auquel on peut accéder inconsciemment. On peut déjà remarquer que même si l'on s'en tient aux réactions réflexes, c'est-à-dire immédiates et automatiques - qui ne peuvent donc pas résulter d'un processus volontaire, et qui se produisent par conséquent à un niveau tout au plus subconscient -, comme l'évitement d'un projectile ou la fuite devant l'irruption d'un prédateur, il est patent qu'une réaction pertinente, efficace, nécessite un niveau de sens déjà élevé, qui doit en effet au moins procurer une identification suffisante de la menace pour que le sujet ne soit pas submergé de fausses alertes, et une évaluation correcte de la trajectoire pour que le mouvement d'évitement ou de fuite soit déclenché dans la bonne direction. On peut également ajouter que des niveaux de sens qui ne sont accessibles qu'à l'homme et qui correspondent à des compétences qui demandent un apprentissage scolaire, comme savoir lire et compter, sont couramment atteints involontairement, sans contrôle de l'esprit et largement de manière inconsciente. On peut pour cela s'appuyer sur les travaux récents de Stanislas Dehaene, qui travaille depuis de nombreuses années au décryptage des processus cognitifs et de la notion de conscience : celui-ci a par exemple montré, à l'aide d'expériences où des stimulations subli-

minales précèdent des stimulations conscientes qu'elles confortent ou contredisent, qu'une « aire [du cortex] de haut niveau, qui cod[e] pour le sens de nombres, p[eut] s'activer sans conscience »¹⁵⁸ ; il a montré plus généralement que cela est vrai aussi pour d'autres notions courantes, au-delà de celle de nombre. On voit donc non seulement que la construction du sens débute nécessairement, pour des raisons évidentes de temps de réaction, au stade inconscient, mais qu'il a été démontré qu'elle peut remonter, sans sortir de ce stade, jusqu'à des niveaux où une sémantique précise est mise en œuvre : par exemple, la reconnaissance d'un nombre supérieur à 5, où la reconnaissance d'un mot désignant un objet plutôt qu'un animal. De manière moins scientifique, plus intuitive, on peut même observer des niveaux de complexité supérieurs que nous traitons inconsciemment. Par exemple, lorsque d'une scène nous donne une impression de déjà-vu : nous ne savons généralement pas identifier en quoi précisément cette scène suscite en nous une telle impression, mais nous l'éprouvons bel et bien, et cette situation, sans que l'on puisse la qualifier de courante, n'est pas exceptionnelle, et tout le monde l'a déjà vécue. Ici, le niveau de complexité est difficile à placer exactement, mais nous sentons intuitivement que le phénomène est holistique, qu'il intègre des éléments divers – formes, couleurs, sujet, lumière, angles, aspects divers...- qui se combinent et concourent à produire en nous cette impression. De même pour l'impression d'harmonie ou au contraire de discordance que peut nous procurer un tableau : nous ne savons pas toujours mettre le doigt sur la qualité précise qui en est la cause, et il s'agit vraisemblablement d'une propriété ou d'une combinaison de propriétés, à une échelle globale et que nous percevons au moins largement de manière inconsciente. Dans un domaine similaire, le fait que nous trouvions un tableau agréable, ou désagréable, à regarder, ou qu'il suscite en nous une impression mitigée, ou même qu'il nous soit plutôt indifférent, procède également pour l'essentiel, dans un premier temps au moins, d'un travail holistique de notre inconscient.

La discussion ci-dessus montre bien que l'on peut remonter très loin dans la complexité du sens sans qu'il soit nécessaire de solliciter la conscience. Bien sûr, la construction du sens est ensuite poursuivie de façon tout à fait consciente. Elle n'en obéit pas moins encore à la pulsion de quête de sens : c'est elle justement qui nous pousse, consciemment cette fois, à prolonger le travail qu'a spontanément entamé notre inconscient.

Nous voudrions maintenant examiner un aspect particulier de la quête de sens que nous entreprenons pour nous préserver du vide, quête qui est d'ailleurs encore largement inconsciente, mais qui peut aussi mettre en œuvre un dialogue entre inconscient et conscient. Il s'agit de notre faculté, et notre besoin, de trouver dans des scènes, qui peuvent être naturelles mais qui peuvent aussi être produites par



158. DEHAENE, Stanislas, *Le Code de la conscience*, Paris, Odile Jacob, 2014, pages 103 à 107

l'homme, des formes dont la nature est étrangère à ces scènes, mais que ces scènes parviennent parfois à nous suggérer. Il s'agit du phénomène dont nous avons tous fait l'expérience, et auquel est donné le nom de paréidolie.

La paréidolie, aussi écrit pareidolie, du grec ancien *para-*, à côté de, et *eidôlon*, diminutif d'*eidos*, « apparence, forme »¹⁵⁹ est un réflexe systémique de survie de l'être humain : le cerveau a en effet besoin de voir et de s'ancrer dans une réalité qu'il connaît, il a besoin de pouvoir structurer son environnement en permanence. La paréidolie exprime la tendance du cerveau à créer du sens là où a priori il n'y en a pas réellement, selon des mécanismes cognitifs encore mal connus. C'est donc une illusion d'optique qui consiste à associer un stimulus visuel informe et ambigu à un élément clair qui deviendra ainsi identifiable : en général une forme humaine ou animale. Ce phénomène permet de saisir que toute perception est construction, car c'est le sujet qui donne un sens à des stimuli perceptifs qui en sont en eux-mêmes dépourvus, et à l'inverse des autres illusions d'optiques, avec la paréidolie chaque être humain peut voir quelque chose de différent. L'exemple le plus courant de ce comportement dans notre vie de tous les jours est le fait de voir des formes qui nous sont familières dans les nuages, mais de tous temps les hommes ont vu des formes connues dans ce qui était autour d'eux, comme c'était le cas à la préhistoire où les hommes se servaient des formes des grottes pour créer leurs dessins et peintures. La paréidolie est aussi utilisée dans le test de Rorschach, qui est censé faire appel à la sensorialité et à l'inconscient du sujet, mais surtout à sa capacité de projection dans l'interprétation des taches, et que nous développerons dans la troisième partie de ce mémoire.

Le fait que la paréidolie soit un phénomène répandu et que les formes suscitées en nous par une scène soient les mêmes pour tous, se manifeste notamment dans la toponymie : considérons par exemple les noms donnés à des sommets dans le Massif du Mont-Blanc - la Dent du Géant, l'Arête du peigne, l'Index, le Grand Capucin, l'Aiguille de l'M, ou le Linceul¹⁶⁰ - ou les dénominations de reliefs particuliers -les cheminées des fées-, ou encore noms et des descriptions de nombre de plantes ou d'animaux. Ici la paréidolie rejoint d'ailleurs un autre besoin - le besoin de nommer -, qui émane lui-même autant d'une préoccupation pratique - pouvoir désigner ce dont on parle et se faire comprendre -, que d'un besoin d'appropriation et d'un besoin de sens. Ici, la paréidolie nous aide à trouver les mots pour décrire le monde qui nous entoure, pour nous le rendre familier, pour nous en construire une représentation intérieure, pour le connaître et le comprendre : en d'autres termes, pour l'habiter - pour l'habiter en poète, selon l'intuition de Hölderlin -¹⁶¹.

En relation avec la parenthèse du II.A sur la création par ordina-



159. <http://www.grapheine.com/divers/la-pareidolie-voir-des-visages-partout>. Consulté le 10/03/2016

160. Glacier suspendu dans les Grandes Jorasses

161. HEIDEGGER, Martin, *Les Hymnes de Hölderlin : La Germanie et le Rhin*, Paris, Gallimard, p.225



41 Photographie de nuages faisant penser à un porc et illustrant la paréidolie



42 Comparatif entre une photographie du Mont-blanc et la même photographie analysée par le programme Deep Dream de Google

teur, nous voudrions ouvrir ici une brève parenthèse sur la « paréidolie artificielle ». On peut en effet remarquer que la première application de l'informatique à la création graphique a justement utilisé le principe de la paréidolie. Cela est logique, puisque cette application était directement dérivée des méthodes de reconnaissance d'images, lesquelles ont fait récemment des progrès considérables grâce aux réseaux neuronaux profonds. Ces méthodes consistent à alimenter l'ordinateur avec une grande quantité d'images, qui lui permettent d'« apprendre » par exemple la diversité des apparences que peut prendre une silhouette humaine – selon la position, l'éloignement, l'angle, l'éclairage, la tenue, etc. -, pour ensuite être capable de reconnaître une silhouette humaine dans un décor – un parc par exemple - ; les mêmes techniques sont bien sûr applicables à tout domaine : véhicules, visages, animaux, etc. Il a donc été naturel de demander à l'ordinateur d'utiliser sa capacité à reconnaître des formes là où elles étaient absentes, mais où un ensemble de motifs pouvaient s'en rapprocher, puis de remplacer ces motifs par les formes ainsi « reconnues », en adaptant celles-ci pour coller au plus près de l'apparence initiale des motifs. On voit ci-dessous un exemple d'une telle reconnaissance de diverses formes (têtes d'animaux, véhicules, bougies, etc.) dans une photographie du Massif du Mont-Blanc.

C'est un exemple de « paréidolie artificielle » réalisé par le programme *Deep Dream* de Google. Bien sûr, l'ordinateur n'est ici nullement l'objet d'une pulsion de quête de sens ; car lui est un logiciel, un programme, il n'a donc pas de sentiment, de psychisme mais il se comporte cependant comme tel, et il met en œuvre des mécanismes qui commencent à se rapprocher de ceux que nous utilisons nous-mêmes, ou plutôt devrait-on dire que nos cerveaux d'êtres humains utilisent pour identifier des motifs susceptibles de ressembler à une forme connue, et pour adapter notre vision de cette forme pour la rapprocher du motif choisi. Par ailleurs, les images produites peuvent parfois ressembler à ce que notre mémoire nous propose dans les visions confuses de nos rêves, voire dans les visions intérieures que nous pouvons créer en fouillant dans notre inconscient. Et penser que l'ordinateur commence à être capable d'imiter notre inconscient : c'est-à-dire d'imiter ce qui nous semble un insondable mystère, qui est pour l'artiste une source inépuisable d'inspiration, qui est l'intégration de tout notre vécu et le siège intime de notre personnalité... Cette pensée m'apparaît comme particulièrement dérangeante.

Avant de clore ce paragraphe sur la paréidolie, on peut noter que ce phénomène ou un phénomène semblable s'applique aussi aux autres sens (ouïe, odorat, goût et toucher), voire à des niveaux plus complexes. Il peut s'agir d'instantanés de notre état d'esprit du moment, qui intègrent plusieurs sensations et les mettent en relation avec des états d'esprit passés, instantanés que nous mémorisons, et que

nous pouvons ensuite « reconnaître » quand le contexte nous conduit à éprouver quelque chose de similaire : c'est vraisemblablement ainsi que nous avons parfois cette impression holistique de déjà-vu. Il peut aussi s'agir d'entités encore plus abstraites, comme des idées, que nous retrouvons dans un texte sous une formulation différente, mais en étant certain qu'elles nous sont familières. La paréidolie peut donc s'appliquer à des niveaux de sens divers, y compris complexes et abstraits.

4) Le cas du dessin automatique

Nous voudrions maintenant examiner comment les mécanismes discutés ci-dessus s'appliquent dans le cas particulier du dessin automatique.

Pour ce qui est des cinq pulsions que nous avons identifiées ci-dessus, il est clair qu'elles s'appliquent au dessin automatique. La focalisation explicite sur l'introspection, l'introduction maîtrisée du hasard dans le processus créatif, l'importance que peut prendre la poïétique dialectique dans un processus où, hors de tout plan d'exécution préétabli, les traits fixés influencent librement les traits futurs, le dialogue permanent entre niveaux de sens dans l'inconscient et dans le conscient : aucune de ces caractéristiques de la pratique du dessin automatique n'exclut l'intervention des cinq pulsions.

Ainsi, il est par exemple évident que dans ma pratique, le besoin de remplir le vide sur la toile fait partie des motivations qui me poussent à me lancer dans un projet de dessin automatique, et il va nourrir, durant tout le processus créatif, ma frénésie à couvrir la toile de traits. Le remplissage est dû à la mécanisation du geste qui fait que le corps moteur s'emballe et ne parvient plus à s'arrêter tant que le corps n'est pas en épuisement total, il répète le geste inlassablement. Cette pulsion est bien sûr confortée par le désir de partager ce que je ressens et exprime sur la toile, comblant ainsi le vide d'empathie dont nous souffrons lorsque nous sommes privés de communication avec nos semblables, empêchés de communiquer avec d'autres personnes qui ressentent la même chose et nous comprennent. Le besoin de laisser un témoignage de mes ressentis, pour les autres comme pour moi-même d'ailleurs, n'est certainement pas étranger à mon projet non plus : on peut postuler que nous avons besoin de penser que notre passage aura eu un peu de sens, que notre trace léguée à d'autres pourra être lue et comprise, et ainsi survivre ; mais pour nous-mêmes également, quand des idées nous viennent, nous n'aimons certes pas qu'elles laissent le vide derrière elles, nous avons besoin de les inscrire quelque part pour pouvoir ensuite les retrouver. Il en est de même de mon envie de donner, de mon plaisir de penser que certains vont être heureux de recevoir ce que j'ai voulu partager, cette part de moi que

j'ai réussie à exprimer à leur intention, cette création que j'ai plaisir à offrir pour sentir que mon acte n'est pas isolé, qu'il contribue à notre effort collectif pour nous préserver du vide. Quant à la quête de sens, elle est bien sûr au cœur de tout processus introspectif ; ici, il s'agit plus de décrire et comprendre le monde qui m'entoure, du moins pas directement, mais de fouiller et appréhender mon monde intérieur ; mais il s'agit bien toujours de construire du sens.

Comme rappelé ci-dessus, et déjà évoqué dans le Chapitre I, le processus créatif, dans le dessin automatique, est intensément dialectique. Et cette dialectique est double. Elle réside d'une part dans les aller-retour permanents le long de l'échelle des niveaux de complexité, via notamment le regard du créateur-spectateur sur ce que le créateur-acteur est en train de tracer. A ce propos, il faut remarquer que ces aller-retour existent aussi dans les processus créatifs « classiques », mais que dans ces derniers, ils correspondent à l'exécution contrôlée d'un plan préétabli, ils ont une fonction ancillaire dans le processus, ils permettent seulement à l'artiste de maîtriser son geste. Tandis que dans le dessin automatique, ils font partie intégrante de la méthode, ils sont au cœur du processus, c'est en faisant ces aller-retour que l'artiste plonge de manière répétée dans son inconscient, en variant la profondeur et la zone sondée, pour en ressortir les éléments qu'il y trouve, les examiner et fixer sur la toile ceux qui lui semblent les mieux adaptés, comme le maçon choisit une à une les pierres qu'il ajuste dans son mur. Mais la dialectique réside d'autre part dans le dialogue entre le conscient et l'inconscient. On a bien noté plus haut que l'échelle des niveaux de complexité peut être en grande partie immergée dans l'inconscient : que l'on peut remonter très haut en complexité, en globalité, y compris pour choisir les éléments à fixer sur la toile, tout en restant dans l'inconscient, de même que le maçon expérimenté choisira et ajustera machinalement la bonne pierre. Le dialogue entre conscient et inconscient est d'un autre ordre. Il correspond à la volonté de l'artiste d'être l'auteur de son œuvre, de ne pas être seulement l'objet passif de l'exploration dont elle résulte. Il correspond à sa volonté de maintenir une ossature rationnelle en support de la créature qui sort de son inconscient. Il espère ainsi que son œuvre sera doublement humaine : humaine dans toute la richesse de sa subjectivité, dans toute la profondeur de son intimité exposée ; mais aussi humaine dans sa facture maîtrisée, dans sa structure échafaudée. Ce contrôle du conscient sur l'inconscient se rapproche de la supervision du moi régressé par le moi sain, selon la conception d'Anzieu (développée plus loin au Chapitre III). Ce contrôle repose d'ailleurs sur une dichotomie que l'on ne conçoit pas encore avec précision, que l'on ne sait pas encore bien formaliser, faute peut-être d'avoir inventé les paradigmes adéquats : la dichotomie entre ce dont nous sommes conscient et ce qui reste dans notre inconscient ; les travaux récents sur les processus cognitifs, comme ceux conduits par Stanislas Dehaene au Collège de

France, cités ci-dessus, apportent des éléments de réponse, qui s'appuient sur les mesures de la stimulation des différents secteurs du cortex, qui traitent des différents niveaux de sens ; mais la question reste encore largement ouverte.

Nous avons donc vu que dans le dessin automatique, le créateur-spectateur joue un rôle fondamental dans le devenir de l'œuvre en train de naître, qu'il est un acteur à part entière de sa réalisation. Nous avons vu aussi que comme dans tout travail artistique, l'œuvre est créée pour être partagée, pour être montrée, que son créateur, qui expose ainsi des éléments de son moi intime, le fait entre autres dans un acte de partage, de recherche d'empathie, dans un geste vers l'autre qui peut le comprendre et à qui il tend la main. Il est donc naturel de se demander maintenant comment le spectateur peut recevoir une telle œuvre : ce qu'il peut y avoir de spécifique dans la manière d'appréhender le résultat d'un projet de dessin automatique.

En principe, avant de pouvoir examiner l'œuvre de manière pertinente, le spectateur devrait d'abord décider si ce qu'il a sous les yeux résulte ou non d'une pratique du dessin automatique, puis il devrait déterminer si cette pratique a été la seule utilisée, ou bien si plusieurs méthodes de travail se sont combinées, et enfin il doit discerner comment le processus créatif a été agencé, et comment le hasard a été instillé, sous quelle forme, à chaque étape. En pratique, ce questionnement préalable n'est pas vraiment un obstacle : le contexte apporte généralement une réponse immédiate pour les deux premiers points, et quant à la structure du processus et à l'agencement de l'intervention du hasard en son sein, le spectateur s'en fait généralement une représentation hypothétique intuitive qui lui permet de plonger dans l'œuvre avec suffisamment de repères, quitte à adapter la carte en cours d'exploration.

La question centrale apparaît alors : comment l'inconscient de l'artiste peut-il être compris par l'inconscient du spectateur ? Nous avons vu en effet que la conscience, pour fondamental que son rôle puisse être dans la production de l'œuvre – justement pour transformer en œuvre ce qui ne serait sinon qu'élucubration introspective -, se cantonne dans une fonction de structuration, de supervision, de validation ; l'essentiel de l'œuvre, en dessin automatique, sa substance, est directement remontée de l'inconscient. Et si on peut bien sûr effectuer des analyses rationnelles d'un produit de l'inconscient, si l'on peut émettre des hypothèses, tenter des raisonnements, si l'on peut en coder des descriptions ; il nous semble que le spectateur ne peut accéder à une véritable appréhension de l'œuvre, à une compréhension profonde de ce que l'artiste a exprimé, que s'il parvient à trouver dans son propre inconscient une résonance avec celui de l'auteur. On peut

remarquer que même dans l'approche rationnelle, par exemple dans un travail de recherche où l'on a besoin de décrire des œuvres à fins d'analyse comparative, le chercheur ne pourra renseigner les descripteurs qu'en faisant appel à son inconscient, par exemple en utilisant la paréidolie, qui lui permettra d'identifier dans l'œuvre des éléments qu'il pourra relier à des références dans sa propre expérience.

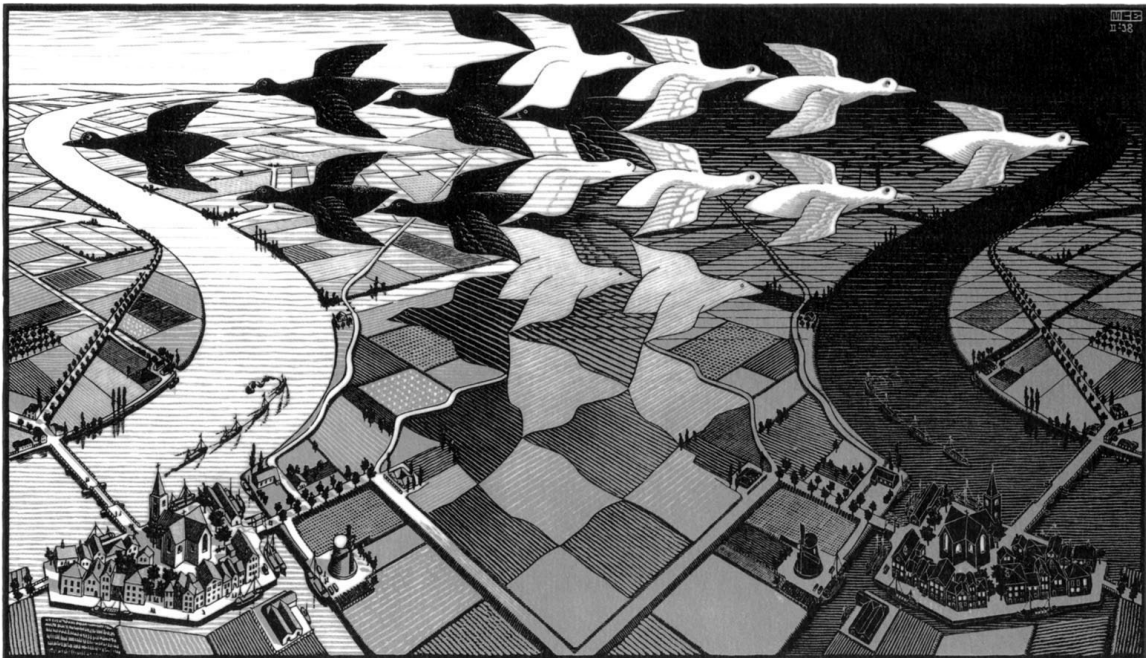
Le spectateur peut rechercher cette résonance entre son inconscient et celui de l'auteur à tous les niveaux pertinents de l'échelle de complexité. La meilleure compréhension de l'œuvre mobilisera vraisemblablement une combinaison englobant de nombreux niveaux. Par ailleurs, si la conscience ne permet pas, à elle seule, de comprendre une œuvre de dessin automatique, elle peut jouer un rôle clé en guidant l'analyse. C'est elle qui peut permettre au spectateur de s'assurer qu'il a bien pris en compte, bien observé, tous les secteurs, tous les aspects, tous les niveaux possibles, avant de passer volontairement la main à son inconscient, à son intuition, pour se concentrer sur l'impression globale, holistique, que l'œuvre suscite en lui.

A propos du hasard dans le dessin automatique et de la paréidolie, on peut noter que les formes que le spectateur identifiera dans l'œuvre pourront être le fruit du hasard, comme elles pourront correspondre à des éléments qui seront remontés de l'inconscient de l'artiste. Et ceci est également valable pour des niveaux de sens supérieurs, au-delà des simples motifs graphiques. Il ne sera donc jamais possible au spectateur de faire précisément la part de ce que l'artiste a exprimé, et de ce que lui-même projette dans l'œuvre. On peut bien sûr remarquer que ce doute existe aussi pour des œuvres « classiques » ; mais dans le cas du dessin automatique, ce doute est a priori plus important et irréductible. On peut aussi noter que la paréidolie peut être provoquée, que le spectateur peut être manipulé par l'artiste, qui l'oblige à une paréidolie forcée, comme Giuseppe Arcimboldo (illustration) s'en est fait une spécialité. D'autres artistes induisent une paréidolie que l'on peut qualifier de paradoxale, en conduisant le spectateur à voir dans l'œuvre deux versions contradictoires imbriquées l'une dans l'autre, entre lesquelles notre esprit se retrouve à osciller, ce dont s'est par exemple fait une spécialité Maurits Cornelis Escher (illustration).

Dans la présente partie de ce mémoire, nous avons étudié comment l'œuvre émerge d'un processus incrémental dans une pratique de dessin automatique, par l'accumulation de traits, qui se prolongent en lignes, puis délimitent des formes, dont l'agencement aboutit à l'œuvre. Nous avons vu comment tout cela semble se produire quasiment de soi-même, de manière largement autonome vis-à-vis de la conscience, par une expression de l'inconscient que l'artiste libère et que le corps et le geste impriment sur la toile. Le rôle du hasard a été discuté, de sa prégnance dans tout phénomène à son utilisation organisée dans le



43 Giuseppe Arcimboldo, *Le printemps*, huile sur toile, 1527-1539



44 Maurits Cornelis Escher, *Day and Night*, 1938, 677mm x 391mm

processus créatif comme espace d'expression de l'inconscient. Nous avons ensuite examiné les mécanismes du processus créatif, et notamment les pulsions qui poussent l'artiste à se lancer dans un tel projet, en pesant la part du conscient et de l'inconscient dans le déroulement de la création, et observé le caractère éminemment dialectique de ce processus, où l'artiste est autant acteur que spectateur de l'œuvre en train de naître, les traits en place influant le tracé des traits à venir. Cette analyse du processus créatif, tant du point de vue de l'œuvre en construction que de son créateur, va être prolongée dans le Chapitre suivant par une étude de la psychologie de l'art. Et nous aurons ainsi une fondation solide pour discuter de la manière dont l'art peut être appliqué dans un cadre thérapeutique, sous la forme d'une médiation particulièrement bien adaptée à l'expression de l'inconscient du patient. Nous verrons également comment, hors du contexte pathologique, une approche similaire peut être utilisée par l'artiste à des fins d'introspection, et je discuterai à cette occasion de l'expérience que j'ai pu conduire de ce point de vue au travers de ma propre pratique du dessin automatique.

III LA THÉRAPIE PAR LE GESTE ET LA PROJECTION DE L'INCONSCIENT



A MÉTAPSYCHOLOGIE DE L'ART ET ART-THÉRAPIE

1) Métapsychologie de l'art

La métapsychologie de l'art vise à l'étude des états de conscience et des phénomènes inconscients à l'œuvre dans la création artistique ou la réception de l'œuvre.

a) A l'origine, psychologie de l'art et psychologie sociale comme indissociables

Cette discipline purement théorique fut fondée en 1876 par Fechner et définie comme une nouvelle démarche scientifique qu'il nomme esthétique expérimentale¹⁶². Ses théories lient psychologie sociale et psychologie de l'art.

À cette époque l'esthétique est scindée en deux courants : l'esthétique « d'en haut », d'essence philosophique, et l'esthétique « d'en bas » qui analyse l'expérience esthétique à travers une démarche empirique : l'observation des comportements de choix et de préférences. Dans le domaine de l'esthétique « d'en haut » l'art ne pourra devenir « l'objet d'une étude scientifique que lorsqu'il sera considéré comme l'une des fonctions vitales de la société en liaison permanente avec toutes les autres sphères de la vie sociale, lorsqu'il sera considéré dans sa détermination historique concrète »¹⁶³.

Le psychisme de l'homme social est considéré comme « le substrat commun de toutes les idéologies d'une époque donnée, y compris aussi [donc] de l'art »¹⁶⁴. L'art est ainsi déterminé et conditionné de la manière la plus immédiate par le psychisme de l'homme social. L'analyse Marxiste de l'art, en particulier, dans ses formes les plus complexes, « inclut aussi par nécessité l'étude de l'action psychologique de l'œuvre d'art »¹⁶⁵. L'art systématise, symbolise, fait appel à « une sphère tout à fait particulière du psychisme de l'homme social : la sphère du sentiment »¹⁶⁶.

C'est alors qu'une nouvelle difficulté apparaît : « le problème de la délimitation entre psychologie sociale et psychologie individuelle quand on étudie les questions de l'art »¹⁶⁷. Dans le domaine de l'esthétique « d'en bas », Wundt (1832-1920) psychologue et fondateur du



162. DORON Roland et PAROT Françoise, *Dictionnaire de psychologie*, Paris, PUF, Quadrige Dicos Poche, 2005

163. VYGOTSKI, Lev, *Psychologie de l'art*, Paris, La DISPUTE, 2005, p.25.

164. *Ibid.*, p.28.

165. *Ibid.*, p.29.

166. *Ibid.*

167. *Ibid.*, p.30.

premier laboratoire de psychologie expérimentale, veut établir l'origine des produits de la création sociale, ce qui le contraint en fin de compte à se tourner vers l'activité créatrice d'un individu pris à part. En effet il pense que « l'œuvre créée par un individu peut être reconnue par un autre comme l'expression adéquate de ses propres représentations et affects »¹⁶⁸, et c'est pourquoi, lorsque l'on demande à plusieurs personnes de représenter une scène, des personnes différentes peuvent être à égale mesure les créateurs d'une seule et même représentation. Dans un premier temps la grande partie des recherches conduites reposaient sur la perception de stimuli simples construits par l'expérimentateur, dans lesquels on fait varier les proportions et l'unité de la composition. Puis au fil du temps les œuvres d'art elles-mêmes ont été retenues comme objets d'expériences, les recherches restant dominées par une vision normative du jugement de goût. Les réponses sont [alors] considérées comme justes par référence à une valeur esthétique que l'on suppose, à tort donc [considère-t-on maintenant], inhérente à l'objet et qui, de ce fait doit être universelle. Du point de vue psychologique : il n'y a pas de différence de principe entre les processus de la création populaire et ceux de la création artistique¹⁶⁹.

H. Eysenck psychologue connu pour ses travaux sur l'hérédité de l'intelligence pense avoir démontré l'existence d'un « facteur G d'appréciation indépendant de l'expérience culturelle du sujet et qui dériverait directement du système nerveux »¹⁷⁰, ce facteur serait le point qui nous permet d'accéder à la jouissance esthétique dans la création ou la réception de l'art.

Par la suite la psychologie de l'art passe d'une phase universaliste à une phase relativiste qui prend en compte les facteurs sociaux-culturels, où l'en met en doute aussi bien l'idée d'une conception unique de la valeur esthétique, que celle de l'innéité du facteur de goût. Pour D. Berlyne, la perception esthétique procède « d'une exploration diversive, c'est-à-dire non dirigée vers un but, et au cours de laquelle l'intérêt est éveillé par des éléments de conflits perceptifs. La complexité, la nouveauté, l'incertitude, l'ambiguïté, sont des variables collatives dont la présence constitue un potentiel d'éveil »¹⁷¹. L'étude des processus de création artistique constitue également un objet de recherche développé récemment grâce aux méthodes de stimulation par ordinateur. On s'est aperçu grâce aux expériences passées qu'il fallait faire une distinction entre psychologie objective de l'art et la psychologie subjective. Celle-ci se différencie à l'aide de la méthode introspective appliquée à l'étude des expériences vécues esthétiques, qui découlent de toute évidence des propriétés individuelles de ces vécus¹⁷².

Par sa nature même l'expérience vécue esthétique est inintelligible : « dans son essence et son déroulement elle reste cachée pour le sujet »¹⁷³. En effet, nous avons beaucoup de mal à comprendre, à expliquer et à nous expliquer pourquoi telle ou telle œuvre nous a plu : les mots nous sont presque inutiles pour exprimer les aspects tant



168. *Ibid.*, p.32

169. *Ibid.*, p.34

170. DORON Roland et PAROT Françoise, *Op. Cit.*, p.581.

171. *Ibid.*

172. VYGOTSKI, Lev, *Op. Cit.*, p.35.

173. *Ibid*

soit peu importants et essentiels de cette expérience vécue face à une œuvre d'art. C'est pourquoi il est difficile d'apprendre du créateur ou du spectateur en quoi consiste l'essence de l'expérience vécue qui les lie à l'art. Tant les processus de la création d'une œuvre que ceux de son utilisation et de sa réception se dissimulent à la conscience de ceux qui vivent ces processus. Lorsque le créateur ou le spectateur nous fait part de son ressenti, celui-ci est passé par l'étape de la rationalisation, c'est un ressenti après coup et non dans son immédiateté du ressenti. C'est donc une interprétation consciente qu'il nous rapporte, une auto-suggestion trompeuse, une tentative de justification devant sa propre raison, une « explication inventée *post factum* »¹⁷⁴. Une œuvre produit un effet plus ou moins fort sur celui qui l'observe, et nous accédons au sommet de la jouissance esthétique quand une œuvre nous coupe quasiment le souffle tant la tension est grande.

Souvent, les impressions que nous fuyons dans la vie quotidienne, nous les recherchons dans l'art. Les effets de ces affects quand ils sont dus à une œuvre d'art, sont manifestement d'une autre nature et d'un autre ordre que dans la vie, et cette modification esthétique de l'effet affectif, qui de pénible [dans la vie quotidienne] devient plaisant [dans l'œuvre d'art], est par conséquent un problème dont la solution est à chercher du côté de la connaissance de la vie psychique inconsciente.

Sans une étude psychologique spécifique on ne comprendra jamais quelles lois gouvernent les sentiments dans l'œuvre d'art et on risque à chaque fois de tomber dans les erreurs les plus grossières. Les études sociales de l'art ne sont pas en mesure non plus de nous expliquer dans son intégralité le mécanisme même de l'action d'une œuvre d'art. Il a d'abord été choisi d'étudier la psychologie du créateur, de l'artiste telle quelle s'est exprimée dans telle ou telle œuvre, ou bien d'étudier ce que ressent le spectateur qui perçoit cette œuvre. Cette méthode est imparfaite car si l'on prend en considération l'extraordinaire complexité des processus de création et le qu'on est du mal à définir les lois qui gouvernent l'expression du psychisme du créateur dans son œuvre, on verra alors très clairement la difficulté qu'il y a à s'élever de l'œuvre à la psychologie de son auteur. L'analyse de ce que ressent le spectateur se révèle de même stérile puisque ce vécu est lui aussi un acte dans la sphère inconsciente du psychisme. Il faut proposer pour la psychologie de l'art une autre méthode, qui nécessite une justification méthodologique. Il faut prendre pour base non pas l'auteur ni le spectateur, mais l'œuvre d'art elle-même. Toute œuvre d'art est ainsi considérée par le psychologue comme un système de stimuli, organisés dans le but conscient et délibéré de susciter une réaction esthétique. C'est alors en analysant la structure des stimuli, que l'on peut espérer reconstituer la structure de la réaction.



174. *Ibid.*, p.105.

b) La créativité dans le développement de l'enfant

La psychologie s'est toujours intéressée aux fondements du développement de l'être humain. Fortement influencée par les théories de l'attachement¹⁷⁵ (Bowlby, Spitz, Ainsworth), elle comprend le développement du bébé comme relatif à son environnement maternel. Il est important de comprendre le terme « mère » comme étant un ensemble environnemental, incluant le père, l'ensemble des relations affectives, les soins etc.

L'enfant, grâce aux stimulations de son environnement et en résonance avec celles-ci développerait des capacités qui fonctionneraient comme des poupées russes : d'abord il intègre une tâche simple, puis une tâche plus complexe à partir de ce que l'on nomme « schème » de la tâche simple primaire etc. Un schème est un schéma de pensée, une représentation psychique d'une tâche. Piaget en est le grand théoricien et investigateur¹⁷⁶.

S'inscrivant dans ce courant, Winnicott propose une approche tout à fait intéressante et qui aura inspiré nombre de chercheurs en psychologie de l'art. En effet, il propose entre la mère et l'enfant ce qu'il nomme un « espace transitionnel ». Il est à comprendre que dans les théories de Winnicott la mère doit être, pour un bon développement de l'enfant « suffisamment bonne ». En d'autres termes, elle ne doit être ni trop présente, car une sur ou sous-stimulation entraîneraient des carences développementales et affectives. La mère doit s'acquiescer des tâches de « holding » (porter l'enfant, lui faire sentir la contenance de son poids et de son propre corps), « handling » (soigner l'enfant, toilette etc.) et « object presenting » (présentation du monde extérieur pour qu'il soit saisissable par l'enfant, sans être écrasant ou effrayant). En somme, toutes ces tâches emmènent à la création de l'espace dit « transitionnel », une plage d'espace psychique mis en commun, qui permet l'échange, la métabolisation des états psychiques du bébé, le passage d'une fusion à une dé-fusion entre la mère et l'enfant, à l'élaboration graduelle de son Moi.

L'enfant alors se crée une capacité d'agir. Dans les premiers temps de sa vie tout est Un. Grâce à l'espace transitionnel entre la mère et l'enfant, ce dernier peut petit à petit sortir de ses croyances omnipotentes (je maîtrise l'autre par le geste, par ma voix), pour comprendre l'influence qu'il peut avoir (je peux communiquer avec l'autre, par le geste, par ma voix). Malgré tout la perte d'omnipotence est une crise, et pour combler le vide psychique, l'enfant développe alors un espace intérieur, qu'il peuple d'abord de son imaginaire puis de ses symboles. On assiste dans l'enfance à une confusion du monde interne et du monde externe, travaillés tout du long par le jeu et par la créativité. Aussi dans l'absence maternelle, l'enfant l'hallucine-t-il d'abord (du moins c'est supposé), puis il se saisira d'un objet représentatif, l'objet transitionnel. Ce dernier vient faire la passerelle entre la présence et l'absence de la mère, c'est le doudou¹⁷⁷. Ces apports sont considérés en psychologie



175. BOWLBY, John, *Attachement et perte*, vol 1, *L'attachement*, Paris, PUF, 2002

176. MAURY, Liliane, *Piaget et l'enfant*, Paris, PUF, 1997

177. WINNICOTT, Donald, *Jeu et réalité* (1971), Paris, Gallimard, 1975.

de la créativité comme étant les précurseurs des processus artistiques, la pratique artistique étant vue comme un prolongement de l'espace transitionnel, et le médium (incluant l'outil, la matière) comme un prolongement de l'objet transitionnel.

Roussillon ajoute que c'est grâce au père que l'enfant peut accéder aux symbolisations. Le père qui joue une place de tiers, et qui pousse à la dé-fusion maternelle. Aussi l'enfant développera-t-il les fonctions de symbolisation primaire (représentant psychique), symbolisation secondaire (représentant linguistique du représentant psychique), qui lui permettent d'organiser sa vie interne, et d'aller au-delà du chaos des stimuli sensoriel et de l'envahissement de son imaginaire¹⁷⁸.

c) L'art d'un point de vue neurocognitif

La psychologie s'intéresse également au psychisme d'un point de vue neurologique et cognitif. Cela signifie qu'une branche de la psychologie pense le cerveau un peu comme une machine, un ordinateur avec des fonctions d'organisation et d'exécution de tâches.

Même avec un tel point de vue, l'art intéresse pourtant des chercheurs comme Todd Lubard qui parlent de cognition créative, concept qui correspondrait à « l'idée que certains types de traitement de l'information, certaines capacités de traitement de l'information s'appliquent plus spécifiquement à la recherche de nouvelles idées »¹⁷⁹. Il existerait ainsi des opérations psychiques différentes de celles mesurées dans les bilans intellectuels classiques. C'est le cas par exemple de la pensée divergente, qui nous permet d'envisager une multitude d'idées très diverses, notamment lorsque l'on est à la recherche de quelque chose à créer et que l'on a besoin d'explorer toutes les possibilités différentes d'un thème, d'un sujet, cette pensée fait de plus preuve d'une grande flexibilité, qui lui permet de s'adapter à toute circonstance. On peut la comparer avec la pensée convergente, qui elle cherche à rassembler toutes les idées afin de pouvoir trouver la réponse optimale.

Dans une perspective différente, d'autres chercheurs, comme Davis, utilisent le terme d'empathie kinesthésique¹⁸⁰, en particulier dans le cadre de la danse, mais ce concept paraît tout autant applicable aux arts plastiques. Cela correspond à un comportement singulier qui fait que l'expérience de danser nous est commune. Le spectateur est « bougé » dans son propre corps par tout ce qu'il voit autour de lui, il vit la danse aussi intensément que les danseurs. En ce qui concerne les arts plastiques l'expérience vécue est semblable, le spectateur, via l'empathie kinesthésique, se met en résonance avec l'œuvre d'art et est bougé dans son propre corps par ce qu'il voit et ce qu'il comprend de cette dernière. Dans le domaine de l'art plastique, on peut d'ailleurs supposer que l'empathie kinesthésique est plus forte dans la performance artistique que dans la peinture, car dans le premier cas nous sommes relativement proches de la danse, dans le sens où l'on voit l'ar-



178. ROUSILLON, René. *Le processus de symbolisation et ses étapes. Matière à symbolisation*. Lonnay: Delachaux et Niestlé. 2002

179. LUBARD, Todd, <http://gerflint.fr/Base/Europe4/propos.pdf>

180. REYNOLDS, Dee et REASON, Matthew, *Kinesthetic empathy in creative and cultural practices*, Intellect Books, 2012.

tiste se mouvoir, réaliser l'œuvre juste devant nos yeux.

d) Dans l'approche psychanalytique

Les psychanalystes ont choisi pour objet d'étude la vie inconsciente et ses manifestations, ont affirmé que l'art occupe une place médiane entre le rêve et la névrose et qu'il a pour base un conflit qui « est déjà trop mûr pour le rêve mais n'est pas encore devenu pathogène »¹⁸¹. « L'artiste se situe ainsi sous le rapport psychologique entre le rêveur et le névrosé ; le processus psychologique y est identique en son essence, il diffère seulement par le degré »¹⁸². Le créateur a un comportement semblable à celui de l'enfant qui joue ; il crée un monde de fantaisie, qu'il prend très au sérieux, c'est-à-dire qu'il dote de grandes qualités d'affects¹⁸³, tout en le séparant nettement de la réalité. En psychanalyse, l'art a par ailleurs toujours servi à exprimer les instincts les plus anciens et les plus conservateurs. Si l'art se distingue en quelque chose du rêve et de la névrose, c'est avant tout en ce que ses produits sont sociaux, à la différence des rêveries et des symptômes de maladie.



181. RANK, Otto, *L'Artiste. Esquisse d'une psychologie sexuelle*, Wien und Leipzig, 1918, p.53.

182. VYGOTSKI, Lev, *Op. Cit.*, p.107.

183. « En psychanalyse : vécu émotionnel de toute coloration qualitative, exprimant la manifestation d'une pulsion quand elle n'est pas réprimée. » dans <http://www.psychologies.com/Dico-Psycho/Affect>

184. ANZIEU, Didier, *Le corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1981, p.93.

185. Dissociation. *Op. Cit. CNRTL*. Repéré à <http://www.cnrtl.fr/definition/dissociation>. Consulté le 21/05/2016.

186. Dédoublément. *Op. Cit. CNRTL*. Repéré à <http://www.cnrtl.fr/definition/dédoublément>. Consulté le 21/05/2016.

187. ANZIEU, Didier, *Op. Cit.* p.100

Didier Anzieu développe en 1981 la question du symbole dans le processus artistique et essaie de définir les différentes étapes du processus créatif. Il s'inscrit le courant actuel de métapsychologie de l'art, et est une référence dans le domaine. « Le travail de création parcourt cinq phases : éprouver un état de saisissement ; prendre conscience d'un représentant psychique inconscient ; l'ériger en code organisateur de l'œuvre et choisir un matériau apte à doter ce code d'un corps ; composer l'œuvre dans ses détails ; la produire au-dehors »¹⁸⁴. Nous allons prendre le temps d'explicitier ces cinq phases afin de mieux saisir en quoi consiste chacune d'entre elle.

La première étape est le « saisissement créateur » : lors de cette première phase le créateur serait en proie à un dédoublement dû à une « régression créatrice » avec dissociation qui correspond à une « rupture de l'unité psychique »¹⁸⁵. Le dédoublement¹⁸⁶, tout comme le clivage ou la projection, est un mécanisme psychotique issu de la forclusion : c'est à dire que le sujet rompt avec une part du réel qui ne lui convient pas, et la déplace purement et simplement, contrairement aux processus névrotiques, dans lesquels le sujet voudrait bien ignorer le réel, mais n'y parvient pas, et donc le refoule, le traite et le laisse revenir à nouveau dans le réel sous forme symbolique et métaphorique. Une partie de son Moi régresse : l'artiste crée des créatures différentes de lui mais qui lui ressemblent, dévoilant certains traits de sa personnalité ou de ses éprouvés corporels parfois méconnus de lui-même, sous le regard de l'autre partie de son Moi resté « sain » qui est le spectateur de ces créations. Il s'agit d'une plongée profonde dans le psychisme, semblable à « une sorte de rêve nocturne fait les yeux grands ouverts »¹⁸⁷, en effet « le travail psychique de création dispose de tous les procédés du rêve : représentation d'un conflit sur une

“autre scène “, dramatisation (c’est-à-dire mise en images d’un désir refoulé), déplacement, condensation de choses et de mots, figuration symbolique, renversement en son contraire. Comme le travail du deuil, il se débat avec le manque, la perte, l’exil, la douleur »¹⁸⁸. Anzieu postule que cet état ne survient qu’en cas de crise, en raison certainement de la levée des défenses, où le conscient se relâche pour mieux laisser s’exprimer l’inconscient et permet le retour d’une vérité oubliée sous la forme d’une hallucination non pathologique mais on peut présupposer qu’étant donné que chaque humain a connu des crises majeures dans son développement (naissance, expérience du manque, expérience de la séparation, œdipe, adolescence), tout matériel psychique issu d’une crise ou d’une reviviscence de la crise pourrait alors servir à la création.

Lors de la seconde phase, qui est celle de la « prise de conscience des représentants psychiques inconscients », un dialogue s’installe entre conscient et inconscient et aboutit à la levée d’une représentation refoulée et à une suractivation pulsionnelle, ce que l’on peut résumer ainsi : « créer, c’est lever soi-même un refoulement »¹⁸⁹. La part restée consciente du Moi va ainsi saisir un élément du matériel psychique dans le for intérieur, et cet élément deviendra le représentant ; le sujet peut alors décider de se défendre contre le représentant et l’annihiler. Selon Anzieu, c’est la réussite d’une étape qui permet au sujet de passer à l’étape suivante.

Au cours de la troisième phase, qui consiste à « instituer un code et lui faire prendre corps », le créateur va saisir le représentant et le fixer dans le pré : autrement dit, il va « ériger un représentant psychique inconscient en code et trouver un corps où faire fonctionner selon ce code »¹⁹⁰ ; par le biais du code le créateur traduit artistiquement le représentant. Afin de mieux nous expliquer cette étape du travail créateur, Anzieu la décompose en trois parties : la création du code, le choix du matériau ainsi que la projection de son corps propre. Il note dans cette phase l’importance du Surmoi qui est sollicité dans la création du code, mais qui se voit déplacé et « réintégré au Moi » dans le conflit entre Moi, « Moi sain » et Surmoi (dans sa valence régulatrice et tyrannique).

Nous en arrivons à la quatrième phase, « la composition proprement dite de l’œuvre » ; elle est plus éloignée de l’inconscient et nécessite un travail plus assidu et plus technique, car c’est l’étape de la création à proprement parler, de la construction matérielle, palpable, concrète de l’œuvre. Il s’agit de la mise en œuvre du code préalablement établi lors de la phase précédente, avec toutes les déformations, les modifications que le sujet peut y apporter, ce qui rend le code parfois difficile à saisir. Anzieu souligne le fait que le travail créateur peut se limiter aux trois premières phases du travail créatif, soit parce que les deux dernières phases seront confiées à autrui – comme c’est le cas lorsqu’un artiste demande à un ingénieur de réaliser son projet- soit parce que le créateur connaîtra des inhibitions.



188. *Ibid.*, p.20.

189. *Ibid.*, p.111

190. *Ibid.*, p.184

La cinquième et dernière phase serait celle de l'accouchement de l'œuvre, de sa mise au monde, de son expulsion au dehors, de la monstration. « La résistance inconsciente revient en force avec le cinquième et dernier moment du travail de la création : déclarer l'œuvre terminée, la détacher définitivement de soi, l'exposer à un public, affronter les jugements, les critiques — ou pire encore, l'indifférence —, accepter pour elle le risque de n'avoir qu'une survie éphémère, ou cet autre risque, qu'elle mène désormais sa vie propre, différente de celle que l'auteur avait espéré mettre en elle »¹⁹¹. Voilà une liste non exhaustive de tout ce qui peut-être source d'angoisse lors de l'achèvement d'une œuvre et de sa monstration à l'autre.

Donc étudier l'art sous l'angle de la psychologie revient à étudier sa place dans un modèle du système humain comme communicationnel (modèle social) ; comme issu d'une construction graduelle se perfectionnant perfectionné (modèle développemental) ; comme découlant de tâches cognitives (modèle neurocognitif) et comme étant un système complexe régit par l'homéostasie, à l'image d'un organisme vivant (modèle clinique et psychanalytique). Le choix d'une métapsychologie est d'englober ces quatre points de vue, et une métapsychologie de l'art est donc la prise en compte de ces quatre points de vue concernant les processus de création et l'art.

2) Qu'est ce que l'art-thérapie ?

Le terme « Art-thérapie » est composé de deux termes qui ont chacun leur importance et que l'on va définir. L'art, au sens de l'artiste, est une activité propre à l'homme qui n'a pas de fonction clairement définie, mais qui permet de s'exprimer et bien évidemment de créer en s'adressant directement aux sens, aux émotions et aux ressentis, aux intuitions et à l'intellect. Il s'agit donc de la production d'un objet qui engage, à la fois chez le créateur et le spectateur ; le corps, le cœur et l'esprit. Mais, au sens de l'artisan, du praticien, c'est encore un « ensemble de moyens, de procédés conscients par lesquels l'homme tend à une certaine fin, cherche à atteindre un certain résultat »¹⁹².

La thérapie est la manière de traiter les troubles ou les maladies, qu'ils soient physiques ou mentaux. Le médecin traite, grâce à des thérapies médicamenteuses, les pathologies physiques, mais c'est en revanche le psychologue ou le psychothérapeute qui traite les maladies mentales telles que les névroses, les troubles de la communication ou de la relation à l'autre, les traumatismes. La thérapeutique est une branche de la médecine qui étudie mais aussi enseigne la manière dont on peut traiter les maladies et les moyens propres à guérir, à soulager et à préserver la santé.

Dans le domaine de la psychologie, l'art-thérapie est une « formule condensée qui signifie thérapie par l'art. Le mot art a réduit son champ sémantique au cours des siècles : il concerne essentiellement la production esthétique. La thérapie, à l'inverse, a étendu le sien au



191. *Ibid.*, p.127.

192. Art. *Op. Cit.* CNRTL. Repéré à <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/art>. Consulté le 06/12/2015.

point de désigner tout ce qui contribue au développement personnel. L'art-thérapie se présente alors selon deux aspects principaux : il rassemble des interventions qui aident des personnes souffrant de troubles psychiques ou bien il vise, plus généralement, la transformation de l'Homme par l'art »¹⁹³

L'art-thérapie est donc l'exploitation du potentiel artistique et du processus créatif dans une visée thérapeutique et humanitaire, il est donc indispensable de posséder des compétences artistiques (peinture, sculpture, théâtre, danse etc.) pour pouvoir aboutir à un projet de soin. Selon Jean-Pierre Klein, l'art-thérapeute est comme un guide en tant qu'artiste. Il aide l'individu, le patient à passer de la simple ébauche à l'œuvre grâce à ses compétences d'artiste, il peut ainsi étayer la production plastique, tout autant qu'en tant que thérapeute il peut soutenir le patient dans son processus de transformation¹⁹⁴. L'art-thérapie, comme toute véritable psychothérapie, n'a pas d'objectif tel que la réduction des symptômes, mais son projet concerne le mieux être global de la personne. Elle n'est pas un test projectif, ne sert pas à faire un quelconque diagnostic, comme c'est le cas par exemple avec le Test de Rorschach¹⁹⁵. L'art-thérapie est une discipline intéressante car elle permet d'accéder au symbolique et de le mettre en dynamique d'une production à l'autre. Mais elle ne se limite pas pour autant à une expression à fin de décharge et de soulagement, « elle n'est ni thérapie émotionnelle ni recherche de catharsis ni expulsion du mal qui confine à l'exorcisme »¹⁹⁶. Cette pratique relève le défi de transformer une gêne, un mal-être, un handicap, un traumatisme, une douleur en enrichissement personnel en vue d'une « re-création » de soi-même¹⁹⁷. L'art-thérapeute est là pour accompagner le travail que le sujet fait sur lui-même. La méthode de travail est fondée sur l'esprit scientifique et la rigueur thérapeutique. « L'art-thérapeute est un membre de l'équipe paramédicale. Il possède des compétences artistiques et exploite les bienfaits d'une ou plusieurs techniques artistiques, notamment le pouvoir expressif, les effets relationnels, et la recherche du plaisir esthétique, afin d'aider des personnes à recouvrer, améliorer, maintenir des capacités d'expression, de communication ou de relation »¹⁹⁸. L'art-thérapeute s'appuie donc sur un ancrage théorique et pratique, mais n'est en revanche pas un psychothérapeute se servant de supports artistiques, car il n'interprète pas les œuvres ni les dires de son patient. Il est là pour l'aider à réactiver ou réorganiser les facultés d'expression, de communication ou encore de relation. Les précurseurs de l'art-thérapie, qui faisaient plutôt ce que l'on peut appeler de la « médiation artistique », ont d'abord appelé cela « l'art des fous » ou encore « l'art psychopathologique » issus des grandes années de la psychiatrie et de la psychanalyse, il n'y avait pas d'art-thérapeute, il s'agissait d'une pratique observante expérimentale. Le concept était de donner du matériel artistique à des « fous » et de voir ce qu'ils en faisaient. Des manuels et des grilles d'analyse systématiques avaient même été construits, car à l'époque on pensait pouvoir extraire d'un



193. Art-thérapie. Dans Roland DORON et Françoise PAROT, *Op. Cit.*, p.61.

194. KLEIN, Jean-Pierre. Symbolisations accompagnées. *Perspectives Psy*, 2009, vol. 48, no 3, p. 265-270.

195. CHABERT, Catherine. *Psychanalyse et méthodes projectives*. Dunod, 2004.

196. KLEIN, Jean-Pierre, *Penser l'art-thérapie*, Paris, PUF, 2014, p.104.

197. *Ibid.*

198. <http://www.art-therapie-tours.net/fr/definitions.php> Consulté le 06/12/2015

visuel un diagnostic. Dans cette méthode l'objet médiateur ne présente aucune portée thérapeutique en soi, et il est indépendant du cadre et du dispositif.

Dans la définition moderne de l'art-thérapie, l'expression artistique est assimilée à un langage que le thérapeute accompagne dans son expression (accompagnement thérapeutique) ou qu'il interprète (psychothérapies médiatisées). L'art-thérapie moderne est l'actualisation des concepts initiaux et fait une distinction entre art (œuvre) et expression (création), de même qu'elle fait différer les concepts de métaphore dans la création (organisé comme un langage ici visuel) et langage verbal. Elle se réfère aux données médicales et considère l'Art comme un processeur thérapeutique à potentiel de transformation, qu'un professionnel oriente vers des effets bénéfiques. Penser l'art comme un processeur serait donc le penser comme un outil qui permet d'effectuer, à la fois pour le thérapeute et le patient, le traitement du problème. L'art-thérapie moderne est une discipline qui s'accorde aux autres spécialités paramédicales officielles. Elle peut se pratiquer autant dans des institutions (sous autorité médicale) qu'en libéral.

3) Que peut apporter l'art à soi-même ?

Nous avons vu que l'art est postulé comme étant issu de divers processus et expériences, et qu'en cela il a intéressé vivement les thérapeutes. Voyons quelques uns des aspects positifs et potentiellement thérapeutiques que peut représenter la pratique d'un art pour l'artiste, ou la posture de spectateur pour le regardeur, d'un point de vue de son développement personnel.

a) Extension des capacités d'expression

D'après les définitions précédemment exploitées nous pouvons penser que l'art a le pouvoir singulier d'étendre nos capacités d'expression au delà de celles que nous possédons déjà, mais il peut aussi compenser certaines fragilités innées qui appartiennent au domaine de l'esprit plutôt qu'à celui du corps fonctionnel et nous permettre de nous exprimer autrement que par les mots, avec plus ou moins de facilité, mais un matériel psychique toujours investi de manière transversale au langage. On peut envisager l'art comme un outil thérapeutique capable de guider, de stimuler et de consoler à la fois ses créateurs et ses spectateurs, ainsi que leur permettre d'accéder à une meilleure vision et version d'eux-mêmes, car la réception de cet art les amène à se découvrir et à comprendre de quoi ils sont faits. Etre créateur, devenir un « Je créateur »¹⁹⁹, s'auto-engendrer à travers l'engendrement d'un objet unique est par nature un processus valorisant. C'est une manière de parler de soi sans pour autant dire « je », cela procède d'un combat ou plutôt d'une négociation avec la matière, qui vient aider cette interposition entre soi et soi. « La matière est comme un médiateur



KLEIN, Jean-Pierre, *Op.Cit.*
p.219.

doublé d'un interlocuteur qui a son caractère, qui se défend, qui a ses exigences »²⁰⁰. On peut alors penser que l'art nous permettrait d'être à la fois intensément nous-mêmes et plus que nous-mêmes. Pour découvrir l'utilité de l'art, il faut s'interroger sur les besoins spirituels et émotionnels de nos fors intérieurs. On peut alors se questionner sur la valeur de l'art : Pourquoi l'art compte-t-il autant pour l'individu ? L'art permet-il de combler les fragilités psychologiques ?

b) Se souvenir et mettre en forme le souvenir

L'une des facultés de l'art est de capter, à la manière d'un attrape-rêve (appelé « piège à transfert » par Klein)²⁰¹, les souvenirs, mais il nous permet également de remettre en forme notre propre façon de nous souvenir. En effet, en psychologie cognitive, il a été prouvé que les différentes étapes par lesquelles passent un souvenir le déforment. Il passe du réel, à l'encodage, puis au traitement psychologique, pour ensuite être récupéré en tant que souvenir et mis en forme artistique-ment ou linguistiquement, et fixer les instants à travers les images²⁰². En effet lorsque quelqu'un prend un appareil photo en main, c'est pour figer l'instant, pour être sûr de ne pas oublier les personnes, les lieux, les situations. En allant contre les failles cognitives de l'être humain, c'est la volonté de conserver, de dénier la peur d'oublier le passé face au temps qui court. De plus en général, lorsque que l'on produit une image, en photographiant ou en dessinant par exemple, on ne veut pas seulement retenir un détail d'une personne, d'une situation ou d'un lieu, mais retenir l'essentiel, le garder auprès de nous à tout jamais.

Dans certaines cultures il est interdit de dessiner des visages, de peur de capturer l'âme de l'autre ou de se prendre pour le Dieu Créateur. Cette vision rejoint celle de Platon pour qui l'art n'est qu'un simulacre, une mimesis, grossière et dénaturante de la réalité. L'art permet le développement de soi en nous permettant de conserver (même déformés) tous les souvenirs, d'éviter l'oubli et ainsi se construire sur des bases plus solides. Ceci n'est pas sans rappeler le mythe de l'origine du dessin, le mythe de Dibutade, qui dessine le contour du visage de l'être aimé pour se souvenir. En outre les artistes que l'on considère comme les plus grands, comme des génies, sont ceux qui savent choisir ce qu'il est essentiel de rendre inoubliable, qui ont compris comment fixer la signification de l'essentiel, comme l'amour, dans une œuvre. Les œuvres nous émeuvent car elles nous permettent de récupérer nos émotions du passé, de faire revivre des instants de nos vies : un retour en arrière momentané sur les expériences de vie ainsi préservées. Mais l'art peut aussi à travers des œuvres d'artistes qui pourraient être qualifiées d'incontournables, nous apprendre à mieux souffrir, à accepter nos états d'âme plutôt que de les confiner en nous empêchant de les laisser sortir et s'exprimer pleinement. Ces artistes ont accédé à l'universel et exprimé des états d'âme que tout individu peut ressentir. Ce passage à l'universel vient d'une identification projective de la



200. *Ibid.*, p.104.

201. *Ibid.*, p.261.

202. CRAIK, Fergus IM et LOCKHART, Robert S. Levels of processing: A framework for memory research. *Journal of verbal learning and verbal behavior*, 1972, vol. 11, no 6, p. 671-684.



45 Jean-Baptiste Regnault, *La corinthienne Dibutade*, huile sur toile, 1785

part des spectateurs lors de la contemplation de l'œuvre, comme de la part de l'artiste lors de sa création. A chacune de ces deux étapes non seulement les spectateurs le l'artiste s'identifient et se projettent dans l'œuvre, mais cela a pour conséquence que l'artiste s'identifie indirectement aux spectateurs et inversement. Nous entendons ici l'identification au sens psychologique du terme, c'est-à-dire qu'un individu transporte sur un autre les sentiments que d'ordinaire il éprouve pour lui, au point de confondre ce qui lui arrive avec ce qui arrive à l'autre²⁰³. Les artistes ont exprimé ce que nous tentons généralement de cacher ou que nous n'aurions pas su exprimer. Ces œuvres nous soulagent en transcendant et en affichant nos ressentis enfouis et en les replaçant au centre de la vie humaine, de même que la catharsis, laquelle est une thérapie utilisant l'extériorisation de traumatismes vécus. On voit ainsi que l'art a une capacité thérapeutique naturelle.

c) L'art comme décodeur de l'expérience humaine

Cette idée du souvenir est intéressante, et peut-être liée au point de vue analytique de la trace psychique. Cette trace psychique peut être issue d'un vécu émotionnel, cognitif, psychique, mais peut aussi être la trace d'un éprouvé corporel. Le vécu empirique de la mémoire est donc, au-delà des termes du langage courant, plus vague, plus large, plus profonde, et touche à ce qui demeure ineffable ou indicible en nous. Nous venons de le voir, la pratique ou l'observation de l'art permettent une réminiscence, consciente ou non, de la mémoire et de l'expérience humaine. D'un point de vue clinique, elle est liée à un autre concept. Ce concept théorise le rapport au réel, et en quoi ce dernier est lié chez l'humain à une grande subjectivité.

On reproche souvent aux images d'idéaliser le réel, d'en donner une fausse représentation, mais chaque image n'est pas là pour donner la réalité mais sa propre réalité. Dans la théorie psychanalytique du Nœud Borroméen de Lacan²⁰⁴ l'expérience humaine est définie et schématisée par trois anneaux imbriqués les uns dans les autres, chacun des anneaux représentant respectivement le réel, l'imaginaire et le symbolique. Tous trois sont co-dépendants: aucun des anneaux n'est hiérarchiquement au-dessus des deux autres, il y a simplement trois objets imbriqués les uns dans les autres, dont aucun n'est inférieur ou supérieur en puissance à l'autre. Ce qui paraît particulièrement intéressant dans cette théorie, c'est l'idée que l'expérience du réel ne peut être séparée des autres domaines avec lesquels elle est liée, et sans lesquels l'humain ne pourrait avoir aucune appréhension de la réalité. Ce qui tend à montrer que la réalité vécue est infiniment subjective et dépendante de ce qu'est la personne, et qu'elle conserve une part indicible, ineffable ; dont l'artiste se saisit.

Aussi, l'artiste aurait une sensibilité particulière à ces trois registres, avec lesquels il jongle constamment pour créer. En équilibre entre son monde symbolique (l'ordonnancement inconscient et pré-



203. Identification. *Op. Cit.* CNRTL. Repéré à <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/identification>. Consulté le 26/05/2016
204. LACAN, Jacques, *Le symbolique, l'imaginaire et le réel*, 1ere réunion de la SFP, 8 juillet 1953.

conscient de son vécu, de ses expériences), son imaginaire (à la fois Lacanien (image spéculaire) et artistique) et la réalité (concrète), il tresse son œuvre. Une plongée dans les trois faces d'un même prisme.

d) L'art nourrit l'optimisme

L'optimisme est bien souvent la clef du succès public de l'artiste. En effet « dans bien des cas, la réussite ou l'échec sont déterminés par une estimation de ce qui est possible et par l'énergie que l'on met à convaincre autrui de ce qui nous est dû »²⁰⁵. Ainsi l'optimisme et l'image de l'artiste doivent à la fois convaincre et émouvoir les spectateurs. Il est possible de trouver une image belle et émouvante sans pour autant la considérer comme une fausse représentation de la réalité. Toutefois, il n'est pas nécessaire qu'une image s'inscrive dans une volonté d'esthétisme pour qu'on la trouve belle. « On peut apprendre sur l'importance de l'image idéalisée en examinant son contraire : la caricature. Exagérer à dessein des éléments positifs du monde peut être essentiel pour distiller et concentrer l'espoir dont on a besoin pour tracer notre chemin à travers les difficultés de la vie »²⁰⁶. Cela nous amène à penser que si exagérer à dessein des éléments négatifs ne nous gêne pas, pourquoi être gêné par une œuvre qui elle, exagère à dessein des éléments positifs ? Au contraire cela ramène de la positivité et nous permet de combler les failles de notre psychisme et de profiter du bonheur des petites choses ainsi que de se rendre compte de tout ce qu'il y a de bien autour de nous.

Une des difficultés de l'espèce humaine est l'accès au bonheur, et le fait de parvenir à se contenter de ce qui nous entoure et à profiter des petits moments du quotidien. L'art serait un outil susceptible de nous faire mieux apprécier la valeur des choses en nous invitant à réévaluer ce que l'on aime ou admire. Cet outil se plaît à démentir en mettant en avant tout ce que l'on a pu manquer, l'œuvre élève ces moments épanouis jusqu'à la sphère publique et les éclaire du prestige de l'art.

Pour terminer cette question de l'optimisme dans l'art, on pourrait ajouter également qu'aujourd'hui nous sommes bien loin du point de vue archaïque de l'artiste mélancolique, et que l'art peut venir faire rire, être futile, saisir un jeu de mot et se faire faiseur de bien-être. Il est même possible de faire de l'art un outil d'ironie, permettant, par sublimation de détourner l'émotion négative en un contenu positif. De nombreuses œuvres peuvent être considérées comme la sublimation des souffrances de l'artiste, et à la réception, de celles des spectateurs. La sublimation en art, consiste à transformer les expériences psychologiques banales ou sordides en objet de beauté ou de noblesse. L'art peut atténuer le caractère aléatoire de ces expériences, car il propose des outils pour les multiplier, afin que l'on puisse y accéder dès que l'on est capable de relever les yeux de notre tristesse.



205. DE BOTTON, Alain, ARMSTRONG, John, *Art et Thérapie*, Paris, Phaidon, p.16

206. *Ibid.*, p.22

e) L'art compense les fragilités

Peu de personnes dans le monde sont réellement équilibrées : chacun cache et se cache à soi-même ses faiblesses psychiques d'une manière ou d'une autre, ceci est dû à notre passé psychologique (famille, travail, environnement etc.). Mais heureusement l'art est là pour combler les manques et susciter l'enthousiasme, envoyer une impulsion pour redonner goût à la vie, nous faire avancer. On peut penser que les goûts en matière d'art dépendent de notre vécu, de ce qui, dans notre constitution, a besoin d'être stimulé, accentué. Toute œuvre d'art est empreinte d'une atmosphère psychologique et morale particulière et reflète les différentes lacunes psychologiques. Elle aide ainsi à compenser des fragilités intérieures, afin de rétablir un sentiment de plénitude à la fois chez le créateur et chez le spectateur. Selon Lacan, « La Chose, dont toutes les formes créées par l'homme sont du registre de la sublimation, sera toujours représentée par un vide, précisément en ceci qu'elle ne peut pas être représentée par autre chose – ou plus exactement, qu'elle ne peut qu'être représentée par autre chose. Mais dans toute forme de sublimation, le vide sera déterminatif »²⁰⁷. Un vide serait alors nécessaire pour générer la création, qui représente alors le besoin de combler ce vide. Anzïeu le rapproche de la perte d'Objet, à l'angoisse d'abandon du bébé, et dit à ce sujet : « il se débat avec le manque, la perte, l'exil, la douleur ; il réalise l'identification à l'objet aimé et disparu qu'il fait revivre [...] »²⁰⁸. C'est en effet dans l'absence que l'enfant compense, et qu'il se crée un monde intérieur pour supporter cette absence. Ces traumatismes constitutifs au développement de l'enfant sont connus de tous, et permettent la naissance du symbole et des processus créatifs.

De plus, on s'est aperçu au fil des époques et des études que ce pouvoir de l'art ne s'applique pas simplement aux individus, mais aux groupes et aux sociétés. On peut même percevoir les déséquilibres d'une époque en observant les œuvres qui ont été produites à ce moment et celles qui ont été particulièrement appréciées (comme il l'a été démontré plus haut avec le point de vue en psychologie de l'art, du point de vue social, qui expose le passage de l'art individualiste à l'art universaliste).

f) L'art permet d'accéder à la compréhension de soi

L'utilisation de l'art est un des outils qui aide à la compréhension de soi. En effet nous ne sommes pas limpides pour nous-mêmes et encore moins pour autrui; nous avons seulement des soupçons, intuitions, rêvasseries, tentatives de compréhension. Cela est dû au manque de recul que nous avons sur nous-mêmes, certains psychologues nomment ce phénomène « myopie psychologique »². Nos capacités de vision psychique nous permettent de voir de nous-même



207. LACAN, Jacques. *Le transfert: 1960-1961*. Seuil, 1991.

208. ANZIEU, Didier, *Op. Cit.*, p.20.

209. ANDRÉ, Christophe, *Les États d'âme: Un apprentissage de la sérénité*, Paris, Ed. Odile Jacob, 2011, p.276.

une seule chose à la fois, de nous observer par petites zones ; mais nous n'avons pas la capacité d'analyser l'ensemble. Comme c'est le cas pour quelqu'un qui souffre de myopie visuelle forte et qui pour lire doit avoir son nez collé au livre, et doit donc lire mot par mot sans pouvoir voir l'ensemble avec netteté. Nous sommes traversés par des humeurs que nous ne connaissons pas vraiment, car elles sont très difficiles à identifier. Puis on croise une œuvre d'art qui saisit quelque chose en nous que l'on a toujours senti sans jamais réellement le comprendre, le reconnaître. Cela permet de rendre pictural un moment de la vie de l'esprit à mi-chemin entre ambition et confusion, entre partage et compréhension. Maintenu dans un instant précédant la révélation. L'art approfondit la connaissance de soi et constitue un excellent moyen de la transmettre aux autres quand le langage nous paraît inadéquat.

Les êtres humains essaient par tous les moyens d'exprimer leur personnalité et de la communiquer au monde extérieur. La compréhension de soi passe donc aussi par la décoration de notre intérieur, un objet de notre quotidien, notre style vestimentaire ou encore l'une de nos créations. Tout cela nous permet donc de mieux connaître et communiquer notre identité, ce dont on est vraiment fait.

g) L'art permet d'élargir la vision du beau

On peut penser que le dégoût ou l'ennui que l'on ressent envers une œuvre viendrait d'un vécu subjectif, lié à un matériel cognitif, mémoriel, développemental etc. Suite à cela, notre réaction première serait de se mettre sur la défensive à la vue d'une œuvre, en ayant l'impression que des éléments menaçants se multiplient autour de nous. On utilise dans ce processus une logique émotionnelle qui est pour nous implacable, mais qui est en réalité erronée. Afin de se défaire de ses réflexions défensives il faut d'abord prendre conscience de leur réalité et considérer ces points de vues négatifs envers l'œuvre comme normaux et les accepter. Par la suite le spectateur doit chercher des correspondances entre la mentalité de l'artiste et la sienne, afin de trouver un point commun et d'être finalement capable de s'intéresser à l'œuvre. On peut sans doute compenser un aspect de ses desseins, à condition de chercher en soi, de ramener l'œuvre qui nous semblait inintéressante au premier abord, vers notre compréhension grâce à des étincelles d'intérêt. La finalité de cet exercice étant d'apprendre à rester soi-même face à des éléments menaçants.

Nous pouvons en conclure que les différentes fonctions de l'art sont les suivantes : un remède à la mauvaise mémoire, une source d'espoir, un moyen de rendre digne la douleur, un facteur équilibrant, un guide pour la connaissance de soi, un guide pour élargir l'expérience, ainsi qu'un outil de re-sensibilisation.

4) Penser les bienfaits de l'art hors des circuits thérapeutiques

Dans le livre *Art et Thérapie*, on va au-delà des lectures habituelles que l'on fait de l'art afin de savoir l'importance ou non d'une œuvre pour son époque. Aux lectures technique, politique, historique, à la capacité à choquer, on peut ajouter une lecture thérapeutique. Dans ce cas une œuvre sera dite intéressante ou non en fonction de la manière dont elle répond à nos besoins intérieurs et remédie à nos fragilités psychologiques. En parlant dans cette lecture thérapeutique de ce qui se passe dans le psychisme au regard de l'œuvre afin d'en définir sa valeur ou non pour l'opinion publique. Puiser quelque chose dans une œuvre ne voudra plus dire seulement « s'initier à l'art mais aussi s'initier à ses propres profondeurs »²¹⁰, prêt à se sonder soi-même et à comprendre ce que l'on ressent en voyant l'œuvre. Elles ne seront plus bonnes ou mauvaises en elles-mêmes, mais bonnes ou mauvaises pour soi-même, dans la mesure où elles compenseront des travers de notre personnalité, de notre existence. Avant d'aller à la rencontre d'une œuvre il sera donc essentiel de connaître son propre caractère pour savoir ce que l'on cherche à compenser ou à apaiser.

Contrairement à ce que l'on pourrait croire au premier abord l'artiste se pose la question du genre d'œuvre à réaliser, il est en questionnement perpétuel, même s'il décide de sa propre création en fonction de processus qu'il maîtrise. Mais en réalité il y a toujours une part de la création laissée au hasard ne sachant pas exactement ce que l'on attend de l'art, on n'ose rien demander de précis, et d'espérer en tant que créateur que le hasard fera coïncider nos besoins essentiels avec l'inspiration aléatoire qui nous anime. En revanche, il est possible de penser l'art autrement en repensant « la commande artistique afin que l'art puisse servir nos besoins psychologiques aussi efficacement qu'il a servi ceux de la théologie ou de la politique. Un art qui ne soit pas seulement le fruit de l'imagination aléatoire des artistes. Permettrait à l'art de l'amener au centre de l'attention »²¹¹. Le « nous » ici désigne la globalité de l'espèce humaine. Si l'on suit toute cette théorie le talent d'un directeur de galerie ne devrait donc pas être de savoir vendre, mais en revanche de savoir ce qui correspondrait le mieux aux besoins intérieurs de son client, à ses manques, car avant de conseiller une personne, il faut connaître les fragilités de son psychisme, ainsi le travail du directeur de galerie rejoindrait celui du psychothérapeute.

En ce qui concerne les institutions on pourrait imaginer que les œuvres seraient rangées selon les difficultés de l'être plutôt que selon un classement géographique ou chronologique. Rassembler par exemple dans une pièce les œuvres qui abordent les mêmes zones troubles de l'existence, les mêmes fragilités psychologiques. Un musée



210. DE BOTTON, Alain, ARMSTRONG, John, *Op. Cit.*, p.72.

211. *Ibid.*, p.80

dont les différentes salles porterait le nom d'émotions (colère, bonheur, plénitude, sérénité, angoisse etc.) et les cartels plutôt que d'expliquer le contexte spatio-temporel de l'œuvre parleraient des choses essentielles de la vie, tel que les ressentis face à l'œuvre et une description de la scène représentée. Ainsi chacun pourrait aller visiter les différentes salles selon sa constitution psychique afin de combler ses manques et lui ramener de l'optimisme. « La fonction des musées ne doit pas être d'apprendre à aimer l'art, mais d'inciter à aimer ce que les artistes ont aimé, à travers la contemplation de leur œuvre »²¹² et ainsi être capable de comprendre ce qui les a poussé à créer. Ce type de musée à visée thérapeutique serait donc porté à la fois sur les émotions de l'artiste et sur celles du spectateur afin de les faire entrer en communion.

On peut donc supposer que l'une des qualités thérapeutiques de l'art peut être de nous apprendre à mieux nous aimer, car une image peut raviver quelque chose qui fait défaut dans notre vie. Cela peut être un outil, voire même un guide pour nous aider à acquérir différentes capacités telles que : l'écoute, la patience, la curiosité ou encore la résilience. En effet, on peut supposer que toutes ces qualités sont essentielles à la création d'une œuvre et ce avec la même affection que l'on ressent envers quelqu'un que l'on aime. On recherche tous quelqu'un qui soit attentif aux détails de notre personnalité, comme on pourrait être attentif aux détails d'une œuvre d'art. Tout comme faire preuve de patience est nécessaire pour obtenir la récompense d'une œuvre réussie, mais aussi d'une relation réussie. Il est d'une grande importance de porter de l'attention à l'expérience réelle, de prendre le temps de bien observer ce qui se déroule devant nous et de profiter de chaque instant, chaque miette de notre vie, ainsi que de la diversité et de la singularité du monde. Et ainsi prendre le temps de savourer les points positifs, plutôt que de ne retenir que les points négatifs, ce qui est une des caractéristiques de l'être humain. L'art permet aussi d'apprivoiser l'inattendu et d'apprendre à transformer une erreur, une difficulté, un trait fortuit, en opportunité, faire de la lacune une force, tout peut-être beau y compris quelque chose faisant appel à un état négatif. En prenant le temps d'analyser les éléments, en se gardant de décisions trop hâtives, on se rend compte qu'un problème peut devenir une chance ; mais tout cela n'est pas possible si on ne prend pas de recul sur notre création, notre vie, nos relations, etc. : il s'agit de replacer les choses dans un contexte plus vaste qui nous amènera à plus d'objectivité. La raison se développe elle aussi au contact de l'art, car en observant, elle nous permet de voir comment les éléments sont articulés, agencés entre eux : cette force constructrice est essentielle à notre vie, et je dirais même à notre survie mentale. Car si on ne prend pas le temps de bien analyser les différents aspects d'un élément, on se fourvoie et on ne voit pas les choses comme elles sont réellement.



212. *Ibid.*, p.94

L'art peut, via la contemplation, nous permettre de nous émouvoir de certaines choses qui sont tellement présentes au quotidien que nous ne les voyons plus, et donc de ne pas nous ennuyer des objets et des personnes que nous ne connaissons que trop bien. Un artiste ne se contente pas de reproduire ce qu'il a devant lui, mais s'attache à canaliser l'attention du spectateur sur ce qui lui paraît essentiel, ce qui permet ainsi de corriger les faiblesses de l'esprit. L'art peut aussi être utile « en tant que force de l'imagination capable d'anticiper l'avenir »²¹³ et de nous y préparer : l'imagination d'un artiste peut ainsi se décupler et se partager. L'expérience du spectateur est définie et structurée par anticipation par l'imagination créative de l'artiste, qui s'autorise en quelque sorte à chorégraphier l'expérience du spectateur. Cette anticipation permet ainsi de prévenir la souffrance et le déclin, et ainsi rendre à la réalité toute sa beauté, car nous sommes parfois en décalage avec notre propre réalité. S'il y a absence de beauté c'est que l'art ne nous a pas encore ouvert les yeux, en effet l'art nous offre parfois l'occasion de regarder la vie d'une manière plus significative, plus directe, plus objective, et ainsi de changer notre vision du monde, bien qu'une caractéristique essentielle de l'être humain soit de se connaître de l'intérieur et d'avoir une compréhension immédiate, intuitive de soi-même, alors que l'on aborde les autres de l'extérieur. Tout cela nous montre que pour bien se connaître il faut à la fois prendre en compte notre avis, ce que l'on vit à l'intérieur, mais aussi ce que le monde extérieur perçoit de nous, et l'art peut nous y aider. Ce processus peut avoir lieu notamment grâce aux critiques : que celles-ci soient positives ou négatives, elles nous permettent de comprendre pourquoi l'on aime ou pas quelque chose, et nous aident ainsi à mieux nous comprendre nous-même et à mieux nous entendre avec nous-mêmes.

Les artistes sont des individus qui exercent une activité décisive sur la vie des autres, comme le prouve l'argent que le public est prêt à dépenser pour cela. Ils ont fait le choix de transformer certains moments d'inspiration en carrière, en se questionnant sur ce qui les enthousiasme chez les autres, et ont décidé de prolonger les recherches dans l'idée d'une transmission qui permet ainsi à l'être humain d'augmenter ses capacités et sa qualité de vie à travers le temps. La difficulté dans la réalisation d'une œuvre, tout comme dans le quotidien, est normale et même constructrice : on a beaucoup à apprendre d'elle, qu'elle vienne des autres ou de soi-même. Il faut simplement la prendre avec dignité et ne pas faire des doutes et des humiliations une affaire personnelle.

L'objectif véritable de l'art étant de transformer la vie pour la rendre plus agréable, on peut donc suggérer que son dessein devrait être de réduire le besoin que l'on ressent de faire appel à lui. L'art est au service de l'humanité et les artistes sont ses assistants qui aident l'être humain dans la recherche de la compréhension de soi, de l'acceptation de soi, de l'empathie, de la consolation et de l'épanouissement. Ce qui est comparable au rôle d'un médecin et de ses infirmiers qui sont eux aussi au service de l'humanité, mais pour réduire les souffrances et les pathologies physiques.



213. *Ibid.*, p.142.

B. UTILISATION DE LA CAPACITE D'EXPRESSION DE L'INCONSCIENT AU TRAVERS DE L'ART.

Nous avons vu que l'art peut-être au centre d'un processus de transformation personnel accompagné par un thérapeute (art-thérapie) ou non-accompagné (pratique autonome). Toutefois, la capacité de l'art à explorer l'inconscient lui donne naturellement un pouvoir de diagnostic en psychologie, mais il en est de nombreux autres, dérivés de cette capacité, ou liés à d'autres, comme celles de distraire, d'apporter un accomplissement ou de laisser une trace. La capacité à explorer l'inconscient est bien entendu utile d'abord pour un patient en position de créateur, à qui l'on propose de créer afin que son inconscient puisse s'exprimer. Mais elle peut aussi être utile au patient en position de spectateur, à qui l'on propose des œuvres à interpréter, afin que là aussi son inconscient puisse s'exprimer. Nous allons examiner ces différents cas et modalités d'application de l'art dans le domaine thérapeutique, tenter de planter un cadre théorique, sur lequel je pourrai ensuite m'appuyer pour analyser ma pratique.

1) Cadre théorique

On peut commencer par remarquer que parmi les pratiques de l'activité artistique, celles qui donnent à l'inconscient le plus de liberté pour s'exprimer sont a priori les plus intéressantes dans le domaine thérapeutique : en particulier celles qui ne suivent pas de plan préétabli, qui sont improvisées ou ménagent des phases d'improvisation, et qui dans ces phases organisent la déconnexion du surmoi d'une manière ou d'une autre – par le détournement de l'attention, par la rapidité de l'exécution et par son caractère machinal, ou par toute autre mesure qui empêche ou limite le contrôle conscient de l'expression, y compris jusqu'à l'usage d'un stupéfiant -. Et de ce point de vue, les pratiques issues du mouvement surréaliste, notamment l'écriture ou le dessin automatique, semblent particulièrement adaptées.

On peut aussi noter que l'art plastique, par rapport à d'autres modes d'expression, a une position singulièrement favorable pour des patients qui sont amenés à pratiquer une activité artistique sans nécessairement posséder toutes les qualités qui sont généralement requises chez un artiste. En effet, à la différence de l'écriture, du théâtre ou de la musique, les arts plastiques ne reposent pas sur la maîtrise d'un langage ; et à la différence de la danse, ils ne demandent pas de prédispositions particulières sur le plan corporel. Ils sont donc accessibles à une pratique amateur et à un public a priori beaucoup plus large que les autres arts. Ils peuvent aussi permettre plus facilement d'exprimer, d'extérioriser des éléments qui ont été acquis avant la maîtrise du

langage, comme par exemple des événements vécus et des émotions intervenues dans la toute petite enfance.

a) Exprimer l'inconscient peut atténuer la souffrance

Commençons par traiter les cas les plus éloignés du sujet de ce mémoire : ceux où le rôle de l'art n'est pas, ou du moins pas directement, de faciliter l'expression de l'inconscient. Comme indiqué ci-dessus, au delà de cette capacité singulière de l'art, centrale dans son application à la thérapeutique, il en est d'autres, qui passent ici au second plan, mais qui peuvent avoir une utilité certaine. Sans prétendre à l'exhaustivité, nous mentionnons ci-dessous trois cas typiques, où l'activité artistique, sans avoir un effet thérapeutique au sens immédiat du diagnostic ou du soin, peut néanmoins apporter un soulagement bénéfique et une véritable contribution curative du niveau d'un soin palliatif.

L'art peut par exemple avoir une fonction de distraction. Il peut aider à détourner l'attention d'un patient de la souffrance qui l'étreint. Pour une personne qui souffre psychiquement ou même physiquement, l'activité artistique peut en effet lui permettre de s'évader, d'entrer dans un processus mental et dans un monde de représentations où elle peut momentanément oublier sa souffrance ou au moins n'en retenir qu'une sensation atténuée. L'ironie est que la personne est d'autant plus proche de sa souffrance qu'elle s'en éloigne consciemment. Notons qu'à une souffrance physique est toujours associée une souffrance psychique, et que dans le cas discuté ici, si l'art ne contribue pas directement à lutter contre la cause de la souffrance physique, il joue cependant un véritable rôle thérapeutique en réduisant, même momentanément, la souffrance psychique, en la traitant d'un point de vue inconscient, et il peut constituer un accompagnement efficace au soin médical classique, en facilitant son acceptation et son application.

Le deuxième exemple serait plutôt de l'ordre de l'accomplissement. Il s'agit du plaisir de la création, de la satisfaction d'avoir réalisé quelque chose. Pour une personne malade, l'activité créatrice, la mise en œuvre de ses facultés inventives, puis la sensation d'accomplissement que peut procurer la réalisation d'une œuvre, la création de quelque chose de nouveau et porteur d'une forme de sens, quelque modeste et de caractère amateur que soit le résultat, peuvent lui apporter une satisfaction, un plaisir, susceptibles de lui faire oublier ou d'atténuer un moment sa souffrance physique ou psychique. Dans cet exemple, plusieurs des pulsions identifiées au II.B. « Créer pour se préserver du vide » semblent actives : la pulsion de création, celle de partage et celle de la quête de sens.

Le troisième exemple implique la pulsion de témoignage identifiée aussi au II.B. Pour un patient atteint d'une pathologie incurable et fatale à court terme, qui sait donc qu'il ne lui reste malheureusement que peu de temps à vivre, la possibilité de laisser une trace derrière lui, un témoignage de ce qu'il a vécu et ressenti, peut atténuer son angoisse de la disparition.

Dans ces trois cas, même si l'art ne fait pas partie intégrante du dispositif curatif au sens strict, puisqu'il apporte essentiellement un soulagement à la souffrance psychique qui accompagne la douleur physique et la menace d'une disparition prochaine, l'activité artistique peut toutefois être associée à ce dispositif en tant que soin palliatif. Et en particulier pour des enfants, surtout en milieu hospitalier, cette activité peut être accueillie avec entrain, y compris par les parents des jeunes patients, et elle mérite d'être organisée et intégrée dans le schéma de soin.

b) Mise à nu de l'inconscient dans les outils artistiques à visée diagnostique des psychologues

Concentrons-nous maintenant sur le rôle central de l'art dans le domaine thérapeutique : celui de faciliter l'expression de l'inconscient. Comme indiqué ci-dessus, il y a plusieurs alternatives dans cette application de l'art : le patient peut être en position de créateur ou bien de spectateur ; la fonction précise peut être le diagnostic ou bien le soin ; le patient peut souffrir d'une véritable pathologie, ou bien simplement subir un test psychologique ; le patient peut être un enfant ou un adulte. Par ailleurs, comme nous l'avons indiqué ci-dessus, l'art plastique a des avantages décisifs en matière de thérapie : il ne demande par de dispositions ni d'apprentissage particulier, il permet donc en particulier de s'adresser à de très jeunes enfants ou de traiter des traumatismes datant de la petite enfance, et il permet une expression parfaitement immédiate de l'inconscient, sans que celle-ci soit filtrée par un code, comme dans l'écriture ou la musique. Avant d'approfondir l'analyse d'applications de l'art plastique dans de véritables dispositifs thérapeutiques, commençons par deux exemples parmi les plus courants de la manière dont l'art plastique peut être utilisé dans le domaine de la psychologie indépendamment du caractère pathologique ou non pathologique de l'état du « patient » : d'abord le test de Rorschach, puis le dessin d'enfant appliqué à l'étude de son développement ou au diagnostic de problèmes familiaux.

b.i) Le test de Rorschach

Le test de Rorschach est décrit dans le livre *Psychodiagnostic* en 1921: c'est un outil clinique de l'évaluation psychologique à visée diagnostique de type projectif mis en place par le psychiatre et psy-

chanalyste Hermann Rorschach. Il consiste en une série de planches de taches d'encre réalisées sur papier qui sont soumises à la libre interprétation du sujet évalué. Ce que ce dernier voit dans les taches est analysé par l'observateur, qui en déduit les traits et lignes de force qui organisent la personnalité et la structure clinique du sujet. L'interprétation jouera donc un rôle capital dans le diagnostic du sujet.

Les formes proposées au sujet sont qualifiées de fortuites, c'est-à-dire que ce sont des figures formées d'une manière indéterminée. Elles doivent être assez simples, avec un rythme spatial et une certaine puissance plastique afin que le sujet y voie plus qu'une simple tache²¹⁴. Le fait d'avoir plié la feuille en deux une fois l'encre écoulée permet de donner à la tache une certaine symétrie et ainsi le rythme minimum nécessaire pour qu'une interprétation soit possible. Cette pliure est la condition formelle de l'émergence du sens, « c'est ce qui ordonne suffisamment la tache pour inciter le sujet à y voir une certaine forme »²¹⁵, sans pour autant qu'une image trop évidente s'impose d'elle-même. Un autre paramètre qui a son importance pour la réalisation de ce test est la distance entre la planche et le regard du sujet, qui est précise car elle ne doit pas excéder l'extension du bras pour éviter toute déformation formelle trop évidente de la tache aperçue dans son aspect général. Ces formes fortuites ne sont pas réalisées au hasard, mais s'inscrivent dans un procédé précis qui combine indissociablement un certain rythme spatial et une indétermination générale de la forme.

L'exploration psychique ne passe pas par un phénomène d'expression, mais par le biais du médium indirect de la projection. Ce n'est pas une épreuve d'imagination mais juste un exercice d'interprétation qui ramène consciemment la forme fortuite à une perception d'ensemble faisant appel à une association d'idée. L'imagination est mise au service de l'exploration de la psyché et des mécanismes d'association qui se font jour dans l'interprétation. La méthode de Rorschach repose sur l'idée d'une continuité fondamentale entre perception et interprétation : « il apparaît que les distinctions entre perception et interprétation sont seulement individuelles et graduelles, non générales et essentielles, de sorte que l'interprétation ne peut être qu'un cas particulier de la perception »²¹⁶. La méthode agit comme le révélateur d'une structuration générale de la vision et du comportement.

La différence entre un individu normal et un individu pathologique de type schizophrénique ou maniaque par exemple, est que dans le premier cas le sujet est conscient d'interpréter une tache et admet donc qu'il est possible que l'on puisse y voir une multiplicité d'autres choses, tandis que dans le second cas le sujet n'interprète pas les images mais il les définit et en conséquence s'étonne qu'il soit possible que d'autres puissent y voir autre chose. La continuité entre interprétation et perception, qui fonde également la continuité entre le normal et le pathologique, rejoint la position générale du surréalisme concernant l'intégration du rêve et de la réalité, mais aussi de la folie et de la raison. Ce test est comparable à la technique du frottage pra-



214. DIDI-HUBERMAN, Georges, *Phasmes, essais sur l'apparition*, Paris, Éditions de minuit, 1998, p.158.

215. TROCHE, Sarah, *Op. Cit.*, p.88.

216. *Ibid.*, p.89.



46 Hermann Rorschach, *Test projectif*, planche 4, 1921

				
Plate 1 (bat, butterfly, moth)	Plate 2 (two humans)	Plate 3 (two humans)	Plate 4 (animal skin, massive animal)	Plate 5 (bat, butterfly, moth)
				
Plate 6 (animal hide, skin, rug)	Plate 7 (human heads, faces)	Plate 8 (pink: animal)	Plate 9 (orange: human)	Plate 10 (blue: crab, lobster, spider)

47 Tableau de classification des différents Test de Rorschach et les résultats les plus courants

tiquée par Max Ernst, qui est déterminée par une obsession visuelle permettant de faire émerger un souvenir latent, un désir préexistant. Le tracé du frottage fonctionne donc comme une « trace mnésique ». De même, en accordant de l'importance au type de réponse donnée, et à la structure de cette réponse même, le clinicien peut déduire des traits de caractère ou des spécificités dans le rapport au monde de la personne. Il évalue, par exemple, l'ordonnancement du phrasé, le type d'association, le type de réponse, à dominante sensorielle, émotionnelle ou conceptuelle²¹⁷.

b.ii) Dessins d'enfants en psychologie

En psychologie les dessins d'enfants peuvent être utilisés soit au cours des prises en charge thérapeutiques, -c'est le cas du dessin de la famille par exemple pour avoir une idée de ses représentations affectives et relationnelles-, soit encore pour évaluer un niveau de développement dans une perspective psychométrique -c'est le cas du dessin du bonhomme : il s'agit d'un des premiers dessins signifiants de l'enfant et on s'est aperçu depuis longtemps qu'il passe par des stades caractéristiques selon l'âge, on s'en est donc logiquement servi comme témoin du développement mental-.

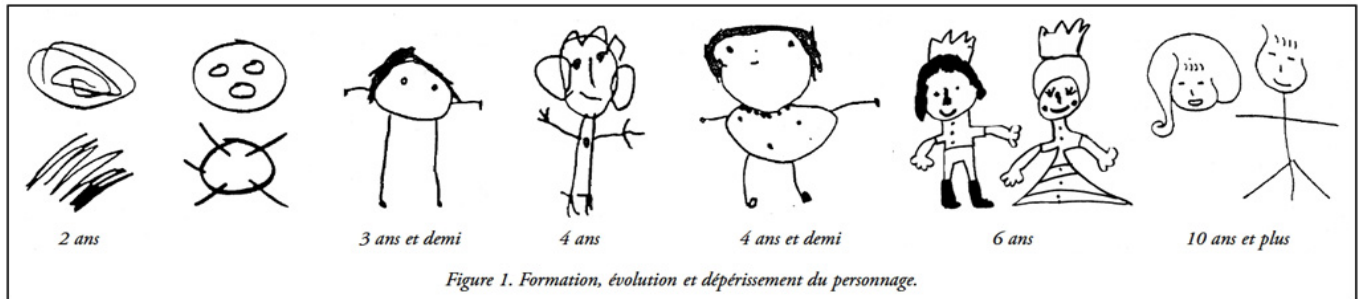
L'évolution de ce dessin suit la chronologie suivante d'après Luquet en 1927. Les premiers essais sont réalisés entre les âges de 2 et 3 ans, à l'époque du réalisme fortuit où c'est un vague cercle qui sera étiqueté bonhomme par l'enfant ; On peut imaginer que l'enfant réduit l'être humain à sa caractéristique essentielle: la tête. Puis l'enfant va ajouter des détails qui aboutissent au bonhomme têtard à la fin de la troisième année : il s'agit d'un cercle plus ou moins régulier auquel sont ajoutés des lignes verticales qui figurent les jambes et des points à l'intérieur du cercle figurant certainement les éléments du visage. Apparaissent ensuite les bras représentés par des lignes horizontales de chaque côté du cercle sans différenciation tête/tronc. Le bonhomme-type apparaît entre 4 et 5 ans, ce sont deux cercles où sont implantés bras et jambes. L'évolution se traduit par l'augmentation des détails dessinés : vêtements, chevelure, accessoires. On voit apparaître ensuite les mouvements des bras ou des jambes vers 6 ans, puis le profil. On observe un palier dans l'augmentation des éléments dessinés vers 12 ans, âge au-delà duquel il n'y a plus d'évolution²¹⁸.

Goodenough a été une des premières en 1926 à étalonner le dessin du bonhomme et à le considérer comme un test de développement mental. La consigne est très simple : " dessine-moi un bonhomme " ; le matériel requis également, ce qui explique certainement que ce test soit très utilisé. La précocité ou le retard mental sont évalués à partir d'un système de notation basé sur la présence ou l'absence, dans le dessin de l'enfant, des aspects essentiels de la représentation (tête, membres) et des détails et accessoires (cheveux,

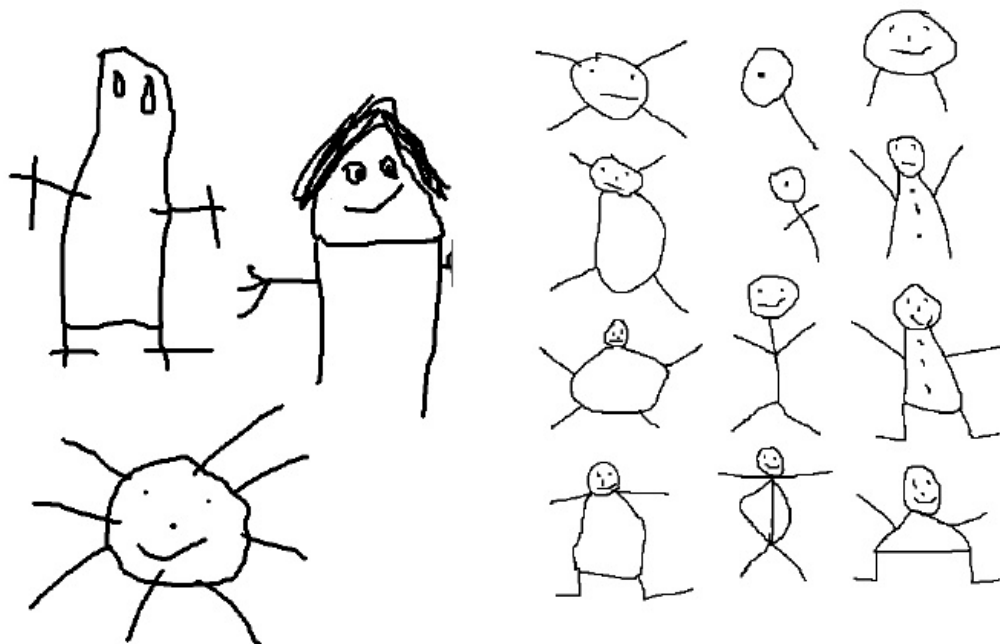


217. CHABERT, Catherine, *Psychanalyse et méthodes projectives*, Paris, Ed. Dunod, 2013.

218. LUQUET, Georges-Henri, *Le dessin enfantin*, Paris, Ed. Félix Alcan, 1927.



48 Évolution du dessin du bonhomme en fonction de l'âge selon Luquet



Le bonhomme-patate (rectangle oblong et jambe courte)

Le bonhomme-route (tête ovale et jambes bâton)

Le bonhomme-fleur (cercle munis de tentacules ou corps en allumettes)

49 Image comparative des différents types de bonhomme

vêtements...). Il tient compte dans une certaine mesure de la correction des proportions et de la coordination motrice. On observe que le nombre des détails représentés augmente avec l'âge jusqu'à 12 ans. Cette procédure aboutit au calcul d'un âge mental permettant le calcul d'un quotient intellectuel. Même si la corrélation avec des épreuves d'intelligence plus classiques est forte, un quotient intellectuel calculé à l'aide du dessin du bonhomme paraît relativement réducteur et ne peut se suffire à lui-même. Le fait de considérer que le dessin le plus élaboré et le plus complet est l'œuvre des enfants les plus intelligents est contestable. Il s'agirait plutôt d'une bonne évaluation du développement jusqu'à 12 ans, puisque après on n'observe plus d'évolution. Par ailleurs, des facteurs extra-intellectuels sont présents dans le dessin du personnage: comme le schéma corporel – la façon dont l'enfant se représente son corps – mais aussi la personnalité de l'enfant. On sait par exemple qu'une identification de genre est présente dans le dessin du bonhomme. Dans plus de la moitié des cas en effet, quand on demande à l'enfant de dessiner un personnage, il en dessine un de son propre genre. Il serait donc préférable de parler de quotient de développement ou de maturité si l'on veut garder la comparaison avec l'étalement.

c) La médiation thérapeutique ou l'inconscient mit à nu au profit des thérapies verbales

Examinons maintenant les applications de l'art dans les dispositifs thérapeutiques, en se concentrant naturellement sur l'art plastique. On peut rappeler, comme indiqué au paragraphe I.B.1), que l'essentiel des processus de pensée se passent du langage, et comme indiqué ci-dessus, que l'art plastique a une capacité d'expression non filtrée hors de portée des échanges verbalisés, enrichie de plus par l'implication du corps et de l'appareil sensori-moteur. Il est donc naturel de vouloir introduire une pratique relevant de l'art plastique comme médiation dans le dialogue entre un patient et son soignant, et une telle pratique peut bien sûr aussi être utilisée, hors contexte pathologique, dans un but introspectif. Nous l'avons vu, l'art naît d'un vide, d'un manque, d'un trauma (originel ou non). La souffrance, la brèche ainsi créée pourrait être qualifiée d'indicible. Impossible à dire, impossible à décrire, impossible à être saisie. La particularité de l'art est de faire glisser cet indicible vers de l'ineffable, à faire glisser l'absence vers un trop plein qui alors sera impossible à qualifier avec exactitude tellement l'expérience en sera grande et large. Enfin de par ce détour par l'ineffable, le sujet pourra opérer un nouveau glissement ; vers le verbal. Le détour aura rendu intelligible, aura adouci l'angoisse du contenu indicible, et aura organisé la pensée²¹⁹.

L'ouvrage *Les médiations thérapeutiques*, sous la direction de Anne Brun propose un historique de ces médiations et des éléments



219. <http://www.esen.education.fr/fr/formations/offre-globale-des-formations/ressources/la-scolarisation-des-eleves-porteurs-de-handicap-dans-le-second-degre-i/> GILLES BOUDINET

de théorisation, avant de présenter des expériences concrètes autour de quelques médiations artistiques particulières. Il indique que les médiations aident à « activer les processus de passage du registre perceptif et sensori-moteur au figurable, tout en conservant une place privilégiée au langage verbal »²²⁰. Dans ce sens, la médiation agit comme un vecteur vers la symbolisation, vers la représentation consciente, indispensable à notre équilibre, de la matière complexe qui s'est accumulée dans notre inconscient sous la forme des traces psychiques laissées par notre vécu. Comme l'indique René Roussillon dans l'ouvrage dirigé par Anne Brun, « la complexité de la 'matière première', son caractère largement inconscient et énigmatique, a pour effet qu'elle ne peut être immédiatement intégrable. Elle est complexe parce qu'elle est multisensorimotrice, mutli-perceptive, multipulsionnelle, qu'elle mêle le dedans et le dehors, le moi et l'objet »²²¹. L'appel à la médiation dans le domaine thérapeutique postule que le dispositif thérapeutique intégrant cette médiation va « tenter d'externaliser cette matière pour la traiter, tenter de la 'transférer' dans une matière perceptive, plus repérable et plus facile à travailler »²²². A partir de ce qui précède, on perçoit immédiatement les avantages de la médiation artistique. D'abord, celle-ci sollicite la créativité à partir d'un matériau malléable, elle impose donc peu de contraintes, elle permet au patient de façonner l'outil, de l'adapter sans cesse à ce qui l'occupe dans l'instant, de tâtonner pour chercher la meilleure résonnance. Ensuite, la médiation artistique mobilise généralement plusieurs de nos sens, notre appareil sensorimoteur, et nos pulsions : quoi de mieux adapté au décryptage d'une matière première « multisensorimotrice, mutli-perceptive, multipulsionnelle ». On peut aussi noter que c'est une médiation d'approche intuitive, accessible par tous les patients – ou plutôt, pour chaque patient on peut trouver une pratique artistique avec laquelle il pourra utilement travailler-, et qu'elle est particulièrement bien adaptée aux enfants. De fait, la pratique artistique, par son expressivité, est particulièrement adaptée pour « dire le soi, [...] à travers des créations, des œuvres », adaptée au « mouvement par lequel le sujet se révèle à lui-même dans la mise au dehors, sous le regard de tous, [...] ce qui constitue sa propre substance », ce « mouvement [...] de projection, [...d']externalisation des parts psychiques les plus cachées, à travers lesquelles le sujet se découvre lui-même et prend conscience de son être profond »²²³.



220. BRUN, Anne et al., *Les médiations thérapeutiques*, Paris, Ed. Érès, Collection « Le carnet psy », 2ème édition, 2014, p.10

221. *Ibid.*, p 26

222. *Ibid.*, p 27

223. *Ibid.*, p 44

224. *Ibid.*, p 11

225. *Ibid.*

On comprend donc que les « médiations qui ont été les plus conceptualisées dans l'histoire de la psychanalyse sont les médiations artistiques, notamment les arts plastiques »²²⁴, et que la médiation artistique soit considérée comme le « prototype de l'histoire des médiations thérapeutiques »²²⁵. Parmi les modes d'expression artistiques qui sont pratiqués dans les dispositifs thérapeutiques, on peut citer le modelage, le dessin, la peinture, la musique, la vidéo, le théâtre ou la danse. Les arts plastiques, notamment le dessin et la peinture, ont

une place de choix, notamment dans les soins individuels et auprès des enfants. Leurs nombreux avantages sont discutés ci-après, mais on peut commencer par en citer un que l'on ne retrouve pas dans la vidéo, le théâtre ou la danse : c'est que le travail du patient produit un résultat qui peut être aisément « archivé », sur lequel on peut facilement revenir; que l'on peut – sur le plan technique – aisément analyser, autour duquel on peut facilement discuter, et que l'on peut aussi bien appréhender d'un regard, que scruter en détail.

Le dialogue entre le patient et le soignant peut être facilité et enrichi en passant par la médiation de l'expression graphique. En particulier, cette « médiation [permet l'] inscription, dans le travail du médium malléable, d'expériences primitives, non inscrites dans l'appareil de langage ; comme ces dernières sont expérimentées avant l'apparition du langage verbal, elles peuvent justement s'inscrire selon des modalités autres que langagières, telles que le langage du corps, le langage de l'affect, la mise en jeu de la sensori-motricité, particulièrement sollicités dans le cadre des médiations thérapeutiques »²²⁶. On voit ici l'apport crucial de la médiation plastique dans la scrutation de cette période de la toute petite enfance, qui tient une place tellement fondamentale dans le processus de construction de notre psyché, et où l'enfant n'a pas encore la capacité de verbaliser son vécu, ni de mémoriser tel quel un vécu verbal –des propos entendus. Et donc la contribution essentielle de cette médiation dans la détection et l'identification d'événements ou d'épisodes potentiellement traumatisants qui seraient survenus au cours de cette période. Notons avec Anne Brun que la mobilisation de la sensori-motricité et l'archivage de ses effets sur le papier – que l'on peut donc analyser ultérieurement pour eux-mêmes - est utile en soi dans certains cas. Par exemple, « la peinture des enfants psychotiques se compose peu de formes reconnaissables et identifiables, elle ne renvoie guère à des formes représentatives imagées, avec un contenu figuratif, du fait de la défaillance des contenants psychiques, caractéristique de la psychose. Dans la médiation picturale, l'enfant psychotique met bien plus en jeu sa sensori-motricité qu'il ne cherche à peindre des figures à contenu représentatif »²²⁷.

Si la médiation plastique tient donc un rôle clé avec un apport original et crucial pour le soin comme pour l'introspection hors contexte pathologique, le langage reste toutefois nécessaire. Celui-ci est en effet devenu, depuis des millénaires, indispensable à l'homme dans la communication entre les individus. Le langage, qui est donc indispensable à la communication humaine en général, l'est aussi dans l'échange entre le patient et le soignant : sans la formalisation langagière l'échange reste incomplet, insatisfaisant ; on ne peut pas communiquer seulement par des dessins, aussi crucial soit leur intervention pour exprimer ce qui serait sinon resté indicible, on a aussi besoin de dire les choses, de mettre des mots sur ce que le graphique



226. *Ibid.*, p.9 et 10

227. *Ibid.*, p.75 et 76

a permis d'abord d'exprimer. Et il l'est également dans le cadre de l'introspection : même hors d'un contexte pathologique, hors du besoin de communiquer avec un tiers, lorsque la pratique plastique nous a permis d'extérioriser ce qui résistait à la verbalisation, de mettre le doigt sur des éléments clés qui demeuraient occultés ou du moins confus pour notre conscience, nous avons besoin, pour être satisfait, pour que le bénéfice de l'effort introspectif soit complet et durable – y compris pour que l'on puisse en quelque sorte l'archiver, afin de pouvoir éventuellement y revenir si besoin est -, de donner une expression verbale aussi fidèle que possible à ce que la pratique plastique a d'abord laissé émerger. On peut considérer que l'on trouve un témoignage de ce besoin de mettre des mots sur ce que l'on a d'abord exprimé de manière non verbalisée avec les moyens des arts plastiques, dans les écrits de quelques grands peintres, comme par exemple Paul Klee, Vassily Kandinsky, Salvador Dali, Jean Dubuffet.

On peut ensuite noter l'importance que peut revêtir le travail en groupe dans un contexte thérapeutique. Cette situation offre de nombreux avantages, y compris autour d'une médiation plastique. Tout d'abord, les membres du groupe sont susceptibles de partager un corpus commun de vécu et de pathologies : les vécus et les affections ne seront certainement jamais identiques, mais ils peuvent présenter des similarités suffisantes pour que leur partage aident les patients. Dans un tel contexte, les variantes d'expérience, de ressenti et d'affection peuvent se compléter pour mettre chacune en perspective et donner à chaque patient et à l'équipe soignante un tableau plus complet de chaque cas. En outre, certains patients sauront mieux exprimer que d'autres tel ou tel aspect de leur vécu ou ressenti, et cette expression bénéficiera aux autres patients ainsi qu'aux soignants : l'échange des expressions au sein du groupe aidera notamment à lever la frustration que certains patients auraient subie du fait qu'ils ne réussissaient pas eux-mêmes à mettre le doigt sur la source d'un blocage qu'il ressentait confusément sans parvenir à l'identifier. Enfin, le partage lui-même au sein du groupe apporte un soulagement : constater que l'on n'est pas seul à souffrir allège déjà un peu la souffrance, en particulier dans le domaine psychique ; partager nous aide à relativiser, à annuler ou au moins atténuer la part de culpabilité que nous pouvons sentir attachée à notre problème, nous aide à accepter notre sort du fait que nous voyons d'autres connaître le même.

Dans un esprit analogue, on peut noter que les remarques ci-dessus peuvent s'appliquer au spectateur d'une œuvre. L'artiste peut avoir su exprimer clairement, de manière marquante, un ressenti problématique que le spectateur ne perçoit que confusément. Le spectateur bénéficie alors de l'exposition par un autre de son ressenti angoissant, et cette exposition peut clairement avoir un rôle exorcisant : voir notre angoisse ainsi exprimée l'exorcise, nous en libère. De plus,

comme discuté dans le paragraphe ci-dessus sur le travail en groupe, le constat que d'autres partagent notre angoisse – l'auteur de l'œuvre, mais aussi vraisemblablement de nombreux autres spectateurs si l'œuvre a du succès – apporte en effet en soi un soulagement qui remonte à notre nature ancestrale d'animal grégaire – qui joue en faveur de notre survie individuelle et en tant qu'espèce -, à notre besoin de nous sentir partie

2) L'introspection par la mise à nu de l'inconscient dans ma pratique

Dans ma pratique, le trait règne en maître sur la toile, il exprime mon inconscient sans l'entremise des mots, dans une écriture purement graphique, réinventée à chaque trait, où seul l'usage du stylo, du crayon à papier ou encore du feutre rappelle l'écriture classique. Mon travail dans sa globalité peut être divisé en deux catégories. La première est celle des dessins dont le processus de création est organisé en plusieurs étapes, qui intègrent chacune une part volontairement instillée d'aléatoire, comme c'est le cas pour les formes géométriques dessinées au feutre sur des plaques cartonnées (illustration 34), approche que nous avons développée plus longuement dans la deuxième partie de ce mémoire. La seconde catégorie peut être qualifiée d'improvisation, et de dessin automatique, c'est de l'instantané spontané, où absolument rien n'est prévu, ce sont des dessins de l'immédiateté, de l'instantanéité, dans lesquels seule la pulsion de création me guide. Le geste est libre, il n'obéit à aucun plan, à aucune règle : chaque geste est une libre traduction de la pulsion du moment, une bulle d'énergie qui monte de mon inconscient pour éclater sur le papier. Chaque geste imprime ainsi sur le support une parcelle de mon inconscient.

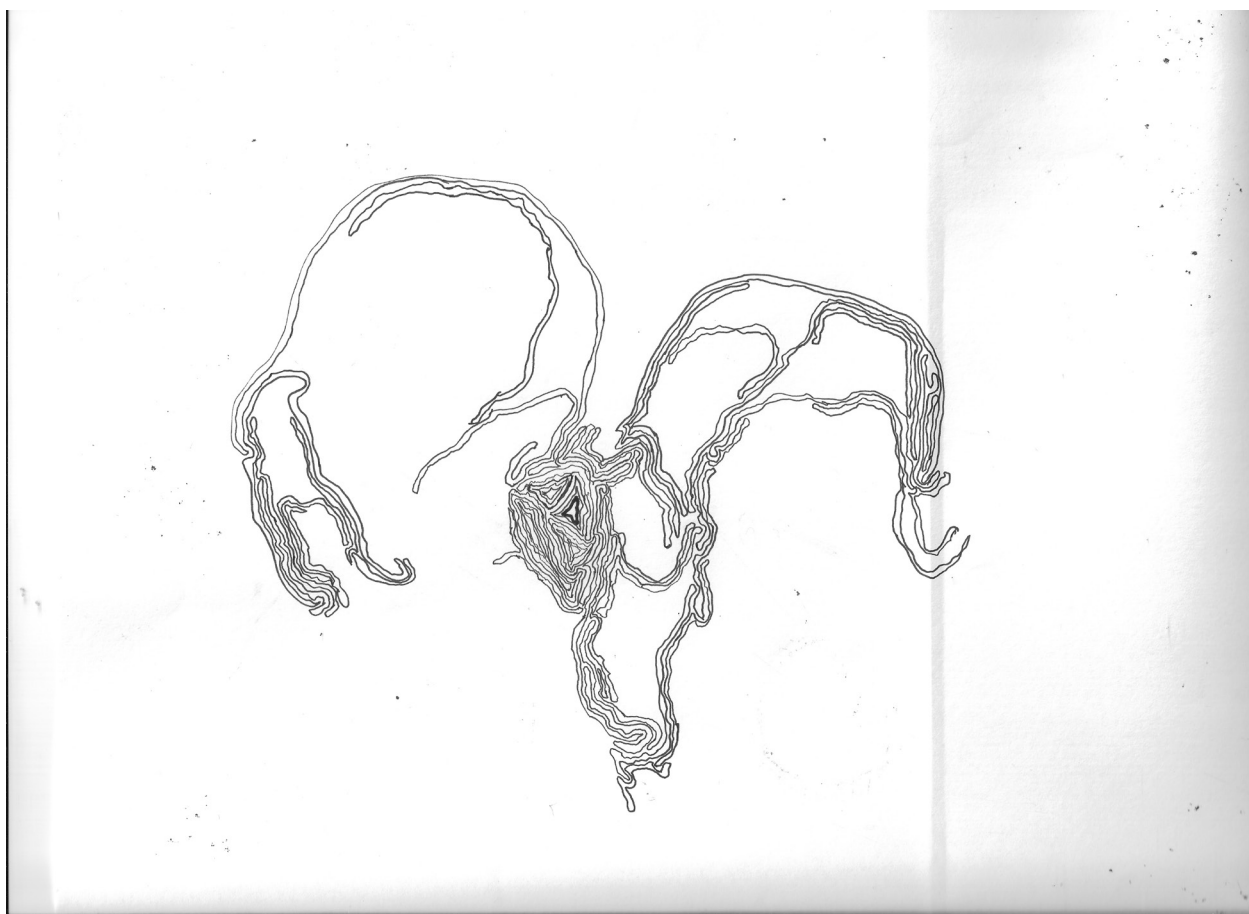
Dans le travail sur grand format (illustration) il est possible de pratiquer des gestes amples où le corps entier s'implique en laissant plus de possibilités aux gestes et aux mouvements. Mon envie est de saisir l'immédiateté et l'instantanéité du mouvement créé par le corps. Chaque micro geste, hésitation, changement de direction, la vitesse d'exécution, l'intensité du trait ; chaque seconde passée à réaliser un dessin automatique, le lâcher prise, tout s'imprime, tout se voit et peut s'analyser par la suite : c'est une trace de ma performance que je pourrai visionner à nouveau par la suite pour mieux la saisir, la comprendre. De même que lorsqu'on filme un circassien à la première personne à l'aide d'une Go Pro²²⁸ : le sujet peut ensuite re-visionner les images et se rendre compte que certains de ses gestes sont inconscients. De plus, le fait de laisser une trace, d'enregistrer les mouvements, nous permet d'apprendre de notre corps et de nos gestes. Le fait d'être à la première personne dans le fil des images et l'impression des traits, des traces, permet à l'autre (le spectateur) d'être en empathie, en résonance avec



228. ANDRIEU, Bernard, *Apprendre de son corps et de ses gestes*, CNAC, 2014



50 Caroline Chenin, *La femme au dragon*, 2015



51 Caroline Chenin, *Le baiser de l'abricot*, feutre sur papier, 2016

l'artiste, de vivre les événements exactement de la même manière que ce dernier les a vécus, ressentis, de partager ses sensations. Ces dernières deviennent physiques tant pour le corps vivant de l'artiste en première personne que pour le spectateur, grâce à un dispositif plus direct de perception. Le vécu corporel a été modifié tant pour l'artiste (qui vit l'événement une deuxième fois) que pour le spectateur qui vit la même chose que l'artiste dans une identification projective.

Comme dans le test de Rorschach, la paréidolie me permet de voir des formes, et parfois de chercher des significations que ces formes pourrait avoir pour moi, par amusement et curiosité et non pas dans un but de diagnostic à visée thérapeutique. Ce que chacune des formes aperçues dans mes dessins représente pour les spectateurs me paraît également intéressant sur le plan du phénomène d'empathie et de communion entre les ressentis, émotions et sentiments des spectateurs et ceux de l'artiste. Cette empathie des spectateurs me permet de me voir dans mes dessins à travers leur regard, et je pense qu'en reconnaissant les mêmes formes, les mêmes sensations, ils trouvent des similitudes entre mon expérience et la leur : c'est avant tout ce partage, cette communion et cette communication à la recherche d'un langage commun entre les spectateurs et moi-même, par le biais du regard porté sur mes dessins automatiques, qui m'intéresse.

La ligne est comme un déferlement de pensées que l'on voudrait toutes exprimer sans avoir à s'interrompre au milieu du déluge, elle se plie, se replie, se déplie, limite, délimite mais ne s'interrompt pas et ne se recoupe jamais. Elle est comparable à des fils électriques qui transmettent l'énergie, cette énergie est ici créatrice.

En quête de moi-même, je suis mue par un besoin profond d'exorcisation, je laisse mon corps suivre mes pulsions, inventer une écriture gestuelle où mon inconscient se livre et dialogue avec lui-même en se mirant sur le papier. L'art et la mise à nu de l'inconscient me permettent d'étendre mes capacités d'expression, de décoder mon expérience humaine et d'accéder à la compréhension de moi sans pour autant avoir une visée thérapeutique. Mon processus est à mon sens bien plus proche de celui d'un scientifique qui travaille dans son laboratoire en vue de comprendre comment fonctionne une espèce, un être vivant en décodant son ADN mais aussi en observant, en analysant son comportement, que de celui d'un thérapeute qui suit un protocole ayant pour objectif de soigner, de traiter une maladie, un traumatisme, un mal psychique ou physique. À la différence d'un scientifique qui étudiera une espèce en utilisant des lamelles, un microscope, des échantillons de peau etc., j'utilise l'art, ma performance artistique et mes dessins afin d'être capable de décoder une parcelle de l'expérience humaine à travers la mienne.

La pratique du lâcher prise et de l'automatisme permet au corps d'agir sans même en avoir conscience. « Le mode d'accès à soi par le corps moteur est riche, le plus surprenant est la découverte de leur corps vivant qu'ils regardent agir parfois sans en avoir conscience, mais dont ils voient les mouvements et ressentent l'activité interne et intime »²²⁹. Le corps qui est vu par le spectateur est celui qui s'est imprimé sur le support, l'accumulation des taches, lignes, marques, griffouillis, griffonnages, sont comme un dessin chorégraphique. Laisser le corps, agir, parler en toute conscience, c'est un moyen de lâcher-prise, une libération psychologique permettant de créer tout en se détachant du désir de maîtrise, tout en se sentant vivre. Sentir son corps vivant exige une attention à soi dans le cours de la performance, et c'est ce point là qui me permet de me sentir accomplie, apaisée suite à la production d'un dessin automatique. Lorsque je prends en main un outil avec pour dessein de réaliser, de produire un dessin automatique, afin de mieux me comprendre, me connaître, m'aider à prendre soin de moi-même, c'est un dialogue entre mon conscient (mon corps) et mon inconscient (mon esprit) qui débute. Ma pratique du dessin semble se rapprocher de la performance, tant au niveau de son acception artistique que dans sa définition principale. En effet, je recherche dans l'usage du trait non pas tant l'achèvement d'une réalisation formelle qu'une expérience du tracé. Plus que dans une volonté de l'aboutissement d'une réalisation, c'est réellement une expérimentation de mon corps en action que je cherche à éprouver dans ma pratique du dessin instantané. C'est en cela que j'opère un rapprochement entre ma pratique artistique et l'idée de performance : tous deux mettent en place des stratégies de communication entre le corps et l'espace dans une visée créative. De plus, je retrouve cette notion de performance dans sa signification première. Car en effet, la performance désigne tant les résultats d'une action que l'action elle-même. On retrouve principalement ce terme dans les domaines du jeu, du sport ou encore de entrepreneuriat. Elle est le processus autant que son dénouement et c'est en ce sens que j'ai trouvé intéressant de lier ma pratique artistique à l'idée de performance. Elle serait ainsi cette exécution qui accueillerait en son cœur aussi bien le déroulement que la production finale. Cette simili-performance se présente cependant sous une forme personnelle dans le sens où mon épreuve du dessin reste confinée à mon seul regard. Je ne cherche pas à exposer cette expérimentation, à la rendre visible en la filmant et je tends plutôt à sonder mes propres comportements corporels dans une sorte de dialogue avec moi-même, peut-être dans un souci de pudeur. C'est pour moi un moment intime que je souhaite conserver pour moi. Pendant quelques instants, je me permets de vivre pour moi et uniquement pour moi sans penser à rien d'autre que vivre un instant de liberté d'expression des plus totales en faisant tomber toutes les barrières que l'on se met habituellement par convention, culture ou encore pudeur, et ceci m'est permis grâce au lâcher-prise qui provoque la libération de mon inconscient. Certes,



229. *Ibid.*, p.6.

on pourrait contester le fait que j'appelle ce temps de production de mes dessins une performance, car je ne performe pas devant un public, mais je performe devant moi-même en ayant un double rôle à la fois de créateur et de spectateur. La construction de mes dessins est une improvisation totale, je laisse le geste et le mouvement m'emporter dans un vent de liberté chorégraphique. Je peux ensuite présenter au spectateur la trace de cette expérience singulière et personnelle. A l'image de Pollock qui opérait une sorte de transe créatrice dans laquelle il laissait aller son geste vers une élaboration spontanée de l'œuvre, je tente de libérer ma gestuelle vers un relâchement et une imprévoyance de la forme. Les productions résultantes seraient alors plus les témoins d'un processus de création qu'une entité formelle bien définie. Il en va néanmoins de mon intérêt pour une signification postérieure de réinvestir ces conceptions d'une aura particulière, en les présentant non comme simples traces de l'expérience, mais bel et bien comme art à part entière résultant de cette même expérience. De plus les empreintes que je laisse sur le papier me permettent de me voir autrement, d'avoir un autre point de vue sur moi-même, et d'observer une différence entre le corps éprouvé durant ma performance et le corps représenté sur le support : cette différence permet de voir combien l'artiste est d'abord un corps vivant avant d'être un corps montré. Le corps représenté est celui qui doit être vu par le spectateur, ma pratique me permet d'être en résonance plus directe avec le spectateur en me faisant moi-même spectatrice de ma propre production. Le mouvement, capté par le dessin à la suite de la performance artistique de moi à moi, fait vivre l'action corporelle par empathie avec l'action fixée sur le support, tout en favorisant une réflexivité plus grande. La perception et l'action sont indissociables, étroitement liées via la médiation du corps propre, ce qui confirmerait mon double rôle instauré par ma pratique, d'être à la fois celle qui agit et celle qui perçoit. Les gestes sont automatiques, peuvent devenir habituels, ancrés au plus profond de la mémoire à force d'entraînements et de répétitions : les automatismes semblent relever d'une intentionnalité corporelle ; le corps semble les réaliser sans qu'il s'en rende compte, ce s'explique par le fait que le corps moteur est en avance sur la conscience que j'ai de lui, ce qui me force à avoir confiance en lui car c'est lui qui devient le maître à bord.

Pour conclure, il me paraît important de confirmer que ma démarche est avant tout artistique et non thérapeutique. Les deux capacités d'expression de l'inconscient dans une pratique artistique qui se sont présentées à moi tout au long de l'écriture de ce mémoire sont : sa capacité thérapeutique dans la cadre du traitement d'une pathologie, d'un trauma, qu'il soit physique ou mental, et la seconde est sa capacité introspective hors contexte pathologique. Ces deux cas diffèrent par la présence ou non d'une pathologie et l'intégration ou non dans un dispositif thérapeutique : ma pratique s'inscrit dans le deuxième cas. L'un des grands intérêts de ma pratique artistique est sa grande capa-

cité introspective par la mise à nu de l'inconscient, et dans ce contexte un double rôle m'est attribué. Je suis à la fois sujet et objet, mais aussi créatrice et spectatrice, puisque je m'observe au travers de ce que je crée, et que je m'observe également en train de créer. De plus ma démarche artistique est basée sur l'exploration et l'expérimentation, que celles-ci concernent la matière, la technique, la méthode, le medium ou encore le corps. J'essaie différentes approches et les compare afin de pouvoir explorer plusieurs facettes de mon inconscient, toujours dans un but d'introspection. La préoccupation esthétique est toujours également présente d'une manière plus ou moins consciente, car rien ne peut advenir uniquement par l'inconscient : je reprends la maîtrise de ma création, soit lors de la monstration, soit directement dans le protocole, de plus mon jugement esthétique est ancré en moi et apparaîtra forcément dans l'œuvre, même exécutée sous le contrôle de mon inconscient. Le plaisir dans la réalisation de mes œuvres vient également de l'accomplissement, le fait d'avoir crée quelque chose, qui restera et pourra être compris, partagé, apprécié par d'autres, satisfaisant ainsi mon besoin de partage et d'empathie.

C

ONCLUSION

Pour Henri Michaux, le dessin automatique, inspiré de l'écriture automatique des surréalistes, est avant tout un outil d'exploration de l'inconscient. Avec lui, on peut imaginer que notre inconscient est lui-même une porte ouverte sur un monde invisible où tout ce que l'homme pourra jamais créer existe déjà, où notamment tous les graphismes, toutes les formes, toutes les écritures imaginables pré-existent et ne demandent qu'à être découverts : un monde en attente des explorateurs qui sauront y plonger, le visiter, l'observer et partager leurs découvertes en laissant leur inconscient les transcrire sur le papier. Tout comme lui, Cy Twombly souhaite exprimer sa subjectivité en mêlant peinture, dessin et écriture. Il cherche en plus la dépossession de soi et donc une exorcisation et extériorisation totales. Pour cela il se sert d'une gestuelle ample lui permettant de faire des boucles, lignes d'écritures indéchiffrables ainsi que des dégoulinures.

Dans ma pratique, inspirée du dessin automatique, je laisse libre cours à mon impulsion créatrice, libre d'explorer mon inconscient. Je laisse les pulsions de mon inconscient produire les gestes, qui s'enchaînent sans contrôle pour accumuler les traits sur la toile et projeter, trait après trait, les lignes et les formes qui transcrivent, dans une écriture graphique improvisée, inventée au fil du tracé, les contenus autrement inaccessibles de mon inconscient. Des formes que je laisse m'étonner et influencer les traits suivants : la projection de mon inconscient émerge ainsi librement sur la toile, dans un processus dialectique où le déjà tracé, sous mes yeux étonnés, influence les formes à venir, où je suis la spectatrice de ma création en devenir. Un processus dialectique où mon inconscient reboucle sur lui-même, où le tracé ébauché module le tracé à venir, et d'où l'œuvre émerge, croît d'elle-même et se développe, comme un organisme vivant.

Ici, le processus de création ressort bien à une poïétique dialectique ; mais loin de la conception qu'en ont Paul Valéry et même René Passeron. Pour eux, le bouclage itératif mobilise la conscience : c'est un dialogue entre l'inconscient et le conscient, ou comme dirait Henri Poincaré, entre l'intuition et la raison ; c'est un travail, où l'inconscient propose et le conscient dispose, un processus darwinien où la conscience fait le tri parmi les jaillissements de l'inconscient et les réarrange, les ordonne, les agence, pour construire l'œuvre. Tandis qu'ici l'inconscient dialogue avec lui-même : les pulsions se bousculent, accumulent les traits sur le papier, où émergent des formes qui étonne leur auteur et dont l'influence sur les traits à venir reste ignorée de la

conscience : une émergence vivante et non un artefact construit. Cette manière de procéder n'est cependant pas incompatible avec la topoïétique conçue par Michel Guérin, pour qui « l'œuvre se met en œuvre (en place) en tant qu'elle s'approprie un espace qui ne lui préexiste pas, mais qu'elle produit en se produisant elle-même »²³⁰.

Jackson Pollock et Francis Bacon chacun à leur manière pratiquent l'implication et la projection du corps. Pollock pratique une implication physique directe car il fait des jets de peinture tout en se déplaçant autour de la toile et vit un affrontement entre lui et sa toile. Chez Bacon en revanche l'implication du corps est indirecte. Il souhaite peindre l'instantanéité du mouvement et projeter le spectateur dans son œuvre. Nous avons vu aussi que la performance était le moyen optimal pour impliquer son corps dans sa création comme le font Tony Orrico, Heather Hansen, Carolee Schneeman et Trisha Brown. Certains le font en peignant, d'autres en dansant et ce entre improvisation, obsession et automatisme.

Jean Dubuffet, dans son cycle de *l'Hourloupe*, explore le dessin machinal où la forme surgit du trait et où l'œuvre semble se construire d'elle-même, et le découpage du processus créatif en étapes successives dont chacune rebat les cartes et augmente l'emprise du hasard. Son œuvre foisonnante, son ardeur et son audace pionnières, sa fibre expérimentale et la réflexivité déployée dans ses nombreux écrits en font un acteur majeur de l'introduction du hasard et du lâcher prise dans la pratique artistique ; il sort aussi l'art des ateliers et des salons, prône un art ouvert à tous, libéré des normes et des conventions, centré sur l'inventivité et le ressenti : l'art brut. L'analyse montre que le hasard, naturellement présent dans tout phénomène, peut être ingénieusement instillé dans le processus créatif pour laisser libre cours à l'expression de l'inconscient. Nous avons aussi observé que l'introduction du hasard n'enlève rien à l'essence humaine de l'œuvre, que celle-ci est peut-être même plus humaine encore, tout imprégnée qu'elle est de ressentis profondément enfouis dans l'inconscient et autrement indicibles ; qu'elle est aussi attachante, si ce n'est plus, pour l'auteur comme pour le spectateur que ne peut l'être une œuvre issue d'un processus déterministe.

Partant ensuite du postulat que la peur du vide est le moteur essentiel de l'acte créatif, nous avons essayé d'en démonter les mécanismes. Mon hypothèse est que l'instinct de survie –de l'individu, ou de l'espèce– suscite en nous le besoin de fuir ou combler le vide, qui évoque le rien, la disparition, la mort. Ce besoin, décliné selon les variantes du vide, du vide physique de la page blanche au vide de sens, se traduit en pulsions qui déclenchent notre action. J'ai identifié cinq pulsions : la pulsion de création, la pulsion de partage, la pulsion de témoignage, la pulsion de don, et la pulsion de quête de sens. Ces



230. GUÉRIN, Michel, *L'espace Plastique*, Bruxelles, Ed. La Part de l'œil, 2008

pulsions se renforcent mutuellement pour pousser l'artiste à créer ; elles agissent aussi sur le spectateur, qui recrée l'œuvre sous ses yeux, sous la forme de la représentation interne qu'il s'en fait. Ces pulsions opèrent à des niveaux de complexité sémantiques différents et largement hors du contrôle conscient. Et nous avons observé que l'on peut remonter très haut dans l'échelle de la complexité sans mobiliser la conscience : sur l'exemple des Trois musiciens, de Picasso, nous avons analysé comment le spectateur peut atteindre jusqu'au thème de la Commedia dell'Arte sans avoir consciemment réuni les éléments qui l'y ont conduit. Si ces pulsions jouent dans tout processus créatif, dans le dessin automatique, sans plan préétabli, elles sont au cœur du processus ; l'artiste se livre à elles, leur laisse libre cours, sa conscience présente mais relâchée, son moi régressé intensément à l'œuvre sous la supervision allégée de son moi sain selon la vision d'Anzieu.

L'étude de la métapsychologie de l'art et de l'art thérapie médiations thérapeutiques m'a permis de mieux comprendre l'intérêt de chacune de ces disciplines, mais également de me confirmer que mon dessein était artistique et non thérapeutique. Dans *Les médiations thérapeutiques*, sous la direction de Anne Brun, René Roussillon indique que la matière accumulée dans notre inconscient est « multisensorimotrice, mutliperceptive, multipulsionnelle » ; or l'activité artistique mobilise généralement plusieurs de nos sens, notre appareil sensorimoteur, et nos pulsions : elle est donc parfaitement adaptée au décryptage de notre inconscient, et l'on comprend ainsi pourquoi la médiation – outil fondamental du dispositif thérapeutique pour diagnostiquer l'affection du patient – la plus utilisée est la médiation artistique, et notamment les arts plastiques, d'accès immédiat pour tout un chacun et particulièrement efficace pour faire remonter des ressentis datant de la première enfance, avant l'acquisition du langage. Le dessin automatique, où domine l'expression non filtrée de l'inconscient, me semble ici idéale, et les expérimentations que j'ai pu mener avec cette pratique ont confirmé sa puissance introspective. Il me semblerait intéressant de la tester maintenant dans un cadre thérapeutique, en explorant toute la diversité des manières d'introduire le hasard, en vue d'établir des classes de protocoles adaptés aux différentes affections, à l'histoire et à l'âge des patients et à la période présumée de leur vie où les causes de leurs troubles sont intervenues.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES GÉNÉRAUX

ANDRÉ, Christophe, *Les États d'âme: Un apprentissage de la sérénité*, Paris, Ed. Odile Jacob, 2011

ANDRIEU, Bernard, *Apprendre de son corps et de ses gestes*, CNAC, 2014

ANZIEU, Didier, *Le corps de l'œuvre*, Paris, Ed. Gallimard, 1981

ANZIEU, Didier, *Le travail de l'inconscient*, Paris, Ed. Dunod, 2009

BARTHES, Roland, *L'empire des signes*, Chambray-Lés-Tours, Ed. Points, 2014

BOWLBY, John, *Attachement et perte*, vol 1, L'attachement, Paris, PUF, 2002

BRETON, André, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1924

BRUN, Anne, *Henri Michaux ou le corps halluciné*, Paris, Institut Ed. Synthelabo, Collection Empêcheurs de penser en rond, 1999

BRUSATIN, Manlio, *Histoire de la ligne*, Paris, Ed. Flammarion, 2002

CHABERT, Catherine, *Psychanalyse et méthodes projectives*, Paris, Dunod, 2013

DALI Salvador, *La Conquête de l'irrationnel*, Ed. Surréalistes, Paris, 1935

DELACROIX, Henri, *Psychologie de l'art : Essai sur l'activité artistique*, Paris, Felix Alcan, collection Bibliothèque de philosophie contemporaine, 1927

DANCHIN, Laurent, *Art brut L'instinct créateur*, Paris, Ed. Gallimard, 2006

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Phasmes, essais sur l'apparition*, Paris, Éditions de minuit, 1998

DEHAENE, Stanislas, *Le Code de la conscience*, Paris, Odile Jacob, 2014,

pages 103 à 107

FORESTIER, Richard, *Le métier d'art-thérapeute*, Lausanne, Éditions Favre SA, 2014

FREUD, Sigmund *Trois essais sur la théorie sexuelle* (1905), Paris, Gallimard, 1987

FREUD, Sigmund, *Pulsions et destins des pulsions*, Paris, Ed. Payot & Rivages, collection Petite Bibliothèque Payot, 2012

FREUD, Sigmund, *L'inconscient*, Paris, Édition Payot & Rivages, Petite Bibliothèque Payot, 2013

HUYGHE, René, *Psychologie de l'art, résumé des cours du Collège de France*, Paris, Ed. Le Rocher, 1991

KANDINSKY, Wassily, *Point ligne plan pour une grammaire des formes*, Mayenne, éditions Denoël/Gonthier, 1972

KLEE, Paul, *Théorie de l'art moderne*, Pays-Bas, éditions Denoël/Gonthier, 1973

KLEIN, Jean-Pierre, *L'art-thérapie*, Paris, PUF, Collection Que sais-je ?, 2014

KLEIN, Jean-Pierre, *Penser l'art-thérapie*, Paris, PUF, 2014

KLINGSÖHR-LEROY, Cathrin, *Surréalisme*, Paris, Ed. Taschen, 2006

KRIS, Ernst, *Psychanalyse de l'art*, collection Le fil rouge, PUF, Vendôme, 1978

LACAN, Jacques, *Le mot d'esprit dans sa relation à l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1974

LACAN, Jacques, *Le transfert: 1960-1961*, Paris, Seuil, 1991

LAPLANCHE, Jean, *Vie et mort en psychanalyse*, Paris, Ed. Flammarion, 1970

LAPLANE, Dominique, *La Pensée d'outre-mots, La pensée sans langage et la relation pensée-langage*, Collection Les Empêcheurs de penser en rond, Institut d'édition Sanofi-Synthelabo, 2000

LUQUET, Georges-Henri, *Le dessin enfantin*, Paris, Ed. Félix Alcan, 1927

MAURY, Liliane, *Piaget et l'enfant*, Paris, PUF, 1997

MICHAUX, Henri, *Par des traits*, Montpellier, Fata Morgana, 1984

MICHAUX, Henri, *Emergences – Résurgences*, Genève, Éditions d'Art Albert Skira, 1993

MICHAUX, Henri, *Œuvres Complètes Tome I*, Paris, Bibliothèque de la pléiade, Gallimard, 1998

MICHAUX, Henri, *Œuvres Complètes Tome II*, Paris, Bibliothèque de la pléiade, Gallimard, 2001

OURY, Jean, *Création et schizophrénie*, Mayenne, Ed. Galilée, 1989

PASSERON, René, *Pour une philosophie de la création*, Paris, Klincksieck, 1989

RANCIÈRE, Jacques, *Le spectateur émancipé*, éditions La fabrique, 2008

RANK, Otto, *L'Artiste. Esquisse d'une psychologie sexuelle*, Wien und Leipzig, 1918

TROCHE, Sarah, *Le hasard comme méthode, figures de l'aléa dans l'art du XXème siècle*, Rennes, PUF, 2015

VYGOTSKI, Lev, *Psychologie de l'art*, Paris, LA DISPUTE, 2005

WINNICOTT, Donald, *Jeu et réalité* (1971), Paris, Gallimard, 1975

WOLF, Norbert, *Expressionnisme*, Paris, Édition Taschen, 2014

OUVRAGES COLLECTIFS

BARRAL, Jacqueline et GILLES Joël, *Dessein, dessin, design*, Publications de l'université de Saint-Étienne, Janvier 2007

BRUN, Anne (sous la direction de), *Les médiations thérapeutiques*, Toulouse, Ed. Érès, collection le carnet psy, 2014

DE BOTTON, Alain, ARMSTRONG, John, *Art et Thérapie*, Paris, Phaidon, 2014

LECLERC Michel-Edouard (sous la direction de), *DUBUFFET l'Insoumis*, Paris, Fonds Hélène et Édouard Leclerc pour la culture, 2014

STORVES Jonas, SCHAMA Simon, BARTHES Roland, *Cy Twombly cin-*

quante années de dessins, éditons Gallimard et éditions du Centre Pompidou, Janvier 2004

SUDRES Jean-Luc, ROUX Guy et LAHARIE Muriel, *Humeurs et pratiques d'art-thérapie*, Paris, édition L'Harmattan, 2003

MONOGRAPHIES ET CATALOGUES D'EXPOSITIONS

Catalogue d'exposition, *Sous influences*, artistes et psychotropes, Paris, Maison Rouge, 2013

Catalogue d'exposition, *Comme le rêve le dessin*, Paris, Centre Pompidou, 2005

Dessins Surréalistes : Visions et Techniques, Paris, Centre Pompidou, 1995

Du trait à la ligne, Paris, Centre Pompidou, Cabinet d'art graphique, du 26 avril au 19 juin, 1995

EMMERLING, Leonhard, *Pollock*, Paris, Taschen, 2013

GAULTIER, Alyse, *Dali, les ABCédaires*, Paris, Flammarion, 2004

HAUSER Kitty et illustrations CHRISTOFOROU Christina, *Ça, c'est Bacon*, Paris, Édition Pyramid, 2014

JAKOBI, Marianne, *Jean Dubuffet et la fabrique du titre*, Paris, CNRS Editions, 2006

LEEMAN, Richard, *Cy Twombly, Peindre, Dessiner, Écrire*, Paris, Les Ed. du Regard, 2004

NÉRET, Gilles, *DALÍ, L'œuvre peint*, Paris, Ed. Taschen, 2013

PACQUEMENT, Alfred, *Henri Michaux*, Paris, Gallimard, 2006

PAVLOUSKOVA, Nela, *Cy Twombly : Dernières peintures 2003-2011*, Paris, Les Éditions Du Regard, 2014

REVUES ET ARTICLES

CRAIK, Fergus IM et LOCKHART, Robert S. Levels of processing: A framework for memory research. *Journal of verbal learning and verbal behavior*, 1972, vol. 11, no 6,

DUBORGEL Bruno, « *Du grapheïn en tous ses états. Champs et relations, polarités et questions* », dans *Figures du grapheïn: arts plastiques, littérature, musique*, Centre Interdisciplinaire d'Etudes et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2000, p. 11.

GUÉRIN, Michel, Le concept de topoïétique, vol. 24, n° 1, 1997, p. 127-140, URL : <http://id.erudit.org/iderudit/027427ar>

PASSERON, René, *Pour une approche «poiétique» de la création*, Paris, Éditions Encyclopaedia Universalis

VIGUIER, Emma, «*Henri Michaux et le livre à double face. Pratique d'écriture et discours sur la création dans par des traits*», Université Toulouse II Le Mirail

VIGUIER, Emma, *Ligature*, revue critique du livre d'artiste, numéro 4, *Henri Michaux : expérience(s) avec le livre*, 2013, URL : http://www.revue-textimage.com/05_varia_2/viguiier1.html

DICTIONNAIRES

Roland DORON et Françoise PAROT, *Dictionnaire de psychologie*, Paris, PUF, Quadrige Dicos Poche, 2005

LAROUSSE, *Le Petit Larousse Illustré*, Paris, Larousse, 2004

Centre national de ressources textuelles et lexicales (CNRTL)

THÈSES ET MÉMOIRES

MORENO, Jérôme, *Le Geste et la Figure pour une approche pictural du réel*, Mémoire de Master en Arts Plastiques, sous la direction de Clément Dominique, Université de Toulouse II-Le Mirail, 2002,

SOURCES WEB

<http://www.grapheine.com/divers/la-pareidolie-voir-des-visages-partout>

<http://www.science-et-vie.com/2014/04/reconnait-on-formes-les-nuages/>

<http://www.art-therapie-tours.net/fr/definitions.php>

T ABLE DES ILLUSTRATIONS

ill.1 Cy Twombly, <i>Sans titre</i> , 2006, Acrylique sur toile, 168 x 215 cm	p.18
ill.2 André Masson, <i>Dessin automatique</i> , 1924, Encre de chine sur papier, 31,5 cm x 24,5cm	p.22
ill.3 Salvador Dalí, <i>La Métamorphose de Narcisse</i> , 1937, Peinture à l'huile, 51.2 cm x 78.1 cm	p.24
ill.4 Caroline Chenin, <i>Silhouettes Colorées</i> , 2012, encre sur papier, 29,7 cm x 42 cm	p.31
ill.5 Caroline Chenin, <i>Prince foudroyé</i> , 2012, dessin au crayon à papier, 29,7 cm x 42 cm	p.31
ill.6 Caroline Chenin, <i>Composition I</i> , 2014, Feutre sur papier, assemblage de différents formats	p.33
ill.7 Caroline Chenin, Série <i>Sans titre</i> , 2014, encre de chine	p.33
ill.8 Escalier à Morlaix en France	p.37
ill. 9 Reebok 3D max et Joe, novembre 2011, Londres	p.37
ill.10 Caroline Chenin, <i>La route du gluant</i> , 2014, 2,50m x 1,50m	p.40
ill.11 Cy Twombly, <i>Sans Titre</i> , 1972	p.42
ill.12 Henri Michaux, <i>Narration</i> , 1927	p.45
ill.13 Henri Michaux, <i>Par des traits</i> , 1984	p.45
ill. 14 Cy Twombly, <i>Notes from Salalah III</i> , 2005-2006	p.48
ill.15 Cy Twombly, <i>Academy</i> , 1995	p.48
ill.16 Henri Michaux, <i>Dessin Mescalinen</i> , 1956	p.53
ill.17 Henri Michaux, <i>Aquarelle</i> , 1981	p.53
ill.18 Cy Twombly, <i>Bacchus</i> , 2005	p.56

ill.19 Jackson Pollock, <i>Mural</i> , 1943-1944	p.58
ill.20 Jackson Pollock, <i>Number 5</i> , 1948	p.60
ill.21 Jackson Pollock, <i>Untitled</i> , 1948	p.60
ill.22 Francis Bacon, <i>Trois études de figures au pied d'une crucifixion</i> , 1962	p.62
ill.23 Francis Bacon, <i>Peinture</i> , 1946	p.62
ill.24 Carolee Schneemann, <i>Up to including her limits</i> , 1973-1976	p.64
ill.25 Tony Orrico, <i>Penwald Drawing</i> , 2011	p.64
ill.26 Heather Hansen, <i>Emptied gestures</i> , 2013	p.66
ill.27 Caroline Chenin, <i>Continents</i> , 2012, Stylo bille sur papier, 42 cm x 29,7 cm	p.73
ill.28 Caroline Chenin, <i>Objet Volant</i> , 2012, Stylo bille sur papier, 42 cm x 29,7 cm	p.73
ill.29 Alexandre Cozens, <i>Nouvelle méthode pour assister l'invention dans le dessin de compositions originales de paysages, planche 4</i> , 1785	p.84
ill.30 Max Ernst, <i>Forêt et soleil</i> , frottage sur papier, 1931	p.87
ill.31 Max Ernst, <i>Pleiade</i> , collage sur papier, 1920, 18 x 25 cm	p.88
ill.32 Cy Twombly, <i>Untitled</i> , 1953	p.91
ill.33 Cy Twombly, <i>Untitled</i> , 1954	p.91
ill.34 Caroline Chenin, <i>Univers géométrique</i> , Feutre sur carton, 2016	p.93
ill.35 Caroline Chenin, <i>Nuit de neige</i> , Impression de plaque de linogravure sur papier kraft blanc, 2016	p.93
ill.36 Caroline Chenin, <i>Origine</i> , plaque de linogravure gravée (ayant servi aux impresions de l'ill. 35), 2016	p.93
ill.37 Jean Dubuffet, <i>La vie de famille</i> , 1936	p.96
ill.38 Jean Dubuffet, <i>Borne au logos III</i> , 1966	p.96
ill.39 Jean Dubuffet, <i>Paysage à l'ours</i> , 1951	p.100

ill.40 Pablo Picasso, <i>Trois musiciens</i> , huile sur toile, 1921	p.108
ill.41 Photographie de nuages faisant penser à un porc et illustrant la paréidolie	p.112
ill.42 Comparatif entre une photographie du Mont-blanc et la même photographie analysée par le programme Deep Dream de Google	p.112
ill.43 Giuseppe Arcimboldo, <i>Le printemps</i> , huile sur toile, 1527-1539	p.118
ill.44 Maurits Cornelis Escher, <i>Day and Night</i> , 1938, 677mm x 391mm	p.118
ill.45 Jean-Baptiste Regnault, <i>La corinthienne Dibutade</i> , huile sur toile, 1785	p.132
ill 46 Hermann Rorschach, <i>Test projectif, planche 4</i> , 1921	p.144
ill.47 Tableau de classification des différents Test de Rorschach et les résultats les plus courants	p.144
ill.48 Évolution du dessin du bonhomme en fonction de l'âge selon Luquet	p.146
ill.49 Image comparative des différents types de bonhomme	p.146
ill.50 Caroline Chenin, <i>La femme au dragon</i> , 2015	p.152
ill.51 Caroline Chenin, <i>Le baiser de l'abricot</i> , feutre sur papier, 2016	p.152

TABLE DES MATIÈRES

R EMERCIEMENTS	p.7
-----------------------	-----

I NTRODUCTION	p.9
----------------------	-----

I L' IMPULSION CRÉATRICE : DIMENSION DU GESTE ET IMPLICATION DU CORPS	p.15
--	------

A LE LÂCHER PRISE COMME PRODUCTION D'UNE ŒUVRE AUX POTENTIALITÉS INFINIES	p.15
---	------

1) Pulsion et impulsion du geste	p.15
2) Les surréalistes	p.19
3) La poïétique	p.25
a) La poïétique selon Paul Valéry et René Passeron	p.25
b) L'œuvre : comment je travaille	p.29
c) Circonscrire un espace et projeter dans l'espace	p.35
d) L'œuvre comme territoire	p.38

B HENRI MICHAUX ET LA LIBERTÉ DU <i>GRAPHEÏN</i>	p.41
1) Aller contre l'écriture : se libérer	p.41
2) Explorer le <i>grapheïn</i>	p.43
3) Introspection et ouverture esthétique	p.50

C IMPLICATION ET PROJECTION DU CORPS	p.57
--------------------------------------	------

II L LE SURGISSEMENT DE LA FORME PAR LE TRAIT	p.69
--	------

A UNE RÉCEPTION FORMELLE À INTERPRÉTATIONS MULTIPLES	p.69
--	------

1) Du point à la forme	p.69
2) Le rôle du hasard dans l'art	p.72
a) Le hasard comme processus de création	p.74
b) Les techniques d'utilisation du hasard dans l'art	p.82

3) Dubuffet, de l' <i>Hourloupe</i> à l'art brut	p.95
--	------

B CRÉER DES FORMES POUR SE PRÉSERVER DU VIDE	p.101
1) Cinq pulsions pour se préserver du vide	p.101
2) L'attitude du spectateur	p.105
3) Les parts respectives de inconscient et du conscient	p.109
4) Le cas du dessin automatique	p.114

III LA THÉRAPIE PAR LE GESTE ET LA PROJECTION DE L'INCONSCIENT

p.121

A MÉTAPSYCHOLOGIE DE L'ART ET ART-THÉRAPIE	p.121
1) Métapsychologie de l'art	p.121
a) A l'origine, psychologie de l'art et psychologie sociale comme indissociables	p.121
b) La créativité dans le développement de l'enfant	p.124
c) L'art d'un point de vue neurocognitif	p.125
d) Dans l'approche psychanalytique	p.126
2) Qu'est ce que l'art-thérapie ?	p.128
3) Que peut apporter l'art à soi-même ?	p.130
a) Extension des capacités d'expression	p.130
b) Se souvenir et mettre en forme le souvenir	p.131
c) L'art comme décodeur de l'expérience humaine	p.133
d) L'art nourrit l'optimisme	p.134
e) L'art compense les fragilités	p.135
f) L'art permet d'accéder à la compréhension de soi	p.135
g) L'art permet d'élargir la vision du beau	p.136
4) Penser les bienfaits de l'art en dehors de circuits thérapeutiques	p.137

B UTILISATION DE LA CAPACITÉ DE L'INCONSCIENT AU TRAVERS DE L'ART	p.140
1) Cadre théorique	p.140
a) Exprimer l'inconscient peut atténuer la souffrance	p.141
b) Mise à nu de l'inconscient dans les outils artistiques à visée diagnostique des psychologues	p.142
b.1) Le Test de Rorschach	p.142
b.2) Les dessins d'enfants en psychologie	p.145
c) La médiation thérapeutique ou l'inconscient mis à nu au profit des thérapies verbales	p.147
2) L'introspection par la mise à nu de l'inconscient dans ma pratique	p.151

CONCLUSION p.157

BIBLIOGRAPHIE p.161

TABLE DES ILLUSTRATIONS p.167

TABLE DES MATIÈRES p.171

