

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

TRACES ET EMPREINTES : L'EXPÉRIENCE DE L'INTERDÉPENDANCE  
DANS LA MATERNITÉ, COMME SUJET ET PRÉTEXTE  
À UNE APPROCHE TACTILE DU DESSIN

MÉMOIRE-CRÉATION

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR

LUCIE ROBERT

MAI 2006

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## AVANT-PROPOS

Le début de ce projet de recherche ayant coïncidé avec une première expérience de la maternité, cette recherche, au lieu de tenter la synthèse des enjeux de ma pratique amorcée quelques années plus tôt, s'est développée à partir du contexte de la maternité. J'intuitionnais que le dessin pouvait mener à une meilleure compréhension de mon expérience et inversement, que la maternité pouvait amener une meilleure saisie du dessin. Je sentais surtout l'impossibilité de soustraire ma pratique à une expérience si bouleversante. C'est à partir de ces considérations que se posent les limites d'une telle recherche, c'est-à-dire son caractère plus ponctuel ou plus transitoire au sein d'une démarche plus globale.

L'entre-deux étant le fil conducteur de toute cette recherche, le texte m'est apparu un lieu pouvant marquer formellement le passage entre les différents points de vue qui la constituent. Le texte se répartit sur deux colonnes qui divisent la page en un tiers à gauche et deux tiers à droite. Le texte présenté dans la colonne de gauche est tiré d'un cahier de travail dans lequel j'ai consigné tout au long de ce projet, une sorte de récit de mon expérience et de ma pratique, des commentaires, des citations de théoriciens et de praticiens, autant de voix qui constituent des matériaux de réflexion et dont le ton varie. Chaque extrait de récit est daté (entre parenthèses). La colonne de droite constitue le corps du texte et est souvent plus théorique et plus analytique. Cette présentation du texte sur deux colonnes permet de rythmer les multiples voix qui se répondent et qui font se chevaucher expérience, théorie et pratique.

Je veux remercier ma fille Zoé, l'inspiratrice de ce projet, Alain pour son support constant et Monique Régimbald-Zeiber pour ses recommandations judicieuses.

## TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS.....	ii
LISTE DES FIGURES .....	v
RÉSUMÉ.....	vii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1	
L'INTERDÉPENDANCE COMME RELATION AU MONDE.....	3
1.1 Empiètement et chevauchement. Une approche phénoménologique du monde... 3	
1.2 Inclusion réciproque. Un point de vue psychanalytique sur la projection.....	5
1.3 Dyade. Un regard psychanalytique sur la relation mère-enfant .....	7
1.4 Interdépendance et subjectivité .....	8
CHAPITRE 2	
POURQUOI LE DESSIN ? QUELQUES CARACTÉRISTIQUES DU	
DU DESSIN .....	11
2.1 Le dessin est processus .....	11
2.2 Le dessin est économie .....	12
2.3 Le dessin est acte de conscience .....	14
2.4 Le dessin est métalangage .....	14
2.5 Le dessin est entre-deux.....	16
CHAPITRE 3	
OÙ COMMENCE LE DESSIN ? .....	18
3.1 La fable de Dibutade. La trace comme origine du dessin .....	18
3.1.1 Du modèle à l'idée. Entre liaison et division, entre désir et perte .....	19
3.2 Le toucher .....	21
3.2.1 Régression historique. La trace et l'empreinte.....	23
3.2.2 La liminarité du dessin.....	25
3.3 Entre inscription et représentation.....	26
3.3.1 De la marque au signe. Un devenir plutôt qu'un résidu de signifiant .....	26
3.3.2 De sujet à objet. Le subjectile.....	28
3.4 Le geste.....	32
3.4.1 Le geste expressif et le geste sans dessein .....	33

CHAPITRE 4	
TEMPORALITÉS .....	39
4.1 Dibutade et le process art.....	39
4.2 Le <i>process art</i> . Période de transition.....	41
4.2.1 Le dessin dans le <i>process art</i> . La fin d'une machine conceptuelle.....	42
4.2.2 Trois opérations temporelles du dessin.....	43
CHAPITRE 5	
INTENTIONALITÉ. AU-DELÀ DES OPPOSITIONS.....	49
5.1 Une attitude réceptive .....	49
5.1.2 Le corps médiation .....	50
5.2 Un support passif et actif.....	50
5.3 Des gestes inconscients et conscients .....	51
CHAPITRE 6	
SUBJECTIVITÉ.....	54
6.1 Du milieu de l'être comme origine du sujet et d'un regard.....	55
sur le monde	
6.2 Expressions d'une subjectivité maternelle.....	55
6.2.1 Processus.....	56
6.2.2 Approche tactile.....	56
6.2.3 Désobjectivation du cube.....	56
6.2.4 Fil et couture.....	57
6.2.5 Dessin recto-verso .....	58
6.2.6 Cheveux .....	58
6.2.7 Geste de désir .....	59
6.3 Dessiner. Un exemple de subjectivité.....	59
CONCLUSION.....	62
ANNEXE : Documents visuels.....	67
BIBLIOGRAPHIE.....	78

## LISTE DES FIGURES

1. Vue partielle de l'exposition *Traces et empreintes*, Galerie de l'UQAM, 2007
2. Vue partielle de l'exposition *Traces et empreintes*, Galerie de l'UQAM, 2007
3. *Pro-jeter* (cubes écrasés contre une vitre), fils de métal et nylon, vitre, 12 fois 60 x 90 cm, 2003
4. *Pro-jeter*, détail
5. *Pro-jeter*, détail
6. *Traces et empreintes*, vue partielle de l'exposition, Galerie de l'UQAM, 2007
7. *Empreintes nos.2 et 12*, graphite, fil de métal et fil cousu, 44 x 33 cm, 2004
8. *Empreintes no.12*, détail
9. *Empreintes no.15*, graphite, fil cousu, 44 x 33 cm, 2006
10. *Cube et cheveux no.1*, cheveux, fil cousu, 44 x 33 cm, 2005
11. *Cube et cheveux no.2*, cheveux, fil cousu, 44 x 33 cm, 2005
12. *Cheveuchement no.1*, cheveux, fil cousu, 44 x 33 cm, 2005
13. *Cheveux en coin*, cheveux, fil cousu, 44 x 33 cm, 2006
14. *Cheveuchement no.2*, cheveux, fil cousu, 33 x 44 cm, 2005
15. *Subjectile no.1*, graphite, fil de métal, 58 x 46 cm, 2005
16. *Subjectile no.2*, graphite, fil de métal, 58 x 46 cm, 2005
17. *Subjectile no.6*, graphite, 58 x 46 cm, 2006
18. *Subjectile no.21*, fil cousu, fil de métal, 58 x 46 cm, 2006
19. *Subjectile no.11*, recto, graphite, fil de métal et nylon, 58 x 46 cm, 2006
20. *Subjectile no.11* (verso)
21. *Subjectile no.13* (recto), graphite, fil de métal, 58 x 46 cm, 2006
22. *Subjectile no.13* (verso)
23. *Subjectile no.5*, graphite, fils de métal et nylon, 44 x 33 cm, 2006

24. *Subjectile no.25*, fil cousu, 44 x 33 cm, 2006
25. vidéo *Dessiner*, extrait no.1, dvd, 6min.56sec., 2007
26. Vidéo *Dessiner*, extrait no.2
27. Vidéo *Dessiner*, extrait no.3

## RÉSUMÉ

Habitée par l'expérience de la maternité, ce projet de maîtrise s'est développé autour du thème de l'interdépendance. Je me suis intéressée aux phénomènes qui permettent, dans la relation mère-enfant, le passage de la fusion à la séparation. Inclusion réciproque, empiètement, incorporation et dyade sont autant de termes et de concepts qui caractérisent cette période et inspirent la forme et le contenu de ce projet de dessin. En écho à l'importance du toucher chez le nouveau-né, je me concentre ici sur une approche tactile du dessin et expérimente une conception du dessin comme seuil. Toucher, froter, écraser, coudre et gratter prennent source dans le désir double de liaison et de détachement et deviennent les traces d'une friction avec le monde. Chaque geste, chaque direction engagent le corps et surtout la main dans un processus réflexif où le visible et le voyant s'incluent. Les dessins sont à la fois un acte de commémoration et un événement ; une traversée, un devenir qui recentre l'attention sur l'acte même de dessiner.

En travaillant à partir d'un vocabulaire simple et abstrait et en utilisant le support papier comme surface sensible, je réfère au corps, à ses dimensions phénoménologiques et psychiques autant qu'à l'espace et au temps—ouverture, porosité, fragmentation. Il s'agit d'établir un rapport d'identification corporelle au dessin en désobjectivant le cube et confirmer l'œuvre comme l'expression d'une subjectivité maternelle.

Le texte met en relation expérience personnelle, théorie et pratique du dessin. Mes considérations théoriques sont aussi bien d'ordre phénoménologique, que psychanalytique, historique, féministe, sémiotique et esthétique.

Le projet fut présenté à la Galerie de l'UQAM du 12 janvier au 10 février 2007.

## INTRODUCTION

La maternité a profondément transformé mon rapport au corps, à l'espace, au temps et à ma pratique. Depuis, ma relation à l'autre se pose en terme d'interdépendance. Je m'intéresse aux phénomènes qui permettent, dans la relation mère-enfant, le passage de la fusion à la séparation. Inclusion réciproque, empiètement, chevauchement et dyade sont autant de termes et de concepts qui caractérisent cette période et inspirent la forme et le contenu de ce projet de dessin. En écho à l'importance du toucher pendant cette période transitoire, j'ai privilégié une approche tactile du dessin, approche qui a de nombreuses incidences formelles, méthodologiques et conceptuelles.

Parallèlement au contexte de l'expérience qui confirme le dessin comme expression d'une subjectivité maternelle, le vocabulaire abstrait que j'utilise favorise un questionnement sur le dessin comme langage. L'entre-deux est le fil conducteur du projet tout entier, de l'expérience qui le génère, des processus qui l'actualisent, c'est-à-dire des méthodes, des attitudes, des matériaux et des outils, jusqu'aux choix des positions sur le dessin.

Ce texte met en relation expérience personnelle, théories et pratique du dessin. Je privilégie une méthode à la fois poétique et herméneutique. Mes considérations théoriques sont aussi bien d'ordre phénoménologique, que psychanalytique, historique, féministe, sémiotique et esthétique. Le processus étant central, je fais des aller-retours entre mon expérience maternelle, la théorie, ma pratique et celle des autres.

Le texte se découpe en six chapitres. En premier chapitre, il s'ouvre sur la relation d'interdépendance qui a transformé ma pratique et sur la définition de quelques termes qui s'y rapportent, notions empruntées à la phénoménologie et à la psychanalyse (inclusion réciproque, chevauchement, empiètement, dyade). Dans le deuxième chapitre, je confirme mon choix du dessin en donnant cinq caractéristiques qui définissent le mieux les dessins, élaborant ainsi sur les méthodes plastiques, les matériaux et la notion centrale de ce projet. Au troisième chapitre, pour mieux faire ressortir l'approche tactile du dessin, son aspect liminaire ainsi que sa proximité aux langages du toucher et du geste, je fais un retour sur l'origine mythique du dessin. Dans le quatrième chapitre, j'établis un lien entre la fable de Dibutade et le *process art* pour mieux cerner les types de temporalités au sein de ces pratiques et de mon projet. Au chapitre cinq, j'aborde la question d'intentionnalité et sa variabilité dans ce projet qui informe d'une position d'entre-deux. Dans le sixième et dernier chapitre, j'affirme que ce projet est l'expression d'une subjectivité maternelle et reprend la plupart des éléments structurels et méthodologiques du projet de ce point de vue. La conclusion reprend les énoncés du projet à partir du recul que permet la contextualisation des dessins dans l'espace d'exposition et apporte, par le biais du regardeur une conception ou position du dessin comme devenir.

## CHAPITRE 1

### L'INTERDÉPENDANCE COMME RELATION AU MONDE

*Mis au monde et mis à ma vue, l'enfant nouveau-né m'apparaît moins étranger que dans la coïncidence de nos corps. Mon regard le recouvre, mes bras l'enveloppent. Dans cet élan vers lui, c'est tout mon être qui se distend en lui-même et part à sa propre rencontre. C'est dans le leurre d'une séparation des corps que la fusion avec l'enfant commence vraiment.*  
(mars 2004).

Le dessin étant davantage une question de perception que d'outils<sup>1</sup>, j'ouvre ce texte sur quelques repères théoriques faisant écho à l'expérience d'interdépendance qui oriente ma perception et conception du monde: chevauchement, empiètement, incorporation, tissu intersticiel, inclusion réciproque et dyade sont les termes qui relient l'expérience de la maternité à ma pratique du dessin. Ces notions ont inspiré la structure de certaines œuvres, fourni des images, et dans certains cas, donné titres aux séries de dessins. Elles appartiennent aux champs de la phénoménologie, de la psychanalyse et de l'histoire de l'art.

#### **1.1 Empiètement et incorporation. Une approche phénoménologique du monde**

À partir d'une conceptualisation des mécanismes de la vision, l'approche phénoménologique de Merleau-Ponty engage une vision philosophique. Elle propose l'idée d'un être d'indivision et de

promiscuité qui a avec le monde, des rapports d'empiètement, d'appartenance, d'adhérence et d'entrelacement<sup>2</sup>. La réversibilité du toucher<sup>3</sup> qui sert de paradigme aux autres sens, m'apparaît aujourd'hui non seulement dans sa dimension conceptuelle mais dans toute sa littéralité. J'en ai une compréhension plus physique et plus psychique. L'incorporation, le chevauchement du senti et du sentant, le tissu intersticiel trouvent dans l'expérience de la grossesse des images assez saisissantes.

*Pendant la grossesse, ma main palpe le ventre qui est lui-même touché par le fœtus. L'incorporation du senti au sentant, en l'occurrence le corps de l'enfant et le mien, est littérale. Même dans cette coïncidence des corps, je ne peux pas dire que le sentiment de proximité ait lieu. (septembre 2003).*

*Il y a toujours un écart, un intervalle que Merleau-Ponty nomme le tissu intersticiel et que Winnicott décrit comme un espace transitionnel où se produit l'échange entre l'intérieur et l'extérieur ; la paroi du ventre de la mère donne vie à cette image. Le rapport d'embrassement et d'enveloppement<sup>4</sup> qui remplace la frontalité des rapports et désigne plus qu'une simple relation objective d'inclusion avec le monde est une autre expérience de la maternité.*

Pour Merleau-Ponty, le modèle de réflexivité de la chair, duquel est calquée une conceptualisation du travail de l'esprit comme réflexion, appartient à une dialectique du dedans et du dehors qui constitue le secret natal<sup>5</sup>. Il est étonnant que ce modèle phénoménologique ne se soit davantage enrichi de la voix des femmes.

Dans mon projet, l'expérience d'interdépendance et les notions qui s'y rattachent ont engagé des choix plastiques; la feuille de papier s'apparente parfois à un tissu conjonctif, une membrane; le papier calque devient un intervalle; le frottage au graphite fait se chevaucher empreintes de doigts et empreintes d'objet. En intervenant au recto et au verso du papier par des coutures de fil,

j'ai en mémoire la paroi d'un ventre comme interstice entre deux espaces en même temps que la métaphore du corps senti et du corps sentant<sup>6</sup>. Ce qui m'interpelle directement dans ce modèle d'incorporation, c'est l'idée d'une division sans contradiction de l'intérieur et de l'extérieur mais aussi de l'actif et du passif. Mon attitude et les méthodes utilisées dans ce projet marquent une position d'abord ambivalente puis nuancée—entre actif et passif (voir chap.4).

*«Les marques de mon corps qui s'est dilaté en habitacle et ouvert en brèche pour donner naissance se sont déjà estompées. Mais je garde à la conscience les traces psychiques d'un corps devenu espace; maintenant, où que je sois, je me vois, espace dans un autre espace ou corps-espace enveloppé par un espace-corps». (septembre 2004).*

Le cube est un motif récurrent dans les séries de dessins. Forme abstraite par excellence<sup>7</sup>, elle est une projection de l'espace dans sa forme la plus générique et simplifiée. Écrasé, ouvert, décousu, le cube rappelle qu'aucun objet dans le colimateur du regard ne demeure dans son idéalité. Merleau-Ponty réfère au cube pour désobjectiver la vision et démontrer les relations d'empiètement, d'entrelacs et de chiasme du regard situé dans le monde<sup>8</sup>. Dans ce projet, le cube réfère à l'espace de (pro)création : le corps et/ou l'atelier.

## **1.2 Inclusion réciproque. Un point de vue psychanalytique sur la notion de projection**

De façon générale, la projection indique le déplacement de quelque chose d'un espace originaire à un espace de destination<sup>9</sup>. En psychanalyse, la notion de projection est centrale à la relation mère-

enfant. C'est à la fois cette dimension analytique ainsi que la projection<sup>10</sup> comme dessin qui m'intéressent. Couplée à l'introjection, la projection est considérée comme un processus d'identification, organisateur de la psyché, au fondement même de l'amour. Dans ce processus, le sujet incorpore une part de plaisir venant de l'extérieur et jette au dehors une partie de lui-même qu'il sent douloureuse<sup>11</sup>. Cette dialectique du bon/mauvais dans un incessant va-et-vient a pour frontière la limite corporelle (peau).

*Au niveau biologique, les phénomènes de projection/introjection se transposent en incorporation/excorporation<sup>12</sup>. Dans ce projet, le terme d'incorporation prend sens; il fait le pont entre l'expérience concrète d'élasticité du corps qui contient, l'aspect phénoménologique de la vision et les dimensions psychiques, d'une part de l'enfant qui fait fantasmatiquement entrer sa mère en lui, et d'autre part, de la mère qui est habitée par l'enfant. Sans doute que la violence et le choc par lesquels se forment cette brèche, ce passage du corps pour donner naissance renforce ma fascination pour une dialectique intérieur/extérieur.*

Pour le psychanalyste Sami-Ali, les espaces de la réalité psychique et de la réalité du monde extérieur, à la base de la définition de la projection, ne s'opposent pas. Pour résumer simplement, on peut dire que le sujet projette ses affects et ses idées sur un objet ou sujet extérieur, à partir d'une réalité corporelle elle-même teintée par l'extérieur. En conséquence, le sujet et la réalité extérieure, au lieu de s'exclure, s'incluent réciproquement. À partir de ce concept analytique, le psychanalyste restitue une dimension subjective au concept de projection géométrique et à la théorie de la perspective d'Alberti<sup>13</sup>. Ainsi dans la représentation picturale, c'est la relation entre sujet et objet qui cesse d'être une relation d'oppositions en étant plutôt une d'inclusions réciproques qui médiatisent le passage du dedans au dehors et inversement<sup>14</sup>.

### Série Pro-jeter (figures 3-5)

*«Je construis des cubes avec six carrés de fil de métal que j'attache aux angles avec du fil de nylon rouge. Avec une vitre, je les écrase un par un de tout mon corps contre un carton. Dessiner un cube, l'atelier, le corps [...] Projeter pour dé-figurer cette forme simple et impersonnelle qu'est le cube, le repenser. À l'image de mon corps, l'atelier n'est ni neutre, ni étanche.» (septembre 2003).*

La première série de dessins composée de quinze éléments est une définition littérale de la projection dont l'étymologie, *projectio* est «jet en avant». Projeter de l'espace tridimensionnel sur de l'espace bidimensionnel, reporter l'objet sur une surface en faisant intervenir les lois de la physique et le hasard plutôt que les conventions de la projection géométrique.

### 1.3 Dyade. Un point de vue psychanalytique sur la relation mère-enfant

*« Du corps à corps au corps autonome, d'étourdissantes alternances : cent fois par jour je traverse l'espace pour retrouver l'enfant et le laisser. Seule, je suis tout habitée par lui et l'esprit déserte l'atelier. De la fusion à la séparation, de troublantes ambivalences: au milieu de ses cris et de ses rebufades, malgré tout l'amour que j'ai, des fantômes de violence assaillent mon esprit ».( mai 2004).*

Si la projection et l'introjection constituent une dialectique dedans/dehors du fonctionnement psychique, la dyade est ce temps de relation première qui opère dans une continuité/discontinuité de symbiose, une dialectique présence/absence. Françoise Dolto parle d'une période d'ambivalence amour/haine de la mère qui permet à l'enfant comme à celle-ci de se détacher<sup>15</sup>.

*La sagesse de la mère prend place dans un entre-deux qui est l'espace même de l'ambivalence entre gavage et privation, entre l'inceste et le meurtre. Le processus de séparation accompagne la socialisation de l'enfant. Il consiste en une alternance de la présence et de l'absence de la mère, plus symboliques que réelles ; même en sa présence, elle doit parfois détourner*

*son désir de l'enfant. Et c'est parce que la mère s'absente, qu'il va devoir et pouvoir (grâce au langage) l'inventer. L'ambivalence s'articule dans le double mouvement de contenir l'enfant (amour) tout en s'en séparant (haine symbolique)* <sup>16</sup>.

Le contexte de la psychanalyse donne à la notion de dyade une dimension temporelle qui spécifie la relation de complémentarité des principes<sup>17</sup>.

Dans ce projet certaines œuvres traduisent bien l'articulation avec/et de la dyade. Quand je dessine à la machine à coudre, je dédouble simultanément le dessin sur l'envers en me rendant aveugle à cette surface. Sans qu'il soit question de dessin à l'aveugle, il y a dans leur réalisation, préséance du toucher sur le voir, un léger décalage ou une alternance de l'un à l'autre. La série *Subjectiles* reflète particulièrement une dialectique absence/présence en présentant deux moments d'un micro-événement et des interventions au recto et au verso de la feuille. Regarder le dessin implique un déplacement du corps autour de celui-ci, parcours qu'induisent la méthode et la présentation.

#### 1.4 Interdépendance et subjectivité

Qu'elles engagent comme nous l'avons vu un rapport dialectique de nature spatiale ou temporelle, les notions d'empiètement, de chevauchement, d'incorporation, d'inclusion réciproque et de dyade sont marquées par l'entre-deux. Elles sont liées ici au contexte de la maternité et font référence plus particulièrement à cette phase qui s'étend de la fusion à la séparation <sup>18</sup>(dyade), période transitoire elle-même jalonnée de deuils et de naissances. Si la maternité modèle ma vision du monde et ma relation aux autres sur le mode de

l'interdépendance, je m'interroge de plus en plus sur la relation entre vie et pratique artistique. Articuler mon expérience aux champs de la phénoménologie, de la psychanalyse et de la sémiotique (voir chap.3), et ce, à travers une pratique du dessin, c'est affirmer une subjectivité féminine. Indirectement, à travers le fil conducteur de l'entre-deux qui réunit expérience, théorie et pratique, ce projet répond indirectement à la question : comment s'exprime cette subjectivité à travers les œuvres ? D'abord en apportant un éclairage sur mon expérience (origine du sujet), mon attitude, mes intentions, mes choix méthodologiques et plastiques. Conséquemment, vie et pratique sont indissociables; toutefois il s'agit moins de confirmer l'art dans sa fonction représentationnelle, narrative ou autobiographique que d'apporter à la forme abstraite des dessins une dimension subjective, métaphorique et féministe (voir chap. 4).

---

<sup>1</sup> Pour Paul Valéry cette manière de voir qu'est le dessin, doit s'entendre plus largement comme manière d'être, pouvoir, savoir, vouloir. Paul Valéry, *Degas, danse, dessin*, Paris, Gallimard, 1983, p.23-125.

<sup>2</sup> Françoise Dastur, « La pensée du dedans », in *Merleau-Ponty, phénoménologie et expériences*, sous la dir. de Marc Richir et Étienne Tassin, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 1992, p.45.

<sup>3</sup> La réversibilité ou la réciprocité du toucher, c'est l'expérience de la main qui touche en même temps qu'elle est touchée par l'autre main. Maurice Merleau-Ponty, « L'entrelacs, le chiasme », chap. in *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 2003, p.174.

<sup>4</sup> Sur ces termes, voir Dastur, *Merleau-Ponty, phénoménologie et expériences*, p.43-56.

<sup>5</sup> Ibid., p.43-56.

<sup>6</sup> Sur le corps senti, le corps sentant, voir Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, p.179.

<sup>7</sup> Pour Sol Lewitt, le cube ne représente pas d'agressivité, n'implique aucun mouvement ; c'est la forme la moins émotive. C'est donc une forme de base intéressante, une formule grammaticale à partir de laquelle le travail peut s'élaborer et se complexifier. Adachiara Sevi, « The Cube », in *Sol Lewitt Critical Texts*, Rome : I libri di A.E.I.U.O. 1994, p.72.

Plusieurs artistes associés à l'art minimal et au postminimalisme dont Sol Lewitt, Eva Hesse et Jackie Winsor, ont travaillé à partir de cette forme géométrique de base. Dans une période où le

contexte de l'œuvre devient un facteur qui influe sur la lecture de l'œuvre, la publication *The White Cube* (1970) questionne l'actualité de la galerie comme lieu d'exposition. Brian O'Doherty, *Inside the White Cube : the ideology of the gallery space*, Berkeley, University of California Press, 1999, 113 p.

<sup>8</sup> « Tout ce qu'on peut dire des perspectives du cube ne le concerne pas. [...] Je ne me vois pas même voyant, mais par empiètement j'achève mon corps visible, je prolonge mon être-vu au-delà de mon être –visible pour moi. Et c'est pour ma chair, mon corps de vision, qu'il peut y avoir le cube même qui ferme le circuit et achève mon être-vu. » Maurice Merleau-Ponty, « Notes de travail (septembre 1959) », in *Le visible et l'invisible*, p.252-253.

<sup>9</sup> Roger Perron, *Dictionnaire international de la psychanalyse : concepts, notions, biographies, œuvres, événements, institutions*, sous la dir. de Alain de Mijolla, éd. 2002, sous « projection ».

<sup>10</sup> Hubert Damisch dans le texte *Morceaux choisis*, donne plusieurs définitions de la projection en considérant le point de vue de la psychanalyse. Il introduit la fable de Dibutade comme lien constitutif que l'art occidental aura noué dès l'origine mythique (du *disegno*), avec la géométrie sous le titre d'une projection et cela, bien avant que le terme apparaisse. Alain Fleischer, (dir.publ.), *Projections, les transports de l'image*, Catalogue d'exposition (Le Fresnoy, Studio national des arts, 1997), Paris, Édition Hazan, 1997.

<sup>11</sup> C'est Mélanie Klein qui a repris les termes d'introjection et d'incorporation et les a développés dans le contexte de la relation mère-enfant. Elizabeth Roudinesco et Michel Plon (dir.publ.), *Dictionnaire de la psychanalyse*, nouv. éd. augm. 2000, p.511.

<sup>12</sup> Perron, *Dictionnaire international de la psychanalyse*, sous « projection ».

<sup>13</sup> À partir du dispositif de Brunelleschi qui précède d'intuition la théorie d'Alberti, l'auteur expose le modèle théorique de la perspective en relation avec le phénomène de la vision où l'œil s'assimile à un miroir. Il est fascinant de constater que ce dispositif mis au point vers 1425 deviendra le modèle (mécanique) d'un phénomène psychique que la psychanalyse nommera du même nom quelques 500 ans plus tard. Sami-Ali, « Espace et projection. De la théorie de la perspective chez Alberti », chap. in *Le corps, l'espace et le temps*, Paris, dunod, 1998, p.133-150.

<sup>14</sup> Ainsi ce qui pose problème à la psychanalyse dans la notion de projection, à savoir la distinction, la spécification et la complémentarité des espaces (d'origine et de desdestination) participe dans la projection géométrique de la fascination. De destination) participe dans la projection géométrique de la fascination. « L'illusion repose ainsi sur l'obscur sentiment que l'espace réel se projette sur un espace imaginaire qui l'inclut, de sorte que le plaisir visuel naît d'une constante oscillation entre l'un et l'autre ». Ibid., p.133-150.

<sup>15</sup> Michèle Benhaïm, « Sagesses », Chap. in *L'ambivalence de la mère. Étude psychanalytique sur la position maternelle*, Ramonville Saint-Agne, Éditions Érès, 2001, p.96-99.

<sup>16</sup> Ibid. p.96-99

<sup>17</sup> «Philos. Réunion de deux principes qui se complètent réciproquement ». Paul Robert, *Le petit Robert 1*, éd.1979, sous « dyade ».

« Litt. Couple de deux idées, de deux principes complémentaires.[...] Psychol. Couple de partenaires défini par un lien spécifique à l'intérieur duquel se forme un réseau privilégié d'interactions ». Claude Auger, *Le petit Larousse illustré*, éd. 2004.

<sup>18</sup> Le toucher, les phénomènes de projection/introjection, le stade du miroir font parties de cette période au terme duquel l'enfant acquiert sa propre identité.

## CHAPITRE 2

### POURQUOI LE DESSIN ? QUELQUES CARACTÉRISTIQUES DU DESSIN

La question : pourquoi le dessin ? est une façon de réaffirmer mon engagement dans cette pratique que j'exerce depuis quelques années. Dans le cadre de cette recherche, le dessin m'apparaissait d'abord instrumental: un moyen d'appriivoiser et de redéfinir de nouveaux rapports au monde, dans ma vie et dans ma pratique d'atelier. Mais très tôt, avec le thème de l'interdépendance, l'outil est lui aussi devenu sujet de recherche.

Voici cinq caractéristiques du dessin qui sont, dans le cadre de ce projet, les plus significatives et qui permettent de présenter les méthodes plastiques, les matériaux, les orientations et la notion centrale de ce projet.

#### 2.1 Le dessin est processus.

Le concept de *disegno*, origine historique du dessin, est défini par Vasari comme un processus de connaissance<sup>1</sup>. Plongée dans une expérience de transformation du corps, de perceptions mouvantes du temps et de l'espace, j'ai choisi le dessin et plus particulièrement une orientation processuelle du dessin. Pour l'auteure Pamela Lee, il est tautologique de dire que le dessin est processus car le dessin ne peut qu'enregistrer le processus de l'artiste qui réalise<sup>2</sup>. Mais de quel processus s'agit-il ? L'artiste contemporaine Roni Horn définit le dessin comme la matérialisation d'un processus en constante évolution : les mouvements, les rythmes et les ruminations

partiellement comprises de l'esprit: opérations de l'esprit<sup>3</sup>. Il s'agit d'un processus à la fois conscient et inconscient. Étant centrale à ce projet, la matérialisation de ce processus en est un tout aussi physique. En amont et en aval de tout ce projet, le corps (s')inscrit à travers des traces, une gestualité ou une séquence de gestes qui donnent une forme performative au dessin. D'entrée de jeu, il y a un processus du corps à l'œuvre dans l'acte de dessiner qui emprunte à mon quotidien des gestes, des états et des objets.

*Dans l'atelier, je répète les gestes que je conjugue inlassablement au quotidien: palper, caresser, froter. Je subvertis en matériau les cheveux qui jonchent le sol de l'appartement et de l'atelier. J'y traîne un état contemplatif et un sentiment de fragmentation du temps.(novembre 2003).*

Il ne s'agit pas d'improviser mais de prédéterminer une séquence de gestes à partir d'une intuition. Par la suite, il y a un retour—seeing in<sup>4</sup>— sur chaque dessin, étape par laquelle s'amorce un processus de réflexion, de conscientisation et de symbolisation qui se poursuit au fil des séries. Dans plusieurs séries, il y a préséance du toucher sur le regard; la main est rarement au service d'un savoir-faire optique<sup>5</sup>. Le dessin opère comme une sorte de monologue intérieur ou de conversation avec l'autre qui émerge dans mes gestes, se transpose en un dialogue du corps et de la matière. À cet égard, mon projet est proche de certaines pratiques du process art<sup>6</sup> où l'acte de voir le travail en processus devient le sujet du dessin. Le processus mental de l'artiste est exprimé comme le sujet transitif de l'art<sup>7</sup>.

## 2.2 Le dessin est économie

Le dessin est un outil accessible, simple, direct, sans artifice et intime.

*À la Renaissance, Zuccari présentait le dessin comme une projection de l'intelligence de l'artiste dans sa forme la moins discursive<sup>8</sup>.*

*Pour Matisse le dessin au trait était la traduction directe et la plus pure de son émotion<sup>9</sup>.*

*Mel Bochner disait : « Anyone can learn to draw ». <sup>10</sup>*

*« Plongée dans une expérience intense qui ne me donne pas beaucoup de répit, le dessin est un outil direct qui ne ment pas et me conduit vite à l'essentiel. » (sept.2003).*

Son économie est sa principale spécificité, celle qui fait du dessin une pratique souvent périphérique, à laquelle plusieurs praticiens se consacrent de façon régulière ou ponctuelle que ce soit en début de projet, en panne d'inspiration ou même en crise.

*Au début des années '50, période pendant laquelle il vit une fragilité psychique, Joseph Beuys n'a eu d'autre pratique artistique que celle du dessin; des centaines de dessins autonomes qui ont constitué les grands thèmes de son travail et qu'il a par la suite intégrés à ses performances, actions, et installations, leur donnant une seconde vie et un tout autre sens<sup>11</sup>.*

Les outils et les techniques choisis pour ce projet participent d'une médiation réduite. J'utilise le crayon, le graphite, le fil de métal, de nylon, de polyester ainsi que des cheveux. Les techniques sont simples: le grattage, le frottage, la marque, la ligne tracée, dessinée, cousue à la machine. J'ai très peu recours à la perspective ou autres conventions qui font du dessin un art de la *mimesis*; les cubes et les corps que je dessine sont schématisés, sans modelé. Débarassé des technicalités et d'un savoir-faire optique élaboré, le dessin permet le jet, l'effleurement, l'errance, la reprise et la rature<sup>12</sup>. Les traces accumulées apparaissent comme autant de résidus d'une gestualité, le parcours du corps qui tâte, cherche, tente de faire apparaître. Dessiner est alors un acte intime, au plus près du corps, du désir et de l'esprit. Il s'apparente en cela à cette proximité qui s'instaure

par le toucher et le regard entre la mère et l'enfant. Dans certains dessins l'économie de moyens coïncide avec un minimalisme formel qui tend vers la concision, cherche à montrer l'essentiel du projet, répondant ainsi à une nécessité structurelle et conceptuelle<sup>13</sup>. La série *Pro-jeter* et *Subjectiles* démontrent une économie tant dans la forme que dans les moyens.

### 2.3 Le dessin est acte de conscience.

Le dessin est un acte de conscience à la manière où un geste incarne un acte de penser. C'est une médiation par une conscience qui se regarde, là où la conscience est entendue comme un processus. Nous revenons ici à l'idée du dessin comme processus mental tel que l'entendait Merleau-Ponty (voir chap.2.2.1). La réflexivité de la perception et du travail de l'esprit devient un acte de conscience<sup>14</sup>. Pour l'historienne Catherine de Zeigher, il y a une emphase sur le toucher dans la formulation de l'idée du dessin comme acte de conscientisation<sup>15</sup>. Comme praticienne, mon désir de conscientisation m'a intuitivement menée vers une approche tactile du dessin. La technique du frottage, par exemple, dévoile de façon progressive et simultanée, les traces de mes doigts et l'empreinte d'un fil derrière la surface du papier. Ainsi, par le truchement d'une méthode réflexive, j'affirme un « je suis consciente, j'existe » et ce par ma relation à l'autre.

### 2.4 Le dessin est métalangage

*« Le dessin c'est un genre de langage différent. Quand on veut comprendre quelque chose, il faut souvent, soit le prendre à part, soit lui appliquer une autre sorte de langage. Depuis le début de mon travail, j'ai toujours pensé*

*que si je pouvais dessiner une chose, j'en aurais une compréhension structurale. [...] Ils (les dessins) sont le résultat de tentatives pour évaluer et définir ce qui me surprend dans une sculpture, ce que je ne pouvais pas comprendre avant que l'œuvre soit construite». Richard Serra.<sup>16</sup>*

*Pour Joseph Beuys, le dessin est la mise en forme conjuguée des sens et de la pensée<sup>17</sup>.*

*« À travers le dessin, j'essaie de saisir et de comprendre une expérience avec laquelle je n'ai aucun recul. Dans ce contexte, le dessin ne traduit pas une idée claire mais des sensations, des directions à partir desquelles se dégage une idée, un concept, une structure. Dessiner c'est bégayer à défaut d'énoncer, montrer du doigt et suivre une intuition qui prend forme ». (janvier 2004).*

Si l'on définit le langage comme un système de signes, le dessin n'est pas un langage au sens strict. Méta-langage veut dire en deça du langage, au seuil. Il est possible de considérer la marque, le trait, la ligne, la forme dans un continuum de sens et non pas dans une binarité signe/non-signé. Le statut de la marque comme signe à venir fait du dessin un devenir; chaque marque convoque la possibilité du langage et chaque marque additionnelle en trans-forme le sens (voir chap.3). Je m'intéresse à ces passages, à l'aspect liminaire du dessin qui convoque la question du dessin comme langage. Avec les quelques séries de dessins et la vidéo présentées dans le cadre de ce projet, je suis attentive à cet aspect du dessin et je porte mon attention sur l'acte de dessiner et les questions qui s'y rapportent à savoir – où commence le dessin ? – qu'est-ce que dessiner ?

Il y a une analogie certaine entre cette attention au dessin comme seuil, ces états de pré-signé et ces venues au monde que sont l'accouchement et le passage du pré-symbolique au symbolique, cette conscience de soi comme unité chez l'enfant.

## 2.5 Le dessin est entre-deux.

Au chapitre premier, j'ai dégagé à partir de mon expérience et des références théoriques, les notions d'empiètement, d'inclusion réciproque, d'incorporation et de dyade qui composent les thèmes, les structures, les méthodes des œuvres, et qui sont marquées par l'entre-deux. Par définition, le dessin est médiation, et on verra qu'il peut être transition, traduction, transmission, passage, trajet, traversée, devenir, autant de manières spatiales ou temporelles de relier. Dire que le dessin est entre-deux ne caractérise pas le dessin au même titre que le processus, l'économie, et le métalangage. C'est plutôt le constat d'une approche du dessin; une approche orientée vers le toucher qui induit, par ses méthodes, le recours à l'index (voir chap.3 ). Les incidences sont nombreuses et les entre-deux sont d'ordre sémiotique, symbolique, phénoménologique, esthétique et psychanalytique. Le dessin est à la fois liaison et séparation, entre désir et manque, entre inscription et représentation, entre trace pré-symbolique et trace symbolique. C'est avec un retour sur l'origine mythique du dessin que j'ouvre sur ces considérations.

---

<sup>1</sup> Selon l'historienne Karen-Edis Barzman, il ne s'agit pas d'une notion uniquement basée sur la dextérité manuelle de l'artiste mais sur l'aspect cognitif. Relaté par Pamela H. Lee, Pamela in *Drawing is another kind of language. Recent American Drawings form a New York Private Collection*. Catalogue d'exposition (Cambridge, Harvard University Art Museums, 1997). Cambridge, Harvard University Art Museums, Stuttgart, Daco-Verlag Güneter Bläse, 1997.

Vasari définit le dessin comme un processus de connaissance qui part d'une perception de sensations très spécifiques vers une connaissance universelle. André Chastel, *Giorgio Vasari. Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, Coll. « arts », Paris, Bibliothèque Berger-Levrault, 1981.

<sup>2</sup> Pamela H Lee, « Some kind of Duration : The temporality of drawing as process art », Butler, Cornelia H, In *Afterimage : Drawing through Process*, catalogue d'exposition (Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, April 11-August 22 1999), Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 1999, p.25-48.

<sup>3</sup> Pour l'artiste, il s'agit d'un processus mental au sens où Merleau-Ponty l'entend: la vision devient comme une opération de l'esprit, dans laquelle le sujet se voit voyant, se touche touchant, est sensible et visible à lui-même. « Conversation : Avis Newman / Catherine de Zeigher » , in *The Stage of Drawing : Gesture and Act (Selected from the Tate Collection)*, sous la dir. de Catherine de Zeigher, London, Tate Publishing, New-York, The Drawing Center, 2003, p.67-173.

<sup>4</sup> Le *seeing in* est cette expérience de l'art par laquelle le regardeur, en suivant les marques, recrée le processus et ajuste sa perception à celle de l'artiste. Cela exige une forme d'engagement vis-à-vis l'œuvre. Ibid, p.67-173.

Pour Brice Marden, le dessin correspond à l'état d'une personne qui serait à l'intérieur du dessin en train de le regarder. Marie-Laure Bernadac (dir.), *Du trait à la ligne*, catalogue d'exposition (Paris : Centre Georges Pompidou), Coll. « Cabinet graphique », Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, p.57.

<sup>5</sup> La Renaissance, avec le règne humaniste de l'imitation valorise le savoir optique au détriment du savoir-faire matériel. Vasari avec sa théorie de l'imitation, consacrera le concept du *disegno* comme père des arts majeurs et concept procédant de l'intellect. Il s'agit d'exprimer une idée par une forme-dessein. Georges Didi-Huberman, « L'empreinte comme survivance », in *L'empreinte*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1997, p.43-72.

<sup>6</sup> Le *process art* se passe de légitimité formelle par rapport à la *techne* du dessin traditionnel qui consolide la belle forme. En conséquence, l'analyse de ces œuvres à partir de leur présence matérielle, infirme le schéma interprétatif d'articulation forme/matière, une machine conceptuelle qui prévaut en art jusqu'alors (voir chap.4.3). Pamela Lee, « Some Kinds of Duration : The Temporality of Drawing as Process art », in *Afterimage: Drawing through Process*, sous la dir. de Cornelia H. Butler, Catalogue d'exposition (Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, April 11-August 22 1999), Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 1999, p.25-48.

<sup>7</sup> Cornelia H. Butler, « Ends and Means », in *Afterimage: Drawing through Process*, p.81-112.

<sup>8</sup> Bernice Rose, *Drawing Now*. Catalogue d'exposition (New-York, Museum of Modern Art). New-York, MOMA, 1976.

<sup>9</sup> Dominique Fourcade, (dir.publ.), *Henri Matisse. Écrits et propos sur l'art*, Coll. « savoir »>, Paris, Herman, 1972, p.27.

<sup>10</sup> *American Drawings*, catalogue d'expo (Munich : Galerie Heiner Friedrich, 1969).

<sup>11</sup> Ann Temkin, et Bernice Rose, *Thinking is Form : The Drawings of Joseph Beuys*, London, Thames and Hudson, 1993, p.29.

<sup>12</sup> À la Renaissance, les règles de perspective géométrique et le trait de crayon étaient la base des arts de la peinture, de la sculpture et de l'architecture qui faisaient les maîtres. Chastel, *Giorgio Vasari. Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs, architectes*. Coll. « arts ». Paris : Bibliothèque Berger-Levrault, 1981, p.150.

<sup>13</sup> Donald Judd a écrit : « La chose en tant que tout, sa qualité en tant que tout, c'est cela qui est intéressant ». « Specific Objects », in *Complete Writings 1959-1975*, Halifax, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, en association avec The New York University Press, 1975, p.181-189.

<sup>14</sup> « Conversation : Avis Newman / Catherine de Zeigher », In *The Stage of Drawing*, p.67-173.

<sup>15</sup> Ibid. p.71.

<sup>16</sup> Pour Richard Serra les études dessinées réalisées après ses sculptures deviennent des distillations de l'expérience d'une structure. Lizzie Borden et Richard Serra, « Notes sur le dessin » in *Richard Serra. Écrits et entretiens 1970-1989*, trad. de l'américain par Gilles Courtois, Paris, daniel lelong éditeur, 1994, p.239-245.

<sup>17</sup> Temkin, *Thinking is Form*, p.73-115.

## CHAPITRE 3

### OÙ COMMENCE LE DESSIN ?

#### 3.1 La fable de Dibutate. La trace comme origine du dessin.

C'est au XVI<sup>ème</sup> siècle, sous la plume de Vasari qu'apparaît le concept de *disegno* qui consacre le dessin comme fondement des trois arts : peinture, sculpture et architecture. Son histoire de l'art<sup>1</sup> ressuscite, après plusieurs siècles de veille, un art qui se développe en Italie à partir de 1260 jusqu'à son apogée en 1550<sup>2</sup>. Cette période renaît des cendres de l'Antiquité et compte parmi ses origines, la populaire fable léguée par Pline. À la manière d'un mythe qui allie romance et symbolisme, elle résume en deux actes l'invention de la ligne et de l'art<sup>3</sup>. Dans sa version originale elle donne une conception très différente du *disegno* de Vasari<sup>4</sup>. Cette fable est une sorte de repère à partir duquel je fais ressortir au présent chapitre, les incidences historiques et sémiotiques de l'origine indicielle du dessin et l'idée d'entre-deux qu'une approche tactile suppose. Je fais aussi référence à la fable pour établir avec mon projet des parallèles au niveau symbolique, point de vue qui se nourrit de mon expérience et de la psychanalyse. En voici une version traduite.

[...]. En se servant de la même terre, le potier Butadès de Sicyone fut le premier qui inventa, à Corinthe, l'art de faire des portraits d'argile; ce fut

*toutefois grâce à sa fille Dibutade. Celle-ci, amoureuse d'un jeune homme qui partait pour un lointain voyage, entoura de lignes l'ombre projetée sur un mur par la lumière d'une lampe<sup>5</sup>; son père y appliqua de l'argile et en fit un modèle qu'il mit au feu après l'avoir fait sécher avec ses autres poteries. [...]. Plin<sup>6</sup>*

De l'avis de Pline, le progrès qui ouvrit le champ de l'histoire aura consisté, une fois découverte la possibilité de cerner le contour de l'ombre par une pluralité de traits, en l'invention de la ligne. Les auteurs omettent souvent ce passage (traits) et insistent sur l'invention d'une ligne<sup>7</sup>, mais Hubert Damisch corrige cette négligence<sup>8</sup>. Passer sous silence ces gestes transitoires que sont les traits a peut-être contribué à faire valoir trop longtemps une conception de l'art qui valorise le pouvoir des idées, idéalisation qui était propre au Cinquencento et qui relègue au second plan le processus, la temporalité de l'oeuvre et l'expérience de l'artiste. Que l'histoire de l'art ait été écrite par des théoriciens plutôt que par des praticien(ne)s a peut-être joué dans ce sens (voir chap.4).

### **3.1.1 Du modèle à l'idée. Entre liaison et division, entre désir et perte**

D'un point de vue sémiotique, le contour de l'ombre (traits) est un signe à la fois contextuel et détaché qui relève de l'index<sup>9</sup>. L'indice se distingue de l'icône et du symbole en établissant son sens sur l'axe d'une connexion physique à la chose, par contiguïté plutôt que par relation conceptuelle ou association par ressemblance. L'ombre, l'empreinte, les opérations de frottage, d'estampage ainsi que la photographie établissent avec l'objet une relation indicielle. Selon Rosalind Krauss, la forme indicielle semble posséder un bord qui en appelle plus au toucher qu'à la vision et rompt ainsi avec la condition figurative de l'icône<sup>10</sup>. L'entre-deux de l'index est dans ce

que l'auteure appelle le paradoxe de l'espace qui est physiquement présent et pourtant éloigné dans le temps<sup>11</sup>. Pour elle, l'index est une trace ou le résidu d'un événement passé qui continue d'être actif. Par leur valeur indicielle, les traits que tracent la jeune fille médiatisent, créent un entre-deux qui divise et relie à la fois. Si l'on s'en tient à la définition du *disegno* par Vasari, l'œuvre, dans le premier acte n'est pas achevée car le modèle n'est pas transcendé, porté à sa forme idéale.

Les lignes tracées (traits) fixent et retiennent l'empreinte tandis que la ligne les résume<sup>12</sup>. L'histoire est celle d'une transition du modèle à l'idée, et à cette chaîne de substitution (relief, contour, ombre, corps) correspond une dimension symbolique. En oblitérant les traits, le père substitue le bas relief au modèle et offre à sa fille la possibilité d'une séparation matérielle et symbolique. Le geste de Dibutade est d'un autre ordre; il est motivé par son désir pour le jeune homme, désir qui crée une ambivalence (se lier et se séparer). En portant l'attention sur les gestes de Dibutade, on peut considérer que l'invention de la ligne ne soit pas uniquement une histoire de perte, de manque et d'absence; dans chacun de ses gestes, désir et perte se rejouent<sup>13</sup>. Associer le désir à la trace fait de l'empreinte autre chose qu'un vestige et ramène au premier plan, le processus (intention, geste) et le contexte (facteurs spatio-temporels). L'œuvre est reliée, indissociable de ces facteurs et de celui ou celle qui trace.

### 3.2 Le toucher

*Dans un élan mille fois renouvelé, mon corps s'avance, enveloppe, embrasse ce corps qui se fond à ma chair, se confond à mon être. L'enfant se colmate à ma peau pour sentir, révéler sa limite. Mes mains palpent, mes doigts dessinent un contour, une ligne que nous partageons-- jusqu'à ce qu'il se découpe, se détache, se distingue—jusqu'à ce que la séparation ait lieu. (mai 2004).*

#### *Série Empreintes*

*Avec du fil de métal, je dessine les arêtes d'un carré que je dépose entre deux cercles de papier calque et dont je couds ensemble les pourtours à la machine. Je l'épingle au mur par le centre. Imprégnés de graphite, mes doigts touchent le papier, cherchent et frottent les contours du carré. Je fais tourner de quelques degrés le papier et mes doigts retournent à la feuille. (octobre 2003).*

De la même manière que chaque trait accentue un peu plus le contour de l'ombre du jeune homme, chaque contact de mes doigts avec la surface fait apparaître l'empreinte du carré de métal. Sur le calque qui fait image d'espace interstitiel, le contact des doigts laisse des traces qui relèvent du signe indexé. Une sorte d'instantané spatio-temporel qui cumule au bout d'un temps fixé, en une multitude de présences différées ou d'absences déplacées. Comme dans le premier acte de la fable, le détachement et l'idéalisation n'ont pas lieu, l'état de transition est maintenu car à chaque fois, l'empreinte est toujours partielle. Aucune trace n'annule vraiment le modèle; celui-ci s'estompe derrière l'opacité du graphite mais reste physiquement présent. À ce stade, le dessin n'est ni à l'intérieur, ni à l'extérieur de la représentation.

Par l'aspect métaphorique qui lie l'œuvre à l'expérience maternelle du toucher—geste de désir et de nécessité—mes gestes s'inscrivent comme l'acte de commémoration de Dibutade : ouvrir à la possibilité de séparation et de détachement tout en restant dans le

désir du sujet qu'est l'enfant.

La psychanalyse établit un parallèle entre le geste de la main qui dessine et le geste primaire de l'enfant qui veut toucher la mère qui le quitte. La trace est la marque de cette absence, le tracé de la séparation qui permet à l'enfant un lien avec le soi en même temps que son indépendance<sup>14</sup>. Le dessin serait cet espace entre-deux où séparation et lien se produisent. En même temps.

Dans l'acte de tâtonnement qui permet le dévoilement, une relation au non-visible a lieu<sup>15</sup>. Les yeux se retrouvent au bout des doigts, dans le désir (de l'autre), cherchant à voir. Dans ce dévoilement, se chevauchent mes propres empreintes et l'empreinte du modèle, inséparables, fondues les unes aux autres. La série *Empreintes* (figures 6-9), par ses méthodes et ses intentions, rencontre le modèle de réflexivité des sens développé par Merleau-Ponty et engage à partir du corps (gestes répétés, toucher), un acte de conscience.

Il y a dans l'expérience du toucher, une possibilité d'intériorisation plus grande que dans le phénomène de la vision qui s'accompagne souvent d'une absence du regard; un regard incurvé, tourné vers l'intérieur ou du moins, concentré depuis l'intérieur sur les sensations tactiles de cette frontière-peau. La grossesse m'a habituée à incurver le regard vers l'activité intérieure du corps, à pratiquer cette attention. La maternité développe l'intériorisation par le toucher. Cette intériorisation est une sorte de repli qui se poursuit après l'accouchement (repli narcissique). Relativement à ce type d'attention qui amène une autoconscientisation du corps, le toucher dans ma pratique peut faire état d'attentions très différentes; une présence à l'objet (ouverture) par le toucher ou une

présence à soi par ricochet d'un contact à l'objet (retour vers soi).

*Si le regard enveloppe, palpe, épouse les choses visibles, c'est que, comme la main qui est à la fois sentie du dedans et accessible du dehors pour l'autre main, le regard est incorporation du voyant au visible et recherche de lui-même dans le visible. Merleau-Ponty<sup>16</sup>*

### 3.2.1 Régression historique. La trace et l'empreinte

Outre l'empreinte et la trace, qui dans leur nature indicielle semblent liées à une logique tactile, d'autres éléments comme le thème de la maternité, une approche phénoménologique et les références à la psychanalyse se concentrent autour du toucher.

Selon Georges Didi-Huberman, la Renaissance (Vasari), avec le règne humaniste de l'imitation a relayé l'empreinte à la contrepartie de l'histoire. Le savoir optique primera alors au détriment du savoir-faire matériel<sup>17</sup>. Il questionne le primat de la peinture et met en question le fondement de la Renaissance qui passe sous silence la pratique des ex-voto. L'empreinte dont on reconnaît l'importance comme matrice de l'image, devient pourtant dans le contexte humaniste de l'histoire de l'art un contre-modèle.

Une approche du dessin par la trace, signe indexé qui, comme l'empreinte, ne tend pas vers l'idéalisation, peut sembler une régression si on s'en rapporte à la définition du *disegno* de Vasari et ce, même si depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle la tendance a été d'explorer les deux côtés de la ligne<sup>18</sup>. Pour Michael Newman, ce serait comme si, à l'autre extrémité du *disegno* dans lequel le dessin manifeste l'étincelle divine ou l'idée, le dessin pourrait nommer quelque chose d'inhumain. Pour moi ce côté du dessin qui se rapporte à la trace ou

l'indice montre, désigne ou trahit<sup>19</sup> plus qu'il ne nomme. Il fait voir, capte et inscrit quelque chose qui découle d'un processus. Dans la mesure où ce processus peut être très aléatoire ou très déterminé, il y a toujours, même dans l'aspect prévisible de procédés d'empreinte ou d'une séquence d'opérations, une part d'ouverture. Un lieu où le naturel, l'organique et le hasard s'entrelacent à l'humain.

Dans ce projet, le dessin montre le désir de se lier, d'être en contact avec le monde (l'autre, soi), d'y adhérer dans sa matérialité, sa multiplicité, et ce, révélé de façon spatio-temporelle plutôt qu'idéale. Ici, le dessin communique les traces d'une friction avec le monde, par une suite d'opérations qui se transposent en gestes (expressifs et automatiques): les doigts qui touchent et frottent, le corps qui écrase, les outils qui grattent, les aiguilles qui transpercent. L'utilisation des doigts, en particulier de l'index, renvoie au *designare*<sup>20</sup> du dessin. Mais là où habituellement une distance existe, ici le contact fait coexister objet et sujet (qui montre). C'est le désir comme source du toucher qui annule la distance et indirectement porte l'attention sur l'événement de perception-- dévoilement de l'objet plutôt que l'objet en lui-même. Ceci réitère l'approche phénoménologique du projet.

J'utilise différents types d'empreintes. Il s'agit d'empreintes obtenues par le frottement ou l'estampage d'une forme (cousue ou en métal) qui est placée sous le papier. L'empreinte, qui n'est jamais totalement pré-visible<sup>21</sup>, l'est ici encore moins du fait que le contact se fait par les doigts imprégnés de graphite et que l'aléatoire de la prise d'empreinte joue aux niveaux de la quantité de graphite et de la pression des doigts. Elle est à la fois la résultante de gestes

balisés, prédéterminés et de facteurs aléatoires (facteurs internes comme l'inconscient, l'expression). Contrairement au moulage qui utilise des procédés d'empreintes reproductibles, ici, les empreintes de l'objet sont inséparables de mes empreintes de doigts, de sorte que chaque empreinte est unique et singulière. Le résultat visuel est celui d'un double contact, la collision de deux types d'indices où objet et sujet se chevauchent.

Dessiner en privilégiant le toucher, c'est paradoxalement entrer dans l'expérience d'une saisie partielle et d'un rendu tout aussi fragmentaire. Car voir du bout des doigts, comme avec la méthode du frottage, c'est suivre un contour point par point sans le recul nécessaire à la compréhension de la forme, d'une gestalt. Je peux avoir les yeux clos, être aveugle à ce qui apparaît mais l'expérience est différente de celui ou celle qui ferme les yeux pour se fixer sur son œil intérieur et procéder à la saisie d'une forme par la ligne<sup>22</sup>.

Dans la série *Empreintes*, je renonce à l'image, à l'imaginé, à l'inventé, à l'unité d'une forme qui se découpe du fond, s'en distingue complètement. Je choisis l'incomplet, le fragmentaire, l'indéterminé qui ne sont pas sans rappeler la perception corporelle et identitaire qu'a l'enfant de lui-même à la période pré-symbolique<sup>23</sup>; encore fusionné à la mère, sans schème de représentation qui lui permette de s'imaginer.

### 3.2.2 L'aspect liminaire du dessin

Du fait que la trace (comme index) rompe avec la condition de l'icône, et qu'elle soit à la base de la plupart des séries, j'infirmes dans ce projet la possibilité du dessin comme langage au sens propre, je le ramène à des niveaux de seuils qui posent tout de

même la question du langage dans son fonctionnement. Je crois que la relation privilégiée du dessin au toucher place le dessin comme seuil même si poser la question du langage en dessin n'est pas exclusive à une approche tactile.

Où commence le dessin ? Qu'est-ce que dessiner ? renvoie à l'aspect liminaire du dessin. Pour moi, l'expérience du dessin renouvelle l'expérience des seuils avec un plaisir chaque fois différent. Ce plaisir est dans l'acte même de dessiner, autant que dans l'anticipation de l'acte.

### 3.3 Entre inscription et représentation

#### 3.3.1. De la marque au signe. Un devenir plutôt qu'une marque au service du signifiant.

On peut dire qu'un signe peut être fait de marques mais qu'une marque n'est pas nécessairement un signe et ne fait pas nécessairement sens. Pour la sémiotique basée sur le signifiant, il ne peut y avoir d'intermédiaire entre signifier et ne-pas-signifier, et la marque ne serait qu'un résidu du processus de signification<sup>24</sup>. Que le langage ne vienne pas graduellement dans un continuum de l'animal au langage, c'est ce qui est signifié par l'idée que partagent les structuralistes ; le langage est ou n'est pas<sup>25</sup>. Mon plaisir du dessin (le faire et le regarder) peut difficilement concorder avec cette position. On peut considérer le statut de la marque comme signe à venir, pas encore écriture, pas encore langage et ainsi concevoir le dessin comme un devenir<sup>26</sup>. Roland Barthes avait proposé une nouvelle sémiographie : l'écriture illisible, une forme de régression de l'image constituée de pré-signes, de moments d'inscription et

d'émergence du geste. Cet état présignifiant serait lié à l'état de fragmentation et de dissolution du sujet, état de mémoire primitive du corps de l'enfant avant son entrée dans la période symbolique<sup>27</sup>. Le dessin s'approche de cette expérience. Ce qui est à l'œuvre dans cette régression est un refus de la substitution qui fait le mot, et la transparence du signe en relation au sens possible. Ce refus implique un déni de l'échangeable au nom de la singularité. De tous les arts, le dessin a le potentiel de réduire au minimum la distance entre sens et non-sens, entre répétition et singularité<sup>28</sup>. J'ai un parti pris pour la singularité même si la répétition (de gestes) dans ma pratique pourrait faire croire à une valorisation du signifiant. Penser la marque ou le trait comme signe substituable, serait réducteur à mon avis de plusieurs pratiques du dessin qui donnent de l'importance au processus. Je m'intéresse à la psychanalyse et à l'origine de certains gestes mais que la marque se rapporte au signifiant<sup>29</sup> m'importe peu en regard du dynamisme que peuvent constituer les passages de la trace au contour, à la ligne, au signe, et à l'image. Le dessin, dans son statut de devenir et cela de façon réversible, pose un continuum de sens même si les passages de la marque au signe ne sont pas sécables. Si l'on associe dans ce projet dessin à processus ainsi que désir à processus (voir chap.2.1), le dessin est le trajet réversible du désir puisque ce dernier n'est pas emprisonné dans l'image<sup>30</sup>. Le devenir du dessin, la surface comme espace de potentialité du langage, d'entrée dans le langage rend le dessin fascinant. Il rend compte d'un dialogue entre l'artiste et le monde et en convoquant le langage dans sa potentialité, permet une réflexion sur le dessin comme méta-langage, en l'occurrence langage du toucher et langage du geste.

*Série Cheveuchement (figures 12-14)*

*Je recouvre uniformément la surface d'une feuille de papier de cheveux. Avec mon doigt je trace un cercle, entraînant les cheveux en une masse plus ou moins informe. Je superpose une feuille de calque et je redessine le tracé de mon doigt par une couture à la machine. (janvier 2004).*

Où commence ce dessin ? Est-ce aux premières traces de cheveux qui recouvrent la feuille, traces semblables à de petits traits de crayon ? Est-ce au premier geste qui touche la feuille, ce contact du doigt qui dessine un cercle, laissant une trace en négatif (papier) et des cheveux qui s'accumulent au bout du geste ? Ou est-ce à la couture de fil, cette ligne visible qui retrace le geste, se superposant à une empreinte négative et conservant la mémoire d'un moment ? Le dessin commence au premier geste ou plutôt, à l'idée même de ce geste. Les traces permettent d'en reconstituer le parcours, lui donnant une dimension temporelle. Il y a passage de traces à marques<sup>31</sup> et même si on reconnaît la forme d'un cercle (cousu), la ligne n'est pas tout à fait un signe (elle double comme une ombre) puisqu'elle désigne et repasse sur un geste (empreinte en négatif) en s'y superposant<sup>32</sup>. Le dessin ne se situe ni à l'intérieur ni à l'extérieur de la représentation. Un seul tracé du doigt a reconfiguré la position de toutes les traces de cheveux. Le dessin est à la fois la métaphore du tracé de la séparation (où désir et perte sont joués) et dans sa relativité spatio-temporelle, il est processus, un événement pré-visible mais singulier qui renvoie à l'acte de dessiner.

### **3.3.2 De sujet à objet . Le subjectile**

Dans leurs distinctions sémiotiques et esthétiques, la trace, la ligne, la marque ou le signe assignent une nouvelle fonction au support qu'est le papier. Ainsi, à la définition de trace peut correspondre la

fonction du papier comme surface d'inscription ou espace intersticiel; à celle de ligne, celle de support de représentation; à celle de marque, celle de lieu d'expression ou d'espace performatif; à celle de geste expressif, celle de lieu de symbolisation; à celle de geste automatique, celle de support de l'inconscient ou de théâtre du pré-symbolique et ainsi de suite. En regardant de plus près la nature des interventions qui font le dessin, actions faisant appel à des outils ou moyens techniques non conventionnels, j'aborde ici, le support dans sa plasticité, sa symbolique et je confirme sa position d'entre-deux. Dans la série *Pro-jeter*, les gestes (écraser le cube avec une vitre) déterminent la forme au hasard des forces en présence (résistance des arêtes, position du cube, élan du corps). Le support (papier cartonné) n'est pas seulement compris comme élément matériel sur lequel est réalisée une œuvre graphique mais il supporte l'objet qui sous la force du (su)jet se déconstruit et se redessine. Après le geste, le papier devient le support de présentation d'un projectile, contraint et maintenu en serre sous une vitre. Dans la vidéo *Dessiner*, le miroir est un support, un corps dont je gratte la surface-tain, la peau qui lève, pèle. La surface de réflexion est une limite à franchir pour une traversée du miroir, de l'autre côté du réel, du côté de l'imaginaire, de la représentation, du symbolique. C'est un espace de projection où voyant et visible s'incluent, recto et verso se réfléchissent comme dans le dispositif de Brunelleschi et le mécanisme de projection analytique (voir chap.1, 1.2). Dans la série *Empreintes*, le papier calque est un véritable entre-deux lieu. Surface de rencontre, espace intersticiel qui relie et divise, empêche la coïncidence et la parfaite réversibilité du touché et du touchant.

*Série Subjectiles (figures 15-24)*

*Avec mes doigts noircis de graphite, je frotte la surface d'un papier qui fixe l'empreinte d'un cube de métal placé sous la feuille; le support est alors surface moulante, membrane où se rencontrent objet et sujet.*

*Je frotte le papier, j'use la fibre jusqu'à la transpercer, jusqu'à toucher les arêtes du cube; le support devient surface, un écran de (re)présentation crevé, une peau irritée, blessée.*

*D'un coup sec, je tire sur l'arête du cube qui ramène une partie du cube du côté face du papier; le support est frontière qui divise l'objet, le lieu d'une trajectoire qui se stabilise en support de présentation.*

*Une couture de fil dessine sur le papier trois lignes qui forment un coin. Je tire sur l'extrémité d'une couture qui s'enroule sur elle-même et forme une brèche; le support est une membrane, un espace qui s'ouvre, une peau qui se fend, un plan divisé en deux par une ligne de vide, le tracé de la séparation. (février 2005).*

*Materials are always a direct reflection of me. Dorothea Rockburne<sup>33</sup>*

D'un geste à l'autre, d'une action à l'autre, le support se métamorphose, oscille d'une part entre lieu de représentation ou de projection et d'autre part entre surface ou peau-objet (ou pourrait-on dire objectile). Car on le voit, les formes et les objets dessinés (cube de métal, coin) qui donnent un effet de perspective sont ou bien reconfigurés (Série *Pro-jeter*) ou niés (déchirés, décousus), et à la transparence du support comme substrat se substitue la matérialité du papier comme objet. Il faut garder en mémoire que mon expérience de la maternité a été la prise de conscience du corps comme espace (lieu d'incorporation) et du corps comme surface de friction avec le monde (voir chap.1.1) et qu'à cet effet, le dessin, plus spécifiquement le support papier, devient lui-même le lieu d'une telle expérience.

Au lieu du support papier, je préfère parler de subjectile<sup>34</sup> en référence aux caractéristiques que lui donne Artaud et à sa suite

Derrida, car ce terme qu'aucun ne s'engage clairement à définir, englobe parfaitement la nature ambivalente, paradoxale du support, sa position d'entre-deux. Le subjectile n'est ni objet, ni sujet, ni projectile, mais peut devenir tout cela, se stabiliser sous telle forme ou se mouvoir sous telle autre. Même si je ne me préoccupe pas d'écriture littéraire comme Artaud, les gestes du corps qui instaurent le dessin, portent l'intention d'une certaine déconstruction<sup>35</sup>. C'est d'abord un sentiment d'ambivalence qui m'a amenée à déchirer, découdre, en quelque sorte à nier une forme dessinée, affirmée, une représentation ou une perspective spatiale. La négation des gestes premiers est à la fois la métaphore d'un corps qui s'est transformé et ouvert, en même temps qu'elle indique un refus de la forme idéalisée, fermée, comprise. En désavouant la représentation et en choisissant une approche qui privilégie le toucher, je m'intéresse à la liminarité du dessin, au dessin comme langage à dé-coudre. Écraser un cube contre une vitre, le projeter, coudre le papier, le découdre, le couturer, le toucher, le frotter, le déchirer, le traverser, tirer un fil cousu, gratter le tain d'un miroir sont autant de gestes qui mettent le subjectile en état de résistance. En résistant au doigt, à l'aiguille, à l'objet, au projectile, à une force ou une direction, le papier est traversé par la représentation. En ne résistant pas, le subjectile est transpercé comme une membrane, une peau dynamisée par un corps à corps, cette puissance de vie qui la traverse.

*Le subjectile devient un écran poreux ou à crever, une surface perméable à la pulsation puissante de la vie, une peau capable de suppurer mieux qu'aucun mot dans une phrase.*<sup>36</sup>

Maintenant que par la notion de subjectile s'énonce clairement l'analogie du support-papier à la peau, il est aisé d'associer les coutures et les déchirures à des cicatrices, des plaies. On peut associer le fil aux poils et la brèche au corps ou au sexe qui s'ouvre. Il s'agit plus d'évocation, car l'intention n'est pas d'imiter, et ce que l'on voit n'est pas tant la forme mais l'indice d'un geste, d'une direction et surtout d'une force qui, si petite soit-elle, porte une certaine violence. Cette force renvoie à l'accouchement : force de vie qui traverse le corps, cette déhiscence<sup>37</sup> du corps et de l'esprit. Le papier devient l'hymen entre le dedans et le dehors, le dessus et le dessous. Ici, le papier est littéralement entre l'objet et la trace de l'empreinte. On peut donc parler de jet avant la forme.

### 3.4 Le geste

Le geste est plus vieux et plus originel que l'expression conceptuelle. Selon Giorgio Agamben, il est lié au langage sans pour autant constituer un contenu pré-linguistique; il serait de l'autre côté du langage<sup>38</sup>. Il en est ainsi du dessin. La main capture ce que ni l'œil, ni le langage ne peut saisir : le moment antérieur à ce qui est dessiné et articulé dans la trace. Il participe d'un acte de conscience<sup>39</sup>. Ce projet est la mise en scène de l'acte de dessiner, une conception du dessin qui ne résume en rien les avenues possibles mais qui dirige l'attention sur un processus de conscientisation initié par le geste, processus performatif qui va dévoiler une subjectivité (voir chap.4).

### 3.4.1 Le geste expressif et le geste sans dessein

Comme la marque ou la trace qui n'est pas un signe, le geste peut devenir illisible et échapper à la signification: il est alors compulsif ou automatique. Tandis que le geste expressif renvoie à une origine unitaire, identifiée au sujet (le UN), le geste automatique renvoie à autre chose du sujet<sup>40</sup>. Michael Newman parle de quelque chose d'étranger et d'extérieur qui habite le sujet, une trace de l'autre prise comme expression<sup>41</sup>. Chaké Matossian parle d'un geste qui renvoie le corps à son être-machine, à une perte de soi dans le vertige de la répétition, une entrée dans le processus créatif<sup>42</sup>. C'est un geste sans finalité ou si l'on peut dire un geste sans dessein. Il montre le pouvoir de médiation du dessin (mediality) qui est une condition du langage. Ce qu'il montre c'est l'être-en-langage et en ce sens il est pure communication ou *communicabilité*<sup>43</sup>.

Il n'a rien à dire parce que le geste est toujours essentiellement un geste qui atteste de ne pouvoir figurer quelque chose par le langage.

Les dessins de la série *Empreintes*, sont à la fois constitués de gestes expressifs et de gestes automatiques. Même si la répétition est présente dans la plupart des œuvres, il s'agit souvent de gestes expressifs. Mais il y a ambivalence du geste quand il y a prise d'empreintes; les doigts qui touchent et frottent le papier sont expressifs et automatiques à la fois : dans la répétition, ils mettent en scène ou mime l'automatisme car ils réfèrent métaphoriquement à l'acte de toucher, gestes de la mère et de l'enfant qui lui permettent de se constituer un schème de représentation, de se dévoiler à lui-même en participant à la construction de son identité.

*Vidéo Dessiner (figures 25-27)*

*Une caméra filme un miroir—la caméra s'y reflète au centre. Au dos du miroir, à l'aide d'une lame, je gratte le tain—graduellement des marques apparaissent qui au recto laissent transparaître mes gestes et mon visage qui se substituent lentement au reflet de la caméra. Je reviens derrière la caméra et regarde à travers l'objectif—ma chevelure encadre l'espace gratté : l'ovale d'un visage qui apparaît comme un masque blanc.*

*« Au début le geste est machinal, programmé par l'intention d'une forme ovale. Mais rapidement je me laisse prendre par le rythme de la main et par l'effet sonore du grattement, de la lame qui produit sa musique, qui bégaie, répète, scande. Le geste est alors automatique, détourné de l'expression, aveugle à la forme et attentif à la cadence qui arrime son et gestualité. Je reviens à la surface, aux marques qui ouvrent la vue vers le côté face du miroir, là où la caméra tourne. Je me projette derrière l'œil de la caméra, mise à distance et consciente de moi-même. Après quelques instants, je reviens du côté aveugle du miroir, le côté du geste qui ne (se) voit pas. Je prends plaisir à ce grincement, je gratte, je dessine et j'échappe à l'image ainsi qu'à ma propre image ». (mars 2004).*

Le geste du bras et de la main est répété mais l'attention varie.

Tantôt conscient, le geste est dirigé vers la forme imaginée (gestalt), celle qui confirme le sujet dans son intentionalité, son unité. Tantôt inconscient, le geste est a-signifiant, devient mouvement automatique qui répète et résonne comme un monologue intérieur, l'apparence d'une activité de la pensée, la condition d'un langage encore inarticulé. Par le dispositif du miroir qui montre d'abord la caméra (le regard conscient), auquel se superpose, puis se substitue le sujet, j'associe l'acte de dessiner à son origine (psychanalytique); période pré-symbolique où le geste prend source dans la mémoire primitive du corps de l'enfant fragmenté, période qui précède le stade du miroir. Il s'agit d'un acte non-réflexif, non réfléchi, qui n'est pas mis à distance et qui n'a pas encore franchi l'étape de la symbolisation, parce que l'enfant n'est pas conscient de lui-même, de la division qui existe entre lui-même et la mère. C'est

principalement par le toucher et par le regard de la mère qu'il franchira l'étape de la séparation<sup>44</sup>. La dichotomie intérieur / extérieur n'est pas encore advenue.

Le dispositif de la caméra qui filme met en jeu une certaine théâtralité du geste en même temps qu'un processus plus ou moins inconscient (de l'autre côté du miroir).

---

<sup>1</sup> Avec *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes de Cimabue à nos jours* (1<sup>ère</sup> version en 1550), Vasari aux dires d'André Chastel, invente un nouveau style littéraire, le roman de l'histoire de l'art. *Giorgio Vasari. Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, sous la dir. de André Chastel, Paris, Bibliothèque Berger-Levrault, 1981, p.16.

<sup>2</sup> Georges Didi-Huberman démontre l'aspect téléologique d'une histoire qui sacrifie la vérité au profit d'une vraisemblance consacrée au progrès et à l'(auto)glorification de Vasari et de ses contemporains. « Le disegno de Vasari, ou le bloc-notes magique de l'histoire de l'art » in *La part de l'œil: le dessin*, no.6, 1990, Bruxelles, Presses de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles, p.31-51.

<sup>3</sup> Comptant parmi son exhaustive *Histoire naturelle*, il s'agit en fait de l'histoire sur l'origine du modelage (« *La Plastique* »). Pline relate aussi une origine de la peinture qui concerne l'invention de la ligne (p.42) mais l'histoire de l'art retient surtout la première. Dans les deux cas, la ligne naît d'une ombre. Pline L'Ancien. Croisille, Jean-Michel (trad.). *Histoire naturelle XXXV*, Paris, Société d'Édition « Les belles lettres ». 1985, p.42 et p.101.

Selon Hubert Damisch, Pline intrique les fils du récit en montrant que la peinture et le modelage participent à la même opération, celle qui prendra le nom de *disegno*. *Le traité du trait*, catalogue d'exposition (Paris, Musée du Louvre, 1995), Paris, Réunion des musées nationaux. 1995, p.64.

<sup>4</sup> « Procédant de l'intellect, le dessin, père des trois Arts, extrait à partir de choses multiples un jugement universel.[...]. Et de cette connaissance (des choses de la nature) naît un certain concept ou jugement qui forme dans l'esprit cette chose qui, exprimée par la suite avec les mains se nomme dessin. » André Chastel, *Giorgio Vasari*, p.49.

<sup>5</sup> « Umbram ex facie ejus ad lucernam in pariete lineis circumscripsit » Pline L'Ancien, *Histoire naturelle XXXV*, p.101.

<sup>6</sup> Hubert Zehnacker, (tr. De Littré revue). « La plastique.151. » in *Pline L'Ancien. Histoire naturelle*, Paris : Gallimard. 1999, p.363.

<sup>7</sup> Même certaines traductions françaises du texte de Pline ont traduit *lineis* par *ligne* au singulier.

<sup>8</sup> Dans *Le traité du trait*, Damisch retourne au texte latin de Pline et insiste sur la logique tactile interne de la fable. *Le traité du trait*, p.7-20. Plusieurs théoriciens comme Rosalind Krauss, Catherine de Zeigher, Michael Newman et Jacques Derrida poursuivront à partir de ce texte significatif, une réflexion sur la nature indicelle du dessin.

<sup>9</sup> « un indice (ou un index) est un signe ou une représentation qui renvoie à son objet non pas tant parce qu'il a quelque similarité ou analogie avec lui ni parce qu'il est associé avec les caractères généraux que cet objet se trouve posséder, que parce qu'il est en connexion dynamique (y compris

spatial) et avec l'objet individuel d'une part et avec les sens ou la mémoire de la personne pour laquelle il sert de signe, d'autre part. » Charles S. Peirce, *Écrits sur le signe*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p.158.

<sup>10</sup> Voir Rosalind Krauss, « Dans cette histoire de point de vue, pouvons-nous compter plus loin que un ? », in *Féminin / masculin*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1995.

<sup>11</sup> Dans *Notes sur l'index*, Krauss, qui réfère aux pratiques des années '70, note que la diversité et l'éclatement des pratiques rend caduque le regroupement par style ou mouvement mais que plusieurs artistes subordonnent leur travail à la logique de l'index. Selon elle, Marcel Duchamp est le premier à avoir mis en évidence la nature indicielle de la photographie. Rosalind Krauss, « Notes sur l'index », chap. in *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Trad. de l'américain par Jean-Pierre Criqui, Paris, éditions Macula, 1993, p.63- 91.

<sup>12</sup> La ligne exalte l'idée tandis que le trait flatte la matière. Régis Michel, « La présentation » in *Le traité du trait*. Le trait fixe la présence, elle a force d'empreinte. Tandis que la ligne est le produit d'une idéalisation, le trait a valeur d'expression, d'indice. Hubert Damisch « Au détour du trait et par le travers de la ligne » in *Du trait à la ligne*, Marie-Laure Bernadac (dir.publ.). Catalogue d'exposition (Paris : Centre Georges Pompidou), Coll. « Cabinet d'art graphique », Paris : Éditions du Centre Georges Pompidou, 1995, p.11.

<sup>13</sup> C'est la nuance qu'apporte Michael Newman à l'analyse de Damisch sur l'invention de la ligne (qui ouvre l'histoire au règne de l'imitation). « The Marks, Traces, and Gestures of Drawing » in *The Stage of Drawing : Gesture and Act. Selected from the Tate Collection*, sous la dir. de Catherine De Zegher, Catalogue d'exposition (New-York, The Drawing Center, 5 avril-31 mai 2003, Liverpool, Tate, 26 septembre-28 mars 2004). London, Tate Publishing, New-York, The Drawing Center, 2003, p.93-108.

<sup>14</sup> Voir « Conversation: Avis Newman / Catherine de Zegher », in *The Stage of Drawing*, p.67-173.

<sup>15</sup> Derrida explore cette idée dans le catalogue *Mémoires d'aveugle: l'autoportrait et autres ruines*, Paris, Éditions des Musées nationaux, 1990. Voir aussi sur la trace le texte de Michael Newman *Derrida and the Scene of Drawing*, Research in Phenomenology, (Fall) 1994.

<sup>16</sup> Maurice Merleau-Ponty. *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964. p.173.

<sup>17</sup> Dès l'Antiquité, Plin L'Ancien dans son histoire naturelle parle de deux ordres de temporalité, deux ordres de socialité (le culte et la culture), deux ordres de processus (l'empreinte dans la cire et l'imitation par le marbre) et deux ordres d'essentialité (l'image et l'oeuvre d'art). Dans chacun de ces ordres, l'empreinte appartient à la première catégorie. Georges Didi-Huberman, « L'empreinte comme matrice », in *L'empreinte*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1997, p.47.

<sup>18</sup> Selon Michael Newman, un de ces côtés--la régression de la ligne-- a été la fin de la distinction entre figure et fond, la présence matérielle dans son instabilité mouvante, la multiplicité des marques, le processus d'effacement de retouches, l'ombre et la perte de tout critère pour distinguer entre l'intentionnalité et la non intentionnalité et entre les indications humaines et les marques de processus naturels. «The Marks, Traces, and Gestures of Drawing » in *The Stage of Drawing*, p.93-108.

Didi-Huberman, « L'empreinte comme matrice », in *L'empreinte*, p.47.

<sup>19</sup> L'index montrerait, l'indice trahirait. Voir le communiqué qui présente le colloque sur l'index présenté par CICADA à l'Université de Pau en France du 1<sup>er</sup> au 3 décembre 2005.

<sup>20</sup> En français, dessin procède du mot dessein qui comme lui, vient du latin *designare* (on trouve designer en ce sens chez Geoffroy Tory). Alain Rey, *Dictionnaire culturel en langue française*, Paris, Le Dictionnaire Robert, 2005, sous « dessin ».

<sup>21</sup> Voir le texte de Didi-Huberman, *L'empreinte*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997.

<sup>22</sup> Dans un texte où elle met en lien l'histoire de l'œil et l'histoire du trait, Rosalind Krauss prend *Le Mystère de Picasso* comme exemple type d'une œuvre qui se développe vers l'unité de la forme (gestalt), unité qui trouve une équivalence dans le UN du sujet (psychanalytique). « Dans cette histoire de point de vue », *Féminin/masculin*.

<sup>23</sup> Voir sous « symbolique », « lacanien », « image du corps », « incorporation », « kleinien », in *Dictionnaire de la psychanalyse*, sous la dir. de Élisabeth Roudinesco, nouv.éd. augm.2000.

<sup>24</sup> L'historien James Elkins est critique de ce qu'il appelle le dénigrement de la marque, idée liée à l'approche sémiotique développée par Ferdinand Saussure.. *On Pictures and the words that fail them*, New-York, Cambridge University Press, 1998, p.44-46.

<sup>25</sup> Pour Michael Newman, dans cette logique, tout trait, marque et signe sont nécessairement humains. *The Stage of Drawing*, p.93-108.

<sup>26</sup> À partir de l'hypothèse que la marque n'est pas emprisonnée par le signifiant, il y a possibilité de continuité; entre l'humain et le non-humain, l'humain et l'animal. Ibid., p.93-108.

<sup>27</sup> Voir « Conversation : Avis Newman / Catherine de Zeigher », in *The Stage of Drawing*, p.67-173.

<sup>28</sup> « The Marks, Traces, and Gestures of Drawing », in *The Stage of Drawing*, p.93-108.

<sup>29</sup> Pour Lacan, la marque, le UN est identifié au sujet. Ainsi la marque ne doit pas être comprise en relation au signe mais au signifiant. Moustapha Safouan, 2001, *Lacaniana—Les séminaires de Jacques Lacan, Tome 1 : 1953-1963*, Paris, Fayard, p.192-194.

<sup>30</sup> Voir le très beau texte de Achille Bonito Oliva, sur le dessin dans les pratiques des années '70. Pour lui, le dessin rend le mouvement du désir réversible car le désir est suspendu au fil de la transparence, correspondance du désir avec lui-même; ce qui permet à l'idée, au projet désirant de courir continuellement à travers son propre squelette. *Drawing/Transparence. Disegno/Trasparenza*, Rome, cataloghi altro/la nuova foglio editrice, 1976.

<sup>31</sup> La marque est inscrite sur ou dans le papier (couture), tandis que la trace ici se compose de cheveux.

<sup>32</sup> La ligne ici n'invente pas, elle ne fait que repasser sur le tracé du doigt, en cela elle ne répond pas aux conditions du signe d'être diacritique, de signifier en relation à ce qui n'est pas. « The Marks, Traces, and Gestures of Drawing », in *The Stage of Drawing*, p.93-108.

<sup>33</sup> Susan L.Stoops, *More Than Minimal : Feminism Abstraction in the '70's*. Waltman (Mass.) : Rose Art Museum, Brandeis University. 1996, p.72.

<sup>34</sup> « terme qui apparaît tardivement (1888; dér.sav., sur le modèle de projectile, du lat. subjectum, supin de subjicere « placer dessous » . Tecn. Surface (mur, panneau, toile...) servant de support à une peinture ». Alain Rey (dir.), *Le nouveau Petit Robert*, Paris, Le Robert, 2006.

<sup>35</sup> Selon Dominique Gauthier, les dessins-écrits provoquaient une cassure, mais cette cassure annonçait une reconstruction. « Artaud L'insurgé » in *magazine littéraire*, no.434, « sept. », 2004.

Pour Artaud, le subjectile est comme une toile à peindre ou papier à écrire qu'il faut pouvoir écorcher comme un corps dont on arracherait la peau-langage ou la peau-littérature <sup>35</sup>. Arnaud Rykner, « Le forcené du subjectile » in *magazine littéraire*, no.434, « sept. », 2004.

<sup>36</sup> Ibid.

<sup>37</sup> « Bot. Ouverture d'organes clos qui s'ouvrent d'eux-mêmes pour livrer passage à leur contenu. ». *Le Petit Robert*, sous la dir. de Alain Rey, Paris, Le Robert, 2002, sous « déhiscence ».

<sup>38</sup> Daniel Heller-Roazen (dir.), *Potentialities. Collected Essays in Philosophy*, Stanford, Stanford University Press, 1999, p.77.

<sup>39</sup> Pour l'exposition de dessins *The Stage of Drawing*, l'artiste Avis Newman a sélectionné les œuvres et développé une approche du dessin qui repose sur l'importance donnée aux gestes de la main, la nature de l'investissement psychique qui l'accompagne. Catherine de Zeigher, «The stage of Drawing», in *The stage of Drawing*, p.267-278.

<sup>40</sup> Jonathan Crary, « The Influencing Machine » in *Incorporations*, ed. Jonathan Crary, New-York, Zone Books, 1992.

<sup>41</sup> « The Marks, Traces, and Gestures of Drawing », in *The Stage of Drawing*, p.93-108

<sup>42</sup> Chaké Matossian, « Du grattage ou les démangeaisons de l'artiste » in *La part de l'œil: le dessin*, (no.6, 1990), Bruxelles, Presses de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles. p.93-101.

<sup>43</sup> Le geste n'a précisément rien à dire parce que qu'il montre l'être-en-langage de l'humain comme pure médiation. Je résume ici un extrait de *Means without End*, p.57-58, repris par Michael Newman, *The Stage of Drawing*, p.104.

<sup>44</sup> Il s'agit d'une conscience corporelle d'ordre sensitive, motrice et d'une construction identitaire qui permet l'unité du sujet.

## CHAPITRE 4

### TEMPORALITÉS

En ouverture de ce chapitre, j'établis une filiation entre la fable de Pline et le *process art*. À l'exemple de la fable qui se présente comme un repère à cette recherche sur le dessin, le *process art* constitue un point marquant dans l'historiographie du dessin, et mon projet partage avec ces pratiques plusieurs des questionnements qui les particularisent. C'est donc à partir de modèles temporels empruntés à ces pratiques que je reviens sur la temporalité des œuvres, élément qui ouvrira sur les questions d'intentionnalité et de subjectivité.

#### 4.1 Dibutade et le *process art*

L'histoire de Pline, selon Michael Newman porterait sur l'origine du degré d'éloignement, non pas des formes éternelles,<sup>1</sup> mais de l'ombre passagère. En découle l'idée que la peinture et la sculpture triomphent du temps en couvrant le dessin qui lui, capte l'ombre éphémère. À l'inverse du *disegno*, ceci suggère que le dessin est proche du mouvement du temps, d'une temporalité vécue. Pour Dibutade, les petites lignes qu'elle trace autour de l'ombre sont inséparables de sa relation au sujet et de l'éphémérité du moment. Comme un indice, ces traces, au moment de la perception, réactivent l'événement qui s'y rattache, par ce que Rosalind Krauss nomme la performativité de l'index<sup>2</sup>. Dans un texte qui réfère aux pratiques des années'70, l'auteure note que la diversité et l'éclatement des pratiques rendent caduque le regroupement par

style ou par mouvement mais que plusieurs artistes subordonnent leur travail à la logique de l'index<sup>3</sup>. L'acte commémoratif de Dibutade est l'expérience d'une rencontre par contiguïté (l'être-là de l'empreinte) et préfigure en même temps le vestige (l'avoir-été-là de la photographie).

Je crois qu'il y a un lien à établir entre l'acte de commémoration de Dibutade et certaines pratiques du *process art* et ce, au delà de la nature indicielle de l'œuvre et de la temporalité qui s'y développe. Je peux nommer : la répétition de gestes comme méthode (multitude de traits et non pas une ligne inventée), le contexte in-situ et domestique (paroi du mur d'une pièce de la maison), l'importance de l'expérience personnelle (relation amoureuse), l'intervention minimale dont le dessein n'est ni l'imitation, ni l'invention (c'est Butades, le père qui revendique ce droit).

L'importance de cette fable dans l'histoire de l'art, le recours constant à ce mythe est peut-être symptomatique d'une longue résistance à la valeur de l'expérience et d'une subjectivité féminine dans l'art, résistance qui prend fin avec les pratiques du *process art*, premier courant d'avant-garde à compter par ailleurs autant de femmes. Plusieurs éléments sans doute concourent à cette résistance parmi lesquels dans le champ de l'art, l'idée de progrès qui favorise l'intellect; dans une référence générale au terme de dessin, on peut lire que dans son évolution historico-sémantique ce terme en français est passé de l'intention et du projet (dessein) à la pratique artistique (dessin) mais que le chemin aurait pu être inverse<sup>4</sup>. Un autre élément est, à la Renaissance, l'importance de l'optique au détriment du faire et de l'empreinte (voir chap.3.2). Et si, comme le dit Laura Mulvey, la femme jouit plus du toucher que

du regard<sup>5</sup> ou si, selon les théories du regard mâle (théories qui s'inspirent à la fois de la psychanalyse et de la sociologie), la femme est cantonnée à la position d'objet par rapport à celle de sujet, on peut imaginer que les femmes et leurs œuvres puissent avoir été marginalisées.

#### 4.2 Le *process art*. Période de transition

Le *process art* concerne la résonance des matériaux à travers les gestes de l'artiste. Dans les pratiques très diversifiées qui définissent plus une attitude qu'un mouvement, la forme n'est qu'une résultante (parfois indicielle) d'un processus autour des matériaux et du corps. C'est une période transitoire et foisonnante de l'histoire de l'art qui s'est développée aux États-Unis entre le minimalisme du début '60 et l'art conceptuel des années '70, les pratiques féministes et la performance<sup>6</sup>. Ces pratiques sont l'écho des courants de pensées européens<sup>7</sup> qui, avec le poststructuralisme, redéfinissent la notion de subjectivité et introduisent l'intersubjectivité<sup>8</sup>. Comme l'étaient les artistes de l'art minimal, plusieurs artistes du *process art* sont sensibles aux écrits de Merleau-Ponty et leurs œuvres exemplifient le modèle de réversibilité perceptive basé sur l'expérience du toucher<sup>9</sup>. La répétition, l'aléatoire, le désordonné, et le hasard sont autant de stratégies plastiques et opératoires qui dirigent la réflexion autour du contexte de l'œuvre, son éphémérité, sa dématérialisation, le rôle du spectateur et surtout de l'intentionnalité. Bien que ces pratiques conservent le vocabulaire formel associé au minimalisme, elles s'en démarquent<sup>10</sup>; les artistes femmes vont y incorporer du matériel basé sur les relations humaines et physiques. Ces pratiques qui se

développent dans le tumulte d'une société en changements<sup>11</sup> sont une critique des fondements esthétiques du modernisme de manière encore plus radicale que le minimalisme<sup>12</sup> et vont élargir les débats historiques et critiques aux enjeux d'identité et de genre<sup>13</sup>.

Dans ses apports esthétiques et idéologiques, deux éléments du *process art* m'intéressent particulièrement; le changement de statut du dessin qui marque une étape importante dans son historiographie et la légitimation de la subjectivité dans une esthétique abstraite<sup>14</sup>.

#### 4.2.1 Le dessin dans le *process art*. La fin d'une machine conceptuelle

*Drawing is a Verb*. Mel Bochner<sup>15</sup>

Le dessin, qui souligne l'aspect fondamental du *process art*, c'est-à-dire la notion de temporalité<sup>16</sup>, sera très important à la compréhension de ces pratiques et trouvera sa nature tout autrement définie<sup>17</sup>. Cette temporalité va entraîner la fin de la dichotomie moyens/fins, dichotomie qui en quelque sorte constituait depuis des siècles la double nature du dessin<sup>18</sup>. Même fusionnés dans le mot français de dessin, le *disegno* interno et externo<sup>19</sup> a connu au cours des siècles différentes articulations. Centré sur l'expérience, le *process art* se passe de légitimité formelle et rend inopérant le schéma interprétatif d'articulation forme/matière et fond/forme, schéma qui selon Heidegger, constituait une machine conceptuelle tenace<sup>20</sup>. Il n'y a plus comme dans un langage, division de l'idée et de la forme. Avec ce changement paradigmatique, on peut réaffirmer que le dessin est métalangage.

#### 4.2.2 Trois opérations temporelles du dessin

Plus particulièrement depuis le *process art*, le dessin emprunte aux autres disciplines et au quotidien, des matériaux, des techniques et une gestualité avec lesquels il développe un langage mixte, à la fois constitutif du dessin et de ces disciplines ou champs d'activités<sup>21</sup>. Les implications plastiques de cette non spécificité renvoient au transitif, une des trois opérations temporelles du dessin que Pamela M. Lee définit et qui, avec le contingent et l'entropique, caractérise l'œuvre dans sa durée<sup>22</sup>.

Le transitif<sup>23</sup> apparaît là où il y a ambiguïté ou oscillation entre les gestes, les formes et les matériaux—souvent non conventionnels—du dessin. Il y a une ambiguïté possible entre la ligne et l'activité qui s'y rapporte. Les œuvres suggèrent une logique sémiotique, et sont structurées autour de la dyade (les deux/et) qui apporte un mouvement constant entre signifiant et signifié. Matière et forme, moyens et fins ne sont plus divisés; ils deviennent constitutifs l'un de l'autre. L'artiste Roni Horn parle de dessins qui ont un aspect androgyne: caractère de ce qui inclut l'autre<sup>24</sup>. La série des *Wire Pieces* de Richard Tuttle et des *Cut Drawings* de Gordon Matta-Clark souscrivent au transitif et vont contribuer dans la pratique de chacun à une meilleure compréhension de gestes sculpturaux et architecturaux, voire des disciplines qu'ils investissent (sculpture et architecture). On peut dire que cette opération temporelle permet le chevauchement des pratiques et l'incorporation des qualités d'une œuvre à une autre. Dans mon projet, le transitif opère dans presque toutes les séries. Une ligne cousue à la machine, une empreinte de fil, un cheveu, une ligne de métal et son empreinte peuvent visuellement se confondre

en une seule forme graphique, mais chacun des gestes qui l'engendre renvoie à une activité très différente qui comporte des aspects psychiques; caresser, dessiner, frotter, faire de la couture, bricoler des formes de métal. Chaque intervention ouvre sur l'autre, sur quelque chose de plus ambigu que le dessiné, de sorte que le dessin au lieu de consolider la forme, suggère une indétermination. Ici, l'aspect transitif tient davantage à des gestes qui appartiennent à la sphère du quotidien qu'à des gestes commandés par une autre discipline artistique. Ainsi, la diversité des gestes et des techniques donne une valeur d'événement au dessin qui peut à la fois être métaphorique du corps et se constituer en acte symbolique.

Le contingent (ou l'aléatoire) caractérise l'autre opération temporelle rencontrée dans mes séries de dessins. En prédéterminant le processus par des modalités spatio-temporelles, le hasard<sup>25</sup>, l'accident ou l'aléatoire peuvent survenir. Du fait que l'artiste se mette en retrait du processus décisionnel, la subjectivité, l'intentionnalité et la rationalité<sup>26</sup> sont virtuellement remises en question. Dans mon projet, une séquence de gestes est toujours prédéterminée. Dans le cas de la série *Pro-jeter* (série typiquement contingente), j'ai déjà indiqué les contraintes physiques qui redessinent le cube (voir chap.1, 1.2). Dans la série *Cheveuement*, je laisse tomber les cheveux au hasard sur une feuille posée sur le sol. Dans les séries où il y a prise d'empreintes par frottage, les doigts tâtent comme s'ils cherchaient à voir. Mais déjà ici, ce ne sont pas que les forces ou les contraintes extérieures mais des forces internes (gestes expressifs et automatiques) qui donnent lieu aux formes et aux traces.

C'est Robert Smithson qui a le plus développé l'entropique,

troisième opération formelle qui donne une durée à l'œuvre<sup>27</sup>. On la retrouve représentée dans des œuvres qui mettent l'emphase sur la fuite d'énergie, la diminution de la valeur d'action en art ; *l'entropique* suggère un écroulement des systèmes formels, logiques et rationnels.

*Depuis l'accouchement, je perds mes cheveux par centaines. Ils jonchent le sol de l'appartement, s'accumulent dans l'atelier comme les indices d'un corps fatigué, d'un esprit éparpillé. C'est mon corps qui se traîne, mon être-animal qui se vautre, se répand, aspire à l'horizontalité, au repos. [...] Je ramasse mes cheveux, ces résidus de corps, pour en faire un matériau; de longues lignes entremêlées ou de petits traits dont je parsème des feuilles et que je couds entre deux feuilles pour cadrer, pour contenir cette part de moi qui fuit, m'échappe, meurt. (octobre 2003).*

À l'époque du process art, Morris et Lewitt associaient l'entropique à la fin du mythe du progrès. Sur une base toute subjective, la façon (entropique) dont j'intègre les cheveux dans l'œuvre (parsemer à l'horizontal, faire jouer la gravité) associée à la symbolique des cheveux témoigne des deuils qu'entraînent la maternité: temps, mode de vie, indépendance. Cette série est certainement celle qui s'accorde le plus à cette conception du dessin et des procédés de nature indicielle tels que les conçoivent Hubert Damisch et Rosalind Krauss, c'est-à-dire une perte ou un vestige (voir chap.3, 3.1.1.). L'entropique est aussi présent dans la série *Subjectiles*; les fils et les coutures, après avoir été tirés et déchirés, pendent à l'extérieur de la feuille.

Dans l'ensemble, les œuvres développent une temporalité qui emprunte aux opérations décrites plus haut ainsi qu'aux procédures liées à l'index (l'empreinte). Toutefois, ces opérations sont combinées à des gestes intentionnés ou à des gestes plus ou moins conscients (automatiques). L'alternance de gestes et d'effets sur la

matière constitue une chaîne d'actions-réactions, où les formes font écho aux gestes du corps, avec la part d'imprévisible que l'opérateur et la procédure entraînent, une sorte de dialogue entre sujet et objet<sup>28</sup>. Donc le schéma interprétatif basé sur l'articulation contenu/forme, moyens/fins est parfois opérant, parfois inopérant. Dans les cas où il ne s'applique pas, c'est le processus qui est central. Une autre façon de situer mon projet est de quitter les modèles de temporalité pour aborder les questions d'intentionnalité et de subjectivité qu'ils sous-tendent.

---

<sup>1</sup> Dans la théorie des formes de Platon à l'inverse de la fable, l'imitation est moins importante que ce qu'il imite. « *The Marks, Traces, and Gestures of Drawing* » In De Zeigler, Catherine (éditeur). *The Stage of Drawing : Gesture and Act. Selected from the Tate Collection*. (p.93-108).

<sup>2</sup> Krauss, Rosalind. 1993. « Notes sur l'index ». Chap. in *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*. Trad. De l'américain par Jean-Pierre Criqui. Paris : éditions Macula. p. 63- 91.

<sup>3</sup> Le recours au texte sous forme de légendes est courant dans les pratiques qui utilisent directement la photographie comme pièce à conviction (story-art, body-art, earthworks, art conceptuel). L'aile abstraite de cet art de l'index n'utilise pas le texte mais la succession de traces supplée au texte, traces qui sont localisées dans des lieux ou en séries et qui articulent les œuvres en une sorte de narration cinématographique. L'auteure réfère aux installations de Gordon Matta-Clark, Marcia Hatif et de Michelle Stuart qui prélève les empreintes des murs d'un corridor de bâtiment (PS1), estampages qu'elle déplace et qui deviennent une forme de souvenir du lieu. Krauss, *L'originalité de l'avant-garde*, p. 63- 91.

<sup>4</sup> Le mouvement réglé d'un acte de la main et, d'autre part, l'intention technique de produire une forme, manifestée surtout par des graphismes (en anglais, design, c'est « plan, schéma, dessein »), c'est-à-dire par la production de signes, c'est ce que l'on trouve facilement à travers les mots de quelques langues. Voir « dessin » in *Dictionnaire culturel Robert de la langue française*, Paris, Dictionnaire Le Robert, 2005.

<sup>5</sup> « Visual Pleasure and Narrative Cinema » (1975), réimprimé in *Art After Modernism : Rethinking Representation*, sous la dir. de Brian Wallis, New-York and Boston, The New Museum of Contemporary Art, David R. Godine, 1984, p.362.

<sup>6</sup> Ces pratiques ont pris plusieurs noms. Lucy Lippard a parlé d'abstraction excentrique, Robert Rauschenberg de postminimalisme et Robert Morris d'Anti-forme. Butler, Cornelia. *Ends and Means* de Cornelia H. Butler, in *Afterimage : Drawing through Process*, catalogue d'exposition (Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, April 11-August 22 1999), Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 1999, p.81-112.

<sup>7</sup> L'influence des nouvelles approches en danse avec Simone Forti et en musique sérielle avec John Cage sont aussi très grandes.

<sup>8</sup> Même si comme le note Hal Foster, la suppression de l'anthropomorphisme est moins une réaction contre l'expressionnisme abstrait que la mort de l'auteur—comme l'entend Roland Barthes—cela donne lieu à la naissance du spectateur. Whitney Chadwick, « Balancing Acts : Reflections on Postminimalism and Gender in the 70'S », in *More Than Minimal*, p.14-21.

<sup>9</sup> L'œuvre à travers le paradigme du toucher renvoie à la perception du sujet par lui-même. Butler, *Afterimage: Drawing through Process*, p.81-112.

Robert Morris a des préoccupations kinesthésiques qui pronent un art au delà des objets. Il invoque la réflexivité dans la relation du corps aux matériaux et veut ainsi rompre avec la dichotomie fins / moyens (ends / means) et mettre fin à la dualité vie / art et art / environnement.

<sup>10</sup> Contrairement au minimalisme qui était à propos d'extériorité, le process art n'est ni à l'intérieur ni à l'extérieur. *Ibid.*, p.81-112.

<sup>11</sup> Selon Susan L. Stoops, les années '70 apportent une révision idéologique à travers l'art et le discours théorique. *More Than Minimal : Feminism Abstraction in the '70's*, Waltman (Mass.), Rose Art Museum, Brandeis University, 1996.

<sup>12</sup> Des artistes comme Carl André, Donald Judd, Sol Lewitt, Robert Morris et Tony Smith ont mis l'emphase sur la pureté de l'abstraction, une prétention à l'universalité, à l'objectivité et un désintéressement au contexte culturel.

<sup>13</sup> *More Than Minimal*, p.14-21.

<sup>14</sup> Pour Susan L. Stoops, il y a une histoire qui nie que le langage de l'abstraction peut articuler une multitude de discours subjectifs. *More Than Minimal*, p.6-11.

<sup>15</sup> « Anyone can learn to Draw », in *American Drawings*, catalogue d'exposition, Munich, Galerie Heiner Friedrich, 1969.

<sup>16</sup> Il s'agit d'un art expérimenté dans un temps de pur présent. Le *process art* configure la durée à la fois dans la production et la réception. Cette notion de temporalité a été mise en évidence par un des détracteurs de l'art minimal et du *process art*, Michael Fried. Pamela H. Lee, « Some kind of Duration : The temporality of drawing as process art », in *Afterimage : Drawing through Process*, p.25-48.

<sup>17</sup> Cornelia H. Butler note qu'à travers les dessins on suit les préoccupations du *process art* et on va au cœur d'une grande instabilité. *Afterimage: Drawing through Process*, p.81-112.

<sup>18</sup> Le disegno interno est l'idée et le disegno esterno, la forme qui traduit l'idée. Le peintre Zuccari après Vasari, donnera la primauté à l'idée. Georges Didi-Huberman, « Le disegno de Vasari, ou le bloc-notes magique de l'histoire de l'art » in *La part de l'œil : le dessin*, no.6, 1990. Bruxelles : Presses de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles, p.33.

<sup>19</sup> Dès l'invention du terme, le disegno est articulé en deux : l'idée (interno) et la forme (esterno). Pour l'artiste Zuccari, le dessin intérieur, le projet—l'idée—était plus important que sa réalisation. Ce concept est lié à l'émancipation sociale de l'artiste qui ne se formait plus dans l'atelier mais à l'académie. André Chastel, *Giorgio Vasari. Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, Paris, Bibliothèque Berger-Levrault, 1981.

<sup>20</sup> Lee, *Afterimage: Drawing through Process*, p.25-48.

<sup>21</sup> Pamela Lee revient sur l'historiographie du dessin pour parler du rôle ambigu du dessin, considéré à la fois comme fondamental et périphérique, central et marginal. Le dessin est souvent défavorisé (par son côté embryonnaire et parasitaire) et jugé incomplet (par sa fonction préparatoire ou documentaire). Mais c'est justement à cause de son statut liminal que le dessin peut nous instruire des autres arts, notion qui prend racine dans les traditions artistiques du *paragone*. *Ibid.*, p.25-48.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p.25-48.

---

<sup>23</sup> La notion dérive en partie de l'œuvre *Verb List* de Richard Serra. Pour lui le langage structure ses activités en relation aux matériaux qui ont la même fonction que les verbes transitifs. Lee, *Afterimage : Drawing through Process*, p.25-48.

<sup>24</sup> Elle donne l'exemple d'une sculpture qui est dessin ou d'un dessin qui est sculpture. Jonas Storsve, *Roni Horn: dessins = drawings*, catalogue d'exposition (Paris, Galerie d'art graphique, 1er octobre- 5 janvier 2004), Paris ,Centre Georges Pompidou, 2003.

<sup>25</sup> Le facteur de hasard qu'on perçoit n'est pas exclusif au *process art* et a été la pierre angulaire de l'avant-garde surréaliste.

<sup>26</sup> Les *Subway Drawings* de Anastasi deviennent des traces de mouvements configurés par la durée du voyage et la dynamique du mouvement spécifique à chaque voyage. Les *Blind Time Drawings* de Morris sont un autre exemple dans lequel une contrainte de tâches et de temps répond à une temporalité contingente.

<sup>27</sup> Une œuvre exemplaire de cette notion est *A Heap of Language*. Ce travail révèle dans l'utilisation du langage comme matière, une sensibilité à l'entropie. Dans les séries de dessins qui composaient le corpus de mon exposition ayant pour titre *Doubles* (Occurrence et Plein sud, 2003), je me servais de la gravité pour faire des dégoulinures qui, en contact avec des lavis d'eau, créaient des formes plus ou moins prévisibles.

<sup>28</sup> Robert Morris concevait l'œuvre comme le lieu d'une réflexivité entre le sujet et l'objet. Butler, *Afterimage: Drawing through Process*.

## CHAPITRE 5

### INTENTIONALITÉ. AU-DELÀ DES OPPOSITIONS

Si la mise en forme d'une idée ou d'une émotion, par la maîtrise d'une *technè* et d'une attention intentionnelle<sup>1</sup>, assuraient à l'artiste son statut de créateur, l'intervention de facteurs extérieurs tels que le hasard et la gravité le soustraient au processus décisionnel et marquent une intentionalité moindre. Même si l'intentionnalité n'est plus un facteur qui fonde la valeur de l'œuvre et de l'artiste, sa variabilité dans ce projet rend compte des différents processus engagés, et informe encore une fois d'une position d'entre-deux sur le registre d'attitudes (passives/actives) et de gestes (inconscients/conscients). Dans l'esprit de cette idée d'entre-deux, le support ou subjectile peut lui-même être qualifié au delà d'objet ou de sujet.

#### 5.1 Une attitude réceptive

*Être enceinte, accoucher, allaiter, toucher, regarder, écouter un enfant, sont autant d'expériences qui questionnent les stéréotypes forgés sur une compréhension dualiste et simpliste de ce qu'est la création. Autour de l'articulation procréation/création, on trouve d'autres couples de ramifications polarisées : passif/actif, inconscient/conscient, transmetteur/inventeur, objet/sujet, femme/homme et bien d'autres qui travaillent à la division bien tranchée du monde. Être réceptive, ce n'est pas être passive, et si de nombreux facteurs échappent au contrôle de la mère, l'intentionnalité joue une place importante dans l'alternance de la passivité et de l'action et dans la réversibilité de gestes inconscients et de gestes conscients.*

*Dans l'atelier, pour faire écho à ces expériences, j'accorde une grande place à la réception qui est un processus permettant à la fois d'intérioriser et d'extérioriser. Toucher le papier devient une façon de prêter un geste à l'écoute et au regard. L'ambivalence me vient d'un paradoxe; le désir de témoigner d'une expérience d'ouverture à l'autre à travers une inscription— mes empreintes—somme toute très narcissique. J'interviens avec économie pour que*

*l'objet émerge. Par la technique du frottage, je fais apparaître ce qui est déjà là, caché derrière le papier. (janvier 2006).*

### 5.1.2 Le corps médiation

Dans plusieurs pratiques du *process art*, les artistes se mettent en situation de médiation; un élément dans une chaîne de forces qui se matérialise. Dans les années '70, Laura Mulvey a identifié la position historique de la femme comme transmettrice de sens plutôt que créatrice de sens<sup>2</sup>. Les pratiques de femmes qui allaient dans ce sens ont permis d'envisager la possibilité d'un art qui n'imité pas, qui n'invente pas (dans le sens traditionnel) mais qui donne à voir autrement. Cette attitude qui était étiquetée comme féminine et même comme spécifique aux pratiques de femmes avait une connotation péjorative.

Le modèle perceptif de Merleau-Ponty auquel réfèrent plusieurs artistes du *process art*, met en évidence selon certains auteurs, une dimension passive au sein de la conscience incarnée. En effet, le corps n'a d'autre statut que celui d'une médiation, qui de l'intérieur, leste la conscience afin que les sens, par exemple le toucher, puissent comporter une certaine opacité<sup>3</sup>.

## 5.2 Un support passif et actif

Le support papier peut aussi être qualifié de passif ou d'actif. Pour Derrida, le subjectile est un entre deux lieux qui oscille entre l'intransitivité du *jaceo* (être jeté) et la transitivité de *jacio* (jeter<sup>4</sup>). Dans le premier cas, comme support de représentation, c'est le sujet étalé et neutre. Dans le second cas, *jacio*, je jette quelque chose, un projectile ; c'est la surface, le matériau ou l'objet pour lui-même, ce

qu'il faut traverser, transpercer. Entre l'un et l'autre, la différence est transitoire. Jeté jetant, le subjectile n'est qu'un intervalle (espace intersticiel) entre le dessus et le dessous, le visible et l'invisible, le devant et le derrière. Et Artaud écrit: « entre gésir et jeter, le subjectile est une figure de l'autre vers laquelle nous devrions renoncer à projeter quoi que ce soit<sup>5</sup>. » Dans le contexte de mon projet, cet aspect symbolique du dessin est criant de sens ; la projection des affects de la mère sur l'enfant peut avoir des conséquences psychiques très néfastes chez l'enfant.

### 5.3 Des gestes inconscients et conscients

Je conçois le dessin comme un acte de conscience et un processus de connaissance. Pour cela, il doit y avoir place pour des gestes sans dessein (non intentionnés) et pour des gestes inconscients qui montrent plus que le déjà-vu, déjà-connu, déjà-imaginé. Dans certaines œuvres (*Subjectiles*), l'intention est de déterminer des gestes automatiques pour permettre à l'inconscient de surgir et faire de l'événement un acte symbolique. Ailleurs (*Dessiner, Empreintes*) le dessin peut donc être le théâtre d'une conscientisation qui passe par l'alternance de moments de présence et d'absence (aux gestes) qui sont en quelque sorte des gestes aveugles. Selon Rosalind Krauss, une approche du dessin par le toucher favorise l'acte de conscience. Pour moi, le toucher peut aussi être le relai d'un repli vers soi, vers l'intériorisation (voir chap.3, 3.3.2). Une approche tactile et l'alternance de processus inconscients et conscients réfléchissent la relation mère-enfant, relation d'interdépendance qui construit l'autre et révèle à soi-même.

## CHAPITRE 6

### SUBJECTIVITÉ

*La subjectivité n'est pas produite par des idées extérieures, valeurs ou causes matérielles mais par un engagement personnel, subjectif dans les pratiques, discours et institutions qui donnent du sens aux événements du monde .*  
Teresa de Lauretis<sup>1</sup>.

Dans les années '70, c'est à travers une esthétique abstraite que les femmes vont exprimer leur subjectivité féminine, et vont ainsi contribuer au projet d'humanisation de l'abstraction<sup>2</sup>. Plusieurs artistes du *process art* ont développé une sensibilité visuelle issue du langage de l'art minimal, et leurs vies ainsi que leur engagement dans l'art sont portés par des principes féministes<sup>3</sup>. Elles ont été les pionnières de nouvelles façons de voir, de penser, de participer et d'incorporer dans leur travail, du matériel basé sur les relations humaines et physiques<sup>4</sup>. En reconnaissant la construction d'une expérience féminine comme multiple, nécessaire et productive de sens, et ce dans les sphères du public et du privé, elles ont proposé des alternatives au discours monolytique de l'art minimal et ont élargi les limites des différentes disciplines traditionnelles de l'art. La subjectivité féminine s'oppose au sujet moderne de l'artiste héroïque blanc, mâle, et les artistes réfutent la vue dominante d'un *self* pré-existant, essentiel<sup>5</sup>. Selon Griselda Pollock, ce nouveau sujet qui annonce celui des pratiques féministes est un sujet décentré et inspiré de la reconnaissance du spectateur comme source de sens à l'œuvre<sup>6</sup>.

Le minimalisme était une confirmation visuelle des théories de Merleau-Ponty et faisait du corps la condition d'une expérience perceptuelle, mais son esthétique niait la subjectivité du regardeur<sup>7</sup>. Dans cette recherche, les œuvres confirment le paradigme du toucher et de réflexivité, tout en étant l'expression d'une subjectivité avec laquelle interfère celle du regardeur.

Même si l'affirmation d'une subjectivité féminine dans l'art allait de pair, il y a trente ans, avec un débat de société qui n'a plus cours, je crois qu'il est toujours pertinent d'y ajouter sa voix puisqu'il ne s'agit pas de circonscrire une subjectivité homogène<sup>8</sup> mais de proposer un regard (singulier) à partir d'une expérience qui, bien qu'exclusive aux femmes, ouvre sur une expérience universelle. Pour Julia Kristeva, l'aspect structural de la relation mère-enfant prend valeur de prototype des véritables liens d'amour<sup>9</sup>. À l'heure où la maternité enrichit ma vie de nouveaux rôles, je redécouvre l'importance d'une position féministe au sein d'une société qui, même après plusieurs batailles gagnées, compte encore plusieurs iniquités.

Ce projet est plutôt l'expression d'une subjectivité maternelle que féminine. En arrière des choix plastiques de ce projet, il y a toujours la même question : Qu'est-ce qui (matériau, geste, méthode) reflète le mieux mon expérience de la maternité à ce moment-ci, c'est-à-dire en cette période de dyade (voir chap.1, 1.3), qu'est-ce qui témoigne le mieux de cette interdépendance, de cette relation au corps comme surface de friction et espace de projection ? Parce que la maternité n'est qu'un des nombreux rôles de la femme et qu'il la détourne par moments de ses autres rôles— l'artiste, l'amante—, je préfère parler de subjectivité maternelle.

Le travail est toujours l'expression d'une subjectivité donnée, consciente ou inconsciente, et dans le contexte de ce projet, ce point de vue m'amène à nommer les éléments plastiques, les méthodes et les attitudes qui me rapprochent des artistes du *process art*. Il s'agit de présenter des éléments déjà abordés, de les revoir sous l'angle d'une subjectivité affirmée.

### 6.1 Du milieu de l'être comme origine du sujet et d'un regard sur le monde

La maternité étant une expérience qui appelle des considérations d'ordre originel et en apparence régressives (voir chap.3, 3.2.2), je fais un tout petit détour sur la source de ce nouveau regard, cette relation au monde qu'est l'interdépendance.

*Sentir mon centre de gravité se déplacer, Concentrer en ce milieu toute mon attention, Y déployer une telle activité, Y densifier autant de puissance animale, Y dérouler une vague d'une intensité à ouvrir l'être en entier, Y écumer bien longtemps les réminiscences d'une vie qui bat, Tout cela a fait converger en ce milieu qui ne s'est jamais tout à fait refermé, désir, pensée, regard, et agir. De ce milieu, je m'imagine regarder, sentir, toucher, penser, écouter et saisir autrement le monde.*  
(décembre 2005).

### 6.2 Expressions d'une subjectivité maternelle

*...basically, you make things out of the structure of who you are.*  
Jackie Winsor<sup>10</sup>

Quels sont les gestes, les méthodes, les matériaux et l'attitude qui découlent de mon expérience de la maternité ? Je me prête à cet exercice sans exigence d'exhaustivité, et en convenant que plusieurs éléments ne sont pas exclusifs à cette expérience de la maternité mais plutôt incluent une part de subjectivité féminine puisque

plusieurs éléments recourent certaines pratiques du process art et caractérisaient déjà ma pratique. De ces éléments je retiens l'importance du processus, l'analogie du corps humain à des formes abstraites et contenant, le choix d'objets ou de techniques liés à la domesticité—ustensiles, contenant, tricotin, couture.

### **6.2.1 Processus**

L'importance du processus est motivée par l'expérience d'un enchaînement accéléré de transformations physiques et psychiques, de périodes, qui, par leur éphémérité, semblent toutes transitoires.

### **6.2.2 Approche tactile**

Une sensibilité à l'approche phénoménologique de Merleau-Ponty qui fait écho aux mécanismes de projection/introjection et à la conception d'un corps-friction confirme un rapport d'inclusion entre soi et le monde qui s'est concrétisé par une approche tactile. Le choix du frottement comme technique pour prélever l'empreinte d'objets n'est pas sans rapport avec l'attitude de réception à laquelle prédispose le rôle de mère. Il s'agit plus de dévoiler que d'inventer.<sup>11</sup>

### **6.2.3 Désobjectivation du cube et de l'espace**

Comme l'ont fait Eva Hesse<sup>12</sup>, Jackie Winsor et Dorothea Rockburne, la désobjectivation du cube, idiome dominant de l'abstraction, est une affirmation de mon expérience et de mes valeurs<sup>13</sup>. Le pouvoir de l'économie scopique dévalorise souvent la femme et à l'ère de l'image, je vois dans le vocabulaire abstrait une

possibilité non seulement de référer au corps—mon corps dans le processus et le corps évoqué par la forme ou sa structure—mais aussi de référer aux aspects phénoménologiques et psychiques de ce rapport au corps, et ce, en gardant le sens plus abstrait des formes géométriques. Ce travail d'*embodiment* (d'expérience incarnée), qui fait en quelque sorte contrepoids à l'imagerie d'un corps féminin surcodé, m'apparaît plus ouvert ou plus approprié à produire une polysémie<sup>14</sup>. La dimension métaphorique du corps n'évacue pas la possibilité de référer à l'espace de façon plus générale (architecture, espace mental) pour créer une dialectique intérieur/extérieur.

Comme Eva Hesse, je conçois le travail à la fois comme concept et comme matérialité.<sup>15</sup> L'identification corporelle qui selon Lucy Lippard caractérisait son rapport à l'œuvre s'applique très bien au présent projet; je me projette dans les cubes déformés et dans ces fragments d'empreintes de cubes (à l'image du jeune enfant). Cette désobjectivation du cube et de l'espace passe par l'éclatement, la brèche, l'ouverture, la porosité d'une forme élémentaire habituellement associée à la cohésion et à l'unité et qui chez le sujet trouve son équivalent dans la confirmation du *UN*. Ces brèches (coutures défaites) dans l'espace dessiné, la déconstruction, ainsi que la prise d'empreinte partielle de l'objet et les trouées du papier traduisent une fragmentation, une incomplétude, une certaine ouverture liées à des états physiques et psychiques du moi-mère et de l'enfant.

#### **6.2.4 Fil et couture**

J'utilise la corde et le fil à la fois comme objet qui pend sous l'effet de la gravité et comme élément graphique. Le tracé est souvent

cousu de part et d'autre du papier ; coudre devient dessiner qui devient lier consolidant ainsi l'idée du dessin comme médiation, trajet et traversée. Je dessine entre le papier. On peut y voir comme chez Hesse, une métaphore du lien aux autres et l'expression d'un double désir de connection et d'autonomie.<sup>16</sup> L'image d'un élastique qui me rattache au nourisson et m'attire à lui m'a longtemps accompagnée après l'accouchement. Le fil cousu traverse le papier, l'enveloppe de part et d'autre, à la fois/et sur son avers et son envers, à l'intérieur et à l'extérieur.

### **6.2.5 Dessin recto-verso**

Intervenir sur l'avers et l'envers du papier fait référence à l'espace intersticiel (voir chap.1.1) et à l'image d'un être à deux feuillets, conséquence du secret natal qui conditionne selon Merleau-Ponty une dialectique du dedans et du dehors. Cette présentation biface dans l'espace oblige au déplacement et empêche la saisie du dessin comme gestalt, renvoyant ainsi au corps fragmenté du jeune enfant.

### **6.2.6 Cheveux.**

Le choix des cheveux et l'association à des qualités entropiques, témoigne, outre un phénomène biologique post- partum, de ce chevauchement entre l'espace intime et celui de l'atelier, la vie et l'art. Les artistes Sylvia Plimack, Jack Whitten et Marcia Hafif ont questionné l'espace en relation au corps aussi bien que ses implications conceptuelles dans la pratique d'atelier<sup>17</sup>. Déliés de mon corps, les cheveux, symbole de féminité, me départissent des qualités de vigueur et de fertilité qui y sont associées en même temps qu'ils disséminent une partie de moi sur le sol. Attribut

identitaire irréfutable, ni sujet, ni icône, il est semblable en cela à la trace et à l’empreinte. Il prend la double nature d’indice et de symbole<sup>18</sup>.

### 6.2.7 Geste de désir.

Le désir est le moteur des gestes qui engagent le corps, la main dans un contact, une friction avec le papier: toucher, frotter, transpercer. Le désir de découvrir et de dévoiler est absorbé dans l’acte de dessiner et ressemble au désir de Dibutade, le désir amoureux, désir double de toucher pour tout à la fois, se lier et se détacher, ou comme l’explique Julia Kristeva, pour dépassionner la passion qui lie la mère à l’enfant<sup>19</sup>.

L’agencement de ces éléments en une esthétique abstraite par un sujet sexué, engagé dans l’expérience de la maternité, fait ressortir non pas le sujet, ni l’objet, mais les différentes façons de se lier et par l’accumulation de gestes, décisions, les séries de dessins en viennent à montrer une subjectivité, une sorte de portrait sans visage.

## 6.3 Dessiner. Un exemple de subjectivité

La vidéo *Dessiner* est sans doute l’œuvre qui aborde directement la notion de subjectivité ; elle est à la fois expérience et concept.

Dessiner. La vidéo donne à voir et à faire entendre le geste de gratter le tain d’un miroir qui reflète la caméra. Lentement, à l’image de cette caméra, se substituent des traits qui dévoilent le corps qui dessine (voir chap 3, 3.2.1). Cette vidéo résume bien la conception du dessin comme processus et montre clairement la réversibilité du visible. La caméra est le regard sur soi (celle qui dessine) ,

l'affirmation du dessin comme acte de conscience. Mais cet investissement dans le geste (de gratter) fait disparaître ce regard qui objectifie. Le focus de la caméra (automatique), passe de la caméra aux marques sur le miroir et ce, au fur et à mesure que celles-ci deviennent de plus en plus nombreuses; la caméra devient flou, comme en arrière plan. À la fin, quand je reviens derrière la caméra, on ne voit aucun de mes traits de visage, seulement une chevelure qui encadre la forme blanche d'un visage. Le sujet de l'œuvre n'est pas mon portrait c'est le sujet-dessinant. Ce n'est pas un sujet, c'est une femme cachée derrière ou par les traits, confondue à l'action et se soustrayant ainsi au regard qui fixe ou rend objectif le sujet. Le portrait sans visage c'est l'infirmité du *je dessine* au profit du *dessiner*, ce chevauchement de gestes, de traces et d'attributs féminins, l'inclusion du sujet (dessinant) et de l'objet (dessiné) qui se circonscrit davantage dans le temps que dans l'espace de l'image.

---

<sup>1</sup> Selon elle, la subjectivité est donc construite à travers un processus basé sur une interaction avec le monde, voire l'expérience. Stoops, *More Than Minimal : Feminism Abstraction in the '70's*, p.6-11.

<sup>2</sup> Que le travail soit fait par des hommes ou des femmes, l'attitude et les propriétés dérivent de méthodes et de substances qui ont été étiquetées comme féminines. Robert Pincus-Witten, *Postminimalism*, New-York, Out of London Press, 1977, p.16.

Pour Susan L. Stoops, il y a une histoire qui nie que le langage de l'abstraction puisse articuler une multitude de discours subjectifs. *More Than Minimal*, p.6-11.

<sup>3</sup> Plusieurs des artistes comme Eva Hesse, Jackie Winsor, Nancy Graves, Dorothea Rockburne, Mary Miss et Michelle Stuart ont à la fois évité de représenter le personnel et évité de faire du féminin le sujet de leur travail tout en légitimant leur expérience féminine. Elles n'étaient pas essentialistes et réfutaient le déterminisme biologique. Chadwick, *More than Minimal*, p.14-21.

<sup>4</sup> « La différenciation n'est pas distinction et séparation, mais une façon particulière d'être connecté aux autres », Nancy Chodorow citée par Chadwick, *More than Minimal*, p.14-21.

<sup>5</sup> Kate Linker, « A Feminine Subject for Minimalism ? », in *More than Minimal*, p.36-39.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.36-39.

<sup>7</sup> En effet, même s'il prenait en considération le spectateur et ce, dans la perspective proposée par Roland Barthes, le minimalisme propose un spectateur dont le sexe n'a aucune incidence sur la perception parce que la perception relève du préobjectif, c'est-à-dire que la perception apparaît en dehors de l'histoire, du langage, du pouvoir et de la sexualité du regardeur. Stoops, *More than Minimal*, p.6-11.

<sup>8</sup> L'expérience féminine n'est pas unifiée; elle est nourrie d'axes de différentes classes, et d'ethnicités auxquels s'ajoute le bagage personnel de chacune. Linker, *More than Minimal*, p.36-39.

<sup>9</sup> Julia Kristeva, « La passion selon la maternité », in *La haine et le pardon*, Paris, éd. Fayard, p. 175-198.

<sup>10</sup> John Gruen, « Jackie Winsor: Eloquence of a Yankee Pioneer, *Art News*, (mars), 1979, p.57.

<sup>11</sup> Quelques artistes comme Michelle Stuart et Mary Miss ont chacune à leur manière opté pour des stratégies qui, au lieu d'imposer des formes dans l'espace et en prendre possession ont fait voir autrement cet espace en présentant différents points de vue. Stuart a utilisé le frottage pour cartographier de grandes surfaces de terrains sur d'immenses papiers contribuant ainsi à transformer les notions de dessin et de paysage. Stoops, *More than Minimal*, p.6-11.

<sup>12</sup> Je pense à cette magnifique pièce *Accession* (1967), cube grillagé dont l'intérieur, tapissée de tuyaux de latex a une qualité organique qui contraste avec la rigidité extérieure. Il s'en dégage quelque chose d'incongru et de très puissant.

<sup>13</sup> Pour plusieurs artistes de cette période, et contrairement aux artistes du minimalisme, le langage de l'abstraction n'est ni fixe, ni universel, ni neutre. Stoops, *More than Minimal*, p.6-11.

<sup>14</sup> Rosalind Krauss a suggéré que, dans les pratiques des années '70, le corps devient une manifestation du soi dans le processus du travail, une façon d'explorer le langage dans sa forme et conséquemment de la signification.

Dans les années '70, le travail de Eva Hesse, de Lynda Benglis et de Hanna Wilke a forgé à la fois l'émergence d'une articulation autoconsciente du corps comme signe d'une conscience féminine, et l'émergence d'une approche conceptuelle de l'art corporel. Chadwick, *More than Minimal*, p.14-21.

Le travail de Hesse est sans doute celui avec lequel j'ai le plus d'affinités. Je reconnais dans son approche de la sculpture, un même désir de jouer sur les attributs formels et physiques de la matière pour créer des oppositions formelles et dichotomiques, surtout dans ma pratique de la sculpture de 1986 à 1996.

<sup>15</sup> Selon Anne Wagner, tel que rapporté par Chadwick, *More than Minimal*, p.14-21.

<sup>16</sup> Stoops. *More than Minimal*, p.55.

<sup>17</sup> Pour plusieurs artistes, dont Hesse, il n'y a pas de division entre les ères de vie, les préoccupations sociales et existentielles, ainsi qu'entre le physique et le psychique. Stoops, « Eva Hesse », in *More than Minimal*, p.54-55.

Le travail de Mangold, orienté vers l'architecture de son espace de vie et d'atelier, reflète sa relation phénoménologique à l'espace et introduit le thème de la domesticité fort développé dans les pratiques féministes des années '70. Cornelia Butler, *More than Minimal*, p.81-112.

<sup>18</sup> « Un cheveu consigne toute la vie de son propriétaire: à la manière du coeur de l'arbre, ses squames portent l'empreinte de tout ce que le corps a consommé et souffert. » Dans la culture judéo-chrétienne, c'est un symbole de séduction et d'érotisme qui engendre la peur de leur perte. Détachés du sujet, les cheveux sont d'une étrangeté inquiétante et convoquent la personne de façon fétichiste. In *Féminin / masculin*. Paris, Centre Georges Pompidou.

<sup>19</sup> Voir à ce sujet, « La passion selon la maternité », chap in *La Haine et le pardon*, Paris, Fayard, 2005.

## CONCLUSION

Pour conclure cette recherche, je vais maintenant sortir du labyrinthe que sont les gestes, extraire les œuvres aux contraintes spatiales de la domesticité, les soustraire à l'expérience de vie qui les a fait naître et les contextualiser dans l'espace de présentation. Il ne s'agit plus d'interpréter mais de glisser du processus (l'acte de dessiner)—resté central à ce texte malgré les références théoriques—vers les dessins eux-mêmes, afin de tenter de voir ce qu'ils sont.

### **Processus, traversée, trajet**

Présentée à la galerie de l'UQAM, l'exposition consiste en quatre séries de dessins de format moyen, accrochés aux murs et suspendus dans l'espace, ainsi qu'en une vidéo projetée sur le mur. Du centre de la galerie, je vois d'abord dans les dessins, un agencement d'éléments graphiques (lignes, marques, cubes, fragments d'espaces schématisés) qui se lie à des masses informes (surfaces enduites de graphite). Les noirs et les gris dominant l'ensemble duquel ressortent quelques éléments (cheveux, fils de nylon et de métal), des bruns, des rouges et des effets métalliques.

L'exercice de recul vis-à-vis de l'œuvre ne commandant pas nécessairement une distance physique, je dois, si je veux comprendre ce qui s'y joue, m'approcher à une distance à peu près égale de celle où j'étais pour dessiner. Dans cette proximité physique, intime avec le dessin, apparaît l'importance de la matérialité du projet, l'économie des interventions. La parcimonie des traces suggère que l'attention soit portée sur les nuances matérielles. Je découvre la superposition de papiers (Série *Empreintes*) et dans certains cas leur translucidité (Série *Subjectiles*). Dans le cas de ces derniers, le dessin écrase sur un même plan, superpose, les lignes métalliques du verso

et les empreintes du recto. Je distingue mieux les transitions et les interventions qui composent les traces et le graphisme des formes. Chaque inscription est l'indice d'un geste différent: la ligne cousue, son empreinte, un fil tiré, une brèche dans le papier. Si je m'engage dans l'œuvre en regardeur actif, je peux, en suivant ces traces, refaire le parcours et ainsi reconnaître la temporalité de chaque dessin. La série des dessins suspendus (Série *subjectiles*) nous oblige à circuler autour de la feuille pour voir que les lignes chevauchent les deux faces du papier: les lignes cousues à travers la feuille et les objets de fils (nylon, métal) traversant le papier. Je suis devant le résultat d'un processus.

Dans la reconnaissance d'un processus, j'expérimente le mouvement d'une œuvre qui est fixe, et ce, par le mouvement de mon corps et la mobilité interne du dessin. Pour Josef Albers, la vraie mobilité n'est pas atteinte en faisant bouger un objet, mais en réalisant un objet qui nous met en mouvement et qui, de surcroît nous émeut<sup>1</sup>. Pour Léonard de Vinci, le dessin est un point en mouvement<sup>2</sup>.

De manière littérale, conceptuelle et symbolique, ces dessins sont des traversées et des trajets. Car on peut voir les passages, ces jets au travers du support et le parcours spatio-temporel qui composent les séries. On voit aussi dans la vidéo, un sujet qui traverse de part et d'autre d'un miroir. On peut deviner à partir du communiqué de presse et des titres (dyade, empreintes) que les séries renvoient à cette période transitoire, cette traversée physique et psychique dans la relation mère-enfant.

### **Acte commémoratif, événement.**

Après avoir tracé un parallèle entre la fable de Dibutade et ce projet, on peut se demander si les gestes ici révèlent aussi un acte commémoratif. Sans revenir sur les détails de mon expérience maternelle, je dois dire que les phénomènes qui constituent la période vers la séparation (passage chez l'enfant du pré-symbolique au symbolique), et dont l'œuvre traduit les mécanismes, ces phénomènes se définissent comme des événements, c'est-à-dire, «ce qui advient à un être sans modifier sa

nature »<sup>3</sup>. Et si les commémorations sont des rites personnels et collectifs destinés à réinscrire l'événement dans le présent, les dessins ressemblent à un acte commémoratif. Je dis ressemblent parce qu'ils portent cette fonction symbolique qui lie l'œuvre à l'expérience mais que, d'autre part, le dessin développe dans son processus interne, un méta-langage et une matérialité qui existent en dehors de toute référence analogique ou symbolique.

L'événement a un poids symbolique que le fait n'a pas. Si le dessin n'est pas la commémoration d'un événement extérieur, pourrait-il, du seul fait d'accomplir un acte symbolique, être lui-même événement ? Pour suggérer que le dessin est lui-même un événement, on peut réfuter son contraire. Événement s'oppose à structure (particulièrement en histoire). Aussi, la *forme* en allemand se définit par *structure* et renvoie à la *gestalt*<sup>4</sup>. Ces dessins ne sont pas des structures; ils peuvent référer à des formes, mais le plus souvent pour les défaire, les déconstruire, les déstructurer, les faire involuer. À ce processus plastique correspond l'idée d'une structure-langage qui n'est pas faite que de signes à proprement parler, mais de traces et de marques qui sont plus près du langage des gestes et du toucher, d'un langage en devenir, en potentialité. Paradoxalement, le dessin est davantage l'événement d'un travail sur la structure que la structure elle-même. De plus, la juxtaposition d'une chose et de ses empreintes, la concomitance de moments et d'états différents dans un même dessin induisent une temporalité et une logique indicielle qui renvoie à un acte performatif que je rapprocherais de l'événement. Si on s'engage de plus en plus dans l'œuvre, on remonte par les marques et les traces aux gestes de dessiner. Et quand le dessin ne se ferme pas sur une image, ne s'instrumentalise pas dans l'imitation, mais laisse plutôt des formes en suspend ou engage des directions, l'attention revient sur le processus, le geste de toucher, froter, coudre, découdre, tirer. Comme il a déjà été dit, ce projet est la mise en scène de l'acte dessiner, conception qui dirige l'attention sur un processus de conscientisation initié par le geste, processus performatif qui dévoile une subjectivité maternelle.

Pour Beuys, le dessin est à la fois une proposition et une position, une position vis-à-vis du dessin et du travail<sup>5</sup>. On a vu que les séries proposent des trajets, des traversées, des formes déconstruites et partiellement dévoilées; on peut dire que les dessins proposent dans une esthétique abstraite, une relation d'interdépendance au corps, à l'espace et à l'autre. Les propositions induisent les positions qui rendent compte des conceptions qu'on a du dessin. En ce sens, le dessin ici est compris comme, et comprend, un processus, un devenir, un acte commémoratif en même temps qu'un événement en soi.

### **Devenir, désir**

*« Les verbes infinitifs sont des devenirs illimités »<sup>6</sup>. Gilles Deleuze*

Si l'attention au processus dans la réalisation d'une œuvre et la temporalité qui en découle donnent au regardeur la possibilité de lui donner sens, il y a quelque chose que le dessin retourne au regardeur. Et il s'agit ici d'une idée que j'intuitionne à partir de mon double point de vue d'artiste-regardeur. Je veux parler du désir. L'acte commémoratif de Dibutade et les gestes de dessiner trouvent leur source première dans le désir; le désir amoureux et dans mon cas, le désir maternel.

Selon Deleuze, tout désir expérimente. Et pour reprendre ses termes, il s'agence, se machine<sup>7</sup>. Dans les formes du dessin où le parcours compte plus que la forme, le désir ne s'enferme pas dans le signe, ne reste pas captif de la matière et résiste au pouvoir du langage qui nomme et fait objet ce désir. Toucher, tirer, coudre, dessiner, sont différentes formes du désir. Dans sa forme infinitive, le désir au lieu de s'épuiser, circule, transite à travers les marques, les traces, les brèches du dessin. Si ce projet ne devait retenir qu'une seule position du dessin, je voudrais que ce soit celle d'un devenir; le devenir du dessin qui rend palpable cette mobilité du désir, une force vive qui communique au regardeur le désir du dessin, l'envie de dessiner.

---

<sup>1</sup> Repris par Pamela H. Lee dans le texte *Some kind of Duration*, in *Afterimage : Drawing through Process*.

<sup>2</sup> Hubert Damisch, « Le trait », in *Le traité du trait*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1995, p.25-40.

<sup>3</sup> Dictionnaire de philosophie, sous la dir. de Christian Godin, Paris, Fayard et Éditions du temps, 2004, sous « événement ».

<sup>4</sup> *ibid.*, sous « structure ».

<sup>5</sup> Heiner Bastian, *Joseph Beuys: zeichnungen = Joseph Beuys: dessins*, Berne, Benteli, 1983, p.15.

<sup>6</sup> Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996, p.78.

Achille Bonito Oliva parle du dessin comme lieu privilégié du désir à l'œuvre, de la réversibilité du parcours qui se qualifie par la transparence et le mouvement, in *Drawing / Transparence. Disegno / Trasparenza* (Roma, cannaviello studio d'arte piazza de'massimi roma, 1976), Rome, cataloghi altro / la nuova foglio editrice, 1976.

<sup>7</sup> Voir *Dialogues*, p.65-91.

ANNEXE : FIGURES



Figure 1 : Vue partielle de l'exposition *Traces et Empreintes* à la Galerie de l'UQAM

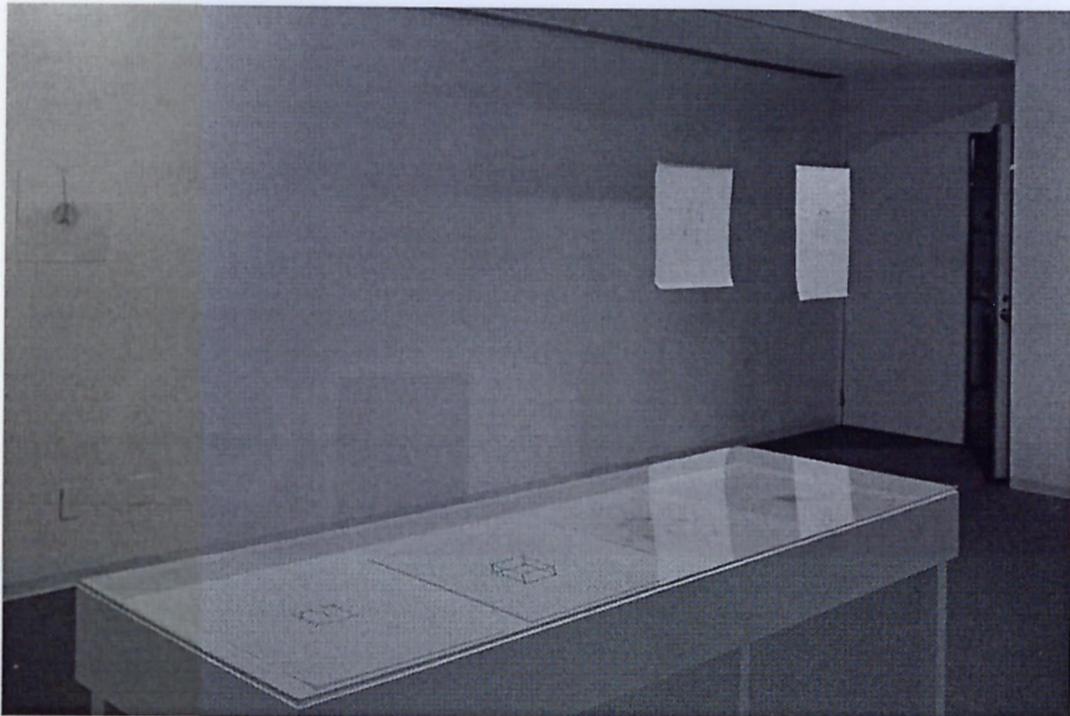


Figure 2 : Vue partielle de l'exposition

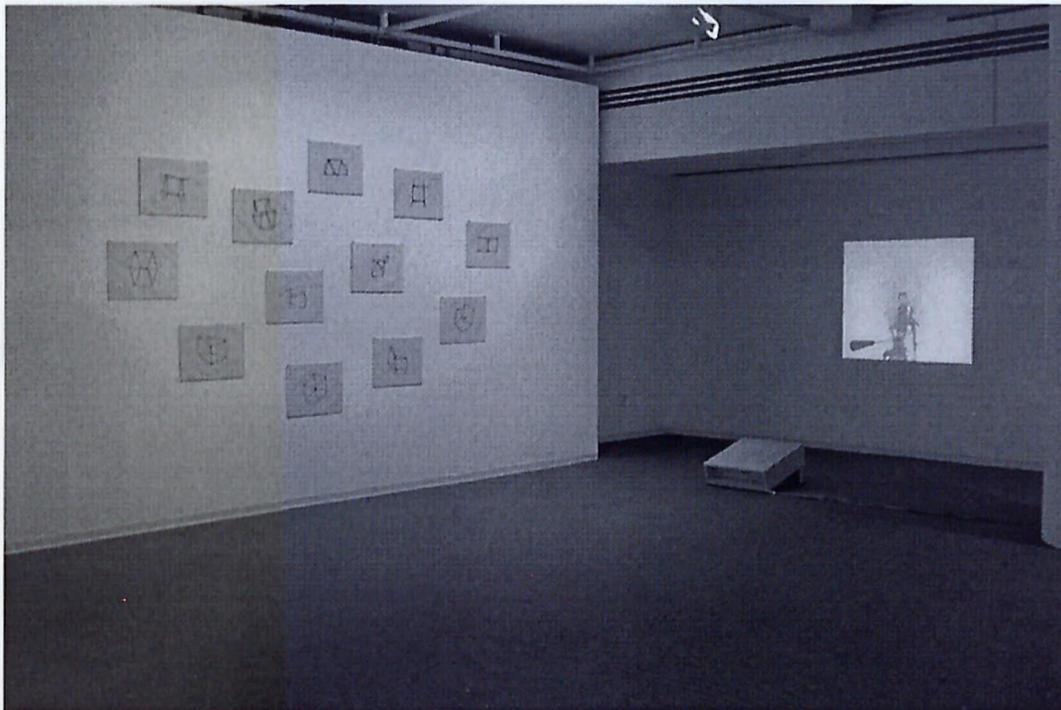


Figure 3 : *Pro-jeter*

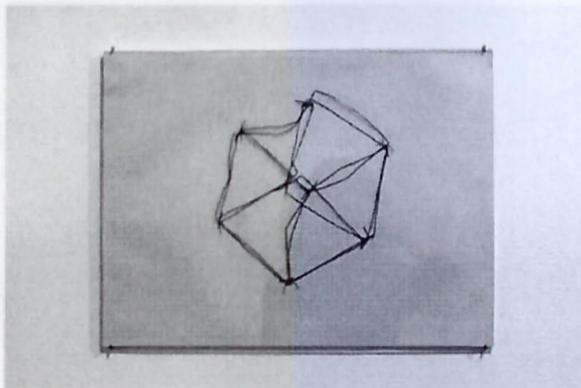


Figure 4 : *Pro-jeter* (détail)

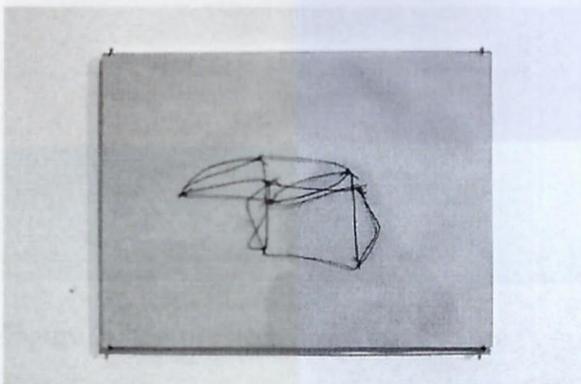


Figure 5 : *Pro-jeter* (détail)

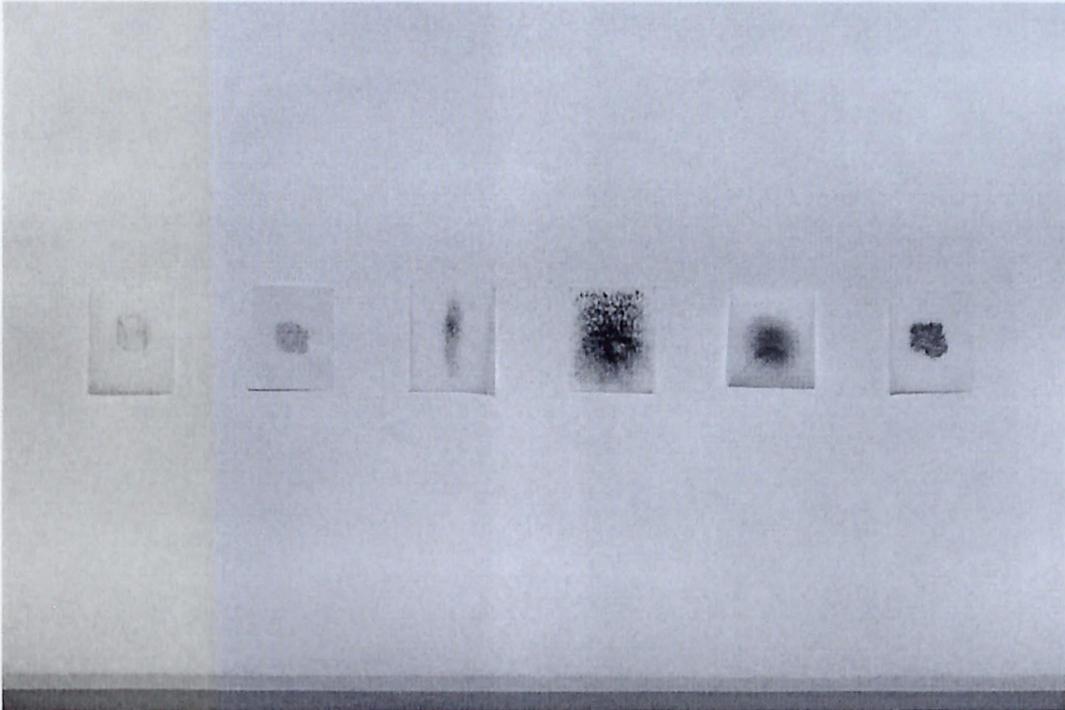


Figure 6 : *Traces et empreintes*

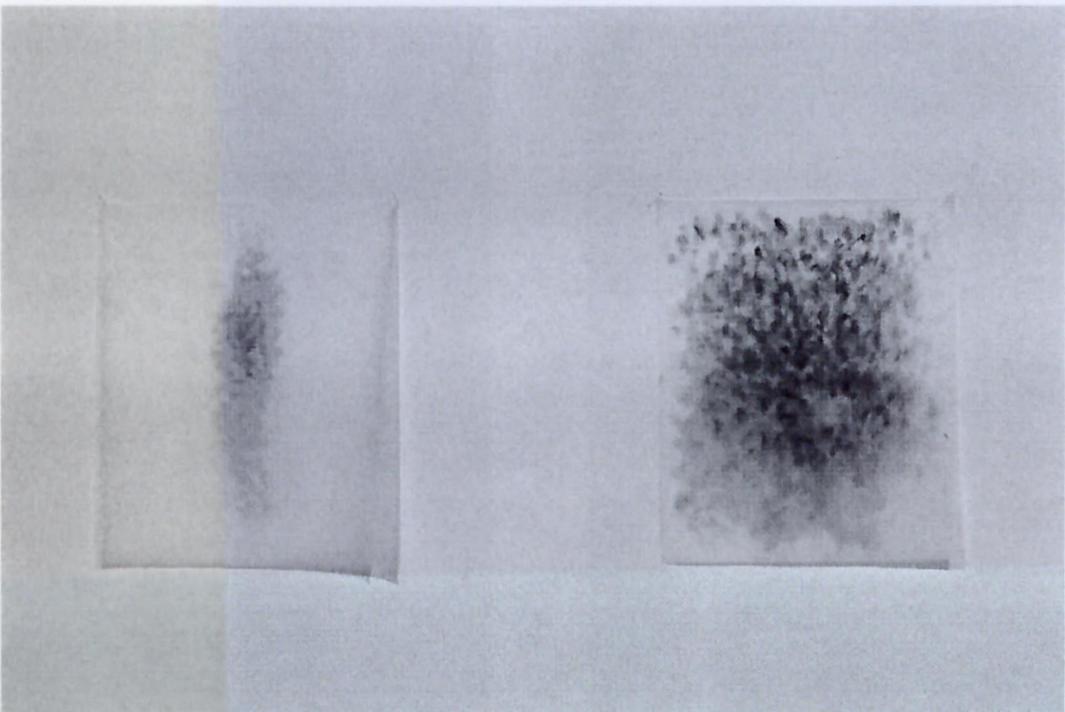


Figure 7 : Empreintes nos.2 et 12

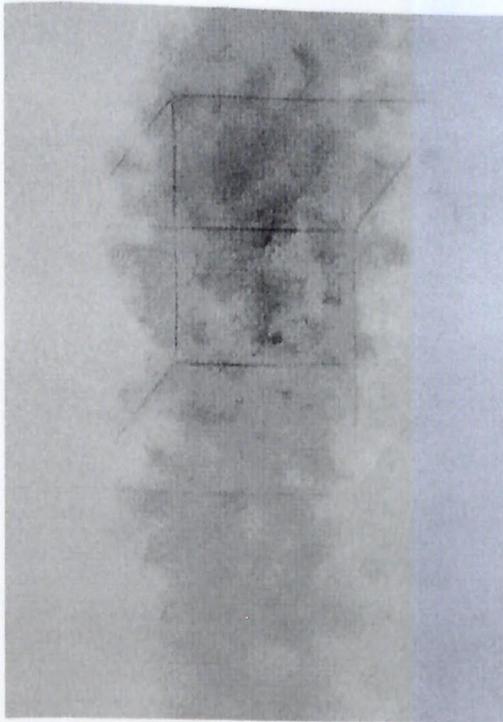


Figure 8 : Empreintes no.12, détail

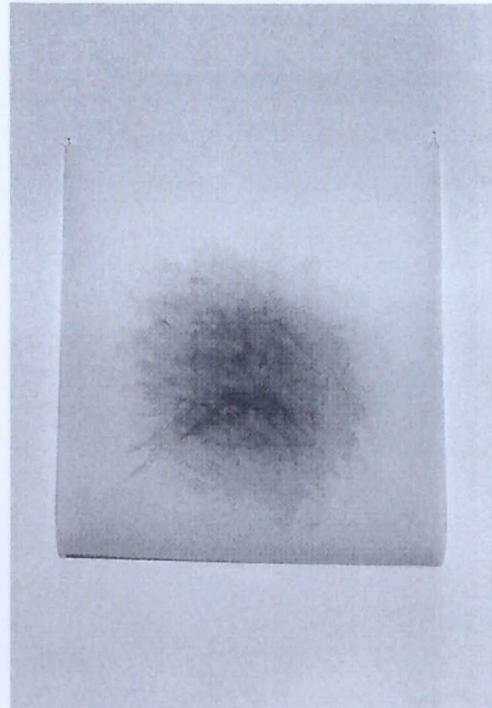


Figure 9 : Empreintes no.15

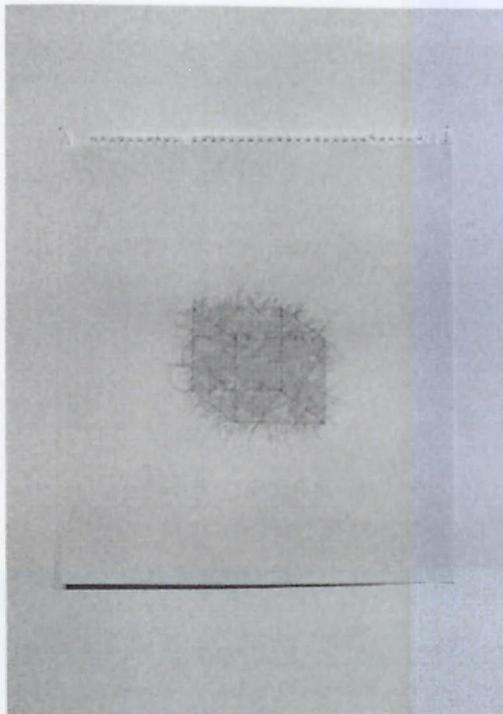


Figure 10 : Cube et cheveux no.1

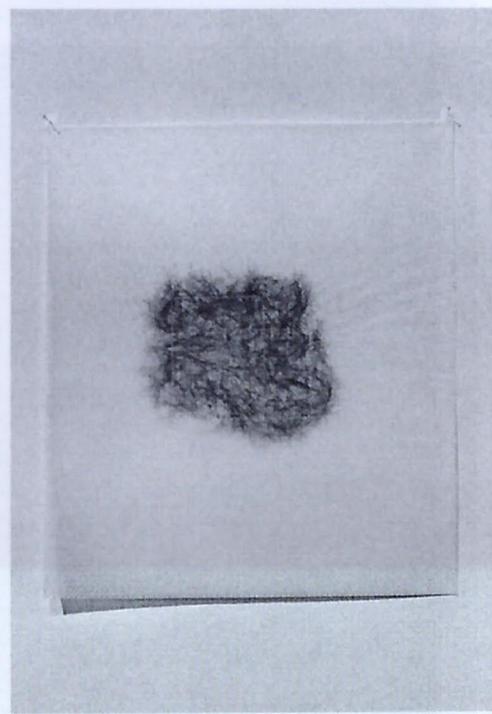


Figure 11 : Cube et cheveux no.2

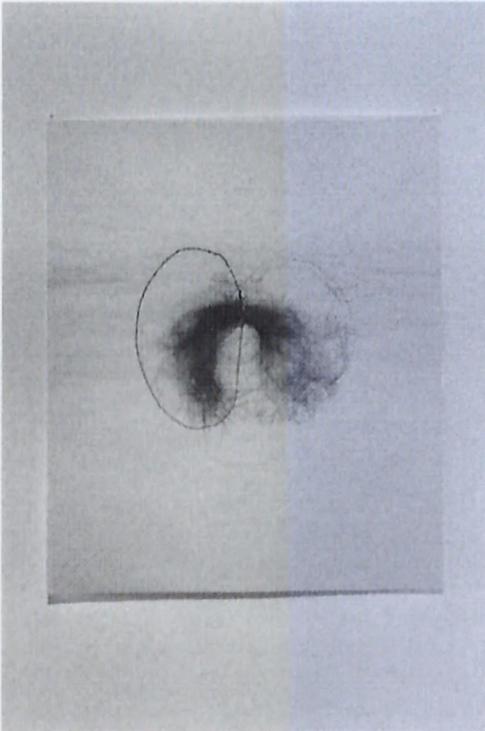


Figure 12 : Cheveuchement no.1

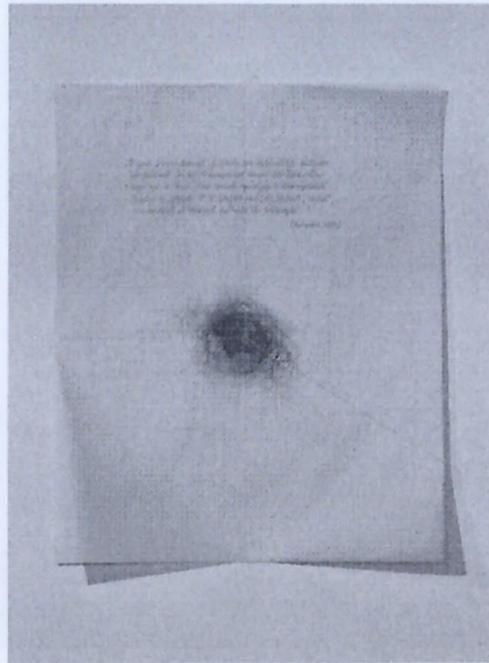


Figure 13 : Cheveux en coin

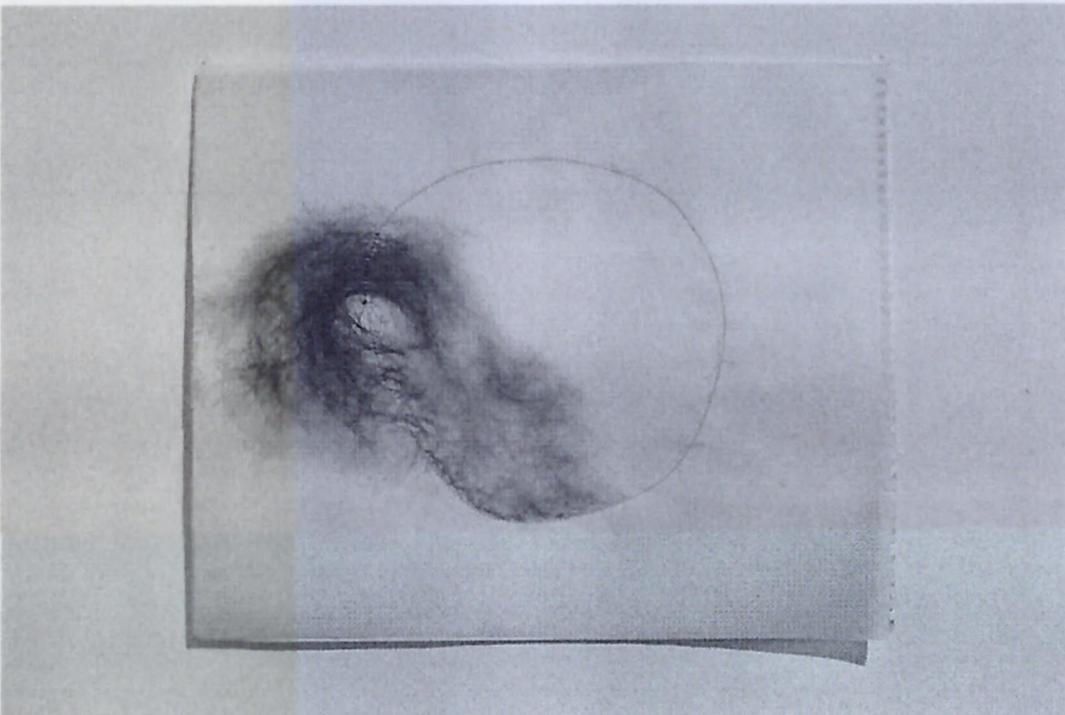


Figure 14 : Cheveuchement no.2

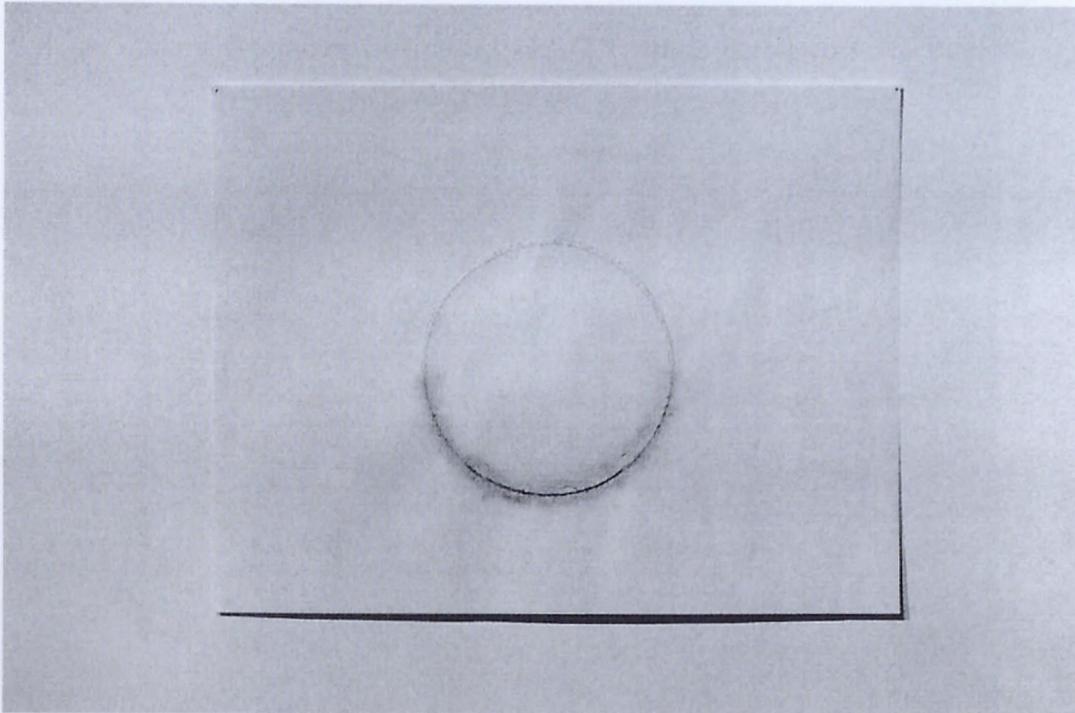


Figure 15 : Subjectile no.1

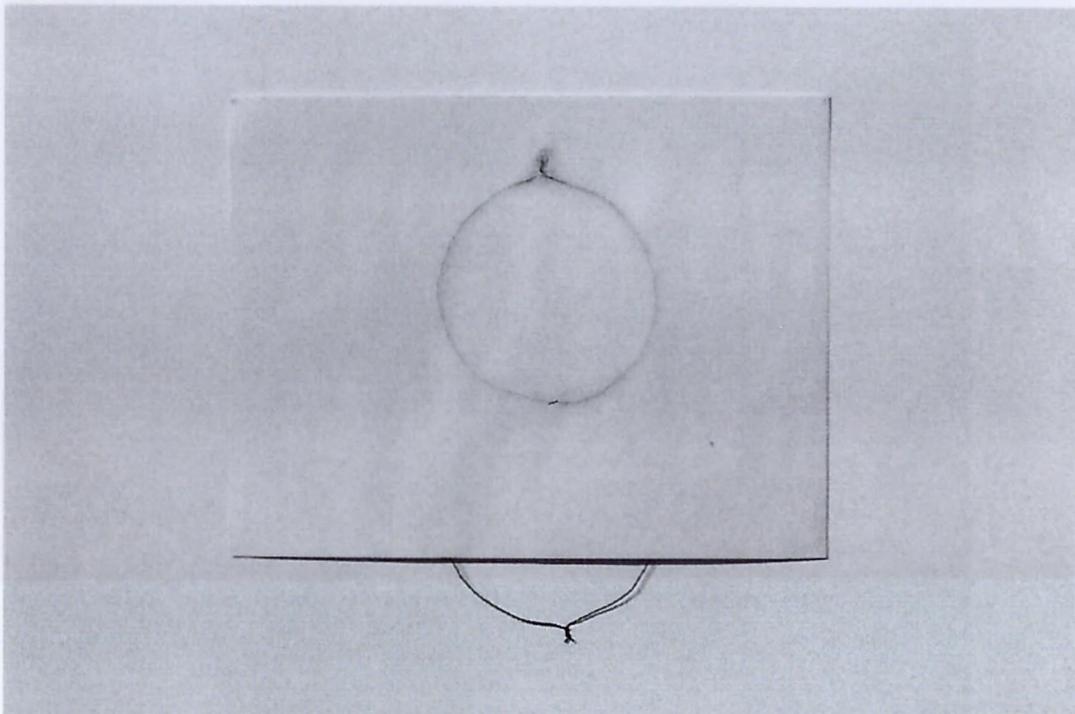


Figure 16 : Subjectile no.2

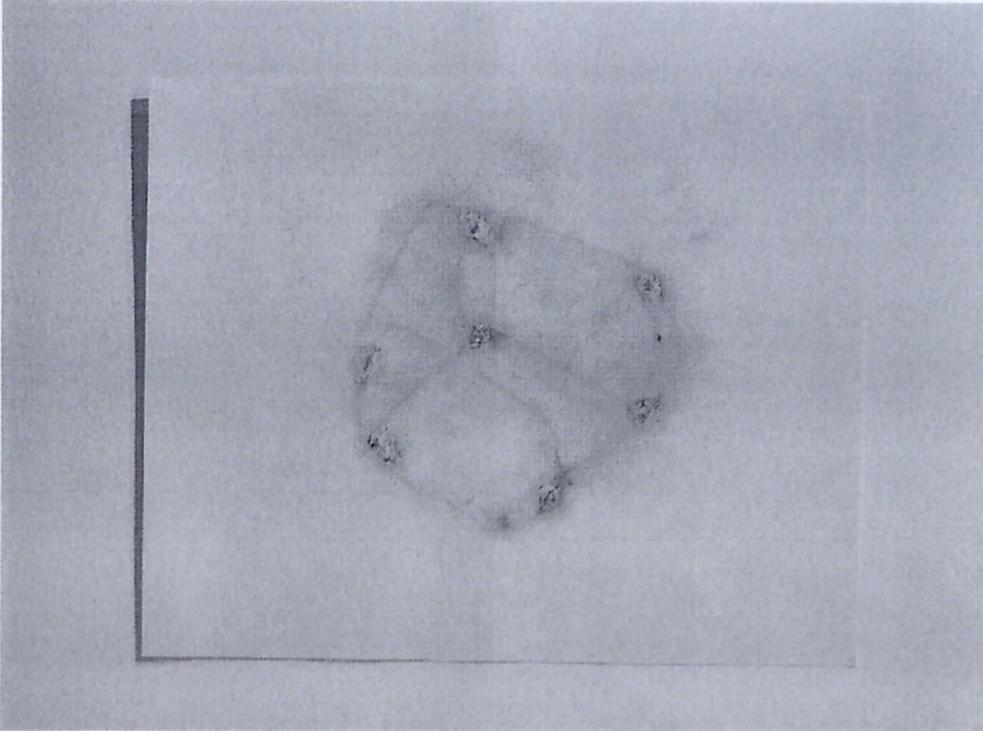


Figure 17 : Subjectile no.6

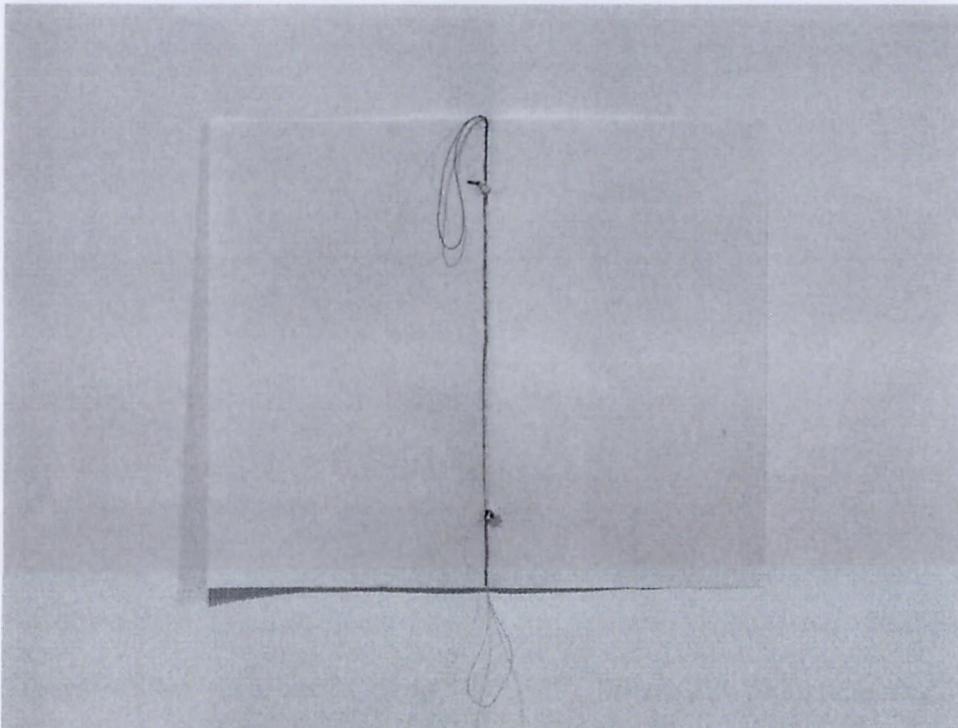


Figure 18 : Subjectile no.21

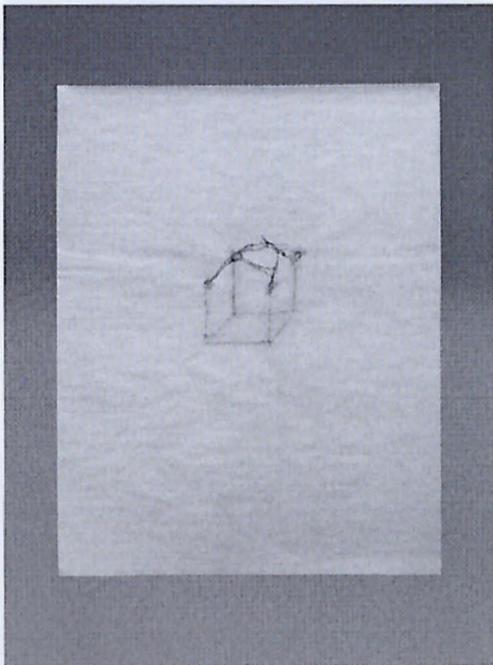


Figure 19 : *Subjectile no.11*, recto

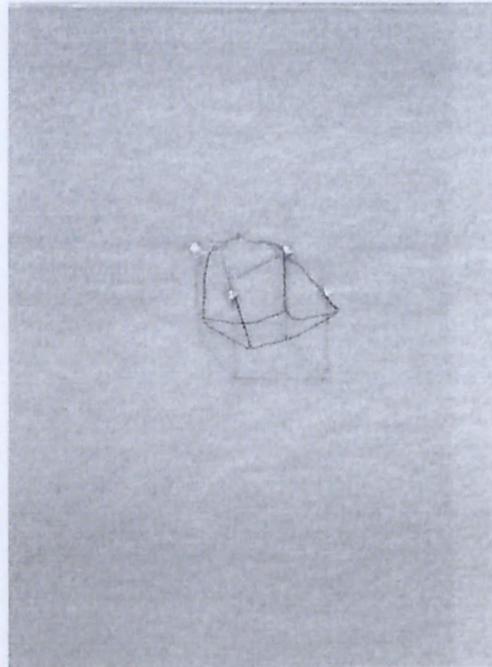


Figure 20 : *Subjectile no.11*, verso

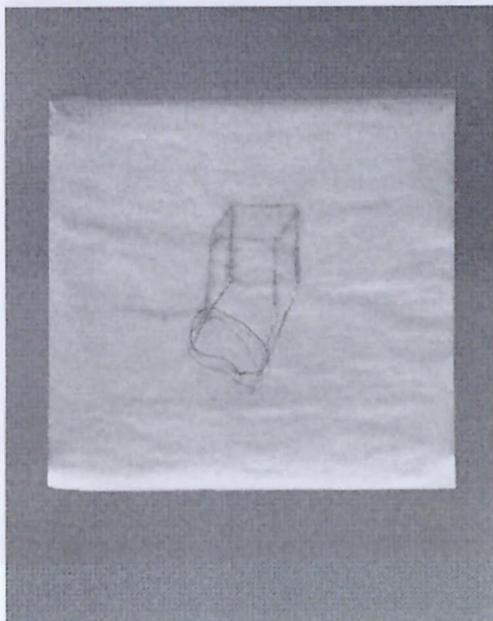


Figure 21: *Subjectile no.13*, recto

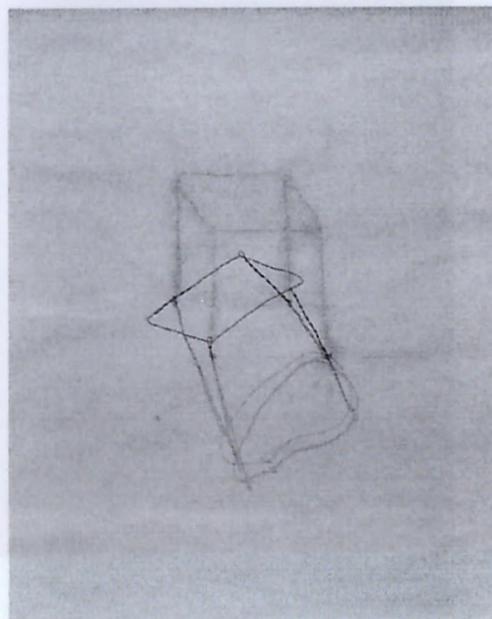


Figure 22 : *Subjectile no.13*, verso

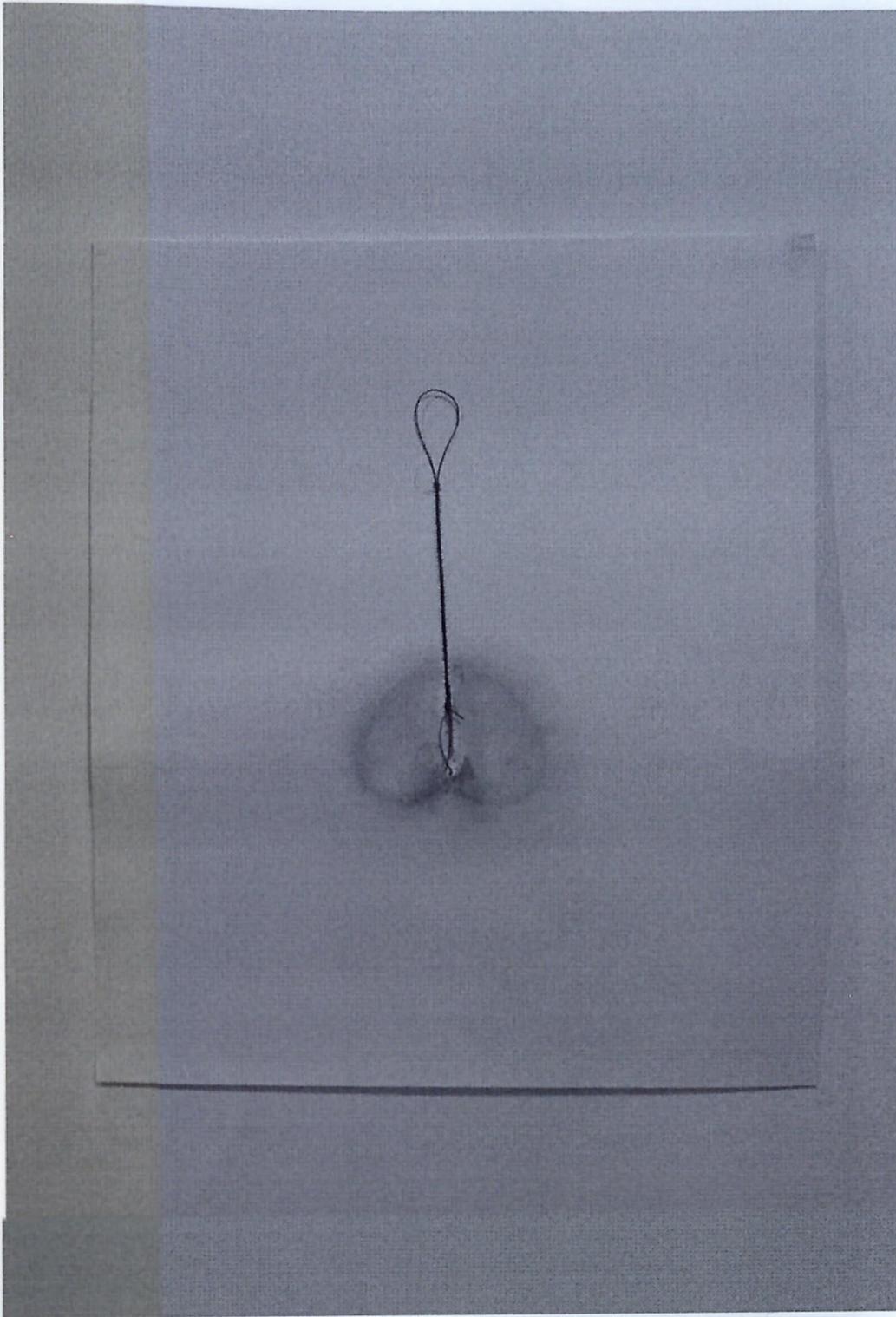


Figure 23 : *Subjectile no.5*

Figure 24 : *Extrait de la vidéo Dezyner*

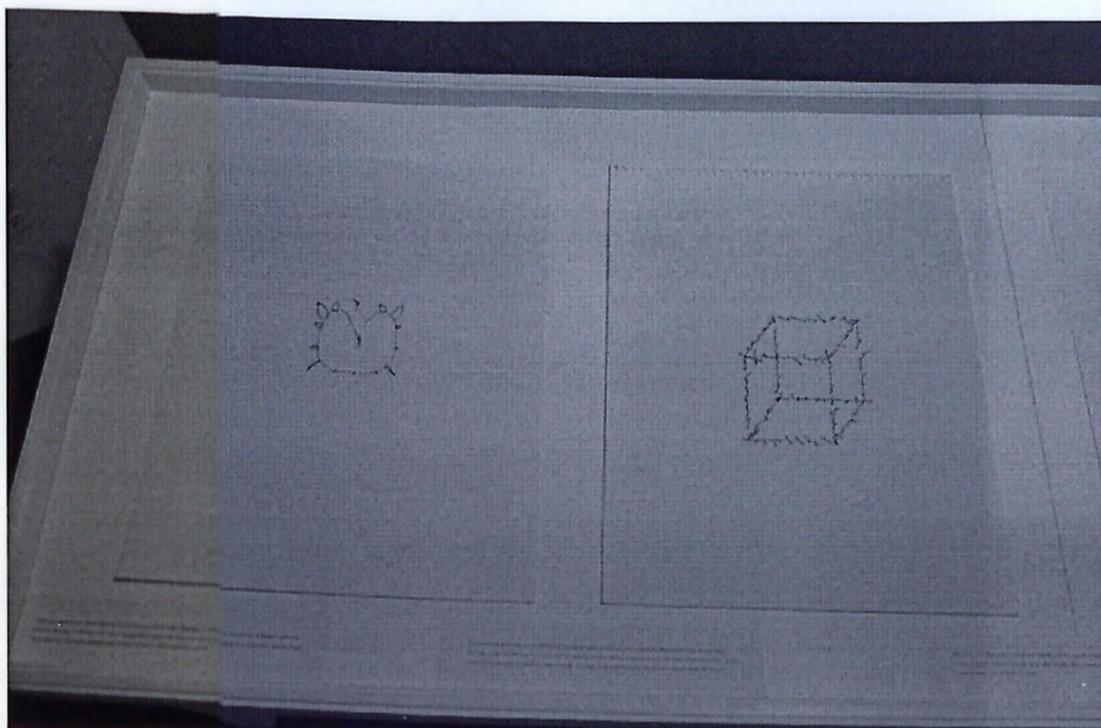


Figure 23 : Présentoir : *Subjectile no.25* et *Cube rouge* et extraits de récit de pratique

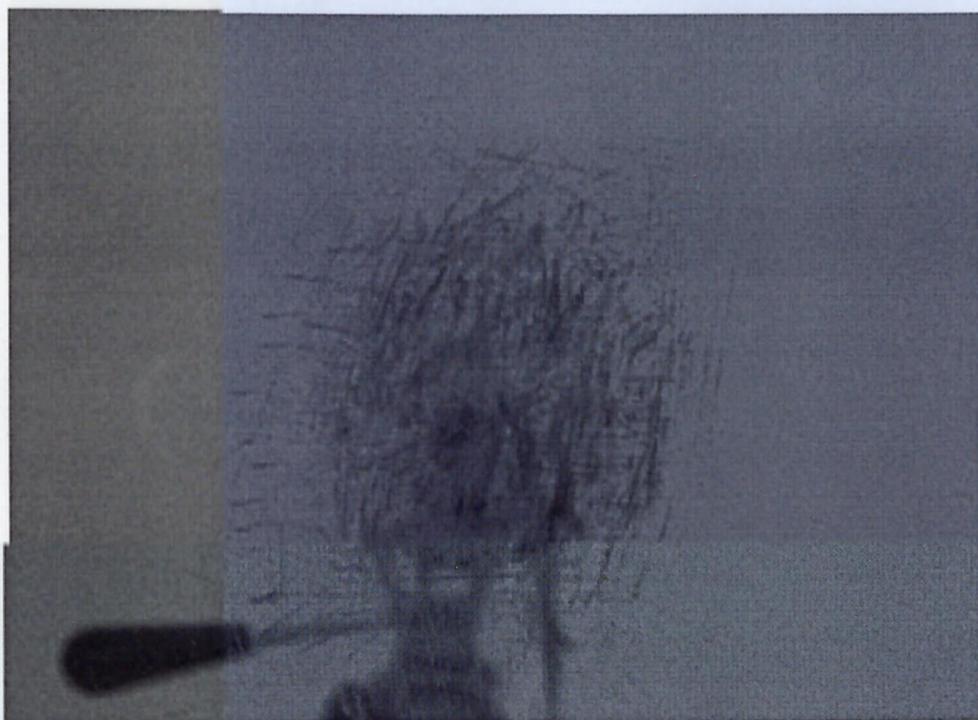


Figure 24 : Extrait de la vidéo *Dessiner*

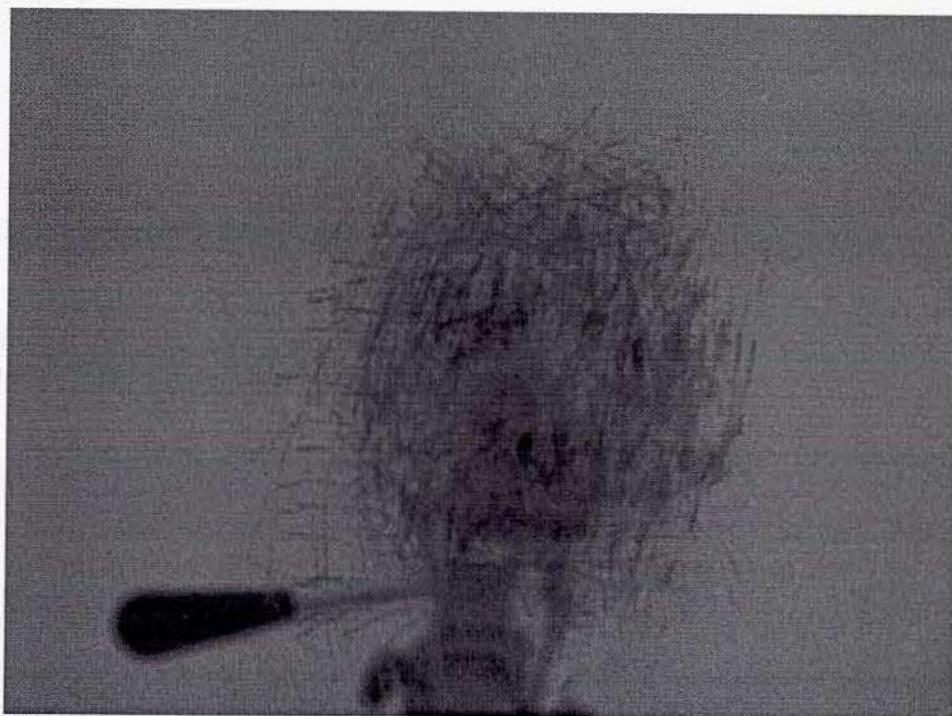


Figure 25 : Extrait de la vidéo *Dessiner*



Figure 26 : Extrait de la vidéo *Dessiner*

## BIBLIOGRAPHIE

### Ouvrages sur le dessin et l'histoire de l'art

Bernadac, Marie-Laure (dir. publ.). 1995. *Du trait à la ligne*. Catalogue d'exposition (Paris : Centre Georges Pompidou, 26 avril-19 juin 1995). Coll. « Cabinet graphique ». Paris : Éditions du Centre Georges Pompidou.

Brusatin. 2002. *Histoire de la ligne*. Coll. « Champ ». Paris : Flammarion.

Butler, Cornelia H. 1999. *Afterimage : Drawing through Process*. Catalogue d'exposition (Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, April 11-August 22 1999). Los Angeles : The Museum of Contemporary Art.

Chastel, André (dir. publ.). 1981. *Giorgio Vasari. Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*. Coll. « arts ». Paris : Bibliothèque Berger-Levrault.

Crary, Jonathan (éd.). « The Influencing Machine » in *Incorporations*. New-York : Zone Books, 1992.

Damisch, Hubert. 1995. *Le traité du trait*. Catalogue d'exposition (Paris, Musée du Louvre, 1995). Paris : Réunion des musées nationaux. 214 p.

De Mèredieu, Florence. 2004. *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*. Coll. « In extenso ». Paris : Larousse/Sejet.

Derrida, Jacques. 1990. *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*. Paris : Éditions de la Réunion des musées nationaux.

De Zeigler, Catherine (éditeur). 2003. *The Stage of Drawing : Gesture and Act. Selected from the Tate Collection*. Collection Catalogue d'exposition (New-York, The Drawing Center, 5 avril-31 mai 2003, Liverpool, Tate, 26 septembre-28 mars 2004) London : Tate Publishing, New-York : The Drawing Center.

De Zeigler, Catherine. 1997. *Inside the Visible. An Elliptical Traverse of Twentieth-Century Art in, of, and from the Feminine*. Catalogue d'exposition (Boston, Institute of Contemporary Art, 1997). Boston : The Mit Press.

- Didi-Huberman, Georges. 1997. *L'empreinte*, Paris : Centre Georges-Pompidou.
- Fleischer, Alain (dir. publ.). 1997. *Projections, les transports de l'image*. Catalogue d'exposition (Le Fresnoy, Studio national des arts, 1997). Paris : Édition Hazan.
- Hoptman, Laura (dir. Publ.). 2003. *Drawing Now: Eight Propositions*. Catalogue d'exposition (New-York, Moma QNS, 17 octobre 2003-6 janvier 2003). New-York : The Museum of Modern Art.
- Krauss, Rosalind. 1993. *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*. Trad. de l'américain par Jean-Pierre Criqui. Paris : éditions Macula.
- Krauss, Rosalind. 1995. « Dans cette histoire de point de vue, pouvons-nous compter plus loin que *un* ? ». *Féminin / masculin*. Paris : Centre Georges Pompidou .
- La part de l'œil : le dessin, no.6, 1990. Bruxelles : Presses de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles.
- Lee, Pamela H. et Christine Mehring (dir. Publ.). 1997. *Drawing is another kind of language. Recent American Drawings form a New York Private Collection*. Catalogue d'exposition (Cambridge, Harvard University Art Museums, 1997). Cambridge : Harvard University Art Museums, Stuttgart : Daco-Verlag Güneter Bläse.
- O'Doherty, Brian. 1999. *The White Cube : The Ideology of the Gallery Space*. Berkeley : University of California Press.
- Oliva, Achille Bonito. 1976. *Drawing / Transparence. Disegno / Trasparenza*. Catalogue d'exposition (Roma, cannaviello studio d'arte piazza de'massimi roma, 1976) Roma : cataloghi altro / la nuova foglio editrice.
- Pline L'Ancien. Croisille, Jean-Michel (trad.). 1985. *Histoire naturelle XXXV*. Paris : Société d'Édition « Les belles lettres ».
- Pline L'Ancien. Zehnacker Hubert (trad. De Littré revue). 1999. *Pline L'Ancien. Histoire naturelle*. Paris: Gallimard.
- Rose, Bernice. 1976. *Drawing Now*. Catalogue d'exposition (New-York, Museum of Modern Art). New-York : MOMA.
- Stiles, Kristine et Selz. Contemporary Art. A Source of Artists Writings. Sous "Process".

Souriau, Étienne et Anne Souriau. *Vocabulaire d'esthétique*. Paris: Presses universitaires de France, 1990. Chap. sur le *process art*.

### Ouvrages sur des artistes

Bastian, Heiner. 1983. *Joseph Beuys : zeichnungen = Joseph Beuys : dessins*. Berne : Benteli.

Borden, Lizzie et Richard Serra. 1994. *Richard Serra. Écrits et entretiens 1970-1989*. Trad. de l'américain par Gilles Courtois. Paris : daniel lelong éditeur.

Breitwieser, Sabine. 1997. *Gordon Matta-Clark. Reorganizing structure by drawing through it*. Catalogue d'exposition (Vienne, Generalii Foundation, 7 mai – 10 août 1997). Cologne : Verlag der Buchandlung Walther König.

Elkins, James. 1998. *On Pictures and the words that fail them*. New-York: Cambridge University Press. 326 p.

Fourcade, Dominique (dir.publ.). 1972. *Henri Matisse. Écrits et propos sur l'art*. Coll. «Savoir ». Paris : Herman.

Froment, Jean-Louis (comp.), François Pluchart, Marcia Tucker, Germano Celant, Hermann Kern, Sylvie Couderc, Jürgen Glaesemer et Richard Tuttle. 1987. *Richard Tuttle : Wire Pieces*. Catalogue d'exposition (Bordeaux, capc Musée d'art contemporain de Bordeaux, 3 octobre-23 novembre 1986 ). Bordeaux : capc Musée d'art contemporain de Bordeaux.

Lippard, Lucy. 1997. *Strata : Nancy Graves, Eva Hesse, Michelle Stuart, Jackie Winsor*. Catalogue d'exposition (Vancouver, The Vancouver Art Gallery). Vancouver : The Vancouver Art Gallery.

Pairce, Kimberly. 1994. *Robert Morris: The Mind/Body Problem*. New-York : Solomon R. Guggenheim Museum.

Rykner, Arnaud. 2004. «Le forcené du subjectile ». *magazine littéraire: Artaud l'insurgé*, no.434, (septembre).

Storsve, Jonas. 2003. *Roni Horn : dessins = drawings*. Catalogue d'exposition (Paris, Galerie d'art graphique, 1er octobre- 5 janvier 2004). Paris : Centre Georges Pompidou, 79p.

Sussman, Elizabeth. 2002. *Eva Hesse*. Catalogue d'exposition (San Francisco, San

Francisco Museum of Modern Art). San Francisco : Museum of Modern Art.

Temkin, Ann et Bernice Rose. 1993. *Thinking is Form : The Drawings of Joseph Beuys*. London : Thames and Hudson.

Thévenin, Paule. 1986. *Antonin Artaud: dessins et portraits*. Paris : Gallimard.

Valéry, Paul. 1938. *Degas, danse, dessin*. Coll. « idées/gallimard ». Paris : Gallimard.

### **Ouvrages sur la phénoménologie et la sémiotique**

*La part de l'oeil : Art et phénoménologie*, no.7, 1991. Bruxelles : Presses de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles.

Deleuze, Gilles et Claire Parnet. 1996. *Dialogues*. Paris: Flammarion.

Merleau-Ponty, Maurice. 2003. *Le visible et l'invisible*. Paris : Gallimard.

Pierce, Charles S.. 1978. *Écrits sur le signe*. Paris: Édition du Seuil.

Richir, Marc et Étienne Tassin. 1992. *Merleau-Ponty, phénoménologie et expériences*. Grenoble : Éditions Jérôme Millon.

### **Ouvrages sur le féminisme**

Stoops, Susan L. (éd.). 1996. *More Than Minimal : Feminism Abstraction in the '70's*. Waltman (Mass.): Rose Art Museum, Brandeis University.

Betterton Rosemary (éd.). 1987. *Looking On Images of Feminity in the Visual Arts and Media*. London : Pandora Press Popular Culture. 293 p.

Parker, Rozsika et Griselda Pollock. 1987. *Framing Feminism: Art and the Women's Movement: 1970-1985*. London: Pandora.

Robinson, Hilary (éd.). 2001. *Feminism Art Theory : An Anthology 1968-2000*. Oxford : Blackwell. 706 p.

Isaak, Jo Anna. 1996. *Feminism and Contemporary Art : The Revolutionary Power of Women's Laughter*. Coll. "Re Visions : Critical Studies in the History and Theory of Art". London : Routledge. 247 p.

### Ouvrages sur la psychanalyse

Benhaïm, Michèle. 2001. *L'ambivalence de la mère. Étude psychanalytique sur la position maternelle*. Coll. « Actualité de la psychanalyse ». Ramonville Saint-Agne : Éditions Érès.

Deleuze, Gilles. 2003. *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*. Paris : Éditions de Minuit.

Perron, Roger. *Dictionnaire international de la psychanalyse : concepts, notions, biographies, œuvres, événements, institutions*, sous la dir. de Alain de Mijolla, éd. 2002.

Laznik, Marie-Christine. *Dictionnaire international de la psychanalyse*, éd. 2002.

Klein, Mélanie. 1996. *Développements de la psychanalyse*. Paris: Presses universitaires de France.

Laplanche, Jean et J.-B. Pontalis. 1967. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris : Presses universitaires de France.

Roudinesco, E. et Michel Plon (dir.publ.) *Dictionnaire de la psychanalyse*, nouv. éd. augm. 2000.

Safouan, Moustapha. 2001. *Lacanian—Les séminaires de Jacques Lacan, Tome 1 :1953-1963*. Paris : Fayard.

Sami-Alli. 1998. « Espace et projection. De la théorie de la perspective chez Alberti ». Chap. in *Le corps, l'espace et le temps*. Paris: dunod.