





Université Paris 1 Panthéon Sorbonne  
UFR 4, Ecole des Arts de la Sorbonne

Grégoire Blanchot

**La métaphysique du cube  
ou la transcendance d'une géométrie**

Mémoire de Master 2 Recherche et création contemporaine  
Sous la direction de Mr Kouadio Benjamin Brou

**La métaphysique du cube  
ou la transcendance d'une géométrie**

Grégoire Blanchot  
Sous la direction de Mr. Benjamin-Kouadio Brou

## ***Remerciements***

Tout d'abord, je tiens à remercier Mr. Benjamin-Kouadio Brou, mon directeur de mémoire, qui a soutenu la rédaction de ce projet tout au cours de l'année.

Je tiens également à remercier Amélie Boulin et Valentin Blanchet, pour le savoir et les connaissances qu'ils m'ont partagé, ainsi que pour leur chaleureuse amitié.

Je remercie également ma famille. Mes deux parents, ainsi que ma sœur Ludivine, pour m'avoir soutenus et aidés dans mon choix de réaliser des études d'art.

Enfin je tiens à témoigner ma plus sincère affection à Juliette Valenti , pour sa présence indéfectible. Une amie sans qui la vie n'aurait pas la même couleur.

$N = R * x fp x ne x fl x fi x fc x L$

Equation de Drake, 1961

« Mais rappelez-vous bien qu'il ne s'agit que d'une œuvre de fiction.

La vérité, comme d'habitude, sera encore bien plus étrange. »

Arthur C. Clarke, 2001, *L'odyssée de l'espace*, 1968

*Sommaire*

<b>Remerciements</b> .....	<b>5</b>
<b>Mots clef et résumé</b> .....	<b>11</b>
<b>Préface</b> .....	<b>15</b>
<b>Introduction</b> .....	<b>19</b>
<b>Livre 1 : L'étrange ; réalité du monde ou de notre perception?</b> .....	<b>23</b>
La perception, science relative .....	24
La réalité surréelle.....	43
La quête du malaise.....	59
<b>Livre 2 : La porte de l'immatériel ; vers le dépassement</b> .....	<b>69</b>
L'Aura ou le ressentie de l'oeuvre .....	70
L'oeuvre tautologique .....	83
La frontière de la matière.....	90
<b>Livre 3 : Contact avant l'horizon irrationnel</b> .....	<b>105</b>
Entre science et fiction .....	106
Le chemin vers le dépassement.....	129
Sanctifié par la mystique.....	146
<b>Conclusion</b> .....	<b>159</b>
<b>Bibliographie</b> .....	<b>163</b>
<b>Index</b> .....	<b>171</b>
<b>Table des matière</b> .....	<b>177</b>

FR / EN

Matière / Matter

Géométrie / Geometry

Sensation / Sensation

Minimaliste / Minimalist

Mystique / Mysticism

Fiction / Fiction

Cube / Cube

Métaphysique / Metaphysics

FR

**Matière** et **géométrie** sont les composantes premières de tout objet de notre réalité. Face à la création plastique, elles deviennent des paramètres majeurs dans l'expression d'une recherche. Elles s'emplissent des **sensations** que le geste du créateur souhaite nous transmettre. Dans cette quête de l'expression de notre réalité, c'est par un geste **minimaliste** que s'est dévoilé une nouvelle dimension. Au-delà du concret, s'est révélé un nouveau monde, empli d'une **mystique** particulière. Cette révélation se présente comme une opportunité de partir à la découverte de ce nouvel horizon, de spéculer et de se laisser porter à des **fictions** nouvelles. Cette exploration s'est catalysée dans l'objet du **cube**, forme géométrique au propriété mathématique multiple, à la symbolique spirituelle et à l'aspect fondamentalement anthropique. Il est autant réel qu'absent de notre réalité. Une double facette qui semble lui permettre de devenir le véhicule entre notre monde et une **métaphysique** au dimension inconnue.

EN

**Matter** and **geometry** are the primary components of any object of our reality. Faced with art creation, they become major parameters in the expression of a search. They are filled with **sensations** that the gesture of the creator wishes to transmit to us. In this quest to express our reality, it is through a **minimalist** gesture that a new dimension is unveiled. Beyond the concrete, it reveals a new world full of a particular **mysticism**. This revelation presents itself as an opportunity to discover this new horizon, to speculate and to let yourself be led to new **fictions**. This exploration is catalyzed in the object of the **cube**, a geometric shape with multiple mathematical properties, spiritual symbolism and fundamentally anthropic aspect, it is as much real as absent from our reality. A double facet that seems to allow it to become the vehicle between our world and a **metaphysics** with a misunderstood dimension.

## *Préface*

Les lignes que je vais vous dérouler au cœur de ces livres ont pour de sein de raconter l'histoire d'une recherche personnelle. Une quête qui se trouve au croisement du domaine de la science et de celui du mythe. Un monde que je nommerai métaphysique.

Il est de ce monde une notion que chacun peut explorer à sa guise, aller dans son obscurité pour la rendre aussi brillante que le jour. Que chacun peut garder en son sein personnelle ou exposer au reste du monde. Une notion qui nous porte de l'infiniment petits de la réalité, aux plus grandes montagnes ou même à l'horizon infini des déserts. Elle peut être à la fois le rien et le tout, le raisonnable et le délirant, le rassurant et le terrifiant. Cette notion est l'imaginaire. Face à elle, quelque soit le médium, littérature, musique, cinéma ou même jeu, c'est une volonté d'explorateur qui m'a animé pour découvrir nombre de ces univers.

Ces fictions, qui sont l'œuvre d'écrivains, d'artistes, d'artisans des réalités, nous proposent des découvertes qui nous marqueront de leurs fers. Que ce soit J. R. R. Tolkien, H. P. Lovecraft, G. Moebius, tous nous ont proposé des réalités aux variations merveilleuses, tels des miroirs brisés reflétant le nôtre sous des jours bien différents. Des travaux souvent fantastiques mais empreints de la marque de notre existence. D'un tangible étonnamment contemporain, derrière lequel se cache un besoin profond, mais, à mon goût, plus intense : le besoin de rêver. Des rêves qui ne se désillusionnent pas de notre réalité, bien au contraire. Des mondes qui nous donnent une envie de voir dans le nôtre une beauté vierge de tout désabusement et d'accepter à nouveau de croire aux légendes de notre monde. Que ce soit pour nous éduquer face à lui, ou pour nous évader d'une réalité parfois sordide.

C'est ainsi, dans ce besoin d'imaginaire, que nous allons nous lancer dans une quête laborieuse. Celle de comprendre le monde de la mystique et de la métaphysique.

Dans cette quête, Kant nous prévient : À travers son *Prolégomènes à toute métaphysique future*<sup>1</sup>, il nous exhorte à prendre le temps de questionner l'exercice d'une métaphysique. Celui-ci serait-il même possible ? Cette poursuite n'émerge pas du néant cosmogonique mais de ce besoin bien réel, de cette envie de savoir

---

<sup>1</sup> Immanuel Kant, *Prolégomènes à toute métaphysique future*, Paris, Ed. Bibliothèque des textes philosophiques, 2022.

que l'on peut encore croire en quelque chose qui nous dépasse. Que la réalité n'a pas perdu toutes traces d'imaginaire, de fiction et de mystère. On ne peut, en effet, s'empêcher de constater que les anciennes croyances et religions ont reculé, pas à pas, face à chaque avancée scientifique. Et même si ce vide latent s'est vu combler par les nouvelles croyances que peuvent être la science et les idéologies modernes du capitalisme et du mercantilisme, le spirituel a perdu sa superbe d'antan. Pire ! La fatalité exacerbée de ces idées semble nous avoir perdu, plongé dans une torpeur malade. Toutefois, laissons nous convaincre qu'il persistera toujours, au fond de nous, un besoin de rêver. Acceptons l'idée que l'on peut toujours croire. Soyons tel l'explorateur, animé par l'espoir d'atteindre l'horizon perdu, celui qui nous invitera à de nouvelles découvertes glorieuses.

Suite à de telles réflexions, c'est dans l'exercice amusant de décrire ma pratique à un enfant que s'est trouvé être l'une des clés de ma pensée. Après lui avoir expliqué ma pratique autour du cube et mon rapport à celui-ci<sup>2</sup>, il m'a posé la simple question : Pourquoi ? Après quelques instants d'hésitation vint la réponse. J'ai le souhait de montrer qu'avec la plus simple des formes, peut être créée une chose des plus complexes. Que l'on peut inviter au mystère, et convoquer chez chacun l'imaginaire.

---

<sup>2</sup> Les notions concernant ma pratique plastique, notamment celle du cube, feront l'objet de développement au cours du mémoire.

C'est ici que l'idée se cristallise. L'envie de, à mon tour, faire rêver les gens. Peut-être s'agit-il d'un fantasme profond, d'un besoin de raconter des histoires ou même simplement de s'évader. Peut-être même que cette pensée dépasse de plusieurs lieux ce que je réussi à produire. Mais là est une réalité auquel je ne saurais me soustraire.

## ***Introduction***

Aujourd'hui, dire qu'en occident, depuis plusieurs décennies, les religions monothéistes reculent, semble relever de l'axiome. Pourtant, la conséquence est curieuse. Car si sacré et religieux sont deux notions distinctes, ce fut depuis longtemps deux concepts intimement liés. Pour Marcel Gauchet<sup>3</sup>, la religion est englobante et se constitue de nombreuses notions, là où le sacré est spécifique. Le sacré est pour lui le point de contact entre la réalité tangible et celle intangible. Le sacré correspond au surnaturel. Toutefois, la religion a usé de ce sacré en le contaminant, en le faisant irradier sur ses écrits, ses objets et ses monuments : Les tables de la loi sont sacrées par nature, la bible l'est par contamination. Mais de là vient la conséquence. Si les religions reculent aujourd'hui, qu'advient-il du sacré ? Se vide-t-il à son tour de sa substance ? Le sacré a-t-il perdu sa place dans notre société ? Ce n'est certainement pas, malgré leur aspect dogmatique, les idéologies modernes qui pourraient prendre ce rôle. Même si les artifices du capitalisme et du consumérisme peuvent provoquer un zèle fanatique, cela serait grotesque de les investir d'un quelconque sacré. Face à ce postulat, on pourrait s'interroger sur la possibilité qu'un rapport au spirituel et au mystique puisse

---

<sup>3</sup> Marcel Gauchet est un philosophe, historien et sociologue français né en 1946. Il interroge des notions autour de la religion, des droits de l'Homme et des fractures sociales.

encore perdurer. La matérialité est-elle même capable de traduire cette immatéralité ?

### **Ainsi, dans quelle mesure la forme cubique est-elle capable de [re]créer une idée de dépassement?**

En l'état, cette réflexion nous pousse à questionner l'existence d'un lien intime entre géométrie et sacré. Un rapport que les minimalistes n'ont eu de cesse d'explorer. L'écrit de George Didi-Huberman *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*<sup>4</sup> propose un constat mettant en valeur l'échec de la question tautologique de ce mouvement. Ainsi, l'art néo-minimal et l'art sobre, tous deux héritiers du minimalisme, engagent leurs pratiques avec une conscience nouvelle de ce lien intime. Un lien qui raconte une histoire, un outil narratif qui semble pouvoir être manipulé pour créer une atmosphère, une présence, une pesanteur. Un outil qui traduit la pensée de celui qui le manipule. Par conséquent, il devient sujet aux variations sociales, politiques et environnementales de notre monde. Ainsi la revue *Estrange*<sup>5</sup> de François Theurel<sup>6</sup> ou l'ouvrage *Liminal*<sup>7</sup> de Alt236<sup>8</sup> nous proposent une vision contemporaine marquant leur environnement. Des ana-

4 Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éd. de Minuit, Critique, 1992.

5 François Theurel, *Estrange*, Paris, Ed. Gallimard, collection Hoëbeke, 2023.

6 François Theurel est un auteur, critique et vidéaste français. Il est à l'origine de la chaîne youtube Le Fossoyeur de films.

7 Alt236, *Liminal*, les nouveaux espaces de l'angoisse, Paris Ed. Gallimard, collection Hoëbeke, 2023.

8 Alt236, pseudonyme de Quentin Boëton, est un vidéaste français spécialisé dans l'analyse de film, musique, bande dessinée et jeu vidéo diplômé des beaux arts de Paris.

lyses de phénomènes et de questions sociales intrigantes qui sont emplies de cette intimité. La réflexion nous pousse également sur une notion esthétique et anthropologique. D'une part, l'évolution du ressenti face à la forme semble indissociable de l'évolution des cultures, et nous ne saurions passer à côté de l'analyse de Jun'Ichiro Tanizaki<sup>9</sup> avec son texte *Les Louanges de l'ombre*<sup>10</sup>. D'autre part, certaines esthétiques modernes comme le brutalisme, le monumentalisme, ou même l'horreur moderne que nous proposent les écrits de H. P. Lovecraft<sup>11</sup>, semblent ne faire que confirmer cette évolution. Face à leurs auras lugubres, ces esthétismes ont développé une sorte de fascination macabre chez leur public.

De ce fait, nous pourrions proposer que l'apparition spontanée d'une forme anthropique, ici, le cube, constitue un outil métaphysique qui crée un lien entre concret et croyance. L'apparition d'une telle forme dans un milieu dénué d'entropie ne peut que provoquer le questionnement chez l'humain. La présence d'un objet de conception humaine, mais qui n'a ni d'usage ni de raison, semble pouvoir être à l'origine d'un conflit dans un raisonnement anthropique. Cette interrogation est à l'origine de ce rapport méta-

9 Jun'ichirō Tanizaki est un écrivain japonais né en 1886 et mort en 1965. Son travail se tourne sur un rapport à la sensibilité et aux passions propre à la condition humaine. Il développe également un attrait à la littérature, au style d'écriture et à la force de la créativité.

10 Jun'ichirō Tanizaki, *Louange de l'ombre*, Paris, Ed. Philippe Picquier, 2017.

11 Howard Philippe Lovecraft (1890-1937) est un écrivain américain. Il a forgé un univers littéraire unique marqué par l'horreur cosmique et l'exploration des limites de la raison humaine. Ses récits, dont «L'Appel de Cthulhu» et «Les Montagnes hallucinées», dépeignent un monde où les dieux anciens et les forces insondables menacent la stabilité de la réalité. Lovecraft a laissé un héritage durable dans la littérature de l'horreur et de la science-fiction, influençant de nombreux écrivains et artistes par son style distinctif et son imaginaire sombre.

physique. La volonté de savoir peut porter à imaginer toutes formes de réponses plus abstraites les unes que les autres. Se questionner ouvre la porte de l'imaginaire et de l'impossible. Ainsi, le cube devient un outil dont la vocation est de recréer, au cœur de chacun, une porte vers un mystique. Le cube devient un outil métaphysique et sacré.

### ***Livre 1 : L'étrange ; réalité du monde ou de notre perception?***

Ou l'établissement des différentes notions relatives aux questions de perception  
comme concepts fondamentaux d'une pratique plastique

« Qu'est ce qui devient étrange ? Le monde... ou bien la perception qu'on en a ? »

François Theurel, *Estrange*, 2023<sup>12</sup>

L'existence de notre monde est une réalité qui semble invariable. Pourtant, chacun perçoit celle-ci d'une manière unique, sous des jours bien différents. Le clairvoyant ne percevra jamais ce que voit l'aveugle, de même que l'attentif n'écouterà jamais ce que le sourd entend. Est-ce le monde qui change, pour délivrer une réalité nouvelle à chaque individu, ou, plus probablement, est-ce l'individu qui la conçoit différente ?

Ce premier livre se veut l'objet d'une réponse formelle, une tentative pragmatique qui se veut être le constat de la perception du monde que nous nous faisons. Ainsi, il synthétise les notions préliminaires d'une pratique orbitant autour de la conception et de l'entendement de notre réalité. Une proposition qui tente de délivrer les clés d'une porte menant au-delà de cette vision limitante. Cette même limite qui porte l'écho d'une invitation au dépassement.

---

<sup>12</sup> François Theurel, *Estrange*, op. cit., page 31.

## La perception, science relative

Le domaine des sens

### *La matière cathartique*

Cette quête d'une réalité autre ne démarre pas par une épiphanie nouvelle, mais se trouve être le fruit d'un tout, un ensemble de chemin menant à une idée, un dédale qui prend sa source à l'origine d'une proposition plastique. En octobre 2019, ma pratique s'engage ainsi sur un premier travail *Sans Titre*. Un petit cadre révélant un décor de conte de fée : une figure féminine encapuchonnée sur un pont enjambant une rivière entourée d'arbres. Un sujet naïf et enfantin mais qui, sans le savoir à l'époque, ne fait qu'annoncer les prémices d'une pratique future. En effet, ce travail propose une narration mise en valeur par la variété des matériaux utilisés et sa mise en forme. Du bois, carton, papier de soie, du cuir de différentes teintes de noir, et une feuille de velours rouge de Chine. Chacun des matériaux vient apporter une profondeur, une chaleur, une texture particulière. Un ressenti qui fait écho avec le sujet. Un lien intime qui se crée entre le travail et sa matière. Ainsi, ce rapport à la matière et à l'expression du sujet est une thématique qui se profilera dans l'ensemble de ma pratique. D'abord de façon instinctive, ce thème finira par s'imposer comme un élément de recherche majeur. Ce premier travail nous permet ainsi d'introduire une nouvelle notion que nous pourrions nommer *matière cathartique*.



*Sans titre*, 2019, cadre (bois, carton, papier de soie, du cuir, velours), 31 x 23 x 3 cm.

Tout d'abord, précisons que, ici, l'usage de la catharsis ne se fait, non pas dans le sens philosophique, comme évoqué dans la Poétique<sup>13</sup> d'Aristote : un élément purificateur, mais davantage dans le sens psychanalytique, rapportant au rappel de la conscience personnelle, ici du spectateur ou de l'artiste. Par ailleurs, il est nécessaire de prendre le temps de définir l'usage précis qu'il en est fait. Attardons nous sur l'article de Didier Deleule dans lequel il explique que :

« l'ambiguïté même de la traduction du mot catharsis chez Aristote invite à une réflexion plus poussée : cette ambiguïté n'est pas seulement hésitation possible d'un traducteur zélé, elle est l'indice d'un problème réel d'interprétation. »<sup>14</sup>

Catharsis est employé par Aristote et Platon notamment dans le cadre du théâtre<sup>15</sup> et des arts, et se traduit par ce qu'ils nomment une purgation ou purification de l'esprit. Sans s'attarder sur la première partie de l'article, nous constatons la rivalité entre les deux visions. D'une part, celle d'Aristote prônant une catharsis menant à une ascèse de l'esprit provoqué par le caractère orgias-tique de celui-ci, une forme de transe menant à l'apaisement des passions. Et d'autre part la vision de Platon où la catharsis mène, à l'inverse, à un excès à cause d'un art dyionisiaque qui

<sup>13</sup> Aristote, *Poétique*, Gallimard Flammarion, 2021

<sup>14</sup> Didier Deleule, *Art (Aspects esthétiques) - La contemplation esthétique* [en ligne]. In Encyclopædia Universalis. Disponible sur : <https://www-universalis-edu-com.ezpaarse.univ-paris1.fr/encyclopedie/art-aspects-esthetiques-la-contemplation-esthetique/> (consulté le 30 mai 2024)

<sup>15</sup> Dans les écrits de Aristote, la catharsis est très liée aux pièces de théâtre tragiques.

ne révèle qu'un simulacre qui exalte de façon factice. Toutefois, D. Deleule nous rappelle que ce conflit est lié à l'ambiguïté même du mot catharsis. Une notion qu'il développe notamment dans la compréhension que Nietzsche fait de celle-ci. En effet, Nietzsche tente de se réapproprier cette double tradition en la définissant au travers d'une vision portée sur la psychanalyse. Il reprend la notion de purification et la traduit en libération. Une libération qui intervient notamment au niveau d'une création émotive directe. Il y a pour Nietzsche un rapport maïeutique à la notion de catharsis. Pour D. Deleule, c'est une mise en évidence du lien étroit qui unit la notion de catharsis et le statut de l'existence.

Ces dernières réflexions nous ramènent à la question initiale sur la notion de matière cathartique. Ici nous assimilons la notion de catharsis à celle de la maïeutique de Nietzsche. Une matière qui est donc capable d'être à l'origine de sensation au sein de l'esprit : une matière créatrice de sensation.

### *L'exercice de la sensation*

Face à cette notion qu'est la matière cathartique, il est juste de s'interroger sur la relation entre celle-ci et la sensation qu'elle dégage. Autrement dit, d'étudier le phénomène qu'est la matière cathartique. De façons certaines, la matière, dans l'art, joue un rôle majeur dans le ressenti de l'œuvre autant chez le spectateur que l'artiste. Pour le spectateur, cette catharsis se réalise dans un exercice empirique. En effet, il peut ressentir, sans l'usage du toucher, la texture de l'œuvre par la simple assimilation de la sensa-



*Sans Titre*, 2021, sculpture (enduit),  
21 x 29,7 cm.

tion passée d'une texture similaire à celle de l'œuvre. Il pourra, face à une sculpture de marbre, ressentir le toucher froid et lisse de la pierre, et, face à une peinture, réaliser l'ampleur du geste par le trait au sein de la toile. Pour l'artiste, la question est plus subtile et relève du geste et de l'effort de reconnaissance qui entre en jeu. En effet, l'artiste est avant tout artisan de son médium. Il l'a travaillé, étudié, modifié. C'est l'effort et la technique utilisée qui crée entre l'artiste et son médium un lien intime sur le plan de la sensation. Un raisonnement qui m'évoque le travail *Sans Titre* réalisé en 2021, mettant en œuvre un rectangle format A4 de mur restauré sur fond de mur abimé. C'est le reflet de la surface lisse face au reste du mur qui vient tenir le spectateur. Il ressent la différence de texture sans même la toucher, là où l'artiste voit son geste de réalisation. Ce constat nous permet d'évoquer nombre d'artistes minimalistes comme Bernar Venet<sup>16</sup>, Carl André<sup>17</sup> ou Richard Serra<sup>18</sup>. Des artistes où cette matérialité prend une place importante en usant d'éléments simples comme des métaux. Dans un article sur R. Serra<sup>19</sup>, Erik Verhagen nous montre l'importance que celui-ci apporte aux matériaux au détriment du reste. Où la matière se verbalise et traduit des actions (s'enrouler, se plier, etc.). Il porte une importance, comme l'exprime E. Verhagen, « à

<sup>16</sup> Bernar Venet, né en 1941, est un sculpteur et artiste conceptuel français renommé pour ses créations abstraites basées sur des formes mathématiques et géométriques.  
<sup>17</sup> Carl Andre est un artiste du XX et XXI siècles décédé le 24 janvier 2024. Il est considéré comme l'un des derniers artistes reconnus du mouvement minimaliste américain.  
<sup>18</sup> Richard Serra, né en 1939, est un sculpteur minimaliste américain majeur du XXe siècle, reconnu pour ses œuvres monumentales en acier brut, explorant l'interaction entre l'art et l'espace.  
<sup>19</sup> Erik Verhagen, *Serra Richard (1939-2024)* [en ligne], In Encyclopædia Universalis. Disponible sur : <https://www-universalis-edu-com.ezpaarse.univ-paris1.fr/encyclopedie/richard-serra/> (consulté le 30 mai 2024)

l'idée de produire des pièces qui conjuguent une solidité des matériaux avec une fragilité de l'assemblage ». Prenons par exemple son travail *Fulcrum*, une œuvre monumentale réalisée en 1987 à Londres qui nous propose une structure de 17 mètres d'acier corten. Le spectateur assiste à une conjugaison entre la mise en scène et la matière et peut ainsi ressentir la densité, la texture, la chaleur de cette matérialité. Une expérience qui vient par une simple connaissance préliminaire de ce ressenti et par association avec l'œuvre. Pour l'artiste c'est la conjugaison entre une matière et une pensée, une verbalisation comme l'exprime R. Serra. Quelque soit le partie, c'est un exercice qui nous permet de lier intimement la perception de cette matière et le ressenti qu'il nous évoque.

### *Analogie à la forme*

Ce développement autour de la question cathartique que possède la matière peut nous amener à réaliser que celle-ci n'est pas la seule cause de sensation pour le spectateur. Nous avons notamment évoqué la mise en forme et en scène de la matière comme partie intégrante de ce rapport cathartique. Cette réflexion peut nous amener à suggérer que la forme a un rôle à jouer. Or, si l'on vient questionner la forme, c'est de façon logique que l'on vient interroger la géométrie. Un questionnement qui va venir émerger au sein de ma pratique dès mi-2021 et compléter le rapport à la matière.



Richard Serra, *Fulcrum*, 1987, installation (acier corten), 1700 cm de haut, gare de Liverpool Street, Londres.

Cependant, avant de poursuivre, prenons le temps de revenir sur cette question de géométrie et définissons ce qu'est cette géométrie cathartique. De façon analogue à la matière, une géométrie cathartique est une forme capable d'exprimer un ressenti pour le spectateur. Il est cependant évident que la géométrie possède un rapport différent à l'empirisme car il y a dans la géométrie un rapport mathématique que ne possède pas la matière. De façon concrète, la matière cathartique exprime un rapport lié à la texture là où la géométrie cathartique se traduit par la perception de l'espace et des volumes. L'un s'exprime sur le touché, l'autre sur la proprioception.

Dans le cadre de ma pratique et de cette recherche sur la création de sensation chez le spectateur, il est intéressant d'appliquer le principe de simplicité<sup>20</sup> et de se limiter aux formes les plus simples mais les plus substantielles. Le carré/cube<sup>21</sup> (qui, si nécessaire, peut être étendu au parallélogramme<sup>22</sup>/parallélépipède<sup>23</sup>) et le cercle/sphère. Maintenant on peut effectivement questionner le choix de ces deux formes. D'un côté nous avons le carré/cube,

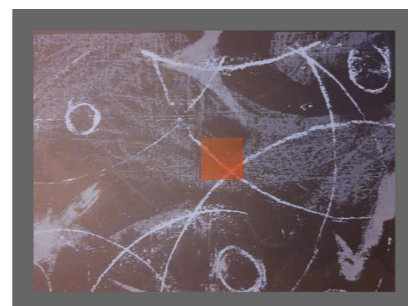
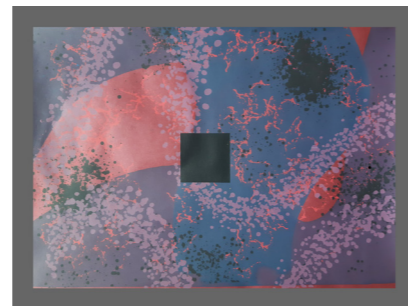
20 Le principe de simplicité, ou *rasoir d'Ockham*, est un principe de raisonnement du philosophe éponyme Guillaume D'Ockham qui consiste à minimiser le nombre d'entités.

21 Dans le cadre de cette recherche sur la géométrie, il est nécessaire de rappeler que la géométrie peut s'exprimer dans différents domaines. La géométrie euclidienne, affine, projective, non-euclidienne, etc. Pour le moment, cette recherche se limite au domaine euclidien. Cependant, au sein même de la géométrie euclidienne, il est nécessaire de différencier la géométrie plane qui se traduit sur un plan xy de la géométrie dans l'espace qui se traduit dans l'espace xyz. Dans le cadre du travail plastique, cela se traduit dans la différence entre un travail à plat ou en volume. Afin d'éviter le doublement de la recherche sur ces deux domaines, l'utilisation du "/" permet d'unir les deux géométries au sein d'une même réflexion. Ainsi les formes carré et cubique qui sont régies par des propriétés similaires sont traitées comme un ensemble carré/cube. Il en va de même pour l'ensemble cercle/sphère.

22 Un parallélogramme est un quadrilatère dont les diagonales se coupent en leurs milieux.

23 Un parallélépipède est un solide dont les six faces sont des parallélogrammes.

une forme dont l'existence, à l'exception de certaines structures moléculaires, à une origine parfaitement entropique. Le carré/cube est une création mathématique humaine, une forme unique sans dérivation. De l'autre côté, le cercle/la sphère. Une géométrie généralement associée au rapport à la vie et à la nature de par sa forme davantage organique. Une forme que l'on retrouve naturellement dans de nombreuses situations (généralement dans le cadre des ondes de propagation) comme les cercles concentriques que provoque une pierre jetée sur une surface d'eau. Ces deux formes qui sont à la fois opposées, l'une ayant une apparence dure et froide, l'autre en lien avec la vie, sont pourtant souvent intimement liées. On peut penser à l'homme de Vitruve de Léonard de Vinci ou nombre de problèmes mathématiques comme la quadrature du cercle<sup>24</sup>. Quoiqu'il en soit, on constate ainsi que ces géométries possèdent une forte identité. Identité qui peut se traduire dans le regard et provoque au sein du spectateur un fort ressenti. Pour commencer par un exemple personnel, prenons *contraste n°1 et 2*, des travaux sérigraphiques portés sur la densité du carré, notamment en contraste face à des lignes sans géométrie distincte. La forme carrée amène une dureté au milieu d'un fond texturé. De façon plus générale, il est évident que ce questionnement autour de la géométrie peut faire écho au courant minimaliste de la fin du XXe siècle. Ainsi on pourrait penser au travail de Tony Smith, *Die*, un cube d'acier à taille humaine de un mètre quatre-vingts-deux d'arête, six pieds en anglais. Un cube faisant référence à l'homme



*Contraste n°1 et 2*, 2022, sérigraphie,  
21 x 29,7 cm.



Tony Smith, *Die*, 1962, sculpture (acier),  
184 x 184 x 184 cm,  
Whitney Museum of Art, New York.

<sup>24</sup> La quadrature du cercle est un problème de construction à la règle et au compas d'un carré ayant la même aire qu'un cercle. Elle a été reconnue comme impossible.



Albert Hirsch, *The Ring*, 2004, installation  
(fer), Ø 12 m,  
Jardin du Luxembourg, Paris.

de Vitruve de L. De Vinci mais également à la mort, de par son titre ainsi que par sa taille de six pieds faisant rappel à l'expression *six pieds sous terre*. Pour le cercle, on pourrait évoquer Le *Ring* d'Albert Hirsch exposé en 2001 dans le jardin du Luxembourg à Paris. Un immense anneau de fer incliné de douze mètres de diamètre invitant à s'asseoir ensemble, les uns tournés vers les autres. Ce travail de comparaison entre la matière et la forme nous amène donc à une conclusion analogue sur la question de forme cathartique. Il s'agit donc d'une forme capable de susciter les sensations au sein du ressenti humain.

#### Exploitation et limite d'une réalité

#### *Question de contraste*

Si l'étude est analogue entre la matière et la forme, c'est qu'ils peuvent aisément être mis en corrélation et entrer en contact l'un avec l'autre. De ce fait, la série de travaux *lignes* réalisée en 2021 montre un premier exemple de cette mise en relation entre la géométrie fixe de la ligne et le travail de dégradé de la peinture, évocateur d'une sensation moins brusque. Un premier travail montrant que l'usage du contraste entre les éléments constituant l'œuvre s'auto valorise les uns les autres. Dans ce rapport à l'effet, le contraste est d'une importance non négligeable. On peut d'office penser au sept contrastes de couleurs de Johannes



*Lignes*, 2021, peinture acrylique sur médium variable, dimension variable.

Itten<sup>25</sup>, notamment le septième, le contraste de simultanéité qui, par juxtaposition de couleur pure et de gris, est capable de provoquer la naissance d'une tierce couleur avec une forte vibrance. Si l'on s'attarde davantage sur le contraste entre matière et forme, nous pourrions évoquer la suite de travaux intitulés *Cycle*. Un ensemble proposant une recherche confrontant la froideur et la rigidité de différents métaux face à la forme du cycle (sphère ou cercle).

<sup>25</sup> Johannes Itten est peintre et enseignant suisse du XXe siècle appartenant au mouvement expressionniste. De façon commune à Vassily Kandinsky, le couple Albers, et également Robert et Sonia Delaunay, il travaille sur la question du cercle chromatique et rédige un ouvrage intitulé *L'art de la couleur* publié en 1961. Il établit des variantes du cercle chromatique et travaille également la notion de contraste.

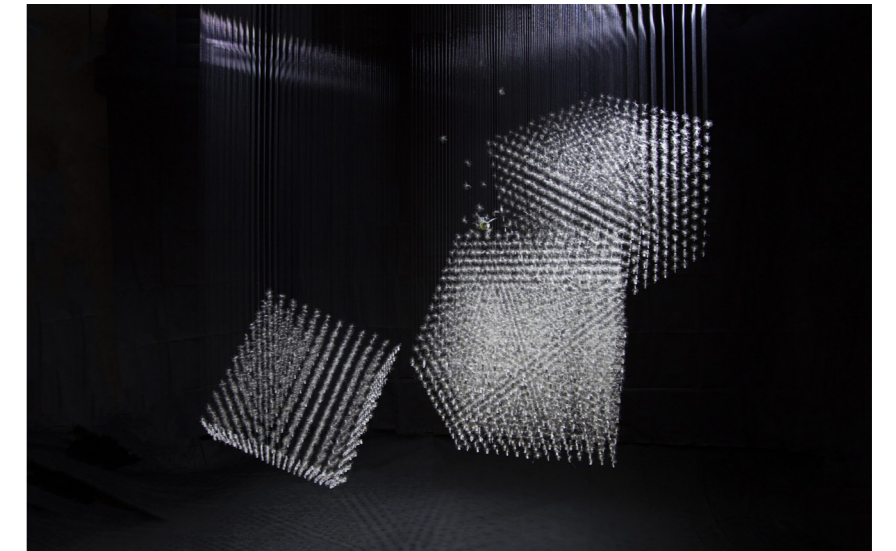
Dans son travail il explique l'existence de 7 types de contrastes de couleurs : le contraste de couleur en soi, de clair/obscur, de chaud/froid, de complémentarité, de qualité, de quantité et de simultanéité.



Richard Serra, *House of cards*, 1969, sculpture (plomb-antimoine), 48 x 48 x 48 cm, MoMa, New York.

De cette manière, *Cycle d'acier et Cycle de cuivre* mettent tout particulièrement cette confrontation en avant. Même dans le travail du geste, la matière montre une brutalité et une volonté négative à se plier à cette forme qu'est le cercle, créant un écart entre la matière et la forme. Nous pourrions évoquer à nouveau R. Serra avec son travail *House of cards* qui confronte le métal à une structure dont la forme traduit un équilibre instable qui tient dans une forme de légèreté antinomique avec le métal. A l'inverse, Claire Morgan<sup>26</sup> nous propose l'œuvre *It Happens to be* une structure à base de graine de pissenlit flottant avec subtilité dans les airs. Cette légèreté est appuyée par la mise en scène d'un oiseau présent

<sup>26</sup> Née en 1980, Claire Morgan est une artiste irlandaise. Son travail porte sur la force de la géométrie et de la nature. Avec ses travaux en suspension, Claire Morgan réinvente le mouvement et engage une exploration autour des relations et interactions entre les humains et le reste du monde naturel.



Claire Morgan, *It Happens to be*, 2020, Installation (Taxidermy, graine de chardon, nylon, plomb), 316 x 285 x 178 cm  
Photo: Claire Morgan Studio



*Cycle d'acier*, 2022, sculpture (acier laminé, chaîne en acier, soudure à l'arc),  
250 x 40 x 40 cm.



*Cycle de cuivre*, 2022, sculpture (cuivre, soudure à l'arc),  
60 x 50 x 3 cm.

au sein de la structure. Toutefois, cette délicatesse s'intègre au sein d'un cube évoqué mais dont les arêtes se définissent étrangement aussi nettement que celle d'une forme claire. Il y a une confrontation étrange entre la forme et la matière qui intensifie le ressenti de l'œuvre.

### *Ressenti de surface*

Si corrélation et contraste sont deux moyens d'exacerber le rapport au ressenti, l'on peut en déduire que celui-ci peut être influencé. Ce postulat nous permet d'interroger sur ce que perçoit réellement l'œil humain et notre capacité à mentir à celui-ci. D'une certaine façon, cela consiste à admettre l'évidence que nos sens ne perçoivent que ce que la réalité nous montre. Dans une flaque d'eau, nous voyons davantage notre propre reflet que le sol en dessous. Par conséquent, il en est de même de la main de l'artiste qui, par divers procédés, peut illusionner nos sens afin de nous montrer ce qu'il souhaite. Prenons par exemple le travail de l'artiste Ivan Navarro. Dans son travail, il explore une technicité plastique afin de créer une profondeur à ses œuvres. Le procédé consiste à apposer deux miroirs, dont un sans tain, l'un face à l'autre et à rétroéclairer l'œuvre. Ce qui se trouve entre se verra refléter de façon indéfinie et multiple. Ainsi le spectateur pourra découvrir une profondeur insondable depuis l'autre plein du miroir sans tain. Ainsi, si nous observons le travail *Mirage* réalisé en 2020, nous découvrons un cadre de 165 cm par 91 cm, entouré de lampes, semblant plongé dans une profondeur insondable. Et pourtant, ce n'est bien ici que



Ivan Navarro, *Mirage*, 2020, Installation (ampoule LED, bois de cerisier, miroir, miroir sans tain), 165 x 91 x 20 cm,  
Galerie Templon, Paris.



ce que notre œil perçoit et non une réalité objective. De ce fait, nous pouvons supposer que le travail du reflet, de la variation ou de la transparence sont des portes vers l'illusoire. Ainsi, en 2021, je réalise un travail qui joue sur cette subtilité entre reflet et transparence. *Reflét* est une expérimentation présentant un dispositif de miroirs, de vitres et de bougies. Les divers réflexions et transparences perdent le spectateur, l'obligeant à explorer la structure pour découvrir les bougies réellement éteintes ou allumées. Ainsi, chaque angle révèle une vision différente de la structure, faisant de toute immortalisation photographique de l'ensemble une vision fausse.

### *Le doute systématique*

Cette réflexion peut nous amener à questionner; à juste titre, ce que nous percevons. Un questionnement qui fait écho au *Discours de la méthode*<sup>27</sup> de René Descartes dans lequel il nous propose son célèbre *cogito ergo sum* : je pense donc je suis. Une réflexion tournée autour d'une approche simple, *le doute systématique*. Toute réalité peut être trompeuse, et il est donc de notre devoir d'en douter. Une méthodologie qu'il applique au travers de cinq principes au sein de ses *Méditations métaphysiques*<sup>28</sup> : Le doute des sens et du rêve, interrogeant la fiabilité de notre perception, celui de la nature interrogeant le réel, et enfin celui du dieu trompeur et du malin génie, interrogeant les croyances et le libre arbitre. D'où son unique certitude : Je pense donc je suis. Ce qui nous importe ici, c'est l'évidence de la non fiabilité de nos sens qu'il nous expose. Nos sens sont trompeurs, imparfaits, et nous bernent de l'illusion des sensations. De ce fait, notre perception de ce monde ne peut être que relative de nos sens et de nos outils. Face à cette faiblesse, certains la craignent, certains en font une force. C'est ainsi que l'artiste Prune Nourry<sup>29</sup> s'est lancée dans un exercice du toucher. Se privant de sa vue, elle a sculpté de ses mains le visage de sept individus, faisant leur portrait de terre à la seule sensation du contact. Dans cette expérience elle nous

<sup>27</sup> Descartes, *Le discours de la méthode*, Ed. Gallimard Flammarion, 2016.

<sup>28</sup> Descartes, *Méditations métaphysiques*, Paris, Ed. Larousse, 2013.

<sup>29</sup> Née en 1985, Prune Nourry est une artiste française qui questionne l'équilibre et l'éthique. Elle travaille ces questions autant à l'échelle de l'humain qu'à celle de l'humanité, tournant entre travail du corps et démarche scientifique. Elle investit la sculpture, la performance et la vidéo dans ses travaux plastiques.

invita, dans son *Projet Phénix*, en nous privant à notre tour de notre vue, et nous faisant découvrir ces bustes de nos mains aveugles. Jamais nous ne verrons leur vrai visage. Seul le souvenir de notre touché nous rappellera les traits que ces visages portaient. Les formes et les textures deviennent alors seuls juges là où la couleur et les nuances s'effacent. Elle nous partage une façon nouvelle de percevoir. Un exercice qui nous montre les variables que sont nos sens.

### L'absolue perception

#### *La dualité épistémologique.*

Il y a dans cette réflexion un constat d'instabilité qui ne saurait satisfaire une vision pragmatique et scientifique. Hors dans l'état, bien que la discipline du champ des arts plastiques nous permettent une forme d'écart, nous ne saurions laisser cet état latent comme un indéfini.

Étudier le phénomène de la perception nous amène, à terme, à réaliser un travail épistémologique en comparant le monde sous la perception de nos sens et sous celle de la science. Hors, il y a dans la dialectique de ces deux méthodes une dualité qui fait écho avec la notion même d'épistémologie. Sémantiquement, l'épistémologie relève de la théorie des connaissances. Une théorie que le philosophe et professeur Gilles Gaston Granger<sup>30</sup> étudie



Extrait du court-métrage de Vincent Lorca and Prune Nourry, 2021

au sein d'un article sobrement intitulé *Épistémologie*<sup>31</sup>. G. G. Granger met en valeur la dialectique de cette étude entre une approche mettant l'accent sur les processus généraux de la connaissance et de leur fondement, et une se concentrant sur l'étude spécifique des sciences et de leur développement concret. Toutefois, ce raisonnement mène nécessairement à une confrontation entre pluralité et singularité. Et par ailleurs, celui-ci mène également à la nécessité de tenter, d'une part, de définir ce qu'est une connaissance, et, d'autre part, de résoudre le problème d'unicité dû à la pluralité des domaines scientifiques. De ce constat initial, G. G. Granger nous décrit les ruptures provoquées par les différents courants de pensée philosophique jusqu'à l'aboutissement d'une notion contemporaine. Tout d'abord cela consiste en l'étude de la nature et de l'évolution de la science. Étude qu'il effectue en réalisant une étude historique et structurelle menant à un ensemble de points. On constate alors qu'il semble que l'épistémologie soit dominée par la nature changeante de la science, subissant les continuités et discontinuités des sciences au cours du temps. Un état dont la seule certitude est sa propre incertitude à tout instant fixé mais dont l'état cumulé forme un tout figé. Un état qui mène G. G. Granger à constater les problèmes contemporains de ce phénomène. D'une part, la confrontation des modes de raisonnement entre science formelle et science empirique forme une barrière naturelle à l'établissement d'une universalité dans

30 Considéré comme une figure principale de l'épistémologie du XXe siècle, Gilles Gaston Granger est un philosophe et épistémologue français et brésilien né en 1920 et mort en 2016.

31 Gilles Gaston Granger, *Épistémologie* [en ligne], In Encyclopædia Universalis. Disponible sur : <https://www-universalis-edu-com.ezpaarse.univ-paris1.fr/encyclopedie/epistemologie> (consulté le 20 mars 2024)

la science. D'autre part, la comparaison entre science de la nature et science de l'homme montre une difficulté, voire une impossibilité d'analyser certaine science d'un point de vue purement objectif et que notre condition nous pousse vers un jugement subjectif. Il conclut sur une ouverture afin de tenter, face à ces différentes problématiques, de rationaliser ce défi que relève la dualité de l'épistémologie. Toutefois, il y a face à cette dualité une réponse que G. G. Granger semble vouloir contourner. Une réponse qui ne fait pas appel à une volonté rationnelle mais qui plonge, en acceptant l'irrationnelle, dans un nouveau domaine de recherche. Une proposition nouvelle, à l'antithèse de l'épistémologie et pourtant complémentaire. Cette réponse se nomme la *métaphysique*.

### *Le domaine de la métaphysique*

Face à cette analyse de la dualité épistémologique, nous nous confrontons donc à cette nouvelle notion qu'est la métaphysique. Il est donc nécessaire d'appréhender ce domaine qui constitue l'une des branches de la philosophie<sup>32</sup>. A proprement parler, la métaphysique concerne ce qui est au-delà de la physique. Ce qu'elle ne saurait ni justifier ni expliquer. Kant amorce son *Prolégomène à toute métaphysique future*<sup>33</sup> par une première vision. En effet, si la métaphysique n'est pas concevable comme science, il faut donc concevoir son mode de fonctionnement

<sup>32</sup> La philosophie se constitue de plusieurs branches parmi lesquelles on trouve notamment l'épistémologie, la logique, l'éthique et la métaphysique.

<sup>33</sup> Immanuel Kant, *Prolégomènes à toute métaphysique future*, op. cite.

et de pensée. Se détachant de la science, il détache la métaphysique de l'empirisme. Par conséquent, il définit la provenance de celle-ci dans ce qu'il qualifie de «connaissance à priori, c'est-à-dire qui provient de l'entendement pur et de la raison pure.» Face à ce mode de connaissance, il définit deux tendances : le jugement analytique et le jugement synthétique. D'une part, l'analytique relève de la déduction simple de concept même, quand bien même le concept découle d'un empirisme, il se suffit à lui-même. Le concept d'or inclut l'idée de couleur jaune. De l'autre, le synthétique nécessite une projection. Si certains sont à posteriori et donc empiriques, d'autres sont à priori et ajoutent une information au prédicat. Le chat est noir par exemple. De ce fait, c'est ce caractère synthétique qui caractérise, selon Kant, la spécificité de la métaphysique. C'est cette capacité de projection à posteriori. Kant n'est pas le seul à faire face à cette ambivalence de la métaphysique. Henri Bergson, Gaston Bachelard ou George Wilhelm Friedrich Hegel constatent chacun à leur manière cette dualité. Une dualité qui tente de trouver l'intersection entre science et philosophie, un croisement qui qualifie ce qu'est la métaphysique.

### *L'exemple de la pangéométrie*

Dans son *Introduction à la métaphysique*<sup>34</sup>, Henri Bergson nous propose une vision plus accessible de cette dualité. Il différencie le partiel de l'absolue, le fragment de l'englobant. Pour lui,

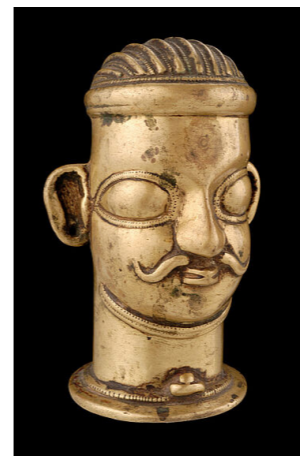
<sup>34</sup> Henri Bergson, *Introduction à la métaphysique*, petite biblio payot classique, 2013.

la science constitue une infinité de fragments que nous prenons pour absolue, là où la métaphysique constitue ce réel ensemble. Toutefois, c'est Gaston Bachelard qui nous donne l'exemple le plus concret d'application dans *Le nouvel esprit scientifique*<sup>35</sup>. Dans son texte, il aborde la question de la *pangéométrie*. « Il semble que Lobatchevski veuille prouver le mouvement en marchant »<sup>36</sup>. Ainsi G. Bachelard décrit la tentative de Lobatchevski<sup>37</sup> de créer une *pangéométrie*, une tentative de réaliser une géométrie générale qui répondent à l'ensemble des conditions des autres géométries sans atteindre une contradiction insolvable. Un exercice dont la finalité relève d'une extension perpétuelle de ce qu'est ce domaine géométrique, sans frontière fixe, sans définition fixe. Un exercice d'extension poursuivi par Lobatchevski pendant plus de vingt-cinq années, mais qui n'a, pour autant, jamais atteint une frontière permettant la réalisation d'un domaine comprenant l'entièreté des autres. La pangéométrie reste elle-même donc qu'un fragment de la tentative englobante que seule la métaphysique semble pouvoir atteindre. Un échec de tentative rationnelle d'épistémologie menant à une volonté métaphysique.

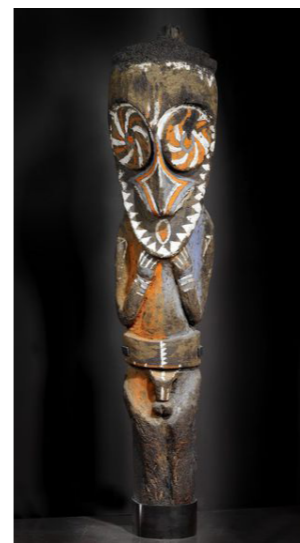
35 Gaston Bachelard, *Le nouvel esprit scientifique*, Quadrige / Presse Universitaire de France, 1987.

36 Ibid, page 29.

37 Nikolai Ivanovitch Lobatchevski, né en 1792, est un mathématicien Russe à l'origine de la pangéométrie, une nouvelle géométrie non-euclidienne.



Linga à visage, *Mukha Linga*, XXe siècle, sculpture (bronze), 13 x 8,4 x 7,1 cm, musée du quai branly, Paris



Sculpture de grade, *Mage ne wurwur*, XXe siècle, sculpture (fougère, pigment), 187 x 39 x 43 cm, musée du quai branly, Paris

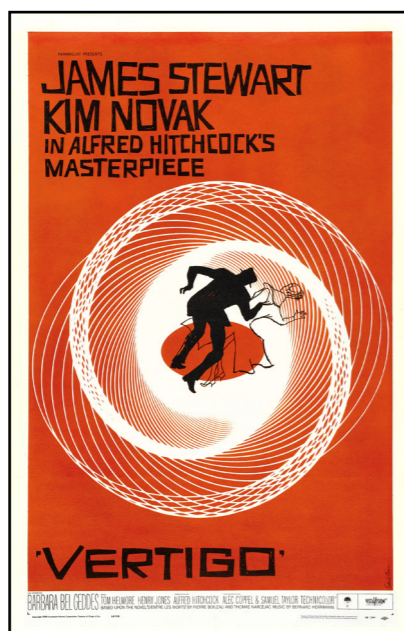
## La réalité surréelle

Constat d'un surréel

*La réalité d'un point de vue*

Il est le constat déjà évoqué qu'est la quête. Un constat qui va pourchasser inlassablement cette recherche. L'évidence même d'une volonté inatteignable mais que l'on poursuit inexorablement. Toutefois ne soyons pas naïf, chacun poursuit cette course effrénée avec ses propres outils, sa propre vision du monde. Là est un détail que nous ne saurions ignorer. Nous l'avons vu, la perception du monde est un domaine qui appartient au plan du subjectif et il est donc bien difficile de concevoir autre chose que notre propre perception. Une vision anthropocentrique qui à une place évidente au sein des arts si l'on compare les représentations de mêmes motifs. Par exemple, si l'on compare le *lingas à visage en bronze* que l'on retrouve en Asie Méridionale et les régions à culture hindouiste, *la sculpture de bois de grade* que l'on peut constater dans le bassin culturel océanique, ou la sculpture de visage occidental, toutes traitent du visage selon un prisme et une culture qui leur est propre. L'on retrouve ce questionnement sur l'évolution de l'esthétique selon les régions du monde dans *Les Louanges de l'ombre*<sup>38</sup> rédigé en 1933 de Jun'Ichiro Tanizaki. Il y compare et questionne le rôle de l'influence occidentale sur

38 Jun'ichirō Tanizaki, *Louange de l'ombre*, op. cit



En haut : Leon Battista Alberti, *La Cité idéale d'Urbino*, 1480, huile sur panneau de bois, 67 x 239 cm, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino

A gauche : Giotto di Bondone, *Saint François d'Assise recevant les stigmates*, 1299, peinture à la tempera, 313 x 63 cm, Louvre Paris.

Au centre : L'affiche du film *Vertigo* de A. Hitchcock de 1958.

la démocratisation d'un esthétique urbain spécifique au détriment de, notamment dans son ouvrage, celui du Japon. Cette esthétique ancienne du clair-obscur et du presque rien. De la découpe des ombres dans les ciselures des paravents à la chaleur ténébreuse de la laque. Une esthétique qui s'est perdue contre le rapport hygiénique et froid de la modernité occidentale. Une comparaison culturelle qui se réalise également sur le plan du temps. Il y a une évolution du mode de représentation et donc de perception au fil des siècles. L'exemple le plus notable demeure la question de la perspective. Au demeurant, avant le quattrocento, il n'existe pas de réelle représentation de la question de profondeur. Giotto di Bondone<sup>39</sup> propose ainsi par exemple *Saint François d'Assise recevant les stigmates*, évoquant une scène religieuse sans y apporter une construction relative au plan. Par la suite, Leon Battista Alberti<sup>40</sup> établit les bases de la perspective, qu'il applique notamment dans *La cité idéale d'Urbino*. Cette perspective sera mise en application et démocratisée par les artistes du quattrocento. Enfin, cette perspective continuera d'évoluer et d'être déviée pour tenter de donner des représentations nouvelles. On pensera notamment à Alfred Hitchcock<sup>41</sup> et l'usage du premier traveling compensé ou effet *Vertigo* en référence au film éponyme à l'origine

39 Giotto di Bondone est un peintre, sculpteur, et architecte italien s'inscrivant dans le courant de la pré-renaissance pendant la deuxième moitié du XIIIe siècle. Il est principalement connu pour ses fresques, notamment à Florence.

40 Leon Battista Alberti est une figure emblématique du quattrocento. D'origine italienne, c'est un peintre, philosophe, mathématicien et théoricien de l'art qui participa au développement de nombreux concepts humaniste et artistique.

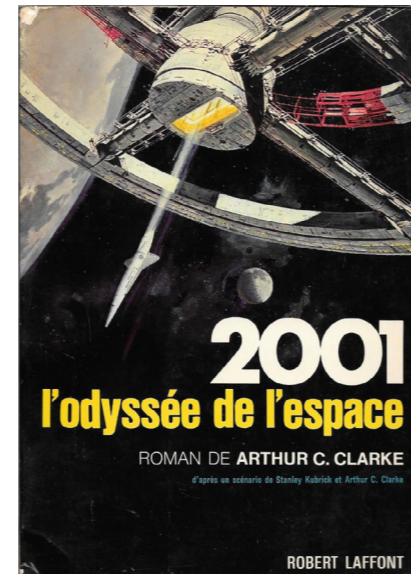
41 Alfred Hitchcock est un réalisateur, scénariste et producteur de cinéma Britannique. Qualifié comme l'un des plus grands cinéastes du XXe siècle, il est également surnommé le maître du suspens et participa au développement stylistique du cinéma.

de celui-ci. Un effet qui compresse volontairement la perspective pour donner un effet de vertige et d'écrasement.

Quoi qu'il en soit, on peut ainsi constater un nombre considérable de différents points de vue qui varient selon la géographie et la temporalité. D'une certaine façon, nous pouvons voir l'ouvrage de Jun'Ichiro Tanizaki comme une invitation à s'ouvrir à de nouveau point de vue, tenter d'insérer dans notre perception limitante des réalités autres et atteindre une vision plus globale, plus ontologique.

#### *L'empirisme surréel, vision du primate conscient*

Force est de constater que nous nous confrontons de façons répétées à la difficulté d'obtenir une perception ontologique de notre environnement. La réalité semble ne pouvoir être perçue que sous le prisme de la vision personnelle, nous privant, de fait, de l'ensemble des réalités alternatives qui forment un tout. Un tout d'information que nous assimilons à une métaphysique car cette vision est trop surréelle pour être appréhendable. Ce n'est toutefois pas une remarque dénuée de logique car, mammifère que nous sommes, nous ne percevons que ce qui nous est nécessaire. D'une certaine façon, nous percevons ces réalités variables empiriquement mais nous réalisons inconsciemment une sélection de celle-ci. Dans l'ouvrage de fiction *2001, L'Odyssée de l'espace*, Arthur C. Clarke<sup>42</sup> nous propose une narration singulière de l'avènement



Couverture du livre  
*2001, l'Odyssée de l'espace*

<sup>42</sup> Arthur Charles Clarke est un romancier anglais du XXe siècle.

## Annexe 1 : Expérience d'une réalité sous psychotrope

Fin de printemps 2022, la route est dégagée, on roule sous un ciel éclaircie, clairsemé de quelques nuages légers. On vise une clairière sableuse au cœur de la forêt. Arrivé sur place, la végétation et les arbres nous entourent et le calme latent n'a d'égale que la chaleur déjà étouffante. Quelques minutes passent durant lesquelles chacun prépare ses affaires. Subitement, le silence se brise par le son d'une enceinte qui vient de s'allumer. Le début de la marche commence ainsi accompagné des premières musiques qui composeront la journée. Le bruit des pas, la musique et les discussions forment un tout qui couvre le son ambiant de la forêt dans laquelle nous nous enfonçons, esquivant les chemins marqués. Après plusieurs dizaines de minutes, d'un sac est sorti deux sachets. Le contenu ressemble à de mol cacahuète que nous nous distribuons. Le goût est désagréable et terreux et l'heure qui suit la fut également. Nos organismes montrent un signe de rejet que nous tentons d'ignorer. Alors que nous poursuivons, se dresse face à nous la fourche du diable, et quelques mètres plus loin, nous apercevons ce qui semble être un champ de bataille abandonné au charognard. Nous laissons ces visions dans notre champ périphérique tandis que, à l'horizon, se dessine notre destination : une immense vallée de sable.

A côté de moi, ce qui semblait être un comparse me semble être devenue un aventurier en quête d'un oasis au sein de cette dune infinie. Le soleil nous éblouit, le vert des arbres, le bleu du ciel, le sable blanc, tout paraît anormalement vif. A l'ombre d'un arbre esseulé nous trouvons refuge. Assis sur le sable, celui-ci trace des lignes qui se mettent à tourbillonner. La géométrie environnante semble se redéfinir. C'est alors que dans l'arbre se dessine un visage : il est sage et réconfortant. Ses paroles nous bercent, nous apaisent, au point que quelques instants plus tard, notre compagnie se réveille allongée dans le sable, sous un soleil de plomb. C'est un spectacle de glace et variation qui se déroule alors dans le ciel. La voûte céleste s'abaisse, se referme, avant de se briser pour révéler le confins du temps. Un vent se lève, menant sur nous une vague de sable nous sortant de cette torpeur. Le soleil décline. Une fois debout, quelque chose cloche. Nous étions ici il y a quelque instants ? Ou jours ?

Il y a en suspens une chose qui nous observe, d'un œil étonnamment mélancolique, voire inquiet, mais jovial simultanément. Étrange. La musique poursuit son cours alors que nous reprenons notre chemin quelque peu déboussolé. Il est temps de rentrer. Lançant un dernier regard à ce qui semble déjà être un souvenir parcellaire, il est là, souriant, ce visage de l'arbre esseulé. Il est toujours là ?

de l'humanité. Porté par l'influence d'un étrange monolithe transparent, *Guetteur de Lune*, membre d'une tribu d'Homme-singe apprend et obéit à l'enseignement de l'étrange objet, faisant de lui, à terme, le premier être à manier un outil, le premier être humain primitif. Mais avant cela, j'aimerais citer les premières lignes du chapitre 3.

« Quand ils ne furent plus soumis à l'influence du cristal, quand leurs corps eurent cessé de lui obéir, Guetteur de Lune et les siens ne gardèrent pas le moindre souvenir de ce qu'ils avaient vu. Le lendemain, en partant pour leur quête quotidienne de nourriture, ils passèrent à proximité sans réagir : il faisait désormais partie du décor de leur existence. Ils ne pouvaient espérer manger le cristal pas plus qu'ils ne risquaient d'être dévorés par lui. Donc, il était sans importance ». <sup>43</sup>

Ainsi, Guetteur de Lune n'a pour perception que ce qu'il lui permet de survivre. Sa conscience ne prête pas d'intérêt actif au reste du monde, alors même que celui-ci le regarde. Pire, il oublie même son contact, sa mémoire sélectionne le vital du superflue. Son empirisme est dicté par les besoins primaires de son état de survie. Ce n'est qu'au chapitre 11 page 90 que, pour la première fois, un être, ici les humains, sont montrés conscients de ce monolithe devenue noir entre temps. L'étrangeté

---

<sup>43</sup> Arthur C. Clarke, 2001, l'odyssée de l'espace, Robert Laffont, collection Best-Sellers, 1968, page 27.

de sa présence sur la lune est réalisée face à l'être humain conscient de sa propre réalité. Ce surréel prend sa densité face à une âme consciente de sa propre existence, que l'empirisme de cet élément représente une absurdité dans sa réalité. Dans cette continuité, je ne peux qu'évoquer à nouveau le travail *Reflét* de 2021. Cette œuvre, jouant sur la dualité entre reflet et réflexion, est une proposition qui invite le spectateur à, justement, prendre conscience de son environnement et des variations. De ne pas se limiter à une approche littérale de son environnement.

### *AEntropie*

Dans une application plastique, cette variation du champ de la perception peut s'intégrer dans une double notion que nous pourrions nommer *AEntropie*. Un néologisme rassemblant entropie et anthropie. Le premier, sans rentrer dans la complexité des principes de thermodynamique de l'article sur *l'Irréversibilité*<sup>44</sup> de Radu Balescu, se traduit par le développement linéaire d'événements irréversibles. Pour le citer, « les transformations irréversibles apportent une contribution positive à l'accroissement d'entropie ». Par conséquent l'écoulement du temps et le rapport à l'effondrement produisent une entropie. Le second relève du principe anthropique que Lachièze-Rey Marc développe dans son article éponyme<sup>45</sup>.

44 Radu Balescu, *Irréversibilité* [en ligne], In Encyclopædia Universalis. Disponible sur : <https://www-universalis-edu-com.ezpaarse.univ-paris1.fr/encyclopedie/irreversibilite/> (consulté le 7 avril 2024).

45 Marc Lachièze-rey, *Anthropique principe* [en ligne], In Encyclopædia Universalis. Disponible sur : <https://www-universalis-edu-com.ezpaarse.univ-paris1.fr/encyclopedie/principe-anthropique/> (consulté le 7 avril 2024).



Exemple de kintsugi

Ce principe se définit par l'évolution d'un milieu par l'humain et pour l'humain. Ainsi le néologisme que nous réalisons associe ici ces deux notions pour constater un phénomène complémentaire. La production de l'être humain, le geste anthropique, provoque une altération de son milieu, production que le temps altère à son tour. Par conséquent, ce geste est par essence entropique. Il poursuit la même dynamique de dégradation. Un double phénomène qui nous mène dans un état de perpétuel attente, une forme de création auto-prophétique donc la finalité se prédit à l'instant de sa production. Une forme auto-annonciatrice de son propre déclin. Cette pensée ne saurait que nous évoquer une esthétique plastique de la ruine. Car cette instabilité AEntropique n'est pas nécessairement néfaste, bien au contraire, car elle amène avec elle une forme de beauté. Jun'Ichirô Tanizaki confronte à nouveau la vision occidentale à la vision orientale ; « comptez sur les Chinois pour les utiliser jusqu'à leur donner de la patine et de l'élégance »<sup>46</sup>. Il y a pour Jun'Ichirô Tanizaki une beauté subtile dans cet équilibre. Pensons notamment à l'art du *kintsugi* que l'on peut traduire par *jointure en or*. Réparant des pots brisés à l'aide de poudre d'or et d'un liant, l'artisan reforme l'objet d'origine se révélant avec de nouvelles nervures, un objet nouveau montrant son état passé. Cet équilibre subtil, l'art s'en empare et explore le monde de la ruine. Ainsi, en 2022, je produis une série de trois cubes de plâtre de taille identique nommés *Entropie*. Une exploration du temps mis en scène, s'arrêtant sur des états temporaires

46 Jun'ichirô Tanizaki, *Louange de l'ombre*, op. cite., Page 37

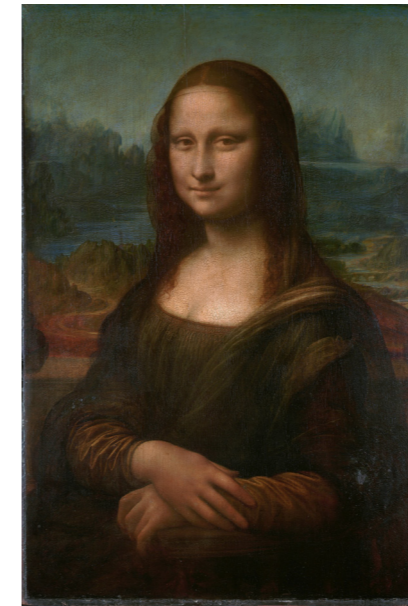


*Entropie*, 2022, installation (plâtre),  
40 x 40 x 40 cm chacun.

de la matière. Tels des marque-pages de la chronologie du monde passé, c'est une exploration de cette dualité entre la création de l'objet et l'irréversible destruction nous proposant la perception d'un même objet selon la variation de son état.

### Usage et investissement

#### *Choix et mode d'exposition*



Léonard De Vinci, *La Joconde*, 1503,  
peinture (huile sur bois), 77 x 53 cm,  
Musée du Louvre, Paris.

Permettons nous un écart dans la continuité pour prendre le temps d'étudier une mise en application de cette variation de la perception par l'environnement dans le cadre de l'art. En effet, nous ne saurions passer outre les divers modes d'expositions et de l'impact qu'ils possèdent sur les œuvres. Dans ce rapport à l'influence, comment ne pas penser aux *Noces de Cana* réalisé en 1563 par Paul Véronèse<sup>47</sup>, le plus grand tableau exposé au musée du Louvre, avec une surface de toile de près de 70 mètres carrés. Avec près de 130 individus représentés sur cette toile réalisée à la peinture à l'huile, c'est un chef d'œuvre du maniérisme. Pourtant, ce tableau est victime d'une malédiction, victime d'une influence externe faisant ombre et la reléguant au rang d'œuvre générique. Face à elle, *La Joconde*, chef d'œuvre de Léonard De Vinci, un tableau dont la renommée fait rayonner le Louvre à l'international, avec chaque année plusieurs millions de visiteurs attendant de l'observer. Cependant, même si cela nous permet de constater l'influence

<sup>47</sup> Paolo Caliari, dit Véronèse, est un peintre maniériste Italien du XVIe siècle.



Paul Véronèse, *Les Noces de Cana*, 1553,  
peinture (huile sur toile), 677 x 994 cm,  
Musée du Louvre, Paris

non négligeable, nous demeurons dans un cadre muséal dont le mode d'exposition et d'accrochage participent de la mise en valeur des œuvres. Toutefois, il existe d'autres milieux qui répondent parfois avec d'avantage de brio au besoin de l'œuvre pour rayonner. Proche du mode d'exposition muséale nous avons notamment les galeries d'exposition, souvent dans la dynamique du *White Cube*. Nous pouvons également penser aux divers centres d'art qui s'écartent parfois de cette standardisation. Enfin, nous ne pouvons ignorer l'ensemble des œuvres *In-situ*, pensées avec leur environnement et qui peuvent donc investir des milieux divers, que ce soit en intérieur ou en extérieur, faisant ainsi de l'environnement urbain ou de la nature un autre lieu d'exposition.

### *Le White Cube*

Dans cette dynamique, il est évident d'interroger le concept du White Cube et sa tentative d'absoudre une influence extérieure. Entre 1976 et 1981, Brian O'Doherty<sup>48</sup> publia quatre essais qui furent regroupés sous le titre de *Inside the White Cube, The Ideology of the Gallery Space*<sup>49</sup>. Cet ensemble de textes constitue à l'heure actuelle les outils les plus importants du monde artistique contemporain. B. O'Doherty propose dans son texte une idée du White Cube qui prolonge l'idée de l'œuvre d'art contemporaine. Il établit une relation entre perception, espace et spectateur.

<sup>48</sup> Brian O'Doherty est un sculpteur, peintre et critique d'art irlandais du XXe siècle et est un pionnier de l'art conceptuel.

<sup>49</sup> Brian O'Doherty, *White cube : l'espace de la galerie et son idéologie*, Paris, Ed. Lectures Maison Rouge, 2008.

Le concept du White Cube est une idée du mode de l'exposition de l'art contemporain. Une salle d'exposition au mur blanc, désignée pour proposer un environnement neutre afin de ne pas distraire le regard porté sur les oeuvres exposées. Pour le citer :

« La galerie idéale retranche de l'œuvre d'art tous les signaux interférant avec le fait qu'il s'agit d'art ». L'œuvre est isolée de tout ce qui pourrait nuire à son auto-évaluation. Cela donne à cet espace une présence qui est le propre des espaces où les conventions sont préservées par la répétition d'un système de valeurs clos. »<sup>50</sup>

L'idée est de présenter l'art d'une manière dépourvue de contexte ou de distractions, permettant au spectateur de se concentrer uniquement sur l'œuvre elle-même. Une expérience qui tendrait à pouvoir proposer une expérience plus ontologique de l'œuvre. Un espace par essence surréel et artificiel, pensé et créé dans l'objectif d'une expérience artistique spécifique. Un concept longtemps controversé dans le monde de l'art, certains critiquant la création d'un espace limitant, étroit et exclusif sur ce que peut être l'art, tandis que d'autres soutenant la vision d'une nécessaire d'un monde de l'art professionnel.

Quoi qu'il en soit, il est certain que le White Cube n'est pas aussi neutre qu'il souhaite le paraître. Au contraire, en proposant un espace vide et pur, il se distingue par essence de l'espace com-

<sup>50</sup> Ibid. page 15.

mun. Il est par essence une forme d'espace sacré. Un espace que l'on pourrait qualifier de consacré qui vient mettre en exergue les œuvres. Le White Cube est donc un contexte étrange et propose une perception surréelle de l'œuvre d'art.

### *L'In-situ ou le moyen d'explorer une pensée*



Nils-Udo, *The Nest*, 1978, installation (terre, pierres, bouleaux et herbes), Ø 8 x 5 m, Landes de Lüneburg, Allemagne.

Cependant, constater cette dualité nous amène une nouvelle problématique. Si le White Cube amène sa propre narration sacralisante pour l'œuvre, n'enferme-t-il pas justement l'œuvre en son sein. En ce sens, pensons au street-art ou au land-art qui ne peuvent s'enfermer dans le carcan d'un contexte précis. Le qualificatif de l'in-situ s'inscrit dans cette dynamique. Une co-dépendance du milieu et de l'œuvre. L'objet plastique ne s'expose qu'en un et unique lieu, prenant l'environnement non pas comme un espace limitant mais comme, au contraire, une possibilité d'écho entre les deux parties. S'inscrivant dans ce sens, l'artiste Nils-Udo<sup>51</sup> propose des séries de projet de Land-Art en dérivant les réalités de la nature. Prenons par exemple *The Nest* réalisé en 1978 en Allemagne. Un nid aux proportions gigantesques au sein de la forêt. Il y réinterroge le lien entre habitat et nature, le rapport à l'homme et l'environnement. L'œuvre questionne son environnement tout en étant dépendante. Cette question de l'in-situ vient par nature questionner le rôle de l'environnement face à l'art car il s'agit d'un mode d'exposition qui nécessite d'être pensée ou,

<sup>51</sup> Nils Udo est un plasticien allemand né en 1937. Réalisant des installations dans l'espace de la nature dès les années 70, il s'impose comme un pionnier du land art.

a minima, conçu. Il est évident qu'il s'agit d'un rapport plastique qui diverge d'un mode de consommation *standard* de l'œuvre. En ce sens, j'ai réalisé une série de travaux nommée *Prophétie*. Basée sur mes précédentes recherches de la forme et matière cathartique, cette série de travaux réinterroge l'œuvre d'art dans des contextes non prédéfinis pour y explorer leur présence. D'une certaine façon, à l'opposé du White Cube qui propose un espace dédié, c'est l'œuvre qui vient s'adapter et contredire son environnement. *Prophétie* est une suite d'œuvres protocolaires formées de cubes dont la matérialité s'adapte à son environnement. Trouver le cube, c'est comme trouver une anomalie de notre réalité qui s'y serait adaptée. De ce fait, s'exprime autant une co-dépendance qu'une confrontation résultante de ce choix in-situ. De ce fait, qu'elle que soit le choix du mode d'exposition, chacun d'entre eux présente une expérience particulière. Tenter d'obtenir une expérience ontologique de l'œuvre, y compris dans le white cube, semble être voué à l'échec. L'environnement dans lequel se place l'œuvre exerce une influence notable sur notre perception. De ce fait, l'exercice uniquement empirique de l'œuvre se voit systématiquement couplé de ce que l'on pourrait qualifier d'expérience métémpirique, une expérience que nous aurons l'occasion de développer au sein du second livre.



Exemple :  
*Prophétie - N°0006*, 2023, installation (bois de sapin , 12 x 12 cm

## La quête du malaise

### L'art du sublime

#### *Le sublime*

Avant de fermer ce premier livre, il nous reste une dernière grande thématique ainsi que ses dérivées qui constituent une base de ma recherche plastique : Le *sublime*. Une notion pour laquelle j'ai trouvé un écho particulier autant dans son application première que sous les différentes formes et tendances qu'elle a pu prendre. Ce sublime répond à une recherche visuel et esthétique particulière mais nous aurons l'occasion de spécifier l'état précis recherché. Si sémantiquement le sublime traduit un superlatif du beau, il s'agit ici d'une notion esthétique et philosophique développé par Edmund Burke<sup>52</sup> et I. Kant durant la période romantique au XVIIIe siècle. Définit comme un sentiment de petitesse face à une force extérieure, c'est une forme de frémissement face au force déchaîné de la nature. Le sublime amène à rapport à l'élévation, ce qui est *au-delà* du beau. Toutefois, le sublime ne semble pas se définir dans une suite du beau et semble ne pas trouvé de définition nette. Baldine Saint Girons<sup>53</sup> nous propose dans son œuvre *Le Sublime, de l'Antiquité à nos jours* la définition suivante :

<sup>52</sup> Edmund Burke est politicien et philosophe irlandais du XVIIIe siècle.

<sup>53</sup> Baldine Saint Girons est un professeur et philosophe spécialisé dans l'esthétisme et le sublime.

« Au dessaisissement du moi qu'engendre le monde déstabilisé du sublime s'oppose la contemplation sereine dans le paradis immobile du beau. L'expérience du beau se fonde sur l'amour, la communicabilité et l'aisance relationnelle, c'est-à-dire sur des passions sociales qui suscitent un plaisir positif. L'expérience du sublime elle, a tous les caractères d'une épreuve : contrariant nos tendances hédonistes, elle nous découvre "un plaisir relatif", le délice, qui surgit sur fond de douleur. À travers ses vicissitudes s'exaspèrent ce que Burke appelle les passions de la conservation de soi : la crainte d'une perte d'intégrité physique, psychologique et morale. ». <sup>54</sup>

Le sublime est cette sensation étrange de quelque chose qui nous dépasse, au-delà du beau mais que nous craignons.

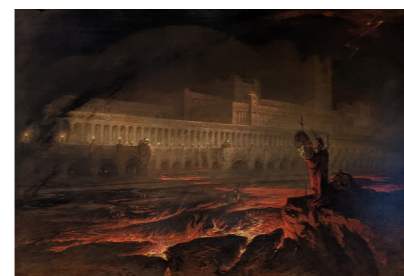
### *Le dessaisissement*

Il y a face à ce sublime une forme de dualité inhérente entre beau et effrayant. Une dualité qui s'écrit en deux temps. E. Burke et I. Kant définissent cette perception du sublime en deux instances. La première, le saisissement face à la démesure. Pour Burke c'est le flot déferlant de la nature, l'impensable force des éléments déchaînés qui nous ramène à la fragilité de notre condition humaine. Kant quant à lui différencie un sublime mathématique,

<sup>54</sup> Baldine Saint Girons, *Le Sublime, de l'Antiquité à nos jours*, Desjonquères, 2014, page 27.



William Turner, *Le pêcheur en mer*, peinture (huile sur toile), 91 x 122 cm, Tate Gallery, Londres.



John Martin, *Le Pandemonium*, 1841, peinture (huile sur toile), 235 x 153 cm musée du Louvre, Paris.

ou toute chose ramenant à plus petit que lui même par comparaison est sublime (l'astrologie par exemple) et un sublime dynamique ramenant à la force brute, à la force de destruction, proche de ce qu'évoque E. Burk. Quoiqu'il en soit, ce saisissement se suit d'un dessaisissement, ou *delight* pour E. Burk. Un instant où l'individu revient à la raison et constate la distance avec l'événement, avec le spectacle horrifique. C'est une forme de double distance. Le sublime prend nos émotions et nos peurs à la gorge tout en étant loin de nous. Intime et distant au même moment. Je ne pourrais pas ne pas nommer *Le pêcheur en mer* de 1796 de Joseph Mallord William Turner<sup>55</sup> ou *Le Pandemonium* de 1841 de John Martin<sup>56</sup> comme des exemples marquant de ce que peut être cette double distance du sublime.

### L'esthétique du vertigineux

#### *L'architecture, du gothique au brutalisme*

A titre personnel, j'exprime une fascination pour cette double distance qu'exprime le sublime. Toutefois, il ne me semble pas que cette double distance ne s'exprime qu'exclusivement dans cette perception du sublime. En effet, je ne saurais que trop me rappeler de ce vertige inversé que j'exprime face à la démesure des cathédrales gothiques. Il y a, pareillement, face à elle quelque

<sup>55</sup> Joseph Mallord William Turner, aussi connu sous William Turner, est un peintre romantique anglais du XVIIIe et XIXe siècle. Il est principalement connu pour ses peintures à l'huile et ses paysages.

<sup>56</sup> John Martin est un peintre romantique britannique du XIXe siècle.

chose qui dépasse la question du beau. Au-delà de la culture occidentale chrétienne sacralisant le bâtiment, l'immensité, les figures de gargouille et les statues de saint figées dans la pierre, l'obscurité colorée et tamisée, tout évoque une grandeur impressionnante et écrasante, voire même effrayante. Et la découpe architecturale gothique ne serait que nous évoquer une grandeur sombre d'autant plus. Toutefois, la distance reste, il ne s'agit que d'un bâtiment Des pierre, du bois et du verre inerte. Une froideur également présente dans des architecture moderne. Le brutalisme mêlant l'immensité, la froideur du béton et une architecture à la fois rigide et dérangeante. Alt236 propose un cours paragraphe a ce propos dans son ouvrage *Liminal* :

« Il propose une approche de l'architecture presque inhumaine, oscillant entre les volumes des premières forteresses sumériennes et ce que l'on imagine des constructions extraterrestres dissimulées sur la face cachée de la lune. [...] d'immenses structures en béton dont les dimensions nous dépassent. »<sup>57</sup>

Une réflexion qui nous permettrait de tisser un lien entre sublime et quelque chose de plus spécifique. Un lien entre sublime et démesure, entre sublime et vertigineux. Un vertige autant littéral qu'intérieur. Il a dans ce vertige quelque chose de dérangeant. Pour le citer à nouveau :

<sup>57</sup> Alt236, *Liminal*, op. cit., page 28.

« Quand un bâtiment est si grand qu'on le voit de loin et qu'il nous donne une sorte de vertige inversé quand on est à ses pieds, on a le sentiment qu'une telle construction n'a pas pu être réalisée par les hommes. »<sup>58</sup>

### *La curiosité morbide*

Ce sentiment d'étrange, Sigmund Freud le traduit en allemand dans son essai *L'inquiétante étrangeté*<sup>59</sup> par *unheimlich*. Un mot qui ne semble pas avoir de traduction fidèle dans d'autre langue. Le qualificatif heimlich traduit ce qui est *familier*. Nous pourrions donc, comme il le propose, tenter de traduire *unheimlich* par ce qui ne l'est pas, ce qui est étranger et nouveau. Toutefois, S. Freud nous montre en analysant le sens que celui-ci ne se limite pas ici. Voir même que les deux adjectifs, en allemand, sont plus liés qu'il n'y paraît et peuvent même, dans certain cas, signifier une idée similaire l'un et l'autre. D'une certaine façon, S. Freud finit par traduire *unheimlich* comme la peur de l'étrangement familier. Ce qui nous paraît connu mais dans lequel le doute nous habite. Ce mal être face à l'incertitude intellectuelle entre ce qui est et ce qui n'est pas. Il cite alors Ernst Jentsch :

« L'un des stratagèmes les plus sûrs pour provoquer aisément par des récits des effets d'inquiétante étrangeté consiste à laisser le lecteur dans le flou »<sup>60</sup>.

<sup>58</sup> Ibid., page 18.

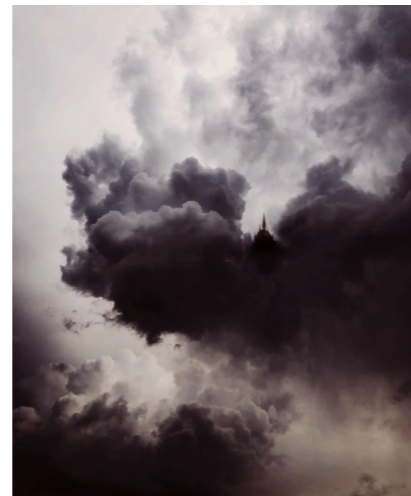
<sup>59</sup> Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Ed. folio essais, 2007.

<sup>60</sup> Ibid., page 224.

Une proposition qui m'évoque le travail littéraire de Howard Philip Lovecraft. Une œuvre qui propose une vision de l'horreur moderne. Une œuvre dans laquelle il a développé une cosmogonie et une réalité particulière que l'on peut qualifier d'horreur cosmique. Un monde où l'homme n'est que fourmi et dont la compréhension semble distante du commun des mortels. Une distance qu'il utilisera comme ressort scénaristique dans nombre de ses textes. *Les Montagnes hallucinées*, l'une de ses plus célèbres nouvelles, nous décrit les récits d'un groupe de scientifiques dans le pôle sud. Une expédition qui tourne rapidement au cauchemar face à des événements et des découvertes incompréhensibles. Sauf que H. P. Lovecraft nous offre une narration décrivant ce que ressentent et perçoivent les protagonistes. Leur terreur, leur incompréhension, leur chute dans la folie. Toutefois jamais nous n'aurons la description exacte de ce qu'ils ont vu. Il crée ce flou, cet étrangeté connu mais inconnu. Nous savons quoi ressentir sans savoir pourquoi. Et pourtant, alors qu'ils décrivent la folie face à cette vision, nous ne pouvons nous empêcher de vouloir satisfaire une curiosité. Une curiosité qui semblerait pouvoir risquer notre santé mentale, mais cette étrangeté nous attire inexorablement. Une curiosité morbide qui ne saurait une fois de plus nous évoquer cette notion de double distance du sublime. De façon picturale, personnellement je retrouve ce caractère morbide et étrange dans le travail photographique Nona Limmen<sup>61</sup> avec notamment *Inner fire* ou *An Endless Dream*, réalisés en 2020 et 2019. Le tra-



Nona Limmen, *Inner fire*, 2020, photographie



Nona Limmen, *An Endless Dream*, 2019, photographie

<sup>61</sup> Nona Limmen est une artiste photographe néerlandaise née en 1986. Dans sa pratique, elle explore le symbolisme de l'esthétique gothique et de la fantasy.



Couverture du second tome de *Métal Hurlant*



François SCHUITEN, *Les Cités Obscures - Bruxelles*, 2018, sérigraphie, 80 x 60 cm

vail d'un geste gothique en noir et blanc, parsémé de rare couleur, l'ensemble dans un flottement brumeux, provoque une forme d'invitation macabre. Une démarche artistique qui fait évidemment écho à cette inquiétante étrangeté

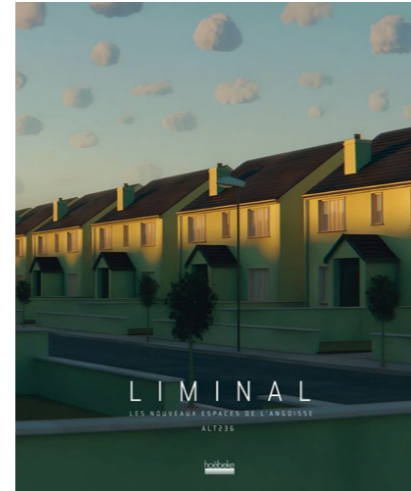
### *La nouvelle étrangeté*

En invoquant précédemment H. P. Lovecraft, nous avons réalisé un premier pas dans quelque chose de nouveau, un élément qui à non innocemment marqué le paysage artistique : la fiction. Celle-ci à été la porte d'entrée de la pop-culture moderne et a ainsi été à l'origine de nombre de représentations, chacune d'elle proposant des approches artistiques uniques. Pensons par exemple à la revue *Métal Hurlant*<sup>62</sup> fondée dans les années 70 sans laquelle de nombreuses œuvres de science-fiction n'auraient sans doute jamais émergé. Des œuvres qui ont exploré régulièrement cette étrangeté que Sigmund Freud intitule *unheimlich*. Ainsi, en 1981, François Schuiten<sup>63</sup> rejoint l'expérience de *Métal Hurlant* avec un ensemble de projet de bande dessinée qui seront plus tard regroupés sous le nom *Les Cités Obscures*. Il vas inscrire dans son oeuvres des référence architectural rappelant les plan d'urbanisme totalitaire, un trait de dessin sombres et marqué, une cosmogonie nous proposant un monde à l'ombre du nôtre, le tout entremêlé dans des

<sup>62</sup> *Métal Hurlant* est un magazine mensuel français paru pour la première fois en 1975. Réalisé par la maison d'édition Les Humanoïdes associés dans laquelle on retrouve Moebius, Jean-Pierre Dionnet, Philippe Druillet et Bernard Farkas, c'est une revue majeure de science-fiction. De nombreuses personnes comme Denis Villeneuve, Georges Lucas ou Ridley Scott revendique l'héritage de ce magazine.

<sup>63</sup> François Schuiten est dessinateur et auteur de bande dessinée belge né en 1956.

histoire plus sordide et macabre les une que les autres. L'ensemble résulte d'une œuvre intrigante et haletante qui nous tient dans une incompréhension mêlée à la fascination. L'âge d'or de ce type de fiction s'intègre également dans le développement des comics et des fanzines. Dans la vidéo *A la poursuite du graal séquentiel*, le vidéaste Alt236 nous propose une recherche autour des styles d'illustration de bandes dessinées. A la recherche d'une étrangeté intangible, il évoque divers artistes qui proposent des performances visuelles entre outils numérique et dessin traditionnel. Entre Miran Kim, Dave Dorman ou Adrian Smith<sup>64</sup>, c'est près d'une centaine d'artistes, qui nous proposent des visuels tous plus étranges l'un que les autres, que nous mentionne Alt236. Une étrangeté qui, par ce médium spécifique, c'est démocratisée. La popularité de cet attrait pour l'étrange à amené des communauté d'amateurs à développer des concepts et univers entiers relevant de ces bizarreries visuelles et intellectuelles insaisissables. De la fondation SCP<sup>65</sup> aux backrooms<sup>66</sup>, c'est le décalage entre réalité et étrangeté du phénomène qui permet à Alt236 de les lier à la notion *d'unheimlich* Freud dans son ouvrage *Liminal*<sup>67</sup>. De par le nom de l'ouvrage, il traduit cette frontière. Le liminal c'est ce qui traduit ce qui est



Couverture de *Liminal, les nouveaux espaces de l'angoisse*.

au seuil de notre perception. Dans le cadre de son ouvrage, il est question des espaces liminaux. Ces espaces urbains vidés de leurs substances par l'absence de l'humain. Un lieu commun mais dont l'inhabituelle désertification le rend extra-ordinaire. Une chambre, un escalier ou un couloir banal pris subitement d'une pesanteur inhabituelle. La est cette étrangeté nouvelle qui nous est offerte à voir, l'héritage d'un dessaisissement de notre réalité, que nos sens empiriques ne réussissent plus à capter. C'est à notre esprit de voir à son tour, percevoir l'étrangeté imperceptible par le dérangement alarmé de nos sens.

64 Miran Kim, Dave Dorman et Adrian Smith sont trois dessinateurs de bande dessinée qui ont notamment participé dans la revue Métal Hurlant.

65 La fondation SCP (abréviation de Sécuriser, Contenir, Protéger) est une œuvre de fiction collaborative. Elle propose une vision intradiégétique d'une organisation secrète ayant pour objectif de sécuriser et comprendre d'étrangeté surnaturelle.

66 Les backrooms appartiennent au concept d'espace liminal. Des espaces urbains à l'aspect surréel, à la frontière de notre réalité. Les backrooms, spécifiquement, font référence au jeux vidéo et aux espaces accessibles par le biais de glitch, de bug de "noclip". Un phénomène traduisant le passage anormal au travers d'un mur ou d'une texture. Les backrooms consiste en l'application, de manière fictionnelle, de se bug dans notre réalité.

67 Alt236, *Liminal, les nouveaux espaces de l'angoisse*, op. cit.

## ***Livre 2 : La porte de l'immatériel ; vers le dépassement***

Ou le développement du concept d'aura comme départ  
d'une quête spirituelle et d'une ouverture à la fiction

Il existe nombre de méthodes pour tenter de s'abstraire temporairement de la réalité. Évidemment il n'est pas, ici, question de disparaître mais d'oublier un court instant la lassitude de notre existence. Nous acceptons notre suspension d'incrédulité face aux univers fantastiques que nous propose le cinéma ou la littérature, nous nous laissons aller à nos émotions à l'écoute d'une musique, et nous prenons le temps de contempler le coucher du soleil après une longue marche. Les différents arts sont devenus maîtres dans la maîtrise du faire ressentir, faire croire, faire imaginer. Ils ont appris à nous faire voir autre chose que la réalité.

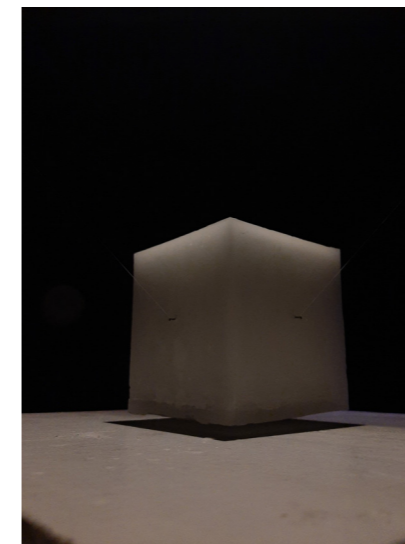
Ce deuxième livre tente d'appréhender les nouvelles propositions derrière les perspectives artistiques, ce qu'il y a au-delà de l'œuvre et de la matière brute. Comment la proposition créatrice nous ouvre à une vision plus globale, plus ontologique de notre environnement.

## L'Aura ou le ressentie de l'oeuvre

L'aura de l'oeuvre

### *Création personnelle*

Avant de nous lancer dans cette nouvelle lecture, prenons le temps de faire un pas de côté. Prenons le temps d'observer et de lancer un regard sur ce qui nous a mené ici, je dirais même plus spécifiquement ce qui m'a mené, moi, personnellement ici. Ce moment où j'interroge avec mon lecteur ce qui peut être au-delà de l'oeuvre et de la matière. Avec le temps, j'ai réalisé un certain nombre de projets, et eu l'occasion d'observer un nombre grandissant de travaux extérieurs. Par moment, face à certaines oeuvres, j'ai eu ce sentiment tout particulier de voir autre chose, comme une ombre invisible entourant l'objet. Tel le halo qui entoure la flamme d'une bougie. Pourtant, cette ombre je ne la perçois pas. Je la ressens. Comme si mes sens me dupaient, hurlant et silencieux à la fois. Une ombre qui provoqua chez moi autant une tourmente qu'une fascination. Quelle est donc cette chose qui m'invite, pardon, nous invite, car j'espère cette expérience ne pas être celle d'une folie naissante, à voir plus que l'oeuvre seule. De la s'ensuit une poursuite effrénée de cette ombre, elle est une clef vers quelque chose que nous ne pouvons pas encore comprendre, une clef immatérielle, vers un domaine plus grand. J'ai ainsi passé les dernières années à tenter de reproduire ce halo invisible, à comprendre ce que peut produire ce phénomène.



*Questionnement*, 2021, installation (paraffine, bois, bande sonore, lampe), 10 x 10 x 10 cm pour le cube.

Un exemple d'aboutissement temporaire serait sans aucun doute mon travail *Questionnement* en 2021. Un cube d'une matière étrange, flottant légèrement et faiblement éclairé, le tout accompagné d'une série de questions adressées à l'objet. Il y avait dans cette installation une étrangeté perturbante que j'avais réussi à instaurer. C'est ainsi que j'ai commencé à développer la pensée qui va poursuivre ces pages autour de la question *d'Aura*. Un aura particulier dont la vocation n'est ni d'écraser le spectateur, ni de l'éblouir, mais d'être cette clef invisible vers quelque chose d'autre, une forme de clef métaphysique.

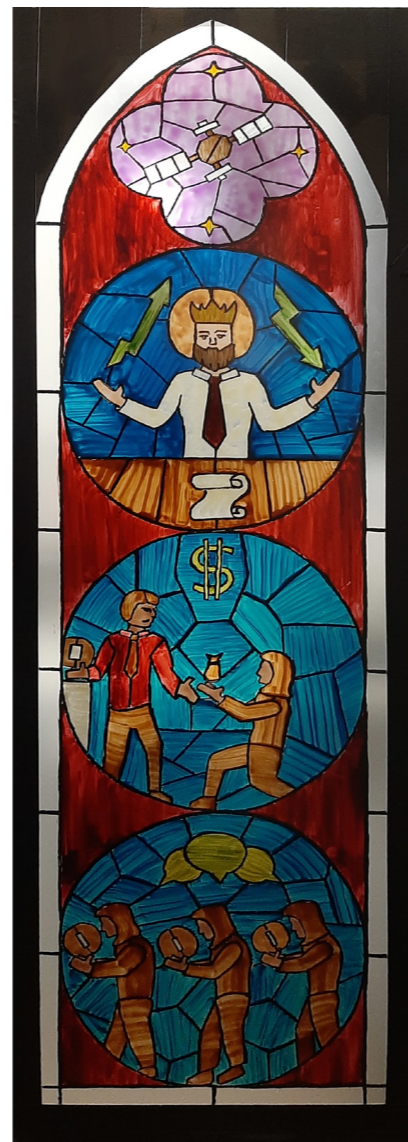
### *L'oeuvre classique*

Cette recherche de la question de *l'Aura* s'est amorcée de façon très linéaire et a débuté par son idée la plus simple et accessible. Avant tout, au sein de la culture occidentale, le rapport à l'aura fut très lié à la question du divin. Ainsi, avant le quattrocento, la grande majorité des oeuvres sont des représentations religieuses. L'usage de la dorure est alors en élément qui met en exergue et valorise ce caractère spirituel grandiloquent, au même titre que l'aurole sacrée met l'accent sur les personnages religieux. De même l'usage de la lumière au travers des scènes représentées sur les vitraux participe de l'aura qui entoure le caractère religieux. D'une certaine façon, on assiste face à ces représentations à une double mise en corrélation au service de cette aura. La dorure et la lumière porte une aura sur la scène religieuse qui elle-même, par essence, possède un caractère sacré mis en exergue par ces

divers procédés. C'est par ailleurs ainsi que j'ai réalisé *Nouveau Dogme*, un vitrail qui tente de se réapproprier ce caractère sacré pour amener une critique sur le rapport dogmatique du consumérisme et du capitalisme. Toutefois ce rapport au sacré se présente davantage comme une aura de supériorité. Ce qui nous amène à questionner l'aura de l'œuvre en elle-même.

### *L'analyse de Walter Benjamin*

Lorsque l'on évoque la question de l'aura, il nous est difficile de ne pas aborder l'étude proposée par Walter Benjamin<sup>68</sup> dans son ouvrage *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*<sup>69</sup>. Pour W. Benjamin, il y a dans l'œuvre d'art une aura, un sacré qui est conféré par son existence unique d'œuvre. Aucune main ne saurait reproduire un tableau tel qu'il a été fait, et la copie n'aura jamais la valeur de son original. Cependant, W. Benjamin fait face à l'émergence des moyens de production et de reproduction de masse de l'ère moderne qui sont, pour lui, à l'origine de la perte de cette aura. Avec ce phénomène, l'œuvre devient accessible partout et en tout temps et perd son rôle d'objet de culte. Pour W. Benjamin, cela est à l'origine d'un basculement amenant à un renversement presque prophétique de l'art. Comme une fin en soit d'un pan antique de l'art. L'œuvre ne sera plus



*Nouveau dogme*, 2020, vitrail, (plexiglass, peinture vitrail), 120 x 40 cm



Marcel Duchamp, *Fontaine*, 1964, Ready-made, 63 x 48 x 35 cm, Tate Modern, Londres.

sacrée mais politique. Ce qui est intéressant ici est de constater la véracité mais imparfaite de son propos. Par exemple, en 1917, Marcel Duchamp<sup>70</sup>, dans le courant du Ready Made, proposait sa *Fontaine*. Effectivement, son œuvre étant un produit manufacturé, il est possible de la reproduire à l'identique. En plus de cela, M. Duchamp en a fait effectivement un objet politique de contestation de l'art contemporain. Cependant, celle-ci possède aujourd'hui une aura qui dépasse le rôle politique qu'elle a eu alors, alors même qu'elle était reproductible. Une subtilité qui nous permet d'écarter le besoin d'unicité pour provoquer une aura comme le propose W. Benjamin.

### Le travail de l'artifice

#### *L'art de la lumière*

Quoi qu'il en soit, ce phénomène semble pouvoir être provoqué artificiellement par divers artifices. Le premier à nous venir en tête serait sans aucun doute la lumière. *Mettre en lumière*, c'est la volonté de placer un sujet au centre de l'intérêt, de le mettre en valeur, *sous le feu des projecteurs*. On éclaire une œuvre, un artiste, on désigne ce que l'on doit observer. Elle est cette auréole autour de la flamme d'une bougie. Mais la lumière c'est aussi un jeu, car la lumière peut jouer sur nos sens. La lumière peut embraser une prairie recouverte d'une rosée matinale,

<sup>68</sup> Walter Benjamin est un philosophe, historien et critique d'art et de philosophie allemand du XXe siècle.

<sup>69</sup> Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Payot & Rivages, 2013.

<sup>70</sup> Marcel Duchamp est un plasticien français du XXe siècle. Il est le fondateur du ready-made.



A gauche : *Soleil noir n°2*, 2020, installation (polystyrène, peinture, feuille d'or, fil de nylon), 150 x 150 x 150 cm.

Au centre : *Suspension*<sup>3</sup>, 2021, installation (bois, métal, argile, peinture, feuille d'or, fil de nylon), 20 x 20 x 20 cm.

elle peut nous éblouir dans l'obscurité, se refléter ou s'absorber sur des surfaces, elle est omniprésente malgré son immatérialité. De là, nous sommes libres de jouer avec, de l'utiliser pour montrer autre chose, de jouer de son effet. Pour ma part je me dois d'évoquer *Soleil noir n°2* et *Suspension*<sup>3</sup>, deux travaux proposant des sphères noires suspendues, à demi couverte d'or, et éclairées par le dessous. Le second travail s'insère dans une forme de *camera obscura*<sup>71</sup>, un cube noir traverser par un oeilton. Tous deux explorent la maîtrise de cette lumière par le prisme de la réflexion et de l'absorption respectivement de la dorure et de la peinture noire. Nous pourrions également évoquer Dan Flavin<sup>72</sup> et son travail autour

<sup>71</sup> La *camera obscura*, forme latine de *chambre noire*, est un outil optique permettant la projection de la lumière extérieure sur une surface plane à l'intérieur. Un outil utilisé par les peintres pour reproduire le sujet projeter. Ici, le titre fait référence au format de la "boîte noire" et à la question de la perception lumineuse au travers l'optique de l'oeilton.

<sup>72</sup> Dan Flavin est un artiste minimaliste américain du XXe siècle connu pour son travail centré autour de la lumière.

## Annexe 2 : Obsession

Cela a commencé il y a plusieurs années, dans une pièce obscure de la galerie Imane Farès. Une graine qui est apparue dans mon esprit face à l'œuvre de James Webb<sup>1</sup> *A series of personal questions addressed to a roman coin*. Il y présente une simple pièce d'or, éclairée d'un petit projecteur, couverte et protégé par un cube de verre. Il y avait dans cette œuvre quelque chose de précieux, oui, mais au-delà de cela, quelque chose de presque sacré dans ce cube de verre protecteur d'un artéfact du passé. Je savais que cet attrait au rapport géométrique n'était pas nouveau. *2001, l'Odyssée de l'espace* de Stanley Kubrick avait attiré ma fascination avec cet immense monolithe noir et la mystique développée autour de celui-ci. Je reconnais avoir un attrait personnel pour le mystique que peuvent avoir les choses qui m'entourent. La question du cube est alors devenue rapidement une obsession. Pourquoi cette forme me touchait plus que les autres? Pourquoi pas les triangles, avec les pyramides, ou les cercles? Le cube avait quelque chose de plus. Face à l'œuvre de James Webb j'ai vu cette ombre entourée ce cube, la même que face à ces œuvres qui marqueront à jamais mon esprit. Peut être était-ce la lumière, la mise en scène, ou la sacralité théâtrale, mais ce cube de verre protégeant l'artéfact m'attirait. C'était l'origine d'une fascination ésotérique, une obsession.

<sup>1</sup> James Webb, né en 1975, est un artiste conceptuel originaire d'Afrique du sud.

Ce cube est une conception de l'esprit, une forme née de l'entropie humaine. Une forme qui n'existe pas dans la nature mais qui pourtant est ancrée profondément dans notre imaginaire collectif et semble exister depuis plus de six millénaires<sup>2</sup>. Là est la raison sans doute de ma fascination : le carré semble être une création ex-nihilo. Une invention mathématique de l'homme que seule sa main a su former. D'où cette mystique de *2001*. Une forme monolithique en parallélogramme n'a pas lieu d'être sans l'être humain. Alors un cube non plus. Voilà d'où vient cet attrait. Le cube est une invitation à autre chose. L'artiste est peut être alors le gardien des clés de ces portes vers un ailleurs. Est-il la main qui pourrait ouvrir vers des mondes au-delà du nôtre? Fuire notre réalité souvent morbide avec le fruit même de celle-ci. Voilà pourquoi aujourd'hui encore le cube exerce une certaine attirance sur moi et pourquoi je poursuis la pratique de cette forme. Une clef vers une nouvelle vision.

<sup>2</sup> Des poteries décorées de carrés sont attestées dès le VI<sup>e</sup> millénaire av. J.-C. en Mésopotamie.



James Webb, *A Series of personal questions addressed to a roman coin*, 2019, Installation (denier d'argent romain, haut-parleur, amplificateur, lecteur multimédia, audio), Galerie Imane Farès, Paris.



Dan Flavin, *The diagonale of may 25, 1963*, 1963, sculpture, (lumière néon fluorescente rouge), 244 x 10,5 x 11 cm, Palazzo Grassi, Venise.

de la lumière. Inspiré par le ready made de M. Duchamp, il investit le néon comme objet structurel de sa pratique dans laquelle il questionne l'espace aux travers de subtiles symétries lumineuses. D. Flavin explore l'objet lumineux dans une simplicité minimaliste qui exacerbe la présence du halo lumineux, une forme d'aura lumineuse tamisée. Une création artificielle et exacerbée mais dont la réception pour le spectateur est d'autant plus directe, avec, par exemple, *The Diagonale of May 25*, de 1963. Un néon rouge placé en diagonale, perturbant la perception de l'espace pour mobiliser l'attention du spectateur.

### *L'exercice du théâtral*

Cette sensation peut aussi se traduire dans une théâtralité. Par là n'entendons pas le théâtre au sens littéraire mais ce phénomène qui rend l'instant grandiloquent par l'usage de la narration. Une narration qui peut prendre nombre de variations. Évidemment la plus marquante pour nous restera une narration visuelle. Sans aucun doute la lumière invite naturellement une narration dans son rapport directif, mais allons au-delà de ce que nous avons déjà proposé. Reparlons du travail *Questionnement* réalisé en 2021. Un travail dans lequel j'ai tenté de traduire le premier contact que j'avais obtenu face au travail de James Webb. Une tentative artificielle de reproduire l'événement de la fascination. Pour cela, si le choix du cube traduit de façon personnelle cette fascination, c'est davantage la narration qui permet d'établir le ressenti. En effet, le sujet, ici le cube, est central, flottant au-dessus

d'un pied d'estale. Plongé dans l'obscurité et les ténèbres, il est seul éclairé. Dans les ténèbres se cache l'œil scrutateur, le regard, l'observateur. Il est autant l'éternel vigilant, que la métaphore de nos yeux. Nous regardons ce qui nous est donné à voir. Mais si cet œil le surveille, c'est qu'il y a quelque chose de curieux dans ce sujet, et s'il se cache dans les ténèbres, c'est qu'il pourrait le craindre ? Et pour rajouter une couche à ce mystère, le cube s'installe dans le temps. De lui s'émane une voix, des questions gutturales. Comme si une création d'un autre temps envahissait le nôtre. De là s'installe une théâtralité dans ce cube, dans l'œuvre. Artificiellement nous recréons les trois unités du théâtre. Le temps, le lieu et l'action. Aussi imprécises soient-elles pour nous, elles se définissent pour l'existence de l'œuvre. Cette théâtralité pourrait ainsi amener l'œuvre à une forme de tradition épique. Elle devient l'Ulysse de sa propre odyssee. Évidemment cette narration s'installe de façon d'autant plus visible face à des travaux naturellement narratifs. La peinture *Colmar street in the Evening* de Jakub Schikaneder<sup>73</sup> propose une théâtralité évidente et établit d'office les unités de temps, lieu et action. Sauf que dans ce cas, cette ombre amplifie le sujet qui ne se trouve pas nécessairement être l'œuvre mais, ici, la figure debout de dos. Quoi qu'il en soit, cette tentative de théâtralité essaye à son tour de produire cette aura glorieuse, cette ombre lumineuse.



Jakub Schikaneder, *Colmar Street in the Evening*, 1906, peinture (huile sur toile), National Gallery, Prague.



Heinrich Strack, *Siegessäule*, 1973, Monument, 67 x 25,3 x 25,3 m, Großer Tiergarten, Berlin



*Sans titre*, 2021, installation (mannequin, masque en latex, tissu, cuir, bois, journal, plastique, marteau, verre, métal, coussin), 150 x 100 x 100 cm

### *Glorification et macabre*

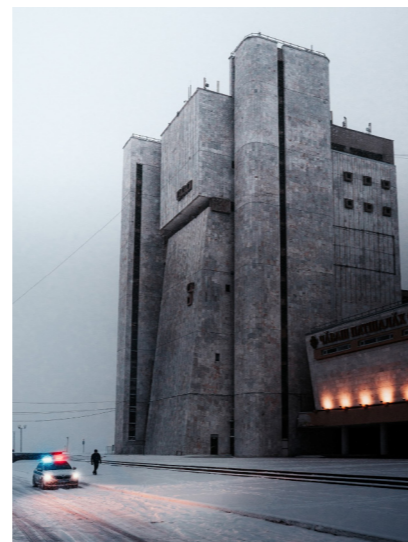
Cette théâtralité amène cette aura autour de l'œuvre. Cela nous amène toutefois à questionner la glorification que cela produit. Pensons à la *Colonne de la victoire*, cette monumentale colonne dans le centre de Berlin ou au différent récit épique tel *l'Iliade* d'Homère. La théâtralité qui les entoure nous évoque quelque chose de glorieux. Pourtant si théâtralité et superbe semble conjointe, l'exemple de *Colmar street in the Evening* ne semble pas donner dans l'éclatant. Ainsi, mon travail *Sans titre* réalisé en 2021 propose une scène loin d'être glorieuse, voir même macabre. Et pourtant, elle possède les arguments pour s'intégrer dans une forme de théâtralité. Réalisé à la

<sup>73</sup> Jakub Schikaneder est un peintre autrichien du XIX et XXe siècle.

suite de la pandémie du Covid, ce travail propose la narration d'un vécu personnel. Une attente, une frustration, une putréfaction jusqu'à un état de décomposition cadavérique. C'est l'inlassable temps qui passe face à la victime de l'attente et de l'enfermement. Cette narration est ici au service non pas d'un glorieux mais d'un macabre. Il est évident que ces deux notions ne sont pas antinomiques comme le proposent les tragédies théâtrales. De même si nous évoquons à nouveau le chapitre abordant l'architecture dans notre premier livre. L'architecture brutaliste à quelque chose d'aussi glorieux que macabre si elle s'installe dans un contexte propice à une théâtralité. Le *Théâtre d'opéra et de ballet de Tchouvachie* plongé dans une brume nocturne nous donne un exemple parmi d'autres. Toutefois cette réflexion entre glorieux et macabre poursuit l'interrogation autour de cette aura. Il n'est pas uniquement ici question de grand puisque le macabre semble aussi être à l'origine de cette aura.

### Mise en scène

Cette suite de réflexion peut nous mener à une première conclusion temporaire. Une clef de compréhension de cette aura qui participe à l'une des branches de ma pratique. Une clef qui fait également écho au premier livre. En effet, l'on pourrait rassembler cette idée sous la question générale de la mise en scène. Prenons l'exemple de l'oeuvre *Matière noire* réalisée en 2024 dans le cadre



de l'exposition *Premier Contact*<sup>74</sup>. Ce cube massif de 76,5 cm de côté et recouvert d'une matière noire à l'aspect mouvant s'insère dans l'exposition dans une mise en scène partagée. En effet, *Premier Contact* se propose comme une exposition explorant l'intime et le sacré. Ce cube prône au centre de la pièce et se matérialise comme un centre de gravité qui instaure une atmosphère. Atmosphère qui se partage entre les différents travaux qui eux même rejaillissent sur le cube. La mise en scène tente d'établir une cohérence générale entre les différentes œuvres. Une mise en scène qui joue entre choix d'exposition, théâtralité et scénographie. Je ne saurais oublier une mise en scène qui m'a particulièrement marqué pour sa capacité à participer de la mise en valeur d'un sujet. Dans le cadre d'une exposition de design intitulé *Starck 1977-1988 chairs*, la galerie de design Parallèle nous propose une exposition concentrée sur les chaises du designer éponyme Philippe Starck<sup>75</sup>. Si le sujet est ici anodin, la scénographie particulièrement réussie valorise une à une les différentes chaises tout en gardant une cohérence continue. Cette mise en scène participe de l'aura qui entoure les objets qui la constituent. Il y a donc une co-dépendance entre l'œuvre, son aura, et les artifices qui y participent. Toutefois, on pourrait facilement questionner la mise en scène de l'œuvre comme artifice participant de l'aura de celle-ci. En effet, dans notre premier livre nous avons vu que la dépendance

<sup>74</sup> *Premier Contact* est une exposition collective réalisée du 4 au 8 mars 2024 au centre Saint Charles en collaboration avec Juliette Valenti et Tom Tanguy.

<sup>75</sup> Philippe Starck est un designer français né en 1949 qui connaît une renommée internationale depuis les années 80.

entre l'œuvre et son environnement est une évidence incontournable. De même, on pourrait supposer que l'œuvre est nécessairement et par défaut mise en scène. C'est pour cette raison que nous avons pris le temps de parler de théâtralité et d'artifice divers. Nous regroupons ces notions sous le terme de mise en scène non pas comme partie participante mais davantage comme partie nécessaire. Nous définissons ici la mise en scène comme l'ensemble des choix et artifices réalisés volontairement pour participer de cette aura de l'œuvre.

A la page 80 :  
Théâtre d'opéra et de ballet de  
Tchouvachie snow, photo de Tomrus

A la page 81 :  
Exposition de la galerie Parallele,  
*Starck 1977-1988 chairs*, 2024,  
galerie Couteron, Paris .

Sur la double page précédente :  
Exposition *Premier Contact*,  
Au premier plan, *Matière noire*, 2024,  
sculpture (bois, plâtre, acrylique),  
76,5 x 76,5 x 76,5 cm

## L'œuvre tautologique

### Une pratique du minimalisme

#### *Exercice de soustraction*

Au cours de ma pratique plastique débutée depuis septembre 2019, il est évident de constater une forme d'épuration visuelle des différents projets proposés. La thématique du ressenti et de l'empirisme discuté dans notre premier livre perdure mais la mise en forme évolue. En effet, lors des premières années, les travaux proposés comme *Sans Titre*<sup>76</sup> ou *Nouveau dogme*<sup>77</sup> s'intègrent dans un didactisme clair. Leur sujet s'exprime clairement dans une narration donnée. L'évolution vers un travail géométrique va voir cette narration s'effacer au profit de l'expression de la matière. Par ce mouvement, j'ai inconsciemment fait mien l'un des préceptes du minimalisme proposé par Ludwig Mies van der Rohe<sup>78</sup> : *Less is more*. Un principe suivi par les minimalistes dans une logique de soustraction. Tenter de retirer de l'œuvre tout résidu extérieur. Tout ce qui peut participer à l'illusion de la proposition plastique.

<sup>76</sup> c.f. premier livre, partie 1, matière cathartique, page 24.

<sup>77</sup> c.f. deuxième livre, partie 1, l'œuvre classique, page 72.

<sup>78</sup> Ludwig Mies van der Rohe est un architecte allemand du XXe siècle s'inscrivant dans le mouvement Bauhaus.

### *L'objet tautologique*

Dans ce mouvement, on peut apercevoir une tendance. Cette volonté d'enlever tout superflu, toute forme d'illusion, pousse vers une volonté de retirer l'aura de l'œuvre. Cette même aura dont nous parle Walter Benjamin. Une finalité qui tenterait de réaliser une œuvre qui ne se définit que par elle-même. Un travail que l'on pourrait qualifier de tautologique. Dans son ouvrage *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*<sup>79</sup>, Georges Didi-Huberman nous propose justement une analyse de ce phénomène.

« Il aura tout fait, cet homme de la tautologie, pour récuser les latences de l'objet en affirmant comme un triomphe l'identité manifeste - minimale, tautologique - de cette objet même : "Cet objet que je vois, il est ce que je vois, un point, c'est tout." Il aura donc tout fait pour récuser la temporalité de l'objet, le travail du temps ou la métamorphose dans l'objet, le travail de la mémoire - ou de la hantise - dans le regard. Donc il aura tout fait pour récuser l'*aura* de l'objet, en affichant un mode d'indifférence quant à ce qui est juste là dessous, caché, présent, gisant.»<sup>80</sup>

<sup>79</sup> Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit.

<sup>80</sup> Ibid, page 19.



Tony Smith, *Ten Elements*, 1979, installation, dimension variable, Pace gallery, New York

Il y a ainsi chez les minimalistes une tentative pour forcer la disparition de l'aura. G. Didi-Huberman nous propose des exemples parmi lesquels on retrouve notamment des travaux de Tony Smith<sup>81</sup>. Par exemple, *Ten Elements*, réalisé en 1979 qui se constitue de dix structures géométriques de bois peint. Un agencement qui semble sans objet, des *wandering rocks*<sup>82</sup>. Des pierres qui seraient vides de sens. Et pourtant, comme nous l'évoque G. Didi-Huberman dans la citation précédente, il semble y avoir une forme d'absurdité forcée dans ce processus. Tony Smith assumait lui-même que ces mêmes structures existe avant tout comme présence que comme sculpture. Un dialogue qui s'établit dans une forme d'avantage vivante que tautologique. G. Didi-Huberman nous donne l'exemple du cercueil pour matérialiser cette pensée. Tautologiquement parlant, le cercueil n'est qu'un rectangle de bois, toutefois, face à celui-ci, l'exercice tautologique semble indissociable de l'exercice spirituel, de ce que la chose exprime en nous. Pour paraphraser le titre de son ouvrage, le premier exercice réside dans ce que nous voyons, le second dans ce qui nous regarde. Un regard spirituel qui sonde notre intime. *Die* de Tony Smith que nous avons évoqué dans le premier livre est un exemple parfait. L'objet cubique semble tautologique, pour autant, tout nous ramène à la question de la mort.

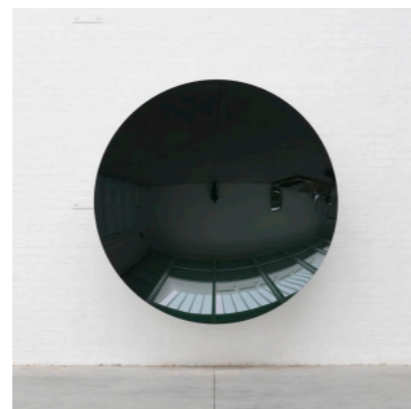
<sup>81</sup> Tony Smith est un sculpteur minimaliste américain du XXe siècle. Il est considéré comme l'un des pionniers du minimalisme.

<sup>82</sup> Wandering rocks est l'un des noms donnés par Tony Smith à ses structures géométriques.

## Bilan tautologique

### *Aura de la forme*

Plastiquement dans le processus créatif de ma pratique, c'est une double évolution qui s'est instaurée. Par là, entendons que l'évolution de la plasticité et du propos ont évolué de façon corollaire et pourtant distincte. En effet, d'une part ma pratique s'est libérée du sujet narratif pour se tourner vers une abstraction de celui-ci comme évoqué précédemment. La géométrie et la forme vont peu à peu prendre une place prédominante dans ma plasticité. Toutefois, ce geste, qui s'assimile au minimalisme, s'est tout d'abord produit sans avoir une connaissance ou une revendication d'un héritage particulier. Au contraire, c'est un processus opposé à la démarche minimaliste qui c'est réalisé. La recherche de l'aura libérée du superflu et non l'œuvre libérée de celle-ci comme le propose le minimalisme. Une réflexion poussée par des œuvres comme celle d'Anish Kapoor<sup>83</sup> avec par exemple *Untitled (Stellar Green Pearl / Transparent Black)* exposée au sein de la galerie Kamel Mennour<sup>84</sup>. Une œuvre qui propose une demi-sphère en aluminium de deux mètres vingt d'envergure. Recouverte d'un noir brillant, la géométrie elliptique nous perd dans un reflet distordue et inversé. L'œuvre s'impose et prend toute son ampleur



Anish Kapoor, *Untitled (Stellar Green Pearl / Transparent Black)*, 2014, sculpture (Aluminium et peinture), 220 x 220 x 47 cm galerie Kamel Mannour, Paris.



*Cycle de laiton*, 2022, gravure (laiton), 15 x 10 cm



Mauro Staccioli, *Roma - 2010*, 2010, sculpture (acier corten), 1000 x 90 cm, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rome.

dans une corrélation entre géométrie, matière et ressentie du spectateur. Une création qui se crée dans une présence impactant le spectateur. C'est davantage l'œuvre qui nous regarde, pour évoquer à nouveau le propos de G. Didi-Huberman, que l'inverse, notre œil n'arrivant pas à prendre prise dans ce déroutant exercice. Face à cette expérience, c'est l'envie progressive de comprendre ce phénomène et de faire de l'aura le centre d'une pratique plastique qui m'a poussé à expérimenter les liens entre matière et géométrie. Ainsi, comme évoqué dans le premier livre, s'est amorcé une série de projet intitulé *Cycle*. Des travaux expérimentant le contraste entre la forme de la sphère, généralement associée à des notions en lien avec la vie, et différents métaux plus ou moins froid, le tout en gardant la dureté du geste créatif. Ainsi, je réalise *Cycle d'acier* en 2021. Une structure massive, suspendue par une chaîne, de plusieurs cercles agencés les uns dans les autres formant une sphère incomplète. Un travail qui tente d'opposer sa rugosité à une forme de légèreté. Précéder de *Cycle de cuivre* suivie de *Cycle de laiton*, j'explore le contraste de l'aura de la géométrie circulaire avec différents métaux. Un exercice qui m'évoque le travail de Mauro Staccioli<sup>85</sup> devant le GNAM<sup>86</sup> à Rome. Un immense cercle d'acier de dix mètres de hauteur intitulé *Roma - 2010* dans une série de travaux nommé *Cerchio Imperfetto*<sup>87</sup>. M. Staccioli nous propose ici une exploration de cette géométrie dans l'espace.

<sup>83</sup> Anish Kapoor est un plasticien et sculpteur britannique né en 1954.

<sup>84</sup> La galerie Kamel Mennour est une galerie d'art contemporaine parisienne ouverte depuis 1999.

<sup>85</sup> Mauro Staccioli est un sculpteur italien contemporain décédé en 2018 connu pour ses sculptures géométriques monumentales.

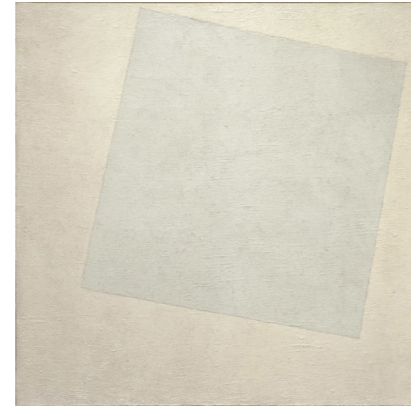
<sup>86</sup> Le GNAM ou galerie nationale d'Art moderne et contemporain est un musée italien à Rome situé dans la villa Borghèse.

<sup>87</sup> Traduction : Cercle imparfait.

Une recherche autour de l'interaction entre la forme, la matière et l'environnement. C'est ici un constat de la persistance de l'aura malgré une épuration du sujet. Une persistance qui poursuit la mise en défaut de l'œuvre tautologique. Un travail qui semble assumer la vacuité de cette poursuite du tautologisme.

### *L'aura du rien*

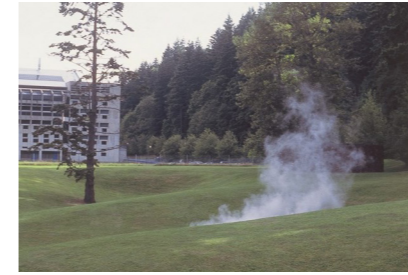
Parallèlement à cela, le développement de la recherche théorique autour de cette pratique m'a amené évidemment vers cette tendance du minimalisme. En commençant avec des artistes comme Daniel Buren<sup>88</sup> ou Anish Kapoor<sup>89</sup>, j'ai développé cette sensibilité de l'épuration au profit de la matière et de la texture, des effets de perceptions provoqués au sein du spectateur. Une tendance qui m'a poussé par exemple à produire *Sans Titre* réalisé en 2021 que nous avons déjà précédemment évoqué. Ce rectangle format A4 blanc de surface lisse sur un mur dégradé recherche cette provocation des sens malgré cette épuration tout en faisant évidemment un rappel aux travaux de Kasimir Malevitch<sup>90</sup> (que ce soit *Carré blanc sur fond blanc* réalisé en 1918 ou *Carré noir sur fond blanc* réalisé en 1915 proposant tout deux une recherche sur le contraste et les limites de la couleur). En poursuivant cette démarche intellectuelle, c'est évidemment face aux différents sculpteurs que sont



Kasimir Malevitch, *Composition suprématiste : carré blanc sur fond blanc*, 1918, peinture (huile sur toile), 79,5 x 79,5 cm, MoMa, New York.



Kasimir Malevitch, *Carré noir sur fond blanc*, 1915, peinture (huile sur toile), 79,5 x 79,5 cm, Galerie Tretiakov, Moscou.



Robert Morris, *Sans titre (projet vapeur pour bellingham)*, 1971, installation (pierre et vapeur). dimension variable, Bellingham

Carl Andre, Donald Judd<sup>91</sup> ou Robert Morris<sup>92</sup> que c'est inscrit l'envie de revendiquer un héritage minimaliste. Face à cette épuration, j'ai trouvé un écho certain à une volonté de développer ce pan de ma recherche. Jusqu'alors encore uniquement conscient de cette volonté d'épuration, j'ai exploré le registre minimaliste sans percevoir cette volonté tautologique. Au contraire, c'est la sensation et démarche opposée qui m'a investie. Même face à une forme de tentative extrême de la part de Robert Morris, *Sans Titre* c'est justement une aura puissante qui se dégage. Réalisé en 1969 à l'université de Washington, il s'agit d'une proposition plastique constituée d'un unique et simple nuage de vapeur. Une tentative qui tente de se débarrasser de toute influence extérieure et retirant jusqu'à la matérialité pérenne de l'œuvre. Si sa disparition presque instantanée la prive d'une aura tel que le perçoit Walter Benjamin, la forme immatérielle de l'œuvre lui donne à l'inverse une fonction uniquement auratique. Un symbole même d'une *Aura* par définition. Un constat qui semble montrer la défaillance inévitable de cette volonté tautologique.

<sup>91</sup> Donald Clarence Judd est un artiste minimaliste américain du XXe siècle.

<sup>92</sup> Robert Morris est un artiste américain décédé le 28 novembre 2018. Il s'inscrit dans le courant du minimalisme et du land art.

<sup>88</sup> Daniel Buren est un artiste, sculpteur et peintre français contemporain né en 1938.

<sup>89</sup> Anish Kapoor est un artiste plasticien britannique né en 1954. Il centre sa pratique sur l'installation et l'art conceptuel.

<sup>90</sup> Kasimir Severinovitch Malevitch est un peintre, sculpteur et théoricien russe du XIX et XXe siècle.

## La frontière de la matière

Face à la résurgence du minimalisme

### *Néo-minimalisme et art sobre*

Cet héritage revendiqué du minimalisme ne semble pas être un processus personnel uniquement. En effet, en persévérant dans cette recherche, c'est révélé à mon regard un certain nombre d'autres plasticiens qui semble partager cette volonté. Tout d'abord, cet héritage s'affirme davantage dans la forme que dans le propos. En effet, celui-ci c'est éduqué des erreurs de son prédécesseur. L'échec d'une quête tautologique ne fut pas vain car, à l'inverse, son enseignement nous permet de tenter l'usage inverse. Créer une œuvre qui repose sur un artifice spirituel, dont l'aura dépasse la matérialité. L'œuvre n'est plus une narration, mais un symbole, un artefact qui baigne dans son aura et l'émane par sa simplicité. Toutefois, cette résurgence semble s'inscrire dans une démarche contemporaine bien précise. Là où le minimalisme s'inscrivait en réaction à la surcharge visuelle que proposait d'un côté le pop-art et de l'autre l'expressionnisme abstrait, aujourd'hui de nombreux artistes semblent poursuivre la même démarche mais face à une surcharge de l'information contemporaine. Un chaos et une surcharge constante dans un environnement humain qui pousse les artistes dans cette même volonté d'épuration. Toutefois, ils le font souvent avec une sensibilité plus personnelle et un engagement plus marqué envers les questions contemporaines. C'est ainsi

que se démarque le néo-minimalisme et l'art sobre, registre dans lequel ma pratique s'inscrit.

### *Constat ou besoin d'un monde*

C'est face notamment à l'exposition *La Casa*<sup>93</sup> au sein du Poush<sup>94</sup> en février 2023 que j'ai constaté cette réelle tendance partagée avec d'autres plasticiens. Un travail du geste, de la matière, de la forme qui prend forme dans une simplicité déconcertante et pourtant marquante. Entre ruine et sobriété, cette exposition transmet un besoin de déconstruction, une épuration nécessaire pour produire une nouvelle création plastique. Cette nécessité, qui s'inscrit dans un contexte contemporain surchargé par l'information et l'intensité des images, traduit cet héritage néo-minimal tout en se chargeant d'une aura marquée. Cette mouvance semble traduire une évolution de l'aura de Walter Benjamin. En effet, là où le courant minimaliste s'inscrivait dans une question tautologique et tentait de repousser l'idée de l'aura, l'art sobre et le néo-minimalisme tente de le ré-embrasser. En effet, il est, aujourd'hui, évident que le propos d'unicité de l'œuvre pour l'aura de celle-ci est évidemment mise à mal face aux développements d'internet et des réseaux sociaux. Cette saturation enfouit l'œuvre plastique dans une masse insondable. La reproduction visuelle est maintenant

---

93 La Casa est une exposition consacrée aux lauréats des 10 dernières années du prix Carré sur seine. Une association qui s'engage auprès des artistes depuis 2011 pour leur proposer un accompagnement et une structure professionnelle.

94 Actuellement dirigé par Yvannoé Kruger, le Poush est une maison d'artistes ouverte depuis 2020. Située à Aubervillier, elle accueille plus de 250 artistes.

incontournable. Alors c'est dans une sobriété nouvelle que l'art sobre et néo-minimal tente de retrouver un apaisement à l'origine d'une aura nouvelle. Une simplicité qui contraste avec le rythme contemporain, pour prendre le temps de nous marquer, d'observer en nous cet encombrement intellectuel. Lors de l'exposition *La Casa* du Poush, c'est le travail de Caroline Le Méhauté qui m'a particulièrement touché avec notamment son travail *Négociation 79 - Croître en silence*. Une pyramide de tourbes de Normandie de trois mètres soixante dix et de cinquante centimètres de côté. Une tour sombre qui s'élève au-dessus de nous, inquiétante et impérieuse, à l'aspect déconcertant. C'est ce contraste entre simplicité et étrangeté qui nous propose cette aura nouvelle, cette même aura dont nous parle G. Didi-Huberman. Par sa simplicité, l'œuvre sonde notre perception et notre vision, elle observe notre réaction face à sa sobriété sans nous forcer à la lecture d'une quelconque narration.



Caroline Le Méhauté, *Négociation 109 - Croître en silence*, 2021, sculpture (tourbe de normandie, bois, acrylic), 370 x 50 x 50 cm, Poush, Aubervillier.

## Processus d'abstraction

### *L'art conceptuel*

Nécessairement, face à ce processus d'épuration, la question de la matérialité rentre en jeu. Cette abstraction semble finir par mener à la disparition de la matière, tout du moins en tant que sujet. Ce qui nous amène à l'art conceptuel. Pour aborder ce sujet, attardons nous

sur l'article *Art minimal et conceptuel*<sup>95</sup> rédigé par Jacinto Lageira, Catherine Millet et Erik Verhagen. Dans cet article, ils nous proposent une analyse de ce qu'est l'art conceptuel. Une première proposition intervient dans l'introduction de la partie conceptuelle « L'objet (l'objet d'art) disparaît au profit de son analyse (qu'est-ce que l'art ?) ». Dans cette logique, le travail matériel est un objet à priori de l'œuvre qui réside dans l'idée. L'art conceptuel ne se traduit pas comme un art du texte ou de la littérature expliquant mais bel et bien de l'expression intelligible de l'œuvre. Toutefois, l'art conceptuel n'est pas une tentative de l'art pour l'art comme l'avertit l'article par la suite. Bien au contraire, l'art conceptuel n'est qu'un prolongement de mode de pensée, un nouvel outil pour explorer de nouvelles dimensions de l'art détaché d'une matérialité première. Il est cependant nécessaire de porter une attention particulière à une telle pratique de l'abstraction. En effet, dans son dernier paragraphe, l'article nous précise que : « L'objet disparaissant, le sujet (le créateur), lui aussi, est escamoté et, avec lui, le contexte social, idéologique, dans lequel il produit ». Il y a dans le processus un dénaturement de la question même de l'œuvre. Le geste, la forme et la matière disparaissent, et donc la main de l'artiste également. De faite, l'artiste doit porter une attention tout particulière pour perdurer, que ce soit par l'investissement social et intellectuel personnel dans son œuvre, ou par la pérennité de la matière en tant qu'objet catalyseur du concept.

95 Jacinto Lageira, Catherine Millet et Erik Verhagen, *Minimal et conceptuel art* [en ligne], In Encyclopædia Universalis. Disponible sur : <https://www-universalis-edu-com.ezpaarse.univ-paris1.fr/encyclopedie/art-minimal-et-conceptuel/> (consulté le 13 mai 2024)

## La performance

Avant de poursuivre, nous ne pouvons, après avoir parlé de l'art conceptuel, esquiver la question de la performance. Dans la question de la performance, la conférence de Joël Hubaut<sup>96</sup> du 22 décembre 2023 au sein de l'université Paris 1 Panthéon Sorbonne donne une vision intéressante de ce qu'est la performance. Sa présentation, performance exaltée en elle-même, propose une vision autant poétique que rock de l'art performatif. Il est pour lui une forme d'auto-cannibalisme de soi à l'origine d'une langue universelle qu'il décrit comme anti-pouvoir, anti-institué, anti-capital, anti-état, une langue anti-langue, une langue de résistance. Une langue pour parler au reste du monde de tous les autres mondes. La performance est pour lui une nécessité épidémique, un travail qui émerge par une nécessité du soi. C'est une fureur personnelle qui lui semble nécessaire à la performance. C'est dans cette dynamique que s'inscrit la transmission de l'idée au sein de la performance. Une autre façon d'aborder ce satellite de l'art conceptuel serait sous le prisme proposé par le Critical Art Ensemble<sup>97</sup> (CAE). Une proposition tournée sous un angle de la formation. Par l'usage

96 Joël Hubaut est un artiste, performeur et peintre français né en 1947.

97 Le groupe Critical Art Ensemble (CAE) est une formation artistique et théorique qui a vu le jour à Tallahassee, en Floride, en 1987. Constitué de six personnes, il a été initié par Steve Kurtz et Steven Barnes et il compte également en son sein Dorian Burr, Hope Kurtz, Beverly Schlee et Ricardo Dominguez. Il s'agit de six artistes pratiquants, notamment, ce que l'on peut nommer les médias tactiques. Parmi les différents médiums utilisés par le collectif, l'on retrouve l'infographie, la conception Web, le cinéma et la vidéo, la photographie, l'art textuel, l'art du livre et la performance. Les membres fondateurs étaient animés par une volonté de repousser les frontières traditionnelles de l'art et, dès le début, le groupe s'est engagé à remettre en question les normes établies et à stimuler la réflexion critique sur les développements technologiques et scientifiques.



CAE, *Flesh Machine*, 1997-1998, performance.

des médias tactiques<sup>98</sup>, le CAE propose des performances/conférences investissant l'espace intellectuel et les questions sociales, se rapprochant ainsi d'œuvres performatives conceptuelles. Par exemple, l'œuvre *Flesh Machine* nous propose un travail constitué d'une conférence/performance, de l'usage de biotechnologie, ainsi qu'un logiciel de manipulation génétique. L'ensemble propose un œuvre qui implique le spectateur dans une œuvre dont la pratique est pluridisciplinaire mais dont la méthodologie cherche également à susciter des réflexion critique à l'égard des sujet abordés.

## Le protocole

Dans le sillage de l'art conceptuel émerge également l'art protocolaire, une forme d'expression artistique qui interroge les structures et les règles régissant la création artistique. Tout comme l'art conceptuel remet en question l'œuvre d'art en mettant l'accent sur l'idée plutôt que sur l'objet matériel, l'art protocolaire se concentre sur les processus et les protocoles qui encadrent la production artistique. Là où la performance répond à l'art concep-

98 Les médias tactiques, aussi appelé média de proximité, font référence à des formes de communication créatives et non conventionnelles utilisées pour influencer l'opinion publique, souvent dans un contexte politique ou social (on pensera par exemple à l'affichage urbain). Contrairement aux médias traditionnels, les médias tactiques visent à perturber les normes établies et à engager le public de manière inattendue. Ces stratégies impliquent souvent l'utilisation de l'art, de la performance ou de la technologie pour transmettre des messages critiques. Les médias tactiques cherchent donc à contourner les canaux médiatiques traditionnels et à donner une voix à des perspectives marginales. Ils peuvent inclure des interventions artistiques dans l'espace public, des détournements médiatiques ou des actions performatives. Ces approches cherchent à susciter la réflexion et à provoquer des réactions émotionnelles pour stimuler le dialogue et la remise en question des normes établies. En résumé, les médias tactiques sont des moyens créatifs, et souvent subversifs, de communication visant à influencer l'opinion publique et à générer des changements sociaux.

tuel par la question intellectuelle ou sociale, ici c'est une accroche matérielle. Un rapport que je favorise, gardant à cœur le travail du geste et de la matière. Loin de se limiter à la simple exécution d'un concept, l'art protocolaire explore les normes sociales, les conventions artistiques et les systèmes de communication qui sous-tendent l'art. Les artistes pratiquant cette forme d'art utilisent souvent des règles strictes ou des instructions précises pour guider leur pratique créative, mettant ainsi en lumière la manière dont les conventions peuvent être manipulées ou subverties. En adoptant une approche méthodique et réglementée de la création artistique, l'art protocolaire remet en question les frontières entre l'art et la vie quotidienne, offrant une réflexion critique sur les processus de production et de réception artistique. La protocole met en priorité le processus de création. Une primauté sur l'œuvre inhabituelle, inversant la dynamique de finalité. L'œuvre matérielle n'est pas la finalité mais une conséquence de l'œuvre protocolaire. Ainsi, *Prophétie* est un projet protocolaire débuté en 2023. Un protocole s'établissant autour de la création et du relevé de données de divers cubes. Si la matérialité finale est une nécessité, l'usage du protocole permet de donner l'accent sur une question autre, qui est ici celui d'une prolifération. Si les divers cubes sont des œuvres également individuelles à part entière, *Prophétie* se traduit indépendamment comme une œuvre les supplantant autant qu'elle les complète. Les cubes sont partis d'un tout et le protocole est un unique fragment. Le protocole permet ainsi d'amener un concept différent de la matérialité, qu'il soit indépendant, complémentaire ou dépendant l'un de l'autre.

### Annexe 3 : Prophétie - Protocole

- Choisir un lieu aléatoire en lien avec un passage de vie.
- Choisir un matériel en lien avec l'environnement (matière urbaine, naturelle, artificielle, etc.)
- Choisir une dimension comprise entre le centimètre et trois décimètres (de taille petite/moyenne par rapport à l'échelle humaine).
- Réaliser un cube selon les critères précédents.
- Inscrire son numéro de série dans un coin inférieur droit (numéro actuel à dater du 14/05/2024 : 0008).

- Placer le cube au lieu choisi.
- Relever les coordonnées exactes du placement.
- Réaliser une documentation sous la forme d'une tablette de PLA transparente de dix centimètres par quinze.
- Sur celle-ci sont gravées les informations suivantes selon le même ordre :

Numéro de série - Coordonnées

Matière

Dimension en centimètre

L'intangible, porte d'un nouveau monde

*L'éventualité d'une métaphysique plastique*

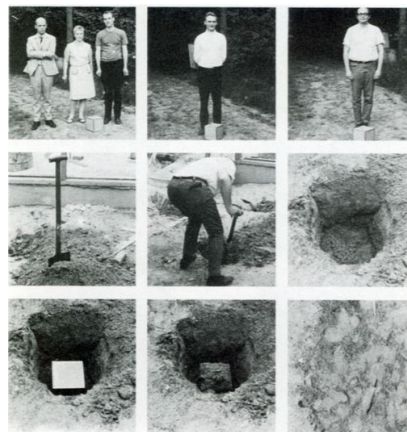
Plastiquement, à force de développer la question d'aura, d'épurement, d'abstraction et de concept, nous pouvons finir par nous interroger du devenir de l'œuvre. Qu'elle est la poursuite d'une telle réflexion et qu'elle peut en être l'aboutissement ? Une question à laquelle nous allons tenter d'amener un élément de réponse avant de clore ce second livre. En développant ce processus d'abstraction, nous avons atteint le constat que l'œuvre peut dépasser sa matière, aller émerger de façon indépendante, au-delà de sa limite physique. Cette nouvelle condition plastique nous permet d'interroger une nouvelle dimension, celle d'une métaphysique plastique. Si la métaphysique réfère à un domaine de la philosophie, elle énonce avant tout, par sa sémantique, ce qui va au-delà de la physique, et donc de ce qui est matériel et cohérent. Il n'est pas question ici de se débarrasser du plan concret, bien au contraire, mais de tenter de se projeter depuis celui-ci pour appréhender ce qui flotte au-delà. Tenter de créer un doute sur l'état réel des choses et de percevoir au-delà. Questionner plastiquement ce qui se projette derrière l'œuvre. A la façon du chat de Schrodinger<sup>99</sup>, ne pas s'in-

<sup>99</sup> La théorie du chat de Schrödinger, proposée par le physicien autrichien Erwin Schrödinger en 1935, est une expérience de pensée visant à illustrer les paradoxes de la mécanique quantique. Dans ce scénario, un chat est enfermé dans une boîte avec un mécanisme qui peut le tuer, déclenché par la désintégration d'un atome radioactif. Selon les principes de la mécanique quantique, jusqu'à ce que la boîte soit ouverte et observée, le chat est simultanément vivant et mort, une superposition d'états. Cette idée met en lumière la problématique de la mesure et de l'observation en physique quantique, suggérant que les particules peuvent exister dans plusieurs états possibles jusqu'à ce qu'une observation les contraigne à un état spécifique.

terroger ni sur la condition du chat, ni sur l'expérience, mais sur ce qu'elle révèle de la condition de l'existence. Un exercice similaire à celui proposé par *Artéfact* réalisé en 2021. Un cube de bois couvert d'une substance étrange (paraffine) de quinze centimètres de côté. Suspendu dans les airs, le cartel indique également en plus un "objet inconnu". Un état latent inconnu. Sa présence est-elle importante ? Est-ce la suspicion du spectateur qui l'emporte sur le cube en tant qu'œuvre, ou est-ce la dualité de la non-existence qui prédomine ? Au même titre, le travail de Sol LeWitt *Buried Cube Containing an Object of Importance but Little Value* réalisé en 1968 propose cette curiosité mettant l'objet de l'œuvre à différentes échelles. Là est donc un nouvel outil, une métaphysique plastique qui attend d'être mise en usage.



*Artéfact*, 2021, installation (paraffine, bois, objet inconnu), 15 x 15 x 15 cm



Sol LeWitt, *Buried Cube Containing an Object of Importance but Little Value*, 1968, performance.

### *Réflexion ontologique*

Il est évident que cette notion porte en elle une intangibilité ontologique. L'expérience d'un abstrait peut-elle réellement porter impacte sur notre être. Si la compréhension de ce qui n'est pas nous même est ardu, qu'en est-il de cette métaphysique que nous ne pouvons ressentir empiriquement. L'introduction de l'article de Ferdinand Alquié<sup>100</sup> sur la métaphysique propose une réponse au travers de sa définition :

« À la physique, qui étudie la nature, on oppose souvent la métaphysique. Celle-ci est définie soit comme la science des réalités qui ne tombent pas sous le sens, des êtres immatériels et invisibles, soit comme la connaissance de ce que les choses sont en elles-mêmes, par opposition aux apparences qu'elles présentent. Dans les deux cas, la métaphysique porte sur ce qui est au-delà de la nature [...] ou, si l'on préfère, du monde tel qu'il nous est donné, et tel que les sciences positives le conçoivent et l'étudient. »

En ce sens, la métaphysique nous permet d'exprimer cette idée de dépassement que peut provoquer l'objet de celle-ci. F. Alquié fait cependant la remarque que ce qui provoque ce dépassement n'est-il justement pas incompréhensible? Et que l'usage du mot

<sup>100</sup> Ferdinand Alquié, *Métaphysique* [en ligne]. In Encyclopædia Universalis. Disponible sur : <https://www-universalis-edu-com.ezpaarse.univ-paris1.fr/encyclopedie/metaphysique/> (consulté le 14 mai 2024)

métaphysique ne serait-il pas un aveu de faiblesse face à l'incapacité à définir ce phénomène? Une question qui va, comme il le décrit, être à l'origine de contestation de cette notion au cours de l'histoire. Cependant, la métaphysique persiste encore aujourd'hui et implique une nouvelle dualité. Pour Heidegger c'est une dualité entre l'Être et l'Étant. Le premier étant une source *spirituelle* qui éclaire toute chose, le second étant le rapport concret. La métaphysique est donc cette science de l'être, la science de ce qui n'est pas science.

#### *Un empirisme métaphysique : le métempirisme*

L'expérience de cette surréalité implique nécessairement l'apprentissage de cette connaissance. Au même titre que nous expérimentons la réalité matérielle à l'exercice de nos sens pour l'appréhender, il semble que nous réussissons également à appréhender cette réalité métaphysique empiriquement alors qu'elle demeure pourtant immatérielle. Il s'agit ici de ce que l'on pourrait qualifier de métempirisme, contraction de méta-empirisme. De façon analogue à la métaphysique, c'est ce qui va au-delà de l'empirisme. La notion est ici légèrement plus subtile car elle questionne non pas le rapport à l'Être mais le rapport au sens. Le métempirisme c'est le dépassement des sens et l'étude qu'il en est fait. C'est en somme ce qui dépasse l'expérience et qui n'est pas fondé sur une connaissance positive, sur un empirisme.

Cela ne s'oppose pas à l'empirisme, ça le dépasse. Cette logique de dépassement qui nous permet de questionner ce métempirisme. Toutefois accepter l'existence d'une telle possibilité relève d'un acte irrationnel qu'il nous est nécessaire d'embrasser pour poursuivre notre recherche.

### ***Livre 3 : Contact avant l'horizon irrationnel***

Où l'aboutissement impossible d'un processus de recherche plastique et philosophique  
comme découverte d'un nouveau

Certains d'entre nous sont croyants, initiés, d'autres sont profanes. Leur geste en ce monde est empli d'un regard poétique, spirituel. Un geste qui surpasse le raisonnement rationnel, qui perçoit derrière le voile de la réalité, qui franchit le seuil du limitant. Une réalité perdue et inaccessible pour l'apôtre du rationnel prédestiné à ne jamais percevoir la grâce de celle-ci. Il existe toutefois dans son regard un doute, une fissure qui se révèle face à l'incohérence des événements qui lui font face. Une crainte qui lui donne une chance unique de percevoir ce monde. Un monde qui dépasse ce qu'il a pu à jamais imaginer.

Ce troisième livre va se perdre dans le labyrinthe du spirituel et de l'art. Toutefois, il ne se veut pas être une déambulation intellectuelle mais bien au contraire, une tentative active de trouver le lieu où ma pratique plastique du cube trouve son dépassement. Là où cette géométrie se transcende, là où le cube devient métaphysique.

## Entre science et fiction

Le mystérieux

### *Retour sur la métaphysique et le métempirisme*

Au cours de ma pratique plastique s'est développé un attrait pour le regard porté sur le mystérieux. Sur l'influence et la réception de celui-ci par l'œil du spectateur. Une difficulté majeure s'est alors dégagée face à cette attraction : comment la nommer ? Le terme religieux, trop connoté, ne convenait pas, là où le terme mystique correspond davantage. Dans l'introduction de l'article intitulé *Mystique* de Michel de Certeau, il est question de la rivalité entre la vision de Freud et celle de Romain Rolland. Pour l'un, le mystique ne semble être qu'une illusion, une dérivation du psychique du soi provoquée par des éléments affectifs. Pour l'autre, il s'agit au contraire d'un sentiment particulier qui relève à la fois d'un malaise et également d'un rapport à l'éternel qu'il nomme comme une forme de *source souterraine de l'énergie religieuse*. Quoiqu'il en soit, ces deux significations sont particulièrement liées à l'ethnologie des religions et de situations culturelles et historiques spécifiques, comme les différentes pratiques chamaniques. Ce rapport culturel, trop spécifique pour ma pratique, m'a ainsi amené à me tourner vers deux notions : métaphysique et métempirisme, ce qui va au-delà de la matière et du sensible. Plastiquement, cela nous mène à une proposition nouvelle et particulière, une sensibilité singulière qui ne saurait

## Annexe 5 : Discographie

Au sein des différents arts, existe la musique. Cet art qui s'est spécialisé dans le travail de faire ressentir par l'unique sens de l'ouïe. Un art qui est aujourd'hui omniprésent et dont nous ne saurions ignorer l'influence. Ainsi, voici une discographie personnelle qui, si vous le souhaitez, peut accompagner la lecture de ce troisième livre.

- Adrian Von Ziegler ..... *Moonsong* (Album)
- Apocryphos ..... *Onyx* (Album)
- Atrium Carceri ..... *Apparatus* (Album)  
*The Old City* (Album)
- The Doors ..... *The End* (Titre)

- Hans Zimmer ..... *Earth* (Titre)
- Jagwar Twin ..... *The Circle (0)* (Titre)
- Kavinsky ..... *Outrun* (Album)
- Lorn ..... *Vessel* (Album)
- The Maze To Nowhere* (Album)
- A/D Music for picture* (Compilation)
- Pink Floyd ..... *Speak To Me* (Titre)
- Seatbelts ..... *Spokey Dokey* (Titre)

faire l'affaire d'une simple curiosité personnelle. Il ne s'agit pas là d'une simple revisite de l'aura de l'œuvre. En ce sens qu'il y a dans cette nouvelle perception un dépassement de l'être qui ne se manifeste pas dans l'auréole dorée que peut provoquer l'aura. Cette métaphysique s'insère dans un mouvement spirituel tout en gardant une dominante scientifique et concrète. Une notion telle une pièce de monnaie, à deux faces. Le spirituel et le rationnel rassemblés sous un même drapeau. Ainsi, s'est développée la tentative de réaliser l'objet, une œuvre métaphysique, le symbole de cette création à deux faces. Une quête qui, si elle a existé inconsciemment depuis le début de ma pratique, s'est vue révélée lors d'une série de travaux éponyme, *Métaphysique*, initiée en 2021 par le projet *Artéfact*<sup>101</sup> évoqué précédemment. Un cube, une forme simple, recouvert d'une fine couche de paraffine, suspendu en lévitation. La recherche d'une étrangeté insaisissable.

#### *Retour sur la géométrie*

Le cube, forme particulière qui fait l'objet de la présente recherche : Si nous avons déjà parlé de sa géométrie dans le premier livre, il est toutefois nécessaire de revenir sur sa condition. Nous avons eu l'occasion de constater que la géométrie est instinctivement associée avec sa signification, avec ce qu'elle nous évoque. De cette manière, George Didi-Huberman, dans son ouvrage *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*<sup>102</sup>, nous parle de l'in-

<sup>101</sup> c.f. deuxième livre, partie 3, L'éventualité d'une métaphysique plastique, page 100.

<sup>102</sup> Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit.

tensité de la forme. De la *présence* qu'elle peut dégager. Un rapport qu'elle met évidemment en lien avec le minimalisme qui a justement cherché à échapper à cette emprise de la présence de la forme. Une volonté de faire scission s'est établie dans la recherche de la forme tautologique, notamment au travers de la géométrie. Cette expérience a amené à constater que la forme géométrique est indissociable de son rôle de présence. Ainsi, G. Didi-Huberman, exprime dans le chapitre *Forme et intensité* :

« La forme en ce sens ne serait qu'un corollaire de la clôture où travaillait déjà le mot de présence »<sup>103</sup>.

Toutefois, il y a dans le cube un état qui semble dépasser sa condition de simple géométrie. Le cube, en tant qu'objet matériel épuré, possède une étrangeté par sa spécificité inutile. Un symbole, aussi simple que pur, d'une notion abstraite réalisée dans une réalité concrète. Le cube semble s'incarner comme une clef entre les mondes. Son existence à l'état naturel lui donne ce caractère abstrait qui lui permet d'ouvrir cette porte entre les plans.

#### *Retour sur l'anthropie*

Le cube a cette double facette, une forme de création humaine, mais dont la forme pure n'a d'usage que scientifique. La production d'un cube est dénuée d'usage concret en lui-même. En ce

<sup>103</sup> Ibid., page 154.

sens qu'une pierre faisant partie d'un édifice peut prendre la forme du cube, mais celui-ci n'est alors que partie d'un tout. Le cube en temps qu'objet d'un tout, d'une unique fonction, semble dénué de sens. Hors, le geste humain, en tant que geste de survie, possède une forme de logique. Cette question nous fait revenir sur la question anthropologique du geste humain. Le principe anthropologique correspond à la compatibilité entre intervention sur le monde et présence d'un être. Le développement anthropologique du monde correspond à un besoin humain d'adapter son environnement pour sa survie et, à terme, son loisir. Hors ici c'est bel et bien la notion de *besoin* qui rentre en jeu. La création d'un objet géométrique sans usage ne relève pas d'un besoin, ni même d'un raisonnement logique. Cependant, si l'on peut trouver certaine forme géométrique à l'état naturel, ce n'est pas le cas du cube. Par conséquent, l'existence d'un cube en temps que forme géométrique, dans la nature, relève de cette existence à deux facettes. N'étant pas naturelle, elle est nécessairement anthropique, mais ne répondant pas à un besoin anthropique elle devrait donc être d'existence naturelle. Cette dualité fait du cube un objet d'étude par excellence. Un objet mystérieux qui propose un dépassement de sa propre condition d'objet géométrique. *Prophétie - 0003*, un cube de 13 cm de côté en acier oxydé propose cette aberration. Il s'agit nécessairement d'un objet manufacturé, d'autant, ici, son statut d'œuvre, mais elle provoque tout de même cette étrangeté contradictoire.



*Prophétie - 0003*, 2023, sculpture (acier, acide), 13 x 13 x 13 cm

## Limite physique

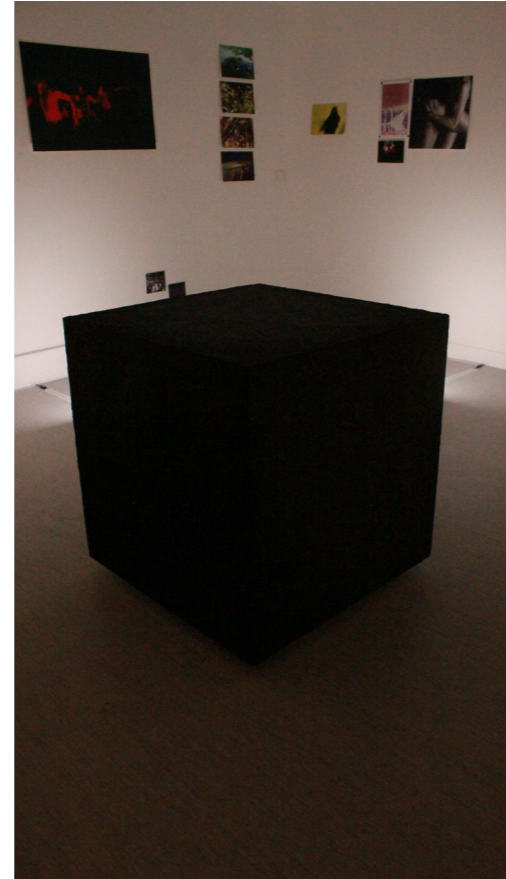
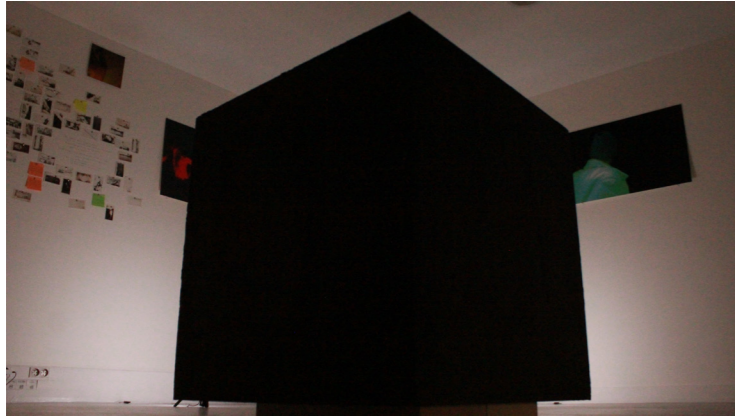
### *L'horizon scientifique*

La métaphysique démarre là où la science se perd. D'une certaine façon, c'est une forme d'horizon qui sépare le compris de l'incompris. Dans le premier volume de la revue de François Theurel *Estrange*<sup>104</sup>, l'intitulé d'un article rédigé par Théo Drieu<sup>105</sup> a retenu mon attention : *La couleur des ombres de la matière noire*<sup>106</sup>. Un article qui nous invite à constater la limite de la science face à notre réalité. Car si la compréhension de notre monde ne cesse de s'affiner, nous restons dans l'incompréhension de sa grande majorité et il est ici question de la *matière noire*. Une inconnue qui représente 80% de la masse de notre univers. Un sujet qui m'a intrigué au point de réaliser une œuvre éponyme. *Matière noire*, un cube de 76,5 cm de côté à la surface noire et à la texture autant rugueuse que souple. Une matière difficile à cerner avec ses simples sens, semblant presque vivante, en train de respirer, tel un organe de la réalité. Une étrangeté qui tente de catalyser cette notion inappréhensible qu'est la matière noire. Cet horizon scientifique nous donne l'objet d'une curiosité intel-

104 François Theurel, *Estrange*, op. cit.

105 Théo Drieu est un vidéaste français à l'origine, avec Kévin Fauvre de la chaîne youtube *Balade Mentale*. Une chaîne de vulgarisation scientifique.

106 Théo Drieu, « La couleur des ombres de la matière noire », *Estrange*, n°1, 2023, page 18 à 29.



Exposition *Premier Contact*,  
 Au premier plan, *Matière noire*, 2024, sculpture (bois,  
 plâtre, acrylique), 76,5 x 76,5 x 76,5 cm

lectuelle sur laquelle notre cortex préfrontal<sup>107</sup>, à l'origine de notre construction dans le rapport au monde, bute. Un impalpable qui confronte nos sens. Avec *Matière noire*, je tente d'investir dans cette notion un métempirisme initialement inexistant dû au rapport imperceptible et incompréhensible de celle-ci. L'article de Théo Drieu propose une analyse de cette matière noire sous un axe anthropologique. L'objectif n'est pas de déterminer ce de quoi il s'agit, bien qu'il nous expose les différentes recherches menées par la sphère scientifique. Ici, il s'agit de constater qu'un élément qui semble être « la colonne vertébrale, l'échafaudage invisible liant par la gravitation le cosmos », nous reste incompris. Nous sommes aujourd'hui capable de la concevoir et de constater par de minuscules indices son existence, mais pas de l'expliquer et de la comprendre. Là est une énigme qui semble définir un horizon pour les sciences fondamentales<sup>108</sup> qui se trouvent obligés

107 Le Cortex Préfrontal (CPF) : à l'avant du lobe frontal. Il est l'essentiel pour les fonctions exécutives, nécessaires pour le contrôle du comportement. Il permet de prévoir et de planifier les actions futures, structurer les tâches complexes et d'organiser les étapes nécessaires pour atteindre un objectif. Il est crucial pour la mémoire du travail et pour maintenir les informations dans l'esprit. Cette région du cerveau aide également à prendre des décisions selon plusieurs options en fonction des conséquences potentielles. Il est le « rationnel ». Il module les réactions émotionnelles, en atténuant les ressentis excessifs pour répondre de façon appropriée à une situation. Sans cette région il est difficile de comprendre les émotions d'autrui et les interactions sociales. Pour ce qui est des comportements, par son travail de régulation, il contrôle et supprime les pensées et actions inappropriées ou inutiles et aide à avoir un déroulement cohérent des tâches. Il combine les informations sensorielles pour les coordonner. Il est lié à l'amygdale et l'hippocampe.

108 Les sciences fondamentales, également appelées sciences pures, se concentrent sur l'acquisition de connaissances théoriques sans chercher une application pratique immédiate. Elles englobent des disciplines comme la physique, la chimie, la biologie et les mathématiques, et visent à comprendre les principes de base qui régissent l'univers. Ces sciences sont essentielles pour développer des théories et des modèles qui expliquent des phénomènes naturels, et fournissent les fondements sur lesquels les sciences appliquées et les technologies se développent. En explorant les lois fondamentales de la nature, les sciences fondamentales permettent des avancées significatives dans notre compréhension du monde et ouvrent la voie à des innovations futures.

de reconnaître que le monde est souvent surréaliste à notre perception. La matière noire fait partie de ces énigmes, mais n'est pas la seule limite sur laquelle se confronte la science. Nous pouvons penser à l'horizon cosmologique<sup>109</sup> ou l'horizon des événements<sup>110</sup>. Qu'y a-t-il au-delà ? Une frontière sur laquelle la science semble buter. L'article se finit sur une citation de *La science du disque-monde* de Terry Pratchett :

« À première vue, tout oppose mages et scientifiques. Assurément, un groupe de gens bizarrement vêtus, vivant dans leur propre réalité, parlant un langage spécialisé et dont les déclarations entrent régulièrement en contradiction flagrante avec le bon sens n'a strictement rien à voir avec un groupe de gens bizarrement vêtus, vivant dans leur propre réalité, parlant un langage spécialisé et... Mais attendez ! »<sup>111</sup>

109 L'horizon cosmologique représente la limite de l'univers observable, c'est-à-dire la distance maximale à laquelle nous pouvons observer des objets cosmiques compte tenu de l'âge de l'univers et de la vitesse de la lumière. En raison de l'expansion continue de l'univers, cette limite évolue constamment. Au-delà de cet horizon, la lumière des objets n'a pas eu suffisamment de temps pour nous parvenir depuis le Big Bang. L'horizon cosmologique est crucial en cosmologie car il définit le volume de l'univers que nous pouvons étudier et comprendre, influençant ainsi nos théories sur la structure et l'évolution de l'univers.

110 L'horizon des événements est une frontière théorique autour d'un trou noir au-delà de laquelle rien ne peut échapper, pas même la lumière. Il marque le point de non-retour : une fois passé cet horizon, toute matière ou rayonnement est inexorablement attiré vers le centre du trou noir. Cette limite est définie par la vitesse de la lumière et les propriétés extrêmes de la gravité des trous noirs, telles que prédites par la théorie de la relativité générale d'Einstein. L'horizon des événements est crucial pour comprendre les phénomènes astrophysiques extrêmes et les limites de nos connaissances sur la physique des objets compacts et denses.

111 Théo Drieu, « La couleur des ombres de la matière noire », art. cit., page 29.

Une proposition amusante qui montre à quel point la frontière entre réalité et fantastique est fine, subtile. Car si les sciences fondamentales admettent cette surréalité du monde, n'est-il pas là une porte vers l'imaginaire.

### *L'horizon littéraire*

Cet horizon n'est pas qu'une simple limite, c'est une frontière avec l'au-delà. C'est l'inconnue prête à être découverte par l'aventurier. Cette question de l'horizon, Jean-Clet Martin<sup>112</sup> nous en propose une vision dans son livre *Logique de la science-fiction de Hegel à Philip K. Dick*<sup>113</sup>. Dans son texte, il est question du lointain. D'un horizon insaisissable, existant, dont la distance nous fait perdre toute autorité dogmatique de notre jugement. Une distance à la compréhension qui vient heurter les limites de notre esprit. Ce même cortex préfrontale dont nous parlions précédemment et qui révèle ici ses limites. Des limites desquelles naissent des paradoxes, mais dont nous pouvons en comprendre le sens. Tels les oxymores un *soleil noir* ou une *obscur clarté*, ces contradictions nous invitent à explorer nos propres limites, une forme d'appel à l'aventure. J.-C. Martin nous cite Hegel<sup>114</sup> qui critique la disparition de la volonté exploratrice :

112 Jean-Clet Martin est un philosophe français contemporain, connu pour ses travaux sur la déconstruction et la philosophie continentale, explorant les concepts de différence et de répétition, ainsi que l'œuvre de Gilles Deleuze.

113 Jean-Clet Martin, *Logique de la science-fiction : de Hegel à Philip K. Dick*, Les Impressions Nouvelles, 2017.

114 Georg Wilhelm Friedrich Hegel est un philosophe allemand du XIXe siècle.

« Ce que, avant [...], on appelait métaphysique a été pour ainsi dire extirpé de fond en comble et a disparu [...]. Où les accents de la cosmologie, et même de l'antique théogonie se font-ils encore entendre ? »<sup>115</sup>

Comme si la science avait fait disparaître toute forme d'inconnue métaphysique. Il y a alors une recherche nouvelle du voyage vers cette inconnue paradoxale. Et cette recherche d'un inconnu métaphysique nouveau s'incarne notamment, pour J.-C. Martin, dans la science-fiction. Cette recherche de voyage peut faire écho, en Occident, à l'intérêt porté pour l'Orient. Un monde qui suscite la fascination occidentale autant pour son invitation au voyage, avec par exemple le film *Lawrence d'Arabie* de David Lean<sup>116</sup> à l'imagerie d'aventure marquée, que pour la part mystérieuse qu'elle recèle avec l'immensité vide du désert, l'horizon sans fin. Un mystère mis par exemple en exergue dans *Le désert des Tartares*<sup>117</sup> de Dino Buzzati<sup>118</sup> où la menace planante de ce désert tient en haleine le spectateur tout au long de l'ouvrage.. Finalement, J.-C. Martin oppose la logique de la réalité et la métaphysique. La logique montre une vue scientifique froide et limitée. Une forme implacable. Mais cette logique peut venir flirter avec la métaphysique lorsque, celle-ci, atteint des domaines dans les-

115 Jean-Clet Martin, *Logique de la science-fiction : de Hegel à Philip K. Dick*, op. cit., page 27.

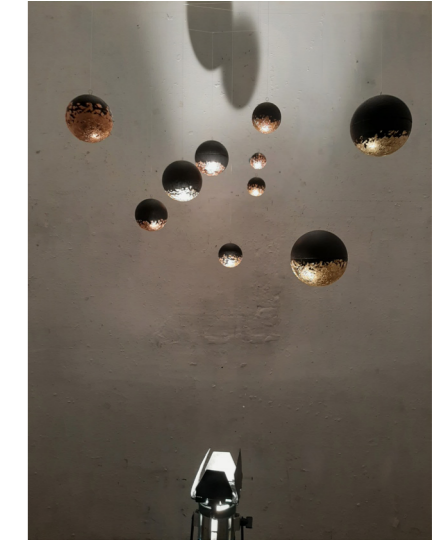
116 David Lean (1908-1991), réalisateur britannique, est reconnu pour ses œuvres épiques telles que *Lawrence d'Arabie* et *Le Pont de la rivière Kwai*, qui ont marqué le cinéma du XXe siècle.

117 Dino Buzzati, *Le désert des Tartares*, Paris, Ed. R. Laffont, 2010.

118 Dino Buzzati est un écrivain et journaliste italien du XXe siècle. Il est notamment connu pour son œuvre majeure *Le Désert des Tartares*, explorant les thèmes de l'attente, de l'angoisse et de la condition humaine.

A droite : *Soleil noir n°2*, 2020, installation (polystyrène, peinture, feuille d'or, fil de nylon), 150 x 150 x 150 cm.

Au centre : *Monolithe n°2*, 2021, sculpture (cubes de bois, miroir, tige filletée), 9 x 9 x 30 cm



quels elle prend une tournure trop loin de notre compréhension. Une logique qui se rapproche d'ailleurs de la logique Lovecraftienne<sup>119</sup>. On constate alors que métaphysique et logique ne sont finalement que deux faces d'une même pièce. Cette invitation à autre chose est évocatrice d'une forme d'aura narratif. Un lien qui nous permet de rétablir un parallèle entre aura et métaphysique. Des travaux comme *Monolithe n°2* ou *Soleil noir n°2* ont cette volonté de montrer, à la fois une étrangeté et des contrastes qui sont porteurs autant de cette invitation à l'imagination, que du rapport froid et logique de la forme. L'un est comme un artefact scientifique mais qui semble se révéler soit massif soit flottant en fonction des

119 La logique lovecraftienne, inspirée par l'écrivain américain H.P. Lovecraft, elle se caractérise par une vision cosmique terrifiante où l'humanité est confrontée à des forces incommensurables et indifférentes. Elle se manifeste à travers des récits où la rationalité humaine est remise en question face à l'indicible et à l'inconnaissable, illustrant ainsi la fragilité de notre compréhension du monde.

angles révélant les miroirs. L'autre se montre comme un système qui nous éclaire de ses contrastes et nous invite dans son espace et sa lumière

### *L'au-delà*

Cet horizon c'est la frontière perceptible. La frontière entre le ciel et la terre, la limite que l'on est capable de percevoir. Seulement pour Jean-Clet Martin, cet horizon c'est l'inconnue inexplorée, les potentialités qui nous échappent. Un questionnement philosophique qu'il rapproche de la notion de dépassement dialectique<sup>120</sup> de Hegel. Chaque stade de la connaissance humaine est une étape vers une compréhension plus complète et plus intégrée de la réalité. L'horizon est donc constamment repoussé, et ce qui se trouve au-delà est toujours en devenir, toujours à redécouvrir et à réinterpréter. Pour ce qui est de l'approche de Philip K. Dick, l'horizon ouvre la possibilité de réalité alternative. reflète une interrogation continue sur ce qui existe au-delà des limites de notre expérience ordinaire. Le reflet d'une interrogation continue sur ce qui existe au-delà des limites de notre expérience ordinaire. J.-C. Martin synthétise sa pensée autour de la science-fiction. Celle-ci permet de répondre à cet au-delà, de créer, de valoriser et de répondre à ce mystère. *Le désert des Tartares*<sup>121</sup>, que nous avons cité pré-

---

120 Le dépassement dialectique chez Hegel, souvent appelé «Aufhebung» en allemand, est un concept central dans sa philosophie. Il s'agit d'un processus où les contradictions internes à une idée ou une réalité conduisent à son évolution vers une forme plus complexe et plus complète, intégrant et dépassant les éléments antérieurs.

121 Dino Buzzati, *Le désert des Tartares*, op. cit.

cedemment, reste pour moi un emblème de la curiosité de cet au-delà. Le lecteur y est tenu en haleine par l'existence d'une menace mystérieuse, au-delà de l'horizon désertique. Le protagoniste, obsédé par celle-ci, en deviendra fou. Embarqué avec lui dans celle-ci, c'est lors de son départ forcé dû à son état que la menace se révélera. Partageant le sort du protagoniste, nous ne la verrons jamais, ne pouvant que lire les lignes décrivant l'alarme sonnante et les hurlements retentir dans le lointain. Nous partageons avec le protagoniste ce désir fiévreux de connaître cette menace inconnue venue de l'au-delà.

### L'imaginaire et la fiction

#### *La narration pour raconter une histoire*

Il est certain que ma pratique s'est dès son début inscrite dans une forme de narration. *Sans Titre*<sup>122</sup>, de 2019, présente une iconographie de conte de fée. Traversé par un besoin narratif, a régulièrement proposé l'instauration d'une forme de récit. Un développement qui n'a certainement pas disparu malgré l'épuration visuelle qu'a subi ma pratique. Elle n'a fait que subir une métamorphose. Là où elle transparaisait, évidente, dans le sujet même de ma pratique, cette narration s'incarne désormais dans la mise en scène et dans le sous-texte. La disposition des éléments, de la lumière, et les références sous-jacentes ayant lieu dans le propos invite à recréer

---

122 c.f. premier livre, partie 1, matière cathartique, page 24.

cette narration. Cet effort répété semble provenir d'une envie, d'un besoin qu'est celui d'imaginer. Nous parlions de l'horizon, le geste de la création est une tentative de réponse. Imaginer ce qu'il y a au-delà par un geste géniteur. Par l'imaginaire invoqué dans les histoires l'horizon se découvre. Un geste bien compris par Freud dans son essai *Le créateur littéraire et la fantaisie*<sup>123</sup>. « Où cette singulière personnalité, le créateur littéraire, va prendre sa matière »<sup>124</sup>, une question qui interroge cette créativité, son origine. Une origine qu'il trace chez l'enfant. N'y a-t-il pas chez l'enfant la naïveté nécessaire pour imaginer de tels univers. Dans son jeu, l'enfant se crée un univers personnel, un royaume fantastique qu'il arrange à sa manière. Freud oppose cette fantaisie à la réalité. Cette fantaisie est clairement moins visible chez l'adulte. Car l'enfant, pour Freud, joue justement à *être grand*. Hors l'adulte éduqué répugne cette fantaisie, en à parfois honte, car ce jeu l'infantilise et prend une forme d'immaturité. Celui qui persiste donc à créer des histoires trouve son geste dans cette fantaisie perdue. Une acceptation de l'infantile qui persiste en soi, accepter de devenir un rêveur éveillé. De ce trait, le créateur littéraire peut produire des mondes imaginaires au même titre que l'enfant. Des univers qui peuvent se laisser voguer à toute forme de création, quand bien même dépasserait l'horizon du compréhensible. Ce geste littéraire, je le retrouve dans la narration que j'instaure dans mes travaux. Il est cependant évident que le propos de la série de travaux protocolaire *Prophétie* est la plus pertinente dans la création d'une

123 Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, folio essais, 2006.

124 Ibid., page 32.

## Annexe 5 : Prophétie - Texte

Une nouvelle tentative, une nouvelle porte vers ce monde métaphysique, un protocole sous un air de prophétie ; ou serait-ce l'inverse ?

Le créateur dissémine ses traces, marque ses allées et venues dans l'espace et le temps. De subtils et discrets indices, une signature matérielle, une forme : le cube. Il anthropise la matière environnante de son geste incompris.

Le scientifique, dubitatif, le suit à la trace. Il relève, note, mesure et documente. Il trie les données, réalise un rapport. Le pragmatisme tente de l'importer sur la superstition, mais c'est un rêve illusoire qu'il poursuit.

Le spectateur constate. Quelle entité se cache derrière ces étranges artefacts ? Il observe et imagine.

Le croyant y voit une prophétie.

histoire. Une histoire pour laquelle, à l'occasion de l'exposition *Premier Contact*, j'ai pris le temps, à titre personnel, de rédiger un texte<sup>125</sup> qui relatait les événements principaux. Une narration de quelques lignes uniquement mais qui invoque une réalité qui se met en parallèle de la nôtre tout en proposant un autre regard.

### *La fiction comme réalité parallèle*

Cette proposition d'un geste créateur parallèle est à l'origine même de nombre de fictions. En allant du récit de *Dune* de Frank Herbert<sup>126</sup>, récemment adapté par Denis Villeneuve<sup>127</sup>, au père de l'horreur moderne H. P. Lovecraft, c'est un millier de mondes qui s'ouvrent à nous. Je suis tout particulièrement sensible aux *Cités Obscures* de François Schuiten et Benoît Peeters. Nous parlions de mondes parallèles, c'est de ça précisément dont il est ici question.

« La manière la moins erronée de qualifier le monde des Cités obscures est sans doute de le définir comme un reflet décalé de la Terre. Sensiblement plus petit, il est invisible depuis notre planète comme si il était victime d'une éclipse permanente. »<sup>128</sup>

125 Texte de l'annexe 5

126 Frank Herbert est un écrivain de science-fiction américain du XXe siècle. Il est célèbre pour son chef-d'œuvre *Dune*, un univers complexe où politique, religion et écologie se mêlent dans une intrigue épique et philosophique.

127 Denis Villeneuve est un réalisateur canadien né en 1967 connu pour son esthétique visuelle saisissante.

128 François Schuiten et Benoît Peeters, *Les cités obscures livres 1*, Casterman, 2017, page 11.

C'est l'histoire d'un monde que nous ne percevons jamais, mais qui lui, nous observe. Ce monde a évolué parallèlement et possède sa propre cosmogonie. Un univers qui a développé ses propres étrangetés et fonctionnements. Ce qui est pour nous ici notable, c'est cette possible éventualité que cette réalité existe tout en nous proposant une invitation à l'imaginaire. Quand bien même il s'agit d'une fiction, la cohérence interne au récit. Garder la cohérence scientifique de notre univers nous permet d'accepter qu'il existe au-delà de notre horizon. Même l'univers de H. P. Lovecraft qui propose une cosmogonie horrifique présente dans notre réalité tente de garder un sens. Nous ne percevons pas les folies de Lovecraft car nous ne pouvons que devenir fou si nous les percevons. Le protagoniste des *Montagnes hallucinées* n'a jamais pu ramener les informations qu'il a perçues car elles l'ont conduites à la folie. Une proposition littéraire qui nous invite à ne jamais découvrir ce qui se cache. Quoi qu'il en soit, cette frontière entre connu et inconnu est une invitation à découvrir ce qu'il peut s'y cacher. Dans cette obscurité, nous ne pouvons que supposer et imaginer ce qu'il s'y cache, peut-être que l'une des nombreuses propositions de fiction se trouve être réalité.

## Annexe 6 : Exploration d'un espace liminal - fiction

- 17h21 Cela fait une petite heure que je marche dans mon quartier résidentiel. Le ciel est grisâtre. Avec ma musique dans les oreilles, je n'ai pas vu le temps passer et j'ai continué à errer sans trop savoir où j'allais. De toute façon les rues se ressemblent donc cela revient au même d'aller à droite ou à gauche puisque je suis dans ma tête.
- 17h43 A force de marcher, je pensais finir par sortir de mon quartier. J'ai dû tourner en rond. Ce qui est étrange puisque je ne me souviens pas être passé par là.
- 17h46 Je viens de retirer mes écouteurs. Il y a définitivement quelque chose d'étrange, je n'entend quasiment aucun bruit à l'exception du bruissement des feuilles avec le vent. Il n'y a aucune voiture, aucun passant.
- 18h12 Je commence à sérieusement flipper. J'ai essayé de retrouver ma maison mais les numéros des habitations et les noms de rues ont disparu. Je pense avoir fait le chemin inverse mais je n'ai trouvé qu'une maison vaguement similaire. Il n'y a toujours personne.

- J+2 Je ne sais pas où je suis. Je n'ai toujours trouvé personne. Je suis rentré dans les maisons, elles sont désertes. J'ai pu me nourrir, c'est le principal. C'est bel et bien mon quartier résidentiel mais je ne reconnais absolument rien. J'ai constaté que la nuit ne s'était pas couchée et que le ciel gris ne faisait place qu'à lui-même. Il ne me reste presque plus de batterie sur mon téléphone.
- J+4 J'ai tenté de m'aventurer plus loin et de cartographier le quartier, mais j'ai l'impression que les formes des routes et des maisons se répètent inlassablement. Comme si mon quartier s'était multiplié en un quadrillage infini.
- J+16 /

## Le chemin vers le dépassement

la quête de la transe

*substance et psychotrope*

Est-il réellement possible d'atteindre cet horizon ? Cette frontière intangible qui s'éloigne à chaque pas que nous faisons vers elle et que seule la fiction semble atteindre. Pour l'observer, il semble nécessaire d'être capable de se projeter en avant sans nous confronter à notre limite physique. Pour cela, il nous est crucial d'explorer la question de la transe en tant que mécanisme de dépassement des limitations sensorielles. Selon l'ouvrage *Psychotrope: art sous influence*<sup>129</sup>, les substances psychotropes jouent un rôle significatif dans cette démarche. Ces substances, en altérant les états de conscience, permettent une expérience directe et profonde de la transcendance. Elles ouvrent des portes vers des dimensions où les formes géométriques, tel le cube, se manifestent, non seulement comme des objets mathématiques, mais également comme des symboles vivants d'une réalité métaphysique. La géométrie, souvent perçue comme rigide et rationnelle, se transforme, sous l'influence des psychotropes, en un langage dynamique et universel. La géométrie, traditionnellement interprétée à travers ses propriétés physiques et ses applications pratiques, devient une entité fluide, capable de commu-

<sup>129</sup> André-Louis Paré (sous la direction), « Psychotrope : art sous influence », *Espace*, n°120, Montréal, Ed. Espace art actuel, 2018.

niquer avec notre perception. Cet accès à un nouveau m'évoque la conférence de Joël Hubaut du 22 décembre 2023. Dans celle-ci, il nous expose sa volonté de créer une langue universelle. Une langue pour parler au reste du monde de tous les autres mondes. Une communication nouvelle empli d'une forme d'anarchie chaotique mais universelle. Une compréhension de la langue qui dépasserait la notion de langage. Une altération du langage qui semble partagé par le travail des autoportraits de Bryan Lewis Saunders<sup>130</sup>. Dans l'article *Expérimenter les singularité : les autoportraits sous influence de Bryan Lewis Saunders*<sup>131</sup>, il nous est décrit l'expérience de B. L. Saunders de réaliser des autoportraits sous différentes substances. Le résultat de cette expérience ne relève non pas d'une continuité entre les œuvres, mais de plusieurs singularités diverses. Pourtant, « ses portraits ont semblé satisfaire une représentation imaginaire fort répandue »<sup>132</sup> traduit une forme de réception universelle avec par exemple *Ritilin (Snorted)* réalisé le 12 août 2001. Une réalisée au stylo à bille et surligneur sur papier sous l'effet, comme son nom l'indique, de la ritaline<sup>133</sup>. Un médicament utilisé dans le cadre de traitement de TDAH<sup>134</sup>, de narcolepsie ou d'hypersomnie.

Un langage chaotique mais compris de tous. De même, les clips musicaux psychédéliques ne sont qu'une tentative de proposer



Bryan Lewis Saunders, *Ritilin (Snorted)*, 2001, dessin (Stylo à bille et surligneur sur papier), 20 x 28 cm, La Maison Rouge, Paris.

<sup>130</sup> Bryan Lewis Saunders est un artiste américain né en 1969.

<sup>131</sup> François Lachance-Provençal, « Expérimenter les singularité : les autoportraits sous influence de Bryan Lewis Saunders », *Espace*, n°120, 2018, page 42-47.

<sup>132</sup> Ibid., page 44

<sup>133</sup> La Ritaline, dont le principe actif est le méthylphénidate, est un stimulant du système nerveux central utilisé en pharmacologie pour traiter le TDAH.

<sup>134</sup> Le trouble du déficit de l'attention avec hyperactivité (TDAH) est un trouble neurodéveloppemental caractérisé par l'inattention, l'hyperactivité et l'impulsivité.

un langage visuel universel au travers de l'expérience psychotrope. Les substances psychotropes telles que le LSD<sup>135</sup>, la mescaline<sup>136</sup> et la psilocybine<sup>137</sup>, historiquement utilisées dans diverses cultures pour leurs propriétés hallucinogènes, jouent un rôle central dans cette exploration. Lorsqu'elles sont consommées, elles modifient les réseaux neuronaux du cerveau, augmentant la connectivité et la fluidité de la pensée. Ce phénomène, souvent décrit comme une *expansion de la conscience*, permet aux individus d'appréhender des concepts complexes et abstraits d'une manière plus intuitive et immersive. La transe psychotrope offre une méthode unique pour explorer les dimensions métaphysiques de la géométrie. En modifiant la réception des phénomènes extérieurs de notre corps, nous ouvrons celui-ci à une forme de défaillance. De cette façon les images rémanentes<sup>138</sup> produites par notre cerveau peuvent se marquer plus fortement. Cette densité d'image peut amener la vision à altérer la géométrie à la façon et à la densifier à la manière d'une fractale des clips musicaux psychédéliques. Des formes qui se répètent et se multiplient continuellement, qui, alors que répondant à une structure mathématique concrète, emmène le sujet dans un tourbillon fluide. En dépassant les perceptions sensorielles ordinaires, les consommateurs peuvent accéder à des états de conscience où les formes géométriques

<sup>135</sup> Le LSD (lysergic acid diethylamide) est une substance psychoactive synthétique connue pour ses effets hallucinogènes puissants.

<sup>136</sup> La mescaline est un alcaloïde hallucinogène naturel extrait de certains cactus, notamment le peyotl, utilisé traditionnellement dans des rites chamaniques.

<sup>137</sup> La psilocybine est un composé psychoactif présent dans certains champignons hallucinogènes, connu pour ses effets sur la perception et la conscience.

<sup>138</sup> Une image rémanente est une perception visuelle persistante qui continue de se manifester après la disparition de la source de stimulation visuelle.

se révèlent sous un jour nouveau. Ces états de conscience altérée permettent une réévaluation des concepts géométriques traditionnels, les transformant en outils pour naviguer et comprendre des réalités transcendantes.

### *l'épuisement*

Il est toutefois évident que la question de l'état de transe n'est pas exclusive à l'usage de substance. Notre organisme étant lui-même capable de produire des molécules chimiques, cet état peut être obtenu au travers de processus physiques. A l'occasion de l'exposition *Premier Contact*, Juliette Valenti<sup>139</sup> a exposé différents travaux questionnant l'effort mémoriel notamment son travail *Paysages Translucides*. Pour cette occasion je l'ai interrogé sur son rapport à la transe dans son travail :

« Dans *Paysages translucides*, des transferts à l'acétone de photographies imprimées, j'utilise mon corps pour convoquer, plastiquement sur les feuilles épaisses, des fragments mémoriels. Je travaille autour du terme « hiraeth », un mot gallois renvoyant à la nostalgie d'un lieu inaccessible par la destruction, le temps ou qui n'a simplement jamais existé. Lors du frottement continu de mes mains sur la surface, au sol, pour pouvoir faire apparaître l'image tant voulu,

<sup>139</sup> Juliette Valenti est étudiante au sein de l'université Paris 1 Panthéon Sorbonne. Diplômée d'une licence en métiers des arts et de la culture et en art plastique, elle est actuellement en première année de master de recherche et création contemporaine.



Juliette Valenti, *Paysage Translucide*, 2021, transfert de photographie à l'acétone sur papier, 58 x 42 cm



je me mets dans un certain état de transe. Je suis, comme l'explique la définition, transportée hors de moi-même et du monde réel. Hors de ce qui m'entoure et de la notion de temps. Seul, l'objectif de l'apparition et les mouvements assidus sont présents. Ces efforts corporels et chronophages rappellent une forme de danse, les mouvements devenant de plus en plus fluides et chorégraphiques avec l'habitude. Ce frottement est nécessairement perpétuel pour que les images apparaissent. Les copeaux d'encre des impressions se détachent alors, jusqu'à se déposer définitivement sur le médium sélectionné. C'est par cet effort énergivore que je tente, en vain, de créer à nouveau, de façon immuable, un souvenir passé. Cela, pour retrouver le premier contact d'un moment inatteignable car unique. L'épuisement du corps représente l'intention quasiment fétichiste, obses-

sionnelle de l'envie du retour vers l'événement originel. Dans cette pratique, l'utilisation du solvant requis est destructeur à usage trop long et répété. Le danger et les effluves de l'acétone peut positionner le corps dans un état de vertige, provoquant des céphalées et de l'asthénie. Une mise en danger pour retrouver coûte que coûte une image, un lieu ou une sensation qui n'existe plus. Un état qui complète la danse de mes mouvements dans la mise en transe de mon corps. »

Juliette Valenti nous propose ainsi une autre vision de la transe. Une transe liée à un épuisement. Par l'effort répétitif, elle se coupe du reste du monde et rentre dans une réalité unique à elle. Cette transe l'amène à déformer le temps présent jusqu'à l'épuisement et la réalisation de sa tâche. Cette réalité autre lui permet de plonger dans des souvenirs, autrement inaccessibles, à la manière d'un palais mental. Une transe qui lui donne un accès plus intime à son passé, lui donnant accès à une autre vision du temps, comme une dimension dans laquelle elle peut vagabonder durant cet effort.

la quête du spirituel

*croyance primitive perpétuel*

Cette poursuite d'un dépassement de l'être au travers de l'état de trances excédant les frontières de notre corps peut nous amener à constater une forme de recherche mystique. La mystique

ayant pour principe la croyance et la pratique de l'union entre le corps physique et l'être spirituel, l'idée de la projection de son propre corps par la transe y est, de façon logique, intimement liée. Au sens large, cette recherche perpétuelle d'un monde spirituel et mystique ne saurait que nous guider vers les croyances portées sur les chamanismes. Pour tenter d'appréhender cette pratique, nous pouvons nous intéresser au travail de l'anthropologue Danièle Vazeille<sup>140</sup> et son ouvrage *Les Chamanes, maître de l'univers*<sup>141</sup>. Le chamanisme se présente comme une fonction très illusoire voire irréaliste pour un lecteur étranger à cette culture. Ainsi, dans un but éducatif, Danièle Vazeille introduit son ouvrage, par une première explication de cette fonction en mettant le spectateur dans l'ambiance d'un rituel en cours de pratique par un chamane Sioux<sup>142</sup>, très intense et déconcertant, par le biais d'une citation. Elle provient d'un exemple tiré du volumes *Teton Sioux*<sup>143</sup>, 1918, de Frances Densmore<sup>144</sup>. L'individu chamanique, aux premiers abords surréaliste, est décrit par Vazeille comme un humain, au sexe souvent peu important, pensant pouvoir réaliser nombreuses actions surnaturelles avec l'aide des esprits. En effet,

140 Danièle Vazeilles est une ethnologue française qui à travaillé sur l'étude des chamanisme, notamment sur les Sioux Lakotas et les Indiens des Plaines.

141 Danièle Vazeilles, *Les chamanes, maîtres de l'univers*, Paris, Ed. Cerf, 1991.

142 Les Sioux sont un groupe de peuples autochtones nord-américains, principalement répartis entre les États-Unis et le Canada, connus pour leur riche culture et leur histoire de résistance face à la colonisation européenne.

143 Frances Densmore, *Teton Sioux music and culture*, Lincoln, Ed. University of Nebraska Press, 1992.

144 Frances Densmore est une ethnographe et ethnomusicologue américaine, spécialisée dans la musique et la culture des amérindiens ayant écrit diverses volumes portant sur l'enregistrement et une transcription des musiques traditionnelles des peuples amérindiens, permettant ainsi une analyse sur son rôle à la communauté des Sioux.

le chamane pourrait soigner mais également provoquer maladies, fertilité animale et humaine ainsi qu'interagir avec les conditions atmosphériques du monde. Il s'agit de pouvoirs hérités de manière précise et propre à chaque culture. Si dans d'autres certaines cultures la transmission est héréditaire (en Sibérie), on peut également en échoir par communication avec l'ancien chamane défunt (le jour de sa mort ou quelques semaines avant), ou l'obtenir par décision des esprits (Amérique du Nord). Enfin, dans certaines cultures, ces pouvoirs peuvent être conférés par une quête volontaire, déduite par une connexion déjà établie avec les esprits (esprit gardien) chez les Amérindiens du Nord. Ils seraient alors mis à l'épreuve par une retraite de ces derniers dans un lieu hanté des esprits.

Si aux premiers abords nous pouvons imaginer, avec une vision populaire de notre époque, une utilisation simple de ces *pouvoirs*, à l'image des super héros, Vazeilles nous détaille de nombreuses étapes pour y parvenir. Les chamanes semblent y accéder par communications avec les esprits par le biais de trances et de voyages à travers le monde des rêves. Cependant Vazeille nous met en garde qu'il ne s'agit pas de simples rêves mais des visions quotidiennes et des rêves éveillés dûs à leurs singularités, donnant leurs nom de *rêveurs*.

Le chamane est donc un être singulier au pouvoir mystique qui possède cette capacité de se transcender. Toutefois ce rôle sert la communauté auquel il appartient. Un rôle qui ne serait que me rappeler le geste du créateur littéraire. Un être singulier selon Freud qui possède également cette capacité de se projeter et qui

possède la fonction de faire rêver son lecteur. Ce qui est notable dans le chamanisme, c'est que cette croyance s'entoure de pratique culturelle qui semble autant divergente que universelle.

« Depuis Mircea Eliade<sup>145</sup>, les nombreux travaux sur le chamanisme confirment sa déconcertante diversité et paradoxalement l'impression de profonde unité de ce phénomène plusieurs fois millénaire. »<sup>146</sup>

En effet cette pratique qui semble dater de minimum 10 000 ans avant notre ère, voir 150 000 avant notre ère<sup>147</sup> et perdure jusqu'à aujourd'hui dans de nombreuses cultures. Elle a toutefois subi nombre d'influences et est aujourd'hui encore mise à l'épreuve du changement. Prenons par exemple les Benandanti italiens. Ils étaient chargés d'accompagner en esprit les morts le jour de leur enterrement. Toutefois la pression religieuse exercée au cours du XVI<sup>e</sup> siècle incita les Benandanti à rallier leur cause chamanique à la foi catholique et à exercer au nom du Christ. De même, le chamanisme coréen atteste d'un chamanisme qui a été, citons, « au cours de l'histoire mouvementée de ce pays, fort malmené; il est néanmoins resté la religion du peuple coréen »<sup>148</sup>. Ainsi,

145 Mircea Eliade, (1907-1986) à Chicago, est un historien des religions, mythologue, philosophe et romancier roumain ayant écrit de nombreux ouvrages sur le chamanisme dont *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase ou Mythes, rêves et mystères*.

146 Danièle Vazeilles, *Les chamanes, maîtres de l'univers*, op. cit., page 71.

147 On peut observer des témoignages de peinture rupestre, notamment à Rocamadour, révélant des indices autour de pratiques chamaniques entre 10 000 av. J.-C. La proposition d'assimiler l'apparition du chamanisme avec les premières sépultures propose cette hypothèse amenant à dater le commencement de cette pratique à 150 000 avant notre ère.

148 Danièle Vazeilles, *Les chamanes, maîtres de l'univers*, op. cit., page 76.

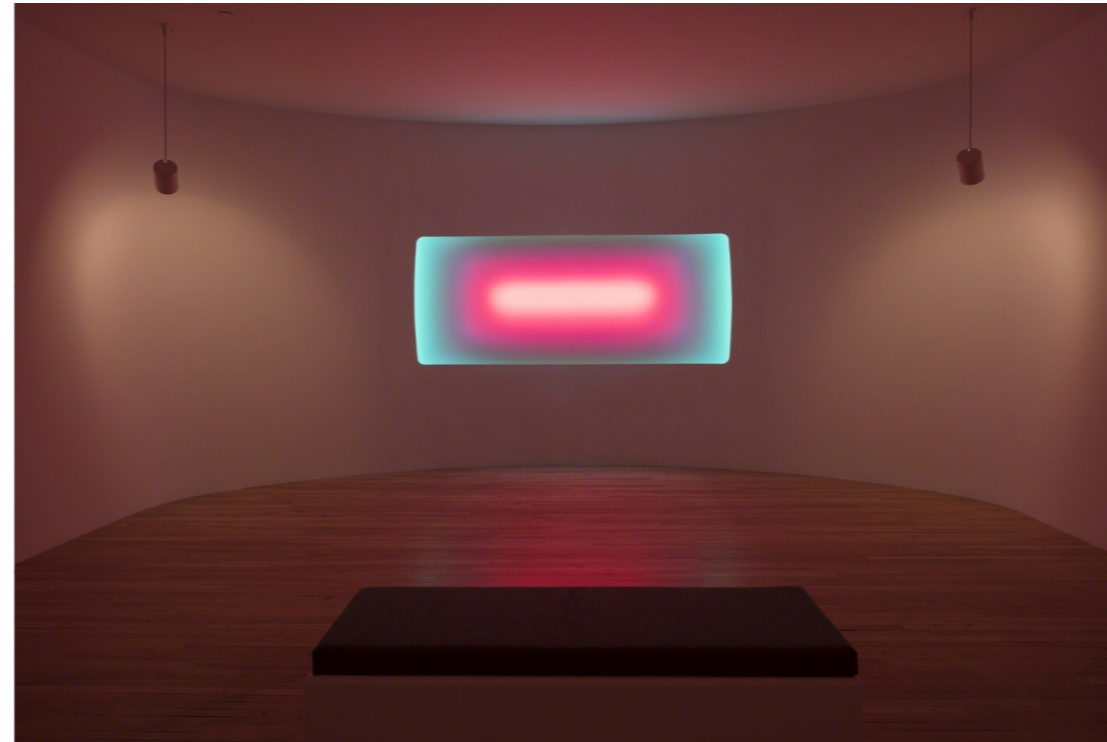
D. Vazeilles nous fait constater l'ancienneté des nombreux chamanismes existant et leur capacité à persister malgré les nombreuses contraintes et évolutions que ceux-ci ont connu.

Le chamanisme rassemble ainsi l'être créateur et la notion d'unicité dans la pluralité. Deux notions préalablement évoquées. Ainsi ce geste mystique semble être corollaire du geste métaphysique et du geste de dépassement. Cette mystique devient alors une opportunité d'explorer à nouveau la création.

### *Entre spirituel et aura*

Autour des années 80, les cultures chamaniques ont subi une évolution que D. Vazeilles qualifie *d'exportation*. Ce phénomène débute avec les *medecine men* qui ont exporté la pratique du chamanisme amérindien au travers de stage, notamment en Europe. D. Vazeille nous rapporte les raisons d'Archie Fire Lane Deer<sup>149</sup>. En effet pour lui, au travers des medecine-men, l'objectif était de faire reconnaître une culture en déclin face aux pressions gouvernementales. Cela a permis une démocratisation du chamanisme en s'articulant notamment autour de nombreux anthropologues. Si pour D. Vazeille il s'agit davantage de simulacre, cela a toutefois permis l'émergence des *whites chamanes* et de conserver cet héritage pour les nouvelles générations des cultures chamaniques. Cette période forte en transversalité culturelle a permis la reprise

149 Archie Fire Lane Deer (1935–2001) était un vétéran de l'armée américaine, et un conférencier sur le peuple, les traditions et la religion des sioux Lakotas. Il a grandi dans la réserve indienne de Rosebud, a servi dans l'armée américaine pendant la guerre de Corée, a été cascadeur et traducteur à Hollywood. Il a également fait partie du mouvement des medecine-men.



James Turrell, *Dissolve (Curved Wide Glass)*, 2017, installation, MASS MoCA, Massachusetts

de ce phénomène par de nombreuses autres pratiques avec notamment l'anthropologie et l'art.

En effet, le spirituel chamanique nous propose une mystique tournée sur le dépassement des limites physiques du corps. Des pratiques tournées vers la transe et l'idée d'un esprit qui se dépasse. Une forme d'aura du corps. Un constat qui met instantanément le spirituel et l'aura en lien. Se créer alors également un lien avec l'aura plastique de l'œuvre. Pour poursuivre la démarche autour de la question du chamanisme, nous pouvons évoquer l'artiste James Turrell<sup>150</sup>, un *quaker*<sup>151</sup> américain proposant une recherche sur le mysticisme. Il propose une pratique tournée autour de la lumière et des effets qu'elle peut produire. Jouant entre illusion de forme, déformation et contraste de couleurs et de lumières, il crée des espaces virtuels pour notre perception. Inspiré par ses propres croyances, sa pratique s'articule autour de ce qu'il appelle *l'inner light*<sup>152</sup>. Son travail tente de transcender la simple illumination physique pour évoquer des expériences intérieures profondes et contemplatives chez le spectateur. En manipulant la lumière et l'espace, Turrell crée des environnements immersifs où la perception devient une méditation active. Prenons par exemple *Dissolve (Curved Wide Glass)*, réalisé en 2017. Une séquence de couleur flottant telle une fenêtre sur l'espace courbe

150 James Turrell est un artiste américain contemporain, reconnu pour ses installations immersives qui explorent la perception de la lumière et de l'espace.

151 Le Quakerisme est mouvement religieux initié au XVIIe siècle en Angleterre. Celui-ci porte la croyance que quiconque peut entendre et expérimenter le divin sans intermédiaire (prêtre ou pasteur). Il est intéressant de noter que si il n'est pas directement lié au chamanisme, il en récupère de nombreuses traditions.

152 traduction : lumière intérieur

de la salle de l'exposition. Une œuvre au variation de couleurs presque imperceptible qui crée un espace propice à la méditation et à la transe intérieure. Cette *inner light* fait référence à une illumination spirituelle et personnelle, que Turrell incite les visiteurs à découvrir en eux-mêmes en se confrontant à ses œuvres. Ainsi, ses installations ne sont pas seulement des objets d'observations, mais des catalyseurs de conscience, invitant à une introspection et à une connexion intime avec notre propre essence lumineuse. L'œuvre de James Turrell tente d'être une clef vers ce dépassement.

#### Réflexion personnelle sur le dépassement

##### *Distinction statique dynamique*

Au cours des précédentes lignes, il a été principalement question de métaphysique, de dépassement de soi, de spirituel et de transe. Une approche théorique nécessaire mais qui n'en traduit pas l'appréhension personnelle qu'il peut en être fait. Tout d'abord, il est nécessaire de concevoir une distinction simple. En effet, mystique, métaphysique et spirituel sont des qualificatifs que j'ai employés au cours de ma pratique pour décrire un univers recherché. Aujourd'hui, j'emploie majoritairement la notion de métaphysique. Car si elle décrit une réalité similaire, elle n'est pas emplie d'une connotation spirituelle et relève davantage d'une démarche scientifique d'exploration. D'autre part, il y a la transe ou le dépassement de soi. Des qualificatifs qui eux questionnent la notion de voyage. Une distinction simple mais nécessaire entre ce qui

est un lieu et ce qui est une action. Entre ce qui est statique et dynamique.

##### *Le corps*

Cette distinction nous permet d'interroger les différentes interactions entre les parties lors de l'intervention d'un travail plastique. Dans le rapport à l'œuvre, c'est le spectateur qui est en action. Il interagit avec elle quelque soit les sens qu'elle nécessite. Vision, toucher, ouïe, vue, goût et odorat. Toutefois, en ayant conscience de ce que nous avons précédemment évoqué, la question se porte ici sur la projection du corps par rapport à l'œuvre. Car si c'est le spectateur qui interagit avec l'œuvre, c'est donc à lui de réaliser le trajet intellectuel de là où l'œuvre veut l'emmener. C'est un voyage qui n'est pas réalisé par le corps physiquement mais il s'agit d'un voyage abstrait. Il n'est pas ici l'objectif de tenter de questionner l'existence de l'âme mais plutôt de constater une forme de voyage de l'esprit. Laisser notre invisible personnel voir à notre place et percevoir ce que nous ne voyons pas. D'une certaine façon laisser notre regard communiquer avec ce monde étrange. Il est une illustration dans le deuxième tome de la bande dessinée *Siegfried*<sup>153</sup> de Alex Alice<sup>154</sup> qui me touche particulièrement. Cette illustration donne une proposition visuelle des géants très proche de l'invisible visible. Un omniprésent imperceptible. A la page 40,



Couverture de l'ouvrage *Siegfried II, La Walkyrie* de Alex Alice

153 Alex Alice, *Siegfried II, La Walkyrie*, Paris, Ed. Dargaud, 2009, page 40.

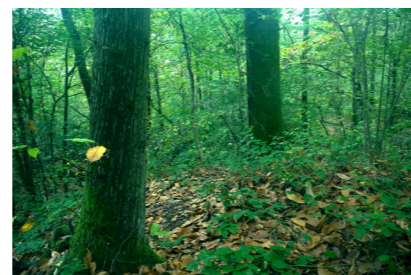
154 Alex Alice, né en 1974, est un auteur et illustrateur français de bandes dessinées, connu pour ses œuvres alliant aventure, fantastique et science-fiction.

se dresse une cascade immense traversée de roches dans laquelle notre œil percevra un géant siégeant, faisant barrage à l'eau. C'est ainsi que le voyage initiatique de Siegfried s'accompagne d'un réel voyage spirituel tout au cours de l'ouvrage. Ce voyage initiatique et spirituel, je tente de le reposer en altérant la réalité par le geste du travail *Prophétie* déjà évoqué précédemment. Toutefois, lors de son commencement, j'ai accompagné *Prophétie - 0001* d'un travail complémentaire de documentation. Réalisé volontairement par un œil extérieur, j'ai demandé à Tom Tanguy de réaliser une série photographique avec sa propre patte graphique. Ainsi, ce geste complémentaire vient proposer une nouvelle vision, une altération particulière de la réalité pour compléter ce voyage de l'imperceptible. Une vision différente, une perception d'un autre monde que le mien, un autre lieu spirituel.

### *Le lieu*

Les lieux ne se cartographient pas tous sur une carte. Car partir de ce postulat ne serait qu'un aveu de faiblesse personnelle à admettre l'inexistence du monde métaphysique et spirituel. De même qu'il existe autant de cartes de notre réalité que de perceptions différentes. La proposition plastique de Tom Tanguy<sup>155</sup> autour du travail *Prophétie - 0001* propose une existence différente de cette œuvre et donc une réalité différente. Toutefois, j'aimerais ici non pas traiter de la pluralité des réalités mais de leurs intérêts.

<sup>155</sup> Tom Tanguy, étudiant en master 2 recherche et création contemporaine.



En effet, la réalité spirituelle, mystique ou métaphysique sont des lieux abstraits, inaccessibles au corps physique. Cependant j'aimerais évoquer l'expression populaire suivante : « Dans un voyage ce n'est pas la destination qui compte mais toujours le chemin parcouru, et les détours surtout. » de Philippe Pollet-Villard. Cette citation nous permet de rappeler en effet l'importance du voyage, du déplacement, que nous avons exprimé précédemment. Toutefois le lieu garde son importance. Il est celui qui guide la raison de ce voyage, la volonté de découvrir. En lui même il exprime une finalité mais avant tout un objectif. La quête de la transe est guidée par la volonté de découvrir le lieu de la réalité métaphysique. Dans le cadre plastique, ma pratique n'est pas une expression du monde métaphysique mais bel et bien un outil pour se guider vers celui-ci et nous proposer ce voyage. Sans cette finalité, la quête n'a pas de sens, si cette réalité n'existe pas, alors cette quête plastique n'est qu'une déambulation artistique. Cette finalité est donc nécessaire pour permettre à l'expression physique de voyage spirituel de s'exprimer.

### *Le véhicule : le cube*

Le corps et l'esprit constituent la variable dynamique, l'organe du mouvement, du voyage dans l'espace et les réalités. Le lieu incarne le statique, la finalité de la quête, l'objectif de ce déplacement qui concentre les interrogations et les inconnues. Deux états qui sont dépendants l'un de l'autre et qui se complètent. Toutefois, il existe un troisième paramètre qui s'incarne dans le moyen

de déplacement. Dans notre réalité, le déplacement dans l'espace se réalise avec l'aide de nos jambes ou d'un véhicule, mais pour accéder aux autres réalités, il nous faut d'autres outils. Nous avons évoqué précédemment les substances psychotropes ou l'épuisement comme véhicule de ce voyage, toutefois dans le cadre d'une plasticité, j'ai trouvé comme nouveaux véhicule l'objet du cube. Par ses conditions mathématiques particulières, par son phénomène d'étrangeté anthropique, et par sa persistance dans les divergences géométriques psychédéliques, j'ai perçu le cube comme un emblème d'étrangeté. Une forme de fissure entre les réalités. Toutefois, je m'intéresse, face à cette question du véhicule, à deux interrogations complémentaires. La question que l'on peut se poser c'est comment un objet matériel, pour nous le cube, peut, alors qu'il demeure statique, devenir le véhicule d'un mouvement, ou serait-il donc lui-même un objet dynamique capable de sa propre transe. Il me semble que l'état de cette double question nous est révélé au cours des précédents livres. La matière et la géométrie possèdent des qualités de sensation évocatrice, des catalyseurs pour le spectateur. L'œuvre en elle-même catalyse donc les effets nécessaires, au même titre que les psychotropes ou les pratiques chamaniques, pour provoquer la transe. Toutefois, l'œuvre et son aura montrent un dépassement d'elle-même. Le témoignage de G. Didi-Huberman nous permet de constater que l'œuvre est autant active que le spectateur. Elle nous observe et sonde nos propres faiblesses par son aura. Au sein de la géométrie, le cube, ou le carré, accumule un nombre étrangement élevé de paramètres qui défient d'autres géométries. Une forme de mystère qui se den-

Sur la double page précédente :  
Travail photographique de Tom Tanguy autour  
de *Prophétie - 0001*, 2022, sculpture (bois de  
chêne), 9 x 9 cm

sifie. Un dynamisme qui donne au cube une double facette plus que n'importe quelle autre géométrie. Le cube, en tant qu'œuvre plastique, semble autant pouvoir devenir le lieu incarné que le corps qui se transporte faisant de lui, dans le cadre d'une plastique, le véhicule idéal, c'est le cube métaphysique et la transcendance de sa géométrie.

## Sanctifié par la mystique

L'objet du culte

*L'artéfact*

Ma pratique plastique est emplie de l'attrait pour l'étrange, le mystérieux et le mystique. Un tout que j'ai rassemblé sous l'égide de la métaphysique. Dans notre présente réalité, les objets qui incarnent le mieux cette notion peuvent être rassemblés sous le qualificatif de *l'artéfact*. Cependant ce qualificatif nous évoque deux attraits. D'une part, nous pouvons l'associer à l'idée de singularité. La présence d'un objet particulier qui fait erreur dans le tissu de notre réalité. De cette façon, en photographie, électronique ou informatique, l'artéfact est un détail indésirable, un parasite au sein de l'image ou du programme. De manière générale, c'est un trait artificiel qui dénote avec la continuité naturelle. De cette façon, *Artéfact*<sup>156</sup> réalisé en 2021 se présente comme une anomalie étrange. De part sa matière à l'aspect indéterminé, de par son flottement et de par la curiosité inconnue qui se trouve elle-même en flottement dans son cœur, cette œuvre se présente en discontinuité avec la cohérence de son environnement. Toutefois, n'ayant pas connaissance de l'objet interne, cette œuvre peut également prendre le second rapport que propose la notion d'artéfact. En effet, l'artéfact peut également invoquer l'objet

<sup>156</sup> c.f. deuxième livre, partie 3, L'éventualité d'une métaphysique plastique, page 100.

du sacré religieux, une forme de synonyme de la relique. Tel la *lance de Longin*<sup>157</sup> ou la *Pierre Noire*<sup>158</sup> enchâssée dans l'angle sud-est de la Kaaba<sup>159</sup>. *Artéfact* évoque également ce trait religieux dans le rôle du sanctuaire de l'objet mystique, ici l'inconnue au sein de cette étrange boîte. Similaire à une forme de tabernacle<sup>160</sup> refermant la relique consacrée. Un trait qui nous ramène évidemment à la question religieuse et spirituelle. Un lien que nous avons jusqu'alors tenter d'esquiver car empli d'une forte connotation alors même que la forme du cube dans le domaine spirituel peut de toute évidence nous ramener à la Kaaba. La Kaaba, située au centre de la mosquée Masjid al-Haram à La Mecque, est une structure cubique qui occupe une place centrale dans l'Islam. La forme cubique de la Kaaba est le résultat d'une combinaison de raisons historiques, religieuses, architecturales et symboliques. Cette structure simple mais profondément significative ne saurait

<sup>157</sup> La lance de Longinus, également connue sous le nom de Sainte Lance, est une relique chrétienne légendaire censée être l'arme qui a percé le flanc de Jésus lors de sa crucifixion. Selon la tradition, elle aurait des pouvoirs miraculeux et a suscité de nombreux mythes et recherches à travers l'histoire.

<sup>158</sup> La Pierre Noire est une relique islamique vénérée, enchâssée dans un coin de la Kaaba à La Mecque. Selon la tradition islamique, elle aurait été envoyée du paradis et est considérée comme un signe de l'alliance entre Dieu et l'humanité. Les pèlerins musulmans cherchent à la toucher ou à la pointer lors du Hajj et de la Umrah.

<sup>159</sup> La Kaaba est un édifice cubique situé au centre de la Grande Mosquée de La Mecque, en Arabie Saoudite, et constitue le lieu le plus sacré de l'Islam. Construite en pierre et recouverte d'un tissu noir brodé d'or appelé la Kiswah, elle est le point de convergence des prières des musulmans du monde entier. La Kaaba abrite la Pierre Noire dans l'un de ses coins, une relique vénérée par les fidèles. Selon la tradition islamique, elle a été construite par le prophète Abraham et son fils Ismaël. Chaque année, des millions de musulmans se rendent en pèlerinage à La Mecque pour accomplir le Hajj, l'un des cinq piliers de l'Islam, qui inclut le Tawaf, la circumambulation de la Kaaba.

<sup>160</sup> Le tabernacle, dans la tradition judéo-chrétienne, est une structure sacrée mobile utilisée par les Israélites pendant leur traversée du désert, servant de lieu de culte et d'abri pour l'Arche de l'Alliance. Dans le christianisme, il désigne également l'armoire où sont conservées les hosties consacrées dans une église.

être ignorée comme une référence dans une pratique plastique.

### *la croyance*

Un constat qui nous amène à interroger également le lien potentiel entre ma proposition plastique et la question religieuse. Au premier abord, il est évident que mon travail se refuse à appréhender un trait religieux, ne serait-ce que par la présence du projet *Nouveau dogme*<sup>161</sup>. Un travail réalisé en 2020 proposant une satire liant l'iconographie religieuse catholique des vitraux d'église avec la doctrine du capitalisme et du libéralisme. Une œuvre critiquant l'aspect dogmatique de la société de consommation en la raccrochant à la notion de dogme religieux. Toutefois, si ma pratique a continué à se refuser une pensée religieuse au sens dogmatique, il est indéniable que l'évolution de ma proposition plastique s'est approprié un certain nombre de gestes et d'interactions en lien avec le spirituel qui font évidemment écho à des questions religieuses.

### Le geste religieux

### *Le croire*

A partir de l'instant où l'on évoque la question religieuse, nous pouvons interroger la question des gestes qui constitue ce qui participe de l'acte de croyance. Il n'est pas si déraisonnable

---

161 c.f. deuxième livre, partie 1, l'œuvre classique, page 72.

## Annexe 7 : Créer une religion en 8 étapes

- 1 - Réalisez et placez, dans la nature, un artéfact.
- 2 - Trouvez quelqu'un de superstitieux et particulièrement zélé.
- 3 - Faites découvrir cet artéfact à cet individu
- 4 - Faites lui développer une croyance autour de cet artéfact.  
Qu'il s'agissent d'une croyance spirituelle ou paranormale n'a pas d'importance

- 5 - Incitez-le à partager son expérience à son entourage et au reste du monde
- 6 - Fondez une communauté avec les partisans qu'il aura rassemblé.
- 7 - Ecrivez les dogmes et principes fondamentaux pour diriger cette croyance dans une direction précise.
- 8 - Nommer cette croyance et favoriser son développement à un nombre croissant de croyants.

Vous voilà avec votre nouvelle religion.

de comparer art et religions, surtout dans un contexte d'art contemporain où la notion de *White cube*, évoqué dans le livre 1, est omniprésente. En effet, dans son ouvrage, Brian O'Doherty réalise une telle comparaison

« Quelque chose de la sacralité de l'église, du formalisme de la salle d'audience, de la mystique du laboratoire expérimental, s'associe au design chic pour produire cette chose unique : une chambre d'esthétique. À l'intérieur de cette chambre le champ magnétique perceptif est si puissant que s'il en sort, l'art peut déchoir jusqu'à un statut séculier. À l'inverse, les choses deviennent art dans cet espace où de puissantes idées de l'art se concentrent sur elles. »<sup>162</sup>

Une analyse qui met sur un pied d'égalité l'acte sacré provoqué d'une part par le lieu consacré et de l'autre le lieu d'exposition. Une comparaison qui pourrait également être poursuivie en mettant en lien le geste divin et le geste créatif de l'artiste. Quoiqu'il en soit, cela nous permet dès lors d'interroger les différents gestes proposés par la question religieuse autour de l'art.

#### *Le toucher*

Face au travail *Matière Noire* réalisé à l'occasion de l'exposition *Premier Contact*, j'ai pu constater une réaction chez une grande

---

<sup>162</sup> Brian O'Doherty, *White cube : l'espace de la galerie et son idéologie*, op. cit., page 36.

majorité du public. Ce cube monolithique noir à la surface rugueuse et intrigante venant perturber le spectateur qui à régulièrement demander à pouvoir le toucher. Tout d'abord réticent à l'idée, j'ai rapidement compris que ce geste était d'une grande importance. Le besoin de toucher pour comprendre, pour accéder à la croyance en cette matière. De plus, c'est un geste intime entre l'artiste et le spectateur. La matérialité de l'art repose sur l'acte tactile de façonner, de modeler et de transformer la matière. Ce contact direct avec les matériaux, qu'il s'agisse de l'argile, de la peinture ou du métal, est un geste fondamental qui confère à l'œuvre sa forme et son essence. Le toucher permet à l'artiste de ressentir et de manipuler la texture, la densité et la température, établissant une connexion profonde entre la vision créative et la réalité tangible de l'œuvre. Pour le spectateur, le toucher, bien que souvent interdit dans les musées, joue un rôle important dans la perception de l'art. L'œil, en scrutant les surfaces et les formes, imagine le toucher et complète ainsi l'expérience visuelle par une compréhension tactile implicite. Ce lien entre le toucher et la création renforce l'authenticité et la physicalité de l'œuvre, soulignant l'importance du geste tactile dans le processus artistique.

Ce geste incarne une forme de transmission spirituelle. Le croyant touche les pieds de la statue de la vierge pour obtenir sa grâce, le primate dans *2001, l'odyssée de l'espace* touche le monolithe pour accéder à la connaissance. Ainsi, en 2021 je réalise *Monolithe*. Une stèle d'une trentaine de centimètres de haut qui par sa forme nous invite à le considérer comme un objet sacré. Une forme monolithique mystérieuse dominant des mains rupestres



*Monolithe*, 2021, sculpture (paraffine, tissu, pigment ocre), 15 x 40 x 1cm

imprimées aux pigments ocres, trace de la vénération passée. Un travail qui se veut évocateur du lien entre l'objet sacré et le geste du toucher du croyant.

### *Le voir*

Le geste du voir est également central dans le travail plastique. Il trouve une résonance particulière dans l'histoire de Saint Thomas, qui incarne le besoin de voir pour croire. Saint Thomas, en insistant sur la vérification visuelle de la résurrection du Christ, symbolise cette exigence de preuve tangible. De même, dans la pratique artistique, le geste de l'artiste est intrinsèquement lié à la création de formes visuelles qui exigent d'être vues pour être crues et comprises. L'acte de voir, tant pour l'artiste que pour le spectateur, est un processus actif de découverte et de confirmation. Le geste du peintre ou du sculpteur, en façonnant les éléments visuels, construit un pont entre l'œuvre et le spectateur, invitant ce dernier à une exploration visuelle. C'est par le regard que l'on accède à une compréhension profonde de l'œuvre, à la manière de Saint Thomas qui accède à la croyance par la vue. Le geste du voir, dans la création plastique, devient ainsi un outil crucial pour saisir et appréhender la réalité créée par l'artiste. C'est alors en une forme d'opposition à ce geste que se présente le projet *Prophétie*. Il n'est pas spécifiquement ici question de supprimer le voir puisque les œuvres qui constituent existent bel et bien. Toutefois, dans le cadre de *Premier Contact*, je me suis interrogé sur comment réaliser un témoignage de ce protocole in-situ, dans le cadre

d'un white cube. J'ai ainsi proposé une dernière étape complémentaire pour le projet *Prophétie*. Une documentation de ce projet. Une série de tablettes documentant les huit premiers numéros de la série. Des tablettes qui documentent le numéro, les coordonnées, les dimensions et la matière mais qui, cependant, refusent le geste du voir au spectateur, l'obligeant à s'en remettre à une forme de croyance en l'existence de ceux-ci.

### *La quête*

Face à l'absence de l'opportunité du geste du voir dans le projet *Prophétie* se crée une nouvelle proposition qui complète la question des gestes religieux, celui de la quête. Face à des propositions de projets conceptuels in-situ comme *Prophétie*, le rapport à la quête joue un rôle essentiel, établissant un parallèle frappant avec le pèlerinage religieux. Ces œuvres, souvent installées dans des lieux spécifiques et parfois éloignés, exigent une démarche proactive de la part du spectateur, qui doit entreprendre un voyage pour aller les voir à la manière de la quête du Graal<sup>163</sup>. Ce déplacement physique transforme l'expérience de l'art en une véritable quête, où le chemin parcouru et les efforts consentis font partie intégrante de la rencontre avec l'œuvre. À l'instar du pèlerinage religieux, où le fidèle se déplace vers un lieu sacré pour vivre une expérience spirituelle profonde, la quête artistique in-situ engage

163 Dans les légendes arthuriennes, le Graal est une relique souvent représenté comme une coupe sacrée, symbole de quête spirituelle et de la recherche de la vérité. Son iconographie dans l'art médiéval européen reflète les valeurs et les croyances de l'époque, mettant en avant la quête de la divinité et la recherche de la transcendance.



*Prophétie - documents*, 2024, installation (PLA), 15 x 20 cm chacun.

le spectateur dans un processus de découverte et de contemplation. Le lieu choisi pour l'installation artistique devient ainsi un sanctuaire où l'art et le paysage se fondent, créant une symbiose unique entre l'œuvre et son environnement. Cette démarche confère une dimension sacrée à l'acte de voir, où le voyage vers l'œuvre est aussi significatif que l'œuvre elle-même, renforçant la connexion entre l'art et le pèlerinage spirituel.

### *Le cube métaphysique*

#### *La clef vers l'autre monde*

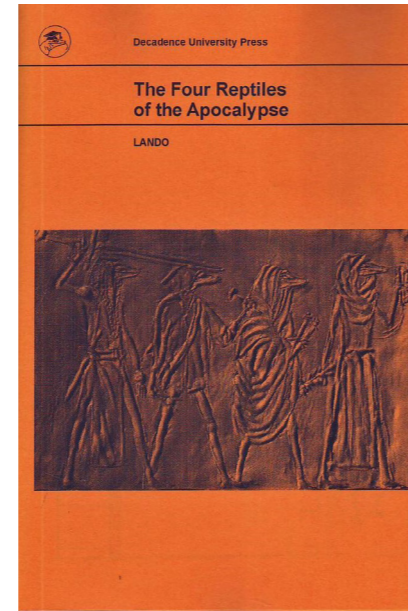
Ainsi nous tentons de voyager entre ces mondes qui cohabitent. Entre notre réalité tangible et toutes celles qui constituent la métaphysique. Un voyage intellectuel qui s'ouvre sur un horizon déformé, où les concepts se mélangent pour devenir un tout étrange qui nous attire et nous repousse en même temps. Le cube métaphysique se montre alors comme une fissure qui transperce cet horizon. Un véhicule plastique qui nous propose un sauf-conduit au travers de ce marécage immatériel. A la frontière de ces mondes, le cube prend autant de rôles qu'il n'en est imaginable. Il est celui qui nous protège et nous enferme à la fois, il nous transcende et se transcende lui-même, il existe et est inexistant. Il se propose en tant que réalité physique mais également en tant que portail sur une infinité de réalité, un gouffre béant qui nous montre la création originelle et l'apocalypse, tout en demeurant une simple géométrie. La vision cauchemardesque de Lando et son fanzine

*The Four Reptiles of the Apocalypse*<sup>164</sup> nous offre une étrange réalité où deux mondes se projettent et se confrontent au travers d'une entropie que la mystique du cube provoque en étant autant créateur, prison et spirituel à la fois. Ce cube voyage d'un univers à l'autre. Il est la structure croissante qui défie les lois *d'Urbicande*<sup>165</sup>, il est le tesseract de la quatrième dimension<sup>166</sup>, il est la pierre au pied de l'édifice, il est une forme religieuse telle la Kaaba, et évidemment la brique insécable de ma pratique. Un cube qui voyage entre les genres en se chargeant de mystère grandissant. Ce cube qui persiste au sein de l'art, qui demeure autant en temps qu'objet que concept, un élément fondamental et récurrent de nombre de pratiques. De par sa simplicité, ses propriétés, son volume, son étrangeté, ses significations, il est propice à toutes les réflexions. Car cet objet dépasse sa matérialité, il se transcende et peut évoquer ce qu'il souhaite tout en gardant une cohérence. Ainsi je me trouve face à la porte de l'immatériel. Une antichambre aux formes indescriptibles dans laquelle se trouve une porte unique. Toutefois dans ma main se trouve l'objet qui constitue la clef vers cet autre monde. Un simple cube. Face à cette porte je suis immobile, à la fois curieux mais inquiet. Je possède la clef, mais mon imaginaire s'inquiète. J'ai fantasmé cet instant mais me voila paralysé. Que se passe-t-il derrière cette porte.

164 Lando, *The Four Reptiles of the Apocalypse*, Pennsylvanie, Ed. 50 Watts Book, 2015.

165 François Schuiten et Benoît Peeters, *Les cités obscures livres 1*, Bruxelles, Ed. Casterman, 2017.

166 Le tesseract est une conception géométrique d'un cube projeté dans quatre dimensions. Au même titre que le carré est une projection du cube dans un espace en deux dimensions. Dans notre cas, nous expérimentons notre réalité dans trois dimensions.



Couverture du fanzine *The Four Reptiles of the Apocalypse* de Lando

Peut-être vaut-il mieux ne pas répondre à cette question. Peut-être que cette quête doit échouer. La boîte de Pandore fut une erreur, la métaphysique en est peut-être une aussi.

Cette quête doit échouer.

## *Conclusion*

Il est maintenant temps de venir fermer ces trois volumes qui constituent cette recherche. Une recherche qui nous a invité à constater les différents liens entre les concepts fondamentaux qui constituent le cœur de ma pratique et l'évolution intellectuelle de celle-ci qui a constitué une forme de quête personnelle autour de la métaphysique. Ainsi, c'est tout d'abord autour d'un geste d'artisan que s'est initié cette pratique, en ayant à cœur la question des sens empiriques. C'est cet effort autour de la question de la matière et du geste plastique qui m'a amené à questionner une transmission cathartique de la matière. Toutefois, très vite est apparue une distinction entre le geste empirique que je pouvais ressentir à titre personnel lors de la production de l'œuvre et l'expérience du spectateur. Ainsi, j'ai commencé à développer la notion de métempirisme, l'expérience de la matière sans l'exercice des sens. Un développement qui a évidemment questionné une dimension invisible de l'œuvre. J'ai alors commencé à travailler tout ce qui pouvait influencer cet acte invisible. A cet instant, ma pratique a amorcé un virage majeur. En effet, lorsque j'ai pris conscience de la force de l'aura de l'œuvre, une nouvelle perspective s'est ouverte et la question de la métaphysique a commencé à prendre une place prépondérante de façon excessivement rapide. J'ai alors expérimenté tout ce qui pouvait participer de cet aura,

allant de l'œuvre en elle-même aux artifices qui l'entourent. Évidemment, cette poursuite s'est vue doublée de la découverte de nombreux artistes et de tentative similaire ou opposée à la mienne notamment au sein du minimalisme. Cette quête a commencé à prendre un aspect nouveau lorsque le cube est apparu comme un outil majeur.

J'ai trouvé dans le cube quelque chose qui dépassait la simple aura. Le cube était un outil qui me permettait de créer une histoire nouvelle, créer un univers particulier qui venait proposer plus qu'un dépassement de l'œuvre, mais proposait une réelle curiosité interne chez le spectateur et moi-même. Je ne cherchais plus à provoquer l'aura ou la métaphysique, mais bel et bien à la comprendre, voir à y accéder. Le cube fut le catalyseur de ma pratique et de mes recherches autour de la métaphysique, de l'aura ou du spirituel. Une quête qui m'a inlassablement fait jouer avec la question du geste religieux mais que j'ai tenté de garder à distance en gardant une approche pseudo-scientifique de ma pratique.

Cette évolution nous amène à cet instant précis face à la question que nous nous sommes au préalable posée ou *dans quelle mesure la forme cubique est-elle capable de [re]créer une idée de dépassement*. Je pense qu'il est maintenant possible d'y répondre grâce au processus que nous avons subi. Tout d'abord cette question interroge une notion de à nouveau. A titre personnel, j'ai toujours eu un attrait pour le spirituel, toutefois, aujourd'hui, il est compliqué de trouver un objet qui catalyse les conditions nécessaires à ce dépassement. Hors nous avons pu voir que, si il existe également de nombreuses méthodes pour atteindre une transe, le cube, au sein d'une pratique plastique, semble accumuler les paramètres nécessaires pour devenir le véhicule de ce dépassement. Il recrée l'objet catalyseur dans la scène plastique, un outil qui nous donne à voir, par notre geste de spectateur, une dimension plus grande que la frontière matérielle du cube.

Ici il ne sera pas nécessairement question d'ouverture mais davantage de perspectives. En effet, ce mémoire propose une approche théorique de différentes notions et certaines applications plastiques des principes qui ont constitué ma pratique et aboutit aux différentes questions orbitant autour du cube métaphysique. Toutefois il me semble, à titre personnel, que ce cube représente bel et bien une finalité dans la recherche de l'une des clés majeures permettant d'ouvrir les portes d'un dépassement. La poursuite d'une réflexion plastique ne se porterait pas alors sur le cube ou la notion de dépassement mais davantage sur d'autres plans. D'une part, même si cette recherche a déjà traité de l'influence extérieure sur l'œuvre, mon attrait pour l'importance de la scénographie pourrait me porter à questionner la création d'univers métaphysique par le biais de la mise en scène. D'autre part, l'importance du spirituel pourrait également m'amener à réaliser une démarche complémentaire à celle actuelle. Si je tente aujourd'hui d'obtenir, par une production plastique, les clefs du monde métaphysique, quelle pourrait être la production d'un monde métaphysique qui tente d'accéder à notre réalité. Un geste distinct mais complémentaire de ma pratique qui se voudrait être le trajet retour de ma démarche plastique actuelle. Car si ma présente quête vers cet autre monde semble prometteuse, rien ne nous promet de ne pas nous perdre dans la vision du monde métaphysique.

## ***Bibliographie***

André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, Paris, Ed. Albin Michel, 1989.

André-Louis Paré (sous la direction), « Psychotrope : art sous influence », *Espace*, n°120, Montréal, Ed. Espace art actuel, 2018.

Alex Alice, *Siegfried*, Paris, Ed. Dargaud, 2007.

Alex Alice, *Siegfried II*, La Walkyrie, Paris, Ed. Dargaud, 2009.

Alex Alice, *Siegfried III*, Le Crépuscule des Dieux, Paris, Ed. Dargaud, 2011.

Alt236, *Liminal, les nouveaux espaces de l'angoisse*, Paris, Ed. Gallimard, collection Hoëbeke, 2023.

Aristote, *Poétique*, Paris, Gallimard Flammarion, 2021.

Arthur C. Clarke, *2001 L'odyssée de l'espace*, Paris, Ed. Robert Laffont, 1968.

Claire Bernardi (sous la direction), *Robert Ryman, Le regard en*

*acte*, Paris, Ed. Actes Sud , 2024.

Benoît B. Mandelbrot, *Les objets fractals : forme, hasard et dimension*, Paris, Ed. Flammarion, Champs sciences, 2010.

Brian O’Doherty, *White cube : l’espace de la galerie et son idéologie*, Paris, Ed. Lectures Maison Rouge, 2008.

Charles Bobant, *Inactualité du sensible, phénoménologie et art contemporain*, Paris, Ed. Compagnon d’humanité, 2024.

Claudine Humblet, *Post-minimalisme et anti-form : dépassement de l’esthétique minimale*, Paris, Ed. Skira, 2016.

Danièle Vazeilles, *Les chamanes, maîtres de l’univers*, Paris, Ed. Cerf, 1991.

René Descartes, *Le discours de la méthode*, Paris, Ed. Gallimard Flammarion, 2016.

René Descartes, *Méditations métaphysiques*, Paris, Ed. Larousse, 2013.

Denise Souche-Dagues, *Hégélianisme et Dualisme, réflexions sur le phénomène*, Paris, Ed. Librairie philosophique, 1989.

Dino Buzzati, *Le désert des Tartares*, Paris, Ed. R. Laffont, 2010.

Emmanuèle Payen, *Bande dessinée - 1964-2024 - L’exposition*, Paris, Ed. Centre Pompidou, 2024.

Emmanuel Levinas, *Dieu, la mort et le temps*, Paris, Ed. Grasset & Fasquelle, 1993.

Etienne Chaize, *Ether*, Strasbourg, Ed. 2024, 2024.

Frances Densmore, *Teton Sioux music and culture*, Lincoln, Ed. University of Nebraska Press, 1992.

François Theurel (sous la direction), *Estrange*, Paris, Ed. Gallimard, collection Hoëbeke, 2023.

François Theurel (sous la direction), *Estrange, la revanche des freaks*, Paris, Ed. Gallimard, collection Hoëbeke, 2024.

François Schuiten et Benoît Peeters, *Les cités obscures livres 1*, Bruxelles, Ed. Casterman, 2017.

François Schuiten et Benoît Peeters, *Les cités obscures livres 2*, Bruxelles, Ed. Casterman, 2017.

François Schuiten et Benoît Peeters, *Les cités obscures livres 3*, Bruxelles, Ed. Casterman, 2017.

François Schuiten et Benoît Peeters, *Les cités obscures livres 4*,

Bruxelles, Ed. Casterman, 2017.

Gaston Bachelard, *Le nouvel esprit scientifique*, Paris, Ed. Quadrige / Presse Universitaire de France, 1987.

Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Paris, Ed. Gallimard, 2002.

Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Ed. de Minuit, 1992.

Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Ed. de Minuit, 2008

Georges Didi-Huberman, *Phasmes : essais sur l'apparition*, Paris, Ed. de Minuit, 1998..

Gō Tanabe & Howard Phillips Lovecraft, *Les montagnes hallucinées Tome 1 et 2*, Paris, Ed. chefs-d'œuvre de Lovecraft, 2018.

Henri Bergson, *Introduction à la métaphysique*, Paris, Ed. petite biblio payot classique, 2013

Homère, *Iliade*, Ed. Pocket classiques, 1998.

Howard Phillips Lovecraft, *Les Montagnes hallucinées*, Paris, Ed.

Magellan Et Cie, 2020.

Howard Phillips Lovecraft, *Polaris et autres nouvelles*, Paris, Ed. Librio, 2021.

Idoine & Emil\* Rip, *Some questions for Homo sapiens, continued*, Lyon, Ed. Idoine, 2021.

Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Ed. folio essais, 2006.

Philip van Bost (sous la direction), *Architecture impossible*, Nancy, Ed. Snoeck, 2022.

Pierre-Jean Couarraze, *Couarraze*, Paris, Ed. Frédéric Got, 2007.

Priya Hemenway, *Le code secret*, Paris, Ed. Evergreen, 2008.

Immanuel Kant, *Critique de la raison pure*, Paris, 3e Ed. corrigée, 2006.

Immanuel Kant, *Prolégomènes à toute métaphysique future*, Paris, Ed. Bibliothèque des textes philosophiques, 2022.

Itten Johannes, *Art de la couleur*, Paris, Ed. Abrégé, 2018.

Jean-Clet Martin, *Logique de la science-fiction : de Hegel à Philip*

*K. Dick*, Paris, Ed. Les Impressions Nouvelles, 2017.

Jun'ichirō Tanizaki, *Louange de l'ombre*, Paris, Ed. Philippe Picquier, 2017.

Lando, *The Four Reptiles of the Apocalypse*, Pennsylvanie, Ed. 50 Watts Book, 2015.

Michel Pastoureau, *Noir, Histoire d'une couleur*, Paris, Ed. du Seuil, 2008.

Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, Paris, Ed. Gallimard, 2015.

Roger Caillois, *L'homme et le sacré*, Paris, Ed. Gallimard, 1988.

Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Ed. folio essais, 2007.

Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Ed. Payot & Rivages, 2013.

William Morris, *L'art et l'artisanat*, Paris, Ed. Payot & Rivages, 2011.

## Article

Didier Deleule. *Art (Aspects esthétiques) - La contemplation esthétique* [en ligne]. In Encyclopædia Universalis. Disponible sur : <https://www-universalis-edu-com.ezpaarse.univ-paris1.fr/encyclopedie/art-aspects-esthetiques-la-contemplation-esthetique/> (consulté le 30 mai 2024)

Erik Verhagen, *Serra Richard (1939-2024)* [en ligne], In Encyclopædia Universalis. Disponible sur : <https://www-universalis-edu-com.ezpaarse.univ-paris1.fr/encyclopedie/richard-serra/> (consulté le 30 mai 2024)

Gilles Gaston Granger, *Épistémologie* [en ligne], In Encyclopædia Universalis. Disponible sur : <https://www-universalis-edu-com.ezpaarse.univ-paris1.fr/encyclopedie/epistemologie> (consulté le 20 mars 2024).

Radu Balescu, *Irréversibilité* [en ligne], In Encyclopædia Universalis. Disponible sur : <https://www-universalis-edu-com.ezpaarse.univ-paris1.fr/encyclopedie/irreversibilite/> (consulté le 7 avril 2024).

Marc Lachièze-rey, *Anthropique principe* [en ligne], In Encyclopædia Universalis. Disponible sur : <https://www-universalis-edu-com.ezpaarse.univ-paris1.fr/encyclopedie/principe-anthropique/> (consulté le 7 avril 2024).

Jacinto Lageira, Catherine Millet et Erik Verhagen, *Minimal et conceptuel art* [en ligne], In Encyclopædia Universalis. Disponible sur : <https://www-universalis-edu-com.ezpaarse.univ-paris1.fr/encyclopedie/art-minimal-et-conceptuel/> (consulté le 13 mai 2024)

Ferdinand Alquié, *Métaphysique* [en ligne]. In Encyclopædia Universalis. Disponible sur : <https://www-universalis-edu-com.ezpaarse.univ-paris1.fr/encyclopedie/metaphysique/> (consulté le 14 mai 2024)

## *Index des noms*

### **A**

Alberti Leon Battista, 45  
Alice Alex, 141  
Alquié Ferdinand, 101  
Alt236 (pseudonyme), 20, 62, 66  
André Carl, 27  
Archie Fire Lane Deer, 138  
Aristote, 25

### **B**

Bachelard Gaston, 41, 42  
Baldine Saint Giron, 59, 60  
Bergson Henri, 41  
Brian O'Doherty, 55, 151  
Buren Daniel, 88  
Burke Edmund, 59, 60  
Buzzati Dino, 118, 120

### **C**

Clarke Arthur Charles, 7, 46, 49

### **D**

Dan Flavin, 74, 77  
Deleule Didier, 25, 26  
Densmore Frances, 133  
Descartes René, 37  
De Certeau Michel, 106  
De Vinci Léonard, 30, 31, 53  
Didi-Huberman George, 20, 84, 85, 87, 92, 110, 144  
Dorman Dave, 66  
Drieu Théo, 113, 115, 116  
Duchamp Marcel, 73, 77

### **E**

Eliade Mircea, 137

### **F**

Freud Sigmund, 63, 65, 66, 106, 122, 136

### **G**

Gauchet Marcel, 19  
Giotto di Bondone, 44, 45  
Granger Gilles Gaston, 38, 39, 40

**H**

Hegel Georg Wilhelm Friedrich, 41, 117, 118, 120  
 Herbert Frank, 125  
 Hirsch Albert, 31  
 Hitchcock Alfred, 44, 45  
 Homère, 79  
 Hubaut Joël, 94, 130

**J**

Jean-Clet Martin, 112, 118, 120  
 Judd Donald, 89

**K**

Kant Emmanuel, 16, 40, 41, 59, 60  
 Kapoor Anish, 86, 88  
 Kim Miriam, 66  
 Kindred Dick Philip, 117, 118, 120  
 Kruger Yvannoé, 91  
 Kubrick Stanley, 75

**L**

Lachance-Provençal François, 130  
 Lachièze-Rey Marc, 50  
 Lageira Jacinto, 93  
 Lando, 155, 156  
 Lean David, 118  
 Lewis Saunders Bryan, 130

Le Méhauté Caroline, 92

Le Witt Sol, 100

Limmen Nona, 64

Lobatchevski Nikolai Ivanovitch, 42

Lovecraft Howard Phillips, 16, 21, 64, 65, 119,  
 125, 126

**M**

Malevitch Kasimir, 88

Martin John, 61

Mennour Kamel, 86

Mies van der Rohe Ludwig, 83

Millet Catherine, 93

Moebius Gir (pseudonyme), 16, 65

Morgan Claire, 33

Morris Robert, 89

**N**

Navarro Ivan, 33

Nietzsche Friedrich, 26

Nourry Prune, 37, 38

**P**

Paré André-Louis, 129

Peeters Benoît, 125, 156

Platon, 25

Pratchett Terry, 116

Pollet-Villard Philippe, 143

**R**

Radu Balescu, 50

**S**

Schikaneder Jakub, 78

Schrödinger Erwin, 99

Schuiten François, 65, 125, 156

Serra Richard, 27, 28, 33

Siegfried, 141, 142

Smith Adrian, 66

Smith Tony, 30, 85

Staccioli Mauro, 87

Starck Philippe, 81, 82

**T**

Tanguy Tom, 142, 144

Tanizaki Jun'ichirô, 21, 43, 46, 51

Theurel François, 20, 23, 113

Thomas (saint), 153

Tolkien John Ronald Reuel, 16

Turner Joseph Mallord William, 61

Turrell James, 139, 140

**U**

Udo Nils, 57

**V**

Valenti Juliette, 81, 132-134

Vazeille Danièle, 135-138

Venet Bernar, 27

Verhagen Erik, 27, 93

Véronèse Paul, 53, 54

Villeneuve Denis, 65, 125

**W**

Walter Benjamin, 72, 84, 89, 91

Webb James, 75-77

## *Index des notions*

### **A**

AEntropie, 50, 51  
Anthropie, 12, 21, 50, 51, 111, 144  
Artéfact, 75, 90, 100, 119, 147, 149  
Aura, 71-92, 119, 138, 144, 159, 160

### **C**

Cathartique, 24-29, 31, 58, 83, 121, 139  
Conceptuel, 53, 92-95  
Contraste, 30-32, 35, 87, 88, 92, 119, 120, 139  
Cube, 35, 55-58, 71, 74, 75-78, 81, 97, 98, 100,  
103, 109-113, 123, 129, 143-145, 147, 151-  
156, 160, 161

### **D**

Dépassement, 101-105, 109, 111, 120, 129,  
134, 138-140, 144, 160, 161

### **E**

Empirisme, 26, 29, 39, 41, 46, 49, 50, 58, 67,  
83, 101-103, 159  
Entropie, 21, 30, 50, 51, 76, 136

### **F**

Fiction, 65, 66, 117-121, 125-127, 129, 141

### **G**

Géométrie, 28-31, 33, 41, 42, 48, 75, 83-87, 105,  
109-111, 129, 131, 132, 144, 145, 155, 156  
Geste, 27, 33, 51, 65, 86, 87, 91, 93, 96, 105, 111,  
122, 125, 136, 138, 142, 148, 151-154, 159-161

### **H**

Horizon, 113, 115-117, 120, 126, 129, 155

### **L**

Liminal, 66, 127  
Limite, 31, 99, 113, 116-118, 120, 129, 139

### **M**

Matière, 24, 26-35, 53, 58, 69, 70-71, 80, 81, 83,  
87, 88, 90-93, 96-99, 106, 113-116, 121-123,  
144, 146, 152, 154, 159

Métaphysique, 15, 16, 21, 22, 37, 40-42, 46, 71,  
99-102, 105, 106, 109, 113, 118, 119, 123,  
129, 131, 138, 140, 142, 143, 145, 146, 155,  
157, 159, 162

Métempirisme, 58, 102, 103, 106, 113, 159

Minimalisme, 27, 30, 74, 77, 83-91, 110, 160

Mystique, 16, 19, 22, 75, 76, 106, 134-140,  
143, 146, 147, 151, 156

### **P**

Perception, 23, 24, 28, 29, 37, 38, 43, 45, 46,  
49, 50, 53, 55, 57, 58, 60, 61, 67, 74, 77, 88,  
92, 109, 116, 130, 131, 139, 142, 152

Performance, 94, 95

Protocole, 95-97

### **Q**

Quête, 15, 16, 43, 59, 90, 109, 129, 134, 136,  
143, 154, 157, 159-161

### **R**

Réalité, 16-19, 21, 23, 24, 31, 35-37, 43, 46, 47,  
50, 58, 64, 66, 67, 69, 102, 105, 110, 113,  
116-120, 122, 125, 126, 129, 134, 140, 142-  
144, 146, 152, 153, 156, 161

### **S**

Sensation, 26-29, 31, 37, 60, 77, 89, 134, 144

Spirituel, 19, 71, 85, 90, 105, 109, 134, 135, 138-  
143, 147, 148, 155, 156, 160, 161

Sublime, 59-62, 64

### **T**

Tautologie, 20, 83-91, 110

Transe, 52, 129, 131-136, 139, 140, 143-145, 156,  
160

*Table des matière*

<b>Remerciements</b> .....	<b>5</b>
<b>Mots clef et résumé</b> .....	<b>11</b>
<b>Préface</b> .....	<b>15</b>
<b>Introduction</b> .....	<b>19</b>
<b>Livre 1 : L'étrange ; réalité du monde ou de notre perception?</b> .....	<b>23</b>
La perception, science relative .....	24
Le domaine des sens .....	24
<i>La matière cathartique</i> .....	24
<i>L'exercice de la sensation</i> .....	26
<i>Analogie à la forme</i> .....	28
Exploitation et limite d'une réalité.....	31
<i>Question de contraste</i> .....	31
<i>Ressenti de surface</i> .....	35
<i>Le doute systématique</i> .....	37
L'absolue perception.....	38
<i>La dualité épistémologique</i> .....	38
<i>Le domaine de la métaphysique</i> .....	40
<i>L'exemple de la pangéométrie</i> .....	41
La réalité surréelle.....	43
Constat d'un surréel.....	43

<i>La réalité d'un point de vue</i> .....	43
<i>L'empirisme surréel, vision du primate conscient</i> .....	46
Annexe 1 : Expérience d'une réalité sous psychotrope.....	47
<i>AEntropie</i> .....	50
Usage et investissement.....	53
<i>Choix et mode d'exposition</i> .....	53
<i>Le White Cube</i> .....	55
<i>L'In-situ ou le moyen d'explorer une pensée</i> .....	57
La quête du malaise.....	59
L'art du sublime.....	59
<i>Le sublime</i> .....	59
<i>Le dessaisissement</i> .....	60
L'esthétique du vertigineux .....	61
<i>L'architecture, du gothique au brutalisme</i> .....	61
<i>La curiosité morbide</i> .....	63
<i>La nouvelle étrangeté</i> .....	65
<b>Livre 2 : La porte de l'immatériel ; vers le dépassement</b> .....	<b>69</b>
L'Aura ou le ressentie de l'oeuvre .....	70
L'aura de l'oeuvre .....	70
<i>Création personnelle</i> .....	70
<i>L'oeuvre classique</i> .....	71
<i>L'analyse de Walter Benjamin</i> .....	72
Le travail de l'artifice.....	73
<i>L'art de la lumière</i> .....	73
Annexe 2 : Obsession.....	75

<i>L'exercice du théâtral</i> .....	77
<i>Glorification et macabre</i> .....	79
<i>Mise en scène</i> .....	80
L'oeuvre tautologique .....	83
Une pratique du minimalisme .....	83
<i>Exercice de soustraction</i> .....	83
<i>L'objet tautologique</i> .....	84
Bilan tautologique .....	86
<i>Aura de la forme</i> .....	86
<i>L'aura du rien</i> .....	88
La frontière de la matière.....	90
Face à la résurgence du minimalisme .....	90
<i>Néo-minimalisme et art sobre</i> .....	90
<i>Constat ou besoin d'un monde</i> .....	91
Processus d'abstraction .....	92
<i>L'art conceptuel</i> .....	92
<i>La performance</i> .....	94
<i>Le protocole</i> .....	95
Annexe 3 : Prophétie - Protocole .....	97
L'intangible, porte d'un nouveau monde.....	99
<i>L'éventualité d'une métaphysique plastique</i> .....	99
<i>Réflexion ontologique</i> .....	101
<i>Un empirisme métaphysique : le métempirisme</i> .....	102
<b>Livre 3 : Contact avant l'horizon irrationnel</b> .....	<b>105</b>
Entre science et fiction .....	106
Le mystérieux.....	106

<i>Retour sur la métaphysique et le métempirisme</i> .....	106
Annexe 5 : Discographie.....	107
<i>Retour sur la géométrie</i> .....	109
<i>Retour sur l'anthropie</i> .....	110
Limite physique .....	113
<i>L'horizon scientifique</i> .....	113
<i>L'horizon littéraire</i> .....	117
<i>L'au-delà</i> .....	120
L'imaginaire et la fiction.....	121
<i>La narration pour raconter une histoire</i> .....	121
Annexe 5 : Prophétie - Texte.....	123
<i>La fiction comme réalité parallèle</i> .....	125
Annexe	6
Exploration d'un espace liminal - fiction .....	127
Le chemin vers le dépassement .....	129
la quête de la transe .....	129
<i>substance et psychotrope</i> .....	129
<i>l'épuisement</i> .....	132
la quête du spirituel .....	134
<i>croissance primitive perpétuel</i> .....	134
<i>Entre spirituel et aura</i> .....	138
Réflexion personnelle sur le dépassement.....	140
<i>Distinction statique dynamique</i> .....	140
<i>Le corps</i> .....	141
<i>Le lieu</i> .....	142
<i>Le véhicule : le cube</i> .....	143

Sanctifié par la mystique.....	146
L'objet du culte.....	146
<i>L'artéfact</i> .....	146
<i>la croyance</i> .....	148
Le geste religieux.....	148
<i>Le croire</i> .....	148
Annexe 7 : Créer une religion en 8 étapes .....	149
<i>Le toucher</i> .....	151
<i>Le voir</i> .....	153
<i>La quête</i> .....	154
Le cube métaphysique.....	155
<i>La clef vers l'autre monde</i> .....	155
<b>Conclusion</b> .....	<b>159</b>
<b>Bibliographie</b> .....	<b>163</b>
<b>Article</b> .....	<b>169</b>
<b>Index des noms</b> .....	<b>171</b>
<b>Index des notions</b> .....	<b>174</b>
<b>Table des matières</b> .....	<b>177</b>



