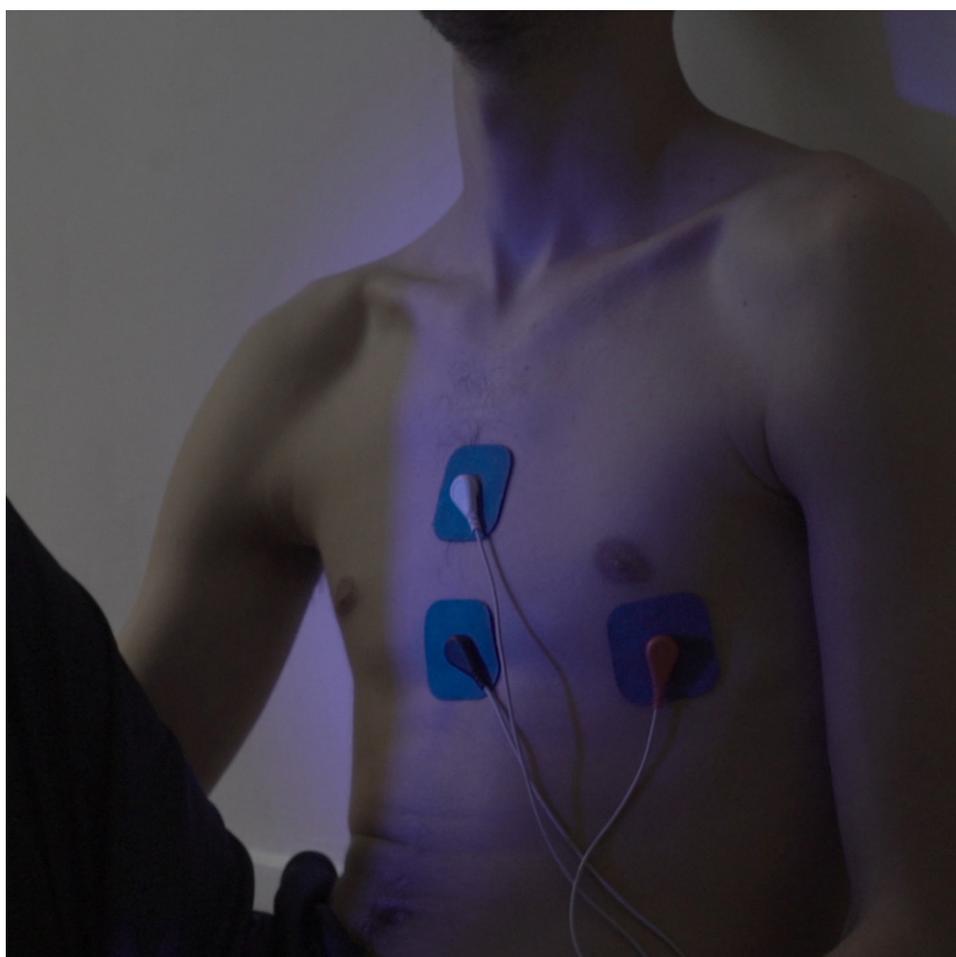




UNIVERSITÉ PARIS 1
PANTHÉON SORBONNE

PRÉLEVER LE CORPS

DE L'OMBRE À LA LUMIÈRE



JEANNE BEKAS

UFR 04 : Arts plastiques et sciences de l'art
MASTER IN ARTS & VISION - RECHERCHE ART ET CRÉATION INTERNATIONALE
PRÉPARÉ SOUS LA DIRECTION DE M. LE PROFESSEUR YANN TOMA
2020

MAVI
Master in Arts & Vision

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier **Yann Toma** pour m'avoir laissé la liberté dont j'avais besoin pour effectuer ce travail et pour m'avoir fait confiance.

Je souhaite également remercier ma sœur, **Margaux**, pour son indéfectible soutien, non seulement dans le cadre de ce mémoire, mais bien dans celui de toute ma vie d'artiste.

Merci :

À **Constance** pour m'avoir suivie jusqu'au bout du monde,

À **ORLAN**, pour ses leçons de vie irremplaçables !

À mes **modèles**, pour la loyauté de leurs corps et de leurs esprits :

Barbara, Charlotte, **Julien**, John, **Jonathan**, Jordan, Julie,

Justine, Laura, Logan, Mallaurie, Marion,

Moana ,Pauline, Steven,

Tim, Yonarte.

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS	2
INTRODUCTION	8
PREMIÈRE PARTIE : LE PARADIGME DE L'EMPREINTE	
A. Échantillonner le monde, prélever le réel	13
1. L'empreinte : origine, valeurs et finalités	13
2. Le monde, ses formes <i>ready-made</i> : emprunter / empreinter	16
3. Le moulage à l'épreuve de la pensée axiomatique vasarienne : un protocole au-delà de sa valeur technique	19
B. L'artiste, le moule et leur modèle	22
1. Adhérence : de matière à matière	22
2. Le moulage comme processus rituel	28
3. Matière secrète : le moule comme médiateur	34
C. La présence de l'absence	39
1. Paradoxe temporel	39
2. Le morcellement, la ruine, le plâtre : impermanence et <i>memento mori</i>	42
DEUXIÈME PARTIE : VERS L'EMPREINTE NUMÉRIQUE DYNAMIQUE	
A. Prélèvements biométriques : l'empreinte techno-organique	50
1. Du biotechnologique dans l'art	50
2. Battements de cœur, respiration : nouvelle symbolique D'empreintes dynamiques	54
3. Des expériences dynamiques bio-amplificatrices	57

B. Poïétique bousculée	62
1. Processus de création : de l'intention à la mise en œuvre	62
2. La question du geste, du contact et du rapport à la matière	74
3. Espaces de travail	76
C. Esthétique de la transposition	80
1. Du corps restreint : la vie séquestrée, l'objet hanté	80
2. Au corps augmenté : l'espace vivant en temps-réel	87
3. Télé-présence : pour une ubiquité des corps	88
CONCLUSION	95
TABLE DES MATIÈRES	97
TABLES DES ILLUSTRATIONS	101
Cœuvres et illustrations personnelles	102
Cœuvres et illustrations de référence	105
INDEX DES NOMS PROPRES	108
GLOSSAIRE	113
BIBLIOGRAPHIE	117
ANNEXES	124
ANNEXE 1 : Julien Rouquette, <i>La mue</i>, 2020	125
ANNEXE 2 : BEAT, <i>un carnet de voyage</i>	128

PRÉLEVER LE CORPS
DE L'OMBRE À LA LUMIÈRE

" La mémoire n'est pas un instrument qui permet d'explorer le passé, mais le support par lequel celui-ci s'exprime. C'est le médium du vécu, comme le sol est le médium dans lequel les villes disparues sont enfouies. Celui qui tente d'approcher son propre passé enseveli doit se comporter lui-même comme un homme qui fouille. Il ne doit pas craindre de revenir sans cesse et toujours aux mêmes choses ; de les disperser comme on disperse de la terre, de les retourner comme on retourne de la terre. Car les souvenirs du passé eux-mêmes ne sont qu'un dépôt, une strate, qui ne se livre qu'au terme de l'analyse la plus méticuleuse, et qui constitue la raison de la fouille."

W. Benjamin, *Images de pensées*¹

¹ Walter Benjamin, *Images de pensées*, Paris : C. Bourgeois, 1998 (1925-1935), p.76.

INTRODUCTION

L'art témoigne d'origines et de fonctions multiples, tant d'un point de vue individuel - celui de l'histoire de l'artiste - que d'un point de vue plus global ; celui de l'histoire de l'art. Parmi les innombrables récits et mythes concernant la naissance de l'art, il en est un qui traduit particulièrement bien ma propre démarche. Dans son *Histoire naturelle*², Pline l'Ancien nous conte le récit de la fille du potier Boutadès de Sycione qui, voyant son amant partir pour l'étranger, entreprit de tracer les contours de l'ombre de son visage, que la lumière d'une lanterne projetait sur le mur. Son père en modela par la suite la face à même le mur, la décolla puis la mit à cuire dans un four de potier.

Cette légende traduit une tentative de préservation du corps et de l'être en fuite, qui apparaît comme motivation de l'acte créateur, plus particulièrement dans le genre du portrait. Immortaliser, conserver, garder près de soi l'image d'un corps sur le départ pour en conjurer l'absence prochaine.

Mais c'est par l'ombre que le potier et sa fille reproduisent la forme. Qu'est-ce qu'une ombre ? Une forme négative, projection éphémère qui reprend trait pour trait les lignes de la forme originelle. En tracer les contours, c'est relever une empreinte.

Quant au mythe de l'origine de mon art, le voici : J'ai quinze ans, je manipule de l'argile pour en extraire une forme, pour en tirer le portrait d'un modèle. Après

2 Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXXV, 12, Paris : Gallimard, 1999.

quelques minutes de travail infructueux je perds patience, je me saisis de l'argile et la presse pour en détruire la forme. Mais cette action de destruction se révèle à mes yeux comme un acte de création alors même que je constate l'empreinte de mes doigts dans la terre. Je redonne à la terre une forme de boule et demande à mon modèle d'y empreindre le sommet de son poing fermé. Je comprends que c'est un moule que j'ai devant moi. J'y verse du plâtre liquide, que je démoule après sa prise. Je me retrouve alors face à un fragment de main, mais aussi face au fragment d'une main, de l'empreinte d'un corps, d'une personne, de son geste exécuté à un moment précis. Le résultat me fascine.

C'est à ce moment qu'a débuté ma collection de corps et d'instant qui, au fil des années, a évolué, s'ouvrant aux médias et aux problématiques du monde contemporain. Onze années ont passé et, aujourd'hui, je travaille à la mise en œuvre d'une connexion informatique de données électrocardiogrammes prélevées à travers le monde avec des structures lumineuses.

L'objet de ce mémoire est de montrer dans quelle mesure la pratique que j'ai développée, bien qu'elle fasse aujourd'hui usage des techniques les plus récentes, s'inscrit dans un paradigme élémentaire qui se donne à voir sous des formes plastiques diverses à travers l'histoire des arts ; témoignant en ce sens d'un caractère anachronique. Ce paradigme est celui de la conscience universelle de la fuite du temps, de la disparition des corps, et de la tentative sans cesse renouvelée d'ancrer dans le présent ce qui est voué à disparaître.

Qu'y a-t-il de commun entre un poing de plâtre archaïque et une œuvre technologique hyper-contemporaine ? À travers ce travail, il s'agira de comprendre et d'explicitier le lien qui unit ces deux pratiques, qu'à première vue tout sépare : d'un côté le moulage au plâtre, matériau utilisé depuis les temps les plus anciens et

de l'autre, le prélèvement biométrique, témoignage de la convergence numérique contemporaine. Il s'agira ici de décrypter ce qui les rassemble, ce qui les oppose dans leur démarche et dans leur processus de création.

Pour ce faire, il sera nécessaire de suivre un cheminement chronologique double, de remonter non seulement aux origines de ma pratique, mais également à celles de l'histoire de l'art ; de se remémorer un passé à la fois individuel et collectif. Cette étude du prélèvement corporel comme démarche paradigmatique fera appel aux notions d'empreinte, de copie, de transposition spatiale formelle et temporelle.

La première partie de ce mémoire aura pour objet l'étude du moulage sur nature comme pratique artistique. Dans un premier temps nous contextualiserons la pratique de l'empreinte en étudiant ses origines, ses valeurs et ses finalités. Nous procéderons, dans ce cadre, à une étude historiographique de l'empreinte en remontant à ses débuts, pour mettre en évidence sa nature anachronique. Nous verrons en quoi cette forme prélevée, empruntée au réel, a valeur de *ready-made* et comment ce statut l'a, durant des siècles, privé de son potentiel artistique, l'emprisonnant dans le *paragone* qui oppose l'imitation à l'invention.

Nous poursuivrons en démontrant par une étude poïétique que, dans mon travail, la valeur de l'empreinte, et plus particulièrement celle produite par le moulage sur nature, ne réside pas seulement dans sa forme mais aussi dans le processus qui l'accompagne. Un processus qui s'exprime dans une triangularité de contact entre l'artiste, son modèle et le moule et au sein duquel l'expérience du modèle et la phénoménalité du substrat marquent le moule et son tirage tout autant que l'artiste.

Ces fondements nous mèneront à questionner les paradoxes que suscite

l'empreinte ; à voir de quelle manière sa présence matérialise l'absence et à étudier la collision temporelle, la transposition qu'elle crée entre passé et présent.

Dans une seconde partie, nous verrons comment l'empreinte externe du corps comme prélèvement, dans ma pratique, a muté pour devenir une captation interne des organes. Nous étudierons la valeur symbolique de ces échantillons particuliers, et les nouvelles problématiques qui accompagnent ce développement. Nous montrerons comment mon statut d'artiste s'est enrichi de celui de programmeuse et analyserons les questionnements que cet apport soulève, tant d'un point de vue médiumnique que poïétique.

Enfin, nous aborderons la question de la valeur de la transposition dans mon œuvre, en analysant ses manifestations multiples, à la fois formelles, spatiales et temporelles.

PREMIÈRE PARTIE

LE PARADIGME DE L'EMPREINTE

A. Échantillonner le monde, prélever le réel

1. L'empreinte : origine, valeurs et finalités

Qu'est-ce qu'une empreinte ? Un témoignage du réel. Elle peut être entendue à la fois comme procédé technique volontaire, prélèvement, ou comme *trace* involontaire, *marque* d'un événement ou d'une action. Difficile d'établir une typologie précise de l'empreinte tant ses origines, usages et objectifs varient.

L'empreinte comme procédé technique se retrouve dans de nombreux domaines médicaux à travers la pratique du moulage. En dentisterie, en odontologie ou encore en podologie, elle s'intéresse au prélèvement d'un membre ou d'une partie du corps dans le but d'une reproduction permettant d'acquérir ou de constituer des outils visant à une intervention ou à la réalisation d'une prothèse.

En criminologie, elle se constate et se relève, elle constitue un indice, la preuve d'une présence ou d'une action et permet à celui qui l'étudie d'intégrer un temps passé pour comprendre le présent ; en ce sens elle constitue un portail temporel. Un mode d'appréhension rejoignant celui associé à la pratique de la chasse et qui permet la traque de l'animal en reconstituant son parcours par l'étude des empreintes et marques qu'il laisse sur son passage. En géologie ou en géoséologie, l'étude des fossiles et des marques d'érosion vise à reconstituer et à comprendre les strates anciennes de l'environnement naturel. On parle également d'empreinte carbone en écologie pour désigner la mesure des émissions de gaz à effet de serre d'origine humaine. Chacune de ces études a pour objectif de mettre

en lumière un présent par l'observation d'un passé.

En plus de ces valeurs heuristiques scientifiques et pratiques, l'empreinte a valeur d'apprentissage : elle constitue un mode de connaissance de soi, une preuve d'existence au monde. Elle apparaît comme l'une des premières expérimentations plastiques chez l'enfant. C'est à partir de cinquante-six semaines que celui-ci expérimente le tracé, la marque³ : à ce stade, la création est davantage preuve d'une présence active que témoin d'un imaginaire construit ; elle a valeur ontologique, elle est preuve observable, image d'une existence au monde.

On encourage alors l'enfant à user de ses mains comme outils de création. Il trace des sillons, des lignes, marque des points ou plus simplement applique l'empreinte de ses mains sur un support. Cette conception de l'empreinte en deux dimensions se développe en un mode d'action triangulaire : "Je suis, je fais, ça fait". Un modèle de relations *état - action - effet* est ainsi établi entre le sujet, le substrat et le support. La figuration apparaît chez l'enfant comme elle le fit sans doute chez l'espèce humaine.

Les empreintes anthropiques volontaires les plus anciennes ont été découvertes dans les grottes de Leang-Leang sur l'île de Sulawesi en Indonésie (Fig.1). Datées d'environ 40 000 ans, ces empreintes de mains négatives ont été réalisées "au pochoir"⁴. Cette pratique est intrinsèquement liée à une prise de conscience de soi de l'espèce humaine et atteste de la certitude sensible d'une existence au monde, d'un "*Ich bin ich*" tel que le définit Hegel dans sa *Phénoménologie de l'Esprit*. Cette expérimentation de l'image de soi, ce *jeu du je* par l'empreinte émerge à l'aube de l'humanité et se répète à chaque nouvelle naissance.

3 Daniel Widlöcher, *L'interprétation des dessins d'enfants*, Bruxelles : Pierre Mardaga, 1981 (1965), p.123.

4 C'est à dire par l'application d'un substrat sur la main et le support. Le retrait de la main fait alors apparaître une empreinte négative.



Fig.1 : Vue d'une main négative présente dans les grottes de Leang-Leang en Indonésie, © Kinez Riza.



Fig.2 : Empreintes négatives de divers outils sur un mur réalisées entre 1998 et 1999.

Subséquente au geste, à l'action, l'empreinte n'est pas seulement preuve d'un processus ontologique mais aussi d'un ancrage de ce "je" dans une spatialité, sur un territoire. Qui laisse volontairement sa marque, son empreinte dit "j'étais là" : une phrase si courte qui tout à la fois exprime le sujet, le temps et l'espace. "C'est un petit pas pour l'Homme, un grand pas pour l'humanité". Derrière cette phrase de Neil Armstrong se cache l'ego, derrière le pas se cache l'empreinte.

Ma pratique personnelle de la marque, de l'empreinte, mes premières affirmations d'un "je", remontent à mes quatre ou cinq ans, âge auquel je me pris de passion pour les empreintes négatives de tournevis, limes et outils en tout genre. J'entrepris d'en couvrir l'immense mur de la cage d'escalier de mon domicile familial (Fig.2).

2. Le monde, ses formes *ready-made* : emprunter / empreinter

L'empreinte constitue un acte de prélèvement du réel. Reproduction mimétique, copie d'un original, le moulage et son épreuve semblent montrer davantage qu'ils ne créent, présentent plus qu'ils ne représentent. Pourtant, le moulage n'emprunte pas l'objet tout entier, il l'empreinte, emprunte sa forme qu'il déplace, duplique.

Dans la chaîne de la figuration, le tirage issu de l'empreinte sur nature prend place juste après l'objet lui-même, le *ready-made*. Il se situe donc à l'extrême du concret et n'exprime aucun style. Pour cette raison, il appartient au domaine de la présentation et non à celui de la représentation.

Prenons l'exemple d'une clémentine : sur l'échelle de la figuration (Fig.3) vient en premier lieu la clémentine comme production de la nature. Empruntée par l'artiste, présentée telle quelle dans un contexte artistique elle prend le

statut d'objet *ready-made*. À la suite vient le moulage de la clémentine comme reproduction fidèle de la forme. La photographie se situe quant à elle au carrefour de la présentation et de la représentation. En effet, elle constitue elle aussi une forme d'empreinte, de prélèvement du réel, cette fois-ci par la lumière. Cependant, la forme n'est ici pas simplement reproduite mais déjà corrigée par le style du photographe. La méthode de cadrage et les réglages de l'appareil viennent interpréter la lumière et éventuellement l'organisation d'un à-côté de la forme, d'un décor, d'un contexte. Dans le cas de la photographie ci-après (Fig.3.1), l'artiste a fait le choix d'accompagner la clémentine d'un verre de lait. La scène évoque l'enfance, le moment du goûter de l'après-midi. Ici, la stabilité sans faille de ces éléments contraste avec un passé dont on se souvient par transposition, celui des épluchures qui tombent et traînent sur le sol, du verre de lait qui se renverse dans l'empressement de l'enfant, impatient de retourner à ses occupations. Par ailleurs la scène, baignée d'une douce lumière faisant apparaître la forme des carreaux de la fenêtre par laquelle elle s'infiltré, suggère un hors-champ, un au-delà. Ainsi se découvre une possibilité de lecture symbolique, qui dépasse la simple proposition formelle.

L'empreinte, c'est la vérité de la forme sans détours, sans interprétation ni amélioration. Anachronique, elle ne se justifie d'aucun style, d'aucune *manière* ou *disegno*, elle ne semble, *a priori*, que reproduire, présenter. De fait, à moins d'une observation scientifique approfondie, on ne peut dire si une épreuve en cire par exemple, date de la période florentine ou bien du XIX^e siècle.



Fig.3.1 : Inès Picaud-Larrandart, *Sans titre*, 2020, photographie numérique, 4336 x 5576 pixels.

Figuration

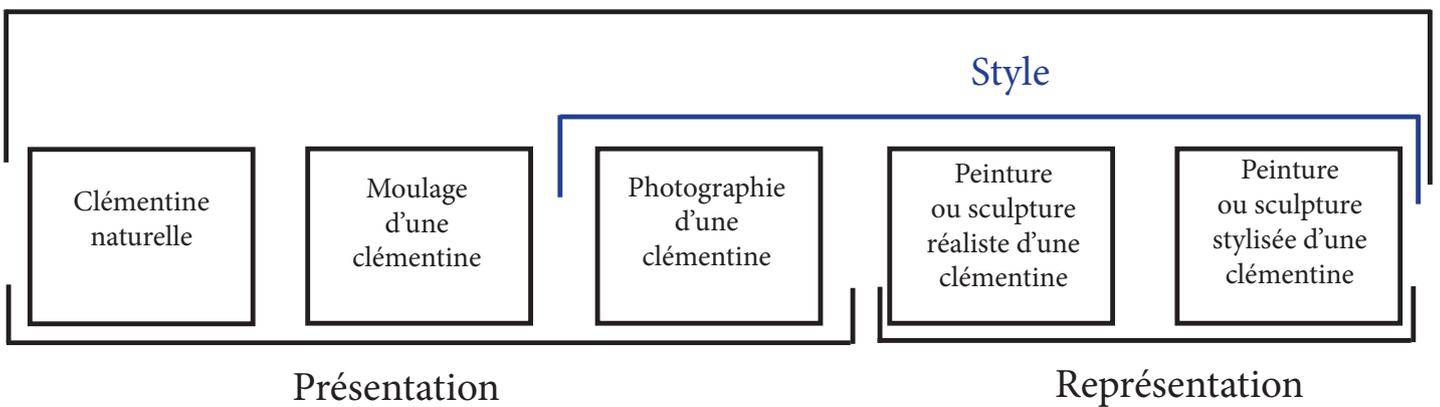


Fig.3 : Schéma présentant une échelle de la figuration.

3. Le moulage à l'épreuve de la pensée axiomatique vasarienne : un protocole au-delà de sa valeur technique

Si la copie est conforme à l'objet original, est-elle cependant conforme aux attentes de l'art ?

En art, la prise d'empreinte fut longtemps réduite à sa seule condition de procédé technique en vue d'une reproduction statuaire, qu'il s'agisse du tirage en bronze d'un original en terre, ou d'une reproduction en plâtre dans un but de conservation. On lui accordait également, dans certains cas, une valeur heuristique. Le moulage pouvait ainsi être utilisé dans le cadre de l'étude de la nature et des œuvres antiques.

Georges Didi-Huberman affirme que la pensée renaissante exprimée par Giorgio Vasari priva le moulage de son potentiel d'expression artistique pour des siècles, l'enfermant dans la catégorie des *arts mécaniques* qu'il opposait aux *arts libéraux*⁵. Pour qu'une pratique puisse intégrer ce dernier groupe, celle-ci devait présenter un double caractère d'*imitazione* et d'*invenzione*, c'est à dire prélever et imiter la nature tout en lui intégrant le génie humain et ses idées : le *disegno*.

Dans ce contexte, il était alors impensable de présenter une œuvre issue d'un moulage sur nature⁶. Pourtant, certains artistes eurent recours au moulage sur le vif. Ce fut le cas de Ghiberti, qui utilisa cette technique pour la réalisation des frises des portes du baptistère de Florence, au sein desquelles il intégra des moulages de plantes et d'animaux. Donatello fit également appel à cette technique pour réaliser les jambes de la *Judith* de son célèbre groupe sculpté. Un siècle plus tard, Bernard Palissy eut lui aussi recours à la pratique du moulage sur le vif dans

5 Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact: archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris : Éditions de Minuit, 2008, p.92.

6 Le moulage sur nature ou "sur le vif" est une technique de prise d'empreinte dans laquelle le substrat est directement appliqué sur une forme biologique, vivante ou non, dans le but de la répliquer.

ses productions céramiques. Ces démarches audacieuses demeurèrent néanmoins ponctuelles pendant cette époque.

Ainsi malmené par la pensée axiomatique vasarienne, le moulage sur nature trouva refuge dans les domaines de la botanique et des sciences médicales avec la création, au XVII^e siècle à Florence, des premières écoles de céroplastie.

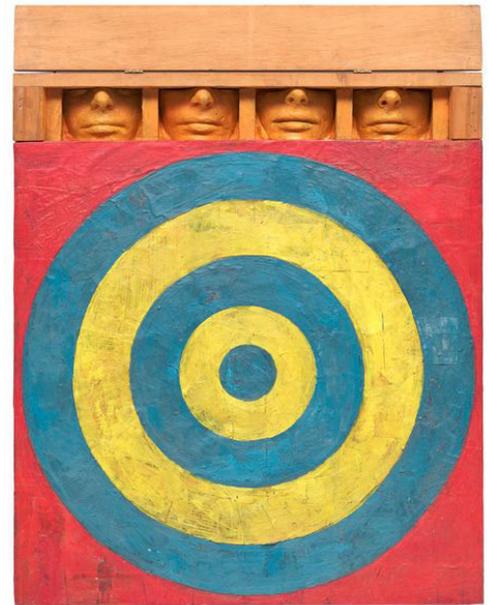
À la fin du XIX^e siècle, le débat concernant la légitimité de l'emploi du moulage sur nature en art s'illustra en 1877 par le scandale autour de *L'Âge d'Airain*, sculpture réalisée par Rodin et pour laquelle on le soupçonna, à tort, d'avoir eu recours à cette technique⁷. Cependant, la question de la reproduction fidèle, de la copie comme pratique artistique, se posait déjà en de nouveaux termes avec l'apparition du médium photographique. Mais la photographie, de part de son caractère *euchronique*⁸, parce qu'elle était bien *de son temps*, accéda relativement rapidement au rang d'expression plastique. Le moulage et l'empreinte, en raison de leur nature anachronique, puisqu'ils existent en dehors de l'histoire de l'art et non pas par ou pour elle⁹, durent attendre les avant-gardes, et avec elles le démantèlement de l'académisme, pour acquérir leurs lettres de noblesse.

Alors pourquoi et comment la pratique de l'empreinte parvint-elle à transcender sa condition d'art mécanique pour accéder aux arts libéraux ? C'est que, dans le cas du moulage, *l'invenzione*, n'est pas directement dans la forme mais bien dans la démarche qui l'accompagne et les idées qu'elle présuppose, dépassant la valeur purement technique. Son statut doit être au cœur de la démarche critique et non pas celui d'un raccourci vers une forme, un *ersatz*.

7 L'artiste avait cependant développé un intérêt certain pour le moulage. Il moulait lui-même ses modelages et s'était composé une gypsothèque impressionnante.

8 Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p.13.

9 *Ibid*, p.92-111.



À gauche, de haut en bas :

Fig.4 : Robert Morris, *Blind Time IV (Drawing with Davidson)*, 1991, mélange de graphite en poudre et d'huile sur papier, 96 x 127 cm, © Adagp, Paris.

Fig.5 : Yves Klein, *Anthropométrie de l'époque bleue*, 1960, pigment pur et résine synthétique sur papier monté sur toile, 155 x 281 cm, © Adagp, Paris.

À droite, de haut en bas :

Fig.6 : Marcel Duchamp, *With my tongue in my cheek*, 1959, plâtre, crayon sur papier monté sur bois, 25 x 15 x 5,1 cm, © Adagp, Paris.

Fig.7 : Jasper Johns, *Target with Four Faces*, 1955, encaustique sur papier journal et tissus montés sur toile et surplombés par quatre faces moulées en plâtre teinté montées dans une boîte en bois articulée, 85.3 x 66 x 7.6 cm, © Jasper Johns.

Pour Robert Morris, l'empreinte est mémoire, trace. Pour Yves Klein, elle est la mesure de l'humain, une anthropométrie qu'exploitera plus tard Antony Gormley par le moulage de son corps comme forme référente de son œuvre. Marcel Duchamp décèle dans le moulage une forme *ready-made* qui séduira également Jasper Johns.

Pour moi, elle prend sa valeur à la fois dans son processus et dans les paradoxes temporels qu'elle provoque.

B. L'artiste, le moule et leur modèle

1. Adhérence : de matière à matière

À la différence des pratiques artistiques relevant du champ des Beaux-Arts, le moulage produit, ou plutôt reproduit, une forme par un contact direct avec son modèle. Plus que tous les autres sens, c'est donc le toucher qui est au cœur de cette technique.

La matière **préh**ende :
elle s'**imprime**, s'**empreinte**
et s'**imprègne** par **pression**

La philosophie platonicienne est la première à envisager nos cinq sens externes comme le moyen d'une connaissance du monde sensible. Dans son *Traité*

de l'âme, Aristote reprend ce postulat et débute ainsi la deuxième partie de son troisième livre :

“Ὅτι δ’ οὐκ ἔστιν αἴσθησις ἑτέρα παρὰ τὰς πέντε (λέγω δὲ ταύτας ὄψιν, ἀκοήν, ὄσφρησιν, γεῦσιν, ἀφήν), ἐκ τῶνδε πιστεύσειεν ἄν τις.”

“Pour se convaincre qu’il n’y a point d’autre sens que les cinq sens ordinaires, je veux dire la vue, l’ouïe, l’odorat, le goût et le toucher, il suffit des remarques suivantes...”¹⁰

Nul besoin de poursuivre la lecture du texte pour déjà constater qu’un ordre hiérarchique de ces sens y est établi. La vue occupe ici la première place, et le toucher est relégué au rang le plus inférieur. Cette hiérarchisation des sens se retrouve jusque dans la philosophie néoplatonicienne. Ainsi au XV^e siècle, Marsile Ficin, dans son *Commentaire du Banquet de Platon*, affirme la supériorité de la vue et de l’ouïe, sens supérieurs, sur l’odorat, sens médian, et plus encore sur le goût et le toucher, considérés comme des sens inférieurs. Pour le philosophe, c’est l’abolition de la nécessité du contact avec la matière qui définit la primauté de l’ouïe et de la vue. Cette lecture va de paire avec une religion chrétienne pour laquelle la chair est rattachée à la sensualité, aux besoins primaires et à la mortalité, et constitue ainsi un symbole de bassesse corporelle qui s’oppose à l’âme, immortelle, envisagée comme *détachée*, immatérielle. La vue et l’ouïe constitueraient le seul moyen de communication possible avec un divin qui se manifeste par des apparitions tantôt visuelles, tantôt auditives. Nous l’avons dit, cette négation du contact se révèle dans la pratique des artistes de la Renaissance, lesquels conçoivent visuellement et intellectuellement avant de produire. La forme du sujet n’est ainsi jamais perçue dans un rapport tactile.

10 Aristote, *De l’âme*, III, 2, 1, Paris : Vrin, 1988.

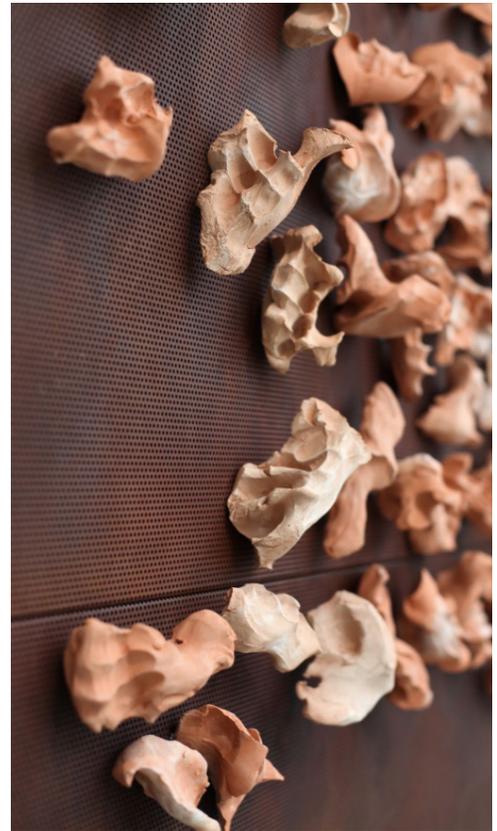
En revanche, dans la pratique même du moulage sur nature, la confection du moule peut être effectuée sans l'aide des outils intermédiaires que sont le pinceau du peintre ou le marteau du sculpteur ; le mouleur use directement de ses mains. Si dans le cas du modelage, la préhension directe est toujours présente, la production en argile devra attendre la période moderne pour s'affirmer comme œuvre d'art à part entière, et non plus seulement comme une étape intermédiaire vers la réalisation d'une épreuve en bronze ; étape qui distancie d'un degré, et ainsi dissimule le contact de l'artiste à la matière, de la même manière que la peinture académique tend à dissimuler le geste derrière une touche ultra-léchée. L'œuvre d'art ne devait donner à voir que la virtuosité technique, et pas l'humain.

C'est ce rapport direct avec la matière que met en jeu Giuseppe Penone dans des œuvres telles que *Avvolgere la terra (To Enfold the Earth)* (Fig.8), *Earth* (Fig.9) ou encore *Cocci (Shards)* (Fig.10). C'est l'empreinte de l'artiste, la pression de sa main dans l'argile qui fait œuvre. Elle donne à voir le rapport archaïque qu'entretient l'Homme avec la matière naturelle, rappelle que c'est par sa propre main qu'est né l'*homo faber*, qu'est né l'artiste..

Le moulage, quel que soit son modèle, implique une promiscuité physique entre l'artiste, le médium et le sujet, qui entrent tous trois en contact : c'est cette symbiose artiste - substrat - sujet qui finalement aboutit à un triple rapport de matière, qui lui-même donne naissance à la forme par adhérence¹¹. Ainsi, en plus d'une appréhension optique, il y a préhension physique du modèle (Fig.11).

Avec le moulage sur nature, cette promiscuité devient charnelle, érotique : peau contre peau, l'artiste et le modèle œuvrent à la création d'une nouvelle forme. C'est dans un certain empirisme, une certaine trivialité, que l'artiste embrasse la

11 Georges Didi-Huberman, *op.cit.*, p.73.



À gauche, de haut en bas :

Fig.8 : Giuseppe Penone, *Avvolgere la terra (To Enfold the Earth)*, 2014, sculpture, aluminium, terracotta, 44,9 x 59,8 x 9,9 cm, © Éric Simon.

Fig.9 : Giuseppe Penone, *EARTH (détail)*, 2015, installation, terracotta, fer, 300 x 450 x 15 cm, © Éric Simon.

À droite :

Fig.10 : Giuseppe Penone, *Cocci (Shards)*, 1979, sculpture tripartite, plâtre et terracotta, 12 x 8 x 8 cm, 10 x 10 x 6 cm, 8 x 8 x 7 cm, © Éric Simon.

matière, la guide en même temps qu'il est guidé par les contingences matérielles de celle-ci.

Dans ce processus, c'est tout un panel de sensations qui s'offre au modèle et à l'artiste. D'abord, ce dernier enduit le premier d'un agent démoulant, généralement de la vaseline, afin que le plâtre n'adhère pas trop à la peau, n'emprisonne pas les poils. L'artiste s'applique donc à masser le corps et la peau de son modèle centimètre carré par centimètre carré, passant et repassant plus ou moins longuement sur des zones érogènes : impossible pour l'un comme pour l'autre d'ignorer la dimension érotique de cette étape.

L'étape suivante est celle de l'application du substrat. Il peut s'agir d'alginate¹², de silicone ou simplement de plâtre, liquide ou en bandes. Petit à petit, le corps se trouve dissimulé par la matière. À mesure que le mouleur applique le substrat sur le modèle, il le recouvre, le submerge d'une matière qui, dans son emprise s'imprègne et s'empreinte de la forme du modèle ; elle se cristallise, se fige et avec elle le corps qu'elle étreint. Immobile, le modèle subit, alors qu'au même moment l'artiste multiplie les gestes techniques et s'affaire.

Le processus du moulage apparaît donc comme un acte de procréation, puisqu'il implique l'union de deux protagonistes qui véritablement engendre une forme nouvelle. Cette forme ressemble à la forme originale ou forme parente du modèle, tout comme un enfant ressemble à son géniteur : une véritable *généalogie de la forme*¹³. Si les techniques contemporaines telles que le scanner 3D peuvent fournir une copie, le contact en tant que processus de reproduction charnel se

12 L'alginate est une poudre d'algue qui, au contact de l'eau, se solidifie tout en restant très flexible. Non-toxique et abordable, elle est couramment utilisée dans la pratique du moulage sur nature.

13 Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p.52-70.



Ci-dessus : Fig.11 : Moana Brecheteau, *Sans titre*, 2017, photographie argentique, tirage en couleur, 15 x 10 cm.

Ci-contre : Fig.12 : Marcel Duchamp, *Feuille de vigne femelle*, 1950-1951, plâtre peint en vert, 8,5 x 13 x 11,5 cm, exemplaire peint par Man Ray, © Centre Pompidou.



perd.

C'est cette dimension érotique, en plus de celle d'objet pratiquement *ready-made*, qui fit scandale lorsque l'œuvre moulée de Marcel Duchamp, *Feuille de vigne femelle* (Fig.12), qui présente la contre-forme d'un sexe féminin, fut présentée au public. Ce n'est pas seulement la forme qu'elle met en avant, mais le fantasme de son processus qui dérange.

2. Le moulage comme processus rituel

Dans le cas d'une prise d'empreinte intégrant la face, l'artiste prive peu à peu son modèle de ses sens : d'abord il lui couvre les oreilles puis la bouche, le nez et enfin les yeux (Fig.14). Le modèle se trouve alors comme enfermé dans son propre corps pour un temps - variable selon l'habileté du mouleur et la température ambiante - mais dont la durée sera forcément supérieure au temps de séchage des bandes plâtrées qui composent la chape, et qui est d'environ vingt minutes.

J'ai demandé à mon modèle et ami Julien Rouquette, dont j'avais moulé le buste au moyen de bandes plâtrées, d'exprimer son ressenti à ce sujet. Dans son texte, "*La mue*" (Annexe 1, p.121-123), il témoigne du caractère rituel qui s'exprime dans les différentes étapes du moulage sur nature et nous présente les sensations très singulières qui accompagnent le processus.

" J'étais excité d'expérimenter le moulage, mais je n'avais pas réalisé que cette séance ressemblerait tant à une cérémonie de momification."

Il établit ainsi un parallèle entre le procédé du moulage et celui de la momification, telle qu'elle fut pratiquée en Egypte ancienne, tous deux ayant

valeur de préparation vers un passage ; un après, un au-delà.

L'expérience a valeur de méditation, elle est un voyage souterrain au sein duquel le temps et l'espace, restreints au corps, se voient déformés. Elle s'accompagne de sensations physiques et mentales proches de la transe :

"C'était comme si ma vie toute entière était compactée en cet instant, sur ce tabouret, rétrécissant toujours plus pour ne devenir qu'un minuscule point chaud, brûlant, bouillonnant, éclatant, quelque part en moi. Autour de ce point, c'était l'obscurité dans mon être, une noirceur incroyablement paisible, accueillante, rassurante. Je goûtais à un repos d'éternité, je goûtais à un sommeil de dieu, je disparaissais."

"Le point chaud dont j'avais oublié l'existence, sursauta, et se mit à trembler. Je parvenais enfin à le situer : il était au niveau de mon plexus solaire. J'avais l'impression qu'il scintillait, irradiait mon être, prêt à exploser pour de bon."

On peut établir un lien entre la sensation ici décrite et l'ouverture du *Manipura*, le chakra solaire, lotus jaune associé au corps mental, à l'équilibre des émotions et de l'identité : dans le yoga Kundalini il est l'espace de tri des énergies.

Quant à l'étape du démoulage, Julien l'envisage comme un double processus physiologique d'éclosion et de mue :

" Des mains m'arrachaient alors la coquille qui constituait mon univers et j'eus l'impression que c'était ma peau que l'on décollait."
" Je me levais alors de mon tabouret et je contemplais la coquille, ma coquille. Elle ressemblait à une momie, à une vieille peau de reptile."

Puis vient l'après, la naissance ou renaissance d'un oiseau sacré, de Bénu¹⁴ prêt à s'envoler :

"C'était bon, vraiment bon. Je sentais à nouveau l'air, je percevais de nouveau les bruits, les couleurs, l'espace, le temps, j'étais jeune. J'étais libre."

"Je voyais tout cela sous un jour nouveau, j'avais envie de sautiller car je me sentais extrêmement léger, j'aurais presque pu m'envoler."

Enfin, l'épreuve de plâtre (*Fig.13*) fait suite à l'épreuve physique et psychologique d'un modèle qui désormais possède un double auquel il admet une âme, un forme de conscience :

" Ce double, réalisé à partir de ma silhouette me réalise également."

Le tirage apparaît alors comme un objet occulte aux pouvoirs surnaturels et dont l'influence sur la matière pourrait s'assortir d'une influence sur le corps, à la manière des dagydes¹⁵ :

"Bien souvent lorsque je vis une transformation, je pense à ce double et je me demande si Jeanne est en train de le façonner."

Il est aussi un jumeau, un frère ou une racine qu'il faudrait supprimer pour se libérer d'un passé :

14 Bénu est l'oiseau sacré à l'origine du mythe du phénix. D'origine égyptienne, son influence symbolique a gagné au cours du temps une dimension internationale.

15 Du grec "dagos" qui signifie "poupée", la dagyde, objet cultuel de la sorcellerie occidentale qui apparaît dès l'Antiquité, le plus souvent confectionné en cire, permet à son possesseur de faire subir à une personne de son choix les mêmes souffrances qu'à la poupée.



Fig.13 : *Sans titre ni face*, 2016, plâtre, 55 x 63 x 30 cm.

"La veille de mes 27 ans, alors que j'étais en pleine révolution personnelle et que je souhaitais détruire tout ce que je croyais savoir, j'avais beaucoup pensé à ce double. Je m'imaginai venir le réduire en poussière avec un marteau."

En fin de compte il est témoin d'une vie :

"Il m'apparaît aujourd'hui comme le témoin d'une existence dont je suis à la fois l'esclave et le pharaon."

On le comprend bien, les symboliques sont multiples et s'apparentent aussi bien à des pratiques et croyances culturelles - la momification et le symbole du phénix venus d'Égypte, la dagyde et autres poupées d'ensorcellement, le jumeau biblique - qu'à des processus biologiques - la mue, l'éclosion, la naissance - ou encore à des états modifiés de conscience : la transe, l'ouverture des chakra.

En confrontant ce témoignage à celui d'Antony Gormley, artiste plasticien anglais ayant fréquemment recours au moulage de son propre corps dans ses œuvres (Fig.15, Fig.16), on constate de fortes similitudes à la fois dans la perception de l'espace et dans celle de sa propre conscience :

"J'entrais dans cet espace si claustrophobique, rouge et chaud comme l'enfer, dans cette toute petite prison, collée à mes yeux. Elle devenait soudain de plus en plus noire, de plus en plus froide et de plus en plus grande. J'accédais à une conscience extrême, flottant dans cet espace profondément bleu, sombre et infini.[...] Quand nous fermons les yeux nous accédons à un espace qui n'a pas de limites, pas de frontières : grand comme le cosmos."¹⁶

16 Alan Yentob, *Anthony Gormley : Being Human*, BBC, 2015.



Fig.14 : Séance de moulage d'une tête entière, 2016.



Fig.15 et 16 : Photographies donnant à voir le processus de moulage pour l'œuvre *Critical Mass* d'Antony Gormley, 1995. ©antonygormley.com.

Si le modèle imprime sa forme dans le substrat, le moulage comme processus rituel semble marquer lui aussi le modèle. L'empreinte est donc double. Il y a celle du corps du modèle dans la matière, mais aussi l'empreinte psychologique que laisse l'expérience sur ce dernier.

3. Matière secrète : le moule comme médiateur

La première forme à naître dans la pratique du moulage est le moule qui lui-même engendre le tirage. Il est la forme médiatrice qui donne vie à une autre dans une prochaine étape.

"Il faudrait pouvoir entrer dans le moule avec l'argile ou le plâtre, se faire à la fois moule et argile, vivre et ressentir leur opération commune pour pouvoir penser la prise de forme en elle-même. Car le travailleur élabore deux demi-chaînes techniques qui préparent l'opération technique : il prépare l'argile, la rend plastique et sans grumeaux, sans bulles, et prépare corrélativement le moule ; il matérialise la forme en la faisant moule de bois, et rend la matière ployable, informable ; puis il met l'argile dans le moule et la presse ; mais c'est le système constitué par le moule et l'argile pressée qui est la condition de la prise de forme ; c'est l'argile qui prend forme selon le moule, non l'ouvrier qui lui donne forme."¹⁷

Un processus technique qui s'exécute en secret, loin des yeux et de la main de l'artiste qui, à aucun moment, ne s'imprime elle-même, ne laisse apparaître une empreinte, une patte. C'est en cela également que le processus de l'empreinte et du tirage présente quelque chose de mécanique : le moule est la machine-outil presque autonome créée par l'artiste qui elle-même crée une forme, comme la

¹⁷ Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris : Aubier, 2012 (1989), p.243.

machine est élaborée par un ingénieur sur une chaîne de production.

C'est dans cette semi-autonomie, qui donc échappe pour moitié à l'artiste, que s'organisent des événements imprévus dans la relation du substrat à la matière : une lutte entre le dessein de l'artiste et la phénoménalité de la matière, du réel. Ces événements peuvent avoir une influence moindre sur l'intégrité du tirage. Il peut s'agir de l'apparition de trous dus à la formation de bulles d'air, ou d'un manque de précision dans les détails lié à une mauvaise application du substrat. Mais ils peuvent aussi dénaturer la forme dans le cas de l'affaissement d'une partie ou de l'entière du moule. De ces événements accidentels naît souvent le monstrueux, et plus rarement le beau.

Dans le cas d'un moulage statuaire, c'est à dire dans le cadre d'un processus de reproduction d'un original modelé ou sculpté, un tirage raté, déformé inspirera simplement l'échec, éventuellement l'amusement. En revanche, dans celui du moulage sur nature, quatre-vingt-dix-neuf pour-cents du temps, le mauvais tirage engendre pire que l'informe : le difforme. Le corps devient abominable, effroyable, angoissant, particulièrement pour le modèle qui se projette dans ce double monstrueux.

Pourtant, il arrive parfois, comme par miracle, que la déformation donne lieu à une forme gracieuse et que dans cette déformation, la ligne se stylise et une histoire se raconte. Cette prouesse du hasard s'est un jour présentée devant ma double personne d'artiste et de modèle alors que j'avais entrepris de mouler moi-même mon visage, bouche ouverte (*Fig.17*).

Allongée sur le sol, j'ai positionné autour de moi tout le matériel nécessaire à la réalisation du moule. À ma gauche, des bandes plâtrées prédécoupées organisées en petits tas selon leur taille et accompagnées d'une bassine d'eau où les tremper

pour activer la prise du plâtre. À ma droite, un mélange d'eau et d'alginate dont je viens d'achever la préparation. J'enfonce deux petites pailles dans mes narines et commence le rituel. Aveugle, j'étales sur mon visage la matière visqueuse dont j'emplis également ma bouche. Sans cesse, je remonte la matière qui coule et m'échappe ; dans cet effort je relâche parfois la tension que j'exerce sur ma gorge pour la maintenir fermée et alors la pâte comme à demi-vivante s'introduit dans ma gorge et m'étouffe. Huit longues minutes plus tard, la matière s'est enfin figée et je procède à la réalisation de la chape en bande plâtrées.

Le calvaire dure une demi-heure au terme de laquelle je me redresse finalement et dégage mon visage de l'emprise du masque. Je découvre alors l'empreinte : l'alginate, trop fin par endroit, s'est déchiré et les bords du contre-moule se sont légèrement affaissés. Consciente que l'épreuve n'aura pas la forme escomptée, j'entreprends pourtant de réaliser le tirage, tout à la fois déçue de mon échec et avide de découvrir quelle horreur j'avais pu encore mettre au monde.

Lors du démoulage, je découvre un visage inconnu dont les traits sont si éloignés des miens que si c'était un autre que moi qui me le présentait, je lui dirais sans hésitation qu'il s'est trompé de pièce. Le visage est large, le nez légèrement épaté, les arcades sourcilières proéminentes. Le menton et les tempes présentent de profondes cicatrices. Bien qu'étrangers, les traits demeurent crédibles : on croirait voir le visage d'un mort qui aurait séjourné dans l'eau. Dans mon esprit se dessine une fiction : celle d'un marin qui, pris dans une tempête, serait passé par dessus-bord avant de se noyer dans la mer terrible. Le visage est paisible et doux, il inspire une certaine empathie et malgré moi je me prends d'affection pour ces traits comme s'ils ne m'appartenaient pas.

On comprend donc que l'erreur technique peut être vectrice d'une création originale, mais dont l'auteur n'est pas l'artiste, mais le moule lui-même. Lorsque le



Fig.17 : *Le noyé*, 2017, plâtre, 20 x 14 x 9 cm.

résultat est ainsi crédible, c'est comme si le moule était doué d'une volonté, d'un *inconscient technique*¹⁸.

Si j'ai par la suite entrepris de réitérer volontairement l'expérience, multipliant les tirages dans un même moule en alginate jusqu'à ce que celui-ci cède¹⁹, aucun d'eux ne présentait le même crédibilité, la même poésie (Fig.18).



Fig.18 : Étude de la déformation progressive d'un moule en alginate par la multiplication des tirages, 2017, sculpture en cinq parties, plâtre, 20 x 12 x 6 cm, 20 x 10 x 6 cm, 20 x 11 x 6 cm, 19 x 12 x 6 cm, 20,5 x 12,5 x 6 cm.

18 Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p.35.

19 L'alginate étant très fragile, on ne peut réaliser qu'un à deux tirages dans le moule avant que celui-ci ne se déforme.

C. La présence de l'absence

1. Paradoxe temporel

L'empreinte est l'image dialectique exprimant aussi bien le contact que la perte, le départ. Elle présente le paradoxe temporel d'un passé fait présent.

“L'empreinte a beau nous toucher par l'adhérence dont elle procède, ce contact finit presque fatalement par se penser dans l'élément de la séparation, de la perte, de l'absence. Pour qu'une empreinte de pas se produise en tant que processus, il faut que le pied s'enfonce dans le sable, que le marcheur soit là, au lieu même de la marque à laisser. Mais pour que l'empreinte apparaisse en tant que résultat, il faut aussi que le pied se soulève, se sépare du sable et s'éloigne vers d'autres empreintes à produire ailleurs ; dès lors, bien sûr, le marcheur n'est plus là.”²⁰

Cette réflexion de Georges Didi-Huberman souligne la dimension plurielle d'une empreinte qui, par sa présence souligne l'absence, la matérialise, la fait présente. Plus qu'une copie, c'est une vision d'un passé qu'offre l'empreinte. L'enjeu n'est pas de simplement reproduire la forme mais de la maintenir dans le présent. Vaine tentative de survie.

Certaines empreintes expriment plus que ce qu'elles ne montrent. La trace de rouge à lèvres qui persiste dans le cou est l'empreinte du désir de l'amante, celle du bleu laissé par sa main sur le poignet, celle de sa passion. L'empreinte, c'est encore la froissure des draps dans le lit, une peinture écaillée par le passage

répété d'une main sur le montant d'une porte. L'empreinte prend sa valeur selon son contexte, selon son auteur et son observateur. Une empreinte se laisse ; elle se laisse derrière nous, derrière le corps, en arrière dans le temps et l'espace. Mais elle demeure dans le présent et potentiellement dans le futur, elle est restée, résidu d'une présence devenue absence.

La photographie suivante (Fig.19) donne à voir une porte de mon domicile familial sur laquelle nous pouvons observer les empreintes laissées par tous les membres de ma famille dans la partie supérieure et celles laissées par ma nourrice dans la partie inférieure. Si celles de cette dernière sont si basses, c'est parce que la courbure de son corps âgé influence l'amplitude de ses gestes. L'emplacement de l'empreinte révèle donc l'identité de son auteur, mais elle permet aussi de restituer une chronologie individuelle et collective. Il fut un temps où ma nourrice saisissait le montant de la porte au même emplacement que les autres, et il en sera un où elle ne le saisira plus. Pourtant, si personne ne repeint cette porte, les empreintes demeureront bien après son départ.



Fig.19 : Vue de la porte de la cuisine de mon domicile familial.

Relever une empreinte, préserver une trace, n'est-ce pas tenter de combler le vide physique qu'elle impose par la préservation justement de ce vide, de cette contre-forme ? Cette marque peut être la base, le socle de la reconstitution mentale qu'est le souvenir, elle tente de rendre l'absence moins absolue.

Les œuvres moulées qui firent la notoriété de Georges Segal à partir des années soixante ne sont pas des tirages issus de moulages que l'artiste présente mais de simples moules (Fig.20). Qu'elles portent un discours social, politique, ou simplement poétiques, ces empreintes creuses, fantomatiques, sont toujours imprégnées d'une profonde nostalgie : elles apparaissent comme "des corps dont, plus que l'âme, le corps lui-même s'est absenté"²¹.



Fig.20 : Georges Segal, *Holocaust Memorial*, installation avec groupe sculpté, dimensions variables, 1984 © Peter Kwok. Dans cette œuvre l'absence est encore aggravée par son statut mémoriel.

21 Mathieu Potte-Bonneville, *Jean-Pierre Chevènement*, in : *Vacarme*, vol. 18, n°1, 2002, p. 1.

2. Le morcellement, la ruine, le plâtre : impermanence et *memento mori*

Dans mon travail, le caractère fantomatique de l’empreinte est encore aggravé par les caractéristiques plastiques et matérielles du plâtre. D’abord, la blancheur fantomale des tirages livides spectralise la forme. De plus, le plâtre en tant que matériau revêt lui aussi un caractère fantomatique : il n’est pas une forme originale puisqu’il est issu de la réduction à l’état de poudre après cuisson du gypse. Lors du gâchage, le plâtre, à mesure qu’il prend, retrouve sa structure passée de pierre. En se reconstituant, en retournant à l’état volumique solide, c’est comme s’il remontait le temps. Enfin, bien que des techniques de renforts par adjonction de bois, de fer ou de fibres végétales lui permettent d’acquérir une certaine solidité, le plâtre demeure un matériau intrinsèquement fragile : sa résistance mécanique est faible en comparaison à des œuvres lapidaires ou à des tirages en bronze. Cette vulnérabilité de la forme est à l’image de la vie qu’elle reproduit dans le cadre du moulage sur nature. Ainsi, l’impermanence des corps est encore soulignée par le choix du matériau.

Il arrive bien souvent que des tirages se brisent lors de leur démoulage ou durant un transport. Ces accidents possibles renforcent encore l’idée de ruine, de morcellement déjà présente dans ma pratique par le choix de ne sélectionner du corps que certaines parties ou certains membres : un buste, un visage, une jambe, un cou (*Fig.21*).

Ce choix de diminuer les corps, de les restreindre à une partie, souligne d’autant plus l’absence : non seulement le corps est absent, puisqu’il s’agit d’une empreinte, mais l’empreinte est elle-même fragmentaire. Lorsque dans ma pratique, je décide d’isoler une partie du corps de mon modèle, je la cadre comme on cadrerait une photographie ou une peinture. Par ce choix, l’ouvrage se libère déjà partiellement des entraves de sa catégorie d’art mécanique et intègre



Fig.21 : Plastron géométrique, 2017, plâtre, 18,5 x 16 x 7 cm.

simultanément *l'invenzione* et *l'imitazione* : enfin Vulcain et Saturne œuvrent ensemble et mettent fin à l'éternel *paragone* qui oppose l'art et l'artisanat, l'art et la manufacture²². La création se situe dans la sélection, dans la séparation qui porte alors une valeur symbolique. C'est ce déchirement qui fait œuvre.

On rencontre, dans mon travail, des corps sans visage et des visages sans corps. Dans le premier cas, la notion d'identité, à laquelle les traits de la face servent généralement de référent, est brouillée. L'absence du visage permet la transposition d'un soi ou d'un autre dans la forme.

L'absence de corps, au contraire, focalise l'attention sur le visage et donc sur l'identité de la personne moulée. Le *memento mori* intrinsèque se fait plus présent car le moulage facial évoque irrémédiablement la mort et toute sa rigidité, déclenchant inconsciemment chez celui qui l'observe des images liées à la tradition du masque mortuaire. Cette pratique archaïque, chez les Romains, avait pour but d'épargner au cortège funéraire la vision pénible d'un visage qui, du fait de l'exposition prolongée du corps, amorçait déjà son processus de décomposition avant sa mise en bière (Fig.22). Par la suite, le masque de cire était brûlé²³.

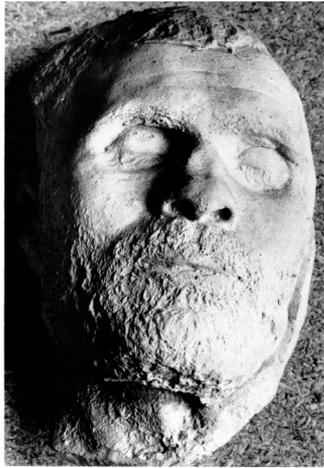
Cette pratique se poursuit jusqu'à la Renaissance, période pour laquelle l'Histoire a conservé des masques de très belle facture (Fig.23), généralement en plâtre ou en bronze. À cette époque, comme aux âges classique et romantique, les portraits peints prenant ces masques pour modèle abondaient.

Plus tard, un véritable marché se mit en place : le masque mortuaire de Napoléon Bonaparte fut tiré en de multiples exemplaires de différentes tailles et couleurs²⁴ (Fig.24). Il en fut de même pour celui de l'Inconnue de la Seine, jeune femme dont on dit que le corps aurait été repêché dans le canal de l'Ourcq dans

22 Liana de Girolami Cheney, *Giorgio Vasari's teachers: sacred & profane art*, New York : Peter Lang, 2007.

23 Karine Douplitsky, *Masques mortuaires*, in *Médium*, vol. 60-61, n°3-4, 2019.

24 Chantal Prévot, *Les masques mortuaires de Napoléon*, in : *Napoleonica La Revue*, vol. 26, n°2, 2016, p.174.



Ci-dessus, de haut en bas :

Fig.22 : Moulage réalisé à partir d'un moule en plâtre daté du III^e siècle, découvert à El-Jem, l'antique Thysdrus. ©J.Pérez.

Fig.24 : Docteur Antommarchi
Masque mortuaire de Napoléon Ier © RMN-Grand Palais, André Martin.

À droite de haut en bas :

Fig.23 : Inconnu, tirage en plâtre du masque mortuaire de Dante, 1321, plâtre.

Fig.25 : Albert Rudomine, *La Vierge inconnue*, Canal de l'Ourcq, photographie argentique, 1927.

Fig.26 : Léon Paul Berthault, *Masque mortuaire de Louis-Ferdinand Céline*, 1961, plâtre sur socle, 35 x 22 x 25 cm.



le dernier quart du XIX^e siècle²⁵ (Fig.25). Le visage de la mystérieuse jeune femme, moulé à la morgue, et dont les traits apparaissent comme étonnement paisibles, devint un ornement populaire et inspira de nombreuses œuvres littéraire.

Si aujourd'hui la pratique, considérée comme macabre, dérangeante, s'est raréfiée et s'exécute en secret, les derniers masques célèbres sont pourtant relativement récents. En témoignent le tirage très stylisé du visage de Louis-Ferdinand Céline (Fig.26) en 1961 et ceux d'Édith Piaf et Jean Cocteau, décédés le même jour de 1963.

Finalement, ma gypsothèque et la froideur de ses plâtres n'a pas su satisfaire mon désir de préserver des corps toujours en fuite et qui, malgré la permanence de leur forme dans la pierre, demeurent absents et creux, plus encore qu'ils ne l'auraient été sans mon intervention plastique. J'ai décidé de me séparer de la plupart des pièces de ma collection, restituant certains à leur géniteur et détruisant la plupart de ceux qui restaient. Ils étaient des dizaines et ne sont plus que quelques-uns, brisés, tristement entassés. C'était un nouveau vide qui s'annonçait, la *déroute*²⁶ d'une artiste sans pratique. De longs mois passèrent, une période au cours de laquelle je me concentrai sur d'autres formes de sculptures (Fig.27, Fig.28). Je compris que dans ma pratique du moulage, l'apparence mortifère des tirages contrastait avec la chaleur du processus, et que l'œuvre finalement se trouvait davantage dans mon rapport à ces corps vivants, dont je sentais le cœur battre sous la peau, que dans les tirages qui en résultaient.

Il faut parfois du temps avant que la motivation de l'acte créateur ne remonte pleinement à la conscience : il se dévoile alors à la manière d'un sentiment refoulé,

25 Des études, et notamment celle de Giovanni Lista, démontrent l'impossibilité pour un corps noyé de présenter des traits en si bon état. Voir Giovanni Lista, *L'Inconnue de la Seine. Un plâtre de René Iché*, in : *Ligeia*, vol. 141-144, n°2, 2015, p.21.

26 Nous reprenons ici l'expression employée dans le cadre du séminaire *Penser/ Créer en déroute*, dirigé par François Noudelmann et Yann Toma, Sorbonne, 2018.

produisant le même effet que celui de la découverte ou de la redécouverte d'un quelque chose de très intime, que l'on a toujours su, sans jamais l'avoir formulé.



Fig. 27 et 28 : *Naître, renaître, encore*, 2016, céramique, résine, lait, 33 x 33 x 27 cm.
Un corps qui, malgré l'usage d'une nouvelle technique, s'envisage toujours dans le morcellement.

DEUXIÈME PARTIE

**VERS L'EMPREINTE
NUMÉRIQUE DYNAMIQUE**

A. Prélèvements biométriques : l’empreinte techno-organique

1. Du biotechnologique dans l'art

L'art numérique est une discipline transversale, hybride, qui réunit art et technologie. On distingue généralement trois types d'artistes à double figure : celui issu d'une formation artistique ayant orienté ses intérêts plastiques vers le numérique et le technologique et ayant acquis des connaissances en autodidacte ; celui issu d'une formation informatique et technologique ayant vu ses conceptions et projets évoluer vers le domaine de l'art, et enfin celui issu d'une formation hybridant arts et technologies²⁷. J'appartiens à la première catégorie. Mon apprentissage de la technologie fut et demeure empirique : il s'est construit au fil de mes expérimentations plastiques.

Après avoir pratiqué presque exclusivement le moulage sur nature pendant de nombreuses années, j'ai souhaité recueillir une empreinte plus intime, plus profonde - mais aussi plus vivante - en puisant directement dans les entrailles de mes modèles. J'ai ainsi abandonné le relevé de la forme externe pour son double : le prélèvement interne. Je procède désormais selon un mode de construction autour des signes vitaux dont je transforme les données en matière. Ainsi, j'intègre à mon travail une quatrième dimension, le temps, ajoutant le T au format XYZ.

Mes recherches ont toujours questionné le corps dans ses possibilités de prélèvement et de transpositions formelles et temporelles. Considérer cette idée

au regard des moyens et des problématiques contemporains pose la question de son intégration dans l'espace virtuel grâce aux nouvelles technologies. De la même manière que l'humain et le corps s'appareillent et se virtualisent l'empreinte fait de même.

Aujourd'hui, mon travail s'articule principalement autour de la création d'installations et de dispositifs connectés au corps et dont le mode d'action est dirigé par des données recueillies au moyen de capteurs. Battements de cœur, respiration, mouvements musculaires, constituent les média que j'extraits du corps de mes modèles avant de les façonner, de le transposer. J'offre à ces données une nouvelle forme de vie au sein d'un écosystème où l'organique et le technologique coexistent dans une unité artistique.

"Depuis toujours, en effet, les artistes se saisissent des outils et matériaux de leur temps. Ainsi de plus en plus d'entre eux se tournent vers le potentiel créatif des technologies du numérique qui sont aussi celles des chercheurs dans leurs laboratoires."²⁸

En effet, l'art s'est toujours approprié les innovations techniques pour repousser les limites de la création. Ainsi les outils numériques ont, depuis les premières œuvres de *Computer Art* au début des années 1950²⁹, été largement et légitimement adoptés par les artistes comme supports de création et constituent de nouvelles pistes de recherche.

Les formes qu'empruntent les arts numériques apparaissent comme aussi riches, transitoires et changeantes que notre société. C'est par l'intégration d'une

28 Dominique Moulon et Alain Thibault, *Human Learning / Ce que les machines nous apprennent*, in : TK-21, n°103, 2020.

29 "Le Computer Art" (art par ordinateur, ou art informatique) est sans doute né aux États-Unis en 1952, lorsque Ben P. Laposky utilisa une calculatrice analogique et un oscillographe cathodique pour réaliser ses *Electronic Abstractions*. Voir Frank Popper, *L'art à l'âge électronique*, Paris : Hazan, 1993, p.72.

temporalité évolutive que se crée une nouvelle forme de dynamisme dans l'œuvre. *Led Art*, *Data Art*, *Computer Art*, art interactif ou immersif sont autant de micro-courants réunis sous l'étendard des arts numériques, champ dans lequel j'évolue aujourd'hui.

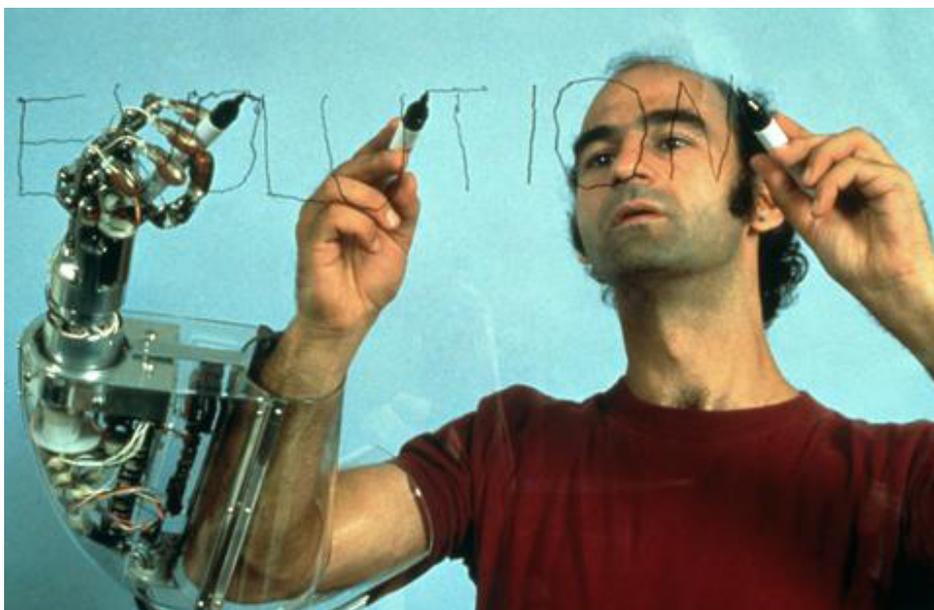
Lorsque l'on se penche sur les modalités d'exploitation du corps dans le domaine de l'art technologique, on constate que celui-ci se voit de plus en plus appareillé, augmenté, hybridé. Par ailleurs, la pensée transhumaniste anticipe une réduction de la part biologique du corps au profit d'une part technologique. Ainsi, l'humain tendrait de plus en plus à ressembler à des machines *cyborg*³⁰.

Ce fantasme de l'homme augmenté par la technologie se rencontre dans le travail de Stelarc. Il s'illustre particulièrement dans *The Third Hand*. Lors de ses performances, l'artiste *augmente* son corps par la greffe externe d'un troisième bras, robotique, sur son propre bras droit. Il contrôle la prothèse grâce à des capteurs réagissant à l'activité musculaire de sa jambe gauche et de sa ceinture abdominale, qu'un micro-contrôleur traduit en signaux de commandes. Lors de ses performances, Stelarc se sert du troisième bras pour compléter les deux premiers et fait la démonstration d'un tracé pictural à trois mains : il augmente ses capacités biologiques et artistiques par la technologie (Fig.29).

Ce phénomène se double d'une imitation de l'humain par la machine, illustrée par la montée en puissance d'un intérêt pour la construction de robots humanoïdes en sciences comme en art. Ce phénomène, j'ai pu l'observer de près aux côtés d'ORLAN, dont j'ai intégré l'atelier durant presque un an, en 2017, pour l'assister notamment dans la création de l'ORLANoïde, un robot pourvu d'une forme

30 En anglais le terme « cybernetic organism », traductible par « organisme cybernétique », désigne un être humain dont le corps serait augmenté, complété ou dont certaines parties seraient remplacées par des greffes mécaniques ou électroniques.

d'intelligence artificielle lui permettant de s'exprimer avec la voix de l'artiste, et dont le visage et les mains en silicone sont issus d'un moulage sur nature (Fig.30) : une nouvelle forme d'hybridation pour l'artiste.



Ci-dessus, de haut en bas :

Fig.29 : Stelarc faisant la démonstration de son troisième bras robotique lors d'une performance à la Maki Gallery (Tokyo) en 1982, ©Maki Gallery.

Fig.30 : ORLAN posant avec son ORLANoïde en construction, ©ORLAN.

2. Battements de cœur, respiration : nouvelle symbolique d'empreintes dynamiques

"Pour le physiologiste, le cœur est l'organe central de la circulation du sang, et à ce titre c'est un organe essentiel à la vie ; mais par un privilège singulier, qui ne s'est vu pour aucun autre appareil organique, le mot cœur est passé, comme les idées que l'on s'est faites de ses fonctions, dans le langage du physiologiste, dans le langage du poète, du romancier et de l'homme du monde, avec des acceptions fort différentes. Le cœur ne serait pas seulement un moteur vital qui pousse le liquide sanguin dans toutes les parties de notre corps qu'il anime ; le cœur serait aussi le siège et l'emblème des sentiments les plus nobles et les plus tendres de notre âme."³¹

Le cœur, organe mythique, est symbole de vie par excellence. Reflet biologique de l'âme, son battement constitue l'expression spontanée et incontrôlable des sentiments, écho physique des mouvements de l'esprit. On lui octroie une très grande force symbolique dans de nombreuses cultures, que nous n'énumérerons pas toutes mais dont voici quelques exemples :

L'Islam envisage le cœur comme l'organe de la foi. Appelé *qalb*, il est tout à la fois le lieu et l'outil de la compréhension spirituelle. *Fu'âd*, "l'œil du cœur", est situé en son centre ; il constitue le point de vision mystique du fidèle, gardien de la grammaire divine. Il est le guide vers le '*ayn al-Yaqîn*, la "Vision de la Certitude"³². Dans la tradition bouddhique chinoise, le caractère "Zhong" 中, représentant un trône vide, symbolise le cœur comme siège de la pensée³³. Pour les chrétiens d'Orient et d'Occident, c'est dans le cœur que se trouve la porte du royaume de

31 Claude Bernard, *Étude sur la physiologie du cœur*, in : *Revue des Deux Mondes*, vol. 56, 1865, p.56.

32 Serge Margel, *Le cryptogramme coranique : Le Livre des nuances d'al-Tirmidhî ou l'art des dissemblances*, in : *Poésie*, vol. 127, n°1, 2009.

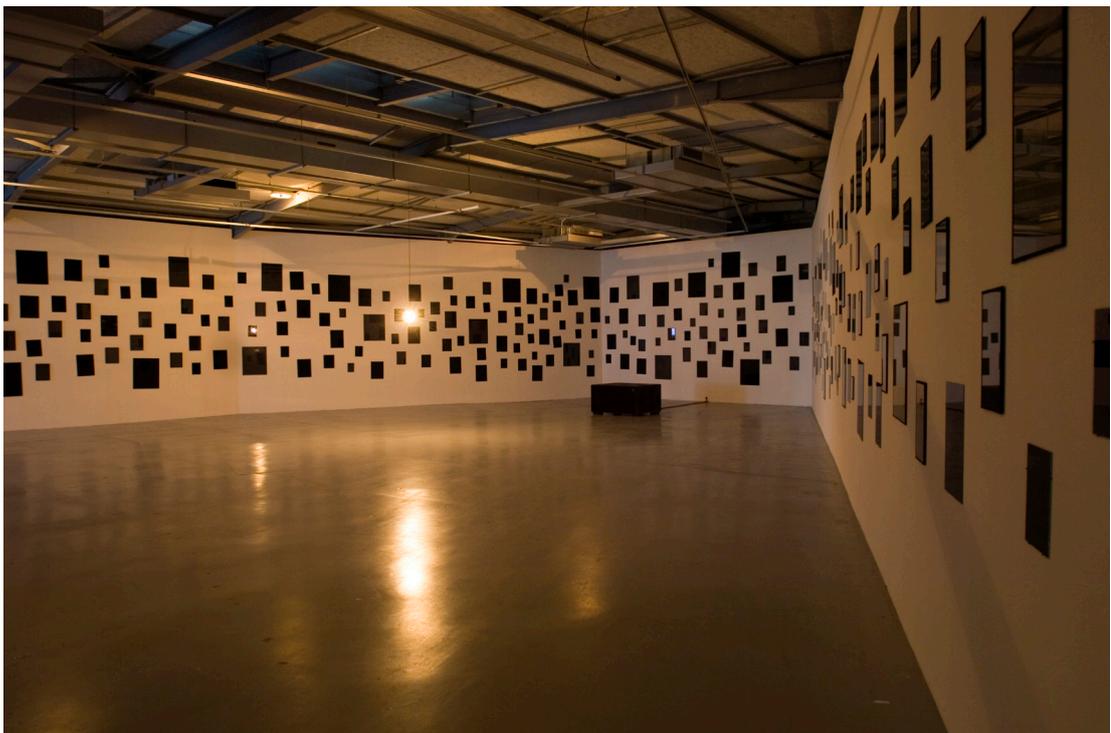
33 Domitille Germain et Bérénice Germain, *Étape 2. Incarner l'ambition dans la proximité*, in : *Confucius en action*, Paris : Dunod, 2017.

Dieu : "Sachez-le, le royaume de Dieu est au-dedans de vous" (Luc 17 : 21). Dans la langue française, le cœur crie, s'ouvre, chavire. Tantôt d'or, de pierre ou de glace : il saigne, se déchire ou se brise et, s'il nous en dit, se gagne.

Le battement de cœur est un rythme qui est commun à tous les hommes, sans distinction d'origine, de religion ou de genre. Cette universalité biologique et culturelle incite à une forme d'empathie physiologique. Ainsi, le cœur trouve toujours un écho dans le corps et l'esprit du spectateur.

Mon nouveau terrain de recherche, qui questionne l'expressivité du cœur et de ses battements, prolonge les démarches d'artistes tels que Jean Dupuy ou Christian Boltanski. Le premier créa en 1968 un dispositif interactif intitulé *Heart Beats Dust* (ou *Cône pyramide*), invitant le spectateur à se saisir d'un stéthoscope électronique captant et amplifiant ses pulsations cardiaques à la fois de manière sonore et mécanique (Fig.31). Le signal agit sur une fine membrane recouverte de pigments rouges qui, à chaque battement, se soulève dans un faisceau de lumière rouge. Cette œuvre s'exprime à la manière d'un *memento mori* qui montre la vie par le signal du battement en même temps qu'il suggère la mort par le médium de la poussière.

Quarante ans plus tard, Christian Boltanski poursuivit cette recherche en y intégrant la notion de mémoire par l'archivage (Fig.32). Dans son exposition, *Les archives du cœur*, l'artiste retransmet ses données électrocardiogrammes sous forme d'un signal lumineux et invite les visiteurs de l'exposition à enregistrer leurs propres battements de cœur dans une cabine prévue à cette effet. Ces derniers prennent alors valeur d'empreinte. L'artiste crée ainsi une bibliothèque organique, semi-vivante, qu'il héberge sur l'île japonaise d'Ejima et dont le rayonnement prend de l'ampleur à mesure que le temps de l'exposition croît, et avec elle le nombre de



Ci-dessus, de haut en bas :

Fig.31 : Jean Dupuy, *Heart Beats Dust* (ou *Cône pyramide*), 1968, installation mixte, stéthoscope, projecteur, pigment rouge, amplificateur, bois, verre, 163 x 43,5 x 48 cm, collection FRAC Bourgogne, ©Adagp Paris.

Fig.32 : Vue de l'exposition de Christian Boltanski, *Les archives du cœur*, en 2008 à La maison rouge.

visiteurs.

Si le cœur est le représentant de l'âme, le souffle est celui de la conscience. Il constitue la seule fonction vitale qui soit à la fois active de manière consciente et inconsciente. Il apparaît ainsi comme le lien entre le "principe de vie corporelle de l'homme et son principe incorporel"³⁴ et constitue donc un centre d'échange entre vie matérielle et spirituelle. Quant aux muscles, agents du système nerveux, ils opèrent dans le contrôle. C'est d'ailleurs cette possibilité d'une pleine conscience myologique qu'exploite la méthode Feldenkrais³⁵ dans un but d'appropriation ou de réappropriation de son corps en pleine conscience.

3. Des expériences dynamiques bio-amplificatrices

En 2015, je réalise ma première installation augmentée par le corps, matérialisant en temps réel les battements de cœur d'un spectateur. *Entos*, du grec ancien "à l'intérieur"³⁶, est le titre de cette première installation *électro-organique* formulée dans un environnement interactif, réagissant en son et en lumière aux battements de cœur du spectateur. Une invitation à une introspection physiologique (Fig.33).

Au centre d'un espace clos se trouve un fauteuil sur lequel le participant est

34 Philippe de Méric, *Yoga pour chacun*, Paris : Le livre de poche, 1968, p.45.

35 La Méthode Feldenkrais est une pédagogie centrée sur le développement des possibilités d'organisation et de régulation autonomes du mouvement et de l'action. Les processus d'apprentissage qu'elle favorise sont basés sur l'affinement du sens kinesthésique, c'est-à-dire la perception de soi en cours de mouvement. Source : Feldenkrais-france.org.

36 Comme nous l'avons vu précédemment, ce terme est employé dans l'évangile selon Saint-Luc dans l'expression "εντος υμων εστιν", "Sachez-le, le royaume de Dieu est au-dedans de vous".

invité à s'asseoir. Un stéthoscope électronique lui est confié (Fig.34). Ce microphone biométrique est directement connecté à un système audio et lumineux.

L'expérience est programmée en deux temps. Le premier, d'une durée de deux minutes, est celui du son, de l'ouïe, durant lequel le participant est plongé dans le noir avec pour seul repère les battements de son cœur. Vient ensuite le temps de la vue, au cours duquel s'allument progressivement des lumières cadencées sur le rythme sonore et qui viennent définir l'espace, éclairer les murs, autant d'écrans sur lesquels se projettent le cœur. Le corps se déployant dans l'espace, l'extérieur et l'intérieur se confondent, et le spectateur est comme mis abyme : il plonge alors véritablement en lui. L'ouïe et la vue constituent nos principaux repères sensoriels ; ainsi sollicités, ainsi trompés, ils crédibilisent l'expérience immersive.

Si la forme générale de l'œuvre reste la même, sa structure rythmique varie d'un participant à l'autre, chaque cœur, chaque battement étant unique. Ainsi, le corps du spectateur fait véritablement œuvre.

L'installation s'apprécie aussi bien dans sa forme plastique d'espace sonore et visuel que dans son statut d'expérience psychique et physique qui, pour le sujet expérimentateur, a valeur d'expérience *soma-esthétique*³⁷. Elle initie une prise de conscience guidée par l'écoute augmentée des organes internes. De plus, puisque le cœur est, par la sensibilité de son rythme, à la fois récepteur et émetteur des sentiments et sensations, c'est un jeu de miroir qui s'engage, une auto-réflexion, dans un *holisme somatique* "permettant le façonnement de soi, tant au niveau somatique qu'au point de vue de la conscience subjective"³⁸.

Ainsi, l'expérience sert de support à une méditation physique et psychique, reprenant le principe du *focusing*, approche psychothérapeutique conçue par le

37 Richard Shusterman, *Conscience du corps : pour une soma-esthétique*, Paris : Éditions de l'Éclat, 2007.

38 Barbara Formis, Richard Shusterman, *Conscience du corps. Pour une soma-esthétique*, in : *Mouvements*, vol. 57, n°1, 2009, p.155.



Fig. 33 et 34 : Vue de la première version de l'installation *Entos*, 2015, stéthoscope électronique, haut-parleurs, ordinateur, dimensions variables.

philosophe Eugène Gendlin et visant à guérir les maux psychiques par l'écoute en pleine conscience de son corps et notamment de ses organes.

J'ai pu moi-même expérimenter les effets d'une telle expérience. Seule dans mon atelier, je branche le dispositif en orientant la lumière vers le plafond qui joue alors le rôle d'écran de projection. Allongée sur le sol en position *shavasana*³⁹ (Fig.35), je place le stéthoscope sur mon cœur. L'écoute de mon rythme cardiaque provoque son inévitable accélération. Les minutes passent, mon corps s'apaise et j'entreprends de faire le vide dans mon esprit. Mes yeux se ferment et mon corps, maintenant privé de toute capacité proprioceptive⁴⁰, atteint finalement un état d'inertie totale. Il s'efface, alors que tout mon être se concentre sur ce cœur, mon cœur, qui résonne à la fois à l'extérieur et à l'intérieur de moi. Le temps passe et mon esprit, ma cognition, se brouillent. Je ne suis plus humaine, je ne possède plus ni âme ni corps : je suis un tambour battant.

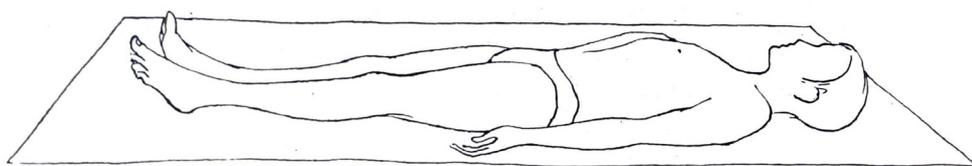


Fig.35 : Illustration de la position *Shavasana* issue du livre de Philippe de Méric, *Le Yoga pour chacun*.

39 La position *Shavasana* ou posture du grand repos, est une position de relaxation fréquemment rencontrée dans le yoga Hata. "Sava" en sanscrit signifie "cadavre" et suggère donc une attitude de mort.

40 La proprioception désigne la perception consciente ou inconsciente des différentes parties de son corps par rapport à elles-mêmes et dans l'espace.

L'expérience dure un peu moins d'une heure au terme de laquelle je m'extrais progressivement de cet état modifié de conscience. Comme celles qui suivirent, cette première expérience de *focusing augmenté* fut douce et apaisante. Parce que cette expérience possède de véritables vertus de réunification du corps et de l'esprit, je suis encline à penser qu'elle pourrait servir de base à une nouvelle forme de psychothérapie dans la lignée des méthodes curatives en *approche centrée sur la personne* (ACP)⁴¹.

Un tel processus ne peut se mettre en œuvre qu'à condition que le participant soit isolé. En effet, ainsi "mis à nu" (l'expression n'est même pas suffisante), il peut ressentir une certaine gêne, une pudeur nouvelle, en présence d'un accompagnateur. Cette gêne entraînerait immanquablement une très forte accélération de son rythme cardiaque, qui s'aggraverait encore plus à son entente : l'expérience prendrait alors sûrement un tournant peu agréable.

Cette expérience esthétique n'est pas sans rappeler celle du moulage sur nature que nous avons étudiée plus tôt à travers le récit de Julien Rouquette. De la même manière, le modèle ou expérimentateur voit son attention concentrée en un point, dans l'espace d'un corps qui, à la fois s'efface, et envahit toute la conscience.

Depuis janvier 2020, je travaille sur l'élaboration d'une expérience en réalité virtuelle guidée par le corps, dans laquelle les battements de cœur et la respiration œuvrent ensemble à la création et à l'exploration d'un monde virtuel, au sein duquel le participant évolue en temps réel. Un pas de plus vers l'immersion totale.

41 L'Approche centrée sur la personne (ou ACP) est une méthode de psychothérapie et de la relation d'aide créée par le psychologue nord-américain Carl Rogers à partir des années 40. Plus qu'une technique, l'ACP est une philosophie (une manière d'être) qui s'appuie sur la tendance naturelle de tout être humain à se réaliser en tant que personne, ce qu'on appelle la tendance actualisante. Source : acpfrance.fr.

B. Poïétique bousculée

1. Processus de création : de l'intention à la mise en œuvre

De profondes mutations ont bouleversé les modes de création ; des liens unissant art, sciences et technologie se sont tissés.

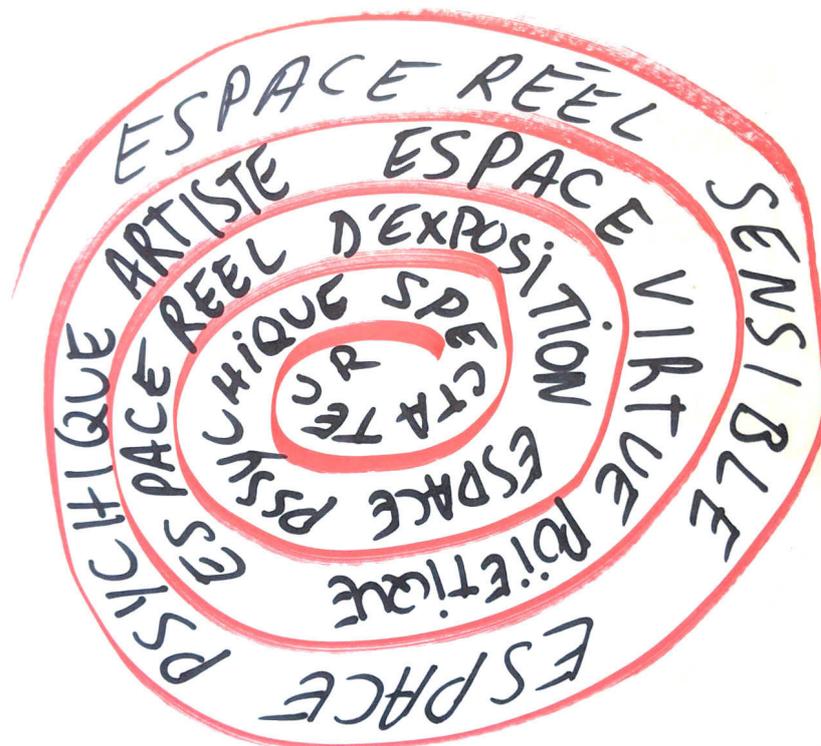
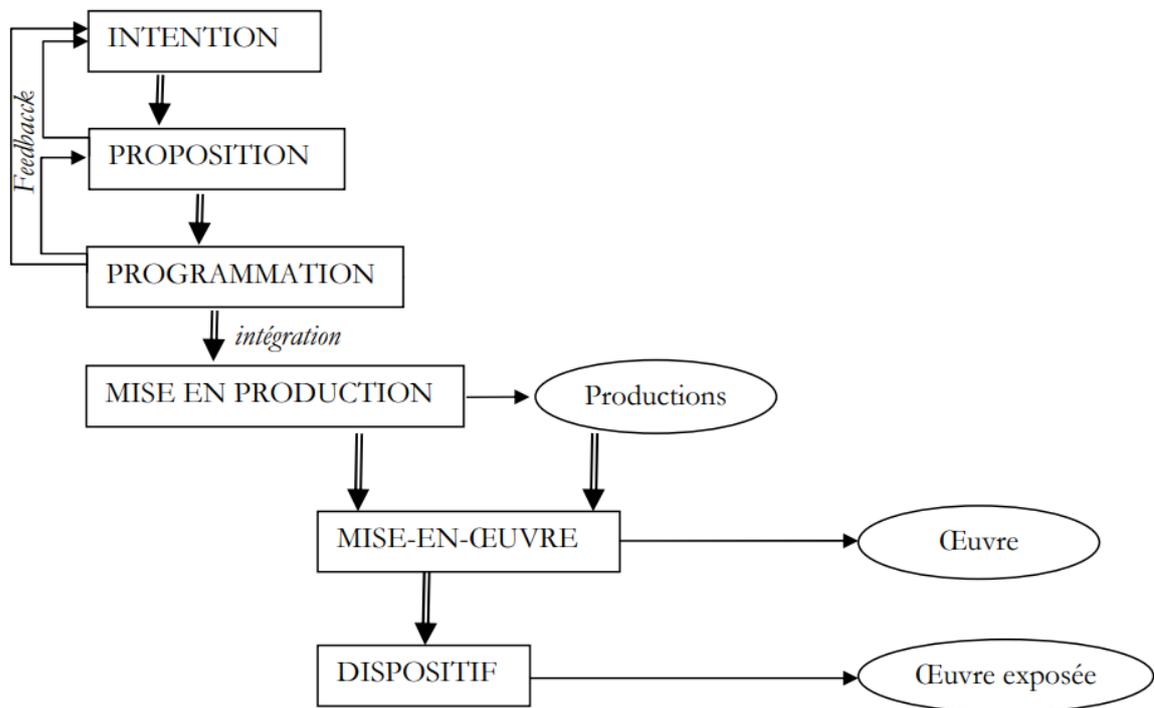
L'*artiste-programmeur* navigue entre création et conception. Il suit un cahier des charges, respecte des protocoles : il adopte une méthode presque industrielle dans son mode de conception. Il fait face à de nombreuses difficultés et impossibilités techniques qui viennent contraindre l'œuvre et entraînent une situation de négociation constante entre *vouloir faire* et *pouvoir faire*.

Le diagramme de Pascal Krajewski⁴² (Fig.36) met en lumière le processus de création de l'*artiste-programmeur*. Il décompose cette poïèse en plusieurs étapes : intention, proposition, programmation, prototypage, mise en production, mise en œuvre et enfin exposition. Par ailleurs, on constate que dans ce déroulement, l'artiste navigue entre différents mondes : réels, virtuels, psychiques (Fig.37).

Nous organiserons le propos qui va suivre en suivant le diagramme de Krajewski. Nous commenterons chaque étape en l'illustrant par les différentes phases de production de l'œuvre *Rythm*, que j'ai conçue en 2020.

- *L'intention initiale* est la première étape de la création. Elle est la montée

42 Pascal Krajewski, *L'art au risque de la technologie*, Paris : Harmattan, 2013, p.65-67.



Ci-dessus, de haut en bas :

Fig.36 : Diagramme de Pascal Krajewski donnant à voir les étapes de création d'une œuvre technologique.

Fig.37 : Représentation schématique des différents espaces de création dans lesquels évolue l'œuvre d'art électronique.

à la conscience, l'émergence d'une problématique issue du monde réel, d'une thématique proposant une réflexion sur un sujet. Cette idée, qui trouve ses racines dans le monde réel, acquiert sa forme critique en intégrant le monde psychique de l'artiste par le prisme de son regard. Pour *Rythm*, ma volonté était de célébrer l'union de deux corps, de donner à voir un moment d'intimité physique entre deux personnes par sa suspension, son enfermement dans un espace-temps, cela sans passer par le médium de l'image.

- La *proposition* est l'orientation de l'idée vers une forme concrète. L'intuition s'échappe doucement du monde psychique, de l'imaginaire et s'inscrit une première fois dans le réel sous la forme de croquis, de modélisations (Fig.38 à 41) ; elle devient une proposition plastique qui s'établit peu à peu en parallèle d'une recherche sur les moyens et formes techniques. Je m'interroge : "Comment exprimer ces corps ?". Par le prélèvement de données biométriques que je sélectionne de manière raisonnée en répondant à la question : "Qu'est-ce qui s'agite significativement dans le corps à ce moment là ?". Le cœur, le souffle, les muscles. "Comment les donner à voir ?". Par la mise en jeu de leur nature fragile et fugace traduite par des signaux lumineux immatériels, évanescents.

- La *programmation* ou *mise en programme* débute par la mise en place d'un cahier des charges et la sélection des outils et techniques qui permettront de mener à bien le travail. Une prise en main des dits outils est toujours nécessaire, qu'il s'agisse d'un outil développé pour l'occasion ou préexistant sur le marché. Bien souvent, l'artiste-programmeur recycle, réutilise des outils techniques précédemment développés.⁴³

43 "On peut remarquer, que si la technologie a une opérativité-de-médium particulière, le recyclage en fait partie. Non pas une façon de travailler son idioticité par l'exercice, la reprise – mais d'économiser du temps et du travail en récupérant un labeur déjà fait." Pascal Krajewski, *op. cit.*, p.67



Ci-contre, de haut en bas :
Fig. 38 et fig. 39 : Croquis de recherche pour l'œuvre
Rythm, crayons de couleurs, 2019.

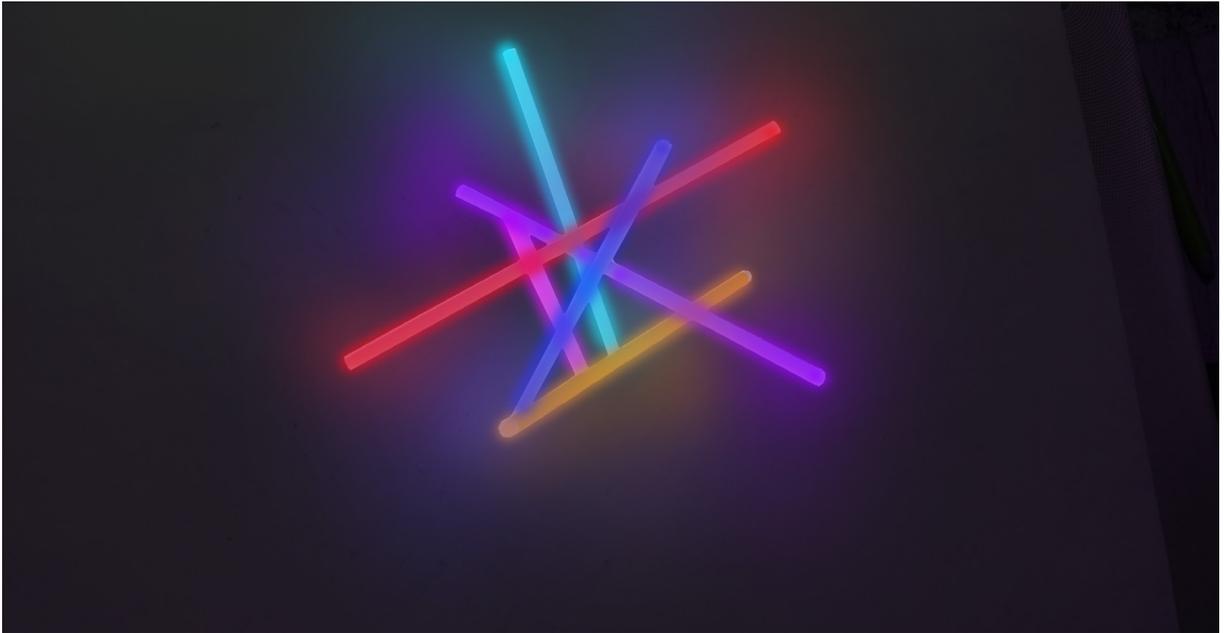


Fig.40 : Croquis de recherche pour l'œuvre *Rythm*, dessin au crayon de couleur numérisé et retravaillé par ordinateur, 2019.

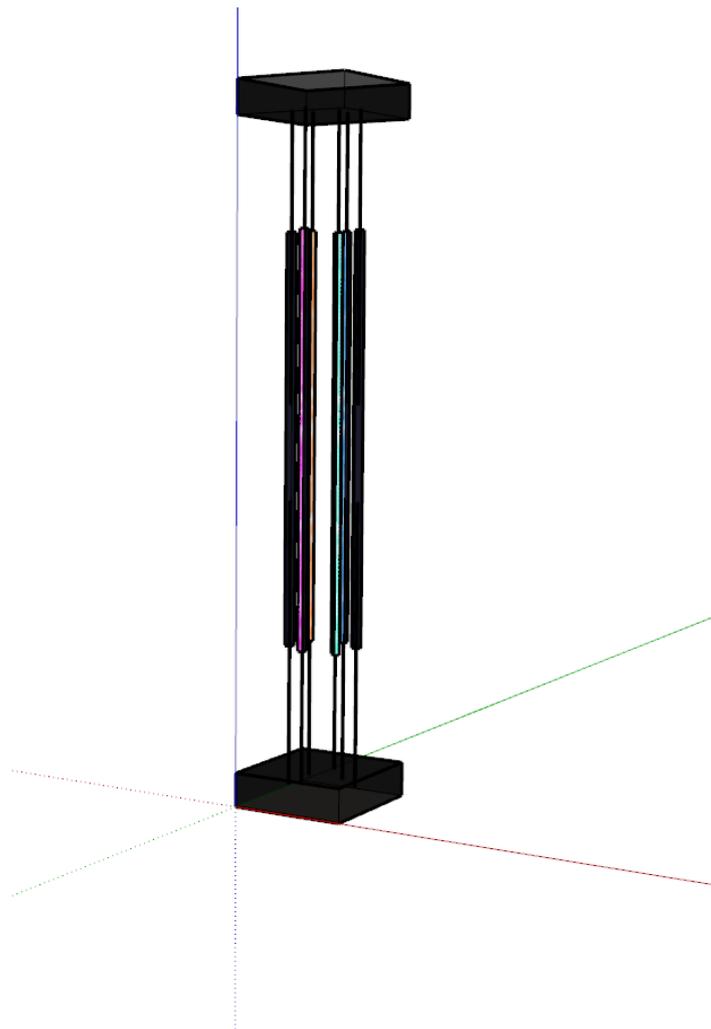


Fig.41 : Modélisation en trois dimensions du dispositif de l'œuvre *Rythm*, 2019.

Concernant le cœur et les muscles, j'ai déjà la réponse, qui est issue de mes précédents projets. J'utiliserai des électrodes connectés à un micro-contrôleur équipé d'une carte SD, afin d'enregistrer les signaux corporels, les données (Fig.42, fig.43). Si j'ai déjà expérimenté l'enregistrement d'une respiration par le son pour en extraire des données, cette méthode n'est pas adaptée à des conditions d'enregistrement qui impliquent le mouvement. Il s'agit donc ici de trouver ou d'inventer une méthode, un moyen d'enregistrer : un capteur, en somme.

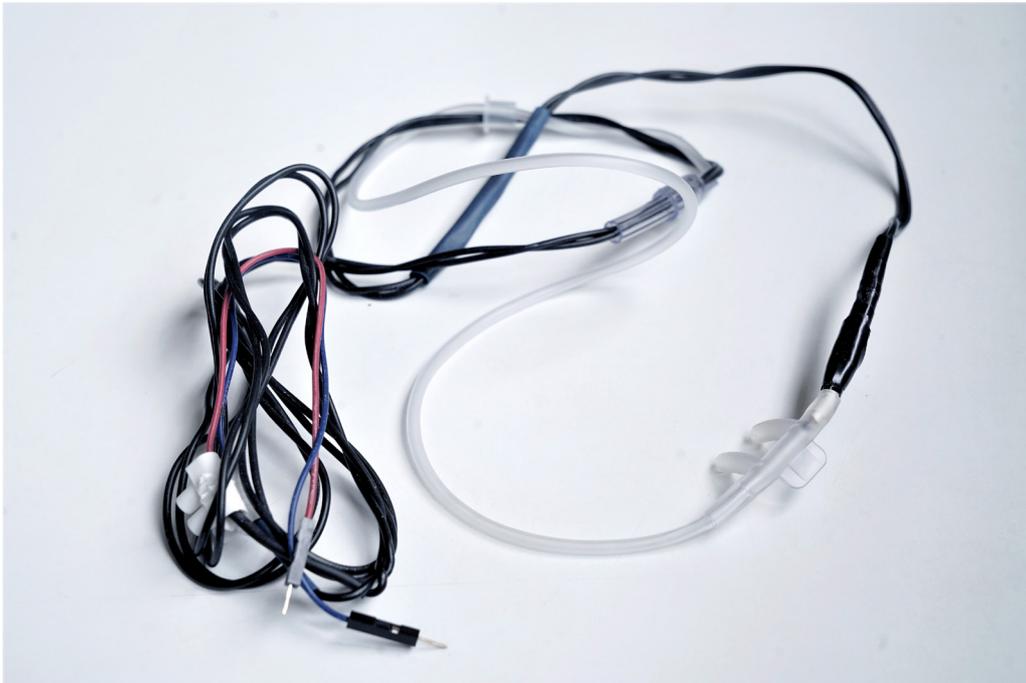
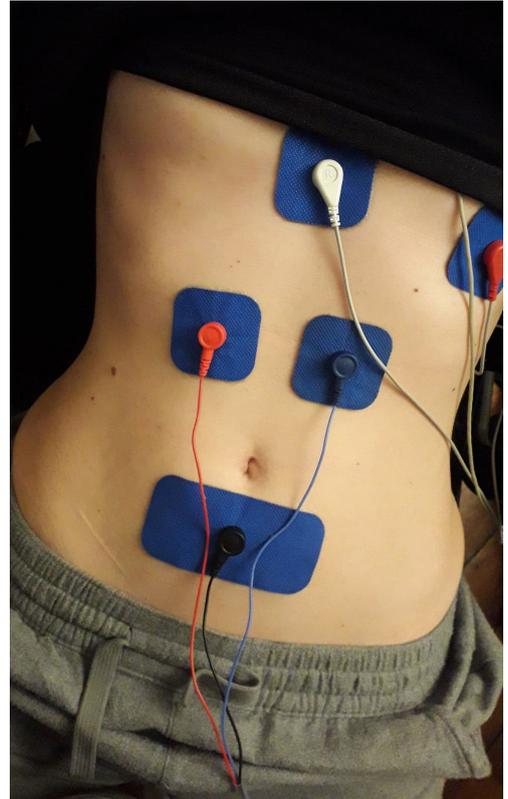
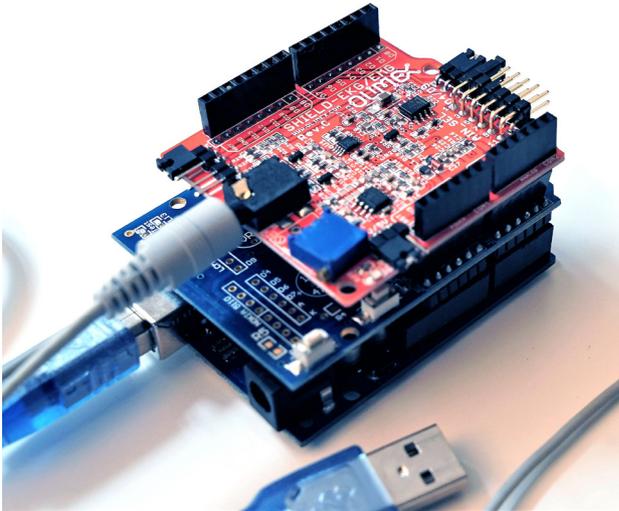
J'oriente, dans un premier temps, mes recherches vers des mondes extérieurs à l'art qui pourraient user d'une telle pratique. Comme souvent, c'est vers le domaine médical que je me tourne, mais les dispositifs que je repère sont onéreux et difficilement détournables, *hackable*.⁴⁴

Il faut donc s'interroger méthodiquement, comme le ferait un ingénieur, sur la nature de la donnée - de la matière - et sur les moyens de la prélever en pesant les avantages et inconvénients des différentes techniques. Il faut parfois plusieurs prototypes pour parvenir à un résultat satisfaisant (Fig.44). C'est une conception dans la conception, avec de multiples options à adopter ou écarter. Le diagramme suivant (Fig.45) donne à voir l'arborescence des possibilités de conception du capteur. Il ne représente qu'une simple branche de l'arbre de création de l'artiste ingénieur, rattachée à la section programmation du diagramme de Krajewski.

À ce stade, on peut déjà observer une forme mathématique embryonnaire, une esquisse de l'œuvre dans l'espace virtuel de l'ordinateur ou du micro-contrôleur, qui peut être appréciée intellectuellement par le connaisseur (Fig.46, fig.47).

- La *mise en production* est la réalisation d'une première machine d'essai dans le monde réel, une forme grossière qui n'est pas l'œuvre et qu'il faut encore régler, corriger, améliorer et parfois abandonner (Fig.48). C'est ici que débute la

44 Dans le langage informatique, le *hacking* désigne une activité visant à détourner un élément informatique (logiciel ou matériel) de son usage premier.



En haut, à gauche : Fig.42 : Micro-contrôleur surmonté d'un composant de lecture de données électrocardiogrammes.

En haut, à droite : Fig.43 : Corps d'un modèle équipé d'électrodes connectés à un micro-contrôleur et permettant la lectures des données électrocardiogrammes et électromyogrammes.

Ci-dessus : Fig.44 : Prototype du capteur de respiration.

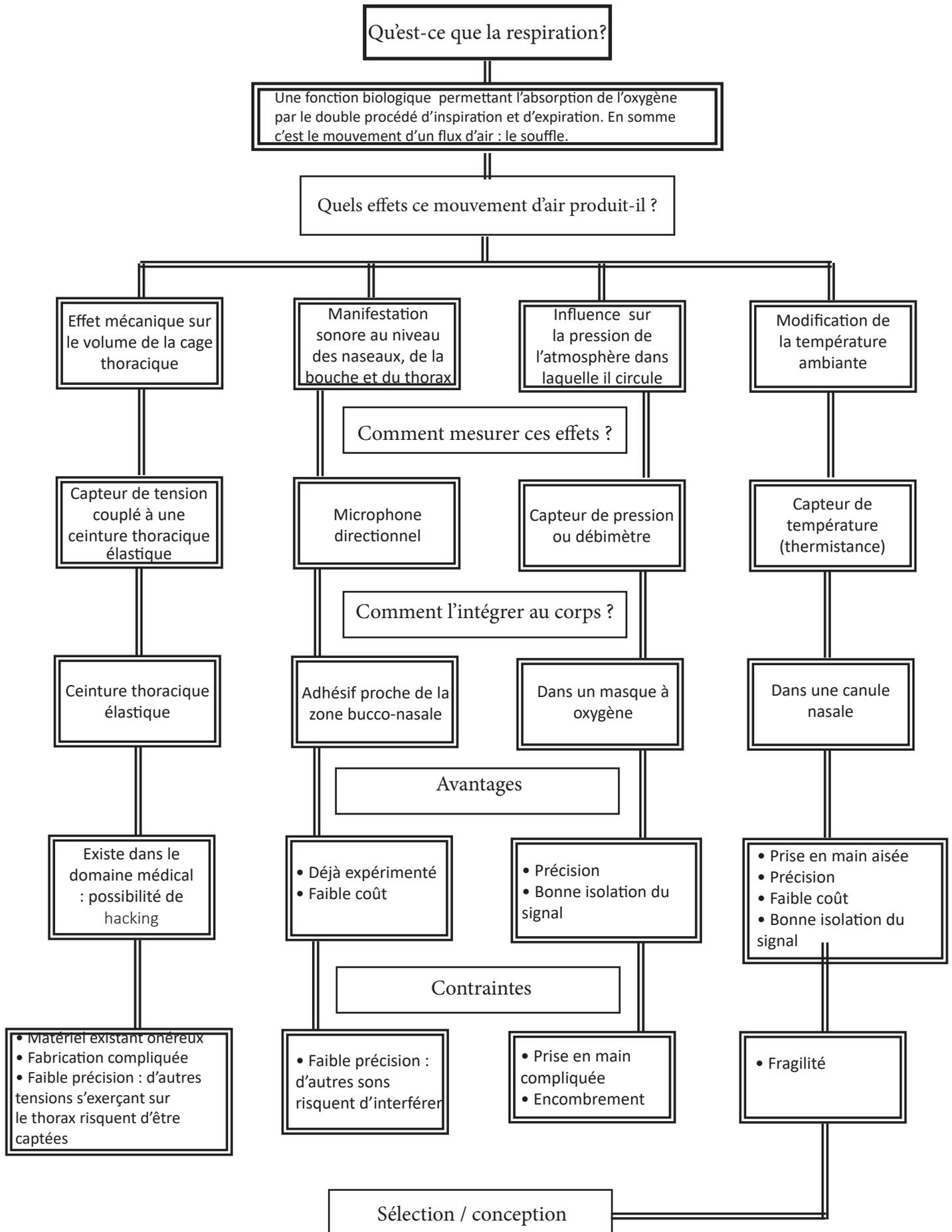
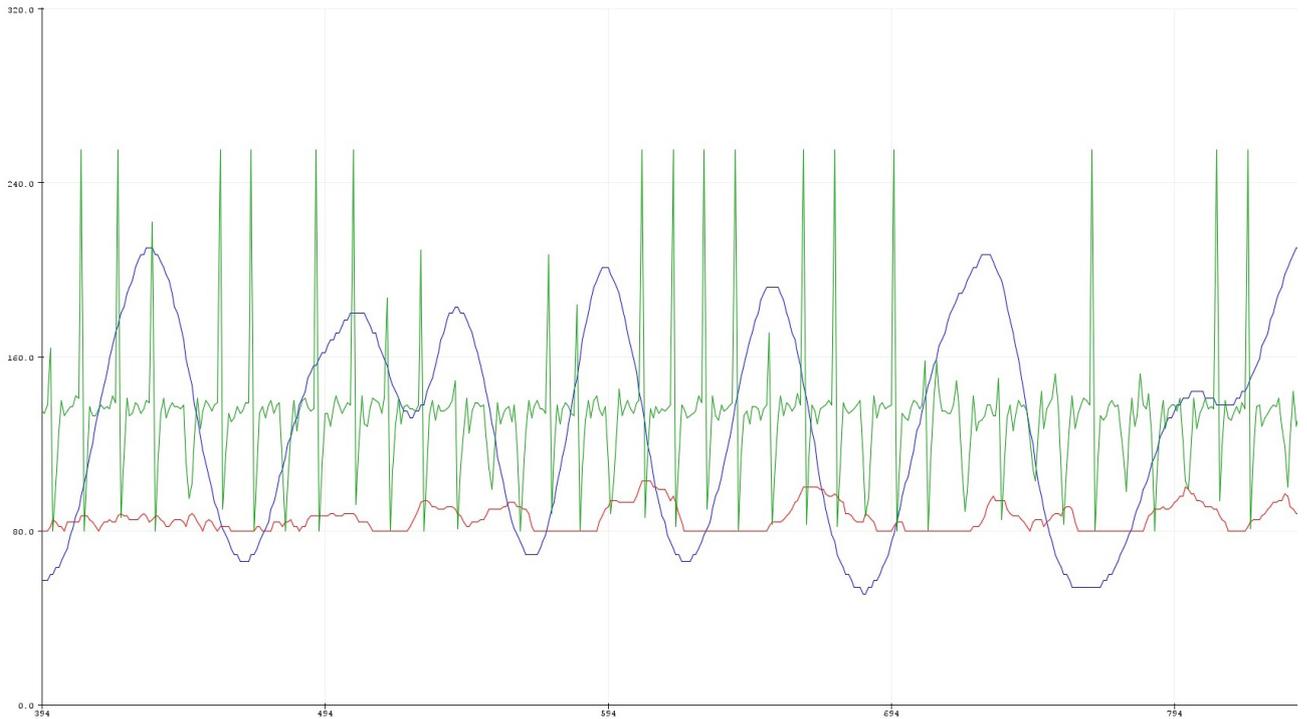


Fig.45 : Diagramme présentant les hypothèses de conception du capteur de respiration.

■ Respiration
 ■ Coeur
 ■ Muscles



111,87,138	153,80,123	186,106,96	207,93,140	231,84,127	210,96,87
111,87,142	156,80,255	186,108,107	207,91,140	231,84,143	207,93,107
114,87,136	156,80,87	186,109,124	210,88,128	231,85,138	204,90,121
114,85,139	159,80,80	189,109,141	210,85,128	234,85,127	201,88,129
114,85,201	159,80,99	189,109,142	210,82,131	234,87,127	198,87,140
117,85,179	162,80,111	189,109,129	213,80,131	234,88,131	195,87,143
120,84,80	162,80,121	192,111,128	213,80,135	234,88,130	192,85,126
120,82,89	165,80,136	192,108,132	213,80,141	234,90,138	189,84,126
123,82,111	165,80,144	192,108,136	216,80,141	234,91,140	183,84,131
126,80,116	168,80,129	192,108,141	216,80,136	234,91,135	180,82,140
126,80,134	168,80,126	195,108,140	216,80,138	234,93,134	177,82,136
129,80,144	171,80,134	195,109,138	219,80,140	234,94,139	171,80,139
132,80,133	171,80,137	195,108,143	219,80,135	234,96,137	168,80,142
135,80,120	174,84,138	198,109,138	219,80,139	234,96,135	165,80,143
135,80,134	174,85,139	198,108,138	222,80,138	231,97,138	159,80,138
138,80,133	177,87,142	198,106,141	222,80,139	231,97,139	156,80,139
141,80,137	177,88,139	198,106,142	222,80,137	228,97,138	150,80,140
141,80,136	177,91,137	201,103,132	225,80,135	228,97,137	147,80,143
144,80,144	180,93,139	201,105,255	225,80,108	225,99,139	141,80,138
144,80,138	180,94,139	201,103,104	225,84,255	225,99,137	138,80,142
147,80,138	180,96,132	204,102,80	228,84,80	222,99,136	132,80,112
150,80,143	183,102,255	204,100,92	228,85,84	219,97,109	129,80,255
150,80,140	183,103,99	204,97,106	228,85,106	216,97,255	123,80,80
153,80,135	183,105,80	207,96,121	228,87,118	213,97,80	120,80,91

Ci-dessus, de haut en bas :

Fig.46 : Extrait graphique des données de l'œuvre *Rythm*.

Fig.47 : Extrait numérique des données de l'œuvre *Rythm* (données de lectures respiratoire, électromyogramme et électrocardiogramme.).



Fig.48 : *Prototype de Rythm*, 2019, rubans LED, profilé en aluminium anodisé, composants électroniques, fil en nylon, potence en bois, 300 x 40 x 60.

phase d'appareillage par l'assemblage de tous les éléments constituant l'œuvre. Le programme est presque achevé, mais il est nécessaire de le tester physiquement afin de pouvoir percevoir matériellement l'œuvre pour éventuellement en corriger le fonctionnement. Soudure, câblage, découpe de matériaux ; à ce stade ce sont d'autres compétences qui sont mises en œuvre : l'artiste-programmeur doit aussi être bricoleur. Les complications sont nombreuses et nécessitent souvent des allers et retours entre cette phase et les précédentes.

- La *mise en œuvre* est la transformation plastique de la machine. Il s'agit ici de la doter de qualités esthétiques : cacher le câblage ou au contraire le mettre en valeur, soigner la disposition des composants, harmoniser l'œuvre hétérogène. En somme, le dispositif se trouve transfiguré, il perd son statut de machine au profit de celui d'œuvre (Fig.49). Dans notre cas, il s'agit de dissimuler les composants électroniques et de séparer l'œuvre de la potence. Par ailleurs, il est nécessaire que le dispositif puisse fonctionner dans un mode *plug and play*, c'est à dire sans intervention directe de l'artiste, en vue de son exposition, qui correspond à la phase finale.

Les recherches sont parfois fastidieuses pour le programmeur autodidacte et, même avec toute la bonne volonté du monde, il est parfois nécessaire de faire appel à des professionnels du milieu afin de ne pas "perdre de temps" avec la programmation. Gagner du temps, mais pour quoi faire ? Pour en consacrer davantage à la création pure. De fait, si la conception d'une œuvre représente une part importante du travail, elle ne doit pas prendre le pas sur le ménagement des idées et sur la recherche de nouvelles problématiques qui constituent la priorité de l'artiste. Ces collaborations permettent d'économiser des jours, parfois même des semaines de travail, face à des média ultra-versatiles et en constante évolution.



Fig.49 : *Rythm*, 2020, lumières LED, profilé en aluminium anodisé, composants électroniques, dimensions variables, fil en nylon, dimensions variables en fonction de la disposition des câbles, minimum : 300 x 40 x 40.

Ces partenariats sont une richesse pour l'artiste et l'ingénieur qui, côte à côte, échangent des idées, des méthodes, des regards.

2. La question du geste, du contact et du rapport à la matière

L'artiste-programmeur ne se trouve généralement pas dans une situation d'affrontement avec la matière, en lutte avec un médium physique qu'il doit dépasser, combattre pour en extraire physiquement une forme. En programmation, pas question d'improviser la structure du programme ou le branchement des câbles électriques. Si le médium technologique possède sa propre résistance technique et matérielle, jamais celle-ci ne peut être surmontée par le geste instinctif.

Nous nous situons ici à l'exact opposé technique de courants artistiques tels que l'art informel ou l'expressionnisme abstrait américain, lesquels concentrent leur intention sur le geste créateur spontané et sur son impact sur la matière. Dans l'art numérique et technologique, le corps de l'artiste et son geste, à moins qu'ils ne soient au cœur de la démonstration, sont invisibles.

Quant au contact avec le corps du modèle, qui prépondérerait dans ma pratique du moulage, il s'efface ici au profit d'un autre type de relation davantage psychique : celui de la perception interne du corps de l'autre et de sa projection lumineuse sur mon propre corps ou sur le corps même du modèle. S'engage alors une nouvelle forme d'intimité entre l'artiste et son modèle.

Il est des média qui affectent l'artiste autant que le support : la peinture, le modelage, la taille - par la poussière qu'elle génère - et bien sûr le moulage. Quant au médium électronique, il produit sur l'artiste, par les chocs électriques qu'il génère, des marques tout aussi invisibles que le geste créateur. Il arrive que l'intégrité physique de l'artiste se trouve menacée lors de la phase d'appareillage.

Souvent, l'empressement, l'excitation - celle d'obtenir enfin un premier résultat plastique, qui bien souvent ne survient qu'après des dizaines d'heures de travail - prend le pas sur la raison. Une frustration visuelle caractéristique du travail de l'artiste-ingénieur et qui donne lieu à des allers-retours entre le désir insoutenable de voir un premier résultat en courant le risque que *quelque chose se passe mal* et la pensée raisonnable de revérifier le câblage. Dans mon cas, ce dilemme se résout bien souvent par une prise de risque, entraînant parfois des complications et une déception. Mais quand, enfin, l'œuvre donne à l'artiste *un petit quelque chose* à voir c'est une explosion tantrique où le corps, ses perceptions et l'esprit, ses attentes, se rencontrent en une extase : la métamorphose de la machine en œuvre d'art.

Lorsque l'on compare la matière de l'artiste classique à la matière numérique de l'artiste-programmeur, on constate une différence majeure dans le fait que la première est protéiforme : il peut s'agir de terre, de bois, d'eau, de pigments ou d'une combinaison de ces éléments que l'on vient travailler, transformer, agencer, selon une technique et un goût. Au contraire, pour le programmeur, toutes les matières numériques qu'il crée ou emprunte ont une même origine binaire, c'est à dire qu'elles sont toutes constituées des chiffres 1 et 0 qui, selon l'ordre dans lequel ils sont agencés, donnent lieu et corps aux espaces et outils numériques qui servent l'artiste. Quant aux média physiques - les appareils, cartes, câbles et autres composants - ils fonctionnent sous forme de combinaisons, branchements et agencements d'outils usinés, de formes *ready-made* issues de l'industrie. L'œuvre est le résultat de la rencontre de cette matière binaire avec ces outils manufacturés.

Le choix médiumnique entend une sélection de composants à qui l'on vient déléguer des tâches. Si les appareils, tels que le micro-contrôleur, sont bien des média, ils sont des média intelligents à qui l'on délègue une part de la tâche de

création : la technique s'inscrit dans un mode de *sous-traitance du traitement de la matière à des machines*⁴⁵. Par ailleurs, bien qu'on en comprenne le fonctionnement, on ne pourrait pas soi-même reproduire leurs qualités de traitement ou de calcul. Ces collaborateurs continueront à travailler après l'artiste, réitérant sans cesse les boucles imposées par le programme implémenté. Esclaves numériques, ils sont garants du bon fonctionnement de l'œuvre.

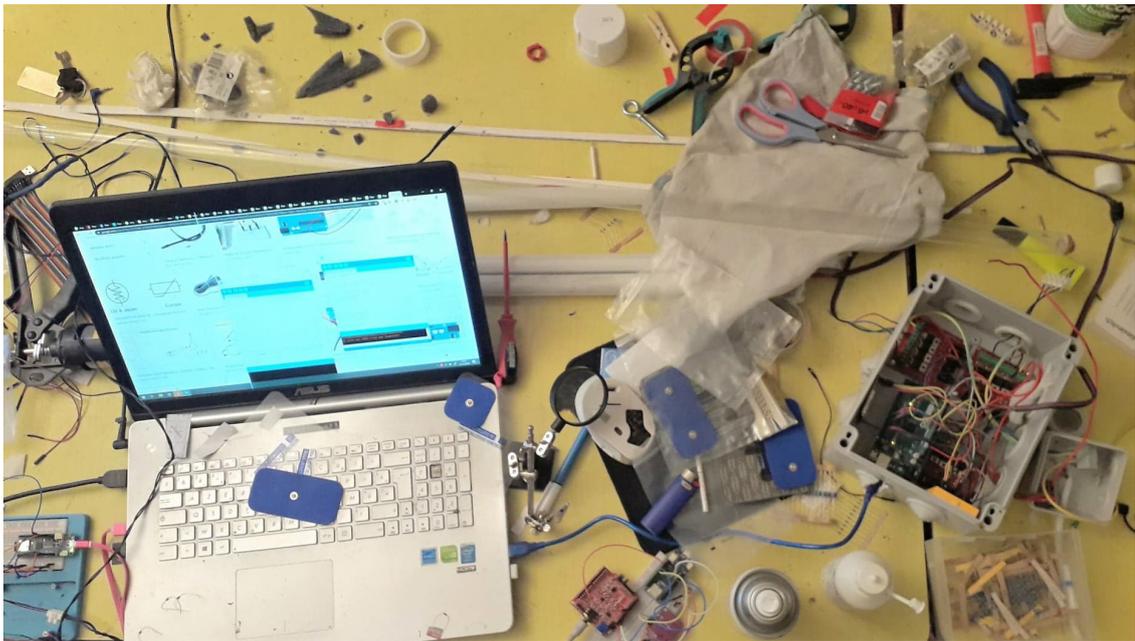
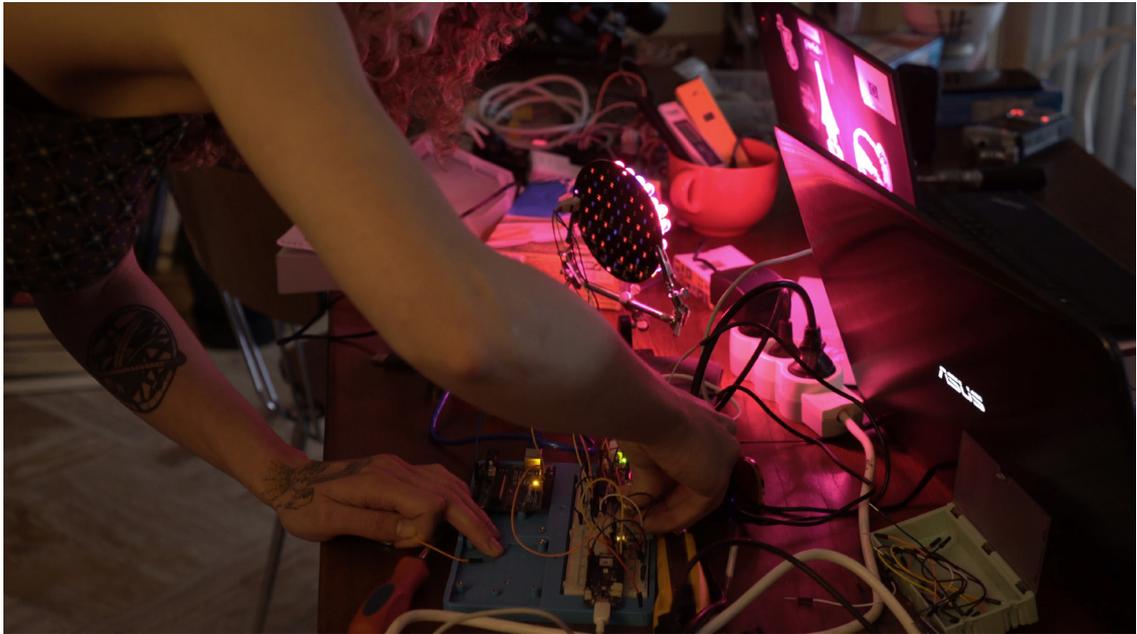
Mais alors, dans mon travail, quel est donc le médium, entre le corps-données, le code et l'appareil électronique ? Ou bien s'agit-il de l'électricité que viennent modeler le programme et les composants électroniques ? Envisager cette hypothèse au regard de la technique du moulage conduirait à postuler que l'électricité est le pendant du plâtre et le programme celui du moule, dont l'artiste conçoit la forme au regard du prélèvement qu'il envisage : ici la respiration, le battement de cœur ou tout autre signal électrique que génère le corps.

La matière, le médium sont en fait tous ces éléments, car c'est bien l'hétérogénéité, le *multimédia* qui caractérise l'art électronique. Par ailleurs, l'œuvre apparaît tout à la fois non-pérenne, puisqu'un micro-contrôleur a une espérance de vie moindre en comparaison d'un marbre, et durable puisqu'il est possible d'en remplacer les pièces, les composants, comme c'est le cas pour une architecture.

3. Espaces de travail

À première vue, l'atelier de l'artiste numérique ressemble davantage à un laboratoire scientifique et technologique qu'à un atelier traditionnel (*Fig.50, fig.51*). Ordinateurs, écrans multiples, micro-contrôleurs, câbles électriques, lumières,

45 Pascal Krajewski *op. cit.*, p.8.



De haut en bas :

Fig.50 : Vue de mon atelier lors de la conception de l'œuvre *Rythm*. Sur cette photographie je réalise les câblages d'un prototype de lecture électrocardiogramme.

Fig.51 : Vue de mon bureau lors de la conception de l'œuvre *Rythm*. Ordinateur, micro-contrôleurs, électrodes, vis, boulon et troisième main de soudure se côtoient.

moteurs, oscilloscopes sont autant d'éléments qui constituent sa *boîte à outils* électronique. En parallèle de cet atelier physique se trouve un autre atelier, virtuel cette fois, et logé au sein-même des outils : l'espace informatique. Car, nous l'avons dit, dans un tel mode de création, il s'agit aussi bien de sélectionner des matériaux et des composants physiques que numériques. En outre, il est nécessaire de définir des espaces et modes de création virtuels par le choix de logiciels et d'un ou plusieurs environnements de développement intégré (EDI). L'EDI est l'atelier virtuel de l'artiste, l'espace dans lequel il conçoit le programme, qui fait partie intégrante de son œuvre (Fig.52). Un espace au sein duquel il se plonge, se projette et évolue mentalement, concevant ou empruntant à ses collègues les outils de développement que sont les multiples bibliothèques logicielles. De la même manière, le sculpteur et le peintre utilisent couteaux et burins issus de la tradition artistique, mais sont parfois amenés à perfectionner ces outils, voire à en inventer d'autres, pour pouvoir extraire dans la matière un sens qui leur est propre.

L'EDI renferme donc le ou les programmes qui constituent le squelette de l'œuvre et au sein duquel chaque variable est un os qui, joint à un autre, offre une possibilité de mobilité dont la direction est guidée par des conditions, des *if* et *else*⁴⁶, qui contrôlent les variables, orchestrent l'œuvre.

Ainsi, dans ma pratique, j'évolue entre les mondes réel et virtuel, entre l'arrangement électronique et numérique : dans le premier, je réalise des soudures, branchements de câbles, je mets en marche et en tension des composants ; dans le second, je conçois les commandes qui viennent diriger ces éléments physiques.

46 *If* et *else* sont des conditions fréquemment utilisées dans de nombreux langages de programmation. Ils permettent la mise en œuvre des variables. Par exemple : *If* intensité du signal est supérieure à 50 alors *allumer la lumière*, *else la laisser éteinte*.

```
File Edit Selection View Go Debug Terminal Help
AnalogInOutSerialHeart.ino
1  /*
2  | Analog input, smooth analog output, serial output
3  | 11/04/19 : everything works fine but light volume is a bit weak
4  */
5  const int numReadings = 10;    // how many numbers
6
7  int readings[numReadings];    // the readings from the analog input
8  int readIndex = 0;           // the index of the current reading
9  int total = 0;               // the running total
10 int average = 0;             // the average
11
12 int inputPin = A1;
13 // These constants won't change. They're used to give names to the pins used:
14
15 const int analogOutPin1 = 5; // Analog output pins that the LEDs are attached to
16 const int analogOutPin2 = 9;
17 const int analogOutPin3 = 3;
18
19 int sensorValue = analogRead (inputPin);    // value read from the pin
20 int outputValue = 0;                       // value output to the PWM (analog out)
21
22 void setup() {
23     // initialize serial communications at 9600 bps:
24     Serial.begin(9600);
25
26     for (int thisReading = 0; thisReading < numReadings; thisReading++) {
27         readings[thisReading] = 0;
28     }
29 }
30
31 void loop() {
32     // read the analog in value:
33     sensorValue = analogRead(inputPin);
34     // map it to the range of the analog out:
35
36     // change the analog out value:
37     total = total - readings[readIndex];
38     // read from the sensor:
39     readings[readIndex] = sensorValue;
40     // add the reading to the total:
41     total = total + readings[readIndex];
42     // advance to the next position in the array:
43     readIndex = readIndex + 1;
44
45     // if we're at the end of the array...
46     if (readIndex >= numReadings) {
47         // ..wrap around to the beginning:
48         readIndex = 0;
49     }
50
51     // calculate the average:
52     average = total / numReadings;
53
54
55     int outPutValue = map(average, 0, 1023, 3, 255); // mapping data
56     analogWrite(analogOutPin1, outPutValue);        // analogout
57     analogWrite(analogOutPin2, outPutValue);
58     digitalWrite(analogOutPin3, HIGH);             // having a constant light
59     Serial.println (average);                      // printing average
60
61     delay(8);
62 }
63
```

Fig.52 : Détail du programme de retransmission des données pour Rythm.

C. Esthétique de la transposition

1. Du corps restreint : la vie séquestrée, l'objet hanté

Dans ma démarche se dessine une esthétique de la transposition, de la métamorphose de corps qui, avant de faire œuvre, deviennent chiffres, variables et qui, agencés dans un programme, viennent finalement animer une structure plastique. Le corps entreprend un voyage transdimensionnel qui débute dans sa réalité physique et organique, emprunte ensuite le chemin de la dimension virtuelle et informatique, avant de s'incarner dans une nouvelle réalité artistique et matérielle que constitue l'œuvre d'art. Ce processus du prélèvement et de la transposition de données du réel est le double numérique de la pratique du moulage.

Le moulage sur nature préserve la forme des corps qu'il prend pour sujet mais échoue dans sa tentative de les rendre "vivants". Qui regarde les épreuves ressent inmanquablement l'absence, expérimente la mort. Enfermés, prisonniers dans la position prise à l'occasion du prélèvement, les corps demeurent immobiles, réduits à leur espace propre, privés du temps, et avec celui-ci, de la possibilité de se mouvoir, d'évoluer.

Si aujourd'hui, ma technique a évolué vers une dimension analogique et numérique plus animée, des formes fantomatiques resurgissent toujours. Autrefois pétrifiés, les corps et leurs âmes se voient maintenant enfermés dans des boucles temporelles infinies qui rejouent inlassablement l'instant, le souvenir. Si le double

pictural du moulage est la photographie, celui de mes nouvelles installations est la vidéo.

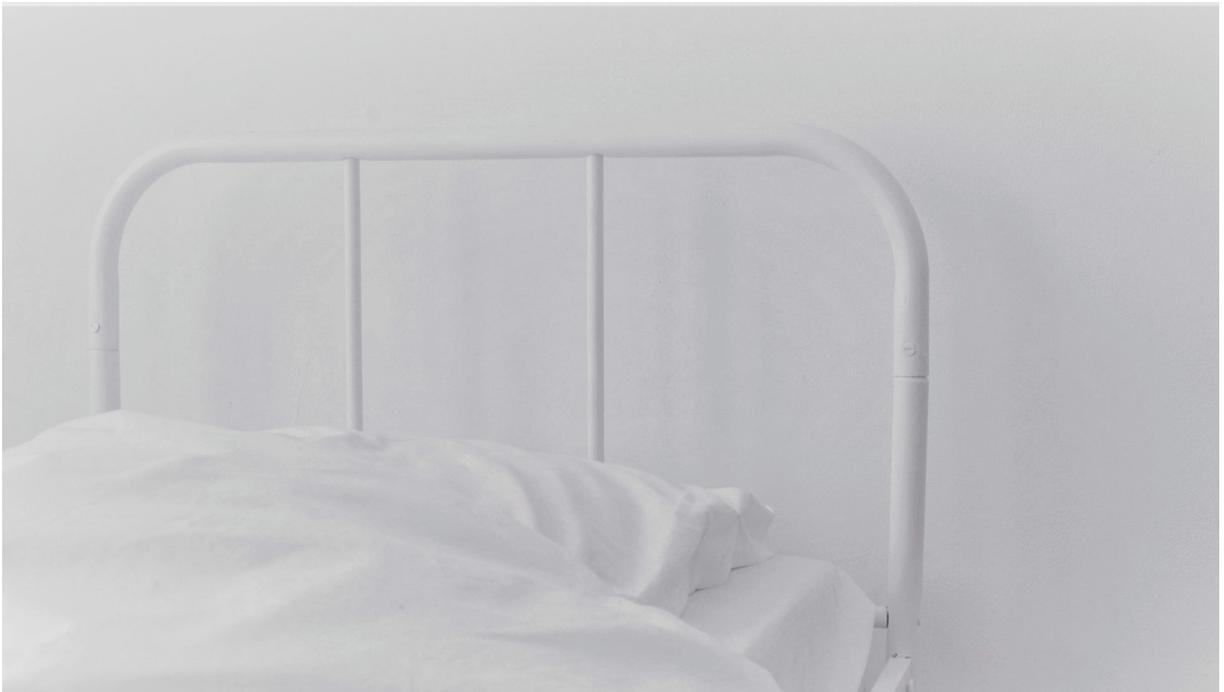
On comprend qu'il y a là tentative de conserver, de préserver un instant mais d'une manière plus vivante, plus convaincante. Pourtant, bien que les moyens mis en œuvre soit techniquement plus sophistiqués, la tentative échoue toujours. Mais veut-elle vraiment aboutir ? N'est-ce pas justement dans cet échec que se dessine la beauté ?

C'est aussi un échange poétique et dialectique qui est donné à voir par la confrontation entre la chaleur d'un corps à la fois sujet et objet et froideur d'un nombre, d'une donnée objective.

Be Quiet (Fig.53, fig.54), que j'ai conçu en 2017, est une œuvre véritablement hybride et présentant une nature ambiguë. Cette création apparaît comme un véritable pont entre ma pratique actuelle et celle que j'exerçais auparavant, uniquement orientée vers le moulage des corps.

En observant le sommeil d'une partenaire, dont je savais que le passage dans ma vie serait bref, je me suis interrogée sur la manière d'immortaliser ce moment. Un souffle, le soulèvement régulier des draps ; les idées s'enchaînent et me mènent à imaginer une forme transgressive, artificielle, à mi-chemin entre la vie et la non-vie, entre la présence et l'absence. J'entreprends alors d'enregistrer sa respiration au moyen du microphone de mon téléphone.

J'extrais les données et traduis l'enregistrement en langage numérique. Les valeurs croissent et décroissent en même temps que le niveau sonore, que la respiration. Ces données sont si froides en comparaison du souffle véritable, mais pourtant si vivantes dans leur dynamisme. Au terme de longues recherches, je parviens à les implémenter dans un programme qui pilote le moteur d'un



Ci-dessus, de haut en bas :

Fig.53 et 54 : *Be Quiet*, 2017, lit industriel peint, draps de coton, ventilateur, composants électroniques variés, 210 x 90 x 50.

Lien vers la vidéo : <https://vimeo.com/305189449>

ventilateur au moyen d'un micro-contrôleur. Alors, le temps reprend là où je l'avais laissé le jour de l'enregistrement audio, mais il est comme suspendu : c'est en boucle qu'il évolue, reproduisant inlassablement ce rythme. Le souffle est là, j'installe le ventilateur dans un sommier que je garnis de draps tantôt coupés, tantôt cousus, pour modeler l'air qui circule, et enfin la forme apparaît, flottante ; elle se manifeste comme un fantôme, un esprit que j'aurais invoqué. Silence, *Be quiet*.

Peu de temps après le partage de ce projet sur les réseaux sociaux, je reçois un message d'une amie plasticienne :

“Jeanne, j'ai vu la vidéo de ton lit hier, c'était le jour de l'enterrement de ma grand-mère. Elle m'a fait un effet indescriptible, j'ai pleuré en la regardant.”

Ce lit apparaît comme une sorte de Dormeur du Val contemporain qui, à son approche, dévoile la véritable nature de sa forme. Si dans le poème de Baudelaire, le sujet endormi est en fait mort ; dans mon œuvre, il est absent. Pire, c'est une présence simulée qui se donne à voir, un automate, une machine.

Das Unheimliche que l'on traduit en français par "inquiétante étrangeté", renvoie à l'intime, qui soudainement se révèle étranger. Dans la liste des situations pouvant provoquer un tel sentiment établie par Freud⁴⁷, celle qui nous occupe concerne la *fausse reconnaissance d'un autre*, c'est à dire l'incapacité cognitive à déterminer si l'on se trouve face à une forme humaine ou non. Une telle confusion peut être occasionnée par une rencontre avec un automate, une poupée ou par la perception erronée d'une forme anthropomorphique à partir d'éléments de l'environnement. Si, comme le souligne Bergson dans son essai sur le *mécanisme*

47 Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. Marie Bonaparte, Paris : Hatier, 1987 (1919).

plaqué sur du vivant⁴⁸, un homme qui imite une machine fait rire, le contraire, en revanche, est angoissant, dérangent et relève de l'*Unheimliche*.

Un sentiment que l'on rencontre dans les œuvres de l'artiste Philippe Parreno et qu'il évoque en 2013 dans l'exposition *Anywhere, Anywhere, Out of the World* pour laquelle le Palais de Tokyo lui avait donné carte blanche. On rencontre à l'entrée un piano, objet hanté, jouant seul un mouvement de *Petrouchka*, ballet composé par Stravinsky narrant l'histoire d'un magicien ayant donné vie à trois marionnettes. (Fig.55) Plus loin, un pavillon abritant une piste de danse se donne à voir, ou plutôt à entendre (Fig.56). Un espace hanté au sein duquel résonnent les pas des danseurs de la *Merce Cunningham Dance Company*, comme autant de manifestations sonores fantomatiques, échos des enchaînements de la chorégraphie originale du défunt artiste. Plus tard, on croise une machine parlante s'exprimant avec la voix de Marilyn Monroe, recomposée à partir de multiples enregistrements de la voix de l'actrice. L'exposition, conçue à la manière d'un "automate géant", constitue une "parabole sur la vie, la mort, l'illusion"⁴⁹.

Aujourd'hui, le concept de machine imitant l'humain a intégré la culture populaire par le genre narratif de la science-fiction. Une voie ouverte par la nouvelle fantastique d'Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *L'homme au sable*, qui conte l'histoire d'amour d'un jeune homme pour sa voisine qui se révèle finalement être un automate.

Ce sont des œuvres mortes-vivantes qui, peu à peu, investissent le champ de ma création. Les corps, autrefois de pierre, limités, enfermés, se libèrent désormais

48 Henri Bergson, « Chapitre I - V », *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris : Felix Alcan, 1938 (1900), p.37-66.

49 Propos de l'artiste recueillis par Gauthier Lesturgie, *Les temps simultanés*, in : *Mouvement*, 2015.



Vues de l'exposition de Philippe Parreno, *Anywhere, Anywhere, Out Of The World*, Palais de Tokyo, 2013.

Ci-dessus :

Fig.55 : Installation *Petrouchka de Stranvinski*, enregistré par Mikhail Rudy sur un piano Yamaha "Disklavier", 2013, piano, composants électroniques, hauts-parleurs avec son pré-enregistré, dimensions variables, © Palais de Tokyo 2013.



Ci-contre :

Fig.56 : *How Can We Know the Dancer from the Dance ?*, 2012, piste de danse, haut-parleurs, métal, bois, moteur, roues, 400 x 825 x 22 cm, © Andrea Rossetti.

de leur enveloppe. Il s'hybrident et en plus de subir un transposition temporelle, endurent une transposition formelle en se libérant de leur enveloppe.

Rythm, dont nous avons précédemment décrypté la conception, présente un mode d'action semblable à *Be Quiet*. Mais cette fois, c'est l'écho lumineux de l'étreinte passée de deux corps qui se donne à voir. Deux corps, deux êtres devenus signaux électriques et enfermés dans une boucle.

En langage "C", un langage de programmation orienté objet, les programmes fonctionnent selon un mode d'enchaînements précis : *void setup()* initialise le programme, son contenu n'opère qu'une fois et laisse place à *void loop()* qui, au contraire, répète ses instructions en boucle. Dans notre cas, la boucle lit une séquence de données enregistrées sur une carte SD. Les données sont interprétées

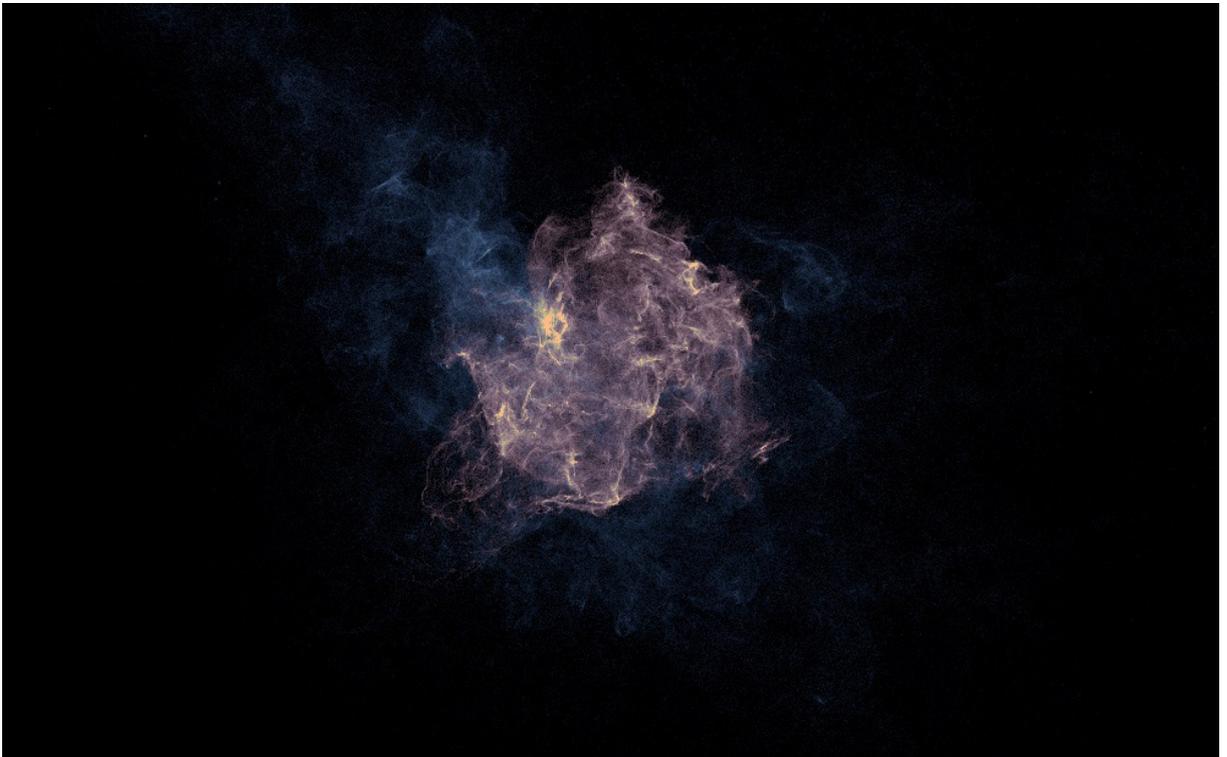
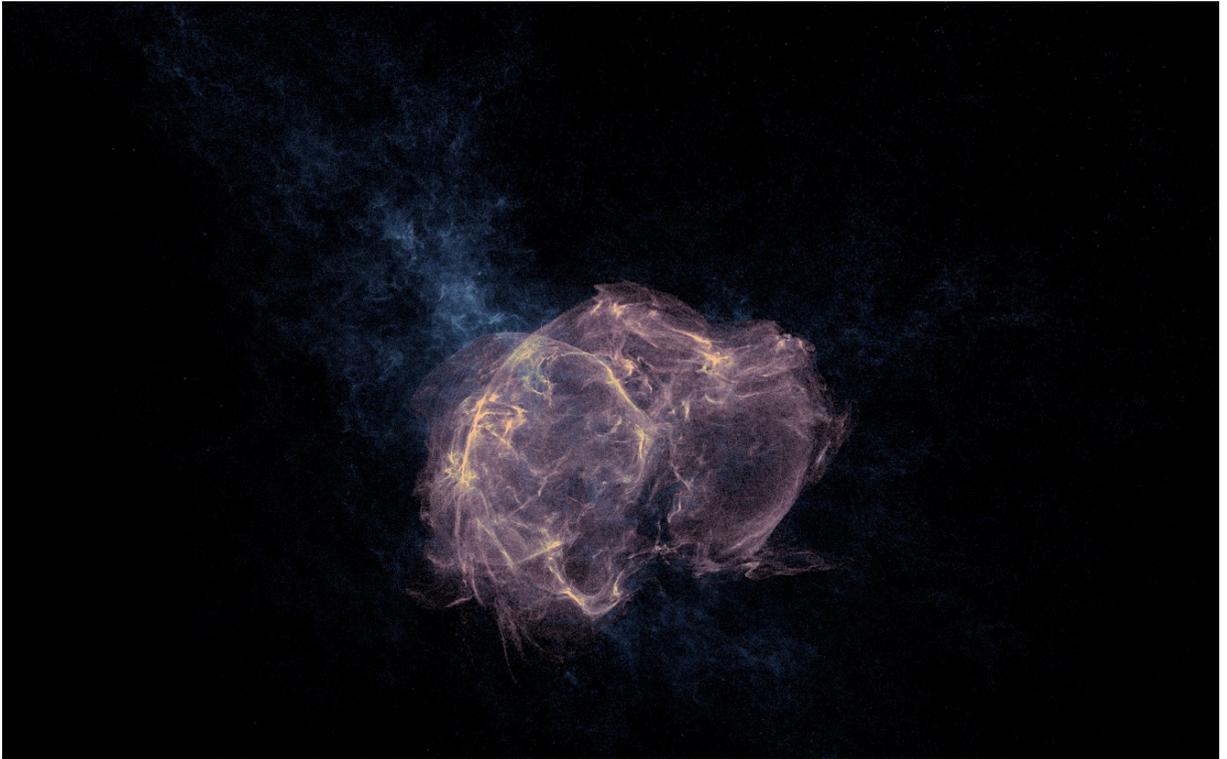


Fig.57 et 58 : Captures photographiques de l'œuvre *Two Hearts*, 2020 écran, ordinateur, dimensions variables.

par un micro-contrôleur qui utilise ces valeurs pour piloter l'intensité ainsi que la teinte de multiples luminaires : ces corps et leur temporalité se voient à la fois conservés, enfermés dans l'espace de l'œuvre et dans la boucle du programme. Une trace, un souvenir que l'on répète indéfiniment.

Cette notion d'enfermement se ressent encore davantage dans *Two Hearts* (Fig.55, Fig.56). Entièrement numérique, l'œuvre ne dispose pas d'un espace pour y déployer les corps par la lumière, elle les restreint à une condition purement graphique intégrée au support de l'écran, au sein duquel les cœurs, nuages de particules connectés, dialoguent.

C'est une nouvelle forme de portrait qui se matérialise dans ces œuvres et qui trouve son médium dans la chair même de ses modèles, dans leurs entrailles animées. L'œuvre ne se contente pas d'imiter la vie : elle tente de la déplacer, de la transposer.

2. Au corps augmenté : l'espace vivant en temps-réel

En 2017, à l'occasion d'une exposition collective à *La Capela* (Paris), je réinvestis *Entos*, dont je modifie le mode action, qui cette fois n'est plus orienté uniquement vers un spectateur expérimentateur mais vers un public multiple. Le dispositif voit sa puissance et sa portée démultipliée : le son du cœur est porté par un système sonore dont les basses puissantes font trembler le sol. Son signal lumineux est amplifié à hauteur de 1000 Watts, distribués dans cinq ampoules. Ce n'est plus seulement l'espace qui se voit possédé par un corps, mais également les œuvres environnantes et le public tout entier. Rougeoyante, la Capela apparaît alors comme un lieu vivant dont on aurait pénétré les entrailles.

C'est une transposition qui s'exécute en temps-réel : le corps s'étend au sein de l'espace, dans le moment présent. Il se libère de son enveloppe en même temps que ma démarche s'affranchit de ses principes d'enfermement. Ainsi, je vois mes champs d'investigation s'ouvrir au temps-réel, à la retransmission et à la transposition directe. Plutôt que de suggérer l'absence, l'œuvre célèbre la présence en l'augmentant par le biais d'outils technologiques. Ce sont des corps qui s'offrent dans toute leur gloire, dans une eucharistie biotechnologique : "Ceci est mon corps."⁵⁰. Ils s'ouvrent et se donnent, dévoilent leur énergie secrète et entrent ainsi en résonance avec le corps du public par la seule cognition sensible. Percevoir ainsi le cœur de quelqu'un d'autre invite à un retour vers son propre cœur et son propre corps.

Ode à la vie. En passant au temps réel, c'est aussi le présent dans son caractère éphémère que l'on exalte. Chaque battement, chaque respiration, chaque mouvement apparaît puis disparaît, laissant place à un autre, toujours plus fugace. Chaque battement qui résonne donne plus d'importance au suivant. Et de battements en battements, ce signal devient de plus en plus précieux car, à la fois compte et décompte, le battement de plus est un battement de moins : il forme naturellement la dimension numérique de la vie.

3. Télé-présence : pour une ubiquité des corps

L'émergence du web dans la communauté planétaire a redéfini notre idée de l'espace et de la communication, elle a participé à l'accélération du développement d'une société devenue globale au sein de laquelle l'Homme de l'Est partage des affinités culturelles et des références communes avec celui du Sud.

En 1928, Paul Valéry rédige un article visionnaire intitulé *La conquête de l'ubiquité*, dans lequel il prédit une "distribution de la réalité sensible à domicile".

50 Louis Segond, *La Sainte Bible*, Mt 26 : 26, Bibebok, 2015 (1910), p.1752.

Roy Ascott sera l'un des premiers à réaliser cette prophétie. En 1989, il présente *Aspects of Gaia : Digital Pathways Across the Whole Earth* à l'Ars Electronica de Linz. En collaboration avec Peter Appleton, Mathias Fuchs, Miles Visman et Robert Pepperell, il réalise une œuvre interactive reposant sur l'échange en réseau d'images de la terre entre différents artistes, musiciens, scientifiques basés aux quatre coins du monde : présence virtuelle de l'artiste dans l'espace cybernétique et ubiquité de sa personne dans l'espace personnelle des participants.

L'année suivante, ORLAN emprunte la même voie en y intégrant des problématiques liées au corps. De 1990 à 1993, elle réalise neuf *Opérations chirurgicales performances* au cours desquelles elle se filme subissant des opérations plus ou moins "esthétiques". La vidéo est à chaque fois retransmise en direct dans des centres d'art, parfois situés à l'autre bout du monde : la chair emprunte le réseau satellite pour se donner à voir.

Un héritage qui s'illustre dans le projet *What Makes Your Heart Beat*, que je conçois dans le cadre du *Master In Arts and Vision*.

Après avoir enfermé des corps dans des objets-moulage, après les avoir amplifiés dans l'espace par des installations, c'est tout naturellement que j'entrepris de les transposer en temps-réel dans un espace différent. C'est cette ubiquité des corps qui se trouve au cœur de ma démarche pour *What Makes Your Heart Beat*. Ce projet *électro-organique*, de dimension internationale, donne à voir en temps réel et en lumière les battements des cœurs de plusieurs artistes localisés dans différents pays. Cette œuvre insiste sur le lien secret qui anime tous les artistes de par le monde, usant d'un langage à la fois intime et universel, symbole de passion : le battement de cœur devenu médium. Ce projet révèle l'existence d'une analogie poétique et formelle entre les flux sanguins, sociaux et culturels qui irriguent l'art et met en exergue le réseau d'une culture artistique devenue mondiale, globale.

Collectionneuse enhardie, je traverse les mers et franchis les frontières en quête de nouvelles pièces, de nouveaux battements pour intégrer cette *électrocardiothèque* qui peu à peu se construit.



Fig.59 : Christian Sevette, *Le toucher transatlantique*, 1988.
En le découvrant, j'ai été frappée par la proximité sémantique entre ce dessin et mon projet.

Pour ce projet, j'ai été accompagnée par la vidéaste Constance Henrot-Tardivier. Nous avons quitté la France en mai 2019 pour rencontrer mes collaborateurs : Jonathan Jouan (Fig.60), ébéniste à Montréal, Logan Scharadin (Fig.61), danseuse contemporaine à San Francisco et Yonarte (Fig.62), tatoueur à Osaka. La vidéo documentaire *Beat, un carnet de voyage* (Annexe 2, p.132) est un témoignage de ces rencontres.

Chaque fois, je me suis immergée durant une période d'une semaine à dix jours dans le quotidien de ces artistes, dans leur ville, dans leur culture mais surtout dans leur art. Car le sujet central est bien énoncé dans le nom du projet : *What Makes Your Heart Beat, Ce qui fait battre ton cœur*. À chaque nouvelle rencontre, j'ajoute donc à ce titre un point d'interrogation : "Qu'est-ce qui fait battre ton cœur ?". Pour le premier, c'est le contact avec le veinage du bois et l'épreuve de la matière ; pour la deuxième, c'est l'air qui circule par le mouvement et les muscles qui se bandent ; et pour le dernier, c'est l'encre qui traverse la peau, l'art qui s'imprime



De haut en bas :

Captures photographique extraites de la vidéo *What Makes Your Heart Beat*, 2020, 09'.

Fig.60 : Jonathan dans son atelier.

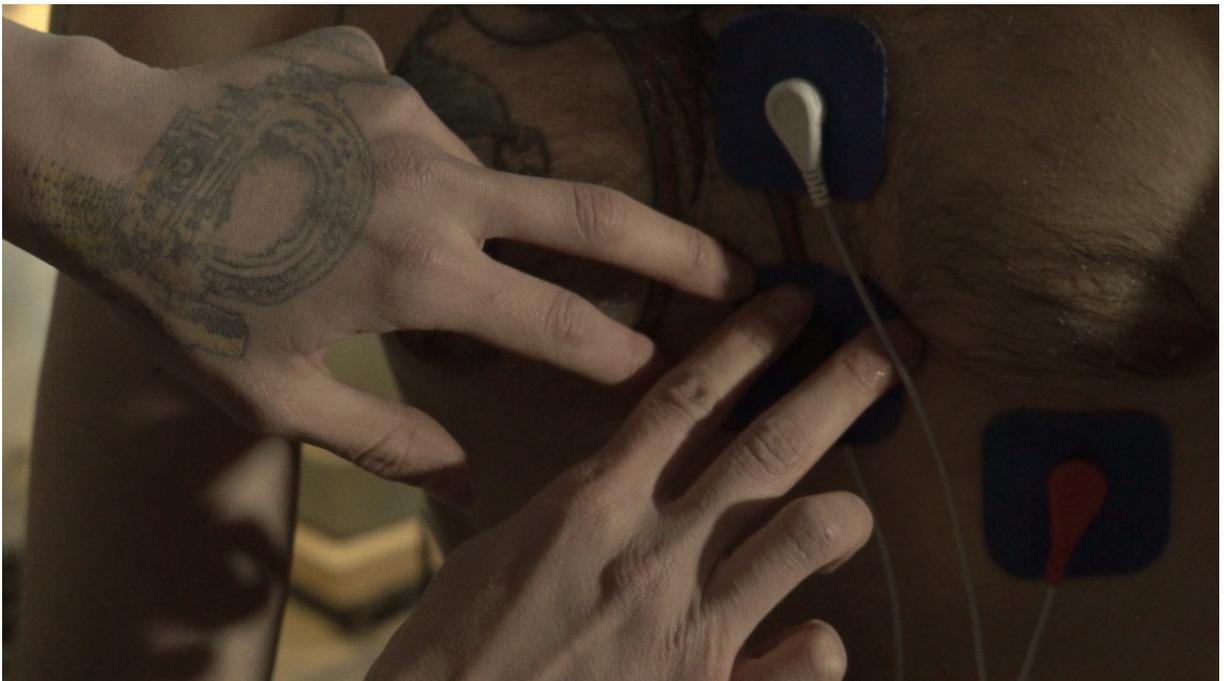
Fig.61 : Logan dansant.

Fig.62 : Yonarte en train de tatouer.

dans les corps. C'est dans la passion que toutes les pratiques artistiques, aussi diverses soient-elles, trouvent leur universalité.

Je remets à chacun des artistes un dispositif électronique dont ils devront s'équiper le jour de la présentation du projet. Une fois les électrodes mis en place (Fig.63, fig.64) et le micro-contrôleur branché à leur passerelle domestique ou box internet, leurs données électrocardiogrammes seront envoyées sous forme de suites de nombres sur un serveur qui lui-même les renverra à un nano-ordinateur installé sur le lieu de l'exposition. Les *paquets* de données seront alors traités et redirigés vers un nouveau micro-contrôleur chargé de traduire, de transformer le signal numérique en un signal lumineux intégré à des structures-sculptures indépendantes, chacune matérialisant le cœur d'un de mes collaborateurs (Fig.65). Le public baignera dans ces lumières vivantes.

J'envisage de poursuivre ce projet sur le long terme et d'inviter de nouveaux artistes à prendre part à cette expérience. Je souhaite que l'on puisse voir un jour des centaines de cœurs battre à l'unisson pour l'art.



De haut en bas:

Captures photographiques extraites de la vidéo *What Makes Your Heart Beat*, 2020, 09'.

Fig.63 : Jonathan Jouan équipé d'un dispositif de lecture électrocardiogramme lumineux. Ce dispositif permet à la fois de faire une démonstration miniature de l'œuvre aux participants et leur montrer comment positionner les électrodes.

Fig.64 : Positionnement des électrodes sur Jonathan Jouan.



Fig.65 : Modélisation en trois dimensions de l'installation du projet *What Makes Your Heart Beats*, 2019.

CONCLUSION

Ainsi, pour devenir ce qu'elle est aujourd'hui, ma pratique, mon art du prélèvement a traversé des millénaires, franchi les frontières du réel pour mieux négocier avec le temps et l'espace. Entre forme et contre-forme, le corps et son empreinte ont été mis à rude épreuve dans mes expérimentations.

Une pratique à la croisée de l'immémorial et de l'ultra-contemporain et qui s'illustre dans une époque où la donnée est devenue le nouvel *or virtuel*, chaque trace que laisse l'utilisateur étant monnayable. Mais, ici, la valeur de la donnée se trouve dans le partage, l'échange poétique.

De l'ombre à la lumière : née d'une obsession de l'absence , ma démarche s'épanouit aujourd'hui dans un culte de l'*hyper-présence*. Si autrefois, je créais mes moulages dans une démarche de conservation et d'appropriation, aujourd'hui je partage les corps, les glorifie, mais aussi, peut-être, les soigne, invitant mes spectateurs à porter un nouveau regard sur leur propre corps et sur celui de l'autre.

Par ailleurs, mes nouvelles installations en temps-réel qui, elles, ne conservent aucune trace ni aucune empreinte, apparaissent comme un contre-point du moulage. En délaissant la transposition temporelle pour la transposition spatiale et formelle, ne témoignent-elles pas d'une acceptation et même d'une célébration de l'inaliénabilité des corps, de l'impossibilité de les conserver pour toujours ?

À l'heure du COVID-19, l'ubiquité des corps permise par la technologie a pris une nouvelle valeur : la perception physique de ses proches ou de ses collaborateurs s'est révélée comme une nécessité. Dans un monde confiné pour des raisons sanitaires, comme dans un monde en guerre, l'impact d'œuvres telles que *What Makes Your Heart Beat* acquiert un sens bien plus profond. Car s'il est possible de percevoir ses interlocuteurs de manière sonore et visuelle, comment sentir le cœur de l'autre battre dans sa poitrine ? Comment établir un rapport biologique avec lui ?

Célébrer la vie, créer des liens par l'art technologique, oui, mais à quel prix ? À l'heure où la consommation d'énergie doit à tout prix se réduire, construire ces œuvres mécaniques a-t-il un sens ? Car l'empreinte écologique de mes empreintes biométriques n'est plus la même que celle de mes moulages de plâtre. Si les lumières LED que j'utilise exclusivement dans mes productions se révèlent peu gourmandes en électricité, comparées à d'autres types de luminaires, leur fabrication, ainsi que celle des autres composants a bien un coût. Ce coût est-il compensé par les idées que véhiculent mes œuvres ? Cette invitation faite au spectateur à se recentrer sur lui-même, à prendre conscience de son corps comme élément naturel biologique, peut-elle faire naître en lui une conscience écologique en établissant une analogie avec le corps terrestre ?

C'est une question qui naît tout juste dans mon travail, au sein duquel j'envisage aujourd'hui d'intégrer des prélèvements issus de milieux naturels - en moulant des éléments végétaux ou minéraux - dans de nouveaux écosystèmes artistiques. L'empreinte soulignera alors la disparition presque inéluctable de ces corps *non-humains*⁵¹, leur absence future.

51 Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris : Folio essais, Gallimard, 2005, p.27.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	2
---------------	---

INTRODUCTION	8
--------------	---

PREMIÈRE PARTIE : LE PARADIGME DE L'EMPREINTE	12
---	----

Dans cette première partie, nous nous concentrerons sur ma pratique du moulage. Nous remontrons aux origines de l'empreinte pour comprendre en quoi celle-ci constitue un véritable paradigme avec des problématiques qui lui sont propres. L'ouvrage de Georges Didi-Hubermann, *La Ressemblance par contact, archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, sera pour nous une référence, un guide dans la compréhension de la valeur paradigmatique de l'empreinte.

A. Échantillonner le monde, prélever le réel	13
---	----

Cette première sous-partie s'attachera à l'étude de la valeur de l'empreinte au fil de l'histoire de l'art. Nous verrons pourquoi cette pratique peut être considérée comme anachronique, en quoi elle a valeur de *ready-made* et quels débats ces caractéristiques ont pu susciter.

1. L'empreinte : origine, valeurs et finalités	13
2. Le monde, ses formes <i>ready-made</i> : emprunter / empreinter	16
3. Le moulage à l'épreuve de la pensée axiomatique vasarienne : un protocole au-delà de sa valeur technique	19

B. L'artiste, le moule et leur modèle 22

Ici nous nous emploierons à l'étude poétique du moulage sur nature, nous mettrons en lumière les singularités qui accompagnent son processus de création, tant du point de vue de l'artiste, que de celui du modèle et même du moule, comme élément médiateur.

1. Adhérence : de matière à matière 22
2. Le moulage comme processus rituel 28
3. Matière secrète : le moule comme médiateur 34

C. La présence de l'absence 39

Pour conclure cette première partie, nous mettrons en lumière les paradoxes que créent l'empreinte et le moulage, à savoir la collision entre passé et présent, entre présence et absence. Nous verrons quelle dimension poésie naît de ces contradictions et comment je l'exploite plastiquement, au sein de mes œuvres.

1. Paradoxe temporel 39
2. Le morcellement, la ruine, le plâtre : impermanence
et *memento mori* 42

DEUXIÈME PARTIE : VERS L'EMPREINTE NUMÉRIQUE DYNAMIQUE 49

Cette seconde partie sera consacrée à l'étude de ma pratique du prélèvement biométrique et des nouvelles problématiques qu'elle soulève. Nous verrons quel glissement s'est effectué dans ma démarche, tant dans le fond que dans la forme.

A. Bodydata : l'empreinte techno-organique 50

Il s'agira, ici, d'analyser la nouvelle forme technologique et numérique qu'a pris ma pratique de l'empreinte. Nous verrons en quoi celle-ci intègre de nouvelles problématiques caractéristiques des arts numériques et quelles valeurs symboliques l'accompagnent.

B. Poïétique bousculée	62
1. Processus de création : de l'intention à la mise en œuvre	62
2. La question du geste, du contact et du rapport à la matière	74
3. Espaces de travail	77

Dans cette sous-partie, nous décodons, par l'étude d'œuvres personnelles, les processus de création de l'artiste-programmeur. Nous analyserons son geste et sa relation avec la matière dans une poïétique bipolaire, entre chaleur corporelle et froideur numérique.

C. Esthétique de la transposition	80
1. Du corps restreint : la vie séquestrée, l'objet hanté	80
2. Au corps augmenté : l'espace vivant en temps-réel	87
3. Télé-présence : pour une ubiquité des corps	88

Nous concluons notre étude en montrant en quoi ma pratique, du moulage à l'installation augmentée par le corps, se définit dans une esthétique de la transposition, qu'elle soit temporelle, formelle ou spatiale. Nous verrons quelle indétermination, entre présence et absence, s'illustre dans ma démarche.

CONCLUSION	95
TABLE DES MATIÈRES	97
TABLES DES ILLUSTRATIONS	101
Œuvres et illustrations personnelles	102
Œuvres et illustrations de référence	105
INDEX DES NOMS PROPRES	108
GLOSSAIRE	113

BIBLIOGRAPHIE	117
ANNEXES	124
ANNEXE 1 : Julien Rouquette, La mue, 2020	125
ANNEXE 2 : BEAT, un carnet de voyage.	128

TABLES DES ILLUSTRATIONS

Œuvres et illustrations personnelles

Couverture : *Jordan équipé d'un appareil de lecture électrocardiogramme*, 2019, photographie numérique, 3600 x 3600 pixels, p.1.

Figure 3 : Empreintes négatives de divers outils sur un mur réalisées entre 1998 et 1999, p.15.

Figure 4 : Schéma présentant une échelle de la figuration, p.21.

Figure 13 : *Sans titre ni face*, 2016, plâtre, 55 x 63 x 30, p.31.

Figure 14 : Séance de moulage d'une tête entière, 2016, p.33.

Figure 17 : *Le noyé*, 2017, plâtre, 20 x 14 x 9 cm, p.37.

Figure 18 : *Étude de la déformation progressive d'un moule en alginate par la multiplication des tirages*, 2017, sculpture en cinq parties, plâtre, 20 x 12 x 6 cm, 20 x 10 x 6 cm, 20 x 11 x 6 cm, 19 x 12 x 6 cm, 20,5 x 12,5 x 6 cm, p.38.

Figure 19 : *Vue de la porte de la cuisine de mon domicile familial*, 2020, photographie numérique, 4160 x 3120 pixels, p.40.

Figure 21 : *Plastron géométrique*, 2017, plâtre, 18,5 x 16 x 7 cm, p.43.

Figures 27 et 28 : *Naître, renaître, encore*, 2016, céramique, résine, lait, 33 x 33 x 27 cm, p.48.

Figures 33 et 34 : *Vue de la première version de l'installation Entos*, 2015, stéthoscope électronique, haut-parleurs, ordinateur, dimensions variables, p.58.

Figure 37 : Représentation schématique des différents espaces de création dans lesquels évolue l'œuvre d'art électronique, p.63.

Figures 38 et 39 : Croquis de recherche pour l'œuvre *Rythm*, crayon de couleur, 2019, p.65.

Figure 40 : Croquis de recherche pour l'œuvre *Rythm*, dessin au crayon de couleur numérisé et retravaillé par ordinateur, 2019, p.66.

Figure 41 : Modélisation en trois dimensions du dispositif de l'œuvre *Rythm*, 2019, (lectures respiratoire, électromyogramme et électrocardiogramme.), p.66.

Figure 42 : Micro-contrôleur surmonté d'un composant de lecture de données électrocardiogrammes, p.68.

Figure 43 : Corps d'un modèle équipé d'électrodes connectés à un micro-contrôleur et permettant la lectures des données électrocardiogrammes et électromyogrammes, p.68.

Figure 44 : Prototype du capteur de respiration, p.68.

Figure 45 : Diagramme présentant les hypothèses de conception du capteur de respiration, p.67.

Figure 46 : Extrait graphique des données de l'œuvre *Rythm* (données respiratoire, électrocardiogrammes et électromyogrammes.), p.70.

Figure 47 : Extrait numérique des données de l'œuvre *Rythm* (données respiratoire, électrocardiogrammes et électromyogrammes.), p.70.

Figure 48 : *Prototype de Rythm*, 2019, rubans LED, profilé en aluminium anodisé, composants électroniques, fil en nylon, potence en bois, 300 x 40 x 60, p.72.

Figure 49 : *Rythm*, 2020, lumières LED, profilé en aluminium anodisé, composants électroniques, dimensions variables, fil en nylon, dimensions variables en fonction de la disposition des câbles, minimum : 300 x 40 x 40, p.73.

Figure 50 : Vue de mon atelier lors de la conception de l'œuvre *Rythm*, p.78.

Figure 51 : Vue de mon bureau lors de la conception de l'œuvre *Rythm*, p.78.

Figure 52 : Détail du programme de retransmission des données pour *Rythm*, p.79.

Figures 53 et 54 : *Be Quiet*, 2017, lit industriel peint, draps de coton, ventilateur, composants électroniques variés, 210 x 90 x 50, p.82.

Lien vers la vidéo : <https://vimeo.com/305189449>

Figures 57 et 58 : Captures photographiques de l'œuvre *Two Hearts*, 2020 écran, ordinateur, dimensions variables, p.86. [En cours.]

Figure 60 : Capture photographique extraite de la vidéo *What Makes Your Heart Beat*, 2020, 10'00" : *Jonathan dans son atelier*.

Figure 61 : Capture photographique extraite de la vidéo *What Makes Your Heart Beat*, 2020, 10'00" : *Logan dansant*.

Figure 62 : Capture photographique extraite de la vidéo *What Makes Your Heart Beat*, 2020, 10'00" : *Yonarte en train de tatouer*, p.91.

Figure 63 : Capture photographique extraite de la vidéo *What Makes Your Heart Beat*, 2020, 10'00" : *Jonathan équipé d'un dispositif de lecture électrocardiogramme lumineux*.

Figure 64 : Capture photographique extraite de la vidéo *What Makes Your Heart Beat*, 2020, 10'00" : *Positionnement des électrodes sur Jonathan*, p.93.

Figure 65 : Modélisation en trois dimension de l'installation du projet *What Makes Your Heart Beats*, 2019, p.94.

Vidéo 1 : *Beat, un carnet de voyage*, 2020, 9'.

Annexe 2, p.134. Url = <https://vimeo.com/431231571/3bbba6886a>

Œuvres et illustrations de référence

Figure 1 : Vue d'une main négative présente dans les grottes de Leang-Leang en Indonésie, © Kinez Riza, p.15.

Figure 3 : Inès Picaud-Larrandart, *Sans titre*, 2020, photographie numérique, 4336 x 5576 pixels, p.18.

Figure 4 : Robert Morris, *Blind Time IV (Drawing with Davidson)*, 1991, mélange de graphite en poudre et d'huile sur papier, 96 x 127 cm, © Adagp, Paris, p.21.

Figure 5 : Yves Klein, *Anthropométrie de l'époque bleue*, 1960, pigment pur et résine synthétique sur papier monté sur toile, 155 x 281 cm, © Adagp, Paris, p.21.

Figure 6 : Marcel Duchamp, *With my tongue in my cheek*, 1959, plâtre, crayon sur papier monté sur bois, 25 x 15 x 5,1 cm, © Adagp, Paris, p.21.

Figure 7 : Jasper Johns, *Target with Four Faces*, 1955, encaustique sur papier journal et tissus montés sur toile et surplombés par quatre faces moulées en plâtre teinté montées dans une boîte en bois articulée, 85.3 x 66 x 7.6 cm, © Jasper Johns, p.21.

Figure 8 : Giuseppe Penone, *Avvolgere la terra (To Enfold the Earth)*, 2014, sculpture, aluminium, terracotta, 44,9 x 59,8 x 9,9 cm, © Éric Simon, p.25.

Figure 9 : Giuseppe Penone, *EARTH (détail)*, 2015, installation, terracotta, fer, 300 x 450 x 15 cm, ©Éric Simon, p.25.

Figure 10 : Giuseppe Penone, *Cocci (Shards)*, 1979, sculpture tripartite, plâtre et terracotta, 12 x 8 x 8 cm, 10 x 10 x 6 cm, 8 x 8 x 7 cm, © Éric Simon, p.25.

Figure 11 : Moana Brecheteau, *Sans titre*, 2017, photographie argentique, tirage en

couleur, 15 x 10 cm, p.27.

Figure 12 : Marcel Duchamp, *Feuille de vigne femelle*, 1950-1951, plâtre peint en vert, 8,5 x 13 x 11,5 cm, exemplaire peint par Man Ray, © Centre Pompidou, p.27.

Figures 15 et 16 : Photographies donnant à voir le processus de moulage pour l'œuvre *Critical Mass* d'Antony Gormley, 1995. ©antonygormley.com, p.27.

Figure 20 : Georges Segal, *Holocaust Memorial*, installation avec groupe sculpté, dimensions variables, 1984 © Peter Kwok. Dans cette œuvre l'absence est encore aggravée par son statut mémoriel, p.41.

Figure 22 : Moulage réalisé à partir d'un moule en plâtre daté du III^e siècle, découvert à El-Jem, l'antique Thysdrus. ©J.Pérez, p.45.

Figure 23 : Inconnu, *tirage en plâtre du masque mortuaire de Dante*, 1321, plâtre, p.45.

Figure 24 : Docteur Antommarchi, *Masque mortuaire de Napoléon Ier*, © RMN-Grand Palais, André Martin, p.45.

Figure 25 : Albert Rudomine, *La Vierge inconnue, Canal de l'Ourcq*, photographie argentique, 1927, p.45.

Figure 26 : Léon Paul Berthault, *Masque mortuaire de Louis-Ferdinand Céline*, 1961, plâtre sur socle, 35 x 22 x 25 cm, p.45.

Figure 29 : Stelarc faisant la démonstration de son troisième bras robotique lors d'une performance à la Maki Gallery (Tokyo) en 1982, ©Maki Gallery, p.53.

Figure 30 : ORLAN posant avec son ORLNoïde en construction, ©ORLAN, p.53.

Figure 31 : Jean Dupuy, *Heart Beats Dust (ou Cône pyramide)*, 1968, installation mixte, stéthoscope, projecteur, pigment rouge, amplificateur, bois, verre, 163 x 43,5 x 48 cm, FRAC Bourgogne, ©Adagp Paris, p.56.

Figure 32 : Vue de l'exposition de Christian Boltansky, *Les archives du coeur* en 2008 à La maison rouge, p.56.

Figure 35 : Illustration de la position *Shavasana* issue du livre de Philippe de Méric, *Le Yoga pour chacun*, p.60.

Figure 36 : Diagramme de Pascal Krajewski donnant à voir les étapes de création d'une œuvre technologique, p.63.

Figure 55 : Installation *Petrouchka de Stranvinski*, enregistré par Mikhail Rudy sur un piano Yamaha «Disklavier», 2013, piano, composants électroniques, hauts-parleurs avec son pré-enregistré, dimensions variables, © Palais de Tokyo 2013, p.85.

Figure 56 : *How Can We Know the Dancer from the Dance ?*, 2012, piste de dance, haut-parleurs avec son pré-enregistré ; métal, bois, moteur, roues, 400 x 825 x 22 cm, © Andrea Rossetti., p.85.

Figure 59 : Christian Sevette, *Le toucher transatlantique*, 1988, p.86.

INDEX DES NOMS PROPRES

ANTOMMARCHI François : p.45

APPLETON Peter : p.88

ARISTOTE : p.23

ARMSTRONG Neil : p.16

ASCOTT Roy : p. 88

BEAUDELAIRE Charles : p83

BENJAMIN Walter : p.7.

BERGSON Henri : p.83

BERNARD Claude : p.54

BERTHAULT Léon-Paul : p.45

BOLTANSKI Christian : p.55-56

BONAPARTE Marie : p.83

BONAPARTE Napoléon : p.44-45

BRECHETEAU Moana : p.27

CÉLINE Louis-Ferdinand : p. 46

CHEVÈNEMENT Jean-Pierre : p.41

COCTEAU Jean : p.46

CUNNINGHAM Merce : p.84

DANTE (Dante Alighieri, dit) : p.45

DESCOLA Philippe : p.96

DIDI-HUBERMAN Georges : p.19, 20, 24, 26, 38-39

DONATELLO (Donato di Niccolò di Betto Bardi, dit): p.19.

DOUPLITSKY Karine : p.44

DUCHAMP Marcel : p.21-22, 27-28

DUPUY Jean : p.55-56

FELDENKRAIS Moshe : p.57

FICIN Marsile : p.23

FORMIS Barbara : p.60

FREUD Sigmund : p.83

FUCHS Mathias : p.88

GENDLIN Eugène : p.59

GERMAIN Bérénice : p.55

GERMAIN Domitille : p.55

GIROLAMI CHENEY De Liana : p.44

GHIBERTI Lorenzo : p.19

GORMLEY Antony : p.20, 32-33

HOFFMAN Ernst Theodor Amadeus : p.84

JOHNS Jasper : p.21-22

JOUAN Jonathan : p.90-93, Annexe 2

KLEIN Yves : p.20-21

KRAJEWSKI Pascal : p.60-62, 67

KWOK Peter : p.41

LISTA Giovanni : p.46

LAPOSKY Ben : p.51

LESTURGIE Gauthier : p.84

MAGEL Serge : p.54

MARDAGA Pierre : p.14

MÉRIC De Philippe : p.57, 60

MONROE Marilyn : p.84

MORRIS Robert : p.20-21

MOULON Dominique ; p.51

NOUDELMANN François : p.46

ORLAN : p.52-53, 89

PALISSY Bernard : p.19

PARRENO Philippe : p.83-85

PENONE Giuseppe : p.24-25

PEPPERELL Robert : p.88

POPPER Frank : p.51

PIAF Édith : p.46

PICAUD-LARRANDART Inès : p.18

PLATON : p.23

PLINE l'Ancien : p.8

POTTE-BONNEVILLE Mathieu : p.41

PRÉVOT Chantal : p.44

RODIN Auguste : p.20

ROUQUETTE Julien : p.28-32, 34

RUDOMINE Albert : p.45

SCHARADIN Logan : p.90-92, Annexe 2

SEGAL Georges : p.41

SEVETTE Christian : p.90

SHUSTERMAN Richard : p.59-60

SIMONDON Gilbert : p.34

STELARC : p.52-53

TOMA Yann : p.46

THIBAULT Alain : p.51

VASARI Giorgio : p.19-20

VISMAN Miles : p.88

WIDLÖCHER Daniel : p.14

YENTOB Alan : p.34

YONARTE : p.90-92, Annexe 2

GLOSSAIRE

Artiste-programmeur :

Artiste faisant appel à des compétences de programmation et de développement dans la construction de ses œuvres.

p.62, 64, 71, 74-75.

Anachronique :

Image, objet au sein duquel coexistent plusieurs temps.

p.9, 10, 17, 20.

Appareillage (Appareil, Appareiller) :

Ensemble d'appareils et de composants électroniques ou électriques.

p.17, 51-52, 54, 67, 74-76.

Corps :

Organisme, ensemble physiologique animé.

p.8-9, 11, 13, 22, 26, 28-30, 32, 34-35, 40-42, 44, 46, 50-52, 54-55, 57, 59-61, 64, 74-76, 80-81, 84-85, 87-90, 95-97.

Contre-forme :

Version négative d'une forme. Dans le cas d'une empreinte, cela se traduit par l'inversion des valeurs volumiques, par la transposition formelle d'un volume en creux ou d'un creux en volume.

p.28, 41, 95.

Dialectique :

Qui met en œuvre l'association de deux idées contradictoires.

p.39, 81.

Das Unheimliche :

Qui se traduit par les termes d'inquiétante étrangeté, renvoie à la sensation désagréable voire effrayante de la fausse reconnaissance d'un intime dans l'étranger ou d'un étranger dans l'intime.

p.83-84.

Écosystème :

Ensemble d'éléments interconnectés formant une unité dynamique.

p.51, 97.

Électrocardiothèque :

Bibliothèque constituée de données électrocardiogrammes.

p.89.

Empreinte (Empreindre, empreinter) :

Marque laissée par la pression d'un corps.

p.8-11, 13-17, 19-28, 34-42, 50-51, 54-55, 74, 95-97.

Environnement de développement numérique :

Environnement de développement intégré, ensemble d'outils permettant la conception et la mise en œuvre d'un programme au sein d'une architecture informatique.

p.77.

Euchronique :

Néologisme emprunté à Georges Didi-Hubermann. Le terme est formé du préfixe "eu" signifiant "bon" et du préfixe "chronos" signifiant temps. Il désigne la surdétermination d'un "outillage mental" - esthétique ou technique - par rapport à son temps.

p.20.

Focusing augmenté :

Pratique reprenant l'approche psychothérapeute conçue par le philosophe Eugène Gendlin, visant à guérir les maux psychiques par l'écoute en pleine conscience de son corps en l'augmentant au moyen de capteurs et émetteurs électroniques.

p.60.

Hyper-présence :

Présence augmentée, intensifiée.

p.95.

Soma-esthétique :

Expérience spirituelle et esthétique alimentée par la mise en conscience d'actes moteurs.

p.59.

Micro-contrôleur :

Circuit à haut degré d'intégration, souvent utilisé dans des systèmes embarqués et permettant le contrôle d'éléments électriques ou électroniques.

p.52, 64, 67, 75-76, 81, 85, 92.

Memento mori :

Locution latine signifiant littéralement "Souviens-toi que tu vas mourir".

p.55.

Moulage sur nature :

Moulage par prise d'empreinte directe de la forme d'un organisme vivant ou mort, le plus souvent humain.

p.10, 19-20, 23-24, 26, 28, 35, 42, 50, 53, 61, 80.

Mue :

Renouvellement de l'enveloppe physique ou spirituelle.

p.28-29, 32, Annexe 1 (p.111-112).

Paradoxe :

Affirmation étonnante d'une association d'idées apparemment contradictoires et qui va à l'encontre d'une croyance commune.

p.11, 22, 39.

Présentation :

Action de montrer un objet, une forme, telle qu'elle est, sans la modifier.

p.16-18.

Prélèvement :

Action d'extraire une portion, une partie d'un ensemble.

p.10-11, 13, 16-17, 50-51, 64, 76, 80, 95-96.

Trace :

Marque visible ou invisible laissée par le passage d'une personne, d'un évènement ou d'un objet.

p.13-14, 20, 39, 41, 85, 95.

Transhumanisme :

Courant de pensée mettant en avant l'intérêt d'interventions technologiques ou scientifique sur le corps humain dans le but d'en augmenter les capacités mentales ou physiques.

p.52.

Transposition :

Action de déplacer un élément d'un espace ou d'un temps à un autre.

p.10-11, 17, 44, 51, 80, 84, 87, 89, 95-96.

Substrat :

Substance-support soumise à des effets, actions ou phénomènes.

p.11, 14, 24, 26, 34-35.

BIBLIOGRAPHIE

ADLER A., 2009. « Pierre Bergounioux : le travail de l’empreinte », *Littératures*, vol. 60, n°1, p. 43-53.

ANGELINO L., 2008. « L’a priori du corps chez Merleau-Ponty », *Revue internationale de philosophie*, vol. 244, n°2, p. 167-187.

ANTONINI L., 2012. « La fragilité immatérielle comme paramètre de la conservation préventive : l’exemple de la collection de moulages du musée des Monuments français », *In Situ. Revue des patrimoines* [En ligne], n°19, 2012, consulté le 21 juin 2020, URL : <http://journals.openedition.org/insitu/9900>.

ARISTOTE, *De l’âme*, trad. J. Tricot, Paris : Vrin, 1988.

BAUD S. et MIDOL N. (dir.), 2009. *La conscience dans tous ses états: approches anthropologiques et psychiatriques: cultures et thérapies*, Issy-les-Moulineaux : Elsevier Masson.

BENJAMIN W., 1935. *L’œuvre d’art à l’époque de sa reproductibilité technique*, trad. de Gandillac, Paris : Allia, 2003.

BENJAMIN W., 1974. *L’Homme, le langage et la culture*, trad. de Gandillac, Paris : Denoël.

BERGSON H., 1900. « Chapitre I - V », *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris : Felix Alcan, 1938, p. 3-66.

BERNARD C., 1865. « Étude sur la physiologie du cœur », *Revue des Deux Mondes*, vol. 56, 1865, p.236-252.

BIANCHI P., 2014. « La solidification du vide de Rachel Whiteread : l'invisible se matérialise », *Marges*, n°18, 2014, p. 38-50.

BIANCHI P., 2018. « Le lieu propre du néant. Rachel Whiteread et la trace qui pleure son origine. », *Sillages critiques* [En ligne], n°25, 2018, consulté le 21 juin 2020, URL : <http://journals.openedition.org/sillagescritiques/7638>.

BLANCHETIÈRE F., 2016. « Mouler, tirer, modifier, mouler à nouveau. Rodin et le moulage », *In Situ. Revue des patrimoines* [En ligne], n°28, 2016, consulté le 21 juin 2020, URL : <http://journals.openedition.org/insitu/12743>.

BOURRIAUD N., 2018. *Formes et trajets*, Paris : Presses du réel.

BOUTTIER S., 2018. « Virtuoso[S] Of Departure », *Sillages critiques* [En ligne], n°25, 2018, consulté le 21 juin 2020, URL : <http://journals.openedition.org/sillagescritiques/7589>.

CAIGER-SMITH M., 2017. *Antony Gormley*, New York : Rizzoli.

CASILLI A., 2010. *Les liaisons numériques : vers une nouvelle sociabilité*, Paris : Seuil.

CHENEY L., 2007. *Giorgio Vasari's teachers: sacred & profane art*, New York : Peter Lang.

CHIRON É., 2012. « Méta-corps et immersion numérique », *Entrelacs* [En ligne], Hors-série, 2012, consulté le 21 juin 2020, URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/296>.

DAUBANES M., 2012. « Le débat des cinq sens au Moyen Âge et à la Renaissance », Pessac : Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, Pessac, Université Bordeaux III, *Calenda* [En ligne], consulté le 21 juin 2020, URL : <https://calenda.org/207427>.

DESCARTES R., 1649. *Les passions de l'âme*, Paris : Livre de Poche, 1990.

DESCOLA P., 2005. *Par-delà nature et culture*, Paris, Folio Essais, Gallimard.

DIDI-HUBERMAN G., 2000. « La matière inquiète. (Plasticité, viscosité, étrangeté) », *Lignes*, vol. 1, n°1, 2000, Éditions Léo Scheer, p. 206-223.

DIDI-HUBERMAN G., 2001. *Génie du non-lieu : air, poussière, empreinte, hantise*, Paris : Éditions de Minuit.

DIDI-HUBERMAN G., 2008. *La ressemblance par contact: archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris : Éditions de Minuit.

DIOUF L., Vincent A. et Worms A.-C., 2013. « Les arts numériques », in : *Dossiers du Crisp* [En ligne], consulté le 21 juin 2020, 2013 URL : <https://www.cairn.info/revue-dossiers-du-crisp-2013-1-page-9.htm>.

DOUPLITZKY K., 2019. « Masques mortuaires », *Médium*, vol. 60-61, n°3-4, 2019, p. 152-173.

ENCYCLOPAEDIA UNIVERSALIS (dir.), 2019. *Universalis 2019 : les personnalités, la politique, les connaissances, la culture en 2018*, Paris : Encyclopaedia Universalis, 2019.

FAGE L.-H., 2012. « L'art rupestre de Bornéo : présentation et nouvelles observations sur quelques mains peu communes. », in J. Clottes (dir.), *L'art pléistocène dans le monde*. Actes du colloque IFRAO, Tarascon-sur-Ariège : Société préhistorique Ariège-Pyrénées.

FAJNWAKS F., 2012. « Jackson Pollock, le dripping comme sinthome », *La Cause Du Désir*, vol. 82, n°3, 2012, p. 111-117.

FIGUERES M.-A. et Delpech J.-P., 2005. *Empreintes et moulages du corps humain*, Paris : Eyrolles.

FORMIS B., 2009. « Richard Shusterman, Conscience du corps. Pour une somesthétique », *Mouvements*, vol. 57, n°1, 2009, p. 155-157.

FREUD S., 1919. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. Marie Bonaparte, Paris : Hatier, 1987.

GALLY M. et JOURDE M. (dir.), 1999. *Par la vue et par l'ouïe: littérature du Moyen Âge et de la Renaissance*, Fontenay-aux-Roses, Paris : Éditions de l'ENS.

GÉLARD M.-L. et SIROST O., 2010. « Corps et langages des sens », *Communications*, vol. 86, n°1, 2010, p. 7-14.

GERMAIN D. et GERMAIN B., 2017. « Étape 2. Incarner l'ambition dans la proximité. », in : *Confucius en action*, Paris : Dunod, p. 31-61.

GOETHE J. W. von, 1809. *Les affinités électives*, trad. J.-F. Angelloz, Paris : Gallimard, 1993.

GOZLAN A., 2012. « Envisager Orlan, corps et identités dans le monde contemporain », in : X. Lambert (dir.), *Le post-humain et les enjeux du sujet*, Paris : Harmattan, p. 145-160.

HAMON P., 2019. « Note sur une métaphore régnante : « l'empreinte » », *Poétique*, vol. 186, n°2, 2019, p. 291-311.

HEGEL G.W.F., 1807. *Phénoménologie de l'esprit*, trad. G. Janzyk et P.-J. Labarrière, Paris : Gallimard, 2002.

HEGEL G.W.F., 1817. *Propédeutique philosophique*, trad. de Gandillac, Paris : Éditions de Minuit, 1990.

HERNANDEZ O., 2012. « Polymorphie du corps post-humain », *Entrelacs* [En ligne], Hors-série, 2012, consulté le 21 juin 2020, URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/292>.

KRAJEWSKI P., 2013. *L'art au risque de la technologie*, Paris : Harmattan.

LAMBERT X. (dir.), 2012a. *Le post-humain et les enjeux du sujet*, Paris : Harmattan.

LAMBERT X., 2012b. « Le sujet de la création », in : X. Lambert (dir.), *Le post-humain et les enjeux du sujet*, Paris : Harmattan, 2012, 60-74.

LESTURGIE G., 2015. « Les temps simultanés », *Mouvement. Magazine culturel interdisciplinaire* [En ligne], 2015, consulté le 21 juin 2020, URL : <http://www.mouvement.net/critiques/critiques/philippe-parreno-les-temps-simultanes>.

LISTA G., 2015. « L'Inconnue de la Seine. Un plâtre de René Iché », *Ligeia*, vol. 141-144, n°2, 2015, p. 21-32.

MARGEL S., 2009. « Le cryptogramme coranique : Le Livre des nuances d'al-Tirmidhî ou l'art des dissemblances », *Poésie*, vol. 127, n°1, 2009, p. 12-24.

MERLEAU-PONTY M., 1945. *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard, 2009.

MÉRIC De P., 1968. *Yoga pour chacun*, Paris : Le Livre de Poche.

MOULON D. et THIBAUT A., 2020. « Human Learning / Ce que les machines nous apprennent », *TK-21* [En ligne], n°103, 2020, consulté le 21 juin 2020, URL : <https://www.tk-21.com/TK-21-LaRevue-no103#>.

PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, trad. E. Littré, Paris : Gallimard, 1999.

POPPER F., 1993. *L'art à l'âge électronique*, Paris : Hazan.

POTTE-BONNEVILLE M., 2002. « Jean-Pierre Chevènement », *Vacarme*, vol. 18, n°1, 2002, p. 1.

PRÉVOT C., 2016. « Les masques mortuaires de Napoléon (2e version revue et augmentée) », *Napoleonica La Revue*, vol. 26, n°2, 2016, p. 174-211.

PROCHIANTZ A., 1990. *Claude Bernard, la révolution physiologique*, Paris : Presses Universitaires de France.

RINUY P.-L., 2016. « Chapitre 2. Empreinte, moulage », in : *La sculpture contemporaine*, Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, p. 41-61.

ROLAND D. et WORMS A.-C., 2012. *Art & culture(s) numérique(s) panorama international*, Enghien-les-Bains : Centre des arts d'Enghien-les-Bains.

ROY S., 2001. « L'utilisation de la réalité virtuelle en psychothérapie », *Champ psychosomatique*, vol. 22, n°2, 2001, p. 39-49.

RUSSELL T. et Valentin V., 2014. *Modeler et sculpter le corps humain*, Paris : Eyrolles.

SAURET M.-J., 2012. « Une mutation anthropologique », *Entrelacs* [En ligne], Hors-série, 2012, consulté le 21 juin 2020, URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/288>.

SAUSSE S., 2012. « L'entre-deux du corps extrême : post-humain ou trop humain », in : X. Lambert (dir.), *Le post-humain et les enjeux du sujet*, Paris : Harmattan, 205-216.

SEGOND L., 2015. *La Sainte Bible*, Bibebook.

SCHAEFFER J.-M., 2015. *L'expérience esthétique*, Paris : Gallimard.

SHUSTERMAN R., 2007. *Conscience du corps : pour une soma-esthétique*, Paris : Éditions de l'Éclat.

SIMONDON G., 1989. *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris : Aubier, 2012.

SLIM H., 1976. « Masques mortuaires d'El-Jem (Thysdrus) », *Antiquités africaines*, vol. 10, n°1, 1976, p. 79-92.

STEINBERG L., 1991. *Le retour de Rodin*, Paris : Macula.

SURYA M., 2000. *Sartre-Bataille*, Paris : Éditions Léo Scheer.

VALADE B., 2016. « Les cinq sens : diversité et divergences de savoirs désunis », *Hermès, La Revue*, vol. 74, n°1, 2016, p. 31-42.

VALÉRY P., 1928. *Conquête de l'ubiquité*, Chicoutimi : J.-M. Tremblay, 2003.

VASARI G., 1550. *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, trad. A. Chastel, Paris : Berger-Levrault, 1981.

VLADOVAT., 2018. « Le Soi à l'épreuve du design. Du corps augmenté à l'apprentissage automatique : vers une sortie des Lumières ? », *Critique d'art*, n°51, 2018, p. 72-82.

WIDLÖCHER D., 1965. *L'interprétation des dessins d'enfants*, Bruxelles : Pierre Mardaga, 1981.

YENTOB A. (Réalisateur), 2015. *Anthony Gormley: Being Human*, BBC,
URL : <https://www.bbc.co.uk/programmes/b06nrc0g>.

ANNEXES

ANNEXE 1

Julien Rouquette, La mue, 2020

J'étais excité d'expérimenter le moulage, mais je n'avais pas réalisé que cette séance ressemblerait tant à une cérémonie de momification. Jeanne Bekas s'appliquait à embaumer mon torse nu, remontant lentement vers ma tête qui allait être, je le savais, toute entière recouverte de bandes plâtrées. J'allais alors devoir respirer à l'aide de pailles dans les narines, sans bouger, sans rien voir, prisonnier à l'intérieur d'une coquille qui servirait, une fois formée, à dupliquer ma silhouette. Je commençais doucement à perdre la notion du temps. Mes pensées semblaient me parvenir d'un lieu inhabituel, souterrain, d'une profondeur qui m'était encore inconnue. Mon corps désormais immobilisé, je plongeais instinctivement dans une sorte de méditation où je cru expérimenter la naissance de l'âme qui, prisonnière à l'intérieur d'une enveloppe étroite, donne sa forme à l'incarnation charnelle.

Mon attention était retenue par le contact froid et humide des bandes que d'habiles mains baladaient de part et d'autre de mon corps. Il me fallait, oublier, tout oublier, m'évanouir dans l'instant, je le savais, je m'y attelais. Aussi étrange que cela puisse paraître, j'eus la sensation que de lourdes chaînes tombaient aux pieds du tabouret sur lequel j'étais assis. Jeanne allait-elle se prendre les pieds dedans ? Je n'en avais pas l'impression. C'était comme si ma vie toute entière était compactée en cet instant, sur ce tabouret, rétrécissant toujours plus pour ne devenir qu'un minuscule

point chaud, brûlant, bouillonnant, éclatant quelque part en moi. Autour de ce point, c'était l'obscurité dans mon être, une noirceur incroyablement paisible, accueillante, rassurante. Je goûtais à un repos d'éternité, je goûtais à un sommeil de dieu : je disparaissais.

Je sentais encore, ici et là, passer les bandelettes froides et humides, mais elles étaient désormais bien loin. Tout était loin : les bruits, les couleurs, les souvenirs, les odeurs, le temps, l'espace, ma vie ... Qui suis-je ?

Tout à coup, ce monde noir et clos dans lequel j'étais si bien, presque inconscient, remua. Il se fendit et un courant d'air et de lumière, jaillissant à l'intérieur de ma paisible éternité. Le point chaud dont j'avais oublié l'existence, sursauta, et se mit à trembler. Je parvenais enfin à le situer : il était au niveau de mon plexus solaire. J'avais l'impression qu'il scintillait, irradiait mon être, prêt à exploser pour de bon. Des mains m'arrachèrent alors la coquille qui constituait mon univers et j'eus l'impression que c'était ma peau que l'on décollait. Le contact avec l'air me ramena à la vie, la lumière inondait mon univers et le point brûlant irradiait tout mon corps. Je savais qui j'étais, j'étais celui qui s'était assis dans cette pièce, sur ce tabouret, pour se faire momifier. Jeanne continuait de décoller le moule de mon corps et j'observais ma peau s'étirer dans le mouvement.

C'était bon, vraiment bon. Je sentais à nouveau l'air, je percevais de nouveau les bruits, les couleurs, l'espace, le temps, j'étais jeune. J'étais libre. Le petit soleil en moi s'était dissipé ou plutôt, il avait repris son volume initial et rayonnait dans tout mon corps, jusqu'à la surface de ma peau, et même au-delà.

Je me levais alors de mon tabouret et je contemplais la coquille, ma coquille. Elle ressemblait à une momie, à une vieille peau de reptile. Elle rayonnait de ce même soleil qui m'avait traversé depuis les profondeurs de mon être. Je le savais à présent. C'était ma mue.

Petit à petit, les souvenirs de mon existence me revenaient à l'esprit. J'étais dans une ville du nom de Rennes, j'avais vingt-quatre ans, et j'habitais en fait dans une autre ville du nom Toulouse. Je voyais tout cela sous un jour nouveau, j'avais envie de sautiller car je me sentais extrêmement léger, j'aurais presque pu m'envoler. En fait je survolais réellement ma vie depuis le ciel, depuis l'espace peut-être même. C'était un sentiment libérateur très puissant, aussi puissant que celui que j'avais ressenti dans ma coquille, lorsque toute pensée avait disparu et que je nageais dans les profondeurs abyssales de mon inconscient. Tout cela était très amusant et j'étais impatient de recommencer mon aventure dans ce monde extraordinaire que je redécouvrais libéré du poids des chaînes d'un certain passé.

J'eus maintes fois l'occasion de me retrouver face à mon double. À chaque fois, il était différent. Une fois, notamment, je découvris que son visage avait disparu. Il ne restait de ma tête que la mâchoire et le côté droit du crâne. À l'intérieur du crâne, Jeanne avait déposé une petite boule dorée. Cela me fit frissonner : je repensais à ce petit soleil qui avait inondé mon être depuis ses profondeurs, lorsque l'obscurité m'avait enveloppé et que l'oubli régnait en maître.

Ce double, réalisé à partir de ma silhouette, me réalise également. Je l'ai toujours su. Bien souvent, lorsque je vis une transformation, je pense à ce double et je me demande si Jeanne est en train de le façonner, et si cela peut avoir un effet sur moi à distance. La veille de mes 27 ans, alors que j'étais en pleine révolution personnelle et que je souhaitais détruire tout ce que je croyais savoir, j'avais beaucoup pensé à ce double. Je m'imaginais venir le réduire en poussière avec un marteau. Fort heureusement je m'en étais tenu à la pensée et n'étais pas passé à l'acte. Il m'apparaît aujourd'hui comme le témoin d'une existence dont je suis à la fois l'esclave et le pharaon.

ANNEXE 2

BEAT, un carnet de voyage

BEAT

UN CARNET DE VOYAGE

Lorsque j'ai quitté la France,
jamais je n'aurais pensé vivre une telle expérience.

Un départ vers l'ouest, un retour par l'est : un tour de la **Terre** pour recommencer au même endroit, mais avec une nouvelle **vision**, un nouveau souffle.



Si ce carnet prend la forme d'une vidéo, c'est parce qu'il n'est pas meilleur médium pour faire ressentir la **présence** de ces personnalités hors du commun, et c'est bien cette notion qui est au **coeur** de ce projet.

TROIS VILLES



TROIS ARTISTES



TROIS HUMAINS



« L'OCCASION FAIT LES RELATIONS »

Goethe, *Les affinités électives*, 1908.

LIEN DE LA VIDÉO