



ARTS CONTEMPORAINS ARRAS | N°13 mai 2021 journal **GRATUIT**



émanation

Journal de la résidence de l'artiste Mélanie Berger à L'être lieu et au Musée des beaux-arts d'Arras d'octobre 2020 à avril 2021.



Éros c'est lavis ! Gregory Fenoglio	4	Entre deux eaux Azélice Benoit	56
Nuées et lumières en peinture Enzo Anaya	10	L'émanation symboliste Éléonore Deltombe	58
Rêver un impossible rêve Élodie Degroisse	14	Pellèas et Mélisande Ismaël Lesueur	61
Sentir les morts vivants Reine-Marie Bérard	19	Corpus d'œuvres en émanation Alice Noble et Léna Hot	62
Les cornes de Moïse et l'huile d'Aaron Élise Gillon	22	Graphisme et poésie Yann Delattre et Alice Dollon	64
Exhalaisons ontologiques de brumes résidentielles Antoni Collot	26	Émanation Yann Delattre et Alice Dollon	66
Alchimies du dessin Marie-Lys Marguerite	29	Émergences de Sons, Émanations de Sens Yann Delattre	68
Quand l'émanation d'une philosophie devient un jeu vidéo Thibault Detoef	35	Esthétique de l'émanation Arnaud Bouaniche	70
Émanation Mélanie Berger	38	Émanations Scientifiques et Poétiques Claude Slowik et Cody Carlier	74
Glossaire subjectif Virginie Dewisme	47	Réinventer l'élégie ? François Bompaire / Groupe latin-lettres	78
Rencontre avec Mélanie Berger	50	Vues d'ateliers Le dessin en gestation	81
Atelier de création Étudiants de CPGE	54		

Éros c'est lavis !

Grégory Fenoglio

Professeur d'arts plastiques en CPGE, Cité scolaire Gambetta-Carnot, Arras.

Ces deux dernières années, la pratique du dessin de Mélanie Berger a évolué, et nous avons eu l'opportunité, au cours de sa résidence à L'être lieu et au Musée d'Arras, d'être les témoins de cette mutation et d'en interroger les enjeux et parfois les doutes qui traversent toute expérience de renouvellement d'une pratique. Celle-ci se caractérise tout d'abord par l'exploration de nouveaux gestes : délaissant les crayons de couleurs dont l'inscription sur le papier et son gommage répétés, compulsifs, lui étaient si familiers et maîtrisés, elle s'aventure à présent dans de nouvelles expressions de la couleur, très diluée, en lavis, assumant ainsi l'imprévisibilité de son écoulement jusqu'à une certaine perte de contrôle. Les gestes de la couleur sont devenus plus manifestes.

Si dans son travail aux crayons de couleurs, le marquage et l'effacement de traits à la surface du papier tissaient un écran graphique qui invitait le regard du spectateur à y pénétrer, à l'image du plongeur de Boutès¹ — ravi par le chant des Sirènes —, la technique du lavis que l'artiste développe actuellement est d'une alchimie et d'une toute autre temporalité. Malgré cette apparente évolution technique, il subsiste dans ses dessins une préoccupation pour la relation entre la surface et la profondeur, mais les moyens de l'interroger suivent de nouvelles voies, des détours, et d'autres sauts dans le vide.

Tentons de questionner les raisons qui ont pu présider à

cette évolution artistique et technique. La plus triviale, pratique, relève de conditions matérielles et des ateliers que l'artiste a occupés ces dernières années. Celui dans lequel elle est actuellement est un atelier de transition, un espace restreint, dans l'attente d'un atelier plus vaste, encore en travaux.

Or, dans quels sens un espace de travail conditionne-t-il nos attitudes et comment celles-ci *deviennent-elles formes* ? Son atelier croule littéralement sous les papiers qui, faute d'espace, sont repliés, roulés, accrochés aux murs, superposés... tous ces chevauchements, ses contacts, créent un environnement où ce grand tout dialogue : l'encre déborde, traverse les épaisseurs de papier, le pliage et le dépliage des papiers sont des nécessités spatiales, mais toutes ces actions successives et ces gestes transitoires participent d'une imprégnation et de l'écologie de sa création.

La seconde hypothèse, relative à cette évolution technique des créations de Mélanie Berger, semble liée à une prise de conscience de son rapport au monde avec comme conséquence artistique de chercher à moins enfermer son art dans ses seules décisions. Avec cette réévaluation de son statut d'auteur s'opère l'avènement de choses qui ne lui appartiennent plus complètement et qui vont de pair avec cette conscience politique qui vise la volonté d'être en plus grande interaction avec le monde : « *Je me sens à présent en dialogue, en interaction avec ma création* »².



Vue d'atelier - 2020, photo Mélanie Berger



Mélanie Berger - vue d'atelier - photo Claude Cattelain - 2020

Une façon de rompre, partiellement, avec la toute-puissance décisionnelle de l'artiste vis-à-vis de sa création. Elle laisse advenir, sans en avoir totalement la maîtrise et le contrôle; avec la curiosité de cet état de non-savoir, cette béance, qui lui donne chaque jour l'envie de trafiquer *l'inconnu*³, avec la sensation qu'un langage se fait malgré elle et qu'il « *exprime des choses qui ont à être écoutées de tous ces épanchements* »⁴. Dès lors, Mélanie Berger invente ce qu'elle a besoin de voir et qu'elle ne sait pas encore voir, sans bien savoir ce qui en résultera, ce qui sera conservé et ce qui sera exposé.

Émanation, l'image acheiropoïète⁵

Dans l'atelier, des couches d'encres, très liquides, sont répandues puis absorbées par un papier mis à l'épreuve. Les techniques en lavis (aquarelle, huile de lin) que pratique Mélanie Berger appartiennent à ce registre de l'écoulement, du débordement. L'artiste semble fascinée par ce qui est indéterminé, ce qui lui échappe et renoue avec la liberté d'imagination « *des enfants qui regardent les nuées* »⁶.

Superposées, les feuilles de papier sont traversées par l'huile ou l'aquarelle, des tâches se forment, jusqu'à leur verso. Mais la tâche n'est pas pour l'artiste un « *embrayeur* » d'imagination qui exercerait une subjectivité interprétative — divinatoire — comme l'ont exploré Léonard de Vinci ou Alexander Cozens avec leurs procédés de création d'images, ou plus familièrement les tests d'Hermann Rorschach. Pour Mélanie Berger, les tâches sont un élément dialectique qui fait résonner la surface et la profondeur. D'huiles ou d'aquarelles, elles croissent, s'imprègnent, s'instillent dans la fibre du papier et en modifient progressivement la couleur qui façonne — de l'intérieur — son apparition alchimique. Mais dans ce processus « organique », il y a aussi le repos, l'enfouissement : le papier est roulé, plié. L'image

refoulée se resserre sur elle-même. Il y a dans cette action silencieuse de la matière, une émanation physique et chimique, une diffusion invisible comparable à des propriétés olfactives — effluve, senteur, parfum... — qui envahissent la matérialité du papier. Si l'huile de lin est un matériau corrosif pour le papier, il lui donne aussi une transparence et une luminosité qui complexifie les superpositions : par couches successives des voiles diaphanes se dessinent. Et, dans cette profondeur fantomatique — paradoxale — la planéité du support est une épaisseur qui questionne l'apparition et la disparition des formes, son enfouissement et déenfouissement, par strates. Les taches sont des espaces de respiration, elles indiquent des passages, elles révèlent des profondeurs leurs multiples nuances vibrantes. Toutes ces tentatives de dévoilement, par lesquelles la surface et le fond coïncident, s'apparentent à un processus de révélation.

L'informe, ce qui reste à sonder

« *Il faudrait en effet pour que les hommes académiques soient contents, que l'univers prenne forme. La philosophie entière n'a pas d'autre but : il s'agit de donner une redingote à ce qui est, une redingote mathématique. Par contre, affirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu'informe revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat.* »⁷

Les lavis de Mélanie Berger sont d'éminentes sensations colorées, des plasticités ouvertes, prises dans une dynamique de l'informe. L'artiste rêve d'être dans « *une image qui n'aurait pas de début, ni de fin* », un monde de passages, une impermanence des images. Son travail est proche d'une image apparaissant, une épiphane visuelle : « *Aujourd'hui que je travaille sur des ensembles de papiers huilés, qui se tachent les uns les autres, qui, de ce fait, sont amenés à être recomposés, à créer d'autres formes, je suis dans un travail qui pourrait ne jamais être arrêté (...)*



Vue de l'exposition « *Marcher sur son ombre* », galerie Archiraar, 2018 - photo : Regular Studio

Ce qui m'anime c'est cette quête d'une image impossible. »⁹ Georges Bataille écrit au sujet de l'informe « qu'il n'est rien en soi, n'a d'autre existence qu'opératoire : c'est un performatif, comme le mot obscène, dont la violence ne tient pas tant à ce à quoi il se réfère qu'à sa profération même. L'informe est une opération. »¹⁰ L'aventure informelle de Mélanie Berger semble prise dans un modus operandi qui laisse une liberté à l'imprévu des matières — à l'imprévisibilité de la tâche et de l'accident — à l'aléatoire du geste, rompant avec une conception traditionnelle du dessin, qui dans son cheminement mène de l'idée à l'œuvre finie. Mélanie Berger est entrée dans un état second de l'image abstraite : son dessin est un espace d'aboutement de la réalité et de l'illusion, un écran qui « peint la naissance des choses, la venue à soi du visible » (Merleau-Ponty).

Naître, du vivant

Les nappes colorées de Mélanie Berger se recouvrent et semblent s'engendrer, en une prolifération débordante, selon le principe et la vitalité des organismes vivants. Ses expérimentations plastiques sont proches d'un laboratoire dans lequel germent, pullulent et se multiplient des cellules. Leurs formes intérieures sont comme enfouies dans une substance : « j'ai l'impression de travailler dans un flux, duquel peut émerger temporairement des formes, du sens avant de redevenir flux ». Tous ces états embryonnaires transformatifs, se régénèrent et s'étendent, dans son potentiel de vitalité informelle : « J'ai l'impression d'être dans une bouillie dans laquelle quelque chose peut prendre vie »¹¹.

Son laboratoire plastique serait à rapprocher du « dispositif libidinal » que Jean-François Lyotard conceptualise comme « une organisation de branchements : il y a de l'énergie qui canalise et qui régule l'arrivée et la dépense d'énergie en inscription chromatique ». Ainsi, les gestes de Mélanie Berger et toute l'énergie qui

l'innerve appartiendraient au registre du désir « comme force productive, comme énergie susceptible de transformations et de métamorphoses ».¹²

La surface, La peau, le corps

Dans le roman de Samuel Beckett, *L'Innommable* (1953), un homme est immobile, il ne peut ni bouger, ni parler. Assis dans un espace gris, il ne voit presque rien. L'homme est réduit à sa conscience, il se parle : « C'est peut-être ça que je sens, qu'il y a un dehors et un dedans et moi au



Mélanie Berger, *Composition*, 100x70cm, crayons de couleur et oilstick sur papier, 2017. Photo : Regular Studio



Vue d'atelier - 2020, photo Mélanie Berger

milieu, et c'est peut-être ça que je suis, la chose qui divise le monde en deux, d'une part le dehors, de l'autre le dedans, ça peut être mince comme une lame, je ne suis ni d'un côté ni de l'autre, je suis au milieu, je suis la cloison, j'ai deux faces et pas d'épaisseur, c'est peut-être ça que je sens, je me sens qui vibre, je suis le tympan, d'un côté c'est le crâne, de l'autre le monde, je ne suis ni de l'un ni de l'autre ».¹³

Si la pratique artistique de Mélanie Berger lie ce qui semble désuni — la surface et la profondeur —, sa dialectique est constitutive de notre rapport au corps : une peau en surface et une intériorité (organique). Dans ses dessins, nous sommes appelés à nous introduire dans la succession des couches de couleurs, à entrer ainsi dans ses profondeurs les plus indéfinies et intimes. Et si le corps n'est pas figuré, les formes n'étant liées à aucune expérience visible donnée, le corps est métaphorisé par des espaces aux profondeurs diacritiques d'opacité et de transparence.

Intercesseur de la surface et de la profondeur, de l'extérieur et de l'intérieur, le papier est une peau. Sous l'effet de l'eau, de l'encre ou de tout autre liquide auquel l'artiste soumet le papier, il se plie, se gondole et réagit en boursouflures. Sa peau se ride, elle est marquée de gestes d'exécution : traces, griffes... comme de fines

cicatrices, des plaies. Nous décelons à la surface du papier la présence discrète d'agrafes, indices de quelques fixations et réparations volontaires, à l'image de points de suture sur notre peau. De plus, si les papiers sont volontairement usés par l'artiste, ils renvoient aussi à notre propre usure, celle du vivant et du corps, jusqu'à sa décomposition. Ses papiers jaunissent sous l'effet virulent de l'huile, et s'ils sont déteints par la lumière, cette fragilité est désirée par l'artiste qui affirme qu'un encadrement, sous verre, de ses dessins, est comme construire des cercueils.

L'esthétique des lavis de Mélanie Berger renvoie enfin aux fluides corporels (sperme, urine, sueur, sang...) et à leurs récits mythologiques associés : la Vénus Anadyomène « celle qui sort de l'eau » est née, selon la Théogonie d'Hésiode, de la semence-écume d'Ouranos ; ses enfants jumeaux, Éros (Amour) et Himéros (Désir), l'accompagnent dans son cortège dès sa naissance. Et, lorsqu'Éros fait ses besoins sur sa mère, son urine est un symbole de fertilité : Éros c'est la vie !

L'œuvre de Mélanie Berger renoue avec l'esprit des mythes, à l'image du plongeur de Boutès¹⁴, elle ne veut pas seulement entendre le langage de ses créations, elle accepte de s'y perdre, de se noyer en elles. ●

1- Pascal Quignard, *Boutès*, Éd. Galilée, 2008.

2- Entretien avec Mélanie Berger le 19 février 2021.

3- « Je travaille à me rendre voyant (...) Il s'agit d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de tous les sens » Lettre de Rimbaud à Georges Izambard (13 mai 1871).

4- Ibid.

5- Dictionnaire Larousse, du grec : ἀχιροποίητα ; latin : *non hominis manu picta* ; littéralement : non fait de main d'homme

6- « L'esquisse ne nous attache peut-être si fort que parce qu'étant indéterminée, elle laisse plus de liberté à notre imagination, qui y voit tout ce qu'il lui plaît. C'est l'histoire des enfants qui regardent les nuées, et nous le sommes tous plus ou moins. C'est le cas de la musique vocale et de la musique instrumentale : nous entendons ce que dit celle-là, nous faisons dire à celle-ci ce que nous voulons » Denis Diderot, Salon de 1767.

7- Georges Bataille, *Documents*, 1929, numéro 6.

8- Entretien avec Mélanie Berger le 19 février 2021.

9- Ibid.

10- Georges Bataille, « *Informe* », dans le dictionnaire critique de Documents 7, décembre 1929.

11- Entretien avec Mélanie Berger le 19 février 2021.

12- Jean-François Lyotard, *Écrits sur l'art contemporain et les artistes*, Leuven University Press, 2012, p.78.

13- Samuel Beckett, *L'Innommable*, Ed. de Minuit, 1953, p. 160.

14- Pascal Quignard, *Boutès*, Éd. Galilée, 2008.



Nuées et lumières en peinture

Réflexion sur le thème de l'émanation à partir des œuvres de Turner, Goya et Mélanie Berger

Enzo Anaya

Étudiant en khâgne, spécialité arts plastiques.

Si l'émanation se définit comme "fluide immatériel, capable, en certains cas, de se transformer en matière" (CNRTL), alors apparaît un espace très étroit entre le matériel et l'immatériel, lié au mouvement, à la métamorphose, au perceptible et à l'imperceptible. Nous apparaît sous des traits singuliers l'idée d'un phénomène protéiforme qui interviendrait dans ce processus de l'émanation, et qui déploierait, à notre sens, un rapport idéal et symbolique puissant à travers lequel se modifierait l'état d'un élément ou d'un objet, par poésie, par brouillage.

Infiniment liée à l'expérience esthétique, intimement associée à la beauté d'une représentation indicible, il se produit un ravissement, ou au moins la surprise, l'attraction – la perte vertigineuse du regard. Tout se confond avec l'objet, et l'émanation se fait lien, évaporation attractive, processus d'union permettant l'effacement de la conscience dans une pure contemplation esthétique. Ce que développe notamment Schopenhauer, décrivant l'art comme clair miroir du monde :

« du moment qu'on s'abîme dans cet objet, qu'on s'y perd (verliert), comme disent avec profondeur les Allemands, c'est-à-dire du moment qu'on oublie son individu, sa volonté, et qu'on ne subsiste que comme sujet pur, comme clair miroir de l'objet, de telle façon que tout se passe comme si l'objet existait seul, sans personne qui le perçoive, qu'il soit impossible de distinguer le sujet de l'intuition elle-même et que celle-ci comme celui-là se confondent en un seul être, en une seule conscience entièrement occupée et remplie par une vision unique et intuitive... » (Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, III p. 231)

Si elle agit en ce sens, ce que nous défendons, cette émanation serait bien un processus d'abîmement double, émanant à la fois du regard, et se dégageant de l'œuvre. Présence métaphysique de l'œuvre : on pourrait la rapprocher de cette aura dont parle Walter Benjamin dans son essai « *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* ». L'œuvre d'art dans sa présence unique et réelle dégagerait une aura, au sens étymologique : l'aura renvoie à un vent divin ou bien à un mouvement imprégnant un objet, un être, et de ce souffle esthétique chacun se sent éprouvé, investi, pour peu qu'il ait un fond de sensibilité.



Francisco de Goya, *Bandido desnudando a una mujer* (*Bandit dénudant une femme*), entre 1808 et 1812. Huile sur toile, 40 x 32 cm. Colección Marqués de la Romana, Madrid, Espagne.

Soupirante ou tourmentée, bruyante, bavarde, murmurante, la toile existe au sens fort du terme. Aussi est-ce notre œil qui lui donne toutes ses potentialités, sa réalité idéale. Il faut nécessairement que notre sens esthétique la fasse exister : *esse est percipi aut percipere* (être, c'est être perçu ou percevoir – Berkeley). La toile perçue émanerait de ce bruit de la toile réelle et elle agirait sur nous autant que nous agissons sur elle en la ressentant.

La représentation picturale posséderait par là des caractéristiques plastiques propices à l'effet d'émanation. Peut-être cet effet est-il alors lié au brouillage d'un état matériel, qui n'est jamais clairement identifiable, perdurant à l'état d'aura seulement, de flottement, présence invisible et irrésistible.

Existerait-il, en peinture, un moyen de créer ou de suggérer l'émanation ? Sans doute dans ces impressions plastiques de fluidité, de nuées, d'évaporation, qui sont autant de paradoxes merveilleux au seuil même du perceptible, de l'entendement. Ou bien il se modulerait par ailleurs, à travers un processus lié à une certaine

→



Mélanie Berger, *Composition*, 2017, crayons de couleur, oilstick et pigment sur papier, 240 x 140 cm. photo Regular Studio

technique permettant des effets particuliers. Le geste du peintre, dans un volontaire brouillage de la matérialité du représenté, induirait la création du vertige à travers les contrastes, les jeux de masse ou encore les empreintes chromatiques. John Ruskin qui fut un très grand admirateur de Turner, pour parler de ses peintures utilise le terme de "Nuée" (cité par Daniel Arasse dans *Le Détail*, "Dispositifs", p. 190). Ce terme décrit avec finesse ses effets de masses chromatiques, ses ciels évanescents et solides à la fois. Il s'agit d'une émanation évidente qui donne toute sa singularité à cette aquarelle sur traits à la mine de plomb, réalisée en 1843 d'après des esquisses d'un long voyage en Suisse et intitulée modestement « *Le Lac de Zoug* ». L'ambiguïté de l'émanation réside peut-être en ceci : savoir saisir l'émanation du monde, de la Nature. Ce qui passerait en l'occurrence chez Turner par la représentation simultanée de plusieurs états possibles de la nature et de la matière, induisant des paradoxes optiques et des matérialités différentes : des représentations *en mouvement*, défilant sans trêves aux frontières de l'abstrait. Aussi faut-il préciser que John Ruskin a lui-même possédé l'œuvre « *Le Lac de Zoug* » après la mort en 1864 de son commanditaire et propriétaire, Hugh Munro de Novar.

Il faut rappeler que Turner est un peintre de la Nature et qu'il peint ce qu'il voit avant tout : l'optique, la vision cosmique et l'observation ont une place fondamentale dans sa démarche. Il écrivait dans ses carnets : « *Mon affaire est de dessiner ce que je vois, non ce que je sais* » (cité par Daniel Arasse dans *Le Détail*, "Dispositifs", p. 193). Déjà chez Léonard de Vinci (*Traité de la Peinture*) il faut observer la nature car elle est le seul vrai modèle, non pas en tant qu'elle contient l'exactitude ou la vérité, mais qu'elle porte en elle des expériences perceptives, qu'elle est un véritable *réservoir de visions*. Supposons maintenant une peinture de l'émanation, liée à une certaine conception de la nature et de la relation des éléments entre eux. S'opère un retour rêvé à une conception antique du cosmos et de la matière, considérés comme un Tout impérissable et harmonieux – processus exprimé à travers le traitement par Turner, heurté de confusions au sein du paysage, notamment dans *Le Lac de Zoug*, de l'élément céleste : il fusionne avec l'élément aquatique dans une symphonie chromatique inédite. Toute rationalité s'annule dans la synesthésie générale, émanation singulière, inversion picturale et alchimique dont Rimbaud proposa un équivalent saisissant en poésie : « *Des lichens de soleil et des morves d'azur* » (Rimbaud, " *Le Bateau ivre*", 1871). À l'extrême opposé de la conception matérialiste et industrielle d'une matière objective et stable, l'émanation se déploie chez Turner sereinement, par cette vapeur profonde et marine qui semble synthétiser l'impression



Joseph Mallord William Turner, *Le Lac de Zoug*, vers 1843. Aquarelle sur traits à la mine de plomb. 29, 8 x 46, 6 cm. MET Museum, New York.

unique de ce paysage à demi vu, effacé déjà, révélé par des flots blanchis, des terres blondes et des roches bleuies. Des personnages, pantins nus et gesticulants, nymphes estompées, pures contingences, résidus pastoraux et antiques, se retrouvent en marge, fondus et pétrifiés sous la vivacité des couleurs diffuses. Goya dans sa série des assauts de bandits et particulièrement dans son « *Bandit dénudant une femme* » (*Bandido desnudando a una mujer*, 1808 - 1812) semble également provoquer ce type d'émanation picturale. Il produit une "explosion" lumineuse qui brouille la composition générale et forme une masse opaque de clarté intense. L'émanation se fait lumineuse et évanescence – déflagration chromatique, étroitement liée à une recherche d'expressivité et de dynamisme. Se révèle ici l'héritage baroque du ténébrisme caravagesque. La Nature est monumentalisée, à la fois chez Turner, avec ces nuées déréalissantes et ces vagues éruptions, et chez Goya dans l'effet d'explosion ou d'irradiation de lave dans une grotte enténébrée, éclairant paradoxalement le repaire criminel où le bandit se cache de la lumière morale du jour et s'apprête à commettre son terrible forfait. Tous deux réalisent une exploitation commune du réel, qui métamorphose et accentue les phénomènes, les rendant poétiques et spectaculaires. Une même volonté les unit : bouleverser les capacités perceptives du

spectateur ; poser des feux et des flux sur la toile. Ces feux attachés à la fois aux objets et au regard dans la pensée des présocratiques, notamment Empédocle dans sa théorie optique de l'émission, les voici : de l'œil émane un feu suscité par le flux élémentaire des objets, modifiant l'équilibre (dynamique) entre Eau et Feu. C'est là que je voulais en venir : se met en place une émanation double, provenant à la fois de l'œil et de la peinture. Cette conception ancienne se retrouve encore, plastiquement transcrite par la présence de foyers de saturation chromatique – traduisant des équilibres dynamiques – au sein de ces compositions singulières que firent Turner et Goya. Ces foyers donnent l'impression d'une perturbation entière des sens. S'exprime alors une rupture radicale avec un traitement académique et linéaire où le dessin primerait sur la couleur, hérité du néo-classicisme. Ici l'impression matérielle semble excéder la forme et déborder même le cadre et la planéité de l'œuvre : la tyrannie de la clarté des formes fait place à l'anarchie merveilleuse des sens, corollaire de l'exaltation esthétique. L'émanation sur la toile permet de redéfinir les rapports traditionnels à la matière : elle devient insaisissable, indéfinissable, ineffable. Pour caractériser cette émanation, il conviendrait de parler sans doute d'un "déchaînement" de l'essence qui ressurgirait,

magmatique, par la surface poreuse de la toile, en perpétuelle transformation de la matière, forme instable et chaotique du représenté, au gré des frottages, des glacis et des allusions formelles. Cette série – assauts de bandits – possède une spécificité remarquable : dans toute la série nous pouvons observer la présence d'une masse lumineuse intense, toujours représentée par un traitement en *chiaroscuro*. *Le Bandit dénudant une femme* : toile dans laquelle Goya représente une sorte d'écoulement lumineux qui irradie toute la scène souterraine, est embrasée d'ombres brunâtres. Goya reprend ici explicitement le thème orientaliste de l'esclave blanche, dénudée par ses ravisseurs, sa tunique blanche retombante arrachée sur le bas ventre, se cachant le visage de honte et se couvrant dans un geste de pudeur. La masse lumineuse contrastée produit un effet rare semblable au *métal en fusion*, dans cette clarté intense qui pénètre et infuse la grotte, où s'entassent ces personnages obscurs et violents. Scélérats neutralisés par un rayon. Ici encore, l'émanation touche profondément le regard, dans un assaut chromatique qui tient de la déflagration, d'une tempête lumineuse, tempête unitive dont parlait Hadewijch d'Anvers (*Une femme ardente*, éd. Points, p. 15), mais moins dans l'idée d'extase

divine et affective qu'esthétique et expressive. Le ravissement se joue précisément dans la contemplation heurtée, brutalisée par cette source profuse et verticale merveilleuse, sorte d'interférence optique. L'émanation semble ainsi se manifester de façon spectaculaire et toujours au seuil de la perception : ces masses de nuées ou de lumières produisent par leur intensité une émotion prégnante d'effacement et de révélation. Cet effacement perceptif se retrouve dans le geste de Mélanie Berger, qui dans *Composition* produit le sentiment d'une profondeur paradoxale à travers des effets graphiques et chromatiques successifs. L'outremer s'allie à des ombres brunes et grises ; au-dessus, un ciel frotté de jaune, d'azur, qui s'étend et s'enfoncé, laissant à peine deviner la vision d'une marine. Semble apparaître une mer abyssale, lourde, et un soleil diffus, brouillé. Comme chez Turner, on observe cet effet de « *nuée* » et d'effacement, sans plus aucune attache figurative cependant. Masses colorées claires ou s'assombrissant, en se mêlant aux lignes, réalisent l'abîmement du regard et de l'esprit, dans cette géologie surprenante, expression diluée où l'on tente de définir une image toujours fuyante et toujours réactualisée. ●



« Rêver un impossible rêve », l'émanation de la lumière verte dans *The Great Gatsby* en regard de l'œuvre de Mélanie Berger

Élodie Degroisse

Professeur d'anglais en CPGE, Cité scolaire Gambetta-Carnot, Arras

L'œuvre de Mélanie Berger joue de la surface, ce qui y apparaît et s'y dissimule. Pour son travail de dessin, à l'instar de Francis Scott Fitzgerald qui rédige l'intégralité de son manuscrit au crayon, elle recouvre le papier de traits jusqu'à la saturation, le gomme parfois pour faire affleurer des ombres avec intensité. Présence et absence des formes comme les mots du manuscrit tantôt rayés, tantôt soulignés ou déplacés. On ne saisit pas tout à première vue, il faut s'y attarder pour capter ce qui émane derrière le tracé, entre le papier et le crayon. Un autre monde affleure, il transparaît de la feuille pour littéralement impressionner l'esprit de celui qui regarde ou qui lit et qui n'en ressort pas indemne. Cette émanation, on tente de la saisir mais déjà elle s'échappe, à l'instar de cette lumière verte que l'on retrouve dans les œuvres de Mélanie Berger et qui traverse le roman *The Great Gatsby*.

En étudiant le manuscrit de l'auteur, on peut noter les nombreuses ratures, marques d'autant de revirements de pensée, d'inspiration contrariée, dans un souci de trouver le mot juste, qui conduisent parfois Fitzgerald à éliminer des pages entières de son manuscrit. Un manuscrit qui devient lui-même objet d'art, témoignage d'un homme qui couche sur le papier les mots, ne les efface pas mais plutôt décide de les barrer comme pour en laisser un vestige sur la page, comme si la phrase ultime se devait d'apparaître par-dessus les strates de celles que l'on a rejetées par surimposition à saturation de la page blanche. Cette histoire, Fitzgerald la connaît bien car c'est un peu la sienne, celle d'un homme fou amoureux d'une jeune femme, Zelda, qui ne le trouve pas assez bien pour elle. Il lui promet de rencontrer le succès pour l'impressionner

et dans un accès d'amour enivré, Fitzgerald rassemble les fragments de ce qu'il a écrit jusque là, des poèmes, des chansons, des lettres, des fragments de prose qu'il colle ensemble et cet assemblage ce sera *This Side of Paradise*, premier texte fulgurant tout droit sorti de l'esprit enflammé d'un écrivain de 23 ans. Sa carrière est lancée, la fille de ses rêves consent à l'épouser mais l'union avec



Mélanie Berger, *sans titre*, 2020, 80x120 cm, huile de lin, peinture et pigments sur papier, photo Regular Studio

THE GREAT GATSBY
BY
F. Scott Fitzgerald

En 2013, le film de Baz Luhrmann s'ouvre et se ferme sur ce plan de Leonardo DiCaprio qui tend la main vers cette lumière qui l'éblouit, si proche et pourtant tellement inatteignable. *Gatsby* aspire à une finalité qui le transcende...

Zelda est un échec qu'il faudra noyer dans l'alcool: ce rêve d'amour impossible et décevant est à l'origine de *The Great Gatsby* comme si au fond le rêve primait sur l'objet.

Les dernières lignes du roman sont de celles qui vous hantent longtemps par leur force symbolique, leur beauté lyrique, la vague complexe et profonde qui nous submerge tout à la fois dans la nostalgie et le regret, l'émerveillement et la tristesse, l'amertume et l'espoir. Or il est particulièrement étonnant de constater que la phrase qui a le plus stimulé la critique littéraire, à savoir la dernière, est née d'un seul jet aussi simple à rédiger qu'elle est complexe à comprendre mais si puissante, si hypnotisante, si lourde de sens qu'il ne pouvait y avoir qu'une seule et unique version des derniers mots. Fulgurance parce qu'évidence.

À la coda du roman, le narrateur Nick Carraway, voisin et ami de Gatsby, revient sur les marches de cette demeure spectaculaire qui a été le théâtre de tant de festivités et qui semble aujourd'hui hantée par la présence absence de son hôte à l'immense fortune aux origines douteuses et surtout du rêve qu'il poursuivait. Ce rêve est symbolisé tout au long du roman par cette lumière verte, une lumière qui brille à West Egg, terre New Yorkaise de l'aristocratie méprisant les nouveaux Riches de East Egg, sur le ponton de la demeure qui fait face à celle de Gatsby, celle de Daisy, son amour de jeunesse perdu qu'il n'avait pas épousé par manque d'argent et pour qui il organise toutes ces immenses célébrations dans l'espoir que, désormais mariée à un autre, elle y fasse un soir une apparition comme pour rattraper un temps inexorablement perdu, sirène attirante et funeste.

En 2013, le film de Baz Luhrmann s'ouvre et se ferme sur ce plan de Leonardo DiCaprio qui tend la main vers cette lumière qui l'éblouit, si proche et pourtant

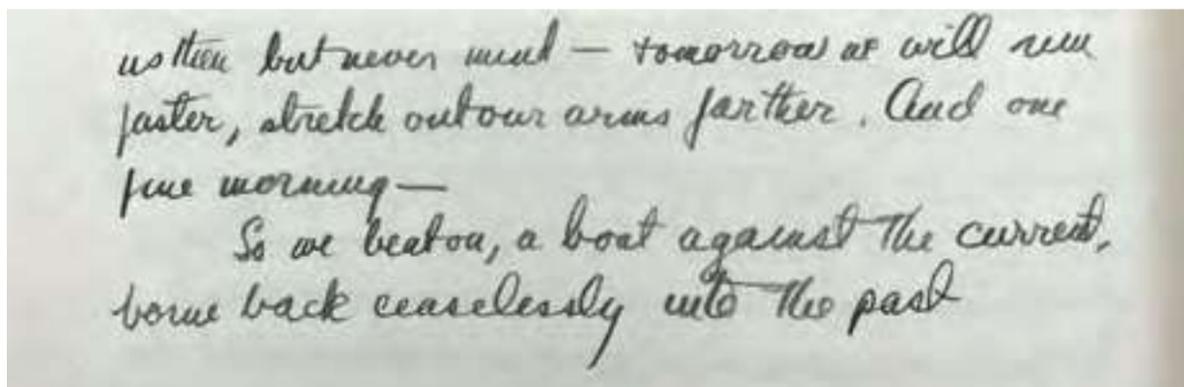
tellement inatteignable. *Gatsby* aspire à une finalité qui le transcende: Daisy en est la concrétisation, la lumière verte le symbole. La voix de Tobey Maguire, qui incarne le narrateur et ami, guide la caméra qui avance vers la lumière verte éblouissante pour enfin révéler la silhouette de Gatsby comme entièrement consumé par cette lumière dont il devient lui-même une émanation. L'enchantement s'empare du spectateur qui plonge dans le mystère de cette étrange lumière qui apparaît et disparaît, à l'instar du protagoniste éponyme qui joue à cache cache avec le spectateur pendant une bonne partie du film. Lumière verte qui devient grise tandis que la neige recouvre le paysage et l'écran, oraison funèbre d'un monde qui s'éteint, faute d'espoir. Après le terrible spectacle des funérailles de Gatsby, il ne peut plus y avoir de lumière verte, ne reste que la Vallée des Cendres dont n'émane qu'une terrifiante vacuité morale.

« *His dream must have seemed so close that he could hardly fail to grasp it* » : Gatsby vit le supplice de Tantale, condamné par les dieux à la faim et la soif éternelle et cherchant à atteindre des fruits et de l'eau si proches de lui mais qui reculent hors d'atteinte dès qu'il tend la main. « *He did not know that it was already behind him* » : Daisy n'est pas l'avenir mais le passé. En apparence elle est toute proche et pourtant un gouffre les sépare. Elle ne l'aime pas, elle aime le confort de son existence matérialiste et creuse. La quête est vaine car l'objet en est indigne ou peut-être n'a-t-il jamais existé que dans l'imaginaire de cet homme épris d'absolu, une lumière verte qui est alors moins une manifestation physique que l'émanation d'un esprit idéaliste qui voulait croire à la « *poursuite du bonheur* » promise par les Pères fondateurs à la naissance des États Unis d'Amérique.

La lumière verte c'est en effet aussi le symbole du Rêve Américain. Ce pays a toujours attiré les rêveurs comme un



La lumière verte c'est en effet aussi
le symbole du Rêve Américain



se fait épiphanie, telle que James Joyce la définit: un bref moment de grâce où la lumière jaillit au milieu de l'obscurité quotidienne concrètement et symboliquement pour transcender l'expérience ordinaire. Nick Carraway, double de Fitzgerald, ressent cette épiphanie qui le pousse à écrire l'histoire de son ami car la dévotion à un idéal même corrompu est moralement supérieure à l'égoïsme qui anime la société. Du médiocre naît le beau, de l'échec humain surgit l'œuvre incandescente.

« It eluded us then, but that's no matter/(never mind dans le manuscrit) - tomorrow we will run faster, stretch our arms farther. »⁴ Le passé nous enserre, nous rattrape mais l'homme ne cessera jamais de tenter d'y échapper. L'optimisme triomphe, le rêve survit dans la conscience de ces âmes qui s'y accrochent tout en sachant qu'elles ne l'atteindront pas. Mais c'est finalement la quête elle-même qui importe, pas son objet. Tout est dans la tentative, dans le geste de cette main qui se tend toujours et encore. Non pas « ou » mais « et », car les deux interprétations contradictoires sont tout aussi vraies, désillusion et espoir: la lumière verte nous échappe mais il ne faut jamais cesser de la poursuivre. Se relever encore, projeter plus loin, renaître chaque matin après les ténèbres, frêle embarcation malmenée par le

courant mais toujours à flot. Cet espoir, c'est l'aposiopèse qui le sous tend: « And one fine morning ... »⁵ Les mots manquent car ne reste que l'émotion indicible qui engouffre comme la vague submerge le bateau. Il en va de la condition humaine de répéter les mêmes erreurs mais tout est dans la pure beauté de la résistance. Jay Gatsby meurt mais *Gatsby le Magnifique* survivra dans les lignes paradoxalement éternelles du crayon de Scott Fitzgerald sur les pages du manuscrit.

Vibrant écho au travail de Fitzgerald, à la quête sublime de Gatsby, laissons les derniers mots à Mélanie Berger qui écrit dans ses carnets de travail : « Il y a la surface quotidienne. Puis cette percée, qui bat sourdement, tout en latence / Des instants. En répits / Me confronter à ce qui est. À la matière, au papier, à l'impossibilité de faire / Faire émerger de la lumière grise un halo / Être au plus proche de moi-même, entre effondrement et tenue vigoureuse du cap. Le repos se situe ailleurs, il est autre. Le repos dont je parle dans ces dessins n'est pas un repos. Pas un vrai, pas le douxereux qui n'a plus rien à montrer. Il est repos forcé, repos aveugle / La contrainte de faire, de créer une matière dans laquelle un semblant d'organisation émergerait / Il m'est nécessaire de créer un espace dans lequel se tisse un imprévu. Un espace d'histoire, une assise. » ●

1- « J'ai eu l'impression de voir lentement ressurgir l'île ancienne, telle qu'elle s'était offerte un jour aux yeux des marins hollandais - le cœur intact, verdoyant, d'un monde neuf. Le murmure des arbres aujourd'hui disparus, ceux qu'il avait fallu abattre pour construire la demeure de Gatsby, avait alors encouragé le dernier et le plus important de tous les rêves humains. » Toutes les traductions sont Jacques Tournier pour l'édition 1996 du livre de Poche.

2- « Gatsby avait foi en cette lumière verte, en cet avenir orgastique qui chaque année recule devant nous. »

3- « Et nous luttons ainsi, barques à contre-courant, refoulés sans fin vers notre passé. »

4- « Pour le moment, il nous échappe. Mais c'est sans importance. Demain, nous courrons plus vite, nous tendrons les bras plus avant. »

5- « Et, un beau matin... »

Émanations cadavériques :

Sentir les morts vivants

Reine-Marie Bérard

Archéologue, Chargée de recherche CNRS



Jean Baron, d'après Nicolas Poussin, *La Peste d'Asdod*, 1650 gravure, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie

En dehors d'interventions anthropiques spécifiques comme l'embaumement, ou de conditions atmosphériques et hygrométriques particulières permettant une momification naturelle, la mort d'un être humain ou d'un animal marque le début d'un processus de décomposition du corps qui conduit à la transformation du cadavre en squelette. Durant ce processus, le corps mort est source d'émanations variées. Ce sont d'abord les émanations gazeuses, provoquées par la prolifération des bactéries qui gonflent l'estomac et les intestins, parfois jusqu'à l'explosion de la paroi abdominale, provoquant des odeurs de corruption marquées. Puis des liquides suintent et s'écoulent des orifices du corps avant que les chairs elles-mêmes ne se liquéfient peu à peu pour disparaître et ne laisser que les os secs et stables – dont les transformations seront désormais lentes, silencieuses et inodores.

Dans de nombreuses sociétés, antiques et contemporaines, ce laps de temps, qui va du dernier souffle du défunt à la squelettisation des restes, est considéré comme une période de marge, durant laquelle le défunt a quitté le monde des vivants, mais n'a pas encore intégré pleinement le monde des morts. Dans cet entre-deux mystérieux, les émanations cadavériques apparaissent alors comme d'ultimes manifestations de ces corps changeants, ni tout à fait vivants, ni tout à fait morts. Selon les sociétés et les défunts, ces manifestations peuvent être perçues de manière négative ou, plus rarement, positive.

→



Pieter Bruegel l'Ancien, *Le Triomphe de la Mort*, 1562
huile sur bois, 117 × 162 cm, Musée du Prado, Madrid

Les émanations pestilentielles : le cadavre menaçant

Souvent, les émanations cadavériques inquiètent. Le pourrissement et la perte de l'intégrité physique du corps sont perçus comme une souillure, une impureté qui affecte non seulement le défunt mais peut aussi contaminer tous ceux qui s'en approchent. De nombreux rites funéraires visent ainsi à combattre ou dissimuler la corruption des chairs et les émanations cadavériques : on cherche à retarder le processus de décomposition en lavant le corps, en lui appliquant des huiles et des onguents parfumés, et en pratiquant des actes de thanatopraxie parfois très élaborés ; pour masquer les odeurs qui accompagnent le pourrissement, on place aux côtés du défunt des fleurs, des parfums, ou de l'encens que l'on brûle. L'odeur joue en effet un rôle fondamental dans la théorie miasmatisque qui domine la médecine occidentale, depuis Hippocrate de Cos au IV^e siècle av. J.-C. jusqu'au XVIII^e siècle. L'air vicié par de mauvaises odeurs est considéré comme la source de la plupart des maladies, tandis qu'un air pur et savamment parfumé est la clef de la salubrité. La proximité des cadavres est ainsi réputée nocive pour les vivants en raison des mauvaises odeurs qu'ils exhalent, et qu'il apparaît nécessaire de combattre par le biais de parfums délicats. Les médecins vénitiens du XVII^e siècle se protégeaient ainsi de la peste noire en portant des

masques aux longs becs semblables à ceux des oiseaux, bourrés d'aromates, d'épices et de parfums ou parfois d'éponges imbibées de vinaigre, afin de neutraliser les émanations pestilentielles qui montaient des corps des malades et des morts, supposées transmettre l'épidémie. Cette inquiétude face aux menaces que les cadavres semblaient représenter pour la santé des vivants a conduit à leur fréquente mise à l'écart des zones d'habitat. Dans le monde grec et romain, les nécropoles étaient ainsi situées en dehors des villes, de manière à séparer l'espace des morts de celui des vivants par la barrière, matérielle et symbolique, de l'enceinte fortifiée. Si cette distanciation tend à disparaître dans les premiers siècles de l'Europe chrétienne, où les défunts sont désormais enterrés près des églises, au cœur des centres urbains, la mise à distance des morts redevient la norme en Europe à partir du XVIII^e siècle, avec le développement des théories hygiénistes nées du courant des Lumières, qui prônent la construction des cimetières en dehors des centres-villes.

C'est ainsi en 1786 qu'est déplacé le cimetière des Innocents, qui fonctionnait depuis près de mille ans en plein cœur de Paris (à l'emplacement de l'actuel forum des Halles). Le sol est purgé sur une profondeur de 160 cm

et les ossements déplacés en périphérie de la capitale dans des espaces souterrains spécialement aménagés, que l'on appelle désormais les catacombes. L'idée d'une dangerosité des émanations cadavériques pour les vivants demeure ainsi fermement ancrée dans les esprits, et ce alors même que la découverte de la bactériologie et la compréhension du phénomène de contagion au XIX^e siècle permettent désormais d'affirmer que le cadavre n'est dangereux pour les vivants qu'en de très rares occasions. En effet, la proximité d'un cadavre ne constitue une menace sanitaire que lorsque l'individu est mort de certaines maladies épidémiques hautement contagieuses comme la peste ou le choléra, ou plus récemment le virus Ebola ou le Covid 19. En dehors de ces cas exceptionnels, les cadavres ne menacent en rien les vivants. L'inquiétude suscitée par la possible dangerosité des émanations cadavériques dans diverses sociétés a néanmoins contribué à supposer aux morts la prolongation d'une forme de pouvoir d'action maléfique durant la période de transition que représente la décomposition du corps.

Principe vital et odeur de sainteté : la mort transcendée

Souvent considérées comme menaçantes, les émanations cadavériques peuvent aussi revêtir dans certains contextes une charge symbolique positive, matérialisant une forme de principe vital qui perdure au-delà de la mort. Dans certaines sociétés mélanésiennes, les proches du défunt consomment ainsi les jus de décomposition du cadavre mélangés avec des racines de taro pour intégrer le souvenir et l'énergie du défunt. Les émanations du cadavre sont ici réabsorbées physiquement par les vivants comme une part de la vie du défunt qui sera transmise à la descendance. Plus près de nous, dans la France de l'époque moderne, les émanations cadavériques ont parfois été instrumentalisées pour prétendre un bref retour à la vie des nourrissons morts avant d'avoir été baptisés. Ces enfants que la religion chrétienne destinait aux « limbes », et qui ne devaient pas pouvoir entrer au Paradis – au grand désespoir de leurs parents – étaient parfois déterrés et portés dans des « sanctuaires à répit », des lieux de culte spécialisés où l'on espérait le miracle d'une renaissance des petits défunts. Une soudaine coloration des joues, un souffle, un bruit, un frémissement du corps – tous symptômes que l'on sait aujourd'hui simplement liés au début du processus de décomposition – étaient alors considérés

comme le signe d'un bref retour à la vie du nourrisson, suffisant pour lui administrer le sacrement du baptême et pouvoir ainsi l'inhumer en terre chrétienne. Les émanations cadavériques peuvent ainsi offrir un éphémère autant qu'illusoire prolongement de la vie du défunt. Plus encore, dans certains cas, elles signent un véritable dépassement de la mort. C'est le cas de la fameuse « odeur de sainteté » : dans la mystique chrétienne, l'expression apparaît à partir du IX^e siècle pour désigner la bonne odeur, souvent florale, dégagée par le corps de personnes particulièrement pieuses et souvent appelées à être sanctifiées.

Ce sont les saints « myroblites », qui peuvent sentir bon de leur vivant mais surtout, de manière encore plus remarquable, après leur mort. Le premier cas de cadavre miraculeusement parfumé (sans intervention humaine et sans aucun embaumement, précisent toujours les récits hagiographiques) est celui de saint Polycarpe, mort à Smyrne au II^e siècle ap. J.-C. ; le phénomène apparaît ensuite dans de nombreux récits de vie de saints. L'odeur peut perdurer plusieurs jours, et même plusieurs années ; elle est souvent associée ensuite aux reliques qui continuent de fleurir bon à travers les siècles. Dans certains récits, ce n'est pas seulement le parfum qui alerte sur le caractère exceptionnellement pieux du défunt, mais une rose fraîche, miraculeusement apparue dans la bouche du mort dont le cadavre demeure souvent admirablement conservé au fil des années ou des siècles. L'absence de corruption physique du corps devient ainsi le signe de la pureté morale exceptionnelle du défunt et de son élection divine. D'autres émanations de ces corps saints peuvent alors être particulièrement appréciées : ce sont les « liqueurs » organiques (eau, lait, sang, sueur ou huile) qui suintent du corps ou des plaies du personnage vivant, mais plus souvent de sa dépouille mortelle, de son tombeau ou de ses reliques. Ces liquides sont pieusement recueillis par tous les moyens possibles : mouchoirs, bandages, fioles... Certaines tombes, comme le sarcophage découvert dans une nécropole paléochrétienne de la rue Malaval, à Marseille, étaient même munies de conduits de bronze pour faire circuler de l'huile sur les dépouilles des défunts qu'elles contenaient et la récupérer ensuite pour un usage rituel. Ces « huiles saintes » étaient en effet réputées avoir des vertus médicinales et guérisseuses exceptionnelles. À l'opposé du cadavre commun, momentanément menaçant, ces cadavres hors norme conservaient ainsi dans le monde des vivants une forme de puissance d'action doublement miraculeuse, par ses propriétés bénéfiques et par sa durée indéfiniment prolongée, signe de la mort transcendée.

Conclusion

« *Un cadavre qui pue, c'est encore de la vie qui résiste* » écrit l'anthropologue Joël Candau. En puant ou en ne puant pas, en exsudant des liquides, en bougeant sous l'effet des gaz qui agitent le corps, le cadavre continue ainsi d'exister momentanément de manière autonome et active par le biais des émanations cadavériques. Tour à tour menaçantes ou rassurantes, perçues négativement ou positivement, ces émanations involontaires et incontrôlables prolongent ainsi la présence sensorielle et l'agentivité du défunt dans le monde des vivants jusqu'à l'achèvement de son voyage vers le monde des morts, lui offrant un crépuscule de vie au-delà du dernier souffle. ●

Les cornes de Moïse et l'huile d'Aaron

Élise Gillon

Professeur de lettres classiques en CPGE, Cité scolaire Gambetta-Carnot, Arras

Émanations bibliques

L'univers sensuel de la Bible déborde d'émanations, qu'elles se présentent comme écoulement, rayonnement, fragrance, haleine... Ainsi commence le *Cantique des Cantiques*, ou *Poème des Poèmes*, chant d'amour entre une jeune femme et son bien-aimé :

« Qu'il me baise des baisers de sa bouche !
Car ton amour vaut mieux que le vin,
tes parfums ont une odeur suave ;
ton nom est un parfum qui se répand ;
c'est pourquoi les jeunes filles t'aiment.
Entraîne-moi après toi ! Nous courrons ! »

Cantique 1, 2-4, traduction Louis Segond¹

Dans la version latine de la Vulgate, traduite de l'hébreu par Jérôme avant l'établissement définitif du texte massorétique au IX^e ou X^e siècle, il est même question de « courir à l'odeur de tes parfums » : « *Trahe me, post te curremus in odorem unguentorum tuorum* », « *Entraîne-moi : nous courrons après toi vers l'odeur de tes parfums* » (Cantique 1, 3, Vulgate). L'émanation biblique suscite un mouvement, afflux ou remous, qui étend l'influence de la source et lui accorde son environnement en ondes harmoniques. Ce sont ces images que reprend Augustin dans le chant d'amour à Dieu des *Confessions* :

« Bien tard je t'ai aimée,
ô beauté si ancienne et si nouvelle,
bien tard je t'ai aimée !
Et voici que tu étais au-dedans, et moi au-dehors
et c'est là que je te cherchais. [...] Tu as appelé, tu as crié et tu as brisé ma surdité ;
tu as brillé, tu as resplendi et tu as dissipé ma cécité ;
tu as embaumé, j'ai respiré et haletant j'aspire à toi ;
j'ai goûté, et j'ai faim et j'ai soif ;
tu m'as touché et je me suis enflammé pour ta paix.
Quand j'aurai adhéré à toi de tout moi-même,
nulle part il n'y aura pour moi douleur et labeur,
et vivante sera ma vie toute pleine de toi. »

AUGUSTIN, *Confessions* X, 27.38,
traduction TREHOREL & BOUISSOU,
Bibliothèque augustiniennne



Michel-Ange, *Moïse*, 1513-1515, Statue en marbre, 235 cm, Église Saint-Pierre-aux-liens, Rome

Dès le premier livre de la Bible hébraïque, l'émanation sourd d'abord de la terre en un flot bienfaisant, puis de Dieu qui souffle la vie dans les narines du premier homme : « *Un flux montait de la terre et irriguait toute la surface du sol. Le SEIGNEUR Dieu modela l'homme avec de la poussière prise du sol. Il insuffla dans ses narines l'haleine (NišMah, נִשְׁמָה) de vie, et l'homme devint un être vivant.* » (Genèse 2, 6-7, TOB.) Mais un autre souffle de Dieu, la *RUaH* (רוּחַ) préside déjà au récit de la création du ciel et de la terre : « *Le souffle de Dieu planait à la surface des eaux* » (Genèse 1, 2, TOB.) Le mot hébreu rendu par « planait », *RaHaF* (רָחַף), n'apparaît que trois fois dans le corpus biblique : alors qu'il caractérise avec certitude en Deutéronome 32, 11 le comportement d'un oiseau vis-à-vis de ses petits², le Champenois Rashi le glose dans la Genèse par le vieux terme français « accouverter » qui confirme la métaphore aviaire. Or la dualité de ces souffles initiaux, la *NišMah* qui donne vie à Adam le Terreur et la *RUaH* qui voltige sur la face des eaux originelles, a offert aux commentateurs matière à travailler l'une des grandes questions qu'ils se sont posées à propos des émanations divines : l'émanation est-elle de la même substance, possède-t-elle la même intensité ontologique que l'être dont elle émane, ou n'en

constitue-t-elle qu'un sous-produit, au mieux une version diminuée ? Tandis que les exégètes juifs ou chrétiens les moins hétérodoxes identifient l'Esprit de Dieu voltigeur à la divinité elle-même (en en faisant, chez les chrétiens, l'une des trois personnes de la Trinité), et définissent l'haleine insufflée au premier homme comme une âme créée, donc sans commune mesure avec la divinité, des lecteurs gnostiques ou mystiques ont pu voir dans la *NišMah* vivifiante un souffle proprement divin venu animer l'humain ou dans la *RUaH* créatrice une sous-divinité intermédiaire. L'examen de quelques formes bibliques d'émanation et de leurs développements en texte ou en image montre que la dichotomie n'est pas si tranchée et que, dans la Bible, l'émanation divine imprègne de toute façon la créature de divin.

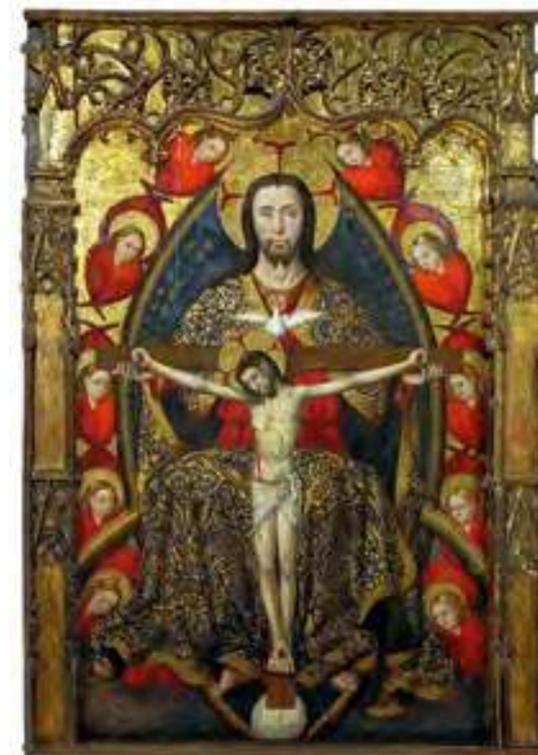
La première parole émanée de Dieu dans la Bible retentit dans le survol du souffle divin pour appeler à l'être la lumière : « *Et Dieu dit : " Que la lumière soit ! " Et la lumière fut.* » (Genèse 1, 3, TOB.) Cette lumière se manifeste comme l'émanation principale de la divinité, reflet d'elle-même transmis à la créature qui entre en contact avec elle, en particulier au deuxième livre de la Torah :

« *Moïse descendit du mont Sinaï : les deux tablettes du Témoignage étaient dans la main de Moïse lorsqu'il descendit de la montagne ; Moïse ne savait pas que la peau de son visage s'était mise à rayonner lorsqu'il avait parlé avec lui. Aaron et tous les Israélites regardèrent Moïse : la peau de son visage rayonnait, et ils avaient peur de s'approcher de lui.* »

Exode 34, 29-30, NBS

Le verbe « rayonner », en hébreu *KaRaN* (קָרַן), possède la même racine trilittère que la corne (*KeReN*), ce qui explique que Jérôme, un peu trop avide de littéralité, ait traduit « rayonnant » par « cornu » : « *Videntes autem Aaron et filii Israel cornutam Moysi faciem, timuerunt prope accedere* », « *Or Aaron et les fils d'Israël, voyant le visage de Moïse cornu, craignirent de s'approcher* » (Exode 34, 30, Vulgate). Ces accrétions cornues sont restées dans l'iconographie l'attribut de Moïse : avant même la montée au Sinaï, Chagall représente le prophète doté de rayons lumineux presque solides devant un buisson ardent dont ils renvoient la lumière (Exode 3). La lumière comme émanation révélatrice de la divinité se trouve également au cœur d'une scène du Nouveau Testament qui réinterprète les écrits sacrés du judaïsme autour du personnage de Jésus, en lui associant Moïse et le prophète Élie :

« *Six jours après, Jésus prend avec lui Pierre, Jacques et Jean son frère, et les emmène à l'écart sur une haute montagne. Il fut transfiguré devant eux : son visage resplendit comme le soleil, ses vêtements devinrent blancs comme la lumière. Et voici que leur apparurent Moïse et Élie qui s'entretenaient avec lui. Comme il parlait encore, voici qu'une nuée lumineuse les recouvrit. Et voici que, de la nuée, une voix disait : " Celui-ci est mon Fils bien-aimé, celui qu'il m'a plu de choisir. Écoutez-le ! " En entendant cela, les disciples tombèrent la face contre terre, saisis d'une grande crainte. Jésus s'approcha, il les toucha et dit : " Relevez-vous ! soyez sans crainte ! " Levant-les*



Jacomart, *La Sainte Trinité*, milieu du XV^e siècle, huile sur bois, 160 x 110 cm, Palais des beaux-arts de Lille.

yeux, ils ne virent plus que Jésus, lui seul. Comme ils descendaient de la montagne, Jésus leur donna cet ordre : « Ne dites mot à personne de ce qui s'est fait voir de vous, jusqu'à ce que le Fils de l'homme soit ressuscité des morts. »

Matthieu 17, 1-9, TOB

Dans cet épisode présent chez Matthieu, Marc (9, 2-10) et Luc (9, 28-36), les rédacteurs des évangiles synoptiques considèrent visiblement la transfiguration sur la montagne comme un rappel du don de la loi au Sinaï et une annonce de la gloire du ressuscité : Jésus est considéré non seulement comme un nouveau Moïse, mais aussi comme le représentant de la divinité, celui que le nuage de lumière appelle « *Fils bien-aimé* ». Ainsi la lumière circule de personnage en personnage depuis sa source divine, transmise aux hommes par un être choisi, lui-même assimilé à la divinité. Cette interprétation de la personne de Jésus n'aurait pas été possible si elle n'avait été préparée par des textes intermédiaires, textes de sagesse qui n'appartiennent pas au canon juif et protestant, une « Bible de second ordre » que les protestants qualifient d'« apocryphe » et les catholiques de « deutérocanonique » ; dans le *Livre de la Sagesse*, notamment, un penseur juif du premier siècle avant notre ère, inspiré de doctrines philosophiques contemporaines et d'œuvres de Philon d'Alexandrie comme *La vie de Moïse*, écrit en grec :

« *Aussi la Sagesse est-elle plus mobile qu'aucun mouvement, à cause de sa pureté, elle passe et pénètre à travers tout. Elle est un effluve de la puissance de Dieu, une pure irradiation de la gloire du Dieu souverain ; c'est pourquoi nulle souillure ne se glisse en elle. Elle est un reflet de la lumière éternelle, un miroir sans tache de l'activité de Dieu et une image de sa bonté.* →

Comme elle est unique, elle peut tout ; demeurant en elle-même, elle renouvelle l'univers et, au long des âges, elle passe dans les âmes saintes pour former des amis de Dieu et des prophètes. Car seuls sont aimés de Dieu ceux qui partagent l'intimité de la Sagesse. Elle est plus radieuse que le soleil et surpasse toute constellation. Comparée à la lumière, sa supériorité éclate : la nuit succède à la lumière, mais le mal ne prévaut pas sur la Sagesse. »
(Sagesse 7, 24-30, TOB.)

La personnification de la sagesse, émanation divine médiatrice entre Dieu et ses créatures, permet aux chrétiens d'élaborer ensuite une vision de Jésus comme personne à la fois divine et humaine, assurant la médiation entre Dieu et les hommes. L'ouverture de l'Épître aux Hébreux, dans le Nouveau Testament, fait d'ailleurs directement référence à ce texte sapientiel en assimilant le Christ à la Sagesse et à la Parole divine : « *Après avoir autrefois, à plusieurs reprises et de plusieurs manières, parlé à nos pères par les prophètes, Dieu, dans ces derniers temps, nous a parlé par le Fils, qu'il a établi héritier de toutes choses, par lequel il a aussi créé le monde, et qui, étant le reflet de sa gloire et l'empreinte de sa personne, et soutenant toutes choses par sa parole puissante, a fait la purification des péchés et s'est assis à la droite de la majesté divine dans les lieux très hauts, devenu d'autant supérieur aux anges qu'il a hérité d'un nom plus excellent que le leur.* » (Hébreux 1, 1-4, traduction Louis Segond.) La supériorité affirmée de Jésus sur les anges signale le seuil entre divin et créé, quand les légions d'anges dessinent comme un halo le rayonnement affaibli (et non plus parfait) de la gloire de Dieu.

La scène de la transfiguration est l'occasion pour les artistes d'envelopper Jésus d'un ovale de lumière, la mandorle, qui l'accompagne aussi dans les représentations de résurrection et de gloire : quand il trône ainsi en gloire, le Christ est souvent entouré des quatre animaux de la vision d'Ézéchiel (1, 1-14) reprise par l'Apocalypse (4, 7-8), qui symbolisent les quatre évangélistes, comme si leurs écrits constituaient l'ultime émanation de la divinité. C'est aussi un rayon lumineux qui montre dans certaines annonces la descente de la divinité depuis le Père jusqu'à l'incarnation du Fils dans le sein de Marie, en passant par la colombe qui représente l'Esprit saint. Le même ruissellement de lumière se retrouve dans bon nombre de scènes trinitaires, le baptême du Christ en particulier, où la lumière pleut de la nuée où se cache le Père jusque sur la colombe et sur Jésus, pour se confondre à ras de terre avec les eaux enflammées du Jourdain. Les représentations plus abstraites de la Trinité rassemblent toujours les trois personnes divines dans un même halo doré, y associant parfois la Vierge Marie dans des scènes de couronnement où la femme est accueillie au cœur de la divinité. De la même façon, le nimbe crucifère généralement arborée par Jésus sur les tableaux se diffuse aux personnes qu'il fait participer à sa sainteté sous forme d'auréoles plus légères, moins appuyées.

Les cornes lumineuses de Moïse, son auréole absolument personnelle, ne relèvent pourtant pas que de la faute



Philippe de Champaigne, **Moïse présentant les tables de la Loi**, 1645-1663. Huile sur toile, Amiens, musée de Picardie. Musée de Picardie / Marc Jeanneteau

de traduction ; la corne est en effet symbole de force et de puissance dans la tradition juive sacrée, jusque dans l'évangile de Luc où la naissance de Jésus est ainsi annoncée par Zacharie, le gardien de la mémoire d'Israël : « Ἦγειρεν κέρασ σωτηρίας ἡμῖν ἐν οἴκῳ Δαυιδ παιδὸς αὐτοῦ », « Il nous a fait surgir une corne de salut dans la maison de David, son serviteur (ou son enfant). » (Luc 1, 69, traduction de la NBS légèrement retouchée.) C'est dans une corne qu'était justement renfermée l'huile qui a servi à l'onction du roi David : « Il était roux, il avait de beaux yeux et une belle apparence. Le SEIGNEUR dit à Samuel : " Confère-lui l'onction, c'est lui ! " Samuel prit la corne d'huile et lui conféra l'onction parmi ses frères. À partir de ce jour-là, le souffle du SEIGNEUR s'empara de David. » (Premier livre de Samuel 16, 12-13, NBS.) L'huile associée au souffle – il s'agit ici de la *RUaH* (רוח) qui planait sur les eaux – fonctionne comme une émanation à la fois liquide et parfumée qui s'écoule sur la personne choisie par Dieu pour exercer les fonctions sacrées de prêtre ou de roi, l'enveloppant de la dilection divine. David devient ainsi l'Oint du Seigneur, son Messie selon la terminologie hébraïque, son Christ si l'on veut traduire en grec.

Cette huile, seul support connu du parfum dans l'Antiquité, se diffuse matériellement sur les êtres qu'elle recouvre et immatériellement en odeur tout autour, leur conférant une aura multipliée ; c'est une onction de ce type que reçoit Jésus des mains de Marie de Béthanie peu avant sa mort : « *Six jours avant la Pâque, Jésus vint à Béthanie, où était Lazare qu'il avait réveillé d'entre les morts. Là, on donna un dîner pour lui ; Marthe servait, et Lazare était l'un de ceux qui étaient à table avec lui. Marie, donc, prit une livre d'un parfum de nard pur de grand prix, en répandit sur les pieds de Jésus et lui essuya les pieds avec*

ses cheveux ; la maison fut remplie de l'odeur du parfum. » (Jean 12, 1-3, NBS.) Jésus défend son amie accusée de gaspillage, en révélant que ce geste de tendresse annonce son ensevelissement, l'embaumement de son corps mort (Jean 12, 4-7), mais il s'agit aussi d'un geste de consécration dont l'érotisme sanctifie aussi la principale actrice ; car le parfum qui goutte des pieds de Jésus vient imprégner la chevelure de Marie de Béthanie, comme l'huile sacrée répandue sur la tête du grand-prêtre Aaron, frère de Moïse :

« Qu'il est bon, qu'il est beau pour des frères d'habiter ensemble ! C'est comme le parfum répandu sur la tête, qui descend sur la barbe, sur la barbe d'Aaron,

qui descend sur le bord de ses vêtements. C'est comme la rosée de l'Hermon qui descend sur les montagnes de Sion ; car c'est là que le SEIGNEUR assigne la bénédiction, la vie, pour toujours. »

Psaume 133, 1-3, NBS

L'image de l'huile parfumée qui recouvre peu à peu tout le corps du grand-prêtre et imbibe sa pilosité et ses vêtements, associée à la fraîcheur de la rosée, a été interprétée par Augustin comme celle de l'Esprit saint qui assure amour réciproque et communion entre Dieu et les hommes, et cohésion entre humains : ainsi la divinité se distille peu à peu sur l'humanité à travers peau, poils et tissus, pour infuser en elle. ●

1- La traduction la plus proche du texte hébreu a été choisie à chaque fois, le plus souvent dans la Traduction Œcuménique Biblique de 2010 (TOB) ou la Nouvelle Bible Segond (NBS)
 2- « Il est comme l'aigle qui encourage sa nichée : il plane au-dessus de ses petits », TOB.



Mélanie Berger, **Sans Titre**, 2019, 100x170, aquarelle et argile sur papier

Ça vient !

Mais d'où cela vient-il ? De quels procédés cela procède-t-il d'un alter non-altéré ? De quelle manne ? de quelle fuite ? celle d'Égypte, celles de la cellule d'Assange, du pot percé pour écoulements picturaux ? Cela découle sans altérer des dernières pièces gorgées de Mélanie Berger dans une pièce enfumées d'émanations philosophiques (la résidence) âcres, excitantes, peut-être : un *sfumato*, une brume pour phénoménologie dépendant des solvants.



Exhalaisons ontologiques de brumes résidentielles

Antoni Collot

Artiste, cinéaste, docteur en philosophie esthétique et maître de conférences en arts

« Si une théorie possède pour son propre compte un univers non démontrable, alors, même en prenant cette théorie non réduite tout entière à titre de théorie d'arrière-plan, il n'y a aucun espoir d'exhiber une fonction de représentation apte à réduire son ontologie à une ontologie démontrable. Afin de trouver une pareille fonction de représentation, fut-elle virtuelle, il nous faudrait une théorie d'arrière-plan essentiellement plus forte que la théorie que nous voulons réduire »

W.V.O. Quine, *Relativité de l'ontologie*, Editions Aubier-Montaigne, 1977, p.74

Et ainsi de suite, rétroactivement. La matrice comme théorie d'arrière-plan forte est manquante. L'ontologie se fonde sur une souplesse, une mouvance, une indétermination. À défaut de stabilité conceptuelle suffisante, c'est une expérience forte qui ancre, Mélanie Berger ne l'encre-t-elle pas ?, la recherche ontologique. Cette expérience c'est pour W.V.O. Quine, une conférence au printemps 1931 de Dewey à propos de l'art, justement, en tant qu'expérience. Cela pourra être pour un spectateur (qui aux jours qui sont ceux durant lesquels j'écris est un spectateur, hypothétique arpenteur d'un être lieu, qui, on l'entend, implique qu'on y soit et pas pixelisés !), cela pourrait être, donc, un arpenteur des sols

physiques, humant les pièces produites, par Berger en résidence, baignées de produits chromatiques, volatils et pénétrants. C'est que la production implique le produit qui lui-même implique la production textuelle que voici, ça engendre, ça entraîne, ça procède, ...

Il faut entendre que l'ontologie sous le coup de la lecture de Dewey est forcément et fortement (pour rechercher une théorie d'arrière-plan forte -ou d'eau-forte : d'acide nitrique ou azotique, qu'on parle philosophie ou papier, c'est selon et la parole de l'un émane de la parole de l'autre) naturaliste, c'est-à-dire qu'elle ne considère pas la connaissance comme séparée du monde auquel elle

se réfère, qu'épistémologie et ontologie relèvent d'une méthode empirique de même que les sciences naturelles, le travail d'atelier, bref que l'ontologie n'est pas source dans le processus, que le processus se source lui-même, s'abreuve à son propre faire. Il semble y avoir un paradoxe, d'un côté la recherche d'une base théorique suffisamment forte, de l'autre l'affirmation que l'ontologie ne cherche pas à être à l'origine. De ce fait et pour réduire le paradoxe je propose que le naturalisme dont, et Dewey, et Quine, se revendiquent ait pour *prima* le caractère empirique de l'expérience (esthétique dans ce cas de figure), et que c'est cette théorie forte (que je considère comme une intuition) qui fonde l'ontologie. Une première, un (simple) renversement de l'ontologie au sens continental.

Voyons ce que le phénoménologue stagiaire, qui sommeille dans ma langue, en dit, si d'un coup de virgule, je l'éveille.

Dans une théorie qui suppose qu'il est des pensées essentielles (je songe à la phrase de Heidegger qui elle dessine de l'émanation : « L'Être n'est pas un produit de la pensée. Bien plutôt c'est la pensée essentielle qui est un événement de l'Être. » - ce qui ne signifie pas *ipso facto* qu'elle suppose qu'il en est qui ne le sont pas - sortant des réflexes dualistes je me dois d'éviter de les induire) tout déploiement de pensée est une totalité ; je dis que la pensée déploie de l'Être et que ce « quelque chose plutôt que rien » ne saurait supporter d'être sécable. Tiens ! Dit le phénoménologue qui n'est pas aveugle, « cette insécabilité n'est-elle pas là où va l'expérience d'atelier qui travaille Berger ? Des plages ont remplacé les traits, les coupes ont été diluées dans les bains du petit théâtre chimique (*Theatrum chemicum*, 1602), la dessinatrice ne circonscrit plus, elle flotte sur les marées appliquées de l'holisme ontologique ! Cependant la totale totalité déployée ou se déployant trouve-t-elle un lieu de résistance ? Un bord ou aborder et par lequel je pourrais le faire, « où jeter l'encre ! », dirait le mousse aquarelliste marchand de sel à ses heures. Y a-t-il des résistances à quelque chose plutôt que rien ? (Le « y a-t-il » est déjà une manière de réponse.)

Je peux dire que le dessin de demain par Mélanie Berger n'existe pas, le disant je suppose qu'il en existe en deçà, car énonçant l'arrêt dans la série je la prolonge négativement, je déploie de l'absence, ce qui n'est pas

ne pas déployer. C'est une espèce de double absent, double négatif que j'appelle en prolongeant la série, sorte de *gestalt* phénoménale apophasique. Cependant, et là s'infiltrer la méthode négative, celle qui dessine en effaçant - non que je l'appelle mais qu'elle subsume le problème : « la duplication élimine l'ensemble de ses modèles, vouant ainsi toute réalité à une condition invisible. » (Clément Rosset, *L'objet singulier*, Editions de Minuit, 1979, p. 15).

Ainsi essayant de trouver l'être en tant qu'être du phénomène je le double en langage, ce faisant je l'efface, le relègue à être représenté, donc absent. (Rares sont les ministres qui s'étant fait représenter à un colloque y assistent grimés sous le masque d'une autre langue.) Mais - et c'est là que l'expérience phénoménale de l'art est privilégiée en matière d'ontologie -, troublé par cette expérience de l'absence d'être, le sujet sensible l'interroge. Où est-il, l'être de l'expérience que je fais ? Si j'expérimente une représentation, celle du petit théâtre chimique ou du ravissement des Sabines, c'est idoine, elle est présente en tant qu'elle-même, double de l'autre, l'être absent. Mais comment présenter en double un sujet absent sans être son absence elle-même ? Je vois bien que le sujet de l'art comme représentation (qu'elle soit picturale, photographique, théâtrale, performative - dès qu'elle distancie son objet) est l'absence même de son objet ; c'est un sujet béant. Je pense aux obsessionnels qui ne parlent que de l'objet absent, théologien ou buccofétichiste urbain en période de peste pandémique, qui l'ancien-ne partenaire de l'érotomane, l'illuminati du paranoïaque, le cancer généralisé de l'hypocondriaque. L'expérience esthétique c'est aussi le lieu de sa jouissance qui est une manière de répondre intimement à l'expérience ontologique. Je la compare à ce que Rosset dit de l'allégresse (Clément Rosset, Op. cit., p. 98) : « *Expérience remarquable en ce que l'autre n'y est pas convoqué : ni à titre de caution d'intelligibilité ni à titre de garantie affective. Si l'on tient que le réel est étranger à toute alternative et que le savoir consiste ainsi en une interminable exploration de sa propre singularité, il s'ensuit que l'allégresse apparaît comme vertu intellectuelle par excellence, désignant non seulement une heureuse disposition d'humeur mais encore et surtout une exceptionnelle disposition d'esprit, je veux dire une extraordinaire aptitude au savoir* ».

C'est ce que j'appelle la surprise phénoménale de l'art et/ou l'étonnement esthético-ontologique. Le non-Être je ne sais l'envisager, le définir qu'à partir de l'Être aussi informel, flou, vaporeux soit-il. C'est la représentation qui se réfère à la présence, au représenté, même quand celle-ci n'en est pas une. (Et je ne peux la nommer). Ce n'est pas le langage, l'art, la représentation qui est une absence d'être, mais le représenté dont je doute.

« Ce principe demande que nous abandonnions l'idée, implicite en beaucoup de système, que ce que le sujet met en mots est une élaboration impropre et toujours distordue, d'un vécu qui serait une réalité irréductible. » Jacques Lacan, Le séminaire, livre III - *Les psychoses*, 1955-1956, Editions du Seuil, 1973, p.134

Le phénoménologue stagiaire parle tout en négociant son virage théologique : Le Verbe qui se tient debout

→

Alchimies du dessin

Les collections du Musée des Beaux-arts d'Arras révélées par le regard de Mélanie Berger

Marie-Lys Marguerite

Directrice du Pôle culturel Saint-Vaast-Verlaine-Ronville

À l'automne 2020, Mélanie Berger commençait sa résidence croisée au Musée des Beaux-arts et à L'être lieu. Dans le même temps, le récolement et la reprise d'inventaire du fonds de dessins du Musée d'Arras étaient engagés par l'équipe de régie des collections. L'occasion de proposer à Mélanie Berger de poser son regard sur nos collections et leur donner une actualité nouvelle, une forme de révélation

Entre mise au noir et dévoilement, les temps du dessin dans une collection de musée

creux sur le support. Les fusains et pastels pulvérulents, n'adhèrent presque pas au papier et une trop longue exposition, notamment à la verticale, présente un risque de désagrégation de l'œuvre.

Le musée des Beaux-arts d'Arras est riche de plus de 32 000 œuvres, parmi lesquelles près de 5 000 estampes ou dessins. Ces derniers sont demeurés jusqu'alors peu étudiés. Le récolement (vérification des inventaires) finalisé en 2016, a mis en exergue une grande hétérogénéité du fonds. Les images imprimées, quelle qu'en soit la technique, sont majoritaires et de toutes époques, du XIX^e au XXI^e siècle. Les dessins – essentiellement du XIX^e siècle – sont regroupés par auteur, bien que souvent non identifiés.

Alors que la photographie et la gravure, notamment la technique du cliché verre, inventée à Arras, ont bénéficié d'études et de valorisations, les dessins du musée sont demeurés longtemps dans leurs boîtes de conservation, sans perspectives de présentation. En effet, la nature même des dessins rend leur présentation contradictoire avec leur conservation dans la durée.

Du fait de leur grande sensibilité à la lumière, les œuvres sur papiers sont tenues d'être conservées « au noir » au maximum de leur existence. Car ces œuvres sont d'une grande fragilité : le papier est sensible aux variations d'humidité et risque de se déformer, voire de se déchirer, rendant le dessin illisible. La lumière agit sur les fibres entraînant un vieillissement et un jaunissement du support qui masque peu à peu le trait de l'artiste. Certaines encres (les encres à oxydes métalliques notamment) posées à la plume ou diluées dans des lavis, réagissent aussi à la lumière, allant parfois jusqu'à désintégrer les zones du papier sur lesquelles elles ont été couchées, formant comme une brûlure, un dessin en négatif, un tatouage en

Face à ce risque de disparition, conservateurs et régisseurs ont établi une stratégie de protection, reposant sur une véritable mise au secret des dessins, faisant de l'exposition l'exception et de la dissimulation aux regards, la règle absolue. Ainsi, pour trois mois d'exposition à une luminosité faible et contrôlée (50 lux maximum), le dessin devra passer trois ans en réserve, sans exposition à la lumière. Pour les dessins recto-verso, la règle est la même, quelle que soit la face exposée.

La numérisation vient heureusement outiller les professionnels : elle permet un accès à l'image immédiat et sans conséquences pour la conservation de l'œuvre originale. Néanmoins, l'étude du dessin nécessite parfois sa manipulation. Autant que le dessin lui-même, la nature du support papier ou la technique employée sont des indices sur l'époque, le lieu et même le contexte de la création. Les stigmates du dessin sont le reflet de son histoire, nous parlent de ce qu'il a vécu depuis sa création, du soin ou de l'absence de soin qu'on lui a porté à partir de son entrée dans les collections du musée. La manipulation est aussi utile pour mieux voir les détails, percevoir les lignes effacées par le temps et surtout, observer les revers, et détecter les liens entre deux faces d'une même feuille.

En résidence au musée, l'artiste Mélanie Berger, dont la pratique du dessin est caractérisée par un engagement physique sur le support et dans la trace, est venue poser son regard sur nos collections en cours de récolement. Elle nous a suggéré une observation décalée, au-delà de ce que nous pratiquons traditionnellement dans l'étude des dessins, opérant une révélation des coïncidences, des jeux



Aurora consurgens, Planche 35, traité d'alchimie du début du XV^e siècle

face au vide, face à l'infini, face à l'Être (à sa non-absence, à son absence face à l'infini, face à l'Être (à sa non-absence, à son absence d'absence) n'est-il pas le signe même de l'impossible incartade ? Il est possible de détourner le regard, il est même difficile de ne pas le faire. Il est possible aussi de faire face sous un masque. Celui de l'analyse, du regard critique, celui du recul, de la distanciation. Mais l'affrontement poétique avec l'Être, mais le regard juste... (où je vois que le phénoménologue stagiaire aurait intérêt à lire Richard Rorty) n'est pas chose facile. « La pensée essentielle est un événement de l'Être », et trouver l'essentiel de la pensée est déjà et avant toute chose laisser l'Être passer par nous en son entier. (Où je remarque que le phénoménologue stagiaire est habité par son flux langagier et que je ne vais pas le laisser fuir encore longtemps, car à défaut de lui resserrer la visse, le dégât des eaux critiques risque d'ensevelir les ensevelissements matériels de Mélanie Berger, eux-mêmes !)

Si l'Être est en attente (façon d'écrire par transfert comme Berger transfère par imprégnation, de mon point

de vue imprégné par la vue des siennes, car l'Être n'attend rien) de dévoilement, il est à craindre que l'Homme l'attende comme il a attendu parfois et parfois encore attend l'illumination divine, spectaculaire, chimique, en somme : l'oïnt au loin. À ne pas torturer la langue, le médium, les papiers que l'on gorge ou les gorges où on crie, on ne risque pas d'avoir à faire au flux d'il y a quelque chose plutôt que rien.

« Notre existence est tentative exaspérée d'achever l'être (l'être achevé serait ipso devenu tout). Mais l'effort est pour nous subi : c'est lui qui nous égare et combien nous sommes égarés de toutes façons ! Nous n'osons pas affirmer dans sa plénitude notre désir d'exister sans limites : il nous fait peur. Mais nous sommes davantage encore inquiets de sentir un moment de joie cruelle en nous dès que ressort l'évidence de notre misère. »

Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, Gallimard, 1992, p. 105.



(Fig. 1) Charles Colin, *Scène de sacrifice*
encre sur papier. 31,2 x 39,5 cm. R. 1807

de transparence et de transpositions en se concentrant sur les dessins double face, issus d'un ensemble de croquis de Charles Colin.

Enquête sur l'origine d'un fonds

L'ensemble de dessins et de croquis mis en lumière dans le cadre de la résidence de Mélanie Berger regroupe plusieurs œuvres de l'artiste Charles Colin (1863-1950). Ce dernier est issu d'une lignée d'artistes fils du peintre Gustave Colin (1828-1910) natif d'Arras et qui fut l'élève de Constant Dutilleux, enseignant à l'Académie Jullian et remarqué par les critiques de son temps, au premier rang desquels l'écrivain Emile Zola. Charles Colin ne connaît pas la même carrière que son père mais son éducation artistique ne fait aucun doute. Quand, après la première guerre mondiale, au lendemain de la disparition d'un tiers de la collection, le musée des Beaux-Arts d'Arras acquiert le fonds d'atelier de Gustave Colin, des dessins de ses élèves et notamment de son fils Charles, intègrent les collections.

Mélanie Berger a choisi ces dessins, tous utilisés recto-verso, pour leur énergie : le trait vif, mais parfois aussi léger, donnant une impression de flottement, de rêve. Couchés sur des pages pliées en deux à la manière d'un carnet, ils témoignent de l'importance de l'entraînement au dessin pour un artiste de la fin du XIX^e siècle. Comme les sportifs, le jeune apprenti artiste s'exerce à la composition, trace un contour de visage tiré d'un tableau ou d'une rencontre incarnée, couche ses impressions et ses idées sur le papier, copie les maîtres anciens.

Quatre feuilles ont été choisies par Mélanie Berger, quatre feuilles qui auraient pu être exposées :

- Sur la première, deux esquisses pour une même scène, celle du sacrifice d'Iphigénie, qui révèle combien les modulations d'une composition modifient en profondeur la teneur dramatique d'une même scène. (Fig. 1)

- La deuxième consiste en quatre esquisses au crayon de personnages, en attitude de combat. (Fig. 2)

- Trait à la plume, deux pages sont presque totalement recouvertes d'inscriptions sur l'une des faces tandis que le verso est envahi de visages et de parties de corps à senestre et de détails d'architectures sur la page de dextre. (Fig. 3)

- Enfin, une double page d'un cahier autrefois relié, d'un papier de moins bonne qualité, plus fin, à la texture lisse, porte au verso sur la page senestre, le dessin au crayon d'un groupe de cavaliers et sur le recto, des inscriptions biffées sur la page gauche, et une scène tirée d'un duel, sur la page de droite. (Fig. 4)

Regards sur l'accident : divination de la trace

La feuille du sacrifice d'Iphigénie est pliée en son centre, ses bords présentent des altérations courantes : pliures, déchirures et on distingue des zones plus brunes, probablement du fait d'une insolation (soumission à la lumière du soleil), plus importante. Le dessin est réalisé à la plume, d'un trait vif et sans repentirs. L'ensemble de l'espace de la feuille, au recto comme au verso, est utilisé pour développer une composition de personnages en frises. Si les contours des corps, les musculatures et certains plis de vêtements, ainsi que des expressions du visage, sont bien individualisés, l'environnement de la scène est à peine esquissé. Sur les deux faces, on distingue au centre d'une foule de personnages casqués et armés, lances et bandières tendues vers le ciel, un personnage barbu placé derrière un autel.

À sa gauche (à senestre du dessin), une femme à la poitrine dénudée, est retenue et menacée par un bourreau tenant un poignard. A ses pieds, un serviteur agenouillé tient un plateau prêt à recevoir le sang encore chaud de la victime immolée. La scène est sans doute un sacrifice d'Iphigénie, ce que confirme la présence dans les nuées d'un personnage féminin et d'un animal à cornes – Artémis et la biche qu'elle offre en substitution de la victime royale.

→

(Fig. 2) Charles Colin, *Hercule et l'Hydre de Lerne*,
diverses études, crayon sur papier. 31 x 39 cm. R. 1919



Les infimes différences de cadrage et surtout l'attitude de la victime font de ces deux compositions semblables deux versions d'un récit, l'une dramatique, l'autre discursive. Au recto, Iphigénie semble engager un dialogue avec le devin Calchas, maîtrisant la situation elle consent à son sacrifice, tandis que la biche (maladroïtement dessinée), émerge des nuées. Autre version sur le revers, où elle est soumise à ses deux bourreaux maintenant sa gorge à portée du poignard qui effleure sa peau. La scène transpire de terreur de violence. L'instant est suspendu. Observé en transparence, la feuille prend une autre dimension, les deux dessins se superposent, le calme de l'un tempère la violence de l'autre. Surtout on remarque que l'artiste a inversé l'emplacement des étendards et de Diane elle-même, pour tester deux équilibres de composition.

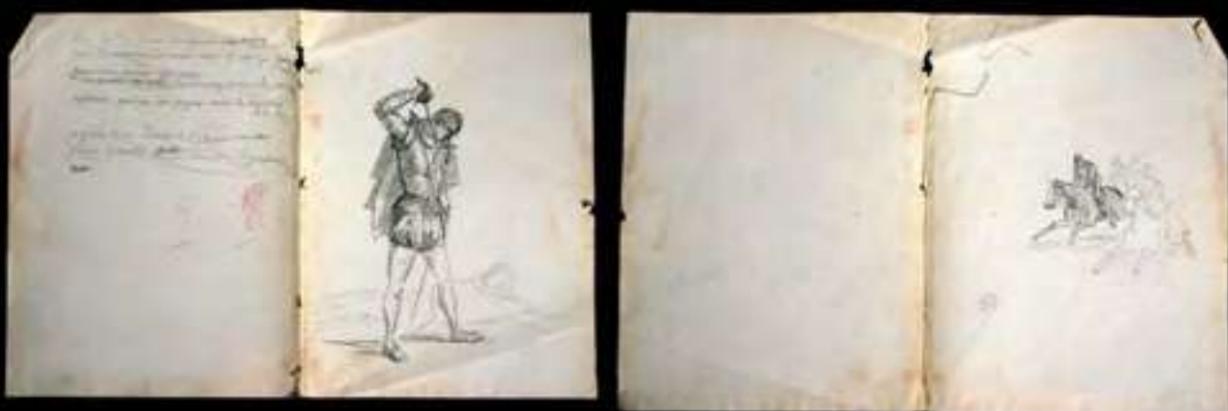
Cette feuille est en mauvais état de conservation. De petites tâches jaunes parsèment les dessins. Ce que l'on nomme « foxing », ou points d'oxydation révèlent une altération des fibres du papier contenant des oxydes qui se corrodent sous l'effet de l'humidité et de

la lumière notamment. Sur cette feuille, l'accident de conservation vient, de manière fortuite, comme souligner le dessin formant une ligne de crête au niveau des visages, soulignant les attitudes des personnages principaux et la présence de la biche providentielle.

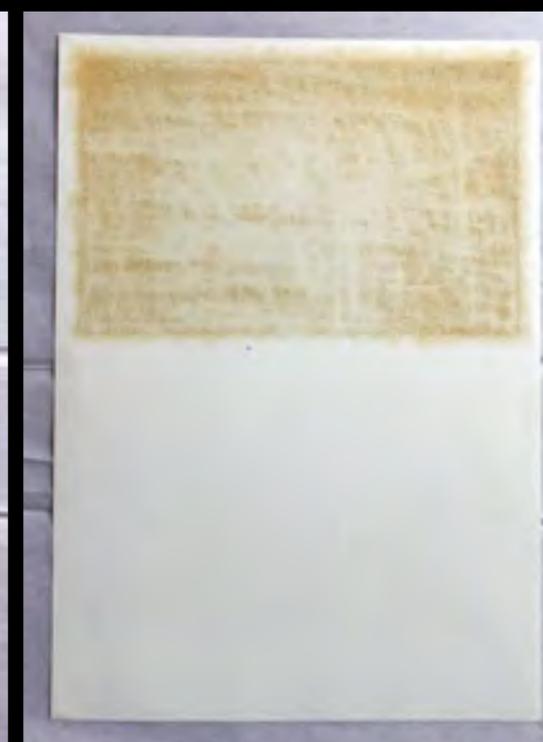
Dans le même papier, aux accidents de conservation similaires, le deuxième feuillet est utilisé pour croquer des silhouettes de combattants. On distingue à droite du recto un homme tenant une massue autour duquel semblent s'enrouler des lignes fines et très claires, la silhouette d'une hydre. Le corps puissant se développe sur la page, tournée vers la page contigüe, où le dessin d'origine (une figure ailée et drapée ?) semble s'être littéralement effacée dans un tourbillon jaune, ces points d'oxydation, comme sous la terreur de la menace. L'observation en transparence suggère un autre combat, entre le recto et le verso. La même figure du héros y est cette fois représentée terrassée sous l'étreinte du monstre. Mais la lumière traversante crée l'image d'un double féroce, s'attaquant à lui-même, frappant et frappé de son propre gourdin.



(Fig. 3) Charles Colin, *Divers croquis*, encre sur papier. 31 x 39 cm. R. 1805



(Fig. 4) Charles Colin, *Homme rangeant son épée*, crayon sur papier. 31 x 39 cm. R. 085



Mélanie Berger, *Grey Lights*, crayons de couleur et huile sur papier, 2017. 21 x 29,7 cm.

Inscriptions et images se mêlent dans le feuillet suivant. Le verso est couvert de traductions du français vers l'italien. Le recto a servi de support à des croquis à la plume, enchevêtrés, détails d'architectures ou visages. Ces lignes des visages sont parfois très simples. Deux visages d'hommes casqués sont les plus détaillés. Mais l'ensemble est dominé par un visage féminin, aux contours idéaux, réguliers, à l'expression calme et douce. Seuls les traits de son visage sont perceptibles sur le verso, l'encre ayant migré plus profondément dans les fibres du papier. Cette impression semble avoir été respectée par le peintre qui choisit de ne pas couvrir le visage de ses inscriptions. Il reprend au contraire, le visage et le détail dans un petit dessin, moins convainquant, mais où les précisions

du costumes transforment une figure antique en belle italienne....pour laquelle on serait prêt à changer de langue ?

Costume et geste théâtraux pour ce personnage comme sorti d'une pièce de Shakespeare. Les lignes d'un texte sont biffées dans son dos. Au revers, perdus dans une surface blanche, un groupe de cavaliers semblent surgir de la page. Le papier est transpercé et une pliure forme comme une cicatrice. On imagine une lutte virile, le combat de l'homme à l'épée, dont la victime git à ses pieds, silhouette faiblement esquissée, a laissé des stigmates dans le papier et déclenché la course frénétique des cavaliers qui viennent à la rescousse. →



Mélanie Berger, *Grey Lights*,
crayons de couleur et huile sur papier, 2017. 21 x 29,7 cm.

Comment révéler le mystère ?

À la différence de Charles Colin, Mélanie Berger ne considère pas le papier uniquement comme support au trait, mais comme l'un des éléments de la création. Ses œuvres sont la résultante d'une triade formée par le papier - à la fois l'espace et la matière première de l'œuvre, l'artiste qui, par son corps et à travers son imaginaire, donne vie au dessin, et la trace produite par les interactions entre les matières du lavis, des crayons, de la gomme et des fibres. Le travail de Mélanie Berger nous pousse à prendre davantage en considération le support, dans sa relation au dessin. Notre regard ainsi décillé par la fréquentation de l'œuvre contemporaine, envisage autrement les traits dessinés par Charles Colin.

Dès lors, ce que l'on perçoit sur ces dessins, comme l'énonce Mélanie Berger, c'est « la puissance d'une image sur papier : elle se détériore, certes, mais cette détérioration nous lie à elle, car elle devient physique, périssable elle vit et vibre, s'enrichit en signification. Les tâches deviennent d'autres adversaires, les transparences agissent comme des hors-champs, des zones inconscientes, rajoutant de la complexité à ce qui n'était potentiellement qu'un croquis d'étude ». Le travail de Charles Colin est « vitalisé par la matérialité du papier, par ses tâches, plis déchirures, agissant comme des mises en lien de l'image avec le monde physique et réel ».

L'envie était grande de présenter les dessins, de jouer avec le public en lui suggérant de créer ses propres interprétations aux accidents du trait, du papier, aux marques du temps. Il nous a semblé dans un premier temps que jouer la comparaison avec les œuvres de Mélanie Berger pourrait être une jolie manière de mettre en lumière ces dessins demeurés jusqu'ici dans l'ombre. Nous avons songé à les confronter à quelques dessins de la série *Grey Lights*, œuvres où le papier nu (papier schoellershammer) tient une place importante où les recouvrements au crayon de couleur sont scellés par l'huile de lin posée au pinceau. Cette superposition des matières transforme le dessin, imprègne le papier, au point de créer une forme de négatif en son revers. Créés pour être vus de face, les *Grey Lights* ils auraient pu être exceptionnellement présentés dans un encadrement double-face, en vis-à-vis des dessins de Colin.

Mais Charles Colin n'est pas un grand artiste. Les quelques dessins choisis n'ont pas valeur de modèle au sein de la collection. Pesé le pour et le contre d'une exposition équivoque, il nous a semblé plus pertinent de ne pas aggraver l'état de nos dessins anciens et fragiles, et de les laisser reposer dans l'obscurité, jusqu'à leur restauration afin qu'ils demeurent « des étendues de rêveries libres », comme aime à les appeler Mélanie Berger. ●

Quand l'émanation d'une philosophie devient un jeu vidéo

Bioshock, émanation de l'objectivisme randien

Thibault Detoef

Étudiant en khâgne, spécialité arts plastiques



" Permettez-moi de vous poser une simple question :
Ce qu'un homme obtient par le travail à la sueur de son front... Cela ne lui revient-il pas de droit ?

'Non,' répond l'homme de Washington. 'Cela appartient aux pauvres.'

'Non,' répond l'homme du Vatican. 'Cela appartient à Dieu.'

'Non,' dit à son tour l'homme de Moscou. 'Cela appartient au peuple.'

Pour ma part, j'ai choisi d'ignorer ces réponses. J'ai choisi une voie différente.
J'ai choisi l'impossible. J'ai choisi Rapture.

Une cité où les artistes ne craindraient pas les foudres des censeurs.
Où les scientifiques ne seraient pas inhibés par une éthique aussi artificielle que vaine.
Où les Grands ne seraient plus humiliés par les Petits."

Andrew Ryan

C'est par ce court discours d'Andrew Ryan¹, que commence Bioshock, une œuvre vidéo-ludique dirigée par Ken Levine des studios 2K Games sortie en 2007. Le joueur y est invité à découvrir Rapture en 1960, une cité utopique construite sous l'eau quatorze ans plus tôt, en plein milieu de l'océan Atlantique. Ce FPS² (jeu à la première personne) permet une immersion totale dans la peau de Jack : le protagoniste voit à travers ses yeux. Ainsi le joueur, comme pour un livre dont la narration est interne, ne sait que ce que le personnage sait, découvrant petit à petit les rouages de Rapture, son histoire et les raisons de sa chute dans un environnement

entièrement designé dans le style Art Déco. Bioshock est en grande partie construit sur la philosophie objectiviste telle qu'elle est développée par l'écrivaine Ayn Rand, en faisant dans le même temps une critique acerbe de celle-ci. On note d'ailleurs des similitudes entre l'écrivaine et Andrew Ryan : tous deux sont issus d'une famille de juifs russes ayant fui le pays après la révolution bolchevique, ils portent une haine viscérale au communisme, et sont vus comme des self-made-man/woman, jusqu'à leurs noms même : Andrew Ryan étant (presque) une anagramme d'Ayn Rand. →

Dès lors, qu'est-ce qui fait que le jeu BioShock, bien plus que d'en être simplement inspiré, est une émanation de l'objectivisme randien ?

BioShock n'est pas une simulation. Les personnages ne sont pas des robots dont le programme serait simplement d'agir comme le ferait un être purement randien. Bien au contraire, c'est une émanation critique de cette philosophie qui est faite ici. De l'histoire aux personnages, en passant par le travail sur l'environnement, tout semble avoir été fait pour donner aux joueurs une expérience virtuelle de ce que serait une *Polis*³ entièrement fondée sur des principes objectivistes.

De l'utopie...

Posons tout d'abord les bases idéologiques de Rapture : l'objectivisme randien. Cette philosophie, principalement développée par Ayn Rand dans les années 1950 - 1960 a surtout eu une forte résonance aux Etats-Unis, faisant de nombreux adeptes au pays du self-made man. En terme de principe de base, l'objectivisme pose l'idée que la réalité est toujours la même, indépendamment de l'observateur, mais ce sont ici ses dimensions politiques et économiques qui nous intéressent. Pour Rand, l'État ne doit exister que pour ses fonctions régaliennes : elle est du point de vue social et économique partisane d'un total laissez-faire capitaliste et, selon elle, le but de l'existence de l'homme ne serait que la recherche du bonheur ou "égoïsme rationnel"⁴, ce qui passe notamment par une éthique rationnel égoïste et l'abandon de tout altruisme. Le discours d'Andrew Ryan en introduction de cet article est un exemple d'une pensée randienne. Le personnage développe l'idée de "La Grande Chaîne"⁵: chaque personne influe sur l'économie par sa capacité à produire, acheter et vendre, l'union de toutes ces personnes crée un mouvement relativement uni et guidé uniquement par l'intérêt propre de chacun. Mais ici, l'Etat n'a aucune emprise sur le marché et l'économie, c'est la politique du *laissez-faire*. De plus, personne ne doit en avoir le contrôle car le contrôle sur l'économie serait le contrôle sur la liberté et donc ce serait une tyrannie. Ce symbole que l'on retrouve en jeu par une sculpture d'une main tenant une chaîne, fait écho à la théorie esthétique des objectivistes qui voient dans l'art, entre autres idées, un moyen de concrétiser des concepts, c'est-à-dire des abstractions de l'esprit, comme le langage en lui-même.

"Ma philosophie, par essence, est le concept de l'homme en tant qu'être héroïque, avec son propre bonheur comme objectif moral de sa vie, avec l'accomplissement productif comme sa plus noble activité, et la raison son seul absolu"

Ayn Rand, La Grève (Atlas Shrug), 1957

Les bases idéologiques de Rapture posées, abordons la cité en elle-même. Rapture est une cité sous-marine entièrement bâtie dans le style Art Déco et notamment inspirée par les sculptures du Rockefeller Center, à New-York. Ainsi, dans son architecture l'idée du self-made man, de l'homme réussissant économiquement et socialement, transparait. En effet, John D. Rockefeller, magnat du pétrole, fut l'un des hommes les plus riches



"L'Atlas" du Rockefeller Center, inspiration majeur dans le design de Rapture

de la planète dans la première moitié du XX^{ème} siècle avec en 1937 une fortune s'élevant 340 milliards de dollars. Les sculptures en ronde-bosses du Rockefeller Center, tout en Art Déco, imposent la puissance économique du self-made man, la plus célèbre étant un Atlas sculpté par Lee Lawrie, haut de 14 mètres (avec son piédestal). Bien que la philosophie de Rand n'apparaisse que dans les années 1960, l'Art Déco semble le meilleur choix pour donner forme à la grandeur de la cité et par le fait celle de son créateur, Andrew Ryan, qui est ainsi constitué en sorte de parabole de Rockefeller vidéoludique. Cette cité se veut donc comme celle des grands hommes, des plus brillants artistes, scientifiques et entrepreneurs. Son nom n'étant d'ailleurs pas choisi au hasard, dans la Bible "the rapture" ou en français "le ravissement" est l'élévation des croyants vers le paradis au moment du jugement dernier, ainsi seuls les meilleurs ont accès à Rapture. À travers cette ville, l'élitisme qui émane de la philosophie d'Ayn Rand est retranscrit ici. Elle se fait le reflet du meilleur, pour autant qu'il y ait un meilleur, de l'objectivisme, une sorte d'Atlantide du XX^{ème} siècle, grandeur technologique et glorieuse mais coupée du monde, encore une preuve s'il en fallait de l'égoïsme émanant de Rand. Il semble que cette philosophie ait permis la construction d'une ville impossible, repoussant les limites de l'homme, que celui désirant bâtir l'impossible en est capable. Rapture est l'émanation du rêve objectiviste, de son achievement mais aussi de son égoïsme : le joueur est seul au milieu de la mer, piégé, comme l'homme objectiviste est seul face au monde.



Mais c'est justement dans les personnages, cette élite enlevée au monde, qu'émane tout à la fois le meilleur et (surtout) le pire (notamment les comportements humains face à l'objectivisme appliqué) de la philosophie d'Ayn Rand. De manière générale, les personnages sont de genre et d'origine variés et le racisme comme le sexisme sont supposés être inexistantes. En effet, si on s'en tient strictement à l'objectivisme dans ce qu'il a de plus utopique (d'aucuns diront d'irréaliste), qu'importe le genre et l'origine, ce qui compte c'est la réussite personnelle. Ainsi, les plus grands scientifiques de Rapture sont d'origine judéo-soviétique (Brigid Tenenbaum), coréenne (Yi Suchong) ou encore afro-américaine (Charles Milton Porter). Ces esprits brillants ont tous pour but de repousser les limites de leurs domaines et l'objectivisme leur permet d'y parvenir car, comme le dit Andrew Ryan, ils ne sont pas "inhibés par une éthique aussi artificielle que vaine"⁶.

... à la dystopie objectiviste

C'est à partir d'ici que BioShock prend un tournant critique : l'émanation se heurte à sa source, dans le sens où le jeu vidéo en critique la philosophie. Comme évoqué précédemment, le jeu vidéo n'est pas une simulation, puisque chaque personnage a, comme un humain, son caractère propre. Or, si certains embrassent avec force cette absence d'éthique, tel Suchong, d'autres comprennent que cette vision est un manque d'humanité, telle Tenenbaum. Tous deux ont participé à l'exceptionnel développement scientifique de la cité en matière de physique et de chimie, bien au-delà de ce que la morale commune accepterait : expériences sur l'être humain et notamment les enfants, manipulations génétiques extrêmes, création d'un système de conditionnement mental... Le premier poursuivra dans cette voie jusqu'à sa mort alors que la seconde cherchera la rédemption s'efforçant de sauver ses cobayes. C'est le flagrant manque d'humanité, dans son sens le plus communément admis, de l'objectivisme randien et son profond égoïsme qui sont critiqués dans BioShock, et bien que l'exemple semble extrême il ne fait, finalement, que reprendre les idées de Rand et les adaptant à un petit Etat. L'utopie est devenue une dystopie : l'absence de contrôle de l'État a poussé aux pires excès en termes de médecine, de sciences, d'arts : les découvertes scientifiques ont permis de créer des substances capables de remodeler l'ADN

(nommées plasmides) mais cela nécessite un constant besoin en ADAM (fluide extrait d'une larve de mer), transformant les utilisateurs en drogués et finalement provoquant d'importantes déformations, qui détruisent le corps comme le psyché par la totale altérité du code génétique. Les plasmides⁷ sont aussi l'émanation d'une vision randienne de l'homme héroïque, du surhomme, le consommateur de ceux-ci devient des hommes supérieurs en termes de qualités physiques. De plus, pour que cette société subsiste, il lui faut bien une classe ouvrière afin de subvenir aux besoins de la cité et de sa population. Or, cette division entre une élite et une classe ouvrière finit par mener à une révolte de cette dernière. Paradoxalement, cette révolte est menée par un autre grand de Rapture, Atlas (référence au roman de Rand, *Atlas Shrug*), figure des dérives randiennes par son égoïsme et sa volonté d'atteindre ses fins, quitte à provoquer un conflit extrêmement sanglant. Une extrémité qui s'oppose à l'objectivisme mais, paradoxalement, en découle par l'absence de contrôle de l'État. Bien que la division en classe sociale ne s'oppose pas à l'objectivisme de Rand, il est illusoire d'imaginer, avec une classe traitée comme inférieure et l'absence des qualités sociales de l'État, que cette philosophie fasse une bonne guide pour une société humaine, et BioShock le montre par le carnage qui découle de cette guerre civile.

Finalement, BioShock réussit le pari de placer au centre de sa dramaturgie une philosophie. Il est l'émanation de l'objectivisme randien de façon vidéoludique, dans toutes ses contradictions, dans son utopisme pseudo-égalitaire, dans une esthétique symboliste tournée vers la grandeur de l'individu, dans ses excès, dans son incommensurable manque d'altruisme et aussi dans toute son hypocrisie, promettant un paradis sur terre par le dur labeur personnel. Une hypocrisie que l'on verra chez Rand elle-même lorsqu'à la fin de sa vie elle profitera des aides de l'État américain pour couvrir ses dépenses médicales, sous un faux-nom. ●

1- Principal antagoniste de BioShock et fondateur de Rapture.

2- Anglais : First person shooter

3- Grec ancien, à la fois "la Cité" et "l'Etat".

4- Concept notamment développé dans *The Virtue of Selfishness: A New Concept of Egoism*, recueil d'articles écrits par Ayn Rand pour le journal *The Objectivist Newsletter*.

5- Concept développé dans le jeu BioShock, notamment par un audio-journal, sorte de fragment d'histoire, de journal narré par un personnage et collectable à travers le jeu.

6- Voir le discours d'Andrew Ryan au début de cet article.

7- Les plasmides sont capables, entre autres, de créer des flammes, de geler, ou encore lancer des arcs électriques. Ainsi s'ils sont irréalistes, cela reste un jeu vidéo, ils s'inscrivent dans la narration, par exemple en permettant de dégager des zones ou d'activer des interrupteurs.









Glossaire subjectif

de l'œuvre de Mélanie Berger

Virginie Dewisme

Responsable du service de la médiation du Pôle culturel Saint-Vaast

Abyse

Le dessin de Mélanie Berger invite à une plongée. Il crée chez l'observateur une envie d'immersion. Est-ce par l'abstraction colorée ? Est-ce par l'enchevêtrement des traits de crayons de couleur ? Est-ce par le dynamisme de surface dû aux gestes vifs de la main ? Est-ce par la dilution et l'interpénétration des médiums ? Est-ce par les effets de transparences ? Est-ce par la superposition des supports ? Il semble que tout dans sa production ramène à la confrontation à la surface, pour mieux créer le sentiment de profondeur voire d'infini. Comme si le travail plastique offert en surface engageait chacun à chercher une révélation. ●



Circonvolutions

« J'ai l'impression de suivre un développement dont je n'arrive à saisir le sens qu'à posteriori. » D'abord la forme, en découpe sur fond blanc, puis l'intégralité de la surface recouverte : peut-être pour échapper aux constructions préétablies et donner toute sa place à la couleur. D'abord le crayon de couleur, médium unique, puis l'ouverture aux médiums picturaux : peut-être pour perdre le contrôle d'un trait devenu moins instinctif, trop maîtrisé. D'abord la feuille unique, puis les recherches d'agencements, de superpositions, de transfert entre feuilles : peut-être pour se libérer de toute source qui enfermerait le travail. Chaque fois l'impression de chercher à faire éclore, sans préméditation, la surprise de la relation entre médiums. Et s'arrêter, à chaque circonvolution de ce cheminement créatif, là où le renouveau surgit, où l'étonnement fait sens. ●

Alchimie

Pour Mélanie Berger, « tout dessin est un matériel qui peut revivre. » Cette relation au vivant explique nombre de ses recherches plastiques, qu'il s'agisse de celles liées aux médiums ou celles liées aux superpositions. Les interactions entre matières, telles que les effets de dilution de l'aquarelle ou de l'huile sur le crayon de couleur, les réactions à l'eau, à la température ou aux résidus de colle des adhésifs enlevés, la survenue de taches et leur reprise, l'imprégnation d'un dessin sur un autre, s'affirment comme autant d'accidents naturels. Cette recherche d'alchimie guide encore les réemplois de dessins antérieurs, les jeux d'assemblages de papiers et de dessins, leurs déplacements et leurs combinaisons comme autant de compositions amenées à être réinterrogées et peut-être à évoluer. Ces tentatives expérimentales d'introduction de facteurs aléatoires, dont les effets de surprise sont respectés et intégrés à la production, enrichissent l'histoire du papier, support sans cesse travaillé et dénominateur commun de l'ensemble de son œuvre. Toute cette vie intrinsèque à la matière, recherchée autant qu'observée, s'apparente à la vie cellulaire, à une naissance, à la création d'un monde. ●



Conscience

Une rencontre avec Mélanie Berger permet d'appréhender une artiste réfléchie, avec une analyse puissante de son travail créatif et de ses motivations. Des expérimentations fondatrices comme les essais d'éditions ou d'animation, elle retient l'inaboutissement de sa pensée. Des persévérances dans toutes les brèches ouvertes par la matérialité du papier, elle s'engage un peu plus dans ce corps à corps dans lequel chaque action de l'un entraîne une réaction de l'autre. Jusqu'à la prise de conscience de ce qui se manifeste évidence : « mes gestes sont là pour révéler quelque chose qui ne m'appartient pas. » ●

Intervalle

Le dessin de Mélanie Berger se reçoit dans l'ambivalence. Qui y trouvera dépouillement des compositions, légèreté des teintes, naturel des matériaux et sobriété d'ensemble s'interrogera devant la charge colorée, les ajouts de matières, les surimpressions, les compositions de plusieurs dessins. Qui y cherchera la trace d'un acte créateur achevé sera face à une proposition d'un état en devenir. Un dessin s'arrête quand il provoque la satisfaction d'un étonnement et quand il s'y traduit une forme d'unité. Mais celle-ci se crée par la complexité. Les dominantes colorées sont des mélanges complexes de couleurs parfois antagonistes. Les formes émergent des entrelacs de couleurs. Les résultats s'offrent tantôt « minimalistes », tantôt « baroques », dans une relation ambivalente à la sobriété. Et la transformation toujours possible, par le réemploi, la reprise ou l'ajout, place le résultat présenté dans un état nécessairement éphémère. L'art de Mélanie Berger se reçoit entre évidence et complexité, comme un entre-deux. ●



Magma

Terme régulièrement employé par Mélanie Berger pour expliquer son travail, le magma est d'abord sujet d'étonnement avant de devenir objet de fascination. C'est cette attention au processus de création plus qu'à la finalité. C'est le sentiment que par le geste créatif, quelque chose se passe dans l'espace, indépendamment d'une intention volontaire. C'est la sensation qu'un ensemble de gestes improvisés donne naissance à des cristallisations, des « informes. » C'est encore l'idée que les créations émergent d'elles-mêmes, et forment des cosmogonies. C'est finalement le fil rouge, le conducteur travaillé inconsciemment dès sa fin d'études et sans cesse réinvesti. C'est le lien qui unifie tous les pans de ses recherches plastiques. ●



Mélodie

Pour Mélanie Berger, « le travail pictural est une mélodie. » Les musiques qu'elle écoute dans l'atelier, souvent cycliques, parfois jusqu'aux effets de transe, résonnent en écho direct à ses ressentis pendant son travail. La ligne musicale se fait trait, dans une forme de perméabilité poétique entre les champs artistiques. Son dessin, aussi libre dans sa forme qu'il est économe dans ses moyens, a la souplesse d'une mélodie, la spontanéité d'une improvisation, l'agilité d'un accord, la liberté d'une composition, la rapidité d'une émotion ressentie. Cette pratique libre, intuitive et intensément mobile se ressent dans l'acte créateur autant que dans le résultat livré, qui condense tous les états de l'émergence des images, qui apparaissent, disparaissent et se réinventent au fil de la création. ●



Paysage

Ancrée dans l'abstraction, Mélanie Berger propose néanmoins des dessins comme autant de paysages perméables aux influences du climat. Sensible aux lieux dans lesquels elle travaille, elle fonde ses créations dans l'environnement qui les reçoit. Dès ses premières recherches, ses dessins traitent du surgissement de la forme sur fond blanc et se raccrochent au réel (trous du sol, cailloux) avant de se concentrer exclusivement sur les surfaces et leurs potentiels. Peu à peu les formes encore sous-jacentes ont tendance à disparaître. Et le noir de surgir de superpositions des traits de crayons de couleur. Et la lumière d'apparaître du fond. Et le paysage de toujours inspirer et de faire émerger des contrepoints visuels étonnants avec les œuvres du musée des beaux-arts d'Arras, comme les paysages de Corot ou *La Nuit* d'Émile Breton. ●



Peau

Mélanie Berger entretient un rapport très physique au papier. Support de toutes les expérimentations, il offre parfois, à l'issue des interventions de l'artiste, un côté charnel au regard de l'observateur. Le devenir du papier, jamais prémédité, peut se faire peau. Celle qui habille, enveloppe et s'harmonise avec le lieu. Celle qui s'élève, s'affiche au mur, se décolle voire se déchire partiellement et révèle une autre épaisseur d'elle-même. Celle qui s'étale au sol, s'enroule, se replie et se cache en partie. Celle qui attire la caresse par sa surface lisse et sa douceur supposée. Celle qui par sa légèreté, sa teinte et sa réaction à la lumière reste silencieuse et se fonde dans son environnement. Celle en somme qui questionne l'observateur dans une relation directe, dépouillée, presque intime. ●

Temporalité

L'historique de leur création nourrit les dessins de Mélanie Berger. De la trace de la gomme à l'infusion des médiums picturaux ajoutés, des révélations de couleurs sur les traces d'adhésifs à la migration des pigments, du transfert de la charge d'une couleur sous l'action de l'eau aux effets de transparences et de superpositions : chaque conséquence est condensée dans l'œuvre, qui réunit différents temps. Que ce soit la lenteur de la réalisation d'un grand format au crayon de couleur, la mise en jachère des papiers le temps de l'effet des médiums, les révélations liées à l'utilisation de l'huile de lin, jusqu'à la réutilisation d'anciennes feuilles travaillées pour être réinvesties, tous ces temps ne forment qu'un dans le dessin livré aux regards. Mais le temps fait œuvre, et le dessin, même montré, peut être repris à tout moment, et agencé avec d'autres feuilles dans de nouvelles compositions inédites. Souvent sans titre, le dessin n'est pas figé mais ancré dans une boucle sans fin, qui cherche à répondre au besoin de connecter les temporalités, celle de la pratique et celle de la réception. ●



Vibration

Les expérimentations de Mélanie Berger la poussent à exploiter toutes les potentialités du papier. Support jamais encadré, mais suspendu, posé à même le sol, roulé ou plié pour créer des compositions plus volumineuses, il ne se conforme pas à la contrainte traditionnelle d'accrochage : les angles se replient, les gondolements s'affirment, la surface vibre. Alors le pouvoir sculptural du médium papier s'affirme et devient palpable. Plus avant, le travail sur les variations colorées recherche les accords, l'harmonie, le halo, et mène à une autre forme de vibration. Par un entremêlement fourni de traits, les couleurs se superposent, se fondent et s'accordent pour provoquer chez l'observateur une réaction sensorielle immédiate, presque primaire, instinctive. Ce qui frappe c'est l'intuition avec laquelle les recherches plastiques s'agencent, dans un rapport d'être à être avec cette matière vivante et en constante transformation. ●

Rencontre avec Mélanie Berger

Le lundi 1^{er} octobre 2020, Mélanie Berger est venue à la rencontre des élèves d'hypokhâgne et khâgne option arts plastiques. Cet échange a été enregistré, puis retranscrit.



Élève Qu'est-ce qui vous donne envie de participer à cette résidence, qu'en attendez-vous ?

Mélanie B Je suis ravie de cette invitation : pour développer un travail spécifique sur deux lieux — L'être lieu et le Musée des beaux-arts d'Arras — et développer un projet avec vous. C'est un format assez inhabituel, il impose une récurrence, des rendez-vous. Une temporalité de six mois amène le travail à se développer en strates. C'est aussi l'occasion de travailler spécifiquement à partir des deux lieux, qui ont chacun leurs spécificités.

Élève Comment appréhendez-vous ces deux lieux ?

Mélanie Berger Ces deux lieux sont « traversés », ce sont des lieux de passage, pas des lieux d'exposition. L'espace de L'être lieu est un espace d'échange, où vous créez du lien. Le cloître du Musée est un lieu de silence, de recueillement. J'ai une pratique qui peut être assez ténue, assez discrète vous le verrez et la gageure pour moi est « qu'amener de plus dans ces lieux, avec mon travail ? ».

Élève Avez-vous déjà une idée du fonctionnement de vos ateliers ?

Mélanie Berger Plutôt que de vous amener vers ma pratique — liée à mes obsessions, qui ne rentreraient pas forcément en résonance avec les vôtres — j'ai pensé aborder ensemble des questionnements en rapport au lieu : « qu'est-ce que l'investir ? », « qu'est-ce qu'on y fait ? », « quels gestes poser, pour dire quoi ? ». Je vais traverser des étapes de réflexion similaires pendant ma résidence de création alors j'ai imaginé mener un travail d'échange avec vous, de collaboration. Se mettre tous ensemble sur des terrains incertains pour que nos questionnements mutuels s'enrichissent.

Élève Vous évoquiez tout à l'heure des obsessions, comment se manifestent-elles dans votre travail artistique ?

Mélanie Berger Oui, j'ai quelques obsessions (rires). Ma pratique est une pratique de dessin. Même si aujourd'hui cela s'apparente plus à de la peinture, le papier reste vecteur, un nœud fédérateur de toute ma pratique mais aussi de ma vie puisque je suis par ailleurs graphiste. Je réalise des éditions et des livres d'artistes. Il y a beaucoup de liens entre le dessin et le graphisme : investir un format, un espace, celui d'une page, d'une feuille, amener des questions de rythmes, de couleurs, de toucher du papier... Qu'est-ce qui se passe quand on tourne une page ? Est-ce que le papier est léger, lourd ? Cet aspect sensoriel est aussi primordial dans le dessin.

Élève Quelles sont les différences avec votre activité artistique ?

Mélanie Berger Les processus créatifs sont différents. En graphisme, le but est très précis, il s'agit de travailler en vue d'un objectif : produire un livre, produire des affiches, qui doivent véhiculer un message concret.

Quand je suis à l'atelier, le processus est inversé : il n'y a pas de projet. Je suis attentive à des gestes, à ce qui émerge, à ce qui est déjà là aussi puisque j'ai un atelier rempli de papiers, de dessins en devenir. Ces papiers et dessins se superposent et dialoguent. Mon travail consiste également à les déplacer dans l'espace et à créer des rencontres, des chevauchements. Je ne cherche pas à donner une forme exacte, déterminée, les choses se font de manière très empirique, par petits bouts. Je suis extrêmement lente dans mes processus de travail, les gestes viennent comme des strates qui se superposent les unes sur les autres et qui font peu à peu émerger des couleurs, des matières, des dessins en somme.

Élève Quelle a été votre formation ?

Mélanie Berger J'ai fait mes études aux Arts Décoratifs de Paris. À cette époque, le dessin était très important dans le cursus. Ma sensibilité au dessin a certainement été confortée par cette culture.

Élève Le dessin a toujours été votre médium privilégié ?

Mélanie Berger Oui, c'est une pratique impulsive, qui peut jaillir, être posée rapidement. Le dessin, c'est de la pensée qui n'a pas besoin d'énoncé pour devenir forme. Quand j'ai commencé mes études, je dessinais pour faire exister les images mentales générées par mes lectures, très influentes à ce moment. Ça a beaucoup dérivé depuis, mais à la base c'était ça.

Je vais vous montrer des images du tout début ! C'est une image extraite de mon projet de fin d'étude. C'est un livre pour lequel je me suis nourrie d'énormément de textes, de récits de création du monde, de récits cosmogoniques, de cultures différentes. Je voulais décrire ce qu'est un processus de création. J'ai utilisé pour cela une suite de cinq gestes, cinq verbes. Le premier verbe, « envelopper », est le geste de tout embrasser mais de manière indistincte, sans mettre de différence. Ensuite, il y a « enfouir », un geste d'intériorisation : prendre des informations et les balancer dans l'inconscient si on parle en termes plus psychanalytiques. Puis « forger ». Forger c'est ce qui se passe à l'intérieur, ce travail incessant, parfois très dur, difficile, laborieux, long, qui se passe dans les entrailles, dans la terre, de manière presque invisible. Le quatrième verbe, « jaillir », est le moment qu'on cherche tous à vivre, quand quelque chose se passe, tout d'un coup, c'est l'eurêka ! Comme une apparition, devant nous. La phase d'après a toujours été, selon moi, plus difficile à vivre : « séparer ». Séparer ça veut dire donner un nom, nommer.

Élève Quel est le sens de cette séparation ?

Mélanie Berger Quand je fais un dessin et qu'une forme apparaît, trop identifiée, cela devient un dessin séparé de son

potentiel d'action, fini en quelque sorte. Je tente avec mon travail d'éradiquer ce côté fini et de me situer à d'autres niveaux du processus que je viens de décrire.

Élève Vous voudriez que vos dessins ne soient jamais terminés ?

Mélanie Berger Pas tout à fait, je sais que mes dessins peuvent exister en tant que tels : ils sont exposés dans une forme arrêtée, ils sont parfois vendus, puis encadrés... Disons qu'au sein de ces « forme arrêtées », je cherche une image **appaissant**, une image qui ne serait pas une image terminée, qui ne serait pas nommée.

Élève Avez-vous réalisé d'autres éditions, d'autres livres ?

Mélanie Berger Oui, peu de temps après ma sortie de l'école, autour de l'histoire de Médée. J'ai réécrit le mythe pour l'adapter en roman graphique, édité par la maison d'édition **Warum**. Il n'y a rien de pire qu'un livre dans le genre « terminé », imprimé, sur la table, ça ne correspondait pas du tout à ce que je voulais. Ce n'était pas là que ça devait se passer. Comme je vivais à Paris, j'avais un atelier de quelques mètres carrés, je ne savais pas comment déployer ce travail. J'ai alors pensé à développer mes dessins non pas dans l'espace, mais dans le temps, en les animant grâce au **stop-motion**. Vous connaissez peut-être ? Il s'agit d'enregistrer un dessin en train de se faire. Je trace un trait, je prends une photo, je gomme, je retrace, je reprends une photo, je regomme... et mis bout à bout, on obtient un dessin qui bouge.

Élève Qu'est-ce qui vous intéresse dans cette technique d'animation ?

Mélanie Berger En travaillant sur une seule et même feuille de papier je gardais les traces de tous les dessins antérieurs, comme un palimpseste. Mes animations étaient souvent des scénarios cycliques, conçus pour passer en boucle, mais en conservant la trace des étapes précédentes. Une façon de dire que le passé s'inscrit en nous, et teinte chaque expérience vécue.

Élève Avez-vous continué par la suite cette pratique de Stop-motion ?

Mélanie Berger Oui pendant quatre ou cinq ans j'ai réalisé des petits films d'animation. Je prenais beaucoup de plaisir à les faire. Pour certains films je me posais la contrainte de les réaliser sur une journée. Je me mettais très tôt le matin sur mon banc-titre — c'est une espèce d'armature qui fixe l'appareil photo et les lumières — et j'enregistrais tout ce qui pouvait se passer sur cette feuille jusqu'au soir.

Élève Est-ce vos dessins étaient réalisés sur le moment,



par improvisation ou aviez-vous une idée préalable du dessin final ?

Mélanie Berger J'avais des scénarios, des trames. Mais ces trames se faisaient déborder, chaque trait m'amenant sensiblement ailleurs. Faire permet d'aller beaucoup plus loin que ce qui est pré-déterminé. C'est récurrent : même si j'ai une intention sous-jacente lorsque je prends un papier et que je choisis un format, cette intention va toujours se coltiner au réel, au concret, à ce que fait la main, à ce qui se passe autour, dans le hors champ. C'est ce qui rend passionnant une pratique !

Élève Pourquoi avez-vous finalement abandonné ce médium ?

Mélanie Berger Malgré mon plaisir à réaliser ces films, le résultat me décevait souvent : qu'il soit projeté ou sur un écran, on passe totalement à côté de tout le côté tactile et sensoriel qu'implique le dessin. Le spectateur se retrouve pris dans une temporalité très différente de celle que je vivais : un petit film de deux minutes, même pas !

Élève Cette temporalité était fermée ?

Mélanie Berger Oui, je cherchais l'ouverture mais en fin de compte rien ne pouvaient vraiment se déployer avec ce médium. Au bout d'un moment, j'ai réalisé que je tournais en rond et qu'il y avait une donnée essentielle pour moi qui n'était pas restituée : je voulais faire sentir la temporalité réelle du dessin !

Élève Quel a été votre cheminement, votre évolution, pour revenir au dessin ?

Mélanie Berger En parallèle des films d'animation, je continuais de dessiner : des dessins assez rapides dans leur exécution, des surgissements. Je cherchais une énergie dans le tracé, une forme qui s'imposerait tout en restant extrêmement ouverte.

Mais comme pour les films d'animation, j'avais cette sensation de manque. D'inachèvement. Il me fallait approfondir.

Ne sachant comment faire, j'ai commencé à dessiner ce que j'avais sous les yeux : Des cailloux, de la terre, des papiers froissés... J'ai compris en faisant cela que la surface de ces éléments m'intéressait : il existait dans cette surface une profondeur, une dimension mobile au-delà de la forme que je voulais révéler.

Ce moment était charnière, dans ma vie aussi : j'ai quitté Paris pour le Nord de la France et accédé à un atelier digne de ce nom ! J'ai pu commencer à faire des dessins de plus grands formats.

Élève Quelle est la technique employée pour ces dessins ?

Mélanie Berger Des crayons de couleur. Tout comme pour le dessin d'animation, j'ai travaillé avec ces suites de gestes : tracer, gommer, retracer, re-gommer, etc. Chercher une image qui ne s'arrête jamais.



Élève N'est-ce pas paradoxal de faire un dessin qui ne se fixe pas, sans forme établie ?

Mélanie Berger C'est-à-dire qu'un trait, aussitôt marqué, est tout de suite retiré —partiellement, le crayon de couleur s'efface mal ! — pour être ensuite réitéré légèrement différemment. Ces dessins sont des successions de traits, tissés les uns aux autres, superposés. Les formes créées glissent les unes sur les autres, sans chercher une prédominance.

Élève Comment travaillez-vous, verticalement, horizontalement ?

Mélanie Berger Je ne travaille pas debout, mais par terre, au sol. Je suis dans le dessin, sans visibilité de ce que cela peut donner une fois redressé. Je travaille en aveugle, en quelque sorte. Mais ce qui m'intéresse là-dedans est l'attention à ce qui est là, autour de moi. Il y a un rapport d'échelle et d'immersion : être dedans.

De temps en temps, j'accroche le dessin, je le regarde, puis je le remets au sol pour le reprendre...

Élève Votre œuvre est majoritairement abstraite, mais on ressent quand même parfois des traces de paysage. Est-ce une source d'inspiration ?

Mélanie Berger Oui. Le paysage est une immersion dans les sensations : olfactives, sonores, visuelles... La sensation du vent, les impressions colorées fortes. C'est comme un bruissement permanent, duquel émerge des possibilités, des présences et des histoires. C'est le lieu du changement par l'intérieur.

J'ai vécu cela de très près en 2014, pendant une résidence de trois mois dans le centre de la France, à Issoudun. Juste à côté de la maison où je résidais il y avait une petite rivière. J'ai commencé à dessiner tous les jours un fragment de cette rivière. Je voulais restituer ce qu'on ne voit pas forcément — la profondeur — mais aussi le reflet de la surface, le hors-champs, tout ce qu'on devine par les variations, les mouvements, le vent qui bruisse, qui bouscule les reflets...

Cette résidence courrait du mois de mars au mois de juin, trois mois à observer la transformation des couleurs : des couleurs terreuses, boueuses du mois de mars, aux verts-bleus de la surface de l'eau du mois de juin, lorsque les arbres retrouvent leurs feuillages. Cette étude quotidienne a développé mon attention aux changements, révélés par la surface du papier.

Élève Avez-vous d'autres sources d'inspiration ?

Mélanie Berger La peinture ! Je fais parfois des copies de peintures, en cherchant simplement à percevoir leur mouvement et leur dynamique, sans trop me focaliser sur la représentation. Cela m'aide à élargir mon vocabulaire, surtout en terme de composition. Par exemple ici, je me suis inspirée du tableau de Goya « **Duel à coup de gourdins** » (vers 1820). Ce tableau représente deux titans dont les pieds semblent pris dans la vase, englués dans le paysage, qui se font face avec des énormes gourdins. J'ai voulu

reprendre cette composition avec deux feuilles de papier de grand format. Chaque personnage se situe sur une feuille différente. Ils sont séparés par une marge mais aussi par la jointure des deux papiers. Finalement, ils ne se rencontrent jamais, mais on pourrait croire qu'ils peuvent se rejoindre par le côté extérieur du dessin, car il est sans marge, sans limite.

Élève Vos compositions jouent beaucoup avec ces marges...

Mélanie Berger Oui il a été question pendant plusieurs années des marges dans mon travail, c'est peut-être une préoccupation qui me vient du graphisme. Qu'est-ce qu'une marge ? Une limite ou une ouverture ? Mes enchevêtrements de crayons de couleur n'avaient pas de forme extérieure, pas de fin possible. J'ai eu besoin de me rattacher à cette limite extérieure, pour donner à voir pleinement ce qui se passait dans l'informe... Pendant longtemps, ma première intervention sur un format a été de décider des marges, d'une forme extérieure, au sein de laquelle m'immerger.

Élève Comment a évolué (techniquement) votre travail ?

Mélanie Berger J'ai travaillé pendant plusieurs années seulement avec des crayons de couleur. J'adorais cette temporalité, passer des heures sur un dessin et créer lentement une image, de manière organique. Pourtant un coup de crayon est extrêmement décidé, c'est quelque chose qui attaque le papier : mes crayons sont taillés en pointe, quand je dessine je marque le papier, le trait est dur et ne se déploie pas plus que l'élan que je lui donne. C'est un geste qui reste fermé. J'ai eu besoin à un moment donné d'aller vers d'autres techniques pour donner de l'ampleur, pour que le temps puisse se déployer autrement, par un lâcher prise avec ma propre volonté. Avec l'aquarelle ou l'huile, je continue évidemment à être l'auteure de mes dessins, mais beaucoup d'autres paramètres m'échappent...

Élève Qu'est-ce qui motive cette perte de contrôle dans votre pratique artistique ?

Mélanie Berger Quand j'ai commencé à travailler avec l'aquarelle, j'ai eu la sensation de rentrer dans un dialogue avec le papier, qui pouvait révéler son histoire, ses composants. Je n'étais plus toute seule avec mes outils et mes



Photo : Lou Lindénbaum



Photo : Lou Lindénbaum

décisions, chaque geste était un événement parmi d'autres. Je me suis sentie en interaction. C'était nécessaire pour moi d'opérer ce changement, qui amène de la cohérence entre mon travail et mon rapport au monde.

Élève Je perçois dans votre travail une dimension physique, êtes-vous d'accord avec ça ?

Mélanie Berger Tout à fait, mes formats sont à l'échelle du corps, je les aborde avec des gestes amples, de la mobilité. Les grands dessins aux crayons de couleur sont tout particulièrement physiques : pendant des heures à genoux, à tracer, gommer, me déplacer dans le dessin, au sol. J'ai dû établir une vraie discipline d'étirements pour ne pas que mon corps se coince !

Élève Je me pose la question du choix de vos couleurs : ça vient tout seul ou ça dépend de vos états d'esprit ? On voit que ce sont des sensations...

Mélanie Berger Oui c'est assez instinctif ! Les lieux dans lesquels je travaille sont aussi très importants. Les intérieurs, les extérieurs, les luminosités ambiantes. J'ai gardé un atelier pendant longtemps dans un ancien couvent, il était très terne dans ses tonalités, mais extrêmement beau, tout en nuances de gris. Je pense que c'est un lieu qui a eu un vrai impact sur ma vision. De toute façon, si je vivais à Marseille plutôt qu'à Bruxelles mes dessins n'auraient rien à voir, parce que la lumière est tellement différente... Je pense qu'on est des êtres perméables, et c'est ce qui m'occupe de plus en plus : observer cette perméabilité.

Élève Êtes-vous dans la recherche d'un style ou d'une expression ?

Mélanie Berger Je ne dirais pas que je cherche un style, une expression ou même à me libérer de conventions, à part peut-être de me libérer de mes propres carcans mentaux. Ceci dit on est toujours pris dans des carcans, quels qu'ils soient. Trois, quatre ou cinq ans plus tard, on s'en rend compte, une fois qu'on les a vraiment dépassés, on se dit : « **ah oui là c'était une limitation que je m'étais imposée.** »

Je crois que toutes les questions de styles naissent plus de nos impossibilités que de nos possibilités. Je fais du dessin mais je ne suis pas une super dessinatrice, je n'arrive pas à restituer avec précision les choses, c'est même tout le contraire ! Mon travail hérite de cette impossibilité à être une « **vraie** » dessinatrice.

Le style est peut-être aussi simplement le résultat de ce qui nous anime profondément. En l'occurrence, pour moi, cette quête d'une image aux potentiels multiple : cela guide mes choix et gestes, génère par ricochet un langage.

Élève Comment décidez-vous d'arrêter votre œuvre ?

Mélanie Berger Très bonne question ! Quand elle me surprend, certainement. Il faut aussi que le dessin, malgré sa complexité, propose une forme de cohérence. Mais ce n'est pas toujours évident. Quand j'ai fait quelque chose et que je

ne suis pas certaine que ce soit bon, je l'accroche. Des dessins peuvent rester accrochés pendant plusieurs mois. Parfois, je vais décider d'en reprendre un et de le retravailler. Il me faut ce temps de latence pour qu'une envie de geste naisse et « déplace » le dessin. C'est ça que je cherche, ces petits déplacements. Si au bout d'un temps je ne les reprends pas, c'est que j'accepte la bizarrerie qu'ils me proposent !

Élève Quand vous travaillez à l'huile sur papier, forcément la couleur traverse le papier, est-ce que l'autre côté, l'envers, vous intéresse ?

Mélanie Berger Ah complètement, j'ai des dessins qui sont montrés uniquement de « l'autre » côté, c'est bien mieux même que le côté « intentionnel » (rires).

Élève Selon vous, est-ce qu'on peut faire quelque chose avec l'idée de ce verso et de ce qu'il y aura derrière ?

Mélanie Berger Et bien, à chaque fois que je suis partie avec cette idée, ça ne fonctionnait pas ! Là encore, c'est cette question de l'intention. Si l'intention est trop présente, ça rate. Ma première expérience à l'huile était celle-là justement, sur un très grand format : j'ai commencé à peindre avec de la couleur directement sur le papier, je n'aimais pas, c'était boueux et j'y allais tout doucement, j'avais un peu peur... Petit à petit, le dessin s'est complexifié, mais je n'aimais toujours pas, alors je l'ai laissé sécher. Au bout de deux mois, je l'ai retourné et me suis rendue compte qu'il y avait des choses qui m'intéressaient vraiment de ce côté-là. J'ai voulu reproduire les mêmes gestes pour approfondir, mais je n'ai jamais réussi à obtenir le même résultat. Cette lenteur de la « première fois », ces toutes petites touches... On ne vit ça qu'une fois !

Élève Quelle est l'interaction entre vos différentes œuvres, considérez-vous chaque dessin comme indépendant ?

Mélanie Berger Lorsque je travaillais aux crayons de couleur, chaque dessin était tellement construit par rapport à un format délimité, prenait tellement de temps dans sa réalisation, qu'il m'était difficile de créer des ponts effectifs entre mes différents travaux, mis à part à posteriori, lors d'un accrochage par exemple.

Aujourd'hui, travaillant avec des techniques qui débordent, je leur trouve une réelle interdépendance. Je vais par exemple prendre plusieurs feuilles de papier, les disposer les unes sur les autres, travailler à l'huile ou à l'aquarelle sur la première feuille. Les feuilles du dessous vont hériter de tâches, de couleurs, de formes, etc. Et ces feuilles vont être reprises, assemblées avec d'autres formats, créer d'autres formes, ailleurs...

C'est comme une écologie générée entre les différents dessins. Un vrai magma dans lequel je me perds parfois, mais où mon travail constitue une mise en ordre temporaire du « désordre » magmatique. Puis le cycle reprend, les papiers se mélangent, bavent, suintent, jusqu'à atteindre une nouvelle composition, tout aussi temporaire... ●



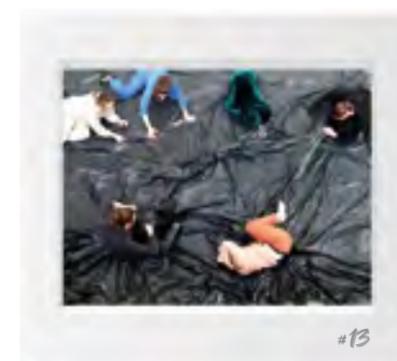
Atelier de création

« J'ai voulu lier le travail mené avec les étudiant.e.s aux questions d'espaces : comment agir dans un espace, quel est l'impact de nos gestes dans sa lisibilité, que produit-on alors ? Il me semblait important de travailler sous deux temporalités : individuelle d'abord, puis collective. Dans un premier temps, amener chaque étudiant.e à investir un espace de l'école par une succession de gestes, construisant peu à peu une histoire et une appropriation.

L'espace, que je pensais ouvert à l'échange et aux traversées, s'est transformé pendant deux mois en espace virtuel : chacun.e, depuis son « chez soi », a tenté de restituer par le dessin l'espace depuis lequel il/elle nous parlait, à agir sur cet espace intime et le restituer par des prises de vues. Lorsque le retour à l'échange et la présence a été rendu possible, nous sommes partis sur un espace collectif : une surface, au sol, sur laquelle chaque élève vient, à intervalle régulier, déposer des gestes, des traces, des mouvements. »

Mélanie Berger, 10 janvier 2021

Note d'intention du travail mené avec les étudiants de CPGE.



Entre deux eaux

Azélice Benoit

Étudiante en khâgne, spécialité arts plastiques

« C'est près de l'eau que j'ai le mieux compris que la rêverie est un monde en émanation, un souffle odorant qui sort des choses par l'intermédiaire d'un rêveur »

Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*

Des traces laissées sur le papier qui traduisent les signes paisibles d'une vie en mouvement. On trouve dans le travail de Mélanie Berger cette tension continue entre dynamisme et statisme rendue ambiguë par le traitement de la couleur et l'usage du crayon : des traits dynamiques venant taillader le papier et traduisant la vibration de l'eau, les caresses du vent sur la surface mais aussi, dans le même temps, une certaine planéité dans la représentation avec l'image de strates de couleurs figées dans un même plan. *Entre deux eaux* est ainsi une série de dessins, des fragments d'images de la rivière Théols, réalisés en 2014 à l'issue d'une résidence de l'artiste à Issoudun.

À travers sa pratique du dessin, Mélanie Berger s'attache ici à retranscrire une atmosphère, une présence, celle de la vie dans les mouvements et les bruits de la nature. Un fragment de paysage émerge sur la feuille, venant mêler des nuances de bleu et de vert, où le dessin devient cette vibration sur le papier, des signes. Il y a cette puissance de la représentation dans le fait que ce seul fragment tend à créer de nouvelles sensations : dans la création de ce nouvel espace au sein même du papier, un lien est établi entre l'eau et le dessin qui ouvre, entre les spectateurs et l'œuvre un souvenir commun pareil à la représentation d'un paysage flou mais familier. *Entre deux eaux* est la représentation d'un paysage qui se reflète, oscillant entre l'abstrait et le figuratif comme un souvenir que la mémoire cherche à recomposer. Il est l'émanation d'un souvenir dans cette immersion dans le paysage où tout un monde vient se concentrer, mêlant des bruits divers de la nature à des instants de silence et de sérénité, dans lequel le spectateur se retrouve plongé. Le dessin rappelle ainsi *Les Nymphéas* de Claude Monet dans l'idée de simples fragments d'images rendant possible ce rapport de proximité entre l'œuvre et le spectateur qui se voit immergé dans un paysage calme et doux. Un dialogue s'installe alors dans ce pur moment privilégié où, après avoir longuement observé l'œuvre, le spectateur la voit venir dépasser la simple représentation d'un segment de rivière pour offrir l'image d'un mouvement du monde s'exprimant à travers des jeux de surface et de profondeur.



Mélanie Berger, *Entre Deux Eaux*, 2014, série de 75 dessins, crayons de couleur sur papier, 26x35,5 cm, réalisé dans le cadre d'une résidence au musée de l'Hospice Saint-Roch à Issoudun

C'est ainsi une pure expérience de contemplation que Mélanie Berger vient nous offrir où l'eau devient le moyen de glisser entre les différentes dimensions de la représentation. Elle est en effet toute puissante dans l'œuvre, déforme le paysage en se faisant le filtre entre le regard du spectateur et la nature elle-même. Dans cette idée, l'œuvre peut rejoindre le travail de l'artiste Victorine Muller et son installation *Le moment végétatif* où la bulle transparente, disposée dans la nature, tend à une reconstitution du paysage avec la déformation du paysage à travers cet écran transparent. Comme cela peut être le cas chez Mélanie Berger dans *Entre deux eaux*, la vue du spectateur est biaisée par ce filtre transparent. Mais alors que chez Muller l'installation est déposée à même l'environnement, c'est ici le papier qui se fait support de la transformation. L'eau y vient brouiller la représentation, entraînant le regard vers une lecture nouvelle de l'œuvre comme le passage d'une réalité banale à la fiction hallucinatoire et poétique, le papier étant cet espace de transfert où se dessine une nouvelle réalité.

En effet, dans *Entre deux eaux*, le dessin se fait le théâtre de l'émergence de fantômes dans cette image qui n'est

qu'un reflet, des silhouettes se projetant sur l'eau. Il se crée une poésie de la présence et de l'absence dans ce surgissement des formes sur le papier. Mais cela reste une présence fragile, prête à se brouiller et à disparaître à tout moment - éléments qui planent sans jamais réellement apparaître aux yeux des spectateurs. En ce sens, cette idée d'image fantomatique émergeant sur le papier peut rappeler l'esquisse de Georges Seurat *Peupliers* où les arbres ne se font plus que traces sur la toile pareil à une présence fragile et floue, le sentiment d'une vibration de vie qui se déploie pour un instant par le travail de l'estompage du trait. Les deux œuvres semblent ainsi dépendre de cet instant de surgissement de l'image sur le papier. Néanmoins dans ce rapport au brouillage et à l'incertain au sein de la représentation, il se crée un sentiment de trouble face à un paysage qui nous échappe. L'eau est ici cet écran qui brouille la représentation, elle crée ce sentiment de vertige face à l'œuvre dans le traitement des couleurs plus sombre à certains endroits, témoignant d'une profondeur. C'est donc aussi le dessin d'un gouffre dans lequel le spectateur bascule. Un changement de point de vue s'opère ainsi dans l'absence

de rebords. L'eau est partout. Le regardeur est prisonnier de la représentation dans laquelle il se noie. La nature ne se reflète plus, elle est révélée à travers cet écran d'eau qui submerge le spectateur. Les traits du crayon apparaissent comme les griffures désespérées du spectateur cherchant en vain à s'échapper. La blancheur du papier qui contraste avec l'ensemble souligne néanmoins cette sensation de contrainte et d'enfermement.

Au fil de la contemplation, la perception de ces traces laissées sur le papier évolue. Ce dessin est une œuvre mouvante dans laquelle le spectateur peut se voir basculer à tout moment. Mais il est aussi un fragment d'image qui concentre la vie, les mouvements, les bruits. Tout cela lui permet d'établir ce lien avec le regardeur au travers de l'émanation qui, elle-même, vient transformer cette sensation de vie en une présence indistincte, tapie au fond de l'eau, prête à surgir à tout moment. ●

1- Claude Monet, *Nymphéas*, 1904, huile sur toile, 81 x 100 cm. (Collection particulière, France)

2- Victorine Muller, *Le moment végétatif*, 2010, bulle transparente, 9 m. (Festival Arbres en lumières de Genève, Suisse)

3- Georges Seurat, *Peupliers*, 1883-1884, crayon, 24,3 x 31 cm.

L'émanation symboliste

CORPUS DES SENS, ESSENCE DES CORPS

Éléonore Deltombe

Étudiante en hypokhâgne, spécialité arts plastiques



Gustav Klimt, *Le Baiser*

1908-09, huile et feuille d'or sur toile 180x180cm, Palais du Belvédère, Vienne

Un couple enlacé, recouvert d'un habit ornemental déverse une effervescence de motifs, mêlant intimité et envoûtement. On songe aux amants de Maeterlinck dans la scène d'adieu, lorsque l'amour et le danger, Eros et Thanatos, décident de leur destinée.



Guillermo del Toro, *The Shape of Water*, 2017

Dans ce film, à l'environnement aquatique, des âmes étrangères au monde réel, finissent par se retrouver dans une union qui transcende le dicible et les conceptions matérialistes de l'existence. L'aspect esthétique de l'œuvre révèle l'idée de lumière.

Alfons Mucha, *Salomé*

1897-1898, lithographie, 31 x 41 cm, collection privée

Féminité perverse et consciente de ses charmes, Salomé, héroïne mythique, est une profonde source d'inspiration pour le symbolisme et l'art nouveau. De nombreux écrivains, poètes, artistes, se sont inspirés de cette figure d'une merveilleuse monstruosité.



Gustave Moreau, *Salomé dansant devant Hérode*

1876, huile sur toile, 143,5 x 104,3 cm, Hammer Museum



Bill Viola, *The Dreamers*

2013, installation vidéo sonore, sept écrans plasma verticaux, quatre canaux stéréo, en continu, Collection Pinault

Immergés paisiblement dans cette eau limpide, sont-ils plongés dans un sommeil profond, comme étrangers à la vie ? Rêvent-ils, vivent-ils, sont-ils conscients ? L'eau est insaisissable comme l'esprit de l'être humain.

Le style du mouvement Nabi, les peintres « prophètes »



Paul Sérurier, *Talisman, l'Aven au bois d'amour*

1888, huile sur toile 27 x 22 cm, conservé au musée d'Orsay, Paris

Une réalisation d'un artiste passionné d'ésotérisme et de spiritualité, et maître du Nabi.



Pierre Bonnard, *Femmes au jardin*

1890-1891, détrempe à la colle sur toile, 160 x 48 cm, Musée d'Orsay, Paris

Le paravent constitué de quatre panneaux relève du style Nabi, qui va chercher son inspiration dans la culture japonaise, dans ses formes allongées et ses couleurs novatrices. Ce mouvement se traduit par une quête spirituelle et un renouveau esthétique, il prône un retour à l'imaginaire et à la subjectivité.

L'émanation symboliste

CORPUS DES SENS, ESSENCE DES CORPS

Éléonore Deltombe

Étudiante en hypokhâgne, spécialité arts plastiques

Charles Baudelaire, « Correspondances »

Les Fleurs du Mal, 1857

*La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles ;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.*

*Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.*

*Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
- Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,*

*Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.*

Maeterlinck, « Âme de nuit »

Serres Chaudes, 1889

*Mon âme en est triste à la fin ;
Elle est triste enfin d'être lasse,
Elle est lasse enfin d'être en vain,
Elle est triste et lasse à la fin
Et j'attends vos mains sur ma face.*

*J'attends vos doigts purs sur ma face,
Pareils à des anges de glace,
J'attends qu'ils m'apportent l'anneau ;*

*J'attends leur fraîcheur sur ma face,
Comme un trésor au fond de l'eau.*

*Et j'attends enfin leurs remèdes.
Pour ne pas mourir au soleil,
Mourir sans espoir au soleil !
J'attends qu'ils lavent mes yeux tièdes
Où tant de pauvres ont sommeil !*

*Où tant de cygnes sur la mer,
Des cygnes errants sur la mer,
Tendent en vain leur col morose,
Où, le long des jardins d'hiver,
Des malades cueillent des roses.*

*J'attends vos doigts purs sur ma face,
Pareils à des anges de glace,
J'attends qu'ils mouillent mes regards,
L'herbe morte de mes regards,
Où tant d'agneaux las sont épars !*

Le poème est un dialogue entre la nature et l'homme. Le lieu sacré et symbolique qu'est la nature a le pouvoir d'éveiller l'esprit et les sens de l'être humain. Dans ce monde, le poète nous invite à voir au-delà de la réalité sensible pour y souder les mystères.

Le poème, constitué de jeux de répétitions, dévoile l'évanescence et la dépersonnalisation de l'écriture. Une observation de la nature se dégage des vers, dans une orientation philosophique qui mène à une réflexion universelle sur la relation entre l'être humain et l'univers, le cosmos.

Le voyage tant désiré est une métaphore de la créativité. Le poète souhaite atteindre ce rêve, celui de la découverte d'un nouvel horizon, cependant la peur du naufrage freine cet enthousiasme, peut-être aussi l'angoisse de l'échec, et de sombrer dans ses profondeurs.

Stéphane Mallarmé, « Brise marine »

Poésies, 1887

*La chair est triste, hélas ! et j'ai lu tous les livres.
Fuir ! Là-bas fuir ! Je sens que des oiseaux sont ivres
D'être parmi l'écume inconnue et les cieux !
Rien, ni les vieux jardins reflétés par les yeux
Ne retiendra ce cœur qui dans la mer se trempe
O nuits ! ni la clarté déserte de ma lampe
Sur le vide papier que la blancheur défend
Et ni la jeune femme allaitant son enfant.
Je partirai ! Steamer balançant ta mâture,
Lève l'ancre pour une exotique nature !
Un Ennui, désolé par les cruels espoirs,
Croit encore à l'adieu suprême des mouchoirs !
Et, peut-être, les mâts, invitant les orages
Sont-ils de ceux qu'un vent penche sur les naufrages
Perdus, sans mâts, sans mâts, ni fertiles îlots...
Mais, ô mon cœur, entends le chant des matelots !*

Pellèas et Mélisande

Ismaël Lesueur

Étudiant en hypokhâgne, spécialité arts plastiques

En réprimant toute notre sensibilité, la pièce *Pellèas et Mélisande* pourrait être circonscrite, dans sa dimension narrative, à la naissance d'un amour impossible entre les deux personnages éponymes, un amour que condamne à l'étouffement le frère du premier et mari de la seconde, une intrigue théâtrale somme toute banale. Mais cette œuvre ne serait être ainsi amputée de sa complexité. La pièce baigne en réalité au sein d'une lymphe étrange et envoûtante, comme la source d'un halo de beauté et de poésie, *émanation mystérieuse et aquatique*.

Ainsi y croise-t-on des personnages en flottement, étrangers à eux-mêmes, aux autres, à leurs sentiments. Les odeurs, les bruits, les textures forment une constellation d'images et d'idées qui viennent plonger le spectateur dans une réalité en apesanteur, dans une mer de visions nouvelles. Plus qu'elle ne se regarde, l'œuvre de Maurice Maeterlinck se pense, se conçoit, s'expérimente dans une intériorité toute personnelle.

C'est à raison que le théâtre symboliste se développe avant tout comme un théâtre mental dans la construction se fait en esprit en non dans le bois des décors ou le drapés des costumes. L'eau, la nature, le temps, la lumière et l'obscurité sont autant de symboles récurrents parcourant le texte et tous semblent faire émerger en nous les interprétations les plus profondes. C'est finalement un sentiment d'un retour en enfance qui s'échappe de cette œuvre, où l'amour de l'autre devient le monde, l'entière vérité, excluante de tout ce qui n'est pas autrui ; où le beau et le sublime ne sont nullement corrélés aux notions de bon ou du bien qui semblent d'ailleurs être ici réinventées ou plutôt transcendées ; où l'amour ne signifiant pas péché de chair mais adoration sans faille de l'autre, se vit comme une passion infantile, dans l'ombre des arbres et du secret ; un amour si inconcevable pour ceux qui ont déjà quitté ces profondeurs ineffables qu'il ne peut éveiller chez eux que la souffrance et la haine.



Corpus d'œuvres en émanation

Alice Noble, Léna Hot

Étudiantes en khâgne, spécialité arts plastiques

Émanation : s'échappant d'un corps, se répandant dans l'air un fluide immatériel, une odeur, une lumière, un arôme, un parfum qui prend la forme d'une fumée, d'un gaz. L'émanation est invisible et joue avec les sens. L'histoire de l'art tente de représenter de façon concrète ce qu'il y a de plus abstrait - invisible, voire imperceptible.

Francis Bacon, Étude d'après le portrait du Pape Innocent X par Vélasquez

1953, huile sur toile, 153 x 118 cm, Des Moines Art Center (Iowa, États-Unis)

Dans cette peinture de Francis Bacon, l'émanation se traduit par des traits stridents autour de la célèbre figure du Pape Innocent X, inspirée du tableau de Vélasquez. Elle se fait sur une chaise qu'on peut imaginer électrique, instrument de torture. Enfermé dans cet espace par ce tramage qui confère une impression de chute vertigineuse et de perte de contrôle. Le cri est représenté à travers la bouche presque disloquée de la figure, une forme d'expression de la douleur qui renvoie à la première définition d'émanation : "s'échappant d'un corps". L'âme semble s'échapper de l'enveloppe humaine, laissant derrière elle un corps asphyxié, au visage bleuté, presque en décomposition.



le Corps

Auguste Rodin, La Danaïde

1889, marbre, H. 36 x L. 71 x P. 53 cm (Musée Rodin, Paris)

Un corps de femme, dans sa nudité, émane d'un bloc de marbre non encore taillé, ("non-finito"). La Danaïde semble endormie, recroquevillée sur son lit de marbre brut qui pourrait être une allégorie plastique des Enfers. Il ne s'agit pas alors d'un déploiement spectaculaire et grandiose de la divinité, mais une furtive émergence, telle l'éclosion d'une fleur, fragile et calme. Le marbre fige le moment, de sorte que l'éruption de la Danaïde ne trouve jamais de fin, restant pour toujours à l'état de sommeil éternel.



Spirituelle

le Divin

Edvard Munch, Le Cri

1893, huile sur toile, 84 x 109 cm, La Galerie Nationale à Oslo (Norvège)

« Je me promenais sur un sentier avec deux amis — le soleil se couchait - tout d'un coup le ciel devint rouge sang. Je m'arrêtai, fatigué, et m'appuyai sur une clôture — il y avait du sang et des langues de feu au-dessus du fjord bleu-noir de la ville — mes amis continuèrent, et j'y restai, tremblant d'anxiété — je sentais un cri infini qui passait à travers l'univers et qui déchirait la nature », Munch.

Dans cette peinture expressionniste, le paysage semble émaner du cri d'effroi du personnage central telle une vision d'horreur, infernale. Cette figure fantomatique est piégée dans ce décor de fumée, de gaz, d'air ambiant oppressant.



le Cri

Titien, Amour sacré et Amour profane

(détail), 1514, huile sur toile, 118 x 279 cm, Galerie Borghèse

Ce détail montre une Vénus, allégorie de l'Amour sacré, quasiment nue, vêtue seulement d'un perizonium et d'une étoffe rouge, qui répand de son encensoir une fumée dans l'air, une émanation dont on imagine les vertus divines, qui sera inhalée par tous les hommes pour les envoûter.



de la Lumière

le Parfum

le Souvenir

le Fluide



Eugène Leroy, Portrait

1962, huile sur toile, 100 x 73,5 cm, MUba Eugène Leroy, Tourcoing

Dans ce portrait, Eugène Leroy traduit l'émanation d'un souvenir lointain avec des touches de lumière qui dévoilent une figure humaine, méconnaissable tant elle semble floue, impossible à capturer et incontrôlable. À travers l'accumulation de matière, créant un effet brumeux, le portrait se dévoile.



William Turner, Pluie, Vapeur et Vitesse

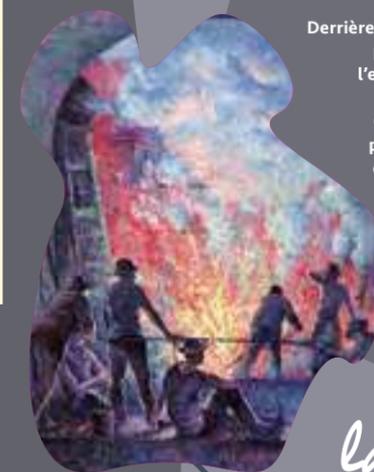
1844, huile sur toile, 91 x 121,8 cm, National Gallery (Londres, Angleterre)

Cette toile romantique de Turner représente une locomotive passant sur un pont de chemin de fer enjambant la Tamise. À droite, à travers un paysage brumeux, un train qui approche : cette locomotive noire à la masse incandescente à l'avant figure la chaudière poussée à son énergie maximum, émergeant d'un rideau de pluie. L'émanation de l'œuvre se traduit dans une sorte d'entre-deux, à la fois du brouillard et des éclaircies par les touches de jaune, l'apparition d'un ciel bleu clair taché d'un énorme cumulus grisâtre. La brume se mélange à la fumée de la locomotive ; la scène est brouillée et à peine perceptible.



Mélanie Berger, entre corps, 2008

Ce dessin de Mélanie Berger a l'effet d'une décharge électrique. On a l'impression d'un choc, d'une flamme qui naît du papier, d'une étincelle plastique. Les traits de couleurs rouge, magenta, et noir, courts et intenses, apparaissent comme des griffes. Le dessin est empreint d'une certaine force, capturant le vif d'un moment, d'une chaleur, presque d'une rage.



Maximilien Luce, La Forge

1895, huile sur toile, 55,24 x 46,36 cm.

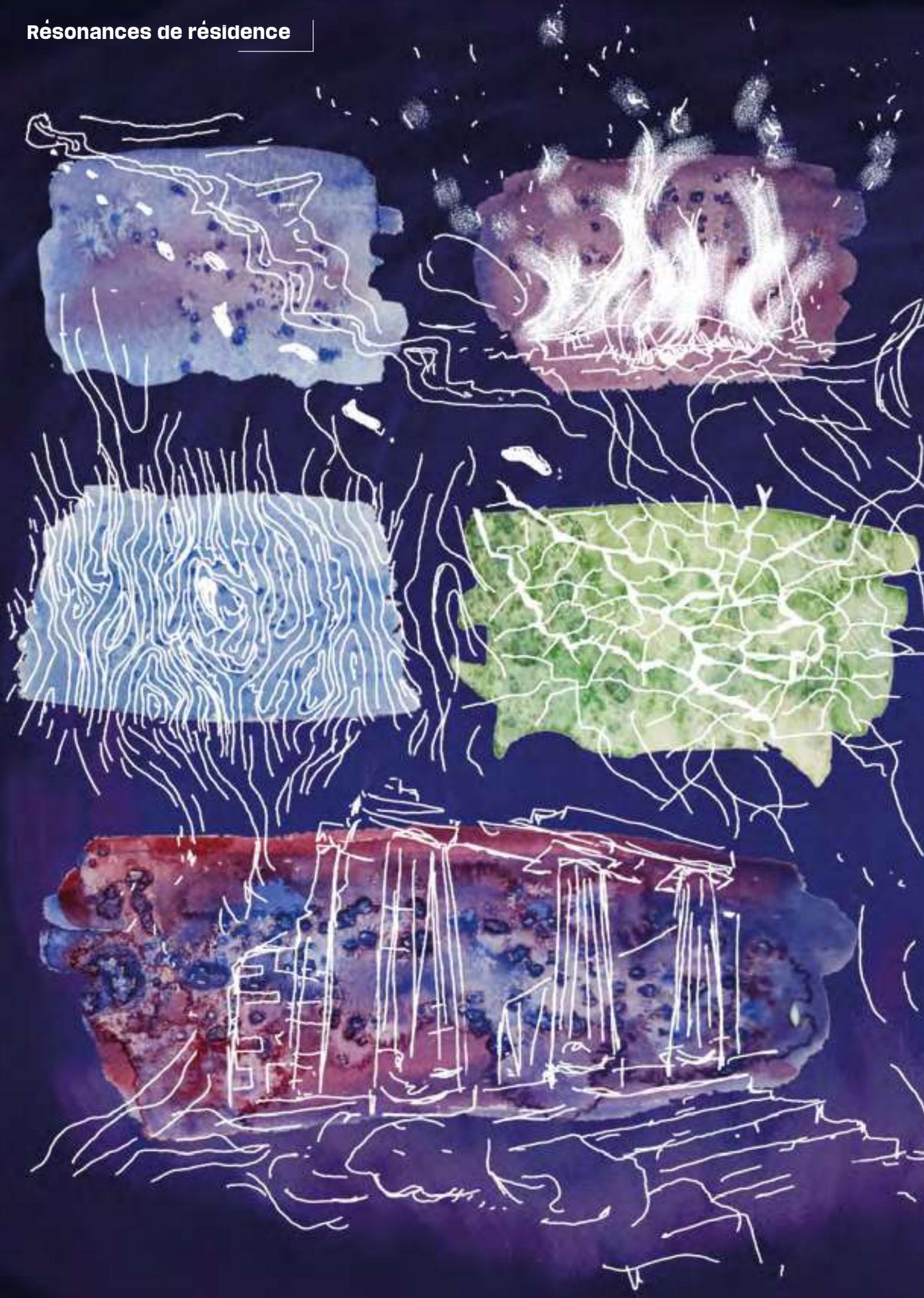
Derrière les ombres d'ouvriers au premier plan, un contraste se forme entre l'explosion due à la forte chaleur et la création d'une vapeur bleutée. Ces deux éléments se mélangent, prennent une place importante et créent une émanation qui semble hors de contrôle pour les Hommes, minuscules et tous semblables, face à cette vague colorée et effrayante qui pourrait les engloutir.

la Couleur

la Vapeur

de la Matière

Émanation



Émanations incessantes

Et ma nation évanescente

Émulsions, aimants d'émancipations

Aux empreintes peintes d'insaisissables incandescences

Aux embruns d'intraisemblables nuances de passions ardentes

Aux emprises d'imperturbables pulsions brûlantes de ma naissance en cendres

Ma raison rance se rend à la résonne, sons des ronces, sont-ce celles qui rongent mais rangent ces songes... Tu penses ?

Et l'écorce écorchée de ces ébauches débauchées, les chants de leurs Empires qui roulent la bosse de leurs entreprises à voix basses :

La messe de nos corps abrupts. Chute des décors en pleine lamente. Sur des voies invisibles si envahissantes sur ces sentiers impénétrables,

Des champs de possibles inanimés et imperturbables à qui le temps offre une latence élégante sans attente, qu'Évidences l'habite, qu'habille Errances

Que le vent sait semer de notions et de sens, parsemer de pistes sans prise, sans continuité, sans extrémité, sans limi-traits...

Imite le vide émiétté. Des chemins sans croix si désertiques, des croyances sans choix désertées et despotiques.

Indécentes indépendances asséchées à la surface assise, où siègent les pesantes ruines dociles et palpables

L'essence des sens perceptibles est aride, est tarie, elle déteint sur les bribes de braises torrides.

Polyphonie d'harmonies rythmiques imperméables. Incertitudes polysémiques créatrices

Imprégnées d'Hermétiques abstractions poétiques. Esquisse verbale révélée

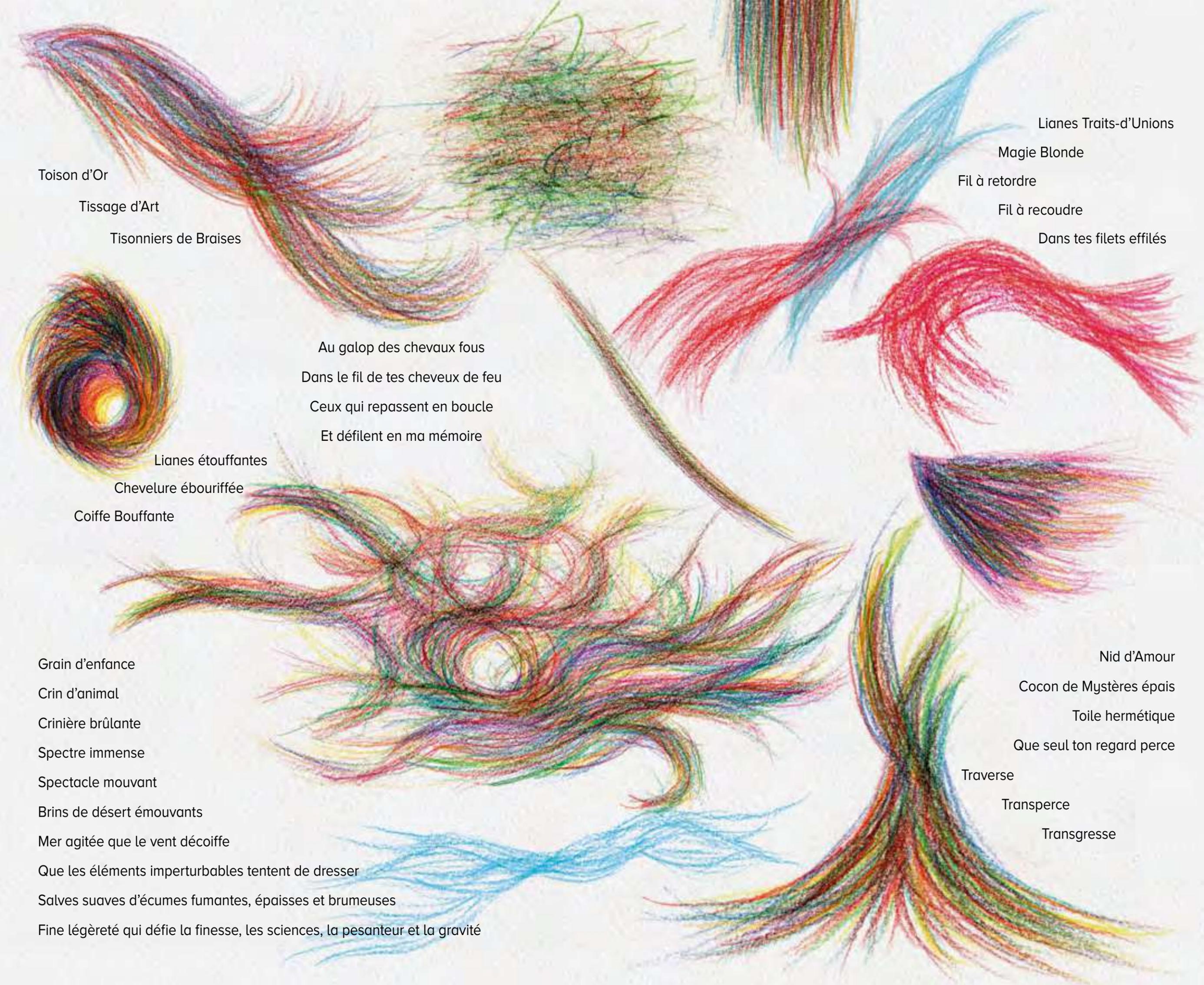
Les bourbes de ce vent émergent en marge et il renaît de l'esquive

La foule d'abstractions abrège, se révèle et apparaît...

Images absentes, Imaginations omniprésentes

...Émanations, ses vapes et ses draps dévoilés

Émanations incessantes ...



Toison d'Or

Tissage d'Art

Tisonniers de Braises

Lianes Traits-d'Unions

Magie Blonde

Fil à retordre

Fil à recoudre

Dans tes filets effilés

Au galop des chevaux fous
Dans le fil de tes cheveux de feu
Ceux qui repassent en boucle
Et défilent en ma mémoire

Lianes étouffantes

Chevelure ébouriffée

Coiffe Bouffante

Grain d'enfance

Crin d'animal

Crinière brûlante

Spectre immense

Spectacle mouvant

Brins de désert émouvants

Mer agitée que le vent décoiffe

Que les éléments imperturbables tentent de dresser

Salves suaves d'écumes fumantes, épaisses et brumeuses

Fine légèreté qui défie la finesse, les sciences, la pesanteur et la gravité

Nid d'Amour

Cocon de Mystères épais

Toile hermétique

Que seul ton regard perce

Traverse

Transperce

Transgresse



Émanation/Thématique

Émergences de Sons, Émanations de Sens

Yann Delattre

Étudiant en hypokhâgne, spécialité arts plastiques

Pour poursuivre nos réflexions, il semble difficile de négliger toute la dimension sonore si ce n'est musicale de l'œuvre de Maeterlinck, inspirant d'ailleurs à Debussy une adaptation conçue pour l'opéra. Il est vrai que cette écriture initiale résonne visuellement ainsi qu'auditivement dans toute son oralité et permet une réception sensorielle plurielle de la pièce dans la constellation d'échos qu'elle propose et évoque. Les liens imbriquant arts plastiques, littérature, poésie, théâtre et musique sont étroits et semblent converger en tous points, à la surface tout comme dans les profondeurs de cette pièce à la vérité évanescence, aux libertés multiples. Nous pouvons penser au compositeur Arnold Schoenberg lorsqu'il affirme que : « Dans la nature, les rythmes, les hauteurs, les tempi sont multiples et complexes. Rappelez-vous la façon dont ondulent les vagues de la mer, dont se brisent les eaux d'une rivière ou d'un ruisseau, ou encore la pluie. »

Si l'on considère ce constat afin de l'appliquer aux pratiques musicales, on peut y déceler une certaine allusion à la musique concrète consistant à enregistrer des sons provenant de l'environnement ou du moins de la réalité avant de les réagencer, les modifier afin de composer

quelque chose de nouveau. (Démarche concrète de pouvoir couper les bandes magnétiques sur lesquelles les sons sont enregistrés pour les recoller, accélérer, ralentir, mettre à l'envers, ajouter des effets...) Paradoxalement, cette démarche de musique acousmatique s'opposant à la musique abstraite (qui nécessite plus conventionnellement une partition), offre de nouvelles perceptions, des sensations d'images sonores en mêlant tous les sens afin d'atteindre des espaces poétiques pour construire de réelles fictions de sons.

Ces démarches naissent notamment de la conceptualisation et pratique du compositeur Pierre Schaeffer que l'on retrouve dans divers essais/articles et plus précisément dès 1948 avec *l'étude aux chemins de fer* lorsqu'il enregistre une certaine diversité de sons émis dans une gare avant de manipuler ces sonorités en post-production, avec une réelle volonté « d'apprendre un nouveau solfège par des écoutes systématiques d'objets sonores de toute espèce¹ ». Ces pratiques sont fréquemment sujettes à être assimilées au cinéma traitant l'image avec la capacité technique de pouvoir retoucher une image à volonté. Cette analogie n'est pas anodine puisque la musique concrète dans toute



John Cage, *partition de 4'33\"/>*



Mélanie Berger, *Sans titre*, 2020, 70 x 40 cm. Huile de lin, peinture et pigments sur papiers

l'imagination qu'elle exige, les images qu'elle suggère, l'exigence visuelle qu'elle nécessite, peut se percevoir comme l'une des naissances de la musique au cinéma et son rôle n'est pas de seconder des images matérielles et primaires, mais de les compléter, en tant qu'art à part entière. En d'autres termes, ces compositeurs de sonorités concrètes, de représentations abstraites souhaitent dépasser les matériaux sonores pour devenir des « plasticiens modernes ».

Suivant ces traditions concrètes, il est possible de percevoir d'autres similitudes avec l'émanation ou encore l'œuvre de Maeterlinck en ce qui concerne le traitement et la présence du thème de l'eau. Cette omniprésence, décisive, de ce thème, est un trait-d'union liant fond, forme et surface de ces manifestations artistiques dans lesquelles les imagina-sons sont les jaillissements de polysémies et de libertés. Par exemple, l'artiste français Molécule, de son vrai nom Romain Delahaye, est particulièrement attaché à ce symbole aquatique et tient à enregistrer ses *samples* lui-même. Il passe ainsi de nombreux mois au pôle Nord, au Groenland à être attentif à chaque son issu de ce climat naturel, parvenant à faire abstraction de tout le reste pour en créer de nouvelles compositions. Il témoigne de cette sensation selon laquelle la banquise vit et respire en tentant de capter la puissance de ses battements. Il s'agit pour lui d'un voyage sonore dans lequel l'élément marin est de l'ordre de l'inconscient et incarne tout ce qui existe de plus mystérieux.

Il a également voyagé plus récemment au Portugal, plus précisément à Nazaré, où sont répertoriées les plus grandes vagues du monde qu'il a de nouveau captées auditivement afin de composer son dernier EP². En effet, certains surfeurs professionnels sont allés se confronter à ces véritables murs pouvant mesurer jusqu'à une trentaine de mètres, tout en étant équipés de matériel permettant

d'enregistrer les sons ambiants servant de *samples*, matière première de sa création. Pour aller plus loin, certains de ses concerts, nommés « *acousmatic* », sont pratiqués dans le noir total dans lequel le spectateur est plongé pour une parfaite immersion, et qu'il ne puisse se concentrer que sur le son afin de se projeter lui-même l'aspect extrêmement visuel de la musique concrète par le biais de son imagination, offrant une liberté beaucoup plus étendue. De plus, la spatialisation du son demeure déterminante avec une installation en stéréo favorisant une expérience complète submergeant toute la salle.

N'oublions pas d'autre part la place du silence, que ce soit dans l'écriture de Maeterlinck tout comme dans la musique concrète, considérée tel un véritable élément pleinement exploitable. « Le silence m'appelle, il m'aspire ; rendre perceptible l'invisible, le plus intime de l'univers en composant avec la nature.³ » écrit Molécule.

Si l'on cherche un apogée du silence en musique, on peut se référer à John Cage qui a d'une certaine manière « matérialisé » ce silence, l'écrivant sur l'entièreté d'une partition. Son morceau 4'33 témoigne d'une recherche d'une musique se créant d'elle-même à partir du silence « absolu », puisque le silence se tait avec les spectateurs assistants à la performance lorsque ces derniers parlent, se mouchent, toussent... On remarque paradoxalement qu'ainsi, Cage tente de produire un silence ininterrompu, mais par ailleurs il prouve que celui-ci n'est pas atteignable.

La musique émane, émerge de rien... d'elle-même, se nourrit de la nature, du silence pour créer du mouvement, du sens à partir de ses sons que sublime l'imagination de l'auditeur pour une expérience sensorielle totale. ●

1- *La Musique concrète* (1967) de Pierre Schaeffer.

2- EP : *Extended Play*.

3- Vidéo de présentation consacrée au témoignage de Romain Delahaye à propos de son œuvre. Sur la chaîne youtube d'arte concert : Molécule -22.7°C : Une expérience musicale et polaire (360° VR) - FR VERSION - ARTE Concert.

Esthétique de l'émanation

Arnaud Bouaniche

Professeur de philosophie en CPGE, Cité scolaire Gambetta-Carnot, Arras

Appliqué au domaine de l'esthétique au sens large, le concept d'émanation est susceptible de renouveler notre compréhension non seulement du statut de l'œuvre d'art elle-même, mais également de sa triple relation à la réalité, à l'artiste, au spectateur. Ce renouvellement se joue plus spécifiquement dans le sillage de certaines doctrines de l'antiquité, comme celles d'Épicure et de Lucrèce, selon lesquelles toute image d'une chose « émane » de cette chose, autrement dit se détache d'elle comme une « partie » réelle d'elle-même. L'un des effets étonnants de cette conception est notamment qu'elle permet de court-circuiter le paradigme de la représentation auquel nous sommes si fortement habitués et attachés. Très concrètement, et pour s'en tenir à un exemple simple, les versions de *La Montagne Sainte-Victoire* seraient moins à considérer comme des représentations que comme des « prolongements » ou des « fragments » de la montagne peinte par Cézanne. À partir d'une telle doctrine de l'émanation, brièvement rappelée (à partir de Lucrèce), on esquissera les contours d'une esthétique de l'émanation du point de vue de l'œuvre, de l'artiste et du spectateur.

Lucrèce et les simulacres

Une bonne partie de l'esthétique est consacrée à la question du statut ontologique de l'œuvre d'art : quel type de chose une œuvre d'art est-elle ? Spontanément, nous pensons qu'il existe une discontinuité radicale entre l'œuvre d'art et la réalité, qu'il y a plus par exemple dans le tableau que dans le paysage qui l'a inspiré. Dans *Écriture et iconographie* (1973), François Dagognet montre comment le peintre concentre et intensifie la réalité sur sa toile de telle sorte qu'il réussit ce prodige de donner « plus » dans « moins », selon un procédé que Dagognet appelle « augmentation iconographique ». Or, il est possible d'envisager tout autrement l'œuvre d'art, en particulier celle qui consiste en une image, en la considérant justement comme une « émanation » du sensible avec lequel elle est en rapport, et par conséquent dans une certaine continuité ontologique avec lui. C'est à quoi nous ouvre la doctrine des « simulacres » proposé par Lucrèce dans *De la nature*. Voici en effet ce que dit Lucrèce au début du livre IV de son poème :

Je dis que les choses envoient de leur surface des effigies, formes ténues d'elles-mêmes, des membranes en quelque sorte ou des écorces, puisque l'image revêt l'aspect, la forme exacte de n'importe quel corps dont, vagabonde, elle émane

Ce que Lucrèce entend ici soutenir, c'est qu'il existe ce qu'il appelle des « simulacres », c'est-à-dire des petits corps flottant autour des choses, qui se détachent d'elles pour venir frapper notre rétine, ce qui explique que nous les voyons. Toute chose visible ne reste donc pas dans ses limites matérielles, mais se diffuse, irradie, « émet des corpuscules ». Il y a des exemples nombreux d'émanations autour de nous, selon Lucrèce : « odeurs », « écorces », « fumée » du bois, « chaleur » du feu, « tuniques rondes » des cigales, « robe » du serpent après sa mue, etc. Les images qui rayonnent de la surface des choses ne sont simplement que des émanations plus « ténue », des « pellicules » plus fines, mais néanmoins bien réelles.

L'œuvre conductrice

Dans *L'art et ses agents* (1998), l'anthropologue britannique Alfred Gell fait une large place à cette doctrine des émanations dans le cadre d'une analyse de l'œuvre d'art qui déjoue les coordonnées classiques du jugement (la beauté) et de la représentation (de la réalité), et propose de concevoir l'œuvre comme objet matériel doué d'une certaine « agentivité » ou influence exercée sur ses destinataires, et circulant dans des réseaux de relations à l'intérieur desquels elle joue le rôle de transmetteur ou de relais. Dans cette perspective, il n'est plus possible de considérer le rapport de l'œuvre à la réalité en terme de représentation ou de symbole, c'est-à-dire à partir de l'absence de ce qui est visé par l'œuvre. Pour exposer sa théorie Gell propose un rapprochement avec certaines pratiques de sorcellerie fondées sur la croyance magique d'une influence causale directe sur les personnes à partir de l'action exercée sur des parties réelles qui émanent de leurs corps (cheveux, ongles, peaux mortes, etc), véritables fragments concrets de la personnalité disséminée de la victime, au-delà des frontières de son corps. Appliquée à l'œuvre d'art, nous sommes invités à voir dans un portrait, non pas une « image », mais un « indice » de la personne, une composante ou un membre qui s'en détache. « De ce point de vue, il n'est pas absurde, écrit Gell, de supposer que la peinture de Constable représentant la cathédrale de Salisbury fasse partie de la cathédrale, constituant ce qu'on pourrait appeler un



Mélanie Berger, *Orateur*, 2005, crayons de couleur sur papier, 100x80 cm.

“surgeon” de la cathédrale de Salisbury » (*L'art et ses agents*, p. 129). C'est semble-t-il selon une semblable esthétique de l'émanation que Roland Barthes envisage son analyse de la photographie dans *La chambre claire* (1980), lorsqu'il soutient qu'une photographie est l'indice de la présence réelle d'une personne. C'est que la photographie, d'après lui, est d'essence « chimique », plutôt que « picturale ». Sa valeur d'attestation de « ce qui a été » remonte au jour où la « découverte de la sensibilité à la lumière des halogénures d'argent a permis de capter et d'imprimer directement les rayons lumineux émis par un objet diversement éclairé » (*La chambre claire*, p. 126). Et Barthes de conclure : « La photo est littéralement l'émanation du référent » (*ibid.*). À suivre Barthes dans sa proposition, un vertige survient : le visage ou le corps que j'ai sous les yeux, en scrutant cette photo, est comme *en train d'irradier* jusqu'à moi. De ce corps, « sont parties des radiations qui viennent me toucher comme les rayons différés d'une étoile. Une sorte de lien ombilical relie le corps de la chose photographiée à mon regard : la lumière, quoique impalpable, est bien ici un milieu charnel, une peau que je partage avec celui ou celle qui a été photographié » (*La chambre claire*, p. 127). Dans un article consacré à la musique, le philosophe et sociologue américain Alfred Schütz, de son côté, appelle

« syntonie » le phénomène qui consiste à partager simultanément un même flux temporel, ce qui vaut non seulement pour des musiciens qui jouent ensemble, mais pour le public qui les écoute, et même le compositeur avec lequel, même disparu, le temps du concert, nous sommes rigoureusement contemporains !. Toute œuvre d'art est dès lors moins représentative que *conductrice* : vecteur de circulation, canal de transmission de ce qui émane réellement des choses et des êtres.

L'artiste transmortel

Ce n'est pas seulement la relation de l'œuvre à son référent qui se trouve ainsi modifiée et redéfinie à travers le phénomène de l'émanation, c'est aussi bien celle qui l'unit à son auteur. Il faut peut-être prendre au sérieux ce que nous désignons souvent par métonymie comme « un Vermeer » ou « un Van Gogh ». Considérer des œuvres comme des émanations de leur auteur, c'est-à-dire comme des parties détachées de sa personne engage une thèse forte, que l'on trouve suggérée dans les célèbres vers du poète latin Horace dans ses *Odes*, où il décrit ainsi son œuvre : **J'ai achevé un monument plus durable que l'airain, plus haut que les royales pyramides,** →

**que ni la pluie qui ronge,
ni l'Aquilon ne pourront détruire, ni l'innombrable
suite des années, ni la fuite des temps.**

Je ne mourrai pas tout entier...

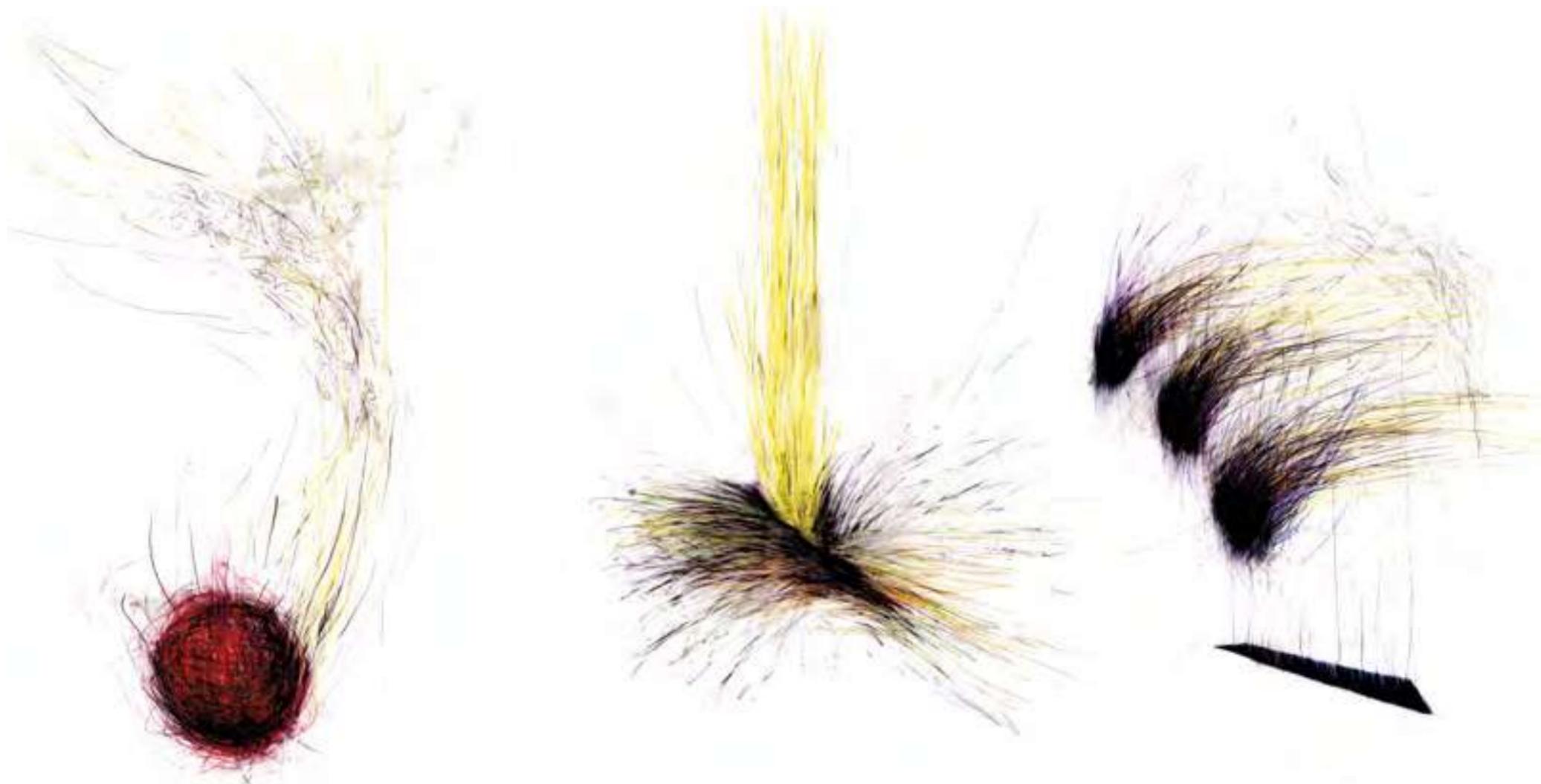
(traduction de Leconte de Lisle, 1873)

Ce dernier vers, très fort, entend faire signe en direction du corps élargi conquis par l'artiste grâce à son œuvre, selon une extension de son existence à la fois spatiale et temporelle, au-delà de celle, limitée, de son corps biologique. L'artiste est celui qui est capable de se doter d'un corps nouveau, ni mortel, ni immortel, mais transmortel, corps littéraire, pictural, musical, etc., capable de survivre à la disparition du corps vivant où tout a surgi. Alfred Gell, à nouveau, propose la notion de « personne distribuée » pour désigner la manière dont, dans certaines cultures, notamment polynésienne, des objets fabriqués puis vendus — c'est le cas par exemple de pirogues — sont explicitement reconnus comme une partie du corps de leur créateur originel, et se répandent d'île en île, de même que le nom de leur artisan, dont la sphère d'influence et le prestige s'accroissent du même coup. Ce rapprochement permet de comprendre que l'artiste est celui qui s'extériorise et de se prolonge dans ses œuvres de sorte que, comme le suggère Horace, il peut « survivre » à travers elles, ce qui ouvre sur une conception matérielle et matérialiste de la survie, par émanation ou émission de « corps », issus non seulement de l'artiste lui-même (ce qu'il écrit, peint ou compose), mais aussi du milieu humain qui soutient la propagation de son travail : imprimerie, papier, livre, éditeur, traducteur, musée, orchestres, etc. Par là, ce n'est pas seulement l'œuvre qui nous atteint par émanation de ce qu'elle nous présente, c'est aussi bien celui ou celle qui en est à l'origine. Proust le dit dans des termes eux-mêmes inoubliables dans *Le Temps retrouvé* :

" Autant qu'il y a d'artistes originaux, autant nous avons de mondes à notre disposition, plus différents les uns des autres que ceux qui roulent dans l'infini, et qui bien des siècles après qu'est éteint le foyer dont ils émanaient, qu'il s'appelât Rembrandt ou Vermeer, nous envoient leur rayon spécial. "

Le spectateur immergé

Une esthétique de l'émanation affecte enfin la nature de la relation de l'œuvre au spectateur. Dire de l'œuvre qu'elle est le lieu d'une « émanation » change aussi son mode d'être ou de présence à son destinataire. Elle sort d'elle-même, se répand à l'extérieur, irradie. Toute œuvre d'art est dans cette perspective productrice d'une atmosphère singulière, c'est-à-dire d'une ambiance à la fois affective et théorique, faite d'idées et d'affects qu'elle lance dans la circulation. La rencontre avec l'œuvre ne se laisse plus envisager et comprendre en terme de perception (d'un objet) et de jugement (de goût), comme si je la dominais ou la maîtrisais depuis mon point de vue sur elle, mais d'*immersion*, au sens où elle m'absorbe. Stendhal, Van Gogh, Beethoven nous font pénétrer chacun dans une atmosphère singulière, que nous reconnaitrons plus tard entre toutes. En lisant, en regardant ou en écoutant, nous sommes invités à nous



Mélanie Berger, *Jaillir*, série de dessins, 100x70cm, crayons de couleur sur papier, 2005

immerger dans un monde à chaque fois unique. Nous ne sommes pas devant ou face à l'œuvre, mais enveloppés. Notre ouverture et disponibilité à la puissance émanative de l'œuvre d'art révèle une dimension essentielle de notre corps qui conditionne l'expérience esthétique, ce que Bruce Bégout, dans *Le Concept d'ambiance* (2020) appelle son caractère « tonal ». Bégout entend désigner par « corps tonal », notre corps non pas dans sa dimension organique ou biologique, mais pas non plus notre corps sensible comme instrument de perception, mais notre corps en tant qu'il est poreux, ouvert, sans cesse connecté aux mille perceptions ambiantes qui accompagnent notre expérience : bruits, odeurs, couleurs, lumières, etc. Or toute œuvre d'art est *d'abord* une proposition atmosphérique adressée à notre corps tonal. Cela signifie qu'elle n'est pas que cela, mais que son atmosphère est le milieu sur le fond duquel des idées, des significations, des interprétations, etc., pourront émerger ensuite. Mais nous commençons toujours par nous exposer à ce qui émane d'une œuvre, de sorte qu'une affinité ou une réticence s'installe à son contact, qui ne dépendent pas entièrement de nous, nous échappent même en grande partie (et qui peuvent n'être que provisoires). En ce sens l'esthétique des œuvres devrait être d'abord une éco-esthétique. ●

Émanations

Scientifiques et Poétiques

**Claude Slowik (propos scientifique)
et Cody Carlier (références poétiques)**

Lorsque nous évoquons la notion d'émanation pour rendre compte d'une expérience, que voudrait-on indiquer d'autre que : **j'ai vu, j'ai touché (1)** ? Quel éclairage la science, l'histoire des sciences pourrait-elle bien nous apporter ?

On souhaiterait sans doute partager qu'outre la rencontre perceptive directe et explicite il y a une **information sourde (2)** qui nous arrive comme en contrebande, quelque chose qui passerait sous les radars de notre perception manifeste et consciente mais qui agirait quand même.

Nous aurions pu parler de **rayonnement**, pour signifier que **l'aura (3)** de l'œuvre remplit un espace plus étendu que sa matérialité propre, mais nous n'avons pas dit cela ; nous n'avons pas dit rayonnement. Le rayonnement d'une œuvre telle une ampoule électrique mais pourquoi pas un phare maritime, s'arrête dès que l'objet est absent, le rayonnement d'un objet se propage en ligne droite, comme le regard, une émanation ça contourne, ça passe sous une porte fermée. Un rayonnement se propage à la vitesse de la lumière, vous êtes atteint tout de suite ou alors c'est manqué à jamais. L'influence rayonnante s'installe à travers l'espace à une **vitesse vertigineuse**, les savants savent, **300 000km/s (4)**, comment ont-ils faits ? Peu importe, le rayonnement s'efface à la même vitesse, vous avez tourné la tête l'œuvre n'est plus dans votre regard, loin des yeux etc. ... De toute façon nous avons parlé d'émanation. Une **émanation (5)** ça prend du temps pour s'installer et cela ne s'en va pas comme ça. Alors ce n'est pas du côté de la lumière qu'il nous faudra chercher ce que nous avons voulu suggérer en employant le mot émanation.

Autant de dictionnaire autant de définition, avec une certaine constance, quel que soit le champ sémantique, il s'agit toujours de l'émanation de quelque chose. Le Larousse nous envoie dans le domaine **(6) perceptif de l'odorat**. L'émanation aurait à voir avec le gazeux, le **(7) parfum**, et il nous vient à l'esprit ces personnes dont le parfum continue à occuper l'espace même en leur absence. L'encyclopédie Universalis ne possède aucune entrée spécifique pour le mot émanation, il ne s'agit pas d'une notion active.

Par contre l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert possède un article spécifique pour ce terme, signé du petit O de d'Alembert. Cet article conformément à la signature, est strictement scientifique, il fait référence aux aléas subtil du **(8) gazeux** mais aussi à la lumière qui à l'époque, dans le sillage de la théorie de Newton,

concevait celle-ci **(9) comme un flux de corpuscules** projetées hors du corps lumineux.

Puisqu'il n'y a pas d'entrée directe dans l'Encyclopédie Universalis opérons une recherche intégrale. Nous obtenons alors 169 occurrences du mot émanation. La longue liste des articles renvoie à différents champs : théologie, droit, politique, art et quelques articles obliquement scientifiques : Curie, radium, Rutherford, Pauli.

La notion d'émanation n'appartiendrait donc plus au domaine de la science actuelle, juste quelques fantômes du début de l'autre siècle. La bizarrerie de la radioactivité n'aurait-elle pas été l'occasion de réactiver cette notion, comme une notion refuge momentanée pour faire face à l'étrangeté du phénomène, refuge sur le chemin d'une compréhension plus argumentée ? Allons donc à la source française aujourd'hui tarie de l'utilisation scientifique du mot : la thèse, soutenue en 1903, de doctorat de Marie Curie, qui ne lui valut rien de moins qu'un prix Nobel.

Après la page 108 le mot émanation revient bien plusieurs fois, la notion pourrait même être jugée centrale. Les émanations seraient sensibles au courant d'air, il faudrait être vigilant et opérer en milieu clos. De plus les émanations sont décrites comme fugaces, effectivement, puisque plus tard on apprendra que l'isotope le plus stable du radon, nom actuel des émanations radioactives du radium de Marie Curie et d'Ernest Rutherford, ont une demi vie de 3,823 jours ce qui laisse très peu de temps pour les étudier tranquillement.

Lisons un passage de la thèse :

Monsieur¹ Rutherford suppose que les corps radioactifs dégagent une émanation ou gaz matériel qui transporte la radioactivité. ... Nous pensons M. Curie et moi, que le dégagement d'un gaz par le radium est une supposition non encore justifiée. L'émanation est pour nous de l'énergie radioactive accumulée dans le gaz sous une forme encore inconnue.

Nous voici donc en présence de deux points de vue sur un fait avéré celui des émanations radioactives, lequel de ces points de vue vous convient-il le mieux ?

Et nous en resterons là, dans ce balancement conceptuel qui nous maintient l'esprit en alerte. Ce qui nous intéresse, ici, pour nous, aujourd'hui c'est de profiter du processus de création scientifique pas de contempler un produit fini, une belle équation. Dans la science ce qui m'intéresse c'est le dauphin qui nage et pas le filet de thon sur l'égal du poissonnier. ●

1- Thèse de doctorat, *Recherches sur les substances radioactives*, Mme Sklodowska Curie (Gauthier Villard 1903)

(1) j'ai vu, j'ai touché

Robert Desnos, Le Bonbon, Recueil Langage Cuit

Je je suis le le roi roi
des montagnes
j'ai de de beaux bobos beaux yeux yeux
il fait une chaleur chaleur
j'ai nez
j'ai doigt doigt doigt doigt à à
chaque main main
j'ai dent dent dent dent dent dent dent
Tu tu me me fais fais souffrir
mais peu m'importe m'importe
la la porte porte

(2) information sourde

André Breton, Nadja, page 189

" Elle est faite de saccades, dont beaucoup n'ont guère d'importance, mais que nous savons destinées à amener une Saccée, qui en a. Qui a toute l'importance que je ne voudrais me donner. L'esprit s'arrose un peu partout des droits qu'il n'a pas. La beauté ni dynamique ni statique. Le coeur humain comme un sismographe. Royauté du silence..."



Mélanie Berger, *Sans titre*, 2019, 100x150 cm, Aquarelle, argile, crayons de couleurs, pigments et agrafes sur papier plié

(3) rayonnement ... aura

Robert Desnos, Le désespoir du soleil

" C'est le poème du jour qui commence dans la fumée odorante du chocolat et le monotone tac tac du cireur qui s'étonne de voir sur les marches de l'escalier les traces des griffes du voyageur de la nuit. C'est le poème du jour qui commence avec des étincelles d'allumettes au grand effroi des pyramides surprises et tristes de ne plus voir leur majestueux compagnon couché à leurs pieds.

Mais le bruit quel était-il ?

Dites-le tandis que le poème du jour commence tandis que la vagabonde et le sphinx bien-aimé rêvent au bouleversement de paysages.

Ce n'était pas le bruit de la pendule ni celui des pas ni celui du moulin à café.

Le bruit quel était-il ? Quel était-il ?

L'escalier s'enfoncera-t-il toujours plus avant ? Monterons-nous toujours plus haut ?

Rêvons, acceptons de rêver c'est le poème du jour qui commence."

(4) vitesse vertigineuse (...) 300 000 KM/s

André Breton, Archane 17, page 11

" La pensée poétique, bien sûr, se reconnaît une grande affinité avec cette façon d'agir. Elle est l'ennemie de la patine et elle est perpétuellement en garde contre tout ce qui peut brûler de l'appréhender : c'est en cela qu'elle se distingue, par essence, de la pensée ordinaire. Pour rester ce qu'elle doit être, conductrice d'électricité mentale, il faut avant tout qu'elle se charge en milieu isolé. "



Mélanie Berger, *Sans titre*, 2018, 240x140 cm, crayons de couleurs, oilstick et scotch de masquage sur papier

(5) Émanation

Lucrèce, *De la nature, De rerum natura*, page 93-94

Grands ils furent, grande et lourde fut leur chute.
Car ils admettent le mouvement mais non le vide
et laissent les choses molles et poreuses,
air, soleil, pluie, terre, animaux et plantes,
sans toutefois mêler le vide à leur matière.
Ils ne mettent aucun terme à la division
des corps, aucune cesse à leur fragmentation,
nient l'existence d'un minimum dans les choses,
alors qu'elles présentent une pointe extrême
qui apparaît à nos sens comme la plus petite.
Tu peux donc induire que l'extrême parcelle
des corps invisibles forment leur minimum.
Et comme à l'origine des choses ils instaurent
des éléments mous que nous voyons tout entiers
soumis aux lois de la naissance et de la mort,
l'univers aurait déjà dû retourner au néant,
puis du néant reflourir en sa diversité;
mais tu sais déjà combien cela est loin d'être vrai !
De plus ces éléments, mille fois ennemis
et poisons mutuels, ou périront par contact
ou s'en iront comme chassés par la tempête
on voit fuir les éclairs, les averses et les vents



Mélanie Berger, *Sans titre*, 2018, 1200x140 cm, crayons de couleurs, oilstick et huile sur papier

(6) perceptif de l'odorat

Lautréamont, *Les Chants de Maldoror, Chant Quatrième*

Ton odorat ne reçoit-il donc pas le moindre effluve ? L'imposteur n'est pas autre chose...
Tes nerfs olfactifs sont enfin ébranlés par la perception d'atomes aromatiques : ceux-ci s'élèvent de la cité anéantie, quoique je n'aie pas besoin de te l'apprendre...
Je voudrais embrasser tes pieds, mais mes bras n'entrelacent qu'une transparente vapeur.
Cherchons ce corps introuvable, que cependant mes yeux aperçoivent : il mérite, de ma part, les marques les plus nombreuses d'une admiration sincère. Le fantôme se moque de moi : il m'aide à chercher son propre corps. Si je lui fais signe de rester à sa place, voilà qu'il me renvoie le même signe... Le secret est découvert ; mais, ce n'est pas, je le dis avec franchise, à ma plus grande satisfaction.



Mélanie Berger, *Sans titre*, 2018, 100x140 cm, crayons de couleurs et pastels sur papier

(7) parfum

Charles Baudelaire, *Correspondances*

La nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles ;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.
Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.
Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
- Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,
Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens

(8) gazeux

Henri Michaux, *Honteux Interne*

Voici déjà un certain temps que je m'observe sans rien dire, d'un œil méfiant. Malheur à qui la joie vient qui n'était pas fait pour cela. Il m'arrive depuis quelque temps et plusieurs fois dans la journée, et dans les moments les plus détestables comme dans les autres, tout à coup une ineffable sérénité. Et cette sérénité fait un avec la joie, et tous deux font zéro de moi.
Là où je suis, la Joie n'est pas. Or donc, elle se substitue à moi, me rince de tous mes attributs et quand je ne suis plus qu'un gaz, qu'est-ce qu'un gaz peut faire? Ni originalité ni lutte. Je suis livré à la joie. Elle me brise. Je me dégoûte.



Mélanie Berger, *Sans titre*, 2018, 1220x140 cm, aquarelle, crayons de couleurs, et oilstick sur papier



Mélanie Berger, *Sans titre*, 2019, 100x140 cm, aquarelle et argile sur papier plié

(9) Comme un flux corpuscules

Henri Michaux, *En circulant dans mon corps*

" En ce temps-là, la peur que je ne connaissais plus depuis dix ans, la peur à nouveau me commanda.
D'un mal sourd d'abord, mais qui, quand il vient enfin, vient comme l'éclair, comme le souffle qui désagrège les édifices, la peur m'occupa. Ma peur songeant à ma main qui dans un avenir proche devait se figer, cet avenir à l'instant fut; et ma main se figea, ne pouvant plus retenir un objet. Ma peur pensant la nécrose des extrémités, aussitôt mes pieds se glacèrent et, la vie les quittant, se trouvèrent comme tronçonnées de mon corps.
Un barrage catégorique m'en tenait désormais éloigné. Déjà j'abandonnais ces mottes qui seulement pour peu de temps encore devaient s'appeler mes pieds, me promettant des douleurs terribles, avant de s'en aller, et après, étant partis...
Ma peur ensuite allant à ma tête, en moins de deux, un mal fulgurant me sabra le crâne et s'en suivit une défaillance telle que j'eusse reculé devant l'effort pour retrouver mon nom.
Ainsi je circulais en angoisse dans mon corps affolé, excitant des chocs, des arrêts, des plaintes. J'éveillai les reins, et ils eurent mal. Je réveillai le colon, il pinça; le cœur, il dégaina. Je me dévêtais la nuit, et dans les tremblements j'inspectais ma peau, dans l'attente du mal qui allait la crever. Un chatouillement froid m'alertait tantôt ici, tantôt là, un chatouillement froid à toutes les zones de moi. La guerre venait de finir et je cessais de me réparer, quand la peur qui n'attend qu'un soulagement pour paraître, la peur entra en moi en tempête et dès lors ma guerre commença. "

Réinventer l'élégie ?

Essais de traduction de distiques élégiaques latins et de tableaux de Mélanie Berger dans une forme analogue au distique élégiaque

Projet mené par le groupe de latin-lettres de François Bompaire, professeur en hypokhâgne, option lettres (CPGE Arras) : Poèmes de Élise Caudron, Jeanne Dehondt, Maëlle Dessaint, retravaillés par Élise Aramini, Théo Bednarski, Miléna Bernard, Yann Delattre, Emilie Ingrandt. Synthèse rédigée par Théo Bednarski.

Un atelier d'écriture poétique a émergé de manière imprévue du cours d'option latin-lettres d'Hypokhâgne. Cet atelier aura moins donné l'occasion d'inventer des textes que d'inventer des formes poétiques. Il a pris, pour ainsi dire, la forme d'une double traduction : traduction de poèmes antiques en « français poétique contemporain », traduction des œuvres picturales contemporaines de Mélanie Berger dans cette forme poétique. Voici le cadre dont ces essais sont sortis, les doutes qui les ont accompagnés, et ces essais eux-mêmes.

Sapho, célèbre poétesse grecque des septième et sixième siècles avant notre ère, n'a de cesse de séduire les poètes. Outre les fantasmes qui investissent les lacunes de son œuvre fragmentaire, celle-ci, véritable parole de désir féminin et lesbien, a suscité un intérêt si récurrent que, si on suit l'histoire de ses réécritures, elle semble constamment contemporaine. L'amour étant une importante source d'inspiration pour les poètes, il n'est pas étonnant que certains s'en soient grandement inspirés. C'est ainsi que Catulle (84-54 avant notre ère), traduit en latin, dans son poème LI, *l'Ode à l'aimée*, et se saisit de cette parole, qui devient alors masculine et hétérosexuelle, ainsi que de son vers particulier, l'hendécasyllabe saphique. Plus tard, quand le texte de *l'Ode*, longtemps perdu dans sa version originale, est redécouvert en 1554, Sapho inspire les poètes de la Renaissance, nourrissant la question de l'auctorialité féminine, à travers en particulier la figure de Louise Labé.

Au XIX^e siècle, si les romantiques réduisent la femme à la muse poétique, objet du désir masculin et source d'inspiration, d'autres poètes comme Baudelaire ou Verlaine, qui reprend l'hendécasyllabe de la strophe saphique, s'inspirent de la poétesse grecque et se placent, par elle et avec elle, du côté du scandale. La poétesse franco-britannique Renée Vivien¹, au tout début du vingtième siècle, retraduit Sapho, citant la variété des traductions qui, de Catulle à Swinburne, la précèdent, et invente à son contact une poétique lesbienne en français, associant auctorialité féminine, pratique du vers de onze syllabe et écriture du corps désirant. La parole de

« C'est comme un puits sans fond à la frontière d'oubli obscurité féconde, Où tes mots à peine murmurés résonnent contre les traits »



Mélanie Berger, *sans titre*, 2019 crayons de couleurs et pastels sur papier, 30x42 cm.

« Le ciel tombe sombre un brouillard vert raye le ciel et moi



Mélanie Berger, *paysage (la montagne)*, 2013 crayons de couleur sur papier, 150x220 cm

Mais je trouve une lueur tout au bord en bas là »

désir de Sapho, porteuse d'un discours amoureux coupé de tout idéalisme et sans cesse réappropriée, est donc devenue universelle, tantôt féminine ou masculine, tantôt homosexuelle ou hétérosexuelle. Notre voyage s'achève pour l'instant avec Jude Stéfan, poète français contemporain dont la mort a précédé de quelques semaines le début de ce cours, et qui propose à son tour dans *De Catulle*², en 1990, et dans des vers d'une brièveté frappante, une traduction de *l'Ode à l'aimée*.

C'est donc dans le cadre de ce cours sur le lyrisme et l'élégie que nous nous sommes interrogés sur la question de la traduction des textes, à la façon de Catulle ou de Stefan. Mais notre pratique de la traduction s'est finalement développée moins du côté de Sapho que d'un autre type de poésie amoureuse : l'élégie érotique romaine, que Catulle pratique également. La question a été alors pour nous : comment développer, trente ans après Jude Stefan, une traduction de Catulle qui nous soit contemporaine ? Quelle idée de de la poésie portons-nous trente ans après lui, et comment le vers libre français peut-il continuer à vivre et à se transformer en continuant de se mettre au défi des textes antiques ? Il nous a semblé que nous ne pouvions tenter de répondre que par la pratique. Restait à trouver comment.

Le vers français, ne fonctionnant pas par pieds, semble incapable de traduire une élégie latine. La poésie française a eu de ce fait tendance à caractériser cette forme de poème selon son sujet, le plus souvent le désir et la plainte amoureuse. Mais puisqu'une élégie n'est pas forcément plaintive, ni nécessairement érotique, pour nous rapprocher de l'élégie antique nous nous sommes davantage concentrés sur la forme. Émana alors l'idée d'un nouveau format peut être plus propice à la traduction d'élégies. Cette méthode inventée au fur et à mesure de nos tentatives de traduction consiste à décomposer les vers non pas seulement en syllabes mais aussi en accents, retrouvant ainsi le rythme particulier du distique élégiaque, en jouant notamment sur la ponctuation ou la graphie pour rendre ce rythme sensible à la lecture. Le distique élégiaque – la cellule de deux vers qui, seule ou reproduite un nombre illimité de fois, produit une élégie – est constituée d'un hexamètre dactylique – vers de six mesures qui reposent sur l'alternance d'une syllabe longue et de deux brèves, ou de deux syllabes longues – puis d'un pentamètre, vers constitué de cinq mesures reprenant en partie les mêmes types de rythme. Dans l'adaptation que nous essayons d'inventer, le premier vers, à la manière d'un hexamètre dactylique, compte alors six accents, que nous pouvons disposer de manière éclatée sur la page en six vers brefs. Nous nous imposons au total une longueur de 13 à 17 syllabes, c'est-à-dire celle qu'aurait un hexamètre transcrit dans le système syllabique. Le second vers, quant à lui, comme le pentamètre dactylique, ne comptera plus que 5 accents, répartis en cinq vers très brefs, partagés sur 12 à 14 syllabes.

Nous avons par la suite essayé cette forme en traduisant plusieurs poètes latins, à savoir Catulle et Propertius. Nous avons alors fait face aux nombreuses difficultés de la traduction, les mêmes qu'ont rencontrés tous les poètes mentionnés auparavant. Il n'était pas toujours facile de maintenir l'ambiguïté à la fois érotique et métatextuelle, voire comique, des distiques latins, une fois traduits en français. Après avoir tenté de rédiger des distiques élégiaques français par nous-mêmes et en partant de

« Ombres rouges fracturent l'azur chutent fulgurantes brûlantes



Mélanie Berger, *composition*, 2017 crayons de couleurs et oilstick sur papier

Le sable saigne d'un sang gris semblant froid »

« Le pinceau a trempé dans le ciel. firmament sur le papier désordre.



Mélanie Berger, *sans titre*, 2020 huile sur papier, 100 x 140 cm.

En vitesse dessiner en tout petit le géant »

« Couleur, lumière Noir et Blanc Jetés par traits sur le papier s'assemblent.



Mélanie Berger, *monts*, 2010, rayons de couleurs et pastels sur papier, 21x30cm.

Alors émotions visions illusions fleurissent c'est nous »

Élégie collective

« C'est comme... un puits sans fond, à la frontière d'oubli, obscurité féconde
Où tes mots, à *peine* murmurés, résonnent contre les traits.
Le ciel tombe sombre. Un brouillard vert raye le ciel et moi.
Mais je trouve une lueur tout au bord – en bas – là !
Ombres rouges fracturent l'azur, chutent, fulgurantes, brûlantes.
Le sable saigne, d'un sang gris, semblant *froid*.
Le pinceau a trempé dans le ciel. Firmament sur le papier : désordre.
En vitesse ! dessiner, en *tout petit*, le géant.
Couleur, lumière, noir et blanc, jetés par traits, sur le papier s'assemblent.
Alors émotions, visions, illusions ! fleurissent : c'est nous ! »



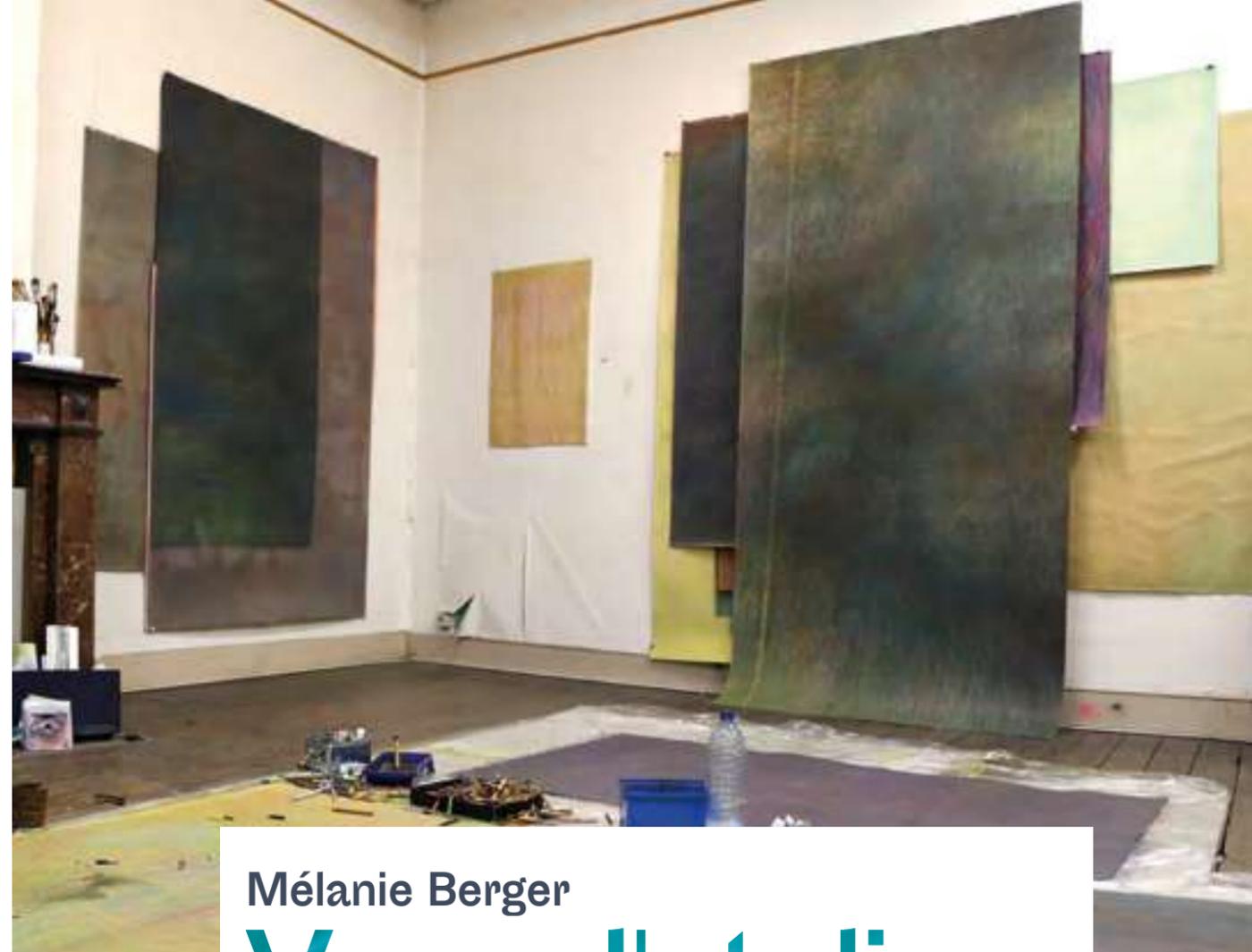
n'importe quel sujet, nous avons finalement eu l'occasion de nous inspirer des œuvres de Mélanie Berger, avec lesquelles nous nous sommes familiarisé.e.s, lors d'une séance et à travers des échanges librement organisés par M. Fenoglio, professeur d'arts plastiques, suivant le conseil de Baudelaire selon lequel "*le meilleur compte rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élégie*".

Plusieurs d'entre nous se sont ainsi essayé.e.s à la production de distiques élégiaques en partant d'un ou plusieurs tableaux de l'artiste en résidence, que nous avons ensuite rassemblés pour créer une élégie commune. Ces distiques étant à la base écrits individuellement, la question de la cohérence s'est alors imposée à nous. Par ailleurs, les limites de cette forme d'élégie moderne sont rapidement apparues, comme la trop grande fragmentation des vers par comparaison avec la fluidité de l'élégie antique, que nous avons tenté de résoudre par différents moyens. Si nous avons d'abord envisagé d'éclater ces vers visuellement sur la page, notre choix s'est finalement porté sur une restitution plus classique, nous amenant parfois à modifier la version éclatée en redoublant d'ingéniosité et en écoutant l'avis de chacun d'entre nous, afin de conserver le rythme et la dissymétrie des deux vers. La traduction des œuvres de Mélanie Berger a également permis de faire émerger le rapport entre textualité et picturalité. La lecture des distiques

procure différentes sensations selon qu'elle a lieu avant ou après avoir vu les œuvres. Certains vers, d'une richesse descriptive, offraient une grande multiplicité de lectures si bien que la découverte du tableau semblait quelque peu décevante. À l'inverse, d'autres étaient difficilement compréhensibles sans contact préalable avec l'œuvre.

Néanmoins, cela reste un exercice très enrichissant pour mieux appréhender les difficultés de traduction, de cohérence et de forme qu'ont pu rencontrer les poètes lorsqu'ils s'inspiraient de Sapho. De plus, cette expérience a pris un tournant encore plus stimulant au contact du travail de Mélanie Berger, nous poussant à tester cette forme de façon plus concrète et créative tout en mêlant différentes formes d'art. Elle nous a permis d'aborder la poésie sous un autre angle et même d'initier certains d'entre nous à la création poétique. Les contraintes d'écriture ont parfois été difficiles à suivre mais elles ont permis la naissance d'échanges extrêmement fructueux durant lesquels nous avons pu partager nos points de vue sur la littérature ainsi que nos propres créations artistiques. ●

1- Renée Vivien, *Sapho*, traduction nouvelle avec le texte grec, Paris, Alphonse Lemerre, 1903.
2- Jude Stéfán, *De Catulle* (et vingt transcriptions), Le temps qu'il fait, 1990, p. 62
3- Charles Baudelaire, *Salon de 1846, Curiosités esthétiques*, Michel Lévy frères., 1868, Œuvres complètes de Charles Baudelaire, vol. II, p. 82.



Mélanie Berger

Vues d'ateliers

Le dessin en gestation





Remerciements

Mélanie BERGER
Artiste en résidence
Les élèves d'hypokhâgne
et de khâgne en option arts plastiques

François BOMPAIRE
Adeline LIÉBERT
Franck LUCHEZ
Relecteurs

Monelle BINET et Claude SLOWIK
Membres associés à L'être lieu

Mélanie CHARRIER
Service civique
© Photographies de la résidence

Léon AZATKHANIAN
Agence régionale du livre et
de la lecture en Hauts-de-France

50° nord - Réseau transfrontalier
d'art contemporain

**Le personnel de la Cité
scolaire Gambetta-Carnot, Arras**

Frédéric VIEBAN
Proviseur

Benoît ROMMELAERE
Proviseur Adjoint du site Carnot

Sylvain QUERTEMPS
Agent comptable

Marielle HECTOR
Secrétaire générale

Olivier LANDAS
Attaché d'administration, gestion matérielle

Sylvain PLAYEZ
Agent de Maîtrise

Laurent LAVILL
Agent de maintenance des bâtiments, électricien

Thierry DELENGAIGNE
Agent polyvalent, peintre

Frédéric CHOISY
Agent de maintenance des bâtiments

Philippe STALMAJER
Magasinier

Séverine BIZARD, Catherine COLLELA,
Béatrice PEMBELE, Isabelle PETIT,
Véronique THÉRY, Béatrice THORÉ
Agents polyvalents d'entretien

Hervé CRUYPENINCK
Technicien principal, Chef de Cuisine

Jean-François PLAISANT, Anneline DAUSSE
Amandine BRUNELOT
Seconds de cuisine

Le Musée des beaux-arts d'Arras

Marie-Lys MARGUERITE
Conservatrice du patrimoine,
Directrice du Musée des beaux-arts d'Arras

Virginie DEWISME
Responsable du service des publics,
Musée des beaux-arts d'Arras

Maggy BILDE
Chargée de communication,
Musée des beaux-arts d'Arras

Stéphane DERANCOURT
Régisseur des œuvres

Marie FOURE
Cheffe du service régie des collections patrimoniales

La ville d'Arras

Frédéric LETURQUE
Maire d'Arras

Alexandre MALFAIT
Adjoint en charge de la Culture et
de l'Attractivité du Territoire

Léa BARON
Directrice du département Culture et Rayonnement

Jennifer MINATCHY
Responsable de la vie culturelle associative

Le département du Pas-de-Calais

Perrine BLANCHARD et Florence LEMOINE
Chargées de mission Culture

Le Rectorat de l'académie de Lille

Patricia MARSZAL
IPR-IA d'arts plastiques de l'académie de Lille

Bruno MONTAIS
Professeur d'arts plastiques et Webmestre du site
des arts plastiques de l'académie de Lille

La délégation académique aux arts
et à la culture (DAAC) de l'académie de Lille

La Région Hauts-de-France

Ont participé à cette publication :

Enzo ANAYA	Léonie CORBEAUX	Thibault DETOEUF	Marie-Lys MARGUERITE
Azélice BENOIT	Louise DAMBRE	Virginie DEWISME	Louison MEEUWS
Reine-Marie BÉRARD	Johanne DEFOSSEZ	Alice DOLLON	Lisa MONIER
Mélanie BERGER	Elodie DEGROISSE	Gregory FENOGLIO	Alice NOBLE
François BOMPAIRE	Yann DELATTRE	Élise GILLON	Alexandre RUCAR
Arnaud BOUANICHE	Lumen DELEVAL	Léna HOT	Claude SLOWIK
Eloïse CAPELLE	Eléonore DELTOMBE	Ismaël LESUEUR	Ninon USAÏ
Cody CARLIER	Louise DEPTA	Lou LINDENBAUM	Prune VEDEL
Antoni COLLOT	Jeanne DESPINOY	Maud MALET-GRONDIN	Mathilde VÉROVE

Responsable de la publication : Grégory Fenoglio
Maquette : Jaume Barbata / takmak.fr
Impression : 1000 exemplaires / L'Artesienne

Association L'être lieu
21 bd Carnot - 62000 ARRAS
letreliu@hotmail.fr
letreliu.com
facebook > L'être lieu

Photo de couverture : © Mélanie Berger



ARTS CONTEMPORAINS ARRAS
association L'être lieu - 21 Bd Carnot
CITE SCOLAIRE GAMBETTA-CARNOT

www.letreliu.com

Accès gratuit

Toutes les informations sur les dates
et les horaires d'expositions sur :

www.journalderesidence.com

Ce blog se présente comme le journal de bord des recherches et expérimentations menées au cœur de la résidence de Mélanie Berger. Vous y trouverez les étapes de la résidence de création de l'artiste à L'être lieu et au Musée, les ateliers et le travail mené avec les étudiants de Classe préparatoire littéraire, option arts plastiques (CPGE) et les réflexions pluridisciplinaires autour de l'œuvre de l'artiste et de la thématique de l'émanation développée dans la revue de L'être lieu.

Un partenariat unique entre L'être lieu et le Musée de beaux-arts d'Arras

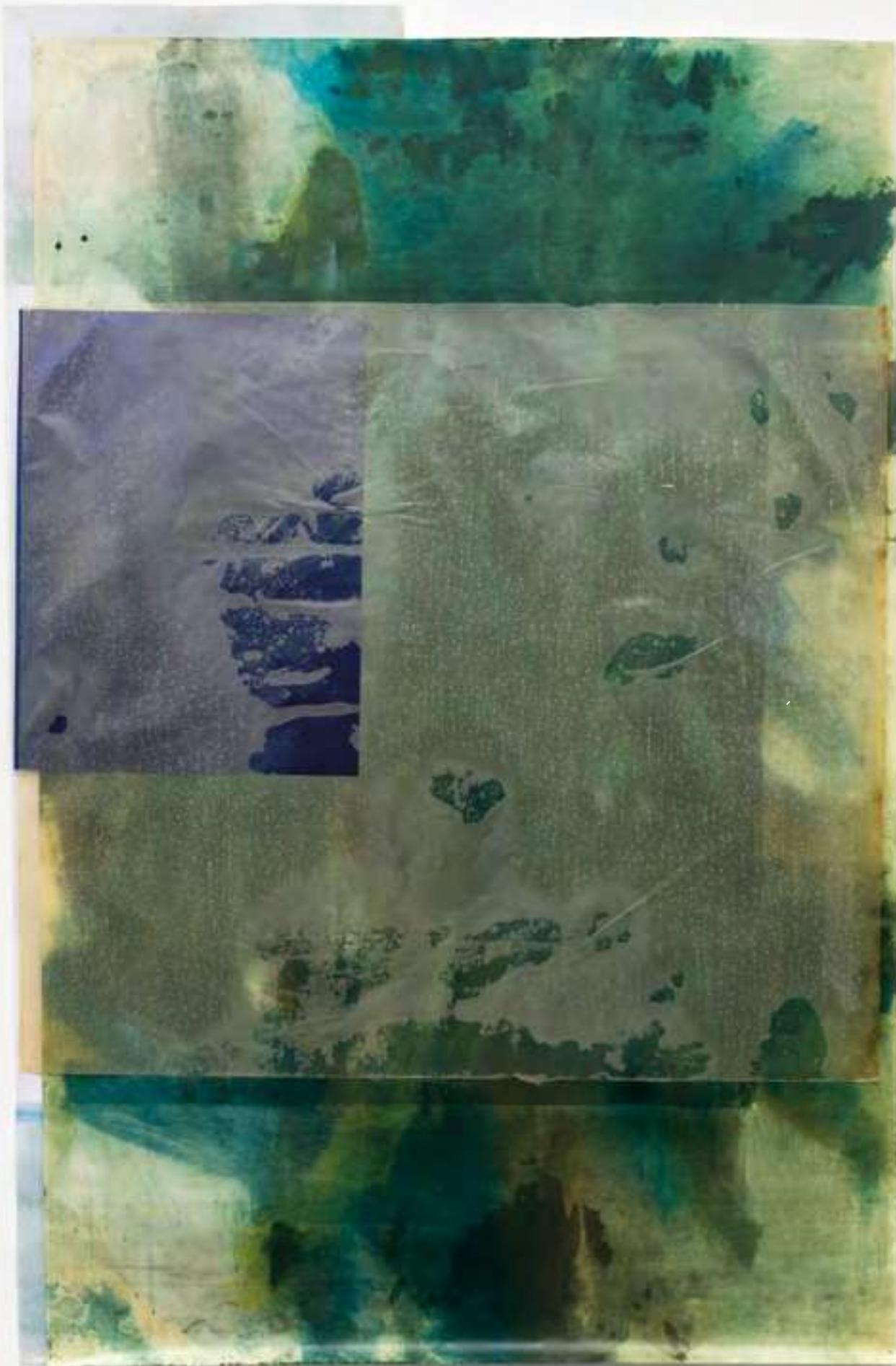
La ville d'Arras, riche d'un patrimoine exceptionnel, s'est donné comme objectifs de développer la présence de l'art contemporain, de soutenir les artistes émergents et d'accompagner les projets innovants, objectifs partagés avec l'association L'être lieu. Depuis 2013, le Musée des beaux-arts d'Arras et L'être lieu s'associent à un artiste plasticien, le temps d'une résidence et d'une exposition croisée, et proposent un parcours d'art contemporain en deux temps.

**PÔLE CULTUREL
SAINT-VAAST**
RONVILLE - VERLAINE

Musée des beaux-arts d'Arras
PROJET SAINT-VAAST d'ARRAS

Musée des beaux-arts d'Arras
Pôle culturel Saint-Vaast
22 rue Paul Doumer - ARRAS
tél. 03 21 71 26 43

www.arras.fr mbaarras



Mélanie Berger, **Sans titre**, 2020, 240 x 160 cm, huile de lin, peinture, pigments et agrafes sur papiers



ARTS CONTEMPORAINS ARRAS
association l'être lieu - 21 Bd Carnot
CITE SCOLAIRE GAMBETTA-CARNOT