

Mémoire  
*Art & Design*

# LE SILENCE

Master CTC 2018  
Olivia Guérin-Pétrement

**ENSci**  
LES ATELIERS





**LES PARADOXES  
DU SILENCE**

## INTRODUCTION

Il y a quelques temps, je me souviens à peine de la date, je m'étais arrêtée avec des amis sur le bord d'une route de campagne pour y savourer la vue gracieuse et ambrée d'un champ de colza. Il ne m'était pas encore venu à l'esprit que j'étais sortie de Paris. La cacophonie de cette ville résonnait encore dans mes oreilles. C'est seulement en posant le pied sur l'herbe que je me rappelais qu'un autre monde existait. Il était fait de figures végétales, d'odeurs pures et d'air frais.

La vie parisienne m'avait absorbée au point que mon univers s'était réduit à un microcosme oscillant entre les quatre coins de mon atelier et ceux, plus petit encore, de mon appartement. J'étais donc bien heureuse de faire ce voyage décidé à l'impromptu. Je sentais que j'allais y trouver quelque chose et peut-être même des réponses à des questions existentielles qui peut-être vous parleront également.

Ce que j'appréciais le plus dans ce soudain périple était le silence du lieu, sa capacité à soudainement métamorphoser ma perception des choses. Ce silence n'était pas tout à fait silencieux, des bruissements se faufilaient au loin transportés par ce qui semblait être un nuage de chaleur. La quiétude du lieu me subjuguait par ce double effet d'absence de bruits et de présence impalpable et invisible de quelque chose d'indéfinissable encore. Ainsi, ces deux antagonismes du silence semblent inséparables comme si le silence ne pouvait se définir qu'en relation avec son opposé. Nous ne pouvons pas avoir un concept du « ne pas » sans avoir un concept du « quelque chose ». Ainsi, ce paradoxe du silence en constitue l'essence ontologique.

Mais, à présent que je voudrais parler du silence et de son paradoxe, plusieurs questions jaillissent. Qu'est-ce vraiment ce silence s'il n'est pas tout à fait absence de quelque chose? Qu'est-ce que cette chose qui lui est consubstantielle? Est-il présence ou absence? Matière ou vide? Repos ou angoisse?

Dans quelle mesure la nature ontologique du silence qui trouve sa norme dans le paradoxe peut nous accompagner dans nos vies où nos identités, nos désirs et nos rêves sont mis à rude épreuve par une modernité qui s'emballe sans frein?

Notre société moderne nous envahit d'images, de bruits, d'écrans, de réseaux sociaux, d'informa-

tions jetées en vrac dans les medias, de force consumériste, d'insécurité. Elle nous impose l'effroi de la guerre, le doute de la politique, la peur de l'avenir. Elle exige de nous une sorte de « lissage » de nos êtres, une hyper adaptabilité, une hyper performance, une transparence qui nous exhorte à « tout dire, tout montrer ».

Comment ne pas éprouver une certaine saturation ?

Le problème est que cette saturation nous éloigne de notre conscience, de ce pouvoir introspectif qui nous met en regard avec nous-mêmes et nous aide à donner du sens à ce que l'on vit. Dans ce contexte de saturation, le silence se fait rare. Il est tut parce qu'il fait peur. Au milieu d'une société marquée par l'excès, engorgée de la matérialité et de divertissement, le silence est perçu comme un « vide », un abysse, du *rien qu'il faut fuir*. Or, c'est cette notion de « vide » qu'il nous faut interroger. Est-il vraiment ce néant angoissant qu'il paraît être ? Ou n'est-il pas quelque chose en soi ?

Du point de vue de l'artiste que je suis, comment puis-je me saisir de ce concept ? Quelles formes artistiques prend-t-il ? Quel sens donne-t-il à l'art ?

Et, de quelle manière le silence nourrit ou affecte mon processus créatif, mon imaginaire, ma créativité, mon lien avec l'œuvre/objet ?

# SOMMAIRE

## **PARTIE 1 : Les modalités du silence**

### 1/ Les paradoxes du silence

Les apories du silence

Le silence est consubstantiel à la parole

### 2/ Le silence est un langage en soi

Le langage intérieur

Matière ou vide ?

La contemplation

### 3/ Le silence, pour une quête de soi

Le rôle de la méditation

Le silence, une condition de notre voyage ontologique

### 4/ La poétique du silence dans l'espace

La métaphore de l'espace vide : l'invisible devient présence

Epreuves scénographiques

La cabane

L'atelier de l'artiste

### 5/ Une esthétique du silence

Le signe signifiant

Le silence, symbolisme d'une matérialité

Art, émotions et connexion

Rompre le sens

La saturation visuelle ou le « vertige du vide »

Le silence devient support de pensée dans l'écriture

La musique, ce silence intérieur

Minimalisme et simplicité des objets

### 6/ Qui a peur du vide ?

## **PARTIE 2 : Le processus créatif**

### 1/ Le silence, cet être créateur

Habiter l'espace

Saisir l'esprit des choses

### 2/ Naissance de l'imaginaire

La recherche d'idées

D'où part-on ?

Le temps du doute

En quoi le silence peut me permettre d'utiliser tous mes sens ?

### 3/ La main, le papier, la matière

La main

Récit de papier

La matière

**.1.**

## **LES MODALITES DU SILENCE**

## 1/ LES PARADOXES DU SILENCE

### Les apories du silence

Interroger le silence c'est immédiatement faire face à ses apories, son ambivalence tant il recouvre des acceptions multiples.

En effet, le silence ne s'entend jamais au singulier. Il peut-être l'absence (bruits, personnes, sons), le manque (comme dans les mots me manquent, exprimant une douleur à ne pouvoir « dire »), le non-dit (secret), le refus de communiquer ou même d'écouter (ignorance d'autrui), l'incompréhension (effroi face à la violence et au terrorisme), un malaise profond entre deux personnes qui n'ont rien à se dire, le mutisme.

Sous ces acceptions, le silence comme état du vide est angoissant.

Mais, le silence est aussi le repos, le calme, la plénitude, l'intime, la complicité, la connivence. Il est donc multiples possibilités, évasion, porte vers l'ailleurs.

Par sa nature duelle, le silence est impossible à circonscrire dans une définition acceptable et universelle. Il est un paradoxe voire un défi de l'entendement. Ainsi, il nous met face à une tension incroyable.

Mais, cette tension du sens, cette ambivalence insurmontable contraint notre esprit à l'acceptation du non-sens et du non-être. La résolution de cette aporie est une épreuve qui nous fait faire l'expérience du dépassement, du doute, de la fatalité, de l'acceptation des choses telles qu'elles sont même si nous ne pouvons totalement nous en saisir et nous les approprier. En somme, le silence nous apprend la sagesse.

Puis, vient un autre paradoxe. Comment parler du silence sans le trahir ? Car si je parle du silence, j'utilise le langage. Et, quel est ce langage qui puisse évoquer un concept qui est absence de mots ? De là, nous arrivons à un second problème : l'adéquation du langage avec la pensée qu'elle doit exprimer. Le langage est-il un bon intermédiaire ?

Nietzsche dénonçait les faiblesses du langage par nature imparfait et impropre à exprimer la subtilité de la pensée. Pour lui, le langage ne permet pas d'atteindre la vérité parce qu'il ne produit que des représentations métaphoriques de la réalité. Ainsi, toute description du silence serait une illusion, une trahison qui nous induirait en erreur pour peu que l'on ne trouve pas les concepts aptes à rendre grâce à la beauté ambivalente du silence.

*« Le silence est l'élément dans lequel les grandes choses se façonnent ensemble... La parole est trop souvent... l'acte d'étouffer et de suspendre la pensée, de sorte qu'il n'y a rien à cacher... La parole est du temps, le silence est de l'éternité... Il est vain de penser que, par le biais des mots, toute communication réelle peut jamais passer d'un homme à l'autre... »<sup>1</sup>*

**Maeterlinck**

## Le silence est consubstantiel à la parole.

Parce qu'il fait partie de la parole, il nous aide à donner du sens. Il la rythme, la pose, lui donne ses tonalités et ses vibrations, sa beauté et sa singularité. Nous parlons tous différemment. La façon dont nous posons notre voix dépend des silences que nous impliquons. L'acteur, par exemple, ne peut se passer de la force du silence pour exprimer son jeu. Il dépend de sa capacité à poser sa respiration au bon moment. Patsy Rodenburg, ma professeuse au Guildhall le Conservatoire d'art dramatique de Londres, nous avait appris à travailler notre organe vocal. Je ne vais pas rentrer dans les détails du travail de respiration. Le plus intéressant reste le résultat scénique, la puissance qui ressort d'une voix qui sort des profondeurs de l'être. C'est une voix sincère, naturelle, vraie et qui porte en elle un sens qui dépasse les mots. Lorsque l'autre acteur reçoit ces mots et qu'il est parfaitement concentré sur l'instant présent de la scène qui se joue, alors il perçoit non plus le bruit des mots, non plus la voix d'autrui, **il perçoit le sens**. « Comme le fait valoir Merleau-Ponty<sup>2</sup>, nous explique Jean-Luc Solère, la communication repose sur le sol de l'intersubjectivité, qui est première. Lorsque je parle, « ce n'est pas le mot à dire que je vise, et même pas la phrase » : c'est le sens. Réciproquement, je ne comprends autrui que si je suis attentif au sens de son discours, au point que s'évanouissent pour ainsi dire les sons de sa voix et les mots qu'il prononce. » Le silence module la phrase comme un chef d'orchestre rythme les musiciens d'un concert. Mais, il permet aussi d'avoir l'espace, le temps d'observer autrui et de mieux percevoir les informations qu'il m'envoie. Dans ce processus, autrui m'envoie ses intentions par sa parole, son silence et ses comportements. Heidegger affirme que le silence « fonde le savoir-ouïr authentique et l'être-en-commun (Sein und Zeit). Le silence est donc un élément essentiel de l'intersubjectivité. Il dresse des ponts entre individus.

Si le silence est un élément fondamental de notre **intersubjectivité avec le monde** extérieur alors nous l'avons vu, il joue un rôle dans ce que je reçois du monde, dans ma perception et ma compréhension du monde. Ceci est essentiel dans mon travail d'artiste et de designer. Plus je suis ouverte au monde, plus je peux devenir ce que François Cheng appelle « le ravin du monde<sup>3</sup> ». Par exemple dans la phase de découverte et de récolte de données du design, le silence que j'établis entre moi et les usagers que j'interviewe me permet de tisser un lien et de mieux comprendre les comportements, attentes, désirs, intentions.

Mais, ici, ce qui me paraît plus intéressant encore, est de constater que le silence peut nous aider à **dépasser les limites du langage**. Un silence bien placé est plus évocateur que mille mots comme dans l'expression « un silence lourd de sens » ou comme l'a montré Mme de Lafayette dans *La Princesse de Clèves*<sup>4</sup>, un silence peut valoir comme une déclaration d'amour là même où les mots auraient été moins signifiants pour le dire. Il en va de même dans le théâtre où les silences ont valeur de langage, où les didascalies portent en elles l'expression d'un sentiment que les mots seraient trop pauvres pour traduire.

Si le silence est un langage, il a sa grammaire propre constituée de signes. Il se conjugue tant au présent qu'au futur comme lorsque nous percevons encore la présence de la musique de Mozart après que le concert se soit terminé.

Mais, surtout le silence se détermine par rapport à l'intentionnalité d'un sujet qui déchiffre le monde.

---

2 Silence et philosophie, in Persée. Jean-Luc Solère in Revue Philosophique de Louvain Année 2005 ; pp. 613-637

3 François Cheng, *Méditations sur la beauté*, Ed. Albin Michel, 2006. P.72

4 Madame de La Fayette, *La Princesse de Clèves*, Ed. Flammarion, 2009.

## 2/ LE SILENCE EST UN LANGAGE EN SOI

### Langage intérieur

Le silence comme le langage sont des vecteurs de pensée. Dans notre intériorité, le silence serait le langage privilégié. Mais, ce langage intérieur est difficile à saisir conceptuellement car il n'utilise pas la grammaire classique du langage. Il creuse une brèche entre ma raison pensante et l'objet. Il usurpe la rhétorique du langage pour établir un lien direct entre moi et l'objet. Le silence relèverait donc de l'intuition intellectuelle qui est, selon Bergson, « une vision de soi par soi »<sup>5</sup>, un mouvement de l'âme vers l'âme qui n'est malgré tout jamais dénué de raison. Il est ce langage implicite, significatif qui remonte à la conscience sous d'autres formes d'expression qu'il nous appartient de déchiffrer parce qu'il nous éclaire sur notre relation au monde tout autant que sur l'état de notre être.

*Le silence ouvre à l'intérieur de l'être la possibilité d'articulations et de relations multiples.*

### Matière ou vide ?

Lorsque je fais l'expérience du silence, je peux le subir car je ne m'en rends pas compte. Dans ce cas, le silence est un environnement neutre. Mais, en état d'éveil, je prends conscience du silence qui dès lors me fait sortir du vide comme absence pour passer au vide comme matière, substance. En état d'éveil, je perçois le vide comme un infini et non comme un néant qui selon la tradition taoïste n'existe pas. Ce vide est matière, il n'est pas une présence inerte. Vide et plein sont corrélés. Le plein provient du Vide originel. Le vide peut devenir plein et le plein peut se changer en vide.

Dans la musique par exemple, le silence entre les notes est assimilé à un vide. Ce vide permet au son d'être plein, d'être habité car le vide rend la note qui suit le silence, plus nette, plus claire, plus précise, plus incisive. Ainsi, le vide donne sa valeur au plein.

### La contemplation

La contemplation est une mise en disponibilité de soi, un engagement physique et spirituel à l'égard de ce que l'on regarde. Ainsi, regarder n'est pas contempler. Regarder est un acte automatique parce que j'en ai besoin pour agir. « C'est un acte volontaire, mobile, prenant et perdant de l'intensité à mesure que notre intérêt pour une chose s'affirme et s'épuise<sup>6</sup> ». Alors que la contemplation relève de la « compulsion »<sup>7</sup>, elle s'étend dans le temps, sans mouvement. Pour Susan Sontag, « l'art qui est silence engendre une contemplation. » L'art appelle le silence parce que l'art et le silence agissent tous deux aux bords de la connaissance. L'art ne peut être et n'a pas forcément besoin d'être explicité dans des concepts de référence. Il sollicite alors notre égard passif dans les méandres du silence contemplatif. Ce silence contemplatif nous rapproche ainsi de l'éternité.

C'est dans cette éternité que l'âme et l'esprit se conjuguent au singulier. Nous sommes souvent soumis à la récurrence des événements. Chaque jour peut se répéter sous une forme ou une autre nous donnant le sentiment qu'ils sont des clichés voire des poncifs.

---

5 Bergson, *Le Gai savoir*, Ed. Gallimard, 2003.

6 Susan Sontag, *The Aesthetics of silence*.

7 *Ibid.*

« Notre pouvoir d'étonnement et d'émerveillement en est émoussé. Alors que chaque scène devrait nous offrir l'occasion de voir l'univers pour la première fois, comme au matin du monde.»<sup>8</sup>

François Cheng nous exhorte à garder ce cœur d'enfant qui regarde le monde avec les yeux ébahis de l'étonnement. Car l'enfant ne sait rien, il saisit. Il explore. Il synthétise. Il modèle et remodèle son expérience dans un monde imaginaire tel l'artiste qui se saisit du monde sensible pour en métamorphoser les signes.

Aucun des deux ne sait à quoi s'en tenir.

L'enfant comme l'artiste, prend plaisir. Il ne se pose pas de questions, il absorbe.

Ils atteignent un sacré utopique, candide et subjuguant où le Beau donne son mot d'ordre.

Nous sommes dans la sublimation de l'expérience.

Au niveau de l'inouï et de l'extase.

La vue d'un paysage nous apporte ce plaisir incomparable, un sentiment de plénitude et de fascination. La beauté de la Nature nous transmet ses vertus. Comment ? Pourquoi ? Qu'est-ce que ce Beau qui appelle le silence ?

Les pères fondateurs du taoïsme au IV<sup>e</sup> Siècle avant notre ère, nous expliquent qu'il y a une grande beauté entre le Ciel et la Terre et que « la nature a le pouvoir de transmuter le flétri et le pourri en merveilles<sup>9</sup>» Le *zhenren*, de « l'homme véritable » qu'il propose, est celui qui, purifié de l'intérieur, est capable d'entrer en communion totale avec la sphère de l'infini de l'univers, en y effectuant le *shen-you* ou « randonnée spirituelle. »

Selon la tradition taoïste, le monde repose sur une trinité Ciel-Terre-Homme. Dans cette relation à trois, l'homme représente le chaînon indispensable. Il est en charge du devenir de l'Univers. Il doit « accomplir sa Voie dans la dignité. »

L'homme ne peut donc vivre isolément dans un but individualiste. Si le monde relie ses êtres entre eux, nous devenons interdépendants et coresponsables de nous-mêmes et de l'avenir de la Terre que nous occupons. Cela exigerait une attitude vertueuse et éthique qui s'inscrit dans la permanence. Cette vision nous interroge autant en tant qu'artiste ou designer, qu'en tant qu'individu, sur la façon dont nous vivons et construisons le futur.

---

8 François Cheng, *Cinq méditations sur la beauté*.

9 *Les entretiens de Confucius*, Paris, Gallimard, coll "Folio", 2005, VI, 23, P.37 et IX, 28, p.54

### 3/ LE SILENCE, POUR UNE QUÊTE DE SOI

« -J'ai compris qu'il ne suffit pas de survivre. Survivre ce n'est pas assez. J'ai aussi compris que la naissance de chaque être est en même temps sa condamnation à mort, et je me demande quel sens cela peut avoir.

- Pourquoi est-ce que je vis ?
- Pour chercher, Jakob Bronsky, pour chercher.
- Un sens caché dans tout ce non-sens ?
- Oui, Jacob Bronsky. »

*Fuck America* de Edgar Hilsenrath

**Rappelons que l'étude du silence, c'est toujours le récit de soi. Parce qu'il manifeste une intolérance au fracas, au bruit, il est concomitant à l'étude des émotions.**

Quand l'homme se divertit, se jette au dehors de lui-même, ne fuit-il pas le silence ? Mais quel silence fuit-il au fond ? Est-ce simplement l'absence de bruits ?

Si l'homme moderne a vite tendance à réduire le silence au vide, au rien, c'est justement ce soi-disant « vide » du silence qu'il nous faut interroger. Car dans ses *Pensées*<sup>10</sup> Pascal nous dit le contraire : c'est dans le divertissement que l'homme se perd et dans le silence qu'il se trouve – au silence revient une épaisseur d'être, une valeur ontologique. Or par ce silence, Pascal n'évoque pas quelque chose d'extérieur à l'homme mais une réalité qui serait constitutive de son être spirituel.

Le silence nous fait peur. D'abord, parce qu'il nous met face à nous-mêmes. « Or tout le malheur des hommes, nous dit Pascal dans ses *Pensées*, ne vient-il pas d'une seule chose qui est de « ne savoir pas demeurer en repos dans une chambre ». Dans une société qui nous dicte la « meilleure » manière de vivre et d'être, le silence peut être insécurisant, radical. Mais, cette autorité supérieure est rassurante car en instaurant des formes normatives, elle cadre l'individu qui n'a plus à se soucier du « savoir être », de la « dignité d'être ». Il suit confusément.

Le silence opère alors comme un éveil de la conscience et un appel à soi. Il est effrayant parce qu'il nous met face au doute, au vide, à l'angoisse du temps qui passe, à la perte de contrôle, à l'inconnu, à l'impossibilité de tout comprendre et de tout saisir. Il nous met face au non-sens.

#### Le rôle de la méditation

Pourquoi est-ce que mon cerveau est tellement encombré ?

Ne vous êtes-vous jamais posé la question ? Je suis sûre que oui.

Nous pensons constamment à nos soucis, nos frustrations, nos responsabilités au travail, à la maison. Nous pensons à nos rêves, aux désirs que nous souhaitons assouvir, aux idées qui germent, à toutes ces interrogations sans réponses. Il y a aussi toutes ces émotions de stress, d'anxiété, de peur ou d'excitation qui apparaissent avec toutes ces pensées obsédantes.

Nous tombons facilement dans les illusions parce que nous cherchons les choses dont nous avons besoin à l'extérieur de nous-mêmes.

La méditation nous enseigne à trouver en nous ce qui nous fait du bien, ce qui a réellement de la

valeur à nos yeux. Elle nous aide à comprendre clairement que ce que nous cherchons finalement est une expérience intérieure, c'est-à-dire ressentir la plénitude, la joie, notre corps, nos émotions, un sentiment de réalisation. Elle agrandit notre perception du monde et développe une connexion avec notre environnement, nous faisant prendre conscience que l'on fait partie d'un tout universel. Et surtout, elle nous permet d'accéder à une connaissance supérieure de soi qui passe par une acceptation de nos faiblesses et de nos qualités.

En tant que créateur, la méditation m'a apportée la connaissance d'un état méditatif qui m'aide à mieux contempler ou à mieux me concentrer.

Mais, c'est surtout au niveau du processus créatif que cela joue une importance déterminante dans la mesure où cet état méditatif est facteur d'émergence de l'idée, de l'intention, de l'inspiration. Il m'aide à voir plus clairement la façon dont je perçois le monde et comment il voyage en moi sous formes abstraites ou plus concrètes. A moi de démêler ce vivier d'inspirations pour les transformer en œuvre. Si je suis les préceptes de la peinture chinoise, alors je dois attendre longuement avant d'entamer tout travail créatif. Je dois rester immobile, engagée et contemplative face par exemple, à un paysage que je voudrais dessiner pour en saisir « l'esprit ». J'entre alors dans un dialogue avec l'objet de mon affection. J'essaie de percevoir l'invisible, de comprendre ou de saisir son aura, son énergie, son « ossature ». Je ne juge rien. J'essaie par le silence et la contemplation d'atteindre un sentiment de plénitude. « Afin d'atteindre la plénitude, je dois garder un sens aigu du vide qui le marque ; inversement, pour percevoir la vacuité, il faut que j'appréhende d'autres zones du monde comme pleines. »<sup>11</sup>

Ce que je regarde est un ensemble uni composé de vide et de plein qui sont en interrelation. Ils se donnent sens mutuellement car l'un ne peut se définir sans la présence de l'autre. De ce spectacle naturel, je tente de capter une identité, une forme d'expression. C'est bien plus qu'une atmosphère, il y a une énergie vivante qui agit et qui parle avec son propre langage. C'est ce qu'on pourrait appeler « l'esprit des choses ».

Ainsi, au bout d'un moment, quelque chose se passe. Je sens une transformation en moi. Quelque chose m'a touchée plus que d'habitude. Et, je le dessine.

## **Le silence une condition de notre voyage ontologique**

Le silence nous aide dans notre quête ontologique parce qu'il sait poser des questions sans les dire. Par le silence d'une œuvre d'art, je suis toujours amenée à questionner les concepts de Sens et l'Être. Je dois mettre en perspective et détourner parfois le regard de ce que je connais pour dépasser l'œuvre physique et atteindre son sens métaphysique. Ce sens n'est pas unique, il est subjectif à mon expérience et mon être et c'est dans cette prise de conscience d'un sens que je trouve un écho signifiant dans ma vie.

### **Le recueillement**

#### *Le jardin japonais*

Si je m'attache à centrer mon analyse des lieux de recueillement sur le jardin japonais c'est qu'il est par son essence, un lieu à la fois de repos et de transfiguration spirituelle. Le jardin est un lieu et un art. En cela, il est véritablement le lieu propre de la pensée, le *topos idios* dont parlait Heidegger, dans le sens où l'ensemble des éléments naturels et artificiels qui s'y trouvent ont pour vocation d'éveiller l'esprit de l'homme par leurs multiples significations métaphoriques. Un simple rocher

peut évoquer une montagne ; l'eau, symbole typique de l'esprit humain dans le Tao, nous portera vers l'image de la pureté mais surtout de l'impermanence. « On ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve. »

Sophie Walker nous explique que pour elle, le jardin japonais « représente un accomplissement de la pensée humaine<sup>12</sup> ». Il est un lieu de l'être qui se dévoile à lui-même dans un environnement sensoriellement idéal. Lieu de métaphores et de symbolisme, il attire par sa beauté, subjugué par son équilibre, invite à la rêverie. Le jardin japonais s'apprécie et se visite dans un silence bienveillant qui lui confère un caractère sacré. Chaque déambulation est un acte de la vie qui mène « à la porte étroite ouvrant sur un essentiel propre à chaque individu qui en franchit le seuil. »<sup>13</sup>

Le jardin japonais est donc un lieu de découverte et d'invention où l'individu peut créer quelque chose de nouveau. Il est projeté dans le devenir et le renouvellement constant si essentiel dans l'atteinte de notre Etre en éveil, celui qui saura faire le lien le plus noble entre le monde terrestre et le monde sensible.

*La montagne est la montagne  
Le chemin est le même que jadis  
Ce qui a changé, c'est mon propre cœur*  
Myoko-ni

En Occident, nous sommes obsédés par le culte de soi. Mais, quel sens cela peut-il avoir de joindre deux concepts aussi abstraits et dont les modalités sont presque infinies ? A travers la recherche effrénée du bonheur, du lâcher-prise, nous devenons esclave d'un impératif qui nous emprisonne plus qu'il ne nous libère. Et, pour peu que la peur d'échouer se fasse plus prégnante encore, nous projetons ce besoin de tout contrôler sur ce qui ne peut l'être, la nature. L'obsession de l'écologie que je ne remets nullement en cause, n'est-elle pas notre alibi ? Car, en fin de compte, nous continuons à objectiver la nature, à l'exploiter et à la contrôler établissant encore un paradoxe entre nos intentions et nos actes. Peut-être parce que nous n'avons pas suffisamment pensé nos intentions véritables. Nous ne nous sommes pas suffisamment pensés comme responsables de ce qui advient. Dans ce regard vers le futur, nous renonçons à l'immanence. Nous nous détournons d'une évidence plus dangereuse encore, l'acceptation de nos responsabilités. Gropius nous interpellait à ce sujet dans un dernier appel à notre conscience : « j'ai l'impression que les sociétés occidentales, dans leur insatiable quête de nouveaux horizons au sein du monde physique ferait bien de prendre des leçons d'intensification spirituelle de la part de la pensée orientale, c'est-à-dire de chercher de nouveaux horizons dans le monde intérieur. »

Le jardin japonais nous enseigne le chemin dont il est question car s'il y a quête, il y a perte, abandon de soi, le soi fabriqué, pour atteindre une vérité qui nous est propre. Cela fait évidemment obstacle à notre « souci de soi », à notre instinct de préservation le plus profond qui nous conduit au refus du changement. Comment pourrait-on y arriver sans que tout un édifice d'illusions ne nous ébranle fatalement ?

---

12 Sophie Walker, *Le Jardin japonais*. Ed. Phaidon. 2017

13 David Le Breton, *Le Silence*, ed. Métailié p.235

Dans le jardin japonais règne un silence mémorable qui nous saisit d'emblée et nous emmène doucement vers la contemplation. Le visiteur qui y pénètre tombe dans le mutisme. Le passé, le présent et le futur sont synonymes dans ce contexte. Le temps n'a pas de visage. Nous sommes dans l'immanence. Une immanence qui fait œuvre commune avec la quête spirituelle. Pour bien appréhender l'expérience, l'homme doit adopter un comportement patient et engagé dans son acte et attendre une révélation. D'où vient cette révélation et quelle est-elle ? De cet engagement personnel dans l'expérience du silence du jardin, l'individu noue une relation nouvelle avec la nature. Il doit s'immerger pleinement et rechercher une communion avec tous les éléments en présence. Il doit voir au-delà de la vue, comprendre au-delà du sens, percevoir au-delà du visible. Alors se développera une empathie avec la nature qui ne sera plus simplement un monde végétal mais un monde vivant avec lequel l'individu formera une unité. Si l'individu se concentre suffisamment, il verra l'abstrait se manifester sous certaines formes : « un rocher pourrait prendre la forme d'un tigre puissant, un rocher-tigre pourrait bondir sur un rocher-grenouille ou une mère-tigre pourrait traverser la mer de la conscience avec ses petits et sur les rives, nous pourrions découvrir le Bouddha dans son arbre<sup>14</sup> ». Ces images jaillissantes sont à voir comme ce que nous sommes potentiellement. Elles sont des messagers de notre âme qui sont nés dans la fusion avec la nature.

Bien qu'il soit méticuleusement pensé, le jardin japonais aspire à un état situé au-delà du « fabriqué » ou du « conçu ». Il aspire à une beauté profonde qui s'accorde avec l'état originel de la nature, aux phénomènes naturels que la main de l'homme n'a pas perturbé.

Au Japon, beauté et terreur sont liés. Les jardins japonais évoquent souvent la terreur des paysages naturels : les sommets déchiquetés des montagnes, le pavillon de thé évoque la pauvreté de la maison de l'ermite, le jardin de mousse révèle la désorientation et la crainte suscitées par la forêt profonde. Les jardins japonais sont par leur aspect austère à l'opposé du romantisme. Ils nous plongent dans le désarroi, la peur, le sentiment de chagrin et d'abandon. Ainsi, entre beauté pénétrante et terreur désarmante, le jardin japonais circule dans les tréfonds de notre psyché pour mieux la révéler. Cette confrontation à la terreur nous élève tout autant que la beauté, vers la découverte du « soi véritable ».



Le Temple Daisen-in a cette particularité d'être un monde sans monde ou si l'on préfère un monde absent, sans réponses, évasif mais qui ne se disqualifie pas pour autant en tant qu'être. Il s'affirme par le paradoxe de l'absence et de la présence. Juchés au milieu du jardin, deux monticules de pierres forment la rivière de gravillons. Un petit bateau en pierre pointe son doigt. Ce monde fictif interroge. Il interroge le sens. Que représentent-ils ? On ne sait pas. Le silence pèse le poids de leur présence. Au milieu de ce décor, ces choses indéfinies, immobiles créent le lieu. Selon Bergson, « le lieu naît des corps ». En somme, ces objets définissent le Daisen-in. Entre ces monticules de pierre et le bateau, quelque chose semble se passer.

Une dialectique s'opère entre les éléments. Le visiteur se sent forcé à donner un sens à ce qui s'opère devant lui. Mais, le doit-il vraiment ? N'est-ce pas ce que tente de nous dire cette mise en scène ? Qu'il est vain de chercher le sens en tout. Pourquoi doit-on nommer ? Comprendre tout absolument ?



Le bateau continue d'avancer, il s'aventure dans nos pensées. Le silence intérieur soutient une intuition que rien n'aura jamais plus de sens que ce qu'on lui porte.



Kairaku-en (A Garden To Be Enjoyed Together)  
Mito, Edo Period, 1840/42  
Tokugawa Nariaki

## 4/ LA POETIQUE DU SILENCE DANS L'ESPACE

Parce qu'il a une forme, un aspect concret, le silence devient *substance*. *C'est une matière*. Il s'oppose ainsi au vide. Matière et vide sont coexistants et font référence à la même chose. Cette interprétation paradoxale du silence nous éclaire dans notre interprétation des arts. *Susan Sontag insistait sur l'importance de l'antagonisme dans la représentation artistique du silence : « l'artiste qui crée du silence ou du vide doit produire quelque chose de dialectique : un vide plein, un manque enrichissant, un silence résonant ou éloquent. »*<sup>15</sup>

### La métaphore de l'espace vide : l'invisible devient présence

La scénographie est l'art d'écrire l'espace ; c'est une architecture narrative. Un scénographe raconte une histoire avec des moyens visuels. Dans le langage verbal, la disposition et la composition des mots suivent certaines règles définies par la grammaire, elles peuvent transmettre un sens ou être abstraite, devenant des éléments de composition en soi. Il en est de même pour les langages visuels, où les proportions régissent les relations entre les éléments.

### Epreuves scénographiques

Dans un travail de scénographie destiné à une boutique d'une grande marque du luxe, j'avais choisi de jouer sur les paradoxes, paradoxes de tons, de couleurs, de textures, de formes et surtout, d'imaginaire.

J'avais choisi d'insérer un espace extérieur au sein même de l'espace de la boutique sous la forme d'un jardin d'Eden. L'extérieur pénètre l'intérieur comme un effet de *camera obscura*, ce qui donne un effet de faux semblant et de mise en abyme des deux espaces qui se répondent. L'espace de la boutique à l'inverse était sobre, solennel, intime. Je m'étais inspirée de la théorie du clair-obscur de Tanizaki<sup>16</sup> pour établir un contraste entre les deux espaces.

La boutique conçue était longitudinale de sorte que le visiteur ne pouvait qu'être amené à s'enfoncer vers le jardin en ligne d'horizon. Ligne d'horizon qui symboliquement représentait la pensée créatrice qui s'échappe dans la rêverie.

Je voulais d'abord amener le visiteur à se saisir du lieu comme un cocon où il se sentirait disposé à la contemplation et la plénitude. Puis, dans cet état de quiétude nouvelle, le visiteur pourrait laisser naître ses rêves.

### Scénographie de « Pygmalion » de George Bernard Shaw

Pour la scénographie de la pièce « Pygmalion » de George Bernard Shaw, j'ai opté pour une architecture contemporaine et minimaliste pour rappeler la modernité intrinsèque de la pièce de Shaw. J'ai choisi des décors épurés où l'espace central est vide. Les barreaux métalliques qui délimitent l'espace, s'ouvrent et se ferment pour marquer le passage du temps et l'évolution des personnages. La fermeture des décors reflète l'étroitesse d'esprit de Higgins.

Le décor en forme de cocon est fait de bois, matière naturelle. Sa forme organique se réfère directement à la symbolique de la naissance. Le cocon symbolise à la fois la transformation de Eliza Doolittle et sa future émancipation et la nature capricieuse et immature de Henry Higgins qui reste

15 Susan Sontag, *The Aesthetics of silence*. 1967

16 Junichirô Tanizaki, *L'Eloge de l'ombre*. Ed. Verdier. 2011

très attaché à sa mère.

Dans l'espace vide, les meubles sont collés au fond d'un décor elliptique car je voulais que, seuls comptent les mots et la relation entre Higgins et Eliza. Je ne voulais pas montrer comment les choses sont mais plutôt stimuler l'imagination des spectateurs, les inviter à penser l'histoire. L'espace vide nourrit le dialogue entre le spectateur et la pièce de théâtre qui se joue. En créant ce vide autour des personnages, j'accentue la tension dramatique car les personnages sont comme mis à nus avec leur conscience. Ils sont mis à nus parce qu'ils n'ont plus que les mots et leur corps pour s'exprimer et ils sont obligés de faire face à leurs doutes et leur fragilité. Cet effet dramatique force à la concentration et crée un effet miroir. On se demande : « que font-ils là ? Qui sont-ils ? Pourquoi font-ils cela ? » Mais, avec une empathie supplémentaire. Au moment des pauses dans leur discours, le silence renforce l'intensité du drame qui se joue. Le public sent la vie se jouer. Il est le témoin privilégié de leurs confessions et, par le vide de l'espace, il devient également un acteur de l'histoire.

Dans ce type de scénographie où l'espace est vide, l'invisibilité de certains éléments a un autre effet sur le spectateur. Il impacte sa réception de l'œuvre. Par l'impossibilité de donner un sens immédiat à ce qui se joue en face de lui, le spectateur est écarté de l'histoire. Il séjourne dans les zones d'ombre de la pièce.

Il ressent le vide comme présence, le spectateur fait une expérience sensorielle ou phénoménologique. Dans cette perspective, cela provoquerait selon Husserl, une « objectivation vide »<sup>17</sup> c'est-à-dire « une modification de l'intuition, de la compréhension de la pièce. Cette objectivation vide redéfinit en permanence sa relation avec la scène. Parce qu'il est dénué d'artifices scéniques, le spectateur s'en remet à lui-même pour construire mentalement le sens. Mais, surtout l'intention de l'auteur de l'œuvre est sublimée. L'espace vide accentue la distanciation entre le spectateur et l'œuvre pour mieux se concentrer sur une lecture symbolique ou holistique.

## **L'atelier de l'artiste**

A quoi ressemble un lieu de création ? Quel est l'endroit propice à la formation de nos pensées et de nos imaginaires ?

Je ne crois pas qu'on puisse créer ou même travailler dans n'importe quelle condition, n'importe où, n'importe comment.

Que l'on soit dans une école d'art ou chez soi, il est important de créer un espace qui contienne un environnement serein, calme, silencieux, stimulant. La disposition des meubles comme celle des objets, la nature des matériaux de notre table de travail, sa position dans l'espace de la pièce, ainsi que la lumière, les couleurs et l'ordre des choses.

Je pense que tout dans notre environnement de travail doit nous rappeler ce que l'on fait et doit évoquer notre identité c'est-à-dire que si je suis dans un espace ultra blanc avec lumière directe et des meubles agencés au hasard des besoins, je ne trouve jamais le repos.

Par contre, un atelier au plancher naturel, patiné par l'usure avec des murs légèrement sombres et une lumière du jour qui tombe de côté et tout est transformé. Vous êtes dans un écrin chaleureux. L'artiste doit faire partie de l'atelier et pour cela, il doit pouvoir se mouvoir facilement dans l'espace. Le silence et le décor doivent s'associer pour s'attacher à nous physiquement.

---

17 Husserl, *La représentation vide*, in "Effet de présence et non-représentation dans le théâtre contemporain", Liviu Dospinescu, Tangence, N°88, 2008

Il peut y avoir des objets dans ce vide mais ce bruit visuel doit donner un sentiment de sérénité. Il ne s'agit pas de vide à proprement parler mais ce sont des objets qui par leur âme, leur texture, leurs couleurs et leur agencement combiné à des nombreux espaces vides qui sillonnent la pièce donne cette impression de tranquillité, de présence légère et invisible mais nourricière.

Je retrouve cet environnement nourricier dans les cabanes de forêt. Cela me rappelle la cabane dans laquelle travaillait Eva Hesse à Woodstock. Dans une interview, Goia Timpanelli se rappelle leur aventure commune. L'espace dans lequel elles travaillaient dans cette cabane de Woodstock, était sobre et étroit. « Tout le travail était effectué sous le porche. Eva avait une table à gauche, j'avais une table à droite, et c'était tout ce que nous avons. Eva aimait que ce soit simple, très simple, avec très peu de choses. »<sup>18</sup>

Le porche recevait le plus de lumière naturelle. C'était celui-ci l'endroit où Eva travaillait. Elle en avait fait son refuge pour sa tasse et ses peintures. L'atelier de Eva Hesse a 5 plans : plafond, sol, 4 murs -1 mur qui est la fenêtre ouverte sur l'extérieur. C'est un endroit clos et ouvert sur une autre dimension. La fenêtre travaille la dimension du temps infini.

Endroit exigü, calme, épuré, spartiate, avec une forte luminosité du jour. L'artiste se suffit à lui-même et ses peintures remplissent l'espace. Ils ont tous les deux besoin de ce vide autour de leur présence pour se concentrer.

Dans le mot expérience, il faut englober la stimulation de diverses sensations plus ou moins importantes parfois liées à la forme de l'espace.

D'autre part, comme le fait remarquer Frankl sur l'architecture<sup>19</sup>, les individus font partie intégrantes « de ces espaces, pleins ou creux, ceux à qui ils étaient destinés et qui en assuraient le fonctionnement symbolique : les séquences de la vie des moines rythment l'espace des abbayes bénédictines ou cisterciennes, de même que le ballet des courtisans était nécessaire pour faire vibrer l'espace de Versailles. »

Quel mouvement (4<sup>e</sup> dimension) peut-on effectuer dans un espace restreint ? Quel intérêt pour le créateur ?

C'est le vide qui libère l'esprit : sa vue par la fenêtre, celle-ci élargit la pièce donc l'artiste n'a pas besoin d'un espace de travail trop grand. Elle a d'un côté l'infini et de l'autre l'intériorité symbolisée par l'exiguïté de l'espace de travail.

Le manque de mouvement est-il contraignant ?

Cela dépend de mes activités. Pour l'écriture, un espace totalement clos et petit améliore la concentration et le sentiment de s'atteler à la tâche.

Pour la peinture ou le design, l'espace personnel que l'on consacre au travail est petit comme une bulle avec accès direct à tous nos outils pour limiter la rupture, pour saisir automatiquement, garder le flux de pensée ou créatif. Mais autour, un espace vide assez grand pour se sentir libre.

On crée un refuge par la lumière tamisée de préférence, et le rapprochement des meubles essentiels ordonnés autour du tableau/table de travail.

L'espace restreint donne un sentiment de temps suspendu ?

Si je ne me déplace pas alors le temps n'existe pas dans mon processus conscient. Il s'étale, je le sens par la fatigue, par la baisse de la clarté. Mais pas par le mouvement de mon corps. Peut être a-t-on besoin de ce sentiment d'infini pour se sentir en sécurité et créer sans relâche.

---

18 Interview de Goia Timpanelli on Woodstock, in Eva Hesse « One more than one ».

19 Paul T Frankl, *The four phases of architectural style, 1420-1900*. Ed. Harper.1973

En sculpture, c'est à peu près la même chose: le « mouvement » d'une forme de Boccioni est une qualité propre à la statue que nous contemplons et que nous devons revivre psychologiquement. Mais en architecture, le phénomène est tout autre : c'est l'homme qui, se déplaçant dans l'édifice, le regardant sous des points de vue successifs, crée lui-même, pour ainsi dire, la quatrième dimension, et donne à l'espace sa réalité intégrale.

Pour être plus précis, disons que la quatrième dimension suffit à définir le volume architectural, le coffre mural qui inclut l'espace; mais que l'espace en soi transcende les limites de la quatrième dimension.

L'espace transcende les limites du temps

Est-ce qu'un espace intérieur vide doit être grand ?

L'espace est d'abord un enjeu social. Les notions privé et public sont liées à un espace social dont le périmètre varie, et au sentiment de propriété également variable. On peut se sentir chez soi dans la ville qu'on aime habiter et ne pas se sentir chez soi dans une rue déserte de cette même ville. La discrimination est donc à échelonner aux différents niveaux d'espaces sociaux, de la chambre individuelle au continent en passant par le logement, la maison, le quartier, la ville, mais à tous ces niveaux nous trouverons l'espace de transition et l'espace privé. Au niveau de la ville, cette gradation s'accompagne de la variation proportionnelle du sentiment de sécurité et d'appropriation, de liberté d'action aussi.

Petit ou grand espace ?

Les valeurs intrinsèques de la dimension d'un espace sont liées à la dimension de l'homme qui y vit, qui l'observe, donc à un rapport, celui de l'échelle humaine.

Au sein de l'espace architectural, si nous restons à l'échelle humaine, les espaces même légèrement étendus, sont dits euphoriques ou eupathiques car ils ne provoquent que des sentiments d'équilibre, d'ordre et de paix. Contrairement aux espaces dits pathétiques ou dominateurs comme Wall Street à New York.

La destination d'une chambre est le repos, l'isolement, son caractère est l'intimité. C'est la petite dimension, les coins créant des sous-espaces, qui en feront le charme.

L'espace simple se livre plus facilement à l'observateur qui l'étreint d'un seul regard, qu'un espace complexe où celui-ci devra observer chaque espace élémentaire successivement, rechercher la relation qui les unit, et celle de chacun d'eux avec l'ensemble. Tandis que l'esprit s'égaré à chercher des liaisons, la cohérence et l'ordre de cet espace complexe, il a déjà bien perçu les rapports essentiels de l'espace simple et s'y complait s'ils sont beaux et harmonieux ou subtils : plus l'espace est simple, plus son expression est forte.

A l'inverse, si cet espace simple ne présente dans sa structure aucune qualité formelle remarquable, ni aucune finalité attractive, l'ennui naît.

Un espace complexe sollicite notre curiosité et s'il retient notre attention par les relations qui s'établissent dans la diversité et la multiplicité, il devient attractif.

Si la simplicité qui est la condition de la force s'associe à la grandeur et à la pureté de la forme, le sentiment perçu est celui de la puissance et de la « noblesse ».

Il le peut à condition de le remplir, de jouer avec ces immenses pans de sol qui vibrent. Eviter les meubles sur les côtés disposés en ligne qui nous font comme dans les couloirs de Versailles, vouloir sortir le plus vite possible et ignorer ce qui peut se trouver sur les murs.

## 5/ UNE ESTHETIQUE DU SILENCE

Rupture, métaphore, décalage, sublimation, provocation, dépassement, l'art est cet espace autour de la réalité qui crée des strates fictionnelles et métaphysiques qui nous poussent au questionnement, au doute, à la perplexité, à la recherche de sens dans le non-sens.

Il nous aide dans notre quête ontologique parce qu'il sait poser des questions sans les dire. Par le silence d'une œuvre, je suis toujours amenée à questionner les concepts de Sens et d'Être. Je dois mettre en perspective et détourner parfois le regard de ce que je connais pour dépasser l'œuvre physique et atteindre son sens métaphysique. Ce sens n'est pas unique, il est subjectif à mon expérience et mon être et c'est dans cette prise de conscience d'un sens que je trouve un écho signifiant dans ma vie.

### Le signe signifiant

Le silence tient ses forces esthétiques et poétiques, des actes d'abolition qu'il engendre. Contrairement à ce que l'on pourrait penser, le silence ne dissout pas le sens par l'abolition des mots donc du sens, mais il le renforce. Il laisse apparaître des nouvelles couches de sens en nous laissant comme dans les arts visuels, nous attarder sur des détails. Le silence laisse voir parce que d'un coup, le regard n'est plus *dirigé vers*, mais *libéré pour*.

Dans **le cinéma muet**, le silence allégé de la contrainte de la parole libère la mise en scène. Dans les films de **Chaplin et de Keaton**, l'essentiel du sens est donné par la gestuelle, l'expression et le mouvement. Le cinéma muet favorise la litote. A travers un signe de la main, un gros plan sur les yeux de Chaplin, tout un monde se crée devant nous, un monde fait de multiples sens, de profondeur et de corps dramatique. C'est cette profondeur qui m'intéresse le plus. La force évocatrice du signe est relevée par le silence comme espace de signification. Dans ces conditions, le signe prend toute la place car comme le signifiait Nietzsche, là où il y a signe, il ne peut y avoir l'homme, et que là où on fait parler les signes, il faut bien que l'homme se taise.<sup>20</sup> *Le signe devient plus signifiant que le langage.*

Par extension, je me rappelle des mots de Gilbert Simondon à propos de l'espace, « ce champ métastable qui se transforme en détachant des figures et est, en retour, modifié par elles. » Dans le cinéma, le silence devient un membre à part entière de la mise en scène en tant qu'espace de mise en abîme. Il détache les objets ou les personnages d'une surface plane pour les mettre en relief en strates, en couches hiérarchisées.

**Griffith** dans « *Naissance d'une nation* »<sup>21</sup>, laissait les hommes parler, bavarder, pleurer, se disputer pour faire écho au fracas de la guerre alentour. A l'écran, nous ne voyons que les traces de ces conversations qui s'inscrivent dans le paysage. Elles s'imprègnent, se jaugent, « se pèsent dans le silence »<sup>22</sup> selon l'expression de Maeterlinck. Notre ignorance à leur contenu attise d'autant plus notre curiosité mais notre regard est occupé à observer méticuleusement chaque aspect de

20 Entretien Michel Foucault, 1966, repris in *Dits et Ecrits*, I, p.531.

21 D.W. Griffith, *Naissance d'une nation*. 1915.

22 Maeterlinck, *Le Trésor des humbles*. Ed. Grasset. 2008

l'image, du visage pour donner un sens à ce que l'on voit.

Lorsque je préparais **mon documentaire** sur la sexualité féminine, j'avais, au cours de mes recherches, interviewées des femmes sur ce qu'elles pensaient de leur sexualité et leur rapport au corps. J'avais pris une petite caméra que j'avais placée le plus discrètement possible en face d'elles, en plan fixe. La caméra tournait non-stop et je laissais filer le silence sans intervenir dans le déroulé de leur parole. Je me contentais de poser une question de temps en temps pour alimenter leur réflexion. Mais, en aucun cas, je ne voulais soit qu'elles se sentent filmées, soit qu'elles se sentent jugées. Donc je faisais en sorte que ma présence soit amicale et bienveillante comme celle d'une amie. Projetée ainsi dans une intimité sécurisante, la parole des femmes se libérait et je pouvais récolter leurs pensées sans fard ni artifice. Le temps du silence est long. Mais, il est nécessaire pour créer une zone de confiance et de confort. C'est une condition pour que les secrets osent émerger. De plus, le silence qui espace les réponses, en dit souvent davantage que les réponses elles-mêmes parce qu'à ce moment-là, le corps est à vif, il n'a plus de matière à laquelle se raccrocher. Parfois, une larme jaillit, un soupir terrassant se brise, un rire nerveux éclate et c'est toute l'histoire de la personne qui nous parle à travers des gestes et des émotions incontrôlables.

*Il y a une certaine beauté à voir toute la fragilité de l'humanité enfermée dans un soupir.*

## **Le silence, symbolisme d'une matérialité**

*Edward Hopper ou la matérialité silencieuse de la mélancolie*

Les œuvres d'Edward Hopper marquent par leur absence de vie en mettant en valeur le vide physique ou psychologique. Dans ces scènes de la vie quotidienne d'une banalité terrassante, le silence incarne une fatalité ou le vide d'une existence qui n'a pas trouvé sa vocation. On ressent dans les peintures de Hopper une écrasante solitude au sein d'une Amérique déshumanisée. Rien d'insolite pourtant dans ces représentations du quotidien mais un malaise diffus s'instaure dans l'œuvre. Il ne se passe rien. Aucune action particulière n'est narrée. Pourtant, dans ce silence immobile, tout est dit de la mélancolie et de la détresse des personnages qui ne semblent pas pouvoir atteindre leur but. L'intimité devient intemporalité sous la forme d'un compte rendu de la réalité qui nous trouble. Dans l'œuvre *Morning Sun*, la lumière qui pénètre par la fenêtre de la chambre, opposée à cette femme seule au regard accablé, renforce le sentiment de solitude et d'impuissance à transformer son existence. Si proche du devenir et pourtant incapable d'y aller, cette femme s'épuise. Mais, dans ce silence mélancolique qui nous fascine et nous terrifie, nous nous interrogeons sur notre propre existence. Le mal être qui remplit les œuvres de Hopper devient la porte d'entrée des imaginaires de chacun.

Ici, le silence se matérialise dans le sentiment de lassitude. En représentant le vide physique ou psychologique, il devient plein. Il devient cette densité en toile de fond du tableau qui symbolise tout le poids fatidique de l'existence.



*Chambre au bord de la mer, Edward Hopper. 1951. 73,1x101,6 cm. Huile sur toile.*



*Morning Sun, Edward Hopper. 1952. 71,4 x 101cm. Huile sur toile. Columbus Museum of Art.*

La spiritualité silencieuse de Rothko : être ou ne pas être

L'intention de Rothko était de nourrir un dialogue avec le spectateur en créant des peintures aux formes amorphes qui soient les expressions des émotions humaines.

Peu enclin au monde et aux faux-semblants, Rothko trouvait dans l'abstraction une expressivité de sa quête spirituelle qui le hanta toute sa vie. Artiste contemplatif, il aimait passer des heures dans son atelier à regarder ses propres peintures.

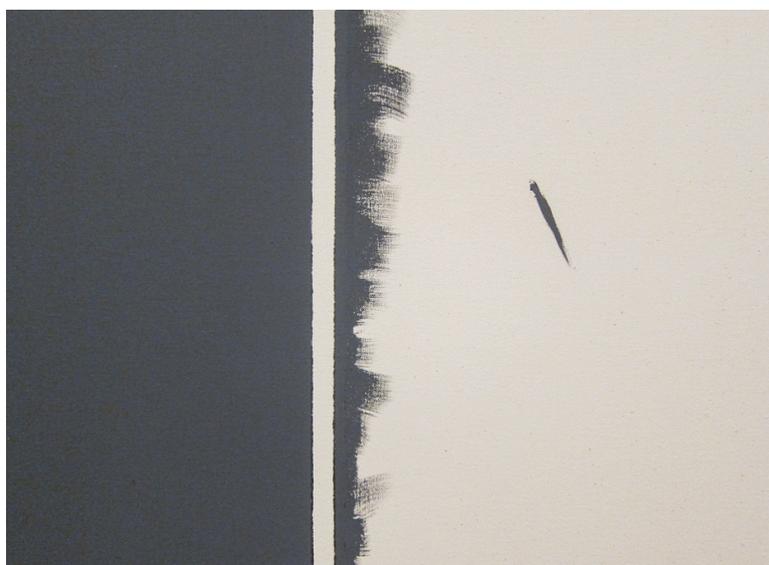
Dans les toiles de Rothko, nul doute que le vide n'existe pas. L'absence de formes figuratives supprime toute tentative d'interprétation immédiate. D'un « vide » silencieux apparent, nous passons

progressivement à l'appréhension du plein qui s'étale vers l'infini. En effet, aucune toile n'est encadrée, elles n'ont pas de limite tout comme notre imaginaire.



*White over red*, Rothko. 1957

*L'éloquence de l'abstraction de Barnett Newman*



*The Stations of the cross*, Newman. 1965

**Barnett Newman**, dans *The Stations of the cross* travaille sur les antagonismes, la sensation de vide qui se déploie non pas dans le noir qui est l'absence de couleurs ou de formes ni dans le blanc mais dans ce trait minuscule qui nous dérange. Il se terre immobile dans la masse indicible du blanc comme un ver sortirait de sa pomme. Mais, ce n'est pas le vide qui l'entoure qui nous fait peur, nous inquiète, c'est cette incongruité, cette dissonance visuelle. Le blanc est plein alors que le trait est vide. Il devient un orifice percé par un couteau que l'on devrait vite cautériser mais

que l'on ne peut pas guérir. Alors l'effroi terrible de l'incapacité à agir, à changer les choses nous remplit. En opposition, un trait vertical blanc lui fait écho. Il est comme un non-sens. Pourquoi est-il là ? Il a une fonction plastique d'équilibre des couleurs mais surtout il tranche la masse noire, il la tranche violemment

Il semble me dire : « Qui suis-je ? » mais je ne peux pas expliquer pourquoi. Il a quelque chose d'audacieux mais de cassant. Peut-être est-ce sa forme élémentaire, basique, totalement parfaite en opposition aux formes ambivalentes qui lui sont contiguës. Mais, en même temps, cette ligne verticale apporte un souffle splendide au tableau qui y respire et permet à la partie blanche de vivre, de résonner en nous.

### *L'immatérialité musicale des couleurs de Klein*

Yves Klein s'est longtemps interrogé sur ce qui faisait la qualité picturale d'une œuvre. Doit-on arrêter notre réflexion à la question purement formelle ou bien existe-t-il dans la matière quelque chose qui la transcende et la dote de ses qualités esthétiques ?

Pour Klein, la qualité picturale d'une œuvre était perceptible par l'apparence matérielle et physique d'une part, et d'autre part, par ce qu'il appelait « la sensibilité picturale » qu'il définit comme une présence agissante ou une énergie pure.

Ainsi, la question est de savoir si une différence qui serait non perceptible par nature, invisible au regard peut néanmoins donner lieu à une différence esthétique ? Pour répondre, il faut dépasser les notions traditionnelles d'analyse et d'observation de l'œuvre et porter son attention aux structures intentionnelles.



Klein, Big Blue Anthropometry in gallery, 1960

Aller vers ce qui est caché et qui donne à la matière, ses pouvoirs émotionnels mystérieux. Ici, l'intériorité de l'artiste est en jeu. Elle se révèle à travers la matière et chez Klein, dans les monochromes qui demeurent voués à l'invisible.

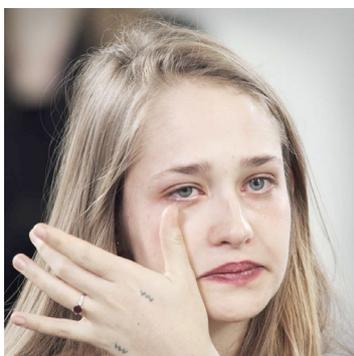
Ils nous convient à rencontrer, au-delà du visible, la présence d'une réalité que nul ne saurait circonscrire, que nul œil humain ne saurait percevoir. Et, dans cet infini monochromatique qui appelle le silence de l'interrogation, c'est le corps comme véhicule physique, qui reçoit la sensibilité picturale. La couleur bleue déploie une musique qui affirme sa médiation avec l'œil et le corps humain. Les vibrations chromatiques résonnent dans le processus d'immatérialisation de la couleur pour mieux libérer le rayonnement de la plus pure sensibilité picturale.

La couleur n'est plus visible en tant que matière chromatique mais pourrait-on dire, s'émancipe de sa fonction primaire vers l'éloquence de l'infini et la production de notre imaginaire. Dans cette nouvelle dialectique, le vide de sens devient plein diffus, impalpable, indéfinissable. Les mots s'écourtent et se transforment en silence. De nouveau, la distanciation qui s'opère entre l'infini de la matière « bleue » et le récepteur de l'œuvre construit la relation et le sens apparaît.

## **Art, émotions et connexion**

«THE **ARTIST**  
IS  
**PRESENT**»

**ARE YOU?**



« **Quelle est votre contribution au monde ?** »

Dans une conférence TED Talk de 2010 intitulée « Trust, Vulnerability and Connection », Marina Abramovic lance cette injonction introspective à son public : « What is your contribution to the world ? »

Pourquoi cette interpellation ? *Arrogance ? Jugement ? Vision ?*

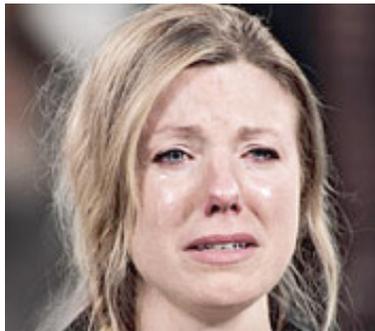
Si l'art perd parfois son auditoire par son ambiguïté sémantique, chez Abramovic, le spectateur ne sera pas abandonné dans les méandres du non-sens. Mais, ce sens tant attendu ne viendra pas à posteriori dans un discours rationalisant. Il ne prendra pas non plus forme visible que l'esprit pourra saisir naturellement pour le faire sien.

Non. Le sens naîtra au sein même de la performance lorsque le spectateur sera devenu totalement agent de l'acte.

L'art de Marina Abramovic est subversif mais d'une sincérité dont nous avons tous besoin. Son art pose les jalons les plus essentiels de notre propre introspection pour nous faire atteindre un degré de connaissance supérieur. Et, lorsqu'elle se lance dans une de ses œuvres les plus remarquées mais aussi les plus clivantes, *The Artist is present*, elle donne une leçon à l'art lui-même. Comme le disait Roland Barthes à propos de Cy Twombly, on peut également dire de l'art d'Abramovic, qu'il est « l'art de la secousse »<sup>23</sup> silencieuse. Il secoue par l'intérieur, du côté de nos viscères.

Dans cette performance épique « *The Artist is present* », l'artiste s'engage dans un marathon de 750 heures. Assise silencieuse et immobile sur une chaise au milieu du MoMa, Abramovic invite le visiteur à lui faire face et à la regarder droit dans les yeux pendant un temps que seul le visiteur est habilité à choisir. Coincée dans sa position de performeuse, Abramovic ne bougera pas. Mais, les réactions des visiteurs qui entrent ainsi dans l'œuvre d'art elle-même, sont d'une intensité poignante. Si au départ, le visiteur aiguise sa curiosité ou tente le défi de la provocation en maintenant sa posture impassible, il ne résiste pas longtemps à l'impact d'une telle connexion avec l'artiste. Les larmes jaillissent, la colère monte, la stupéfaction sidère. Il est impossible de décrire ce qui s'échange entre deux individus qui se regardent réellement pendant plusieurs minutes. C'est une épreuve de force que de maintenir une intimité aussi intense avec un(e) étranger(ère). Mais, les émotions sont réelles, intenses, démesurées, déstabilisantes. *Quelque chose s'est passé!* Il est impossible de dire quoi. Cela n'a pas d'importance car tout s'est joué au cœur de nous-mêmes, dans ce silence momentané où notre âme a parlé à une autre dans le mutisme le plus complet.

Et, c'est cela la contribution de Marina Abramovic au monde. Elle ne désoriente le visiteur que pour mieux, le convaincre de la pertinence de son message. *Les mots seront toujours insuffisants pour faire rejoindre deux âmes. Alors que leur regard échangé, porté par le silence nourrira un dialogue éternel.*



## Rompre le sens

Quand je pense au silence, j'imagine un espace vide sans bruit. J'imagine que tout le monde a cette représentation en lui. C'est un lieu commun mais juste. Je me sens mieux au milieu du désert jordanien sans limites visibles et sans bruits urbains. Cette image idyllique du silence me renvoie immédiatement au travail de Richard Serra et à ses immenses sculptures posées au milieu du désert (*East/West – West/East*).



Elles nous imposent un silence par leur beauté et leur majesté. Elles établissent un nouveau rapport avec l'environnement.

La nature métallique de la sculpture en opposition au sable de nature minérale crée une incongruité, une sorte de blocage dans le rouage paisible de cette immensité naturelle qui s'est construite elle-même et qui continue de vivre par elle-même avec une audace absolue. Elle n'a besoin de personne. Elle vit aride et ensoleillée dans une quiétude que notre humanité ne sait plus retrouver. Et, vient l'obstacle à cette quiétude. La statue de métal gigantesque défie ses nouvelles partenaires de vie. Elles semblent chercher un lien en interrogeant nos capacités de compréhension de notre environnement. Que font-elles là ? A quoi jouent-elles ?





Dans cette photographie de l'œuvre *Domus* de Richard Serra, le spectateur est placé dans l'œuvre. La sculpture devient l'axe de symétrie de la dune en arrière-plan. Cette symétrie invite à la contemplation car elle limite l'effort cognitif de reconnaissance de l'espace et de ses objets. Le placement de l'œil au centre de l'espace ne permet pas la distraction visuelle. Le regard est happé et tout l'être du regardant est sollicité. Le dialogue entre l'objet et le spectateur s'établit de manière intuitive. On peut se concentrer sur notre intériorité et tenter de comprendre ce qui s'opère en nous dans cette spatialité contrôlée. L'œuvre résonne sans que l'on sache véritablement pourquoi. Mais, notre imaginaire est libre de vagabonder comme il le souhaite. Les formes de la sculpture et de la colline s'entrecroisent dans une géométrie presque parfaite sans que l'on puisse percevoir le mystère de cette beauté nouvellement formée qui ressort majestueusement dans le vide céleste. Le point culminant de la sculpture dresse notre regard vers l'infini du monde. Lorsque l'objet prend fin en son sommet, nous poursuivons notre quête de sens vers un monde cosmogonique où les rêves prennent forme.

## **La saturation visuelle ou le « vertige du vide »**

Si je regarde une image saturée de lignes, de formes et de couleurs, il m'est difficile de la regarder et de traiter l'information afin de définir ce qu'est cette image. Pour les objets, la situation est la même. Un objet qui contient beaucoup d'informations met notre perception visuelle à l'épreuve.

Dans les frises épigraphiques de Grenade nous explique Jacques Floch-Ribas dans « Orient, art et architecture : Notes à propos du vide et du plein », les mots du Coran se sont tellement insérés dans le décor du mur qu'il devient difficile de les percevoir comme des écritures. Les mots dit-il, sont devenus des « entrelacs ». Ils n'ont plus de limites ou de débuts ou de fins. En regardant bien cette image du mur ainsi saturé de lignes, mon attention se dissipe. Soit je dois faire un effort attentionnel pour voir les écritures donc les détails de la frise, soit je ne perçois plus rien qu'une masse presque floue. Cette masse paraît immense et infinie et c'est pour cette raison qu'elle donne le vertige, « le vertige du vide ». Ce paradoxe encore du vide et du plein apparaît. Contrairement à ce que l'on pourrait penser intuitivement, la saturation ne renvoie pas au plein mais au vide. Le plein devient le vide.

D'un point de vue artistique, comprendre le vide comme un plein est très pertinent pour notre réflexion sur les effets que l'on souhaite produire.

Les couleurs massives des peintures de Rothko évoquent un espace libre de toute détermination.

Je me plonge dans les abysses de ces couleurs en sachant qu'elles n'ont pas de limites, pas de but en soi. Mon corps comme mon esprit est absorbé dans cet infini coloré qui me repose et me fascine. Car, en effet, le vide fascine. Il me fascine. Il transmet par sa présence invisible un magnétisme qui me rassure. Son absence physique touche mon âme plus que de raison car d'une certaine façon, le silence que le vide provoque, est pureté. Il est pureté parce qu'il est insaisissable et inaltérable. Seul compte les émotions qu'il me procure à cet instant. Et, ici je comprends que cet espace infini angoissant dont parlait Pascal, suspend le temps. Il me ramène au temps de la contemplation et de l'éternité, le présent. C'est dans ce présent que je vis, que je me construis, que je m'exprime, que je me recentre sur ce qui compte, sur ce qui est. En tant qu'artiste, ce temps suspendu me fait voir des possibilités multiples parce que j'ouvre ma conscience et mon cœur au même moment. Je ne dirige rien. J'écoute, je perçois, je sens, j'accueille... sans jugement.

Il est bon également de comprendre les mécanismes neuronaux qui interviennent dans cette perception visuelle. Dans le cadre d'une expérience de saturation visuelle (*crowding*), si on entoure par exemple le chiffre 5 de quatre autres nombres (comme des 3), vous ne pouvez plus identifier le nombre du milieu, le 5. Ceci n'est pas dû à une réduction de l'acuité en périphérie mais la saturation est due à des ressources attentionnelles limitées.<sup>24</sup>

De la même façon, le trop-plein de monde renvoie au vide car il nous pose dans une solitude et une incapacité à nous relier à quelque chose de fixe, de tangible et de reconnaissable. Il nous force au retrait vers soi pour protéger cet espace de l'intime qui devient soudainement si nécessaire à notre résistance au monde. « Pourtant en plongeant en (nous-mêmes), nous découvrons que les douces pensées, la joie, les chants de grâce se mêlent aux tristes, aux pensées, à la tristesse et aux lamentations<sup>25</sup> ». Cette intériorité troublée doit trouver une zone de repos.

## **Le silence devient support de pensée dans l'écriture**

Lorsque j'écris un scénario, une histoire, une nouvelle, je dialogue intérieurement avec les personnages. J'entends simplement dans ma tête leur voix, je ressens leurs émotions, je vois ce qu'ils font. Je vis tout ce qu'ils vivent. Dans cette forme extrême d'empathie, je peux anticiper leur comportement et l'histoire se dessine. Pour vérifier l'authenticité des dialogues tout comme la qualité des phrases, je vérifie la musicalité des mots et la prosodie des phrases. Les mots doivent « sonner juste » et s'enchaîner rythmiquement dans la phrase de manière fluide. Le tout forme pour moi, une partition que l'on peut rejouer à l'infini.

## **La musique, ce silence intérieur**

Dans son œuvre *4'33*, John Cage, apparaissait sur scène, s'asseyait devant son piano dans une salle comble. Il ne faisait rien pendant ces 4'33 puis, il quittait la scène. Le but de cette expérience était de placer le public face au silence. Sontag affirme que le silence est relationnel. Surpris par la scène, le public n'a pas d'autres choix que de s'interroger sur le sens de ce qui se passe. L'intention de John Cage était d'imposer un silence qui n'en soit finalement pas un car dans la salle, tous pouvaient percevoir les bruits présents... *en fond*. C'est ce fond qui au départ était tapi qui se déplace au devant de la scène. Si l'intérêt initial de l'artiste était de faire faire l'expérience impossible du silence, on peut voir une deuxième lecture proche de l'expérience sociale : la reconnaissance forcée de faire partie d'un groupe. Et, de s'interroger sur nos attentes en tant que public. Pourquoi sommes-nous là ? Que percevons-nous ?

---

24 *L'étrange monde de la synesthésie*. Article de Edward M. Hubbard - INSERM unité 562

25 Robert Harrison, *Essai sur l'imaginaire des forêts*. P234

Au-delà de l'œuvre de Cage et de son esthétique du silence, la musique et notamment la musique classique a cela d'exceptionnel, qu'elle nous donne le sentiment d'être compris. La musique de Beethoven, d'une force spirituelle hors du commun, s'astreint à nous émouvoir par la résonance qu'elle porte en elle avec la fragilité la plus humaine. Vladimir Jankélévitch entend ainsi la vocation de la musique comme celle d' « exprimer quelque chose d'autre, quelque chose d'inexprimable et de secret qu'on doit suggérer allusivement. »<sup>26</sup> Pour lui « la musique ne signifie rien en cela même qu'elle signifie tout »<sup>27</sup>.

Mais surtout, la musique est un silence en elle-même parce qu'elle s'harmonise si bien avec nous-mêmes, nous donnant la sensation que tout est enfin apaisé. Cette musique apaise nos organes de sorte que c'est toute leur homéostasie qui se répare. Un calme intérieur silencieux apparaît à l'écoute de la musique. Celle-ci n'est jamais bruit, nuisance, perturbation sonore. Elle entre en moi comme le pétale de rose se dépose sur l'eau de la rivière. Chaque fois que j'écoute une symphonie de Beethoven, je ressens comme un effet miroir. Je peux les écouter inlassablement car chaque écoute est une réinterprétation de ma vie qui est elle-même en mouvement et transfiguration permanente. Je trouve un sens qui me soulage. Je comprends intuitivement ce que le compositeur veut me dire. Il m'élève vers une connaissance supérieure de la vie sans avoir besoin de passer par les mots.

## Minimalisme et simplicité des objets

### *L'énigme de l'objet ordinaire de Morandi*

Je trouve fascinante la portée symbolique que revêt un objet tout à fait ordinaire. Le peintre italien Giorgio Morandi a le mieux illustré l'importance du regard dans la perception d'un objet. Même les choses les plus insignifiantes peuvent soudainement porter une valeur supérieure simplement par l'attention particulière qu'on leur porte. Dans cette approche métaphysique, entendue par John Locke comme l'essence d'une idée d'une chose au-delà de ses attributs<sup>28</sup>, en d'autres termes, une approche de la peinture dénuée de ses artifices, ou de ses « adjectifs » (Carrà), il s'agit de voir l'ordinaire d'une façon extraordinaire.

Quelques pots, des bouteilles, des verres, des boîtes, ce qu'il avait sous la main et qu'il disposait sur une table — rien. Les objets de Morandi sont des symboles d'un temps arrêté qui donne l'illusion d'un rêve passager. Le calme apparent de la scène se reflète dans les jeux d'ombres et de lumière et s'amplifie avec les tonalités crayeuses des objets qui nous viennent de l'utilisation de pastels. Ainsi, les objets brillent d'une opalescence naturelle. La beauté des objets, libérés de leur réalité quotidienne, inspire une éternelle contemplation.

« Certains peuvent voyager à travers le monde et ne rien en voir. Pour parvenir à sa compréhension, il est nécessaire de ne pas trop en voir, mais de bien regarder ce que l'on voit. »

Morandi jouait sur les ombres pour créer de nouvelles formes indépendantes et de fait, changer radicalement la perception des formes et de l'espace. Rappelons à cet effet, le travail de Robert Morris ou Carl André dont les sculptures minimales contribuaient à rendre visible l'espace. Objets et espace sont indissociables de l'expérience comme le souligne Merleau-Ponty, « l'espace est la

---

26 V. Jankélévitch, *La Musique et les heures*, Paris, Éd. du Seuil, 1998, p. 22.

27 *La Musique et l'ineffable*, Paris, Éd. du Seuil, 1998, p. 22

28 Janet Abramowicz, *Giorgio Morandi: The Art of Silence*, Yale University Press, 2004. P.54

puissance universelle de la connexion des choses »<sup>29</sup>. Autrement dit, il existe une continuité fondamentale entre l'espace et son contenu. Chez Morris et André, l'expérience est déterminée par des formes simples, monumentales, dépourvues de couleurs ou de texture singulières qui perturberaient l'appréhension de l'espace. Sans contenu, seule l'expérience compte.



Morandi, Still Life, 1946

Cette simplicité esthétique des objets nous interroge sur la façon dont on conçoit le design d'objets. Quel matériau, quelle forme, quelle lumière utiliser afin de donner ce sentiment de plénitude et de sérénité, afin de créer le silence en soi ?

Jean Prouvé à dès ses débuts de ferronnier, travaillait sur des formes simples, légères entamant les prémisses d'une architecture du vide. Vers 1928, il se lance dans l'expérimentation de la tôle mince en rouleau. Pliage, planage, emboutissage, cintrage, nervurage, la tôle d'acier devient l'agent de sa propre résistance<sup>30</sup>. Jean Prouvé cherche à utiliser la matière avec justesse afin d'alléger les constructions ce qui affecte automatiquement l'aspect visuel. « Le profilage des composants d'égale résistance »<sup>31</sup> confère aux meubles et constructions une élégance et une légèreté incontestable.

Héritier de Jean Prouvé, Jasper Morrison renvoie « l'objet à une simplicité presque ridicule »<sup>32</sup> selon son expression. Adeptes des formes archétypales qu'il revisite sans cesse, il privilégie des formes familières comme dans la série Plywood éditée par Vitra. La table et la chaise sont en profilés multiplex collés et plaqués en bois de bouleau. Elles semblent issues du presque rien, réduites à leur plus simple expression. Morrison se préoccupe davantage de l'utilité des objets que de leur complexité formelle. Pour lui, l'utilité est au service du plaisir et c'est aux modes de vie des utilisateurs qu'il pense dans son processus de conception avec au cœur de sa réflexion l'économie des matériaux, de la fabrication, d'utilisation. Mais, si des designers comme Jasper Morrison, Sam Hecht ou Naoto Fukasawa emploient des formes mutiques, blanches, vides de discours selon Catherine Geel<sup>33</sup>, on peut se demander si cette volonté de mettre en avant le fonctionnalisme des objets ne serait pas un choix « par défaut » dans une époque qui refuserait aux designers d'affirmer un style et des positionnements.

---

29 Merleau-Ponty, *La phénoménologie de la perception*. Ed. Gallimard. 2005

30 *Colloque Jean Prouvé, designer*, sous la direction d'Antonella Tufano, Ecole Nationale Supérieure d'Art de Nancy, 2012. P.180

31 *Ibid.* P.183

32 *Ibid.* P.184

33 Catherine Geel, *L'ordre sans qualité. Du décor et de la décoration*, dans: *Fresh Theory*, tome 1, Paris, Paris, Léo Scheer. 2005. P107.

## L'esthétique japonaise du Wabi-Sabi

Le silence peut naître de la qualité matérielle des choses. Dans l'esthétique japonaise du *Wabi-Sabi*, les objets ont une qualité par leur simplicité, leur irrégularité, leur détérioration, leur intimité, leur manque de prétention. Si l'on observe les objets *wabi-sabi*, un sentiment de plénitude et de quiétude nous empare. Ils offrent un bien-être émotionnel. Un objet *wabi-sabi* est silencieux. Il se construit comme un non-être et pourtant, il est en constant mouvement, c'est-à-dire qu'il évolue avec le passage du temps et de l'usage. Il prend son sens, son « être » lorsqu'on l'utilise mais disparaît une fois l'acte terminé.

Les matériaux privilégiés ne sont pas très éloignés de leur état d'origine. Ils sont naturels comme le bambou, le bois ce qui attribuent un caractère fruste et grossier à leurs objets mais sans leur ôter leur poésie.



**Les objets wabi-sabi suivent des fondements métaphysiques.**<sup>34</sup> Soit les choses se détériorent jusqu'au non-être, soit elles se développent à partir du non-être.

**L'état d'esprit wabi-sabi** : acceptation de l'inévitable et perception de l'ordre cosmique.

**Les valeurs spirituelles du wabi-sabi** : la vérité découle de l'observation de la nature ; la grandeur réside dans les détails discrets et négligés ; la beauté peut être obtenue à partir de la laideur.

**Les objets wabi-sabi suivent des préceptes moraux : se défaire du superflu et se concentrer sur l'intrinsèque et ignorer toute hiérarchie entre les matériaux.**

## **QUI A PEUR DU VIDE ?**

Le silence est effrayant parce que si on tente de le dépasser, on est immédiatement confronté à ce qui constitue la plus grande faille de nos civilisations, faille que l'on a du mal à cicatriser, l'absence de Dieu. Si je regarde au-delà, je regarde aussi au lointain, au plus haut. Je m'octroie de m'inscrire dans une dimension supérieure, plus spirituelle. Les sociétés occidentales ont généralement associé le silence suprême à un cadre pour une connexion avec le Divin. Or, de nos jours, en l'absence de Dieu, que faire ? Que trouver à ce niveau supérieur ? N'y a-t-il pas quelque chose de fondamentalement terrifiant à se diriger vers une transcendance qui mène inéluctablement à la question du Néant, de l'Infinitude absolue, de l'Absence pure (absence de Dieu) ?

## **Comment peut-on vivre avec le silence s'il nous est si difficile à vivre ?**

Et si l'art pouvait nous aider ?

Le mythe de l'art est d'être une expression de la conscience, « une conscience qui cherche à se connaître elle-même ». Mais, une vision plus complexe du mythe considère l'art, non pas comme l'expression de la conscience *per se*, mais comme le besoin ou la capacité de l'esprit à se distancier de lui-même. « L'art n'est plus entendu comme la conscience qui s'exprime et qui en conséquence, s'affirme implicitement par elle-même. L'art devient un antidote de la conscience. »

L'art serait-il en charge d'incarner les paradoxes de l'existence humaine qui résultent de son besoin obséquieux d'atteindre un état d'être absolu tel que décrit par les mystiques religieuses ?

**.2.**

## **LE PROCESSUS CRÉATIF**

- Qu'est-ce que tu fais?
- Un travail...
- Quel travail?
- Je pense, répondit Raskolnikov sérieusement, après un silence.

*Crime et châtements*, Dostoïevski. 1866

## 1/ LE SILENCE, CET ETRE CREATEUR

### Habiter l'espace

Avant d'entamer tout travail créatif, je m'accorde du temps pour m'y préparer, pour penser avant de « rentrer » dans la matière.

Ainsi, quand je rentre dans l'atelier, j'observe le lieu et je me concentre sur ma respiration et les sensations de mon corps pour « habiter l'espace ». J'ai appris cela du théâtre. Je ne cherche rien de précis si ce n'est de faire corps avec l'espace qui m'entoure. Je dois être au sens heideggérien du terme, être au monde mais dans l'atelier. Au théâtre, cette notion d'être existe. Elle est appelée « présence ». Pour Patsy Rodenburg, « La présence humaine est une force tangible et réelle. Elle transforme tout ce qui est autour d'elle. » Le pouvoir de la présence humaine dans un lieu se remarque par sa capacité à posséder la pièce en quelque sorte par sa seule présence physique. L'individu devient une part entière de l'espace. Parce que je suis présente dans le lieu, je le perçois dans toutes ses dimensions. Je vois la multitude de ce qu'il est, ses objets, son atmosphère, son histoire, son état et je peux commencer à développer une relation interpersonnelle avec le lieu. J'anthropomorphise le lieu parce qu'il dépose quelque chose en moi et je suis plus réceptive à son contenu, à la valeur des choses qui s'y trouvent. C'est cette inclusion de **ma physicalité** dans mon rapport au lieu et à l'œuvre que je m'appête à réaliser qui va me permettre d'une part, de saisir l'esprit du lieu ou du sujet que je vais peindre par exemple. D'autre part, je peux rentrer dans la matière. Car je ne travaille pas uniquement avec mon outil, je travaille avec tout mon corps. C'est lui qui va me révéler mes intentions. Je ne peux donc pas m'imaginer dissocier corps et esprit à ce moment-là de mon travail. Ceci est d'autant plus vrai dans le travail d'artisanat comme la fabrication de chaussures car, c'est un effort physique intense qui exige de s'engager pleinement. Le silence est ici une condition pour que tout cela s'organise.

Comme le souligne Merleau-Ponty, « le corps est notre moyen général d'avoir un monde »<sup>35</sup>. En entrant en présence *in corpore*, j'entre dans mon imaginaire. Je retrouve ce langage intérieur qui émerge lentement vers ma conscience. J'ai appris de la peinture chinoise l'importance de capter parfaitement les détails de mon environnement ou des objets. J'observe donc assez longuement mon sujet s'il est en face de moi afin d'en capter la structure interne. Chaque chose ou élément de la nature a une ligne interne constante. J'essaie de connaître le mieux possible mon sujet. Pour **un portrait** par exemple, j'essaie de comprendre la personnalité de la personne, ce qui lui est vraiment particulier. Parfois, je n'ai pas besoin de réaliser tout le visage sur la toile parce que simplement une ligne évoquant la joue et quelques traits symbolisant les yeux suffisent. La peinture chinoise fonctionne sur ce mode de la litote.

Ce qui est étonnant, c'est de constater que parfois, je projette mes propres émotions, mon état d'âme, sur le portrait. Je ne change rien parce que je trouve que je touche une *vérité*, une *sincérité*. Dans ce portrait précisément, j'ai **projeté des figures du réel** en même temps que mon monde intérieur.

Mais, ce processus de travail inspiré de la tradition picturale chinoise n'a rien de facile. L'exécution spontanée qui suit la période d'assimilation du sujet requiert beaucoup de sagesse. En Occident, nous parlerions de dextérité, de technique. En Orient, l'activité artistique ou sportive, est un moyen pour faire accoucher l'individu de lui-même. Ce qui compte, c'est le processus de travail ou d'entraînement, plus que le résultat. « L'entreprise n'est pas un exercice de patience pour acquérir l'habileté requise, mais une avancée pénible en soi où s'engage une lutte farouche entre les multiples contenus auxquels l'homme est attaché, elle est une affaire de vie ou de mort.<sup>36</sup>» Ici, David Le Breton fait référence au tir-à-l'arc. Mais, ce qui ressort c'est l'importance accordée à la manière de faire et au rôle sacré du silence dans ce contexte.

Lorsque je mets en place ma table de travail, je touche les outils et les objets au hasard sans me poser de questions. J'attends et j'interagis avec tous les éléments de l'atelier jusqu'à ce que je me sente prête, jusqu'à ce qu'une envie mue par une idée me vienne et m'entraîne vers le travail.

Ici, le silence m'accompagne en ce sens qu'il contribue à mon processus de « mise en condition » et je m'imprègne de lui pour tisser émotionnellement une toile qui me liera à l'ensemble en trois dimensions de mon environnement : **espace-individu-objets**. La lenteur de mes actes en tant que mouvement corrélé au temps en est la quatrième dimension. Le silence a cela de merveilleux qu'il nous fait vivre dans ce présent immobile où le temps est suspendu. Et où le présent devient éternité.

## Saisir l'esprit des choses

Dans la pensée chinoise ou japonaise, aucun artiste ou artisan n'est autorisé à s'emparer de son outil avant d'avoir passé un temps assez long à **observer** son environnement.

Le concept d'observation ici est encore une fois très profond. Il s'agit de faire corps avec l'environnement, de le connaître parfaitement. Sophie Walker nous rappelle que l'apprenti jardinier japonais n'était pas autorisé à toucher un jardin avant d'avoir passé plusieurs années à « regarder silencieusement et à apprendre par l'observation ».<sup>37</sup> Il doit acquérir la connaissance (les bonnes conditions pour les bonnes plantes), mais surtout, il doit cultiver la patience et l'instinct, car le jardinage est une pratique temporelle sensible et intuitive.

Il doit avoir saisi tous les aspects, connu toutes les feuilles et plantes, perçu l'âme et le corps du lieu jusqu'à pouvoir par exemple, éprouver un sentiment pour une plante.

« Tout ce que tu fais pour créer un jardin doit être un endiguement du cœur », disait la vénérable Myokyo-ni (1921-2007), bouddhiste de l'école zen rinzai.<sup>38</sup>

L'artiste peintre Fabienne Verdier qui a passé 10 ans en Chine nous explique à travers le travail de calligraphie, ce long processus préalable à tout entreprise artistique :

---

36 David Le Breton, *Le silence*, Ed. Métaillié. p234

37 Sophie Walker, *Le Jardin Japonais*. P.5

38 *Ibid.*

“La calligraphie est avant tout un état d’être au monde». Mon vieux maître m’a appris à me nourrir des différents mouvements de la nature et de la vie : un nuage, une rivière, une cascade. Le secret de cette alchimie d’inspiration «taoïste» est d’intérioriser la réalité pour tenter d’en capter l’essence. Ceci nécessite un va-et-vient incessant entre l’intérieur de l’âme et l’extérieur, pour parvenir à ce que l’on appelle «la saisie du secret ressort de l’univers». L’ascèse et les rituels arrivent à unifier le corps et l’esprit.”

Les sociétés occidentales ont traditionnellement l’habitude de séparer corps et esprit. Pourtant, des travaux récents en neurosciences ont montré un lien entre les battements du cœur et la conscience ce qui implique que la conscience n’est pas seulement un phénomène cérébral. Le corps et ses organes sont reliés à notre esprit. Quand je regarde un paysage pour le peindre, c’est tout mon corps qui est impliqué dans cette démarche. Pour moi, cela implique que je ne crée pas seulement par la pensée, une idée que je me fais des choses mais également par mes émotions, mon intuition, mon ressenti des choses que j’observe. Ces choses ont déposé en moi, après cette longue observation, des messages qu’il m’appartient maintenant de déchiffrer. J’entame à ce moment-là une phase de métamorphose intérieure qui sera la source de mes créations. Il n’y a pas de règles quant à ce qu’il va advenir formellement de ces parcelles d’imaginaire. C’est pour cette raison que je dois continuellement rester à l’écoute de mon intériorité dans un silence absolu. Je dois déchiffrer, comprendre, sentir, voir les images qui apparaissent en moi.

Fabienne Verdier va plus loin en intériorisant ce qu’elle appelle « l’esprit » de la chose qu’elle peint :

«Si je souhaite représenter un bourgeon, je tente d’intérioriser l’«esprit» du bourgeon pour le recréer en un unique trait de pinceau». Cette intention traduit une harmonie entre la pensée de l’objet, le corps, le geste, le mouvement, l’humidité de l’air et la fabrication de l’encre, pour incarner la vie et la matière. Il résulte ainsi d’un voyage intérieur dans une sorte de mémoire primordiale, une perception d’un «être-temps», approchant le mystère de la nature, de la vie. Cette concentration particulière – *cette traversée du silence* – oblige au «vide» en soi, pour atteindre l’inexprimable. Cela demande du temps. C’est en quelque sorte un désir fou de vouloir rejoindre l’invisible origine par la voie du pinceau. L’acte de tracer est à la fois conscient et inconscient, éternel et passager, comme l’infini du paysage. »

Pour moi, ce qui est essentiel, c’est non seulement d’intérioriser l’esprit des choses ou d’un lieu mais également de me réapproprier ces empreintes spirituelles pour les transformer sous une forme qui peut définir mon style.

## **Le fond du tableau est ce vide**

Quand je commence un tableau, ma première préoccupation est l’évocation du vide. Le fond du tableau reflète **l’immensité du vide** mais il est aussi matière d’où naîtront toutes les choses. Son choix est fondamental : je prends un temps infini à décider quel matériau je vais y poser, quelle couche sera posée en premier, puis en second. Je travaille ce vide à travers son paradoxe sémantique entre absence et présence. Je réfléchis aux vibrations du fond, à la meilleure façon de lui donner un corps en puissance qui saura s’exprimer ou se faire plus discret, mais en tout cas, soutenir le dessin que j’y mettrai. Instinctivement, on fait des fonds blancs sur lesquels on dresse toute sa composition mais on ne s’en sert pas comme tel. Le blanc est souvent perçu comme la couleur du vide, du silence. Mais, je ne partage pas vraiment ce point de vue. Je pense qu’un fond doit être pris en charge car il ressortira tout ou tard dans votre composition. En art, tous les détails comptent même si on laisse le hasard faire son œuvre de temps en temps.

J’ai beaucoup travaillé les effets de texture avec des pâtes de modelage posés au couteau pour donner une matière puissante à mon fond ce qui donnait également la possibilité de jouer avec l’impromptu et le hasard. Je laissais la pâte s’imposer.

Puis, je dessinais, par exemple, un corps d'arlequin sans grande précaution pour les détails, seul la forme générale m'intéressait parce que je voulais travailler en finesse par la peinture. L'objectif étant toujours le travail sur le noir et blanc et la lumière. Quand on travaille un fond visqueux qui a une existence propre qui prédispose les traits d'une certaine façon, il faut jouer avec. J'ai utilisé des colorants pour peinture que j'ai mélangé avec un liant transparent pour garder la transparence des encres. Je n'avais mis de la peinture blanche que sur le fond vide. De temps en temps, j'ajoutais quelques gouttes de peinture blanche pour donner de l'épaisseur aux traits. Mais, sinon je composais par couches progressives. Je me plongeais dans la toile, dans son cœur sans véritablement y accéder. J'avais l'impression de me fondre dans une grande vacuité, mouvante qui se transformait sous mes yeux. Et, je laissais advenir au bout du pinceau ce qui cherchait à naître. Le vide sait toujours prendre sa place. Il parsème l'œuvre en présence. On ne sait jamais aux prémises du travail où il va tenir son rang. Mais, il nous guide. C'est lui qui **crée l'espace et la matérialité** du dessin.

Moi qui ai toujours préféré les peintres fauvistes pour l'inouï de leurs couleurs, je peins principalement en noir et blanc. Il ressort de ce choix chromatique une volonté de transmettre un sentiment de fatalité. Les choses apparaissent et disparaissent dans nos vies sans qu'on puisse y faire quoi que ce soit. L'intensité du noir me donne un sentiment de tranquillité comme si la fatalité qui m'angoisse se matérialisait devant moi pour que je puisse mieux l'accepter. Le noir remplit le vide. Et s'il est vide comme chez Soulages, sa présence majestueuse devient un corps solide.

De plus, le noir de l'Encre de Chine a quelque chose de si intense qu'il transfère une énergie vibrante que l'on a envie de toucher. L'Encre de Chine a la double particularité d'être transparente et profondément intense. Elle est parfaite pour créer des signes dans le trait lui-même. Elle se travaille comme on travaille l'orfèvrerie, avec un sens de sa sacralité qui lui vient de sa noblesse naturelle.

Une fois le travail terminé, je peux ensuite passer des jours à méditer sur la toile. J'observe les mouvances, les vacuités et les ossatures des traits. Après avoir « vécu » le tableau, je le comprends. S'il ne me dit rien, c'est qu'il est raté. J'ai quand même appris quelque chose, je sais pourquoi il ne vibre pas.

## **2/ NAISSANCE DE L'IMAGINAIRE**

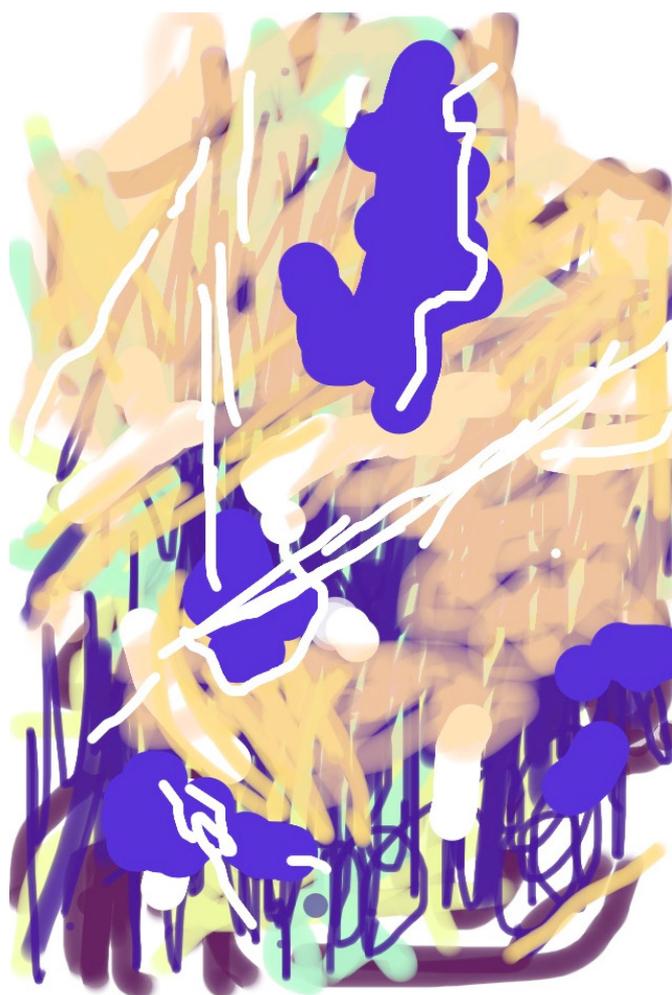
### **La recherche d'idées**

John Cage s'est attaché à écrire une musique qui ne « va nulle part » dans une réflexion globale sur le rôle de la mémoire et du poids des habitudes dans l'écoute d'un phénomène sonore. Or, pour Cage ce sont les actes de compréhension de la musique et le travail de la mémoire qui provoquent une certaine usure : la perception du temps, les attentes qui prédéterminent un sens à la musique ou qui donne le sentiment d'une direction interfère dans notre perception du son, et nous donnent l'impression de l'avoir déjà entendu. Ainsi, le but est de réadapter notre oreille à percevoir le son comme un effet nouveau pour éviter que de nouveau, l'esprit ne guide l'écoute.

Dans ma pratique, j'ai pu constaté l'impact de la mémoire dans la prédétermination de mes idées. J'ai développé plusieurs techniques pour essayer de me désolidariser de mes automatismes. D'abord, pendant la phase de recherche de formes dans le design, il y a deux facteurs compromettants. D'une part, la présence des *moodboards* ou planches iconographiques qui influencent voire orientent de manière étroite le processus de recherche. Faire des *moodboards* présuppose déjà de savoir ce que l'on cherche, puis, cela revient à s'inspirer de ce qui existe déjà. Donc, pour étendre le champ des possibles, je travaille parfois à partir d'une petite application

mobile qui me permet de dessiner avec mon doigt. Même si les fonctionnalités sont sommaires, l'application possède pour moi l'avantage de ne pas me soucier du résultat; je laisse complètement parler ma main. Contrairement au crayon ou au pinceau qui sont des outils qui exigent une dextérité, en dessinant avec mon doigt, j'ai une relation organique avec mon support, il n'y a aucun obstacle entre mon intention et mon dessin. J'ai la liberté de tout tenter. Je ne réalise pas de grandes œuvres mais, par l'effet spontané, je trouve une énergie dans le trait, je trouve des formes inattendues, des compositions singulières ou des agencements de couleurs intéressantes, des contrastes etc. Parfois, je ne garde qu'une partie du dessin que je retravaille plus longuement. Ou alors, je teste cette notion de vide et l'équilibre des différentes zones du dessin. Un autre avantage est la possibilité d'effacer en un geste. Au final, toutes ces images constituent un vivier d'inspirations auquel je peux me référer quand je veux.

En utilisant cette application en écoutant une symphonie de Beethoven, j'ai réalisé que je pouvais donner au trait une résonance avec ce que j'écoutais. Au fur et à mesure que je prenais possession de la musique, elle s'écrivait devant moi. Le trait prenait un sens, il me racontait une histoire. Ma main le guidait par les émotions que je ressentais. Je créais ainsi intuitivement un univers sans savoir au départ de quoi il s'agissait. J'y allais à tâtons jusqu'à ce que naisse le dessin qui répond à la musique. Je devenais alors la porteuse d'une relation dialectique entre la musique et le dessin.



## D'où part-on ?

Dans les arts plastiques, je pars de nulle part. Mais, part-on de rien ? Pas vraiment. On part au moins d'un papier, d'une encre, d'une idée, d'une intention. Partir de rien, c'est plutôt aller nulle part...

Ainsi, si je pars d'un matériau qui m'a particulièrement intéressée, je commence par l'observer sous sa forme brute. Puis, je me renseigne sur ses propriétés, son origine, ses modalités plastiques, les différents modes de fabrication et d'utilisation. Je travaille également directement le matériau sur le support, le papier ou la toile pour tester son phrasé plastique et sa capacité à éveiller des émotions. Dans le cas du design, il me semble encore plus pertinent de savoir spécifiquement ce que l'on travaille car cela contribue à donner des idées de formes ou d'usage, à anticiper les contraintes et les failles. Par exemple, savoir que le cuir de veau était utilisé en tant que support d'écriture, le « vélin », m'oriente automatiquement vers le tatouage de cuir. Ce processus est intéressant pour la réalisation de motifs sur des chaussures ou des sacs, ce qui a d'ailleurs été fait par Berluti dans les années 1990. A cela s'ajoute des questions que je me pose sur la nature et les couleurs de l'encre de tatouage, si tous les cuirs sont tatouables. Est-ce mieux que les procédés actuels d'impression de motifs ? Quel effet cela aurait-il avec des broderies ?

Si je pars d'un mot, d'une phrase, d'un concept, je le décortique le plus possible. Je cherche à savoir ce qu'il m'évoque intuitivement. Et, je réalise des esquisses sans *a priori* pour voir ce que cela donne graphiquement. Parfois, j'ai une intention relativement claire mais souvent, les prémisses de mon travail sont faits d'impression. Un lieu ou une rencontre m'aura évoquée un corps qui bat dans le silence de sa propre mélancolie. Et, je pense à la musicalité de la mélancolie. De quelle intonation est-elle faite ? Où sont ses ruptures ? Est-ce que la mélancolie résonne pour nous tous de la même façon ? Je cherche l'universalité et ses antagonismes.

J'interroge régulièrement mon travail. Je l'observe dans un silence contemplatif, non pas pour l'admirer mais pour y voir les harmonies, et disharmonies les puissances rythmiques, de quoi sont-elles faites ? Ici, je fais appel à la musique pour répondre à des questions de prosodie ou de couleurs. Une musique de Wagner m'inspirera un rouge vif et dense voire un noir vantablack.

Je continue mes interrogations. Y a-t-il un sens à cette œuvre ? Est-ce important ? Au cours de l'évolution de mon œuvre, je peux deviner sa future vocation. Sera-t-elle pure poésie ou provocation radicale ? Tout dépend du sujet... peut-être... ou de ce que nous avons besoin en tant que spectateur pour nous lier à l'Art.

Si je pars d'une image, je travaille les modalités et les signes. Je me rapproche en zoom sur les détails signifiants comme la boucle d'un cheveu, le creux d'une main. Comme je préfère l'abstraction, je me sers de ces signes pour en faire la base de mon travail de peinture.

Mais, dans l'ensemble, le plus important reste de trouver l'essence même de la chose devant moi comme trouver la personnalité de quelqu'un. Je cherche ce qui la rend unique, ce qui vit en elle. Souvent on peut reconnaître un visage en trois coups de crayon.

Dans le cas du portrait, j'aime travailler avec ma mémoire. Je passe un long temps dans le silence à observer mon sujet. Et, ce n'est qu'ensuite que je trace le portrait en me remémorant l'impression que j'ai eu, et les traits qui m'ont marquée.

Ce qui est intéressant dans le silence qui m'entoure quand je travaille, c'est son pouvoir évocateur. Il évoque un événement, un sentiment, une représentation d'une expérience. Je n'ai jamais envie de le définir. J'ai juste besoin de l'entendre, d'en voir les images dans ma tête. Comme je le disais plus haut, il y a tout un travail avec mon intériorité qui m'envoie des messages ou des images.

Quand je parle de mon intériorité, c'est aussi ma conscience qui est en jeu car ce que je crée porte les valeurs auxquelles je crois.

Mais, toutes ces choses qui apparaissent en moi sont éparpillées, elles n'ont pas de lien clair entre elles. Elles forment les circonvolutions de mon imaginaire. On dirait que « ma pensée a émis un coup de dés. » (Mallarmé)<sup>39</sup> Mais, ce hasard de l'imaginaire n'est pas un non-sens. Dans cette disposition fragmentaire et ces mouvements de l'esprit, je vois une dialectique se former. Par-delà la sensation ou la pulsion, une organisation sémantique articule les modalités individuelles qui prennent un nouveau sens.

## **Le temps du doute**

« La seule logique ne permet pas de sauter à pieds joints par-dessus la nature. La logique prévoit trois cas, quand il y en a un million. [...] Que voilà une solution facile du problème ! C'est séduisant de clarté, inutile de réfléchir ! Voilà l'essentiel : il n'y a pas à réfléchir ! Tout le mystère de la vie tient en deux feuilles d'imprimerie ! » Dostoïevski nous rappelle l'importance de la réflexion profonde et critique. Le temps dans ce cas, est cet ami sincère qui devient « le foyer de nos décisions » (Ricoeur). Avec son appel au dépassement des phénomènes immédiatement accessibles, des conclusions faciles, il nous invite à la remise en question, au changement de perspective, au doute productif celui qui nous fait passer de l'opinion à la pensée, de l'instinct à l'intuition.

L'intuition n'est pas l'instinct. L'intuition est une forme de sublimation de la connaissance alors que l'instinct est de l'ordre de la pulsion, du réflexe. L'intuition est la compréhension d'une réalité sans avoir besoin de passer par le raisonnement. Les choses s'alignent immédiatement dans notre esprit dans un ensemble cohérent. Dans l'art, l'intuition sensible est d'après Bergson « infra-intellectuelle »<sup>40</sup>. Elle agit à un niveau caché par rapport à celui de la pensée discursive. L'instinct au contraire, est un acte automatisé qui n'a jamais été appris. Il est ce mouvement intérieur qui ne fait pas appel à la réflexion.

Quelle valeur aurait mon idée si elle résultait d'un instinct, c'est-à-dire d'une réponse automatique à un stimulus extérieur ? « Oui, il arrive que l'idée la plus folle, la plus invraisemblable, s'affirme dans votre esprit avec une force telle que vous en arrivez à la croire réalisable... Bien plus, si cette idée est conjuguée avec un désir violent, passionné, vous finissez parfois par la prendre pour une chose fatale, nécessaire, prédestinée; cela ne peut pas ne pas être, cela ne peut pas ne pas se produire ! » Dostoïevski nous met en garde contre les idées non réfléchies qui jaillissent spontanément hors de nous sous les apparences du coup de génie. Le doute autorise la conscience à remettre « l'idée pulsionnelle » à sa place, celle de l'envie, de l'excitation voire de la motivation.

## **En quoi le silence peut me permettre d'utiliser tous mes sens ? Ou de développer notre synesthésie dans un but créatif ?**

La méditation m'a appris à ressentir mon corps. Celle-ci requiert un travail long et quotidien pour atteindre cet état « naturel » d'unité du corps et de l'esprit. Mais, au fur et à mesure de sa pratique, je suis parvenue à pouvoir instantanément comprendre ce que je ressens et à augmenter ma perception sensorielle. La plupart du temps, nous percevons davantage par la vision et l'ouïe au détriment du toucher et de l'odorat. Mais, il est intéressant pour un artiste de comprendre les choses en faisant appel à tous ses sens qui chacun nous informe à sa façon.

---

39 Sarah Troche, *Le hasard comme méthode*. Presse Universitaire de Rennes. 2015

40 Bergson, *L'évolution créatrice*, 1907, p. 359

### 3/ LA MAIN, LE PAPIER, LA MATIÈRE

#### La main

La plupart du temps, je préfère utiliser ma main, mon doigt pour travailler. Lors du travail manuel, la vision semble limitative. Ne vérifie-t-on pas naturellement son travail en le touchant ? Lorsque je ponce, je vérifie la pureté du résultat avec mon doigt. Le sens du toucher prime sur celui de la vision. En effet, Piaget considère que grâce au contact direct avec l'objet, cette modalité apporte des données moins trompeuses que la vision : la stabilité des grandeurs et des formes y est assurée du fait que les 3 directions de l'espace sont accessibles à la main. **Le « toucher éduquera la vision,** c'est-à-dire lui fournira les significations spatiales qu'il ne peut atteindre par lui-même. Le toucher est considéré comme la source première de la connaissance perceptive parce qu'il est étroitement lié à la motricité et parce que celle-ci est, «la composante principale de tous les phénomènes perceptifs.»<sup>41</sup>

#### Récit de papier

Londres, le printemps porte doucement ses fruits à maturité. Le soleil augure le présent et l'avenir que j'espère radieux. Je marche d'un pas pressé, le coeur saisi d'excitation. Je n'ai jamais été aussi détendue, aussi en accord avec moi-même. Il n'y a pas d'autre endroit où je veux être en entrant dans l'atelier au parquet de bois usé et sali par le travail incessant des artistes qui ont séjourné ici avant moi.

Je choisis mes papiers avec attention et le désir toujours vif d'explorer de nouveaux outils. Alors je prends toujours quelque chose de nouveau et le dialogue s'établit entre moi et ce nouveau support d'expression. Il m'est inconnu mais il me parle déjà comme un ami. Il me dévoilera ses mystères et ses secrets. Je suis fébrile. C'est en le touchant que je prends un premier contact. D'une douceur caramélisée, parfois acide ou rugueux comme une éponge séchée, le papier n'a pas fini de m'étonner mais c'est ma main qui le décrypte. Je ne peux pas aller trop vite. C'est tout un instant de communion qui s'établit petit à petit. Il est sacré, tellement sacré que j'ose à peine le saisir, l'entacher de mes encres, fusains ou crayons à papier. Je sais que je vais le transformer, lui donner une nouvelle identité. A l'instant où j'entacherai son corps d'un premier coup de pinceau ou de fusain, se créera alors une œuvre formelle à plusieurs dimensions mais surtout, je me rends compte que rien ne se fait par moi seule. Le papier comme le choix de mon matériau imposent leur loi à mon geste. J'en suis ravie. Je dois apprendre à communiquer avec eux. Quand je dis communiquer, tout est intuitif. Je lâche mon aisance cérébrale pour laisser mon corps et mes émotions prendre les rênes de mon art. Une impulsion trop rapide et je rate tout. Je passe à côté de la vérité. Le trait ne sera pas sincère, pur, honnête. Il fera semblant d'être une représentation de mon intention.

## La matière

Quand j'entame un acte créatif, que ce soit la peinture, la sculpture ou la fabrication d'une chaussure, je commence toujours par réfléchir au matériau que je vais utiliser. Le choix de l'outil vient ensuite car j'adapte souvent l'outil au support.

J'ai un rapport charnel avec le matériau. Je le touche, je le sens avec les mains pour qu'il me dise quelque chose de ses potentialités, de son être.

En anthropomorphisant le matériau, je lui donne une valeur supérieure mais aussi, je lui permets de communiquer. Ainsi, j'établis une nouvelle relation avec l'objet, une relation étroite et intime.

Dans le silence serein de l'atelier, je me concentre sur cette relation intime qui naît sous mon regard et dans mes mains. Dans les sociétés occidentales, la matière est « utile », elle doit se maîtriser pour revêtir une fonction. Mais, selon moi, il y a quelque chose de l'ordre du vivant dans la matière organique, que l'on retrouvera dans l'objet dont il sera issu. Il est difficile de le définir. On peut penser à l'animisme que Philippe Descola définit comme un « mode d'identification », c'est-à-dire une façon de concevoir la relation entre soi et l'autre.<sup>42</sup> Il poursuit sa comparaison avec le naturalisme occidental : « L'animisme procède autrement. Il attribue à tous les êtres humains et non humains le même genre d'intériorité, de subjectivité, d'intentionnalité. Il place la différence du côté des propriétés et manifestations physiques : apparence, forme du corps, manières d'agir, comportements. »

Ce qui me semble essentiel dans cette approche est la conscience de la valeur des choses, des ressources naturelles du monde. Au XVIIIe siècle en Angleterre, une tendance nouvelle s'était d'ailleurs dessinée dans ce sens autour de l'utilisation d'un langage humanisant de la brique : « honnête », « bienveillante », une « aurore aux doigts de rose ». 43

« L'attribution de qualités humaines éthiques – honnêteté, modestie, vertu – à des matériaux ne vise pas à donner une explication ; son but est de rehausser notre conscience des matériaux eux-mêmes et, ce faisant, de réfléchir à leur valeur. »<sup>44</sup>

Finalement, en tant que designer, n'est-il pas fondamental de s'interroger sur notre rapport à l'objet à travers la valeur du matériau qui le constitue et ainsi, de développer une certaine éthique du matériau ? Ce que Richard Sennett appelle « la conscience matérielle » nous amène à un autre point crucial de notre analyse. Si la matière est « vivante », « dotée d'une conscience », elle ne peut certainement pas penser par elle-même. Mais, parce qu'elle est issue de la terre, elle a une valeur immuable.

---

42 Philippe Descola, in *Sciences Humaines, L'animisme est-il une religion ?* Propos recueillis par Nicolas Journet Entretien avec Philippe Descola, publié le 06/11/2006.

43 Richard Sennett, *Ce que sait la main*, 2008. P188.

44 *Ibid.*

## CONCLUSION

Le silence nous accompagne dans nos vies comme dans nos actes créatifs. Par ses acceptations multiples, il revêt le manteau du paradoxe qui nous met en tension avec nous-mêmes. Pourtant, c'est dans la compréhension de sa nature ontologique que nous trouvons le chemin d'une connaissance plus profonde du monde. Parce que le silence s'emploie, en tant que langage intérieur, à nous mettre face à notre conscience, il dresse devant nous le chemin de la connaissance de soi et du monde. Il est l'élément primordial de notre quête spirituelle rejoignant ainsi l'une des fonctions principales de l'art. Il contribue à cette distanciation nécessaire qui nous rapproche du sens et de la valeur des choses.

Formellement, son immatérialité s'empare de l'espace pour devenir substance, une substance symbolique de nos émotions et de notre quête spirituelle mais aussi, une substance qui lie l'espace, les objets et l'individu. Le silence se lie au vide. Tout le travail de l'artiste est de faire percevoir cet état invisible, cette couche sous-jacente à la matière qui dit son nom sous la forme d'un vide. Comme le disait si bien Albert Camus, « Avec le vide, les pleins pouvoirs. » Le vide n'est pas dénuement de tout, il est plein. Il remplit l'artiste d'impressions, de savoirs, d'images, de perceptions intuitives et sensorielles qui vont émerger dans ses œuvres sous des formes plurielles et poétiques. Il s'insère entre les formes pour mieux les révéler, il est la matrice des signes. De la même façon, il installe autour du créateur une intimité qui l'aide à créer et lui fait voir au-delà du visible, le sens caché des choses. «Le silence est si précis», disait Rothko. Il instaure une rhétorique entre l'artiste et son œuvre sans passer par le discours. Il tient sa force de la sublimation de l'expérience sensible. Il destitue le langage de son pouvoir sémantique et se positionne comme vecteur unique de l'accession à la vérité. Ainsi, il transfigure notre rapport au monde. Il met en échec nos croyances et nos certitudes afin de mieux nous orienter vers un nouveau paradigme spirituel et esthétique. De ce paradigme où la nature est reine, l'artiste comme le designer doit repenser son approche. La tradition philosophique et esthétique orientale prend à cet effet, un sens légitime. Elle nous enseigne qu'il importe de dépasser les manières conventionnelles de considérer et de penser les choses et l'existence. Le non-être occupe une position centrale, le beau n'a pas de valeur morale et définitive, objets et êtres sont mis sur un plan d'égalité. Le temps s'affirme dans la lenteur. Le silence alors nous force à être plus attentifs à l'anecdotique qui pourrait, si l'on y regarde bien, devenir le plus signifiant.

# BIBLIOGRAPHIE

Janet Abramowicz, *Giorgio Morandi: The Art of Silence*, Yale University Press, 2004.

Bergson, *Le Gai savoir*, Ed. Gallimard, 2003

Bergson, *L'évolution créatrice*, Presse Universitaire de France, 2007

Roland Barthes, *Cy Twombly*. Ed. Fiction and Cie. 2016

David le Breton, *Le Silence*, ed. Métaillié

François Cheng, *Cinq Méditations sur la beauté*, Ed. Albin Michel, 2006

*Les entretiens de Confucius*, Paris, Gallimard, coll "Folio", 2005, VI, 23, P.37 et IX, 28

Philippe Descola, in *Sciences Humaines*, *L'animisme est-il une religion?* Propos recueillis par Nicolas Journet Entretien avec Philippe Descola, publié le 06/11/2006

Entretien Michel Foucault, 1966, repris in *Dits et Ecrits*, I, p.531

Paul T Frankl, *The four phases of architectural style, 1420-1900*. Ed. Harper.1973

Catherine Geel, *L'ordre sans qualité. Du décor et de la décoration*, dans: *Fresh Theory*, tome 1, Paris, Paris, Léo Scheer. 2005. P107.

Yvette Hatwell, *Toucher l'espace*. Presse universitaire de Lille. 1986

Robert Harrison, *Essai sur l'imaginaire des forêts*. P234

Husserl, *La représentation vide*, in "Effet de présence et non-représentation dans le théâtre contemporain", Liviu Dospinescu, Tangence, N°88, 2008

Jankélévitch, *La Musique et les heures*, Paris, Éd. du Seuil, 1998.

*La Musique et l'ineffable*, Paris, Éd. du Seuil, 1998.

Leonard Koren, *Wabi-sabi*. Ed. Le Prunier Sully. 2015

Madame de La Fayette, *La Princesse de Clèves*, Ed. Flammarion, 2009

Maurice Maeterlinck, *Le Trésor des Humbles*, Ed. Grasset, 2008

Merleau-Ponty, *La phénoménologie de la perception*, Ed. Gallimard. 2005

Pascal, *Les Pensées*, Ed. Gallimard. 2004

Richard Sennett, *Ce que sait la main*, 2008.

Susan Sontag, *The Aesthetics of silence*.

Junichirô Tanizaki, *L'Eloge de l'ombre*. Ed. Verdier. 2011

Sarah Troche, *Le hasard comme méthode*. Presse Universitaire de Rennes. 2015

Sophie Walker, *Le Jardin japonais*. Ed. Phaidon. 2017

*Colloque Jean Prouvé, designer*, sous la direction d'Antonella Tufano, Ecole Nationale Supérieure d'Art de Nancy, 2012

*L'étrange monde de la synesthésie*. Article de Edward M. Hubbard - INSERM unité 562

*Silence et philosophie*, in Persée. Jean-Luc Solère in *Revue Philosophique de Louvain* Année 2005 ; pp. 613-637

## **REMERCIEMENTS**

La Fondation du Judaïsme Français pour son soutien déterminant

Mes amis, Bruna, Nathalie, Dorian, Laurent, Axel pour leur présence, leur amitié et leur merveilleux soutien

L'équipe pédagogique de l'Ensci