

Sophie Lamm
Dossier de soutenance
Juin 2024

La manifestation des autres - Réfectoire des nonnes, Lyon—26 juin au 3 juillet 2024

Exposition conçue par Sophie Lamm dans le cadre de la soutenance du DSRA — Diplôme supérieur de recherche en art — au sein de l’unité de recherche ACTH — Art contemporain et temps de l’histoire.

Diane Arbus, Anna Byskov, Erik Dietman, Jimmie Durham, Öyvind Fahlström, Agnès Geoffray, Pierre Joseph, Ana Jotta, Sophie Lamm, Matt Mullican, Daria Martin

Extrait du Rapport de soutenance par Bernhard Rüdiger, directeur de recherche de l’unité Art contemporain et temps de l’histoire, Ensba Lyon

«La soutenance du Diplôme supérieur de recherche en Art de Sophie Lamm s’est tenue à l’École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon le jeudi 27 juin 2024. Cette soutenance s’appuyait sur une exposition plastique et visuelle, ainsi que sur des présentations orales et écrites de divers objets. En abordant des problématiques liées à l’énergie corporelle et à la force psychique de la « personne qui peint », Sophie Lamm a développé un argumentaire éclairant qui a su expliciter la théorie sous-jacente à la construction stratifiée de la matière picturale.

Quelques semaines avant la soutenance, Sophie Lamm a soumis au jury le texte, « That Person Who Paint », structuré en deux parties. La première partie dissocie l’esprit et le corps de la personne qui peint afin de parler, à la troisième personne, de l’accumulation complexe de faits et de sentiments qui amènent l’individu à se mettre à l’œuvre. Le titre du texte est emprunté à Matt Mullican et à ses travaux sur l’autohypnose. Une attention particulière est accordée aux expériences vécues qui ne peuvent être ni rappelées ni véritablement explorées, car la construction de la mémoire se fait également, et surtout, à travers les autres corps présents et absents.

Cette lecture, ancrée dans le champ de la peinture, adopte une approche délicate du rapport personnel à l’expression de soi et à la relation culturelle que la personne qui peint entretient avec la société environnante. Elle répond aux problématiques plus larges de la construction de l’histoire et de ses temporalités, observées à partir du temps subjectif du maintenant, dans une perspective benjaminienne (Jetztzeit). La deuxième partie du texte propose une analyse de l’œuvre complexe et multiforme « Masse et puissance » d’Elias Canetti.



Pendant la soutenance : discussion avec le jury, dans l'exposition *La manifestation des autres*, ©Michala Julinyova

Pendant la soutenance : capture d'écran, vidéo, performance Anna Byskov en deux parties ©Michala Julinyova



Série de dessins dans la salle de discussion et de soutenance, ©Michala Julinyova



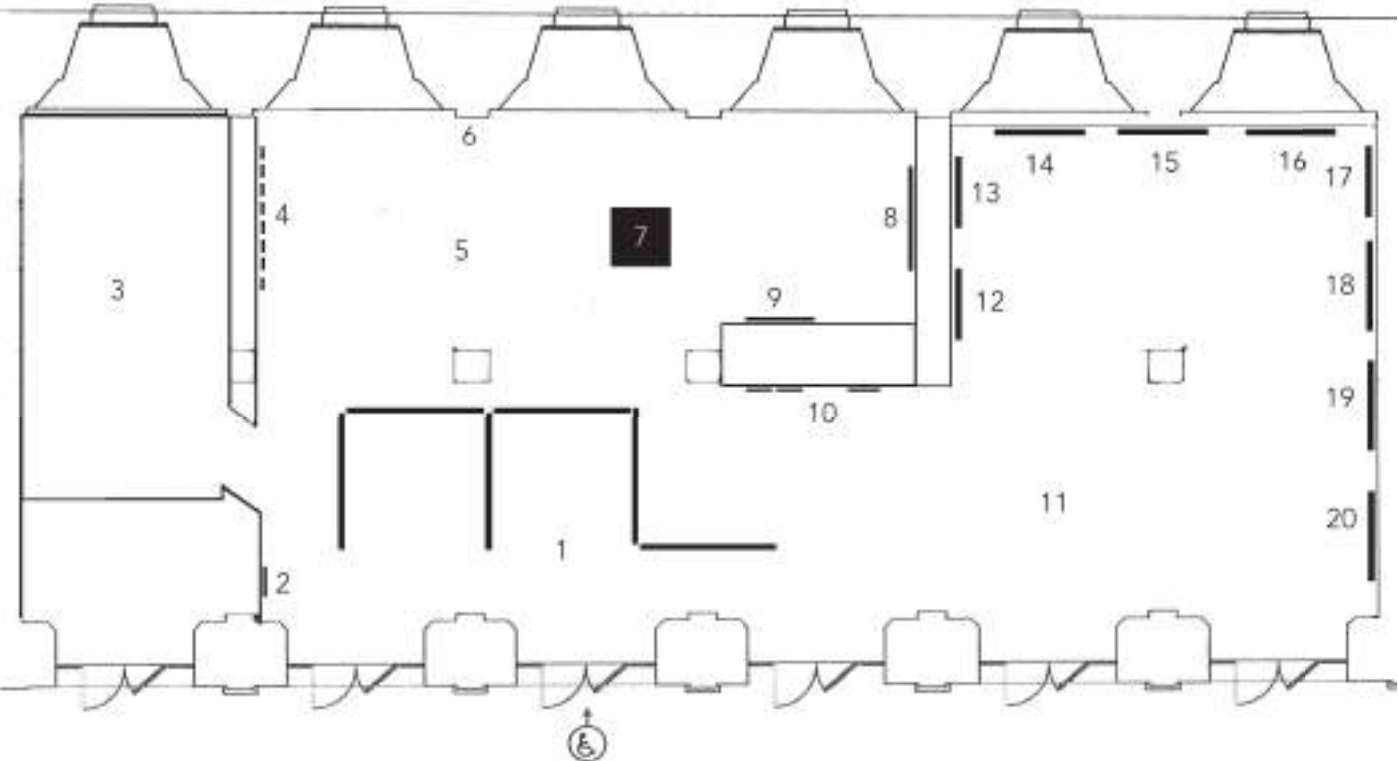
Les membres du jury regardent les dessins dans la salle de discussion © Michala Julinyova

La manifestation des autres

Diane Arbus, Anna Byskov, Erik Dietman, Jimmie Durham, Öyvind Fahlström, Agnès Geoffray, Pierre Joseph, Ana Jotta, Sophie Lamm, Matt Mullican, Daria Martin

Réfectoire des nonnes, 26 juin au 3 juillet 2024

Exposition conçue par Sophie Lamm dans le cadre de la soutenance du DSRA — Diplôme supérieur de recherche en art — au sein de l'unité de recherche ACTH — Art contemporain et temps de l'histoire.



1. Matt MULLICAN

Learning from that Person's work, Room 6, 2005)12
panneaux composés de 9 dessins chacun, encre sur
papier monté sur tissu de 280 x 220 cm chacun
Collection Institut d'art Contemporain, Villeurbanne/
Rhône-Alpes

2. DIANE ARBUS

Untitled (4), 1970 – 1971
Photographie noir et blanc , 67 x 52 cm
Collection Frac Méca, Fonds régional d'Art contem-
porain de Nouvelle-Aquitaine

3. Daria MARTIN

Sensorium Tests, 2012
Film 16 mm couleur sonore, durée: 10' min.
Collection Institut d'art Contemporain, Villeurbanne/
Rhône-Alpes

4. AGNES GEOFFRAY

Monsieur Vernet et Pierre , 2013
un ensemble de 18 photographies , 10 x 7cm
Collection de l'artiste

5. ANA JOTTA

Ana Plastificados #5, 2018 – 2019
Une feuille de papier plastifiée dans présentoir métal-
lique 68 x 31,5 x 20 cm

Plastificados #7, 2018 - 2019

Quatre feuilles de papier plastifiées dans présentoir
métallique 68 x 31,5 x 20 cm

Plastificados #8, 2018 - 2019

Deux feuilles de papier plastifiées dans présentoir
métallique 45,5 x 22 x 19,5 cm
Collection Frac Méca, Fonds régional d'Art contem-
porain de Nouvelle-Aquitaine

6 . ANNA BYSKOV

Traces de performance qui a ou aura eu lieu dans le
réfectoire des Nonnes le 27/06/2024

7. Jimmie DURHAM

Weeks and hours and similar divisions are human
inventions, 2007
Bois, 99,5 x 71 x 71 cm
Collection Institut d'art Contemporain, Villeurbanne/
Rhône-Alpes

8. Öyvind FAHLSTRÖM

Sketch for World Map Part I (Americas, Pacific), 1972
Lithographie offset, 86,4 x 101,6 cm
Collection Institut d'art Contemporain, Villeurbanne/
Rhône-Alpes

9. Pierre JOSEPH

Blanche-Neige (Personnage à réactiver), 1992
Tirage unique couleurs, à développement chromo-
gène, contrecollé sur aluminium, 63,3 x 93,3 cm
Collection Institut d'art Contemporain, Villeurbanne/
Rhône-Alpes

10. ERIK DIETMAN

1.Triste Toro 1935
Techniques mixte sur papier, 18 x 26 cm
Collection Galerie Claudine Papillon

2.Femme féministe danoise 1979

Technique mixte sur papier, 18 x 26 cm
Collection Galerie Claudine Papillon

3.Sans titre, s.d

Technique mixte sur papier, 23,5 x 29,5 cm
Collection Galerie Claudine Papillon

11. SOPHIE LAMM

La ronde à l'intérieur 2020
Plastil (composante de plastique et
tissus en coton recyclé), colorants naturels, pâte epoxy
teintée, colle araldite, aimants, tiges filetées, plaques
d'acier
Collection Frac Méca, Fonds régional d'Art contemporain
de Nouvelle-Aquitaine

12. À la mémoire des sans noms, Angélus, 2023
Tempéra et pastels gras sur toile, 97 x 130 cm

13. À la mémoire des sans noms, Flottement
Tempéra et pastels gras sur toile, 97 x 130 cm, 2023

14. À la mémoire des sans noms, Ça patauge, 2024
Tempéra et pastels gras sur toile, 130 x 97cm

15. À la mémoire des sans noms, Barbelés, 2023
Tempéra et pastels gras sur toile, 130 x 97 cm

16. À la mémoire des sans noms, Sandretto 2, 2024
Tempéra et pastels gras sur toile, 130 x 97 cm

17. À la mémoire des sans noms, KV douze cent treize,
2024

Tempéra et pastels gras sur toile, 97 x 130 cm,

18. À la mémoire des sans noms, Fragment 1, 2023
Tempéra et pastels gras sur toile, 130 x 97 cm

19. À la mémoire des sans noms, La mûlée, 2023
Tempéra sur toile, 130 x 97 cm

20. À la mémoire des sans noms, Tunisia, 2024
Tempéra et pastels gras sur toile, 130 x 97 cm



Vue d'exposition, Matt Mulican, Learning from that Person's work, Room 6 (2005), 12 panneaux composés de 9 dessins chacun, encre sur papier monté sur tissu, 12 panneaux de 280 x 220 cm chacun, Collection Institut d'art Contemporain, Villeurbanne/Rhône-Alpes



Vue de l'exposition, Diane Arbus, Untitled (4) 1970 – 1971, photographie noir et blanc, 67 x 52 cm, Collection Frac Méca, Fonds régional d'Art contemporain de Nouvelle-Aquitaine



Vue de l'exposition, Agnes Geoffray, Monsieur Vernet et Pierre, 2013, un ensemble de 18 photographies 10 x 7cm, encadrées dans un format de 26 x 20 cm, Collection de l'artiste



Vue d'exposition, à gauche, Pierre Joseph, en face, Agnes Geoffray, au centre, Ana Jotta, au premier plan, Jimmie Durham



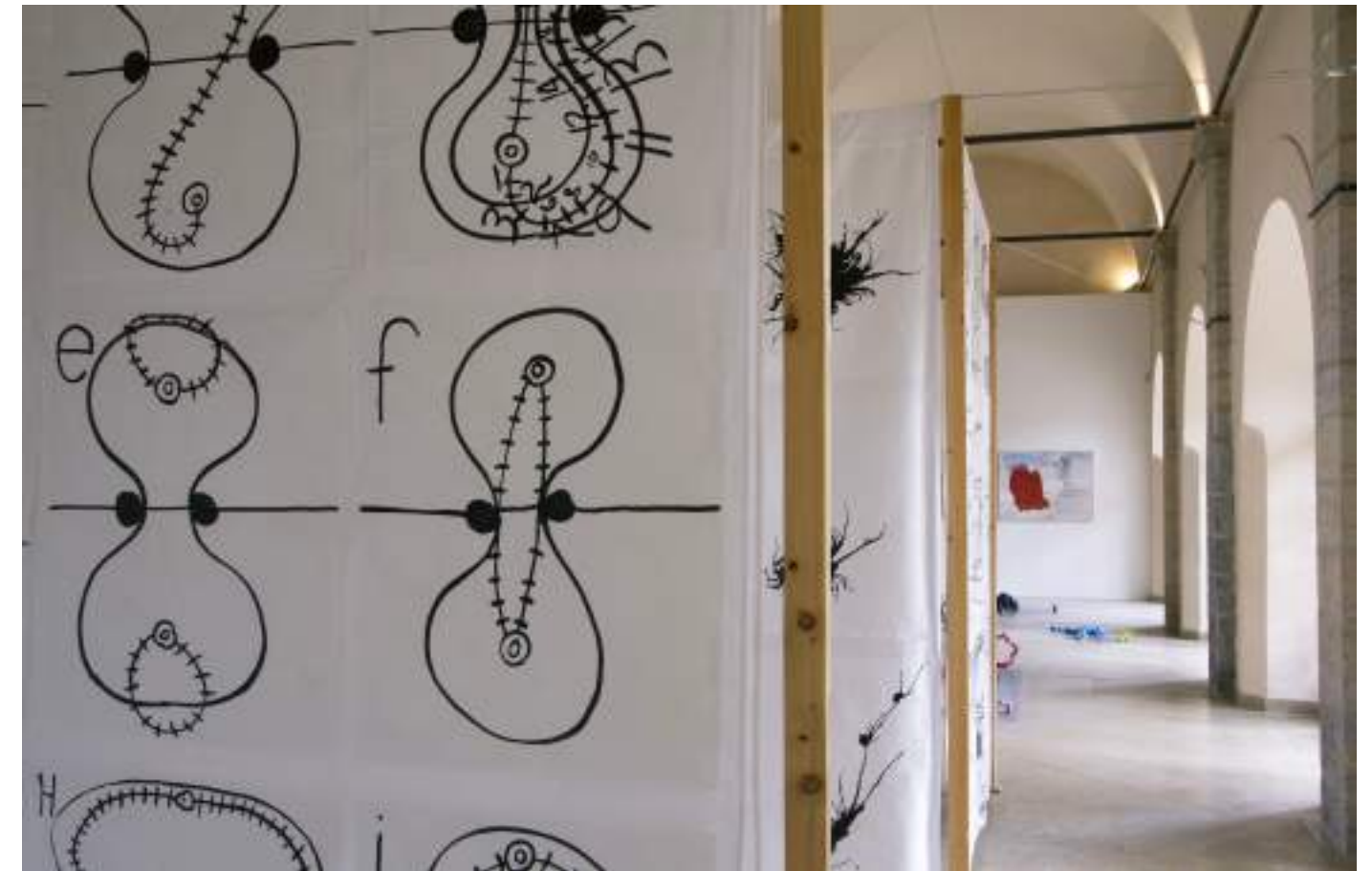
Vue d'exposition, au mur, Oyvind Fahlström, Weeks and hours and similar divisions are human inventions (2007) Sur un socle en bois est posé un élément en forme de maisonnette, Bois, 99,5 x 71 x 71 cm, Collection Institut d'art Contemporain, Villeurbanne/Rhône-Alpes, au sol traces de la performance de Anna Byskov



Vue d'exposition, à gauche, au mur, traces de la performance d'Anna Byskov, au centre, Plastificados d'Ana Jotta, au fond, au mur, Öyvind Fahlström, au sol, Jimmie Durham



Vue d'exposition, au mur, Pierre Joseph, au premier plan, Jimmie Durham, au fond, Matt Mullican



Vue d'exposition, au premier plan, Matt Mullican, au fond, Sophie Lamm



Erik Diteman, à gauche, Triste Toro 1935, Techniques mixte sur papier, 18 x 26 cm, à droite, Femme féministe danoise, 1979, Technique mixte sur papier, 18 x 26 cm, Collection Galerie Claudine Papillon



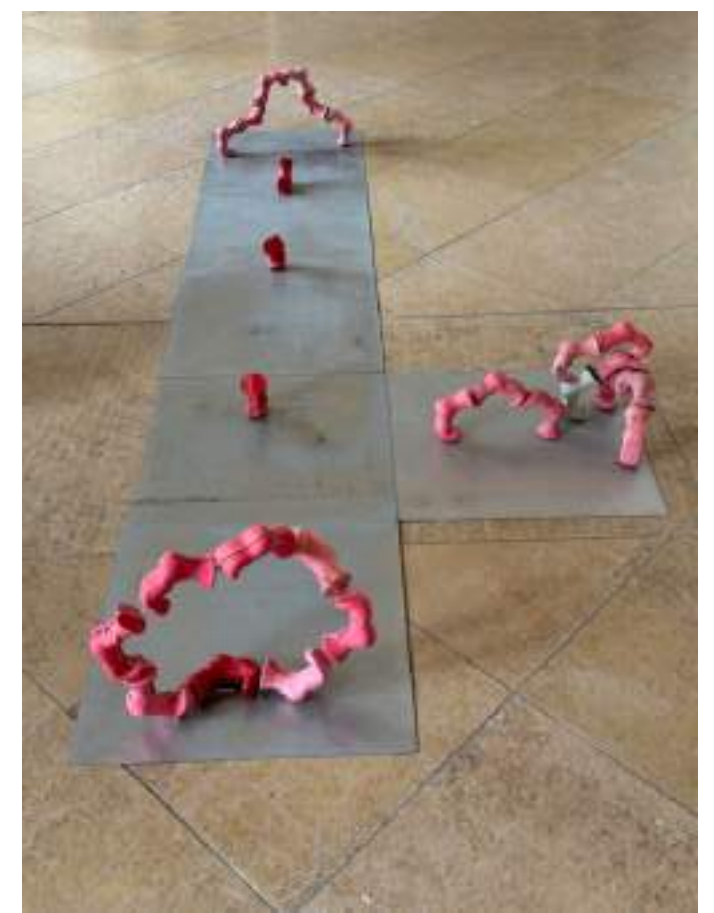
Vue d'exposition, au mur, à gauche, Erik Dietman, au mur, au fond, Sophie Lamm, au sol, Sophie Lamm



Sophie Lamm, *À la mémoire des sans noms, Sandretto 2*, tempéra et pastels gras sur toile, 130 x 97 cm, 2024



Vue d'exposition, Sophie Lamm, au mur, série de peinture, *À la mémoire des sans noms*, 2023/2024, au sol, *La ronde à l'intérieur* 2020



Sophie Lamm, *La ronde à l'intérieur* 2020, Plastil (composante de plastique et tissus en coton recyclé), colorants naturels, pâte epoxy teintée pour assemblage des pieds, colle araldite, aimants, tiges filetées, plaques d'acier, Collection Frac Méca, Fonds régional d'Art contemporain de Nouvelle-Aquitaine



Vue d'exposition, Daria Martin, Sensorium Tests (2012), Film 16 mm couleur sonore, durée: 10', 1/4 + 1 EA, Collection Institut d'art Contemporain, Villeurbanne/Rhône-Alpes, Villeurbanne (France)

Ci-dessus, Anna Byskov, performant la réactivation de la pièce de Pierre Joseph, ci-dessous, Pierre Joseph, Blanche-Neige (Personnage à réactiver) (1992), tirage couleurs, à développement chromogène, contrecollé sur aluminium, 63,3 x 93,3 cm, tirage unique, Collection Institut d'art Contemporain, Villeurbanne/Rhône-Alpes

That Person Who Paint

Sophie Lamm

Texte rédigé à l'occasion de l'exposition

La Manifestation des autres

qui se tiendra au Réfectoire des Nonnes

du 27/06/2024 au 04/07/2024

en conclusion du parcours de recherche au sein de

l'unité Art contemporain et temps de l'histoire

« That Person Who Paint »¹

L'atelier abrite cette personne qui peint. Dans cet endroit, elle se trouve dans un état de conscience modifié, un dédoublement se produit. Elle ne s'y retrouve pas toujours. Reste ce qu'elle y a peint. Elle est rarement rassurée par les tableaux qui adviennent de sa recherche, car ils se produisent dans l'acharnement, dans une lutte entre la masse, la matière débordante et le dessin qui cerné, trace, contourne, contient. Pourvu que la matière, bien que canalisée, reste vivante. Pourvu que la complexité de la composition se camoufle derrière la réussite de l'apparition, dans la qualité de la surface finale. Pour qu'elle adienne, il faut laisser venir, laisser la nuit. La frontière entre les mondes n'est pas claire, entre le conscient et l'inconscient, la vie et la mort, le chaos et le rationnel, le fixe et l'instable, l'ordre et le désordre...

Le tableau est achevé lorsqu'il tient dans un équilibre où il n'est plus possible d'y ajouter quoi que ce soit sans le voir passer dans un autre espace, où tout bascule, et qui le fait s'écrouler pour devenir autre chose. Parfois la compréhension de la surface du tableau nécessite un très long moment de mise à distance du temps d'exécution. Le soi et l'extérieur à soi se rejoignent. L'accidentel intérêt pour telle ou telle chose n'est pas toujours explicite. Ainsi une recherche permet d'éclairer des intentions parfois inconscientes, comme si notre imagination se détachait du corps, comme si elle avait migré de l'intérieur - disons du crâne - vers l'extérieur du tableau, au risque de l'obscène. L'espace du cerveau pourrait être imagé par une grille métallique aimantant des souvenirs à courant positifs et négatifs, faits de courts-circuits créant des césures, des ruptures, des absences. Comme le décrit Georges Didi-Huberman, s'appuyant sur Walter Benjamin, on pourrait y voir une mémoire en champ de bataille². Comme l'espace imaginaire virtuel ou cosmique, l'esprit peut faire un voyage sans déplacement, sans fil narratif ou philologique. Comme les défunts, les peintures produisent de l'énigme.

¹ Expression empruntée à Matt Mullican, à propos de l'état d'hypnose, issue de l'exposition *Learning From That Person's Work* (2005). C'est un dispositif en labyrinthe fait de mots, de collages, peintures, photographies... permettant de déterminer les principaux traits du caractère de *That Person*.

² Georges Didi-Huberman, « La mémoire comme champ de bataille », Conférence dans le cadre du festival *La Manufacture d'idées*, Huirgny, 26 mai 2017.

À l'atelier elle peint, puis cherche à transcrire ce qui s'est produit. Elle cherche à raconter son activité. Dans son cheminement qui la conduit à peindre elle traverse une série de tableaux de 130 x 97 cm, À la mémoire des sans noms. Des étapes de travail, où la main est condamnée sous l'emprise de la technique, s'enchaînent dans une appréhension du corps grotesque, maladroit, qui s'exprime et ne s'assume plus. Elle se sent responsable de ne pas trahir ses pairs. Elle a une dette envers les artistes qui ont produit des résolutions avant elle. Le contexte de la recherche la conduit à la pratique de l'écriture pour sortir des injonctions produites par ses propres contradictions, par ses désirs ; pour se ressaisir de soi, de son action. Sa conscience prend un ascendant sur sa pratique.

Les mots mis sur chacune des peintures ont pour fonction de reproduire, réécrire, mentir, omettre, réduire, trahir. Ils ne suffiraient pas à dire ce que les peintures contiennent puisque lorsqu'elles sont terminées, nul n'en connaît plus la logique d'exécution, ni comment les idées sont venues. C'est dans le processus de recherche, que les idées qui restent décomposent les étapes. C'est dans l'après-coup que les différentes étapes font trace. Les peintures recèlent un caractère secret, qui ne peut être révélé car elles défieraient la morale perçant à jour l'expression d'un corps sale, pulsionnel, animal, violent, qui éjecte, rejette, expulse... Un corps qui s'exprime et produit ce que l'entendement ne peut comprendre puisque cela n'appartient justement qu'au régime de la peinture, ce terrain où tout bascule dans un monde de soi plein, où l'injonction n'a pas eu le temps d'intervenir, où le sujet a produit quelque chose qui lui échappe : un « ça se trouve je ne sais où », comme Flaubert l'écrit à Hippolyte Taine, à propos de l'hallucination artistique.³ Il y a de la latence à l'atelier et c'est attendre que cela arrive. D'autres diraient qu'un Dieu guide leur chemin. Elle peint sans autorité sacrée reconnue mais des croyances magiques qui concernent l'imaginaire l'habite. Pas de définition de soi par le genre mais des interrogations d'acte et d'actualité.

Les peintures sont hétérogènes mais elles contiennent des éléments récurrents, biomorphiques, qui peuvent être lus comme des éléments symboliques : extrémités, tubercules, machines, sables, dunes, eau, fluides, charbon, transfiguration, mutation,

avatar... Les symboles fonctionnent souvent par antagonisme, de matérialité et d'immatérialité, de flottement et de fixité, de doute et d'affirmation.

Le sable est l'irréalité.

Le charbon est la brume du souvenir.

Les pieds sont ceux de l'intellectuel qui croupit.

La colère fait sucer des fraises.

L'apparition de figurations dans le magma les fait surgir comme des présences dans la foule.

De la lecture de James Graham Ballard, elle se souvient que lorsque l'eau rencontre le passé, il y a l'utérus.

Dans la série des À la mémoire des sans noms, Barbelés est une peinture aux apparences abstraites. Son titre vient confirmer la sensation de ce qui est inscrit par le dessin. Les dessins sont appliqués sur la toile par un procédé de transfert. Dernier geste réalisé sur la toile, le dessin apparaît pourtant comme en dessous de la masse de la matière. La marque gravée dans le papier recouvert de pastels gras se reporte dans la masse peinte, par un procédé de report aveugle. Ces traces sont inspirées de dessins réalisés à partir d'images collectées ou d'archive. Mais elles peuvent aussi l'être à partir d'images glanées pour la nécessité de la peinture.

Apparaissant, comme un tatouage ou une cicatrice, le dessin fait signe. Il fait ce que pourrait dire l'écriture, et renvoie à quelque chose d'identifiable. La peinture de cette série laisse apparaître à sa surface un entremêlement dont les temps de fabrication et sa chronologie sont difficilement discernables. Signes gravés, espaces identifiés, textes, dates, cavités, fragments, traces, vestiges... sont inscrits dans la matière organique de la peinture, à la surface de sa peau. Ils font remonter des souvenirs en mémoire du regardeur ; une activité consciente, incertaine, mais en éveil.

C'est la marque du barbelé qui reste à sa mémoire ; celle qu'elle voit en arrivant à l'atelier au-dessus du RER E et qui lui rappelle des traces historiques de lieux dont on ne peut pas s'enfuir, espace carcéral, camps de concentration, frontière dont on ne peut pas s'extraire...

Si on décelait ce qui se cache dans l'ensemble À la mémoire des sans noms, ce serait

³ In Jean François Chevrier, *L'hallucination artistique*, édition L'arachnéen, p. 17. Voir Gustave Flaubert, *Correspondance*, éd. Bernard Masson, Paris, Folio, p. 499.

comme décrypter un récit, même si le lieu dont elle ne peut pas s'extraire est certainement celui de son propre corps.

Fragment 1 est dans la même série une peinture manifeste. Elle témoigne d'une sidération vécue par l'artiste devant la gravure d'un plan-coupe d'un navire négrier réalisé à Liverpool en 1789 pour l'abolition du trafic des esclaves à Londres. L'image des corps alignés comme du bétail, sans singularité, rangés là - un maximum de corps dans un espace réduit - fait de ceux-ci une vulgaire marchandise. La violence de l'image et le traitement infligé à des êtres humains, dont le corps esclavagisé est apparenté à une marchandise, a produit une paralysie chez l'artiste. Ces corps alignés remontaient de manière obsessionnelle à son esprit. La réalisation de la série de dessins Cryptages présente une issue à cette sidération. Il s'agit de dessins à la pierre noire réalisés à la suite les uns des autres, dans un rapport charnel et une facture laborieuse dont les gestes paraissent aliénés : frottages, grattages, répétitions, La Ronde à l'intérieur a été la deuxième étape dans l'élaboration de cette expérience vécue par l'artiste dans sa chair. L'alignement des pieds dans les plans du navire de 1789 en a rappelé un autre, ceux du tableau de Pieter Brueghel l'Ancien, La danse de la mariée en plein air⁴. À l'opposé des pieds enchaînés ceux-ci se délient dans la danse et le mouvement.

Les éléments de la pièce, des pieds et des anneaux de chaîne, ont été produits à l'usine dans un univers masculin. Ramené à sa condition de femme, elle a produit une installation de pièces minuscules, mais grand par le nombre. La Ronde à l'intérieur représente une micro société, elle présente en même temps un récit d'aliénation et un idéal libérateur.

Comme un jeu d'enfant ou une danse libératoire de paysans soumis, cette installation défie la morale. Pour comprendre la portée de cet élan libératoire, il faudra retourner encore une fois à Bordeaux au Musée d'histoire d'Aquitaine vérifier les pieds enchaînés du document témoin. Pourtant, comme l'écrit Vanessa Desclaux, « ces pieds, tout à la fois se tiennent et se soutiennent, se supportent et se repoussent, dans une succession d'imaginaires mouvements, proches de ces exercices de danse qui consistent à porter l'autre pour se libérer de son propre poids. »

Faire apparaître ce que l'œil humain ne peut pas voir est une des tâches qu'elle endosse quand elle travaille à l'atelier. Une peinture crée un espace inédit, au-delà du naturalisme, au-delà des à priori. L'espace offre à voir tantôt un espace profond, tantôt un écran qui obstrue, fait barrière et renvoie à la planéité du tableau. De nombreux spectres font leur apparition dans la série des sans noms ; notamment des spectres de figures humaines. Dans Allégorie pour une passion, une main sans corps surgit comme dans une photographie spirite du 19ème siècle. D'autres spectres de lieu font leur apparition à la surface de la peinture, parfois difficiles à identifier, parfois marqués par un nom « Bucarest », ou une date « 1961 ». Ils indiquent une possible piste à suivre, comme un indice à l'énigme contenue dans la peinture. Ils font référence à des récits familiaux et correspondent pour elle à une recherche identitaire. L'intérieur et l'extérieur restent difficile à distinguer. Le spectre du lieu, comme dans Bucarest a tendance à imposer une vision en perspective. Par des détours, elle réchappe à ce refuge architectural inconfortable, avec les peintures Vent contre vent et Flottement en essayant de supporter la peur suscitée par le vertige. Les spectres trouvent refuge dans des tableaux construites comme pensées simultanées, confuses, un palimpseste. D'où la nécessité de systématiser l'urgence généalogique, de structurer le temps pour cadrer la densité du magma, de rythmer le foisonnement. Elle a fait le choix systématique du format 60F : facile à déplacer, il permet autant au geste et au corps de se déployer, qu'à la main qui dessine, de circuler.

Elle a été rattrapée par le passé. Son corps s'est exprimé. Son appartenance aux victimes comme aux bourreaux en est le résultat. Elle se sent apatride. Ce n'est plus dans le champ de la généalogie ou de l'intellect que quelque chose peut être produit ou formulé. D'où la nécessité de recourir aux œuvres de ses pairs, à leurs expériences et propositions formelles. Quand elle travaille celles-ci sont toujours présentes à travers de ce qu'elles convoquent. Les œuvres ont toujours des choses à formuler entre elles avant de pouvoir parler aux autres. Sans celles des autres elle ne pourrait pas rêver d'une société plus juste, plus tolérante. Le titre La manifestation des autres indique les relations qui se tissent dans l'exposition avec ces autres présences. Il souligne l'empathie qu'il invite à considérer ce qui est à voir.

⁴ Réalisé vers 1566, huile sur bois, 119,4 × 157,5 cm, Detroit Institute of Arts.

Les autres se manifestent dans le corps de cette personne qui peint, ceux qui la concernent, mais aussi les outsiders, les exclus, les bizarres, les monstres, les êtres du passé. Des oubliés que la mémoire collective ou particulière a fait disparaître mais qui surviennent parfois à travers une tâche ou une couleur. Et pourtant, les aspérités de la surface sont dues à la quantité d'eau et d'œuf avec lesquels on dilue les pigments, aux conditions climatiques qui les influencent, au temps de séchage. La matière de la peinture n'est que très rarement complètement opaque, ainsi la peinture ne camoufle pas sa construction. C'est la trace d'un dessin sous-jacent, qui permet de nommer les peintures, car dans la peinture c'est lui qui désigne, même si souvent c'est celui-ci qui perd en lisibilité dans le magma de la matière. C'est ainsi que le corps et l'esprit peuvent se dissocier, ce qui traverse le corps ne concernant pas que l'individu, mais la circulation entre l'expérience du monde intérieur, la confrontation avec le monde extérieur (naturel et social) et ce qui apparaît à la surface de la toile. Le fait de se mesurer à l'instance culturelle, à son institution, est pour elle une énorme épreuve. Elle se sent en cela proche de certains artistes d'Art Brut et entend ce que Michel Thévoz écrit de Augustin Lesage qui, traversant peut-être un déni de paternité, attribuait volontiers une partie de son travail aux esprits, à sa sœur défunte puis à Léonard de Vinci. Cette brèche au barrage socio-culturel lui semble crédible, « une alternative prolétarienne à la voie artistique proprement dite, et trouve ainsi une brèche au barrage socio-culturel »⁵. Le rejet de l'institution la conduit à une réflexion autour de l'autorité. Un paradoxe qu'elle assimile à celui du désir et de sa complexité. En se rapprochant du concept d'érotisme de Bataille, qu'elle a lu plus jeune, elle comprend que depuis les combats nous ont mené bien plus loin dans la complexité de genres. Effectivement pour qu'il y ait vitalité, il faut qu'il y ait désir et pourtant, la psychanalyse soutient que le désir est la métonymie du manque à être là où il se tient. Le désir implique le dépassement d'une interdiction morale et n'existe pas en dehors d'une condition mortelle. Le texte de Georges Bataille L'érotisme commence par cette phrase : « L'esprit humain est exposé aux plus surprenantes injonctions »⁴ injonction produite par les contradictions qui habitent notre corps et qui se manifestent quand on se confronte au monde où au magma de la matière peinte. Le ressenti érotique est donc le fruit

⁵ Michel Thévoz, *Art brut, psychose et médiumnité*, Paris, 1989, Editions de La Différence. Voir aussi Vinciane Despret, *Au bonheur des morts : Récits de ceux qui restent*, Paris 2015, La Découverte, Collection Les Empêcheurs de penser en rond.
⁴ Georges Bataille, *L'érotisme*, éditions de minuit, Avant propos, 1957

de nombreuses ambivalences qui ont depuis été relues par Luce Irigaray⁶ d'un point de vue plus féminin, mettant en évidence les raisons politiques pouvant conduire à une hantise du conflit. Le mot autorité vient du latin auctor, qui désigne le fait d'être auteur, c'est à dire fondateur, responsable d'une œuvre. Faire œuvre est-il un acte de nécessité citoyenne, comme lui a suggéré J. Emil Sennewald en visite à son atelier ? Cette nécessité serait-elle le fruit d'une mesure qui s'attache à éviter de formuler une opinion et accueillir la diversité de points de vue pour cerner les enjeux complexes sous tendus dans les rapports de domination ? Cette approche est-elle étroitement liée à la nature de l'œuvre qui n'est jamais directement lisible dans ces lieux de l'indicible ? La raison des enchevêtrements complexes de ces diverses régimes de l'expérience personnelle, sociale, politique, trouvent un écho, à la lecture du texte Masse et puissance, avec les raisons propres à la pratique picturale et sa matérialité. Cet intérêt qu'elle a pour les cultures primitives, les croyances païennes, la vitalité archaïque d'Elias Canetti, viennent d'une même attention portée aux renversements de valeurs, aux diverses formes de transgression que Canetti étudie pour en comprendre la vitalité et qu'il analyse formulant une idée inédite de ce qu'il appelle la métamorphose : « Définie comme une expérience d'identification avec autrui, la métamorphose permet à l'individu de dépasser les frontières de son moi et d'échapper à la 'puissance' mortifère et à la 'pétrification' (Erstarrung) qui en résulte. » L'histoire est, selon Canetti, un combat perpétuel entre «Verwandlung» et «Erstarrung».⁷ On verra avec Canetti que dans nos sociétés contemporaines, la qualité de métamorphose de l'homme est menacée et cela rend d'autant plus vitales les expériences artistiques qui s'en saisissent. Son idée de métamorphose se veut un remède à l'aliénation.

Elias Canetti (1905-1994) est un écrivain bulgare, issu d'une famille Séfarade, qui après la mort de son père, vit en Suisse, en Allemagne et en Autriche puis s'installe à Londres en 1939. Il y réside jusqu'en 1971, ce qui fait de lui un apatride, un exilé et homme de toutes les langues.

Sorti dans les années 60, mais commencé à être rédigé à la fin des années 30, en Allemand ; Masse et Puissance ne ressemble à rien. Il est particulier par sa construction.

⁶ Luce Irigaray, *Speculum de l'autre femme*, Les éditions de minuit, 2022.

⁷ Christine Meyer, « Métamorphose et esthétique littéraire chez Canetti », in *Poétiques de la métamorphose dans l'espace germanique et européen*, Florence Bancaud et Karine Winkelvoss (dir.), Presses universitaires du Havre, 2013, pp. 307-322.

C'est un texte qui se lit difficilement linéairement et pour cause : il est construit par chapitrage et sous chapitrages, relativement courts, qu'il est possible de lire individuellement. Des fragments qui laissent au lecteur une place pour construire des liens établissant une chronologie paradoxalement discontinue, fondée sur l'approche individuelle de chaque lecteur et lectrice. Nous reviendrons sur l'importance de cette construction fragmentaire qui produit, à la lecture du texte, le sentiment contradictoire de précision et de perte lié aux entrelacements de récits anthropologiques et de textes de proses poétiques. Le long passage des descriptions très imagées font de ce livre une œuvre inclassable. Si on attendait de cette œuvre qu'elle puisse nous aider à classer, à nommer et à clairement identifier les limites, on ne pourra être que déçus. Canetti n'éclaire pas le seuil délimitant les différents domaines de la nature humaine, il habite au contraire ce seuil, nous invitant à le suivre dans un long périple où l'on ne peut que demeurer sur le seuil. Il s'agit d'expérimenter la complexité de ce qui fait des nous des individus dans une meute, au cœur d'une espèce au sein de la nature. Pour pouvoir lire Masse et Puissance sans en perdre l'essence, il faut accepter d'en perdre le fil et de se perdre en route. Le sujet d'étude est aussi vaste que la proposition du titre et les sujets peuvent être interchangeables; le sujet individu est autant personnifié que l'est la nation. On passe sans trop s'en apercevoir d'un chapitre poétique, à un texte définissant la notion de nation et puis, par analogie, à l'étude des éléments symboliques. L'Allemagne est parfois associée à la forêt en marche, tandis que l'Angleterre est associée à la "mer".

« J'appelle symbole de la masse des collectivités qui ne consistent pas en êtres humains et sont pourtant perçus comme masse. Tels sont le blé et la forêt, la pluie, le vent, le sable, la mer et le feu. Chacun de ces phénomènes comporte des propriétés essentielles de la masse. Quoi qu'il ne soit pas constitué d'êtres humains, il rappelle la masse et la représente symboliquement dans le mythe et le rêve, dans le discours et le chant. »⁸

Aussi, lorsqu'il fait un descriptif détaillé de toutes les formes de meute, il ne précise pas si c'est une meute de telle ou telle espèce, c'est la Meute. Pourtant, quand il s'agit de récits anthropologiques, il donne des exemples précis d'un sujet dans une société.

⁸ « Les symboles de la masse », in *Masse et puissance*, édition Gallimard, 1986, 2020, p. 78.

Dans le chapitre Les entrailles de la puissance, il part de la main pour en faire une description d'ensemble en insistant sur la valeur qu'elle a pour les singes. Le fil narratif est conduit par des visions simultanément larges et précises. Cette logique du récit s'apparente à celle qui régit le mécanisme du travail visuel. Le regard peut voir largement ou faire la focale en passant du détail à la vue d'ensemble sans transition. Masse et puissance n'est ni un ouvrage de philosophie, ni un ouvrage scientifique, ni un ouvrage de psychologie, d'ethnologie ou d'histoire. On pourrait dire qu'il s'agit plutôt d'un ouvrage d'anthropologie. C'est une étude biologique et organique du fonctionnement de la masse et de sa puissance. Lorsqu'on plonge dans la lecture, on se perd volontiers dans sa masse, et on se laisse entraîner par la volonté de précisions qui s'empilent dans chaque chapitre.

L'aspect de la puissance est par exemple développé autour de la position du corps des humains en général, mais d'un point de vue générique : debout, couché, à genoux, etc. La question est, qu'est-ce que nous dit la position corporelle de l'humain en général ? Et comment est-ce que cela a des implications dans les relations d'autorité ? On apprendra dans cette lecture que la position des corps entretient une relation avec les productions artistiques des hommes, même si on ne peut attribuer à l'art une fonction essentielle, et c'est là son paradoxe. N'est-il pas question de perte de repères temporels, ou spatiaux ? Cela m'amène à penser que pour l'humain les œuvres ont un rôle de repères qui posent cet enjeu. La partition, l'organisation des notes de musique, la figuration sonore, peut par analogie s'apparenter à la matérialisation du temps par l'horloge. Chez Canetti l'organisation du temps « est l'attribut le plus dominant de toute domination. »

Il prend l'exemple d'un individu non défini mais avec une fonction précise : le chef d'orchestre pour poursuivre son raisonnement sur l'organisation du temps et l'autorité. Enfin il nomme Hitler, Jésus et la culture chinoise, sans distinction. Chez Canetti, il s'agit de l'utopie d'un renouveau permanent et c'est ainsi que se lit l'œuvre Masse et puissance de manière non linéaire, avec l'esprit prêt à accueillir les images, relativement à l'état dans lequel on est pour les recevoir.

Je vois dans l'aspect composite de l'ouvrage le reflet d'une époque de conflits et de guerres. D'autres formes de pensée par la fragmentation sont à l'œuvre à cette époque chez Theodor W. Adorno quand il étudie, pendant les années de la guerre dans Minima moralia, la vie

fragmentée des mutilés et les mécanismes d'intégrer de cet état d'exception face à la violence totalitaire, l'ouvrant à une réflexion plus large sur le capitalisme et "les formes de vie". Idée reprise plus tard par Giorgio Agamben qui l'ouvre aussi aux formes de vie radicalement exclues. Celles des individus face à la Shoah, là où l'acceptation d'une construction fragmentaire de ce qui fait corps semble l'unique chance pour s'affirmer contre l'incorporation du totalitaire dans une disparition sans reste de l'individu.

Bien que construit à partir de références communes, rien ne nous assure que Canetti ait lu Benjamin, même s'il est vraisemblable qu'ils puissent avoir croisé leurs chemins dans les cercles autour de Karl Kraus.

Les deux approches semblent puiser dans une tradition juive qui oppose mémoire et histoire. Chez Benjamin, c'est la perspective d'un retournement messianique qui permet la révolte. Il s'agit de la contradiction illustrée par l'ange de l'histoire. Il est tourné vers le passé. « Il voudrait bien s'attarder, réveiller les morts et rassembler ce qui a été démembré. Mais du paradis, souffle une tempête qui s'est prise dans ses ailes, si violemment que l'ange ne peut plus les refermer. (...) Cette tempête est ce que nous appelons le progrès. »⁹

Ces deux penseurs partagent aussi un intérêt pour le président Schreber. Nous y reviendrons à la fin de ce texte.

J'ai découvert très tard, l'ayant pourtant lu à plusieurs reprises, que l'ouvrage Masse et puissance est un livre sur l'autoritarisme et le nazisme d'Hitler dont il analyse les dérives. La construction de la paranoïa contre les juifs est abordée comme une pathologie. Il les aborde avec la complexité des violences en articulant anthropologie et histoire de manière inédite, ce qui lui a valu quelques conflits intellectuels avec Adorno notamment. Il lui a reproché son manque de précisions concernant les faits historiques car effectivement il articule ses représentations de la masse partant des mythes. Au début, je l'ai lu comme un ouvrage poétique de résistance, sans mesurer l'enjeu politique fort qu'il sous tendait. C'est justement dans la complexité de l'ouvrage qui se construit de façon horizontale empruntant une voie dépourvue de superstructures morales que Canetti explore l'ambivalence des masses. Il ne fait pas de choix sur les débordements de masse qui peuvent produire du positif ou du négatif.

⁹ Walter Benjamin, Œuvres III, Sur le concept d'histoire, IX, p. 433, 2000.

J'ai perçu un basculement dans l'ouvrage lorsque Canetti étudie les symboles nationaux. Il identifie le peuple juif comme un des peuples les plus difficiles à comprendre, vu que peu d'années avant la sortie du livre il n'y avait ni unité de langue, ni de territoire.

Un peuple d'émigrants se déplaçant avec leurs multiples langues depuis longtemps sans jamais vraiment se fixer en un lieu. On sait combien ces problèmes de territoire restent irrésolus.

Le feu est aussi un symbole de masse, dans sa propagation et sa capacité d'accroissement ou de contagion dans ses toutes ses formes :

« La masse qui autrefois prenait la fuite devant le feu se sent maintenant attirée par lui avec une force extrême. On connaît l'effet magique des incendies sur les hommes de toute espèce. Ils ne se contentent plus des foyers ou de fours que chaque groupe établit entretient pour son usage privé ; ils veulent un feu visible de loin qu'ils puissent entourer ; autour duquel ils puissent faire bloc. »¹⁰

Dans la description du feu comme symbole de la masse, cette dernière est décrite avec une approche sociologique, ou anthropologique portant l'attention sur les dominantes affectives et ses tentations déraisonnables, voire incontrôlables qui s'embrasent en cascade.

« Il n'est personne aujourd'hui qui ne transporte un vestige de cette corrélation archaïque et important : sa boîte d'allumettes. Elle représente dans sa belle régularité, une forêt de troncs distincts, chacun pourvu d'une tête inflammable. (...) On pourrait en allumer plusieurs ensemble (...) Le format minuscule de cet événement le priverait complètement de son éclat antique. »¹¹

Canetti aborde les débordements de masse selon un point de vue énergétique. Cette énergie se répand d'une entité à l'autre, d'un organe à l'autre et ainsi d'un corps à l'autre. Le chapitre Les entrailles de la puissance, décrit un corps organique dont la psychologie n'a jamais été étudiée. Corps puissant dont la mécanique même correspondrait à un corps organisé s'accordant à des nécessités premières comme chasser et se nourrir. Canetti

¹⁰ In Masse et puissance, Le feu, Gallimard, 1986, 2020, p. 81.

¹¹ Ibid., p. 81.

affirme que la construction et l'organisation de l'armée s'organiserait suivant la constitution de sa dentition et son organisation ordonnée.

« L'instant du contact concrétise le dessein d'un corps à l'égard de l'autre.(...) Le degré suivant de l'approche est la prise. Les doigts de la main forment un creux dans lequel ils essayent de serrer une partie de l'être touché. Ils le font sans se soucier des articulations, du tout organiquement lié de la proie. Il leur est indifférent à ce stade de la blesser ou non. Mais il faut que quelque chose de son corps entre dans l'espace ainsi formé en gage de sa totalité. L'espace creusé dans la main recroquevillée est comme le parvis de la bouche et de l'estomac par lesquels la proie est ensuite définitivement absorbée. Chez beaucoup d'animaux c'est la gueule armée qui, au lieu de serres ou de main, se charge immédiatement de saisir. Chez l'homme, la main qui ne lâche plus devient le véritable symbole de la puissance. »¹²

Dans son ouvrage L'anthropologie politique d'Elias Canetti, Olivier Agard précise quelque chose d'essentiel sur les débordements de masse, et parle d'une qualité propre à l'être humain : la phobie du contact. Il y souligne la nécessité pour la masse de se libérer de cette angoisse due à l'abolition des frontières individuelles. Généralement habitée d'un sentiment de persécution, la masse, lorsqu'elle est dans l'éclatement, dans une zone qui l'a fait passer d'une forme fermée à une ouverte, forme qui peut être destructrice ou irrépressible, peut conduire à « l'émeute ». C'est quand la masse est domestiquée et sous le joug autoritaire que cet éclatement se produit.

Une des formes de masse qu'évoque Canetti et qui va particulièrement nous intéresser ici est la Meute. Elias Canetti en distingue plusieurs, la meute de guerre, la meute de multiplication, la meute de chasse, la meute de retournement. Il distingue aussi la « meute interne », la « meute d'attente » et la « meute externe » :

« La meute externe plus frappante est donc plus facile à caractériser, se déplace vers un but situé à l'extérieur. Elle s'étire sur un long parcours. Son mouvement comparé à celui de la vie normale est intensifié. Meute de chasse et meute guerrière sont l'une et l'autre externes. La meute interne a quelque chose de concentrique. (...) La meute de multiplication est interne elle aussi. Une troupe d'hommes dansant se

¹² Ibid., *Les entrailles de la puissance*, p. 216.

constitue en un noyau auquel viendra se joindre du dehors ce qui est encore invisible. (...) Le sentiment dominant est la foi en la préexistence de tout ce que l'on désire voir se joindre aux unités visibles que l'on estime tant. On incline à célébrer les cérémonies là où l'on suppose la présence invisible d'un grand nombre de ces êtres. »¹³

Dans l'épilogue, la meute la plus contemporaine est définie comme une meute de multiplication. « L'augmentation de la production a pour conséquence un désir de multiplication. »¹⁴

Il s'agit d'une critique de la résurgence et de la persistance des conflits et des guerres au sein d'une société consumériste et libérale qui protège sa production. Canetti est en désaccord avec nombreux de ses contemporains qui ne voient la masse qu'en termes négatifs, un phénomène qui resterait difficile à comprendre. Il réfute la position de Hermann Broch qui voit la masse comme inapte à gouverner, uniquement caractérisée par des mouvements affectés et émotionnels. Il est aussi en désaccord avec Adorno, qui ne voit pas l'apparition de la meute de multiplication comme la résultante d'une tendance enracinée en l'homme à se multiplier, à se métamorphoser en vue d'un véritable changement. Pour Canetti, l'enfant est prêt à tout changement car, contrairement à l'adulte, il peut jouer. Or l'homme, pour pouvoir participer à la sauvegarde des moyens de production, doit avoir la force de s'abstenir de toute métamorphose et rester pareil à soi-même. Et pour se retenir de tout changement réel, il favorise des moments de perte de contrôle, des changements d'état du corps. Canetti considère que les événements produits par la masse sont le résultat de réactions "sans défense". Les individus se laissent aller à des réactions en chaînes liées au contact rapproché et ses conséquences.

Dans son ouvrage Les Métamorphoses contre la puissance, Nicolas Poirier souligne la pertinence de l'approche particulière de Masse et puissance, en replaçant les différentes positions évoquées dans le cadre d'une lecture marxiste. Pour Canetti, l'expérience de la masse est riche de virtualités créatrices.

¹³ Ibid., *Meute interne et meute silencieuse*, p. 120-122.

¹⁴ Ibid., *Épilogue*, p. 496.

« Elle forme, comme on le verra, une condition essentielle à la liberté individuelle sous la figure de la métamorphose. Canetti s'oppose également à Freud sur la question essentielle du rapport de la masse à l'autorité : il lui reproche de ne fournir que des exemples de groupes structurés selon un ordre hiérarchique (église, armée) dont l'organisation ne se comprend effectivement qu'en référence à des chefs. Or, la masse, à suivre Canetti, ne doit justement pas être appréhendée comme un type de communauté qui serait par définition hiérarchiquement organisée. D'autres formes de groupes existent où la cohésion ne tient pas à la présence d'un chef ou à un ordre hiérarchique de la masse précisément. »¹⁵

La métamorphose telle que décrite par Canetti est ce moment où les sensations et le corps s'engagent, passant d'une attitude passive à une attitude active. Qu'elle soit ensorcelée, envoûtée, en accointance avec les éléments naturels et les animaux, la métamorphose se produit lorsque les sujets sont dans des états inhabituels.

Cela semble faire écho à l'approche de Benjamin dans ses écrits Sur le concept d'histoire où une vision de l'histoire emprunte aussi cette dichotomie entre fixité et mobilité.

*“L'historiographie matérialiste, au contraire (de l'histoire universelle), est fondée sur un principe constructif. La pensée n'est pas seulement faite de mouvements des idées, mais aussi de leur blocage. Lorsque la pensée s'immobilise soudain dans une constellation saturée de tensions, elle communique à cette dernière un choc qui la cristallise en monade. L'historien matérialiste ne s'approche d'un objet historique que lorsqu'il se présente à lui comme une monade. Dans cette structure, il reconnaît le signe d'un blocage messianique des événements, autrement dit le signe d'une chance révolutionnaire.”*¹⁶

Pour Canetti aussi, la dichotomie entre fixité et mobilité ne peut pas être pensée sans ce moment de blocage qui déclenche la nécessaire métamorphose. Le paranoïaque est celui qui souffre d'une carence de métamorphose, d'un manque de « chance révolutionnaire ». La métamorphose, même quand elle est située au sein de la meute, n'est pas une simple transmission de mouvement d'un corps à un autre. Il ne s'agit pas d'une forme d'imitation,

mais bien d'un mouvement qui révèle un corps énergétique. La métamorphose est un état d'animation propre qui cherche un ailleurs. L'aimantation n'est pas un rapport binaire comme l'est l'imitation, elle produit un ensemble d'énergies contradictoires. Un exemple est la lecture proposée par Canetti à propos du folklore des Bochimans :

« Quand nous sommes sur le point d'enlever ses cornes à l'antilope, nous le sentons dans nos têtes (...) On voit par ces déclarations de Bochimans quelle importance ils attribuent à pareil pressentiment. Ils sentent dans leur corps l'imminence de certains événements. Une sorte de battement de leur chair leur parle et les informe. Les lettres de leur alphabet sont, comme ils disent dans leur corps. (...) Les signes auxquels ils reconnaissent l'approche d'un animal ou d'un humain sont des signes de leur propre corps. Ces pressentiments sont comme il a été dit des amorces de métamorphoses. (...)

- 1. un fils sent la vieille blessure de son père à l'endroit même de son corps ou son père l'a reçue.*
- 2. Un mari sent à son épaule la courroie à laquelle sa femme porte leur enfant.*
- 3. (...) Le Bochiman sent dans son coup le même endroit où l'autruche se gratte.»*¹⁷

La force animée qui informe la métamorphose l'ouvre à la possibilité de devenir une force de révélation qui se manifeste par le corps humain quand celui-ci se connecte avec celui d'autres créatures, comme le fait un chamane dans un rituel qui s'appuie sur les forces révélatrices. La force animée peut aussi se transformer en lieu fantasmatique, celui de l'hystérie, des ténèbres, du délirium, des hybrides monstrueux. Il assume ainsi le rôle de lieu de la limite entre ce qui est interdit, l'ensemble de règles morales de la société, et ce qui s'ouvre par le rituel, par la cérémonie ou par le carnaval et d'autres manifestations incontrôlées et irrationnelles.

*« C'est précisément semble-t-il le don de la métamorphose de l'homme, la fluidité croissante de sa nature, qui l'a inquiété et amené à s'assurer des limites stables et immuables (...) vers les interdictions de métamorphoses. »*¹⁸

¹⁵ Nicolas Poirier, *Les métamorphoses contre la puissance*, Michalon, Le bien commun, 2017, p. 98.

¹⁶ Walter Benjamin, *Œuvres III, Sur le concept d'histoire*, XVII, op. cit., p. 441.

¹⁷ Elias Canetti, *Masse et puissance*, La métamorphose, op. cit., p. 369.

¹⁸ Ibid., *L'interdit de la métamorphose*, p. 405-406.

Si je m'intéresse à Canetti c'est notamment pour sa conception non linéaire du temps. Ce long excursus sur la structure particulière de Masse et puissance et plus particulièrement sur les enjeux de la notion de métamorphose qu'elle déploie, peut sembler éloigné des problématiques de la recherche en art, de sa pratique et de ses questions plastiques. Il me semble au contraire qu'une lecture attentive de la proposition complexe de Canetti puisse nous amener au cœur du problème de l'art contemporain et de sa capacité à rester sur le seuil d'une temporalité non-linéaire qu'elle porte de façon de plus en plus manifeste. L'œuvre de Canetti permet de dépasser cette tradition tenace, qui par les outils d'une approche binaire ne semble pouvoir s'appuyer que sur une certaine idée héritée de la métaphysique, mettant toujours en exergue ce qui est présent-absent, matériel-formel, politique-à-politique, etc. Or Masse et puissance offre au contraire un outil fécond pour ne pas opposer, mais pour observer les phénomènes comme un ensemble de transformations énergétiques, et cela semble plus que jamais nécessaire pour mieux comprendre la production artistique contemporaine.

Combien de problématiques complexes sur nos corps et notre identité peuvent être regardés avec les outils qui offrent par exemple la lecture que Canetti propose du célèbre cas décrit par Freud, celui du fantasme transsexuel du président Schreber décrivant ainsi la notion de paranoïa et le mécanisme de la névrose. Avec Canetti et ses approches énergétiques, ce délire peut être pensée dans sa complexe condition historique et son désir cosmologique. Cela nous conforte dans l'approche bien plus complexe proposé aujourd'hui par la lecture du travail de Carole Rama par Paul B. Preciado par exemple. Ou encore l'ouvrage Speculum, de l'autre femme de Luce Irigaray, précédemment cité.

Si on comprend le corps comme des archives politiques vivantes, la peinture laisse bien une autre mémoire, et une autre historicité que l'écriture. Comme le propose Canetti, la peinture aussi emprunte depuis bien longtemps des images anachroniques sans les définir ou imposer au regardeur la nécessité de s'identifier à ce qu'il voit. Cette manière de considérer le temps et la chronologie est dans mon propre travail artistique un enjeu de construction de strates issus de questionnements fondamentaux concernant les réminiscences et un égarement identitaire certain. Canetti ouvre, avec des exemples tels la temporalité du chef d'orchestre, la formation de la dentition comme organisation de l'armée ou encore la

multiplicité propre à la pluie, la possibilité de penser des enjeux de forme (de nos jours encore interprétés comme une qualité formelle des œuvres d'art contemporain) comme une puissance de métamorphose, puissance individuelle et massive, organique, fondée sur ce qu'on peut appeler une figuration humaine. Lorsque Barnett Newman peint ses œuvres abstraites, il ne peut pas ignorer la verticalité du tableau qui correspond à la position de l'être humain :

« Je pense que ce que j'ai essayé de faire c'est que le spectateur en face de mes peintures sache qu'il est là. Pour moi le sentiment du lieu non seulement dégage un mystère mais encore éveille le sentiment du fait métaphysique. »¹⁹

Dans mes peintures les lieux qui donnent naissance à chaque nouvelle image, sont apparentés à des lieux d'autorité, or que la vitalité qui les recouvre, les efface ou le transforme, vient de la plasticité, des fluides, de l'adaptable, du mobile et de l'informe. J'associe leur fluidité et leur énergie à la métamorphose. Canetti parle de fluidité de l'univers qui facilite le passage d'un corps animal à un corps humain quand le premier se se fait figure par l'action de le porter comme un masque. Des corps flottants, des corps errants persistent dans des espaces indéfinis. On retrouve l'ambivalence de l'ange de l'histoire qui se tourne vers le passé et dont les ailes sont emportées par le vent du progrès. Si on l'observe à travers sa qualité de métamorphose hybride et biomorphe, il est porteur d'une puissance régénérative. Il est l'invisible nécessaire. Dans les peintures, c'est cette puissance qui persiste à la rétine, en surface et en sous-couche, de sorte qu'une confusion visuelle se produit sans pouvoir distinguer quel geste a été produit avant ou après. Un tableau réussi produit une surface d'apparition, un à-présent, qui fait coïncider différents temps, différents gestes, différents lieux.

Il a des visions qui produisent des images riches pour la peinture et qui semblent correspondre à ce que peut montrer un tableau : rendre visible des sensations visuelles de simultanéité, des mondes imaginaires où le corps est soumis aux lois de créatures qui pourraient être minuscules. Masse et puissance se termine avec le cas Schreber, Canetti voit dans ses délires des visions « de contrôle » annonçant les atrocités de l'histoire à venir.

¹⁹ Barnett Newman, entretien avec David Sylvester, pour la BBC en 1965, in *Barnett Newmann, Macula*, 2011, p. 357.

Il le compare à un chamane. Aussi délirante puisse être sa pensée, son cas reste une énigme pour comprendre l'histoire. Le délire de Schreber, ses écarts d'échelle, l'invention d'une vie miniature a quelque chose à avoir avec la pensée imaginaire de l'enfant, à ce qu'on trouve dans Alice au pays des merveilles de Lewis Carroll à laquelle Sami Ali fait justement référence dans son ouvrage L'espace imaginaire. C'est peut-être ce qu'entend Canetti lorsqu'il voit le paranoïaque comme celui qui souffre d'une carence de métamorphose. Si la métamorphose permet à l'âme un déplacement de corps, la peinture est elle aussi un corps, nous pourrions prêter une fonction magique à l'œuvre d'art comme on prête une fonction magique à certains objets de cultes.

Alain Bressat rapporte dans une émission radio, sur France Culture, que Elias Canetti aurait eu le projet d'écrire une suite de Masse et puissance sur les masses en fête, avec une partie dédiée aux mouvements de mai 68, un débordement de la masse qui est vitale et un aspect essentiel de la puissance des métamorphoses. Des images de carnaval traversent mon esprit, elles me donnent envie d'en inventer la suite.

Bibliographie :

Daniel Paul Schreber, Mémoires d'un névropathe

Théodor W. Adorno, Minima Moralia

Paul B. Preciado, La passion selon Carol Rama, Le membre fantôme : Carol Rama et

l'histoire de l'art, Musée d'Art Moderne

Elias Canetti, Le territoire de l'homme

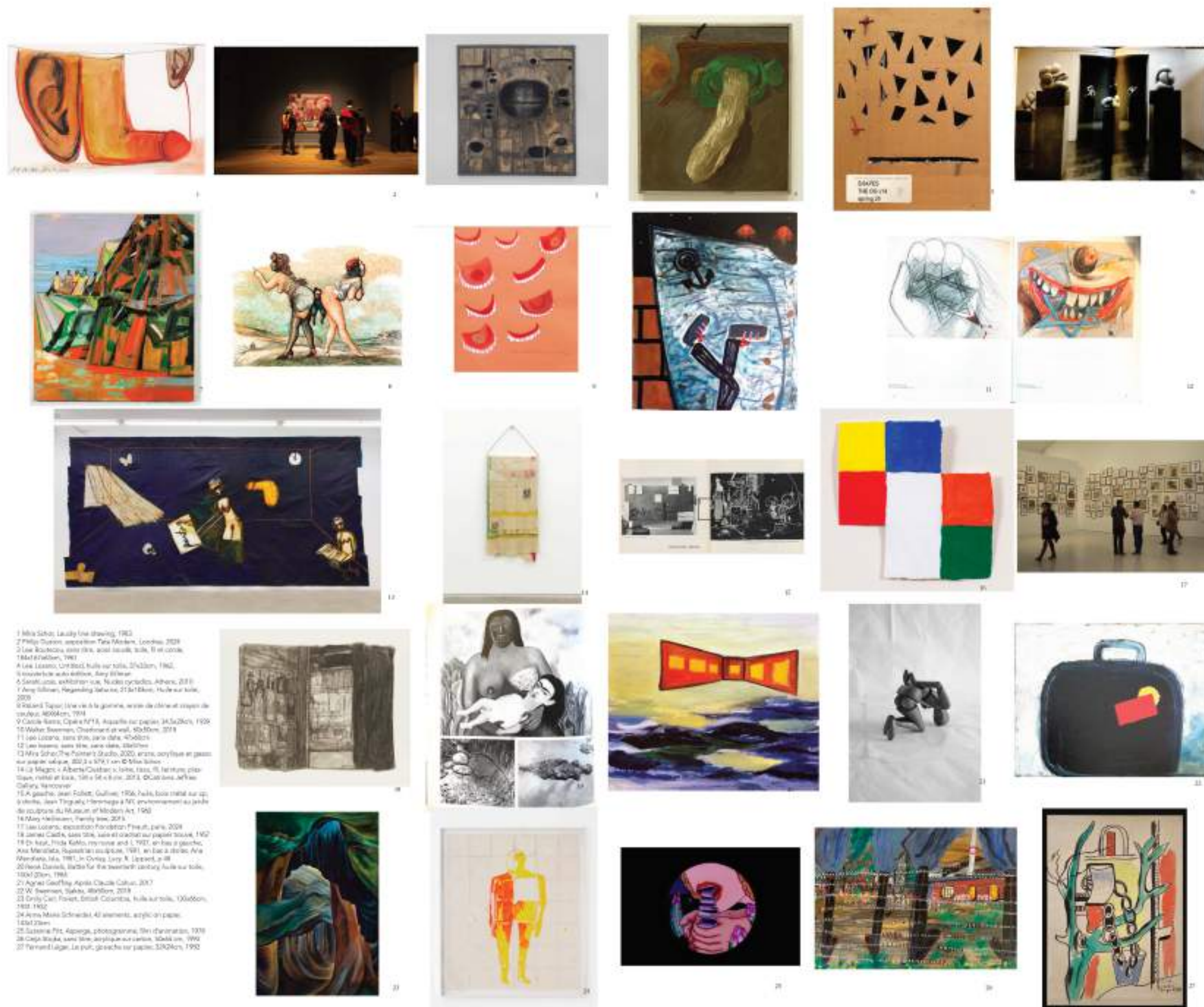
Sami Ali, L'espace imaginaire

Luce Irigaray, Speculum de l'autre femme

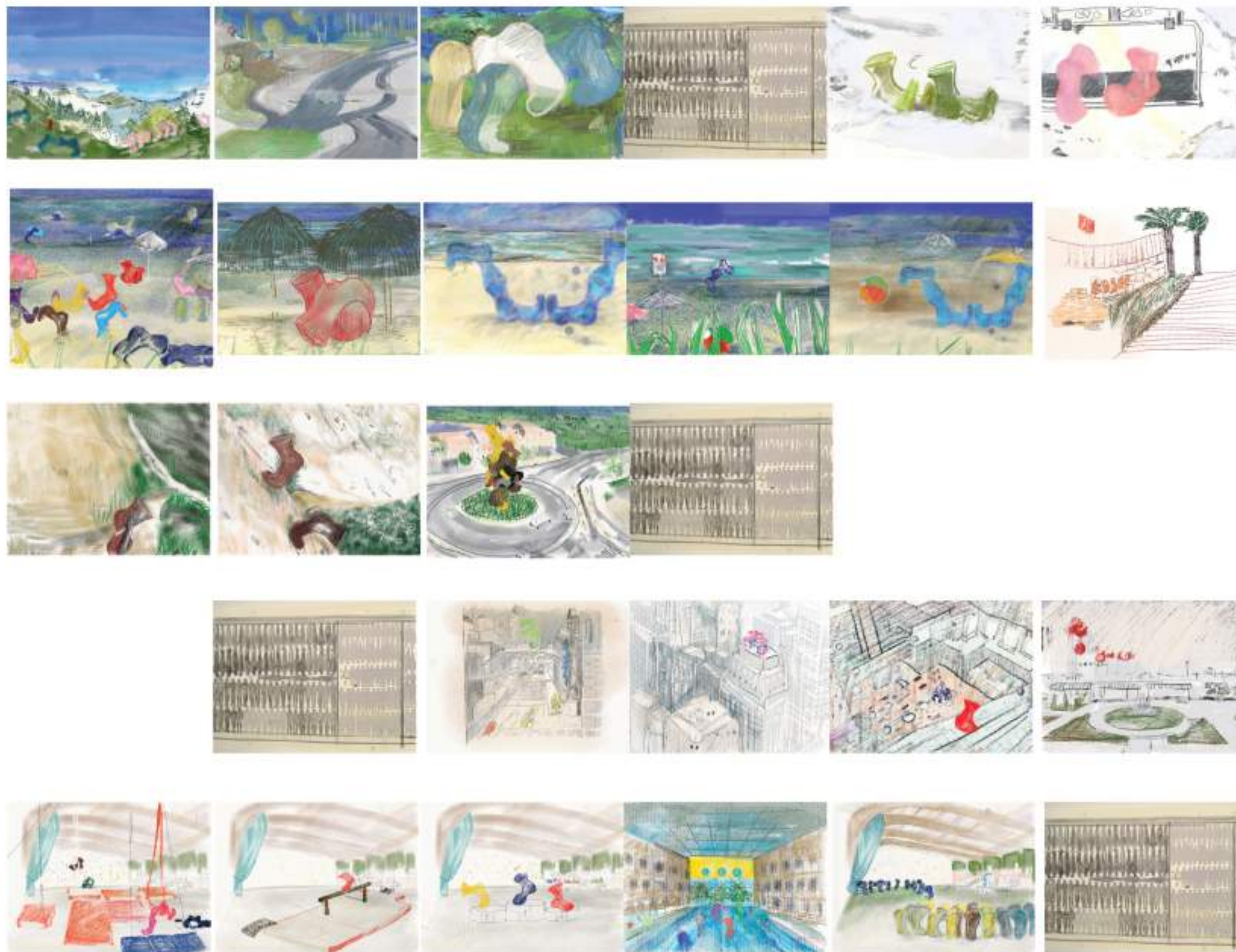
Nicolas Poirier, Les métamorphose contre la puissance

Olivier Agard, L'anthropologie politique d'Elias Canetti

Matt Mullican, Subject, Element, Sign, Frame, World, Rizzoli International Publications, La
ballard Connection, Mamco

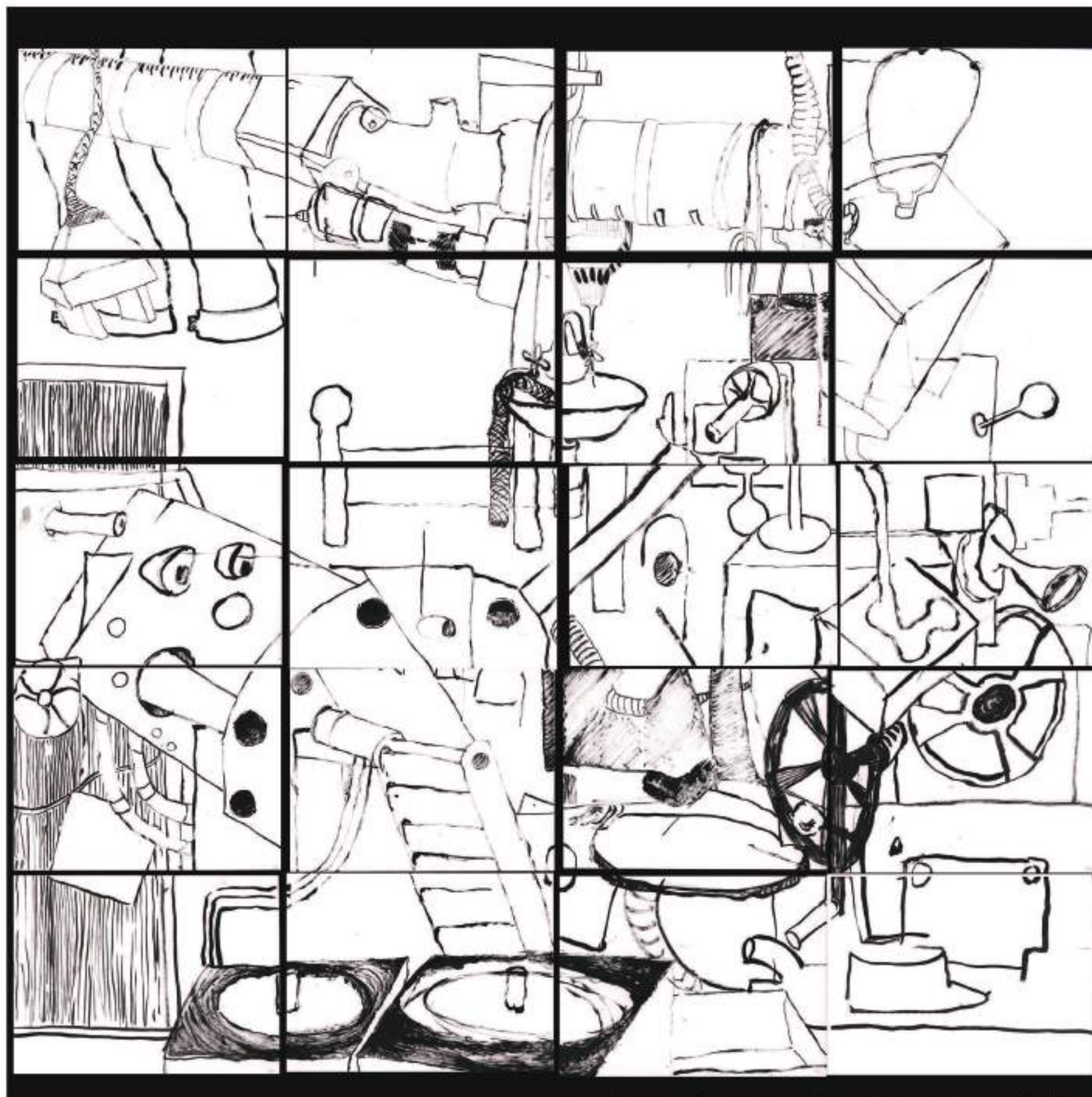


1. J. M. W. Turner, Rain, Steam, and Great Bridge, 1843.
 2. Philip Guston, Untitled (Black and White), 1969.
 3. Lee Bontecou, Untitled (Black and White), 1969.
 4. Lee Bontecou, Untitled (Black and White), 1969.
 5. Robert Rauschenberg, Untitled (Black and White), 1969.
 6. Robert Rauschenberg, Untitled (Black and White), 1969.
 7. Robert Rauschenberg, Untitled (Black and White), 1969.
 8. Robert Rauschenberg, Untitled (Black and White), 1969.
 9. Robert Rauschenberg, Untitled (Black and White), 1969.
 10. Robert Rauschenberg, Untitled (Black and White), 1969.
 11. Robert Rauschenberg, Untitled (Black and White), 1969.
 12. Robert Rauschenberg, Untitled (Black and White), 1969.
 13. Robert Rauschenberg, Untitled (Black and White), 1969.
 14. Robert Rauschenberg, Untitled (Black and White), 1969.
 15. Robert Rauschenberg, Untitled (Black and White), 1969.
 16. Robert Rauschenberg, Untitled (Black and White), 1969.
 17. Robert Rauschenberg, Untitled (Black and White), 1969.
 18. Robert Rauschenberg, Untitled (Black and White), 1969.
 19. Robert Rauschenberg, Untitled (Black and White), 1969.
 20. Robert Rauschenberg, Untitled (Black and White), 1969.
 21. Robert Rauschenberg, Untitled (Black and White), 1969.
 22. Robert Rauschenberg, Untitled (Black and White), 1969.
 23. Robert Rauschenberg, Untitled (Black and White), 1969.
 24. Robert Rauschenberg, Untitled (Black and White), 1969.
 25. Robert Rauschenberg, Untitled (Black and White), 1969.
 26. Robert Rauschenberg, Untitled (Black and White), 1969.
 27. Robert Rauschenberg, Untitled (Black and White), 1969.





Série de dessins, *La machine s'anime*, techniques mixtes sur papier, 24x32cm, 2023



Ensemble de dessins, *Peter Pan*, *La machine prends vie*, 32x48cm, encre de chine sur papier, 2022.



Ensemble de dessins, *La grille se déforme*, format variable, tempera sur papier, 2022

Citations des membres du jurys. Textes rédigés en aval de la soutenance

Mariana Bunimov, artiste :

«La soutenance du Diplôme supérieur de recherche en art de Sophie Lamm s’est déroulée le 27 juin 2024 avec une performance de Anna Byskov. J’ai trouvé que l’exposition et la performance étaient très réussies, l’ensemble des œuvres se mêlant très bien avec les peintures de Sophie. Ses tableaux possèdent une dimension intérieure, particulière et changeante, dimension qui semble être comprise dans chacune des œuvres que présente l’exposition, créant ainsi une symbiose unique.»

J. Emil Sennewald, journaliste, critique et enseignant-chercheur

«Avec l’exposition d’une qualité remarquable et un travail de curatrice réussi, mais aussi avec le texte très dense et travaillé, Sophie Lamm ouvre un « espace de contemplation » dans lequel les défunts peuvent devenir des interlocuteurs, sans effrayer ni hanter. Pour reprendre l’expression d’Aby Warburg, elle a transformé l’espace de contemplation en un espace de pensée. Elle y est parvenue notamment grâce à la remarquable performance d’Anna Byskov, qui avait disséminé partout dans l’exposition des traces – beaucoup en référence à Elias Canetti, dont « Masse et puissance » est l’une des principales références pour le travail de Lamm – qu’elle a pu activer au fur et à mesure. De cette manière, elle a « réveillé » certains aspects des œuvres exposées. Il faudrait maintenant se tenir à stabiliser, concrétiser et re-tisser les fils qui ont été démêlés, réamorcer le travail de la peinture, clarifier ces strates avec liberté. Mais cette mise en perspective est déjà bien là : à la fin de la performance, Anna Byskov se transforme en un tournemain en Blanche-Neige. Le personnage de conte de fées tel que nous le connaissons grâce à la version animée de Disney. Dans sa version littéraire, les auteurs Jacob et Wilhelm Grimm qualifient Blanche-Neige de morte-vivante, après avoir mordu la pomme empoisonnée. C’est peut-être ce qui correspond le mieux à l’état des œuvres d’une peintre lorsqu’elle les a créées et qu’elle en est séparée. Mort-vivant, jusqu’à ce qu’une discussion soit à nouveau possible. L’initier, la problématiser et sortir ainsi de la question solitaire de l’être du moi, tel est le mérite de cet excellent travail de recherche d’une peintre, d’une artiste confirmée.»

Camille Viéville, docteure en histoire de l’art contemporain, critique et autrice

«En tant qu’historienne de l’art, je suis frappée par la grande intelligence de la recherche menée par Sophie Lamm. Malgré la multiplicité des media qu’elle convoque, elle parvient à donner une cohérence à cette approche pluridisciplinaire. La forme du fragment (empruntée à « Masse et puissance ») est centrale pour refléter à la fois une enquête personnelle, une vision picturale autant que curatoriale sans oublier une réflexion historique et théorique sur la stratification de la mémoire et de la peinture, sur la perte et sur l’émancipation. Plus encore, cette recherche ouvre une multitude de pistes dans le champ de l’art actuel, offrant notamment des outils critiques pour s’extraire d’une lecture binaire souvent très prégnante. En outre, elle montre des effets sensibles dans l’œuvre de Sophie Lamm qui a atteint en quelques années – j’ai effectué une première visite d’atelier en 2019 – une maturité, une force nouvelles. J’attends impatiemment la suite, celle des « masses en fête », annoncée par Sophie Lamm dans son texte et amorcée dans les tableaux les plus récents de la série qui précisément dépassent d’une manière neuve l’opposition dessin-peinture mais aussi les références à l’archive et à Masse et puissance.»