DE L'INFORME AU MULTI-FORME

Anaïs Lelièvre

Anaïs Lelièvre, *Fictions de projet*, 2012-2013, série de dessins à l'encre, 21 x 29,7 cm.

La plasticité engage une transformation qui éprouve les formes comme malléables, relatives, transitoires. Ce processus peut être conçu comme une action de former, de mettre en forme, autant que de défaire la forme initiale et de manifester cette opération pour elle-même, renversant la défaite de la forme en dynamique de création. Après Bataille qui définit l'informe comme écrasé par l'exigence académique d'une forme[1], Rosalind Krauss propose de « penser l'informe comme quelque chose qui est créé par la forme elle-même, selon une logique

[1] G. Bataille, « Informe », in *Documents*, Paris, Mercure de France, 1968, p. 177-178.

agissant logiquement contre elle, de l'intérieur »[2], de telle sorte que forme et informe coexistent en contradiction. Dans son approche des œuvres, elle précise que « l'informe n'est cependant pas simplement un effacement de la forme ; c'est une opération qui défait la forme »[3]. Là où la forme est contrée, le processus s'affirme, mais il s'affirme dans l'opposition.

Suivant une recherche poïétique en Arts plastiques, dont le principe est d'être fondée sur une pratique personnelle, je propose de partir de l'observation de productions fréquemment qualifiées d'« informes » : les sculptures-performances CLOC, et les dessins qui s'y articulent. Les CLOCS sont informes en ce que la couture à l'élastique qui unit et plisse les vêtements en fait perdre l'identification des formes initiales définies par la structure des patrons. Mais animée par des corps mouvants, cette élasticité permet aux plis de se déployer diversement et de passer de tas inertes à une existence métamorphique qui ouvre à une multiplicité de formes. Les dessins qui les accompagnent, font dévier la ligne, de cerne qui délimite les formes, à une activité de raturage et griffonnage, mais dont l'effet vibratile voire sismique restitue une dynamique. Et dans cette démarche polymorphe[4], par ce transit d'un médium à un autre, une même recherche prend des formes divergentes. Ce déplacement plastique amène à un déplacement conceptuel : l'informe, défini par négation, contre la forme, se positive ici comme source de déploiement de formes plurielles, puissance à générer du multiple qui ne saurait être réduit en une forme ni en une production finie, actuelle, mais qui persiste en devenir. Peut-on dès lors concevoir un mode d'existence de l'œuvre et des œuvres qui soit multi-forme[5] ? Comment éprouver et appréhender une forme qui n'est pas seulement pour elle-même mais relativement à d'autres, relativement à un processus dynamique qui les tisse et les noue même à ce qui n'est pas ou pas

[2] R. Krauss *L'Inconscient optique*, Paris, Au Même Titre éditions, 2002, p. 229.
[3] Y.-A. Bois, R. Krauss, *L'informe : mode d'emploi*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996, p. 99.
[4] Terme couramment employé pour désigner la pratique d'artistes contemporains qui emploient différents médiums.
[5] Nous proposons cette expression plutôt que celle de « protéiforme » qui désigne ce qui peut changer de forme (comme le dieu grec Protée) mais n'implique pas nécessairement une multiplicité de devenirs.

encore en présence ? Cette question est plus large que les cas abordés de cette pratique, tant les démarches contemporaines sont nombreuses à être processuelles et polymorphes, avec une forte actualité du dessin associé à d'autres médiums.

En nous déplaçant du processus plastique à celui de sa compréhension après-coup, nous remarquons également que ces productions personnelles portent sur le corps, non un corps formé par une ossature mais un corps embryonnaire, traversé par la question de l'origine du vivant. Pour tenter d'en expliciter la démarche, j'ai fréquemment recours à des images biologiques et parfois géologiques : non tant à un niveau illustratif (car ces figures charnelles ne cherchent pas à être mimétiques) mais pour exprimer des rapports de dynamiques, des manières de concevoir la forme, sa genèse et son évolution. Le détour par des schèmes scientifiques participe ici de cette recherche à énoncer une démarche artistique, dans ces zones d'obscurité où la création résiste à la forme verbale : par des biais de traverse, des jeux de miroirs, de déplacements, d'images, la métaphore permet, pour partie, de désigner des modalités dynamiques d'existence et de relation. Dès lors, en creusant la question de l'origine, l'approche poïétique qui explore ces processus artistiques (notamment leurs origines et évolutions) rencontre des schèmes scientifiques, et nous amène à interroger ces croisements autant que leurs fondements. Nous éprouverons l'hypothèse que le « multi-forme » en art touche à la question de l'origine du monde et du vivant (en ce que l'origine porte en puissance une multiplicité de devenirs), c'est-à-dire à un point qui impulse également des recherches scientifiques, art et sciences étant là comme deux plis singuliers diversement issus d'une même source dynamique. Le terrain des sciences ne m'étant que peu connu, je n'en ouvrirai ici que quelques entrées. A travers des évocations notamment matricielles, volcaniques et respiratoires, nous chercherons à préciser l'existence métamorphique des sculptures-performances, le déploiement polymorphique entre performance et dessin et la réactivation qui se replie dans le geste graphique.

DE LA SCULPTURE A LA PERFORMANCE : UNE EXISTENCE METAMORPHIQUE

Une sculpture-performance CLOC s'amorce souvent par l'apparition d'un tas, inerte, comme un amoncellement de tissus mollement lâchés au sol. Puis un micro-mouvement ici, puis là, fait vaciller la perception dans un trouble entre l'inanimé et le vivant. Le tas peu à peu s'active et se déploie, par des poussées internes, tiraillées en diverses directions, jusqu'à l'explosion en tous sens. Les corps qui incarnent cette enveloppe de l'intérieur, finissent par en naître et s'en différencier, tel des organismes émergeant d'un chaos originel, d'une cellule, œuf ou cocon.

De lâchée, comme molle et amorphe, la matière devient dynamique et métamorphique, transitant entre des formes multiples. Chaque instant, en dévoilant une nouvelle forme, suggère aussi la virtualité d'autres formes non encore actualisées. Cette dimension multi-forme émerge là d'un croisement entre le champ des arts plastiques (particulièrement de la sculpture) et celui des arts vivants (danse, théâtre notamment), qui dans son hybridité devient fécond d'un mode particulier d'existence. Suivant l'approche du « mou » par Fréchuret[6], la conception de la sculpture comme « mise en forme » maîtrisée et achevée est mise en crise. Mais par l'intégration d'un corps actif, elle bascule dans l'expérience créatrice de formes multiples, qui continuent de se dévoiler en se déployant dans le temps performatif. La matière activée se manifeste comme matrice. Dès lors, le concept de « catastrophe-germe » par lequel Deleuze[7] désigne le processeur créateur en peinture (rupture avec des clichés, expérience d'un chaos, émergence d'une création) semble pouvoir être étendu. Avec CLOC, incessamment *in process*, catastrophe et germe ont lieu en un même temps, dans l'événement de la rencontre entre deux champs disciplinaires, qui en s'ouvrant, aussi se facturent, s'impactent et se bouleversent.

[6] M. Fréchuret, *Le mou et ses formes*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2004.
[7] G. Deleuze, cours « Sur la peinture », université Paris 8, 1981.

Cette image du « germe » emprunte à la botanique pour énoncer une expérience artistique, et les deux se croisent ainsi sur la question de l'origine. Tout en étant matériellement issu d'une opération destructrice, l'informe, par les images larvaires et embryonnaires qu'il évoque, manifesterait particulièrement une relation à l'origine. Puisque la « forme » est issue du latin *forma* « moule », et que le moule met en forme une matière qui lui préexiste, l'informe peut-il aussi être une expression de ce qui est antérieur à la forme, mais persistant en elle de telle sorte qu'il peut en rejaillir ? Cette primauté apparaît par ailleurs dans la définition que Souriau propose de l'« informe », comme « terme péjoratif qualifiant une œuvre, un objet, un essai de réalisation d'une œuvre, mal venus et surtout embryonnaires, que l'on n'est pas arrivé à structurer. […] C'est *la rudis indigestaque moles* d'Ovide parlant du chaos, *masse brute et confuse* »[8]. Mais ce chaos ovidien est aussi celui d'où Dieu fera naître le monde en le « démêl[ant] », le « divis[ant] » et l'« ordonn[ant] ». « Et c'est ainsi que la terre, naguère encore masse grossière et indistincte, prit forme et se modela en figures nouvelles d'êtres humains. »[9] Revenir en deçà du corps structuré, au « corps sans organe » d'Artaud que Deleuze reformule comme des organes sans organisation, dont « l'œuf présente justement cet état du corps "avant" la représentation organique »[10]. L'informe, plutôt que simple négation de la forme, figurerait-il le corps premier, encore sans identité[11] ? Si pour Rosalind Krauss, l'informe « est une opération qui défait la forme »[12], rappelons que dé-faire, c'est « remettre quelque chose à l'état premier, réaliser à l'inverse les opérations précédentes, mettre quelque chose en désordre, désorganiser ses éléments »[13].

Notons là le pluriel. C'est que l'informe porte confusément une diversité. Dans son dictionnaire, Bataille définit une certaine attitude face à l'informe qui est

[8] E. Souriau, *Vocabulaire d'esthétique* (1990), Paris, Presses Universitaires de France, 2004, p. 885.
[9] Ovide, *Les Métamorphoses*, Paris, Garnier-Frères Flammarion, 1966, p. 41-43.
[10] G. Deleuze, *Francis Bacon : logique de la sensation* (1981), Paris, Seuil, 2002, p. 47, 49-50.
[11] La forme étant à l'inverse l'« état ou apparence d'une chose la rendant identifiable ». *Encyclopædia Universalis, version 12, édition 2007* [DVD-ROM], Paris, Encyclopædia Universalis France S.A., 2006.
[12] Y.-A. Bois, R. Krauss, *L'informe : mode d'emploi*, *op. cit.*, p. 99.
[13] *Larousse, Encyclopédie Multimédia, l'essentielle 2008* [DVD-ROM], Paris, Larousse, 2007.

celle d'« écraser ». « Écraser », c'est-à-dire « mettre en morceau »[14], séparer, comme dans *Les Métamorphoses* d'Ovide, en un monde lumineux, clair à la pensée. Car l'informe, à la différence de la simple mollesse, fluide, linéaire, serait tout au contraire animé de contradictions qui continuent de se débattre sous l'apparence lisse et simple de la forme. Ovide décrivait ainsi le « Chaos, masse informe et confuse » qui « n'offrait qu'une apparence unique » : « Les principes s'opposaient entre eux, car, dans une masse unique, le froid combattait la chaleur, l'humidité la sécheresse, la mollesse la dureté, la légèreté la pesanteur. » L'informe serait-il, plutôt que « rien »[15], une multiplicité existant dans une même forme ainsi traversée de contradictions ?

Anaïs Lelièvre, *La grande MÂ et les sept petites CLOCS*, incarnées par 19 danseuses de l'école EMMDT encadrées par Anaïs Beaudoin, 2014, Chapelle Saint-Julien, Petit-Quevilly.

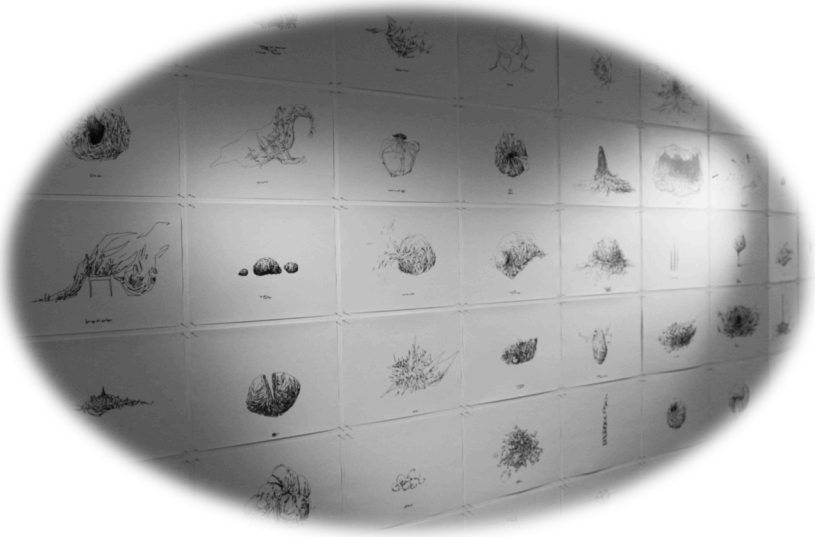
[14] E. Baumgartner, E. Ménard, *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche », 1996.
[15] G. Bataille, *op. cit.*

Dans CLOC, cette dimension contradictoire tient à l'élasticité des fils qui assemblent les vêtements et qui sont constitutifs de l'être CLOC. Son enveloppe, plutôt que limite établie, peut s'étirer comme se rétracter, se plisser comme se déployer, les corps peuvent autant se tendre et pousser à l'extrême que se ramasser en boule close, larvaire, à éclore. Loin d'être molle, tel que l'entend Maurice Fréchuret d'une matière que par exemple on laisse tomber, pendre, couler, CLOC n'est pas linéaire mais tiraillée de tendances contraires, qu'elle porte ensemble en puissance. Elle n'est définie que comme indéfinie, d'une indéfinition qui n'est pas absence mais balance de tensions, ouverture à d'incessantes redéfinitions. L'informe y est tout plutôt que rien. Dans sa force de métamorphose, tout en actualisant à chaque instant de nouvelles formes possibles, une CLOC persiste telle une réserve inépuisable de formes, non une boîte mais une réserve active qui ne cesse de se produire, une matrice. Sur un plan non seulement formel mais aussi structurel, elle apparaît à l'image d'une cellule encore indéterminée, virtualité de vie sans forme aboutie, qui condense des devenirs animal, végétal, humain ou encore non identifiés. Son chaos plissé en tous sens puise dans la « soupe primitive » : le pli y est puissance de déploiement, puissance de vie.

Et en cela, CLOC possède une vie propre, certes orientée par la couture de l'enveloppe, mais qui prend son autonomie et m'en dessaisit. Elle s'écarte de la sculpture conçue selon le processus d'une matière que l'on façonne de l'extérieur. CLOC semble se sculpter elle-même, se faire et se défaire de l'intérieur. Cette matrice s'est déplacée en dehors, en une autre forme de vie, qui ravive et exhibe les métamorphoses originelles du corps. Mais si la perte de mainmise est ce qui impulse les actions CLOCS, la dynamique multi-forme, insaisissable, en excite en même temps l'appréhension. De l'extérieur, je m'active aussi, en tentant de les saisir, indirectement, par l'écriture, le dessin et la captation photographique et vidéographique. Cette existence multi-forme déclenche une pratique polymorphe, aux médiums multiples, qui nous invite à interroger une dimension plus élargie du processus de création.

DE LA PERFORMANCE AU DESSIN : UN DEPLOIEMENT POLYMORPHIQUE

Le dessaisissement en jeu dans CLOC suscite par ressort une recherche active de ressaisissement, qui est aussi une tentative de lui redonner forme par le travail d'un autre médium. Comment, notamment à travers la ligne du dessin qui cerne et délimite, produire une forme qui traduise ce qui lui échappe ? Comment figurer en une production fixe et achevée cette dynamique du multi-forme qui reste ouverte à d'autres devenirs non encore actualisés ? La tension de l'informe avec la forme, déjà en jeu dans les sculptures-performances, se redouble ici au niveau poïétique en une tension entre dessaisissement et ressaisissement.



Anaïs Lelièvre, *Fictions de projet*, 2012-2013, série de dessins à l'encre, 21 x 29,7 cm.

Dans la distance et l'écart portés par le médium graphique, l'activité de figuration qui tourne autour des performances CLOC, donne autant lieu à des créations. Elles en sont matériellement dissociées et prennent des formes plurielles, mais participent d'une même dynamique de recherche. Si certains performeurs intègrent directement le dessin comme médium, avec CLOC la relation entre performance et dessin n'est pas une unité immédiate mais divergente, dont la cohérence tient à des liens en soubassements. Performance et dessin sont noués et différenciés, comme deux expressions différentes d'une même

impulsion, et comme deux existences parallèles à l'image de mondes dits « parallèles » dont des points de connexion permettent de basculer de l'un à l'autre. Leur lien, plutôt que tel un point de colle qui unit et fige, est complexe et dynamique comme une pâte qui deviendrait filaire et élastique, permettant l'espacement des deux objets. C'est que cet espace est aussi celui du regard, qui permet le passage de la matière existante à sa mise en image, de l'action performative au geste de sa figuration.

La transformation, puissance multi-forme, n'est pas ici seulement un changement de forme comme agencement d'une matière, mais le déplacement s'opère d'un médium à un autre, par un changement de matière. Et l'approche poïétique s'étend alors du processus de création d'une œuvre à un regard plus global qui envisage le parcours d'une production à d'autres, de telle sorte qu'elles pourraient s'intégrer, s'englober l'une l'autre. Les pratiques « polymorphes » de nombreux artistes contemporains (qui autant dessinent que performent, sculptent, installent, filment…), si elles peuvent paraître au premier abord éclatées, s'éclairent dans la confrontation des différentes productions, jusqu'à retracer un fil rouge (même paradoxal et évolutif) qui comme dans une couture peut se voir nettement en surface et à un autre point passer dessous, devenir souterrain, existant sans être visible.

Les liens saillants seraient alors des manifestations de ce point sous-jacent en commun, comme un pli, qui chez Deleuze permet de penser, d'après les mots de Mireille Buydens, que « derrière les discontinuités apparentes résultant des formes, préexiste une continuité fondamentale. Les sujets (superjets jetés au-dessus du chaos) et les objets (objectiles noués à la surface du monde) ne sont qu'apparemment et superficiellement distincts les uns des autres : leurs formes ne sont que des effets

de surface masquant leur parenté essentielle, qui est d'être tous fils du chaos. »[16] Et Deleuze précise l'inflexion du pli comme « élastique » et relative à un point « génétique » d'où s'étend sa ligne courbe[17]. Il figure sa pensée par ce schéma : « Partant d'une branche de l'inflexion, nous déterminons un point qui n'est plus celui qui parcourt l'inflexion, ni le point d'inflexion même, mais celui où se rencontrent les perpendiculaires aux tangentes dans un état de la variation. »[18] Or, l'élasticité, tant matériellement en jeu dans CLOC qu'à l'œuvre entre performance et dessin, permet de produire des plis et déplis, comme un jeu qui dynamise les rapports de l'informe à la forme, et suggère une identité par-delà ces métamorphoses radicales. Quel en serait dès lors le point génétique ? Et comment qualifier ce qui, dans leurs écarts, s'active et se déplace à partir d'un même fil rouge ou noyau central ? Quelles sont les modalités des liens qui les unissent et les séparent ?

Je propose là de nous figurer en pensée le principe d'un magma souterrain qui fait irruption hors des plissements géologiques d'un volcan et se rigidifie en pierres de lave dont les porosités préservent la trace des mouvements. La dynamique dite « explosive » de CLOC à son apogée, l'incitation d'un « magma » suggérée en préparation aux performeurs pour impulser une gestualité fluide, et les dessins qui à travers leurs tracés noirs sismiques cherchent à restituer des rapports dynamiques plutôt que des formes mimétiques, invitent à cette association. Entre l'éruption volcanique et l'éruption cutanée d'une cloque, d'où est notamment issu le nom « CLOC », et entre le manteau terrestre qui contient le magma et les manteaux textiles qui notamment constituent une CLOC (dont la sonorité évoque aussi l'anglais *cloak*, « cape, manteau qui cache »), d'autres proximités résonnent après-coup. Plus encore, lors de la résidence *Fresh winds in Gardur* en Islande, des dessins de pierres noires de lave, focalisés sur la dynamique de leurs porosités, ont émergé deux CLOCS : « CLOC stone » d'où sort puis explose « CLOC lava ». Cette

[16] M. Buydens, "La forme dévorée. Pour une approche deleuzienne d'internet", in T. Lenain (dir.), *L'image : Deleuze, Foucault, Lyotard* (1997), Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2003, p. 47-49 et 56.
[17] G. Deleuze, *Le Pli : Leibniz et la Baroque*, 1988, Paris, Les éditions de minuit, p. 20.
[18] *Ibid*., p. 27.

métaphore de la lave permet d'interroger, outre ce qui persiste, aussi ce qui se transforme : comment passe-t-on du fluide informe et insaisissable du magma comme des performances, à la forme dure, sèche et figée des pierres comme des dessins ?

La première série de dessins, *Fictions de projets*, procède par multiplication. Chaque dessin restitue un fantasme d'action CLOC, qui se détache de sa réalité pour tirer vers l'image mentale et se complexifie de notes inscrites dessous puis au verso puis isolément. Le principe d'une matière traversée par un déploiement multi-forme, se décline graphiquement par une série indéfinie, qui pourrait encore s'enrichir de nouvelles pages. Mais le déroulement de cette série procède par addition successive (un puis un…) et préserve une linéarité chronologique (chaque dessin est daté), à l'inverse de ce qu'est une réserve ou matrice qui condense un dynamisme, comprend tous les devenirs en un point.

Les dessins suivants sont de très grands formats, remplis de mots et de lignes de manière progressive sur plusieurs mois, tels des carnets de recherche mais stratifiés sur une même surface, qui contient en un espace non un instant saisi mais une temporalité extensive. Telle une « image de pensée »[19], le dessin est une recherche à schématiser en une figure la dynamique multi-forme de CLOC : une enveloppe en boule et une ouverture qui permet au performeur d'y entrer pour l'activer. Le dessin *CLOC 1 : pli de CLOC* se focalise sur ses plissements et leur puissance de déploiements multiples. *CLOC 2 : CLOC à tentacules* travaille ce qui dans CLOC s'appellera des « tentacules », excroissances qui viendront s'ajouter à la boule initiale et qui s'activent dans une rapidité explosive. *CLOC 3 : grande MÂ* traduit le principe de la grande CLOC (La grande MÂ) à contenir des petites CLOCS qui en émergent. *CLOC 4 : croissance* en manifeste l'extension invasive à un moment où les CLOCS se multiplient pour une performance en grand nombre. Dans ces dessins, la relation entre la permanence d'une forme en boule et

[19] M.-H. Caraës et N. Marchand-Zanartu, *Images de pensée*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2011.

l'évolution des mouvements qui la traversent et la redéfinissent au fil du projet, apparaît comme une tension entre un contenant qui retient et un contenu, multiple, qui pousse vers le dehors. Les mouvements profus et complexes des CLOCS se condensent, dans l'espace de la feuille, en un nœud tendu, suspendu, que fixe, forme et dévoile l'état du dessin.

Ces dessins sont autant matériellement figés que traversés d'un dynamisme, qui cherche à transcrire celui de CLOCS incarnées par des performeurs, mais par le biais du geste du dessin, qui engage aussi l'activité du corps à l'échelle d'un très grand format. Du geste performatif au geste graphique, une relation se joue qui n'est pas seulement celle, visuelle, d'une tentative de figuration.

DU DESSIN AU GESTE GRAPHIQUE : UNE REACTIVATION REPLIEE

Dans *CLOC 2 : CLOC à tentacules*, la boule, forme contenante, est minutieusement et lentement définie par une quantité de petits points, tandis que ce qui explose de son centre ouvert est rendu dans un rapide lâcher du geste qui gratte voire griffe la surface. Ainsi, en amont de ces formes définies, nous pouvons aussi interroger le graphisme dans son processus gestuel. Dans le numéro de *Roven* consacré aux liens entre performance et dessin, Laurence Schmidlin[20] rappelle en premier lieu l'étymologie latine de « performance », issu de *performa*, « pour la forme », puis ses deux acceptions dans le champ artistique, celle qui renvoie au processus (par exemple pictural) dont la finalité est de créer une œuvre plastique, un objet matériel qui peut se conserver et s'exposer, et celle qui désigne une action autonome, qui fait œuvre en elle-même. Dans les dessins créés en parallèle des performances CLOC, il s'agit dès lors d'envisager des porosités et élasticités entre ces deux gestualités, entre celle invisible qui produit une œuvre, et celle qui

[20] L. Schmidlin, « L'événement du dessin », *Roven*, n°10, 2013-2014, p. 11.

s'éprouve en acte et en présence pour elle-même, jusqu'à interroger l'action graphique du point de vue poïétique.

Tout d'abord, le choix de l'outil rotring est celui d'une ligne noire fine, un outil linéaire, qui permet de cerner des formes, aux antipodes d'une CLOC métamorphique. Il annonce le désir de la saisir, autant que son impossibilité. De là, apparaît ce que la performance fait au dessin : le cerne rapidement rate, devient rature des mots inscrits, et griffonnage, gribouillis. La main qui rate, réessaie, re-rate, s'acharne, s'agite et s'emporte, à un rythme plus rapide que la pensée, un rythme corporel. Et ce rythme du corps, dévié de l'intention ou d'un projet, touche au vivant et à l'animal. La défaillance éprouvée face à une matière insaisissable qui fait de chaque trait une tentative ratée, se renverse dans une répétition insistante, qui développe un effet d'animation. L'agitation de la main dessinant, dans son gribouillage régressif, touche aux sources de la vie. « Gribouillis » signifie « dessin informe »[21] et « gribouiller » est lié au néerlandais *kriebelen* « fourmiller, griffonner »[22], qui exemplifie le « manuel » selon Deleuze : « *L'imposition d'un espace manuel violent* qui se révolte et secoue la subordination : c'est comme un "griffonnage" où la main semble passer au service d'une "volonté étrangère, impérieuse", pour s'exprimer de manière indépendante »[23]. Et l'équivalence étymologique avec l'image d'un fourmillement tel un grouillement animal nous rappelle que le griffonnage est issu de la griffe, pointe d'une patte animale. Or, la griffe est aussi une « empreinte tenant lieu d'une signature », une « marque caractéristique, empreinte personnelle qui fait reconnaître qu'une œuvre est de telle ou telle personne »[24]. Et « griffonner » trouve également au croisement de ses racines, le « griffon », « ouverture par où jaillit une source d'eau minérale ». Le dessin vif du gribouillis jaillirait alors comme de cette « bouche d'une fontaine [...] ornée d'une tête fantastique »[25], celle de la chimère hybride « moitié aigle, moitié lion, aux griffes puissantes ». Un jaillissement

[21] J. Picoche, *Dictionnaire étymologique du Français* (1994), Paris, Le Robert, 2002.
[22] E. Baumgartner, E. Ménard, *op. cit.*
[23] G. Deleuze, *Francis Bacon, op. cit.*, p. 94, 120.
[24] *Larousse, Encyclopédie Multimédia, op. cit.*
[25] J. Picoche, *op. cit.*, art. « griffon ». E. Baumgartner, E. Ménard, *op. cit.*

animal : du latin *anima* « souffle de la vie, principe vital »[26]. Si dans leur exploration de l'informe, Bataille entend « l'art » du « griffonnage » comme « destruction », « altération des formes », et Rosalind Krauss interprète le gribouillage comme un acte « primitif » de « dégradation »[27], la confrontation de cette gestualité à une dynamique multi-forme et à son désir de la saisir, oriente vers l'expression positive d'une vitalité.

Plutôt qu'il détruit, le griffonnage, dans sa valeur expressive, affirme ici le geste, un dynamisme vibratile plutôt qu'une forme nettement définie, qu'il ne saurait définir. Et ce graphisme, qui est la marque d'un échec à cerner, à saisir, comprend dans son geste lâché un dessaisissement. La dimension insaisissable de CLOC est réactivée dans le processus graphique : plutôt que de saisir le dessaisissement, le recréer, le ré-acter. Ceci, d'autant plus que d'autres aspects du processus graphique rejouent celui de CLOC. Sans esquisse ni projet, le dessin se créé par une errance expérimentale : il débute en un point central sans savoir comment il évoluera, d'où cette temporalité étendue qui est celle d'une maturation. Et ce centre est plus dense, resserré, précis, puis ça s'étend, s'expanse avec un graphisme plus lâché, par un corps en acte qui va vers le dehors, de même que les performeurs poussent la CLOC élastique vers l'extérieur et commencent l'action par des micro-mouvements pour aller vers une agitation explosive qui envahit l'environnement.

Cette réactivation n'est pas répétition car l'écart des médiums, leurs divergences de matières, de contextes et de gestes génèrent d'autres rapports dans l'action. La performance CLOC est un acte à vif, expérimental, explosif, collectif et public, ouvert à l'autre et à l'imprévu : un faire tourné vers l'extérieur, un organisme qui envahit le dehors, un mouvement centrifuge qui se décentre. Le dessin se travaille dans le repli individuel et isolé de l'atelier, hors des flux publics et urbains, il est une pause (la création d'un dessin s'étire sur des mois) et un

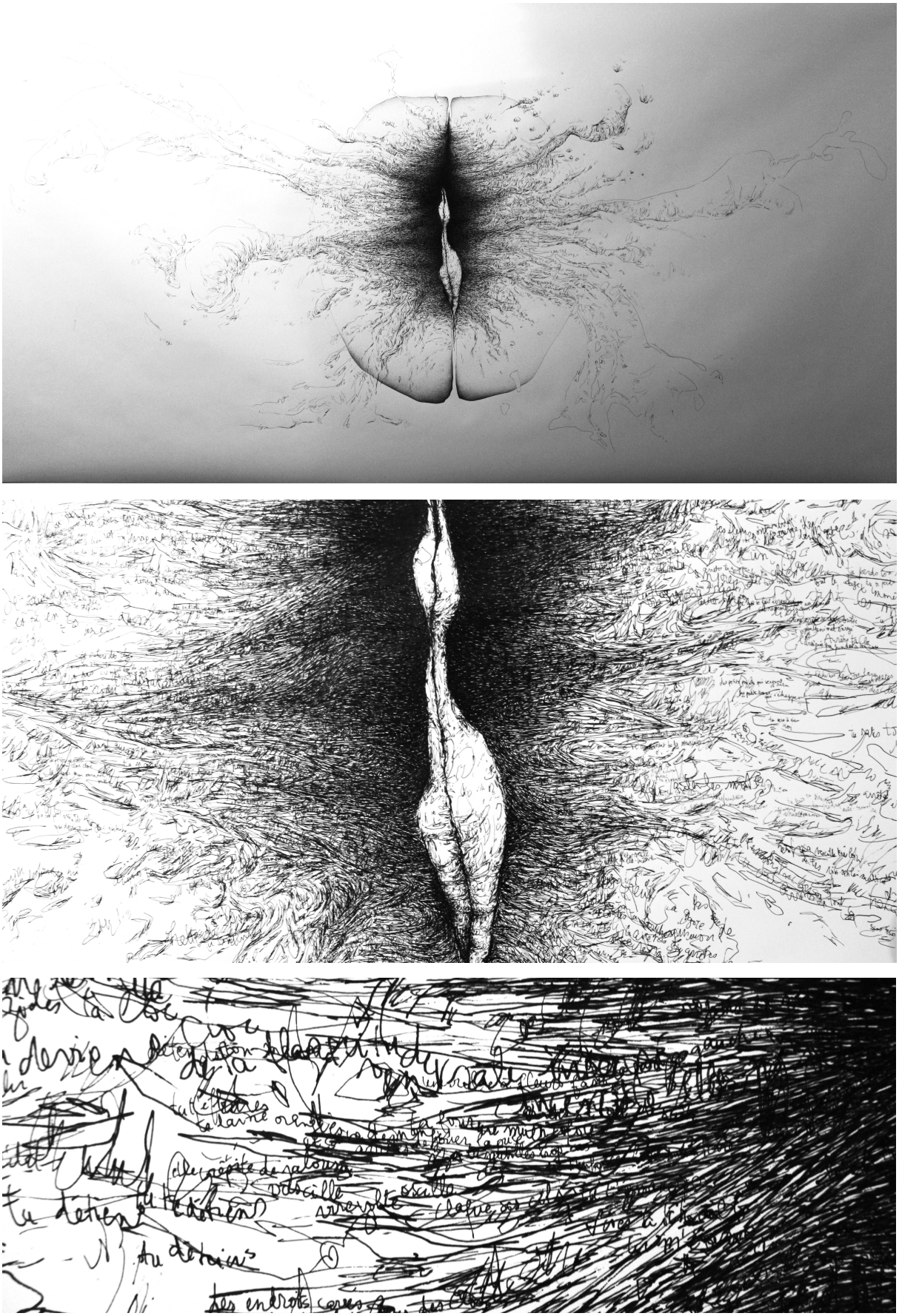
[26] CNRTL, www.cnrtl.fr.
[27] R. Krauss, *L'Inconscient optique*, op. cit., p. 211-212.

recentrement : un faire retourné vers l'intérieur, un mouvement centripète qui cherche à retrouver le centre. L'action graphique est d'ailleurs concentrée par la pointe du rotring, qui pointe, vise le centre, et les dessins commencent au centre de la feuille qui est aussi le centre de la figure, le centre d'ouverture d'une CLOC. Aussi si une même dynamique traverse action performative et geste graphique, elle prend des directions, temporalités et spatialités opposées : le point ou noyau se déploie et replie. La performance est un décentrement nécessaire pour l'ouvrir, le découvrir, expérimenter ses multiples possibilités ; le dessin est un recentrement nécessaire pour le retrouver, l'identifier, préserver le fil rouge qui a impulsé la performance et ne pas dériver ni s'épuiser par le relatif désordre des actions partant en tous sens. Ces temps et tendances ont alternées, tel un ressort qui ne s'étend que parce qu'il est compressé, tel un rythme respiratoire, l'ouverture et la fermeture d'une branchie.

Aussi, si la performance impacte le dessin qui dévie du cerne au griffonnage animé et animal, on peut interroger, par cette relation respiratoire, où expiration et inspiration sont interdépendantes, ce que le dessin fait en retour à la performance. De ces dessins au processus erratique mus par une recherche à figurer synthétiquement le principe de CLOC, émergent après-coup des formes aux évocations notamment vulvaires : des matrices, puissances de genèse, qui s'étendent à grande échelle. Ces figures matricielles ont pointé au centre de CLOC la question de l'origine du vivant : ce qui pousse et fait passer de l'inertie au mouvement, et ce qui contient en germe la puissance de déploiements multiples. Ces boules dessinées sont cellules en devenirs, et elles sont aussi bulles, ébullitions, balbutiements autant que bulles de bandes-dessinées, tant les mots qui y sont inscrits et couverts de griffonnages sont parfois des dialogues insensés avec CLOC. Ces ratures en sont ouverture, elles ouvrent la lecture d'un mot partiellement invisible à d'autres mots possibles, pluriels, à une lecture transversale ou par rebonds qui se décompose et recompose d'un fragment à d'autres sur la surface non linéaire du dessin. Ce qui s'énonce, dans ces mots tronqués, est la recherche à dire, à énoncer, la question également de la genèse des mots. Dans

CLOC 2 : CLOC à tentacules, la figure vulvaire est autant évocation d'une coupe de cervelle, écervelée. Matrice des mots, du corps, de l'animé, ce centre est puissance plutôt que forme, il est germe et gestation de la forme avant qu'elle advienne, cet état d'avant la détermination en humain, animal ou végétal, en mots doux ou en mots ardus, en mouvements microscopiques ou volcaniques, en boule ou tentacules, en trouée ou émergence, en vulve ou phallus, il est puissance multi-forme, un centre qui de fait aussitôt se décentre ou y tend.

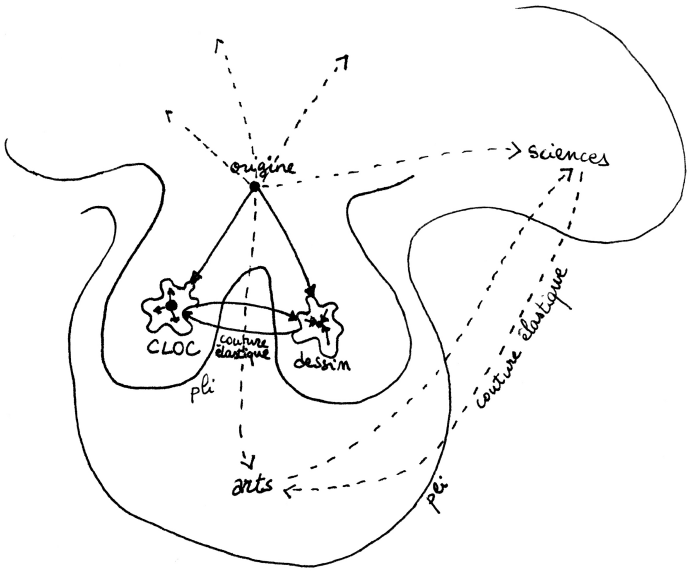
Dans le griffonnage et la rature des mots, en donnant le jour à ce qui ne saurait s'énoncer directement, en le saisissant ainsi sans le saisir mais en le centrant et pointant au centre, il en pousse plus radicalement la dynamique, cette dynamique de dessaisissement. Le dessin *CLOC 2 : CLOC à tentacules* s'est amorcé avec en parallèle l'expérimentation de la CLOC en sacs plastiques, dont des longues parties volaient au vent ou par l'impulsion des mouvements performés. L'ajout de « tentacules » dans ce dessin effectué sur une longue durée, suivant une nécessité formelle à sa cohésion ou composition, a permis d'affirmer que cette émergence devenait une nouvelle direction qui excédait l'instant d'une expérimentation. Les CLOCS suivantes eurent des « tentacules » à foison, et leurs présences limaçantes devint explosives dans la poussée au plus loin des réserves de ces excroissances. Loin de documenter, le dessin participe et anticipe même ce qui était en germe dans l'évolution des performances. De telle sorte qu'on peut aussi, inversement, se demander dans quelle mesure les actions CLOC réactivent ce qui s'est manifesté dans le dessin. C'est que le point de gravité n'est ni l'un ni l'autre, mais l'entre, entre les deux et dans les deux à la fois, ce qui les unit et active, en soubassement, malgré leurs divergences, tels deux plis qui sembleraient scindés par la ligne de l'ombre de ce qui en fait les lie. Mais deux plis, deux manifestations, qui se dynamisent l'un l'autre par une respiration sous-jacente, concentrique, excentrique. L'un est volcan explosif dont la lave se fige et se brise en pierres ; l'autre est aussi la roche qui en constitue le magma en fusion.



Anaïs Lelièvre, *CLOC 2 : CLOC à tentacules,* 2013-2014, encre sur papier, dessin et mots mêlés, 150 x 298 cm.
(Vue globale et détails.)

Ainsi, la réactivation s'opère dans un écart, qui s'avère révélateur d'une dynamique commune qui se manifeste diversement. Ce noyau sous-jacent au dessin comme aux performances peut être qualifié de « virtuel » au sens que rappelle Deleuze d'une ouverture à une multiplicité de devenirs, et qu'il applique notamment à des questions d'embryogénèse et d'évolution. Par ailleurs, Anne Bénichou, à propos de documentations photos et vidéos de reconstitutions live de performances, considère que « ces nouvelles images activent des virtualités que l'œuvre contient en réserve »[28]. Il y a entre l'image et la performance, un écart qui au lieu d'être défaut, peut devenir un acte de déplacement et de dévoilement. Ici, le dessin se constitue littéralement à l'écart et affirme cette distance comme active. Faire image impossible de l'insaisissable revient à faire des déviations, qui s'avéreront éclairantes sur le projet performatif, et même en anticipent et en poussent les évolutions. Il y a dans l'écart entre le dessin et son sujet performatif un germe d'une évolution en devenir. En cela le dessin serait aussi une anticipation performative, cette fois-ci au sens d'effective, d'efficacité sur l'action réelle à venir.

Tentative de saisir autant que distance et écart sont aussi ce qui qualifie la relation de ce texte à ces pratiques, de telle sorte qu'il peut en être compris comme un autre pli émergeant du même point matriciel, et comme cousus par un lien élastique à ces autres plis que sont performance et dessin. Cette activité de pensée, de recherche à mettre en mots et à produire ce texte, est autant impulsée par cette CLOC cousue de fils élastiques qui en s'étirant peuvent faire s'éloigner les pièces de vêtements tout en les



[28] A. Bénichou, « Introduction », in *Recréer/scripter*, Dijon, Les presses du réel, 2015, p. 129.

préservant en liens, et dont l'espacement ouvert des larges mailles peut laisser de l'intérieur jeter un œil ou faire sortir à la vue quelques fragments de corps. Car la matérialité poreuse et élastique de CLOC renvoie aussi à une modalité conceptuelle, tout autant poreuse et élastique. Dans la forme structurée du langage, cette dynamique multi-forme ne s'énonce ici qu'à travers la mise en relation d'images issues des champs artistiques comme scientifiques. La plasticité est aussi celle de la pensée, multiple et dynamisée dans ses transversalités.

Anaïs Lelièvre, *CLOC lava* incarnée par Kae Ishimoto, 2016 Thingvellir, Islande.

Textes écrits sur CLOC

Une manche qui brandit son trou noir jusqu'à devenir regard. Des coutures qui écartèlent la tension entre deux êtres. Une danse folle. Un œil tentaculaire ou hermaphrodite. Un râle, des cris entre rires et agonie. Un corps-à-corps à la fois fusion et conflit. De la meute animale à la division cellulaire. Ici un ver, non là un tas mort, des collines molles, ou une peluche de chair, une peau retournée, une tente effondrée, des éclats de lave haute-couture, l'invasion d'une marée rouge, l'aspiration d'une vague animale, l'araignée éléphantesque qui pendait sous ton lit, un extraterrestre non répertorié, une matrice du fond des temps, des méandres sans nom. L'inconnu en acte, la résistance de l'indicible, la présence irréductible. La chose rampe à nos pieds. On ose peut-être la toucher. L'hésitation du bout du doigt. Elle se retourne, s'agrippe à nos yeux puis nos jambes. Elle insiste. Nous sommes pris. On la caresse, elle nous tapote comme frappant à une porte. Jusqu'à ce qu'on se familiarise avec sa douce inquiétude. Alors elle glousse et nous murmure des secrets inaudibles. Ça pousse là-dessous. Ça frétille, ça vit. Le tiraillement des interstices. La naissance d'un œil ou d'une bouche qui te sourit. La fulgurance d'un pic. Un bras perce d'un coup sec. Déchirure abjecte. L'excroissance horizontale prend la figure d'une tête. Une tête béante, encore muette. Là-bas un autre corps qui pointe. Il se débat. Il se bat en lui-même. Des choses qui sortent, partout. Ils éclosent là, tous à la fois. Ils s'aident à naître. Ils s'extirpent. Une naissance collective. Des têtes ahuries. Des chevelures défaites comme à peine extraites du chaos originel. Des regards qui traversent. Fixes. Ils nous fixent. Effet miroir. Puis ils nous laissent.

Les CLOCS sont réelles et hallucinantes, existentielles et sans raison d'être, tactiles et insaisissables, définies et fluctuantes, accomplies et larvaires, plissées et germinantes, épuisées et explosives, retenues et excessives, tentaculaires et rétractées, naissantes et étouffées, fortes et impuissantes, vaines et battantes, vivantes et agonisantes, habitées et délaissées, perdues et retrouvées, chaotiques et

matricielles, archaïques et utopiques, présentes et ailleurs, contextuelles et sans lieu fixe, nomades et insistantes, cellulaires et urbaines, charnelles et publiques, autour et dedans, peaux et viscères, vêtements et corps ouverts, internes et externes, montrées et cachées, organiques et désorganisées, monstrueuses et familières, folles et ordinaires, proches et imprévisibles, discrètes et incontrôlées, insupportables et inséparables, enveloppées et déliées, isolées et entrouvertes, closes et poreuses, mutiques et interactives, individuelles et collectives, énigmatiques et partagées, secrètes et regardées, directes et désorientées, intégrées et inadaptées, protectrices et perturbantes, douces et violentes, subversives et pacifiques, légères et graves, drôles et inquiétantes, ridicules et fantasmatiques, burlesques et tragiques, hypersociables et inconscientes, insensées et trop pleines de sens, ignares et questionnantes.

ICONOGRAPHIE : © Anais Lelièvre (Aix Marseille Université, ADEF, Marseille, France).