

Amélie de Beaufort
Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles
École supérieure des Arts

La pupille et la passoire

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

Samuel Beckett¹

1. Samuel Beckett, *L'innommable*, Paris, Minuit, 1953, p. 158



Là te lier, dimension variable, 2014, impression numérique.

Alors qu'avec Pierre Baumann, nous travaillions cet été 2015 à la restitution des recherches engagées autour de la question de *L'usure, excès d'usages et bénéfices de l'art*, la gestion de la crise grecque par une Europe usurière s'est invitée dans ma réflexion. La dette grecque et l'usure qui s'y rapporte, obscène, violente, phagocytée par les clivages d'une politique néo-libérale qui dépassent la raison tant économique que démocratique ont un air de déjà vu, la crise est aiguë et profonde. Elle nourrit un sentiment double, d'une part : le désabusement, la déception devant l'effritement des valeurs autour desquelles l'Europe a cru, sur les ruines de la Seconde Guerre mondiale, pouvoir se rassembler et se construire. Et, d'autre part, l'écho d'une usure plus personnelle : reste d'un héritage familial,

celui d'un monde anachronique en proie à l'aveuglement de sa propre désintégration. Des racines qui ont bien voulu accueillir une greffe, le dessin². Un autre type d'aveuglement, plus proche de l'éblouissement amoureux, a retenu mon attention au détour de quelques rencontres lumineuses. Plin l'Ancien le raconte, le premier dessein de la première esquisse fut celui d'une femme amoureuse : Dibutade voulut retenir l'ombre de son amant (ou plutôt la détourner). Pour les Anciens, à l'origine, le dessin est une méditation sur l'amour, la mémoire et la perte. Cette fable connut de nombreuses reprises et transformations, dont une version présente la dessinatrice amoureuse comme la fille du potier. Il est piquant de relever que fille et diaphragme optique se trouvent liés par la pupille³ : se pencher sur son étymologie nous apprend que pupille (π ο ῥ ο η) accepte plusieurs sens « fille ; poupée ; pupille de l'œil⁴ ». Et l'expression « Tenir à quelque chose comme à la prunelle de ses yeux » nous indique que la valeur se trouve d'ores et déjà invitée en tant que variable subjective.

Ces pages sont l'occasion d'évoquer ma pratique artistique à l'aune de l'usure ; mes démêlés avec la blancheur de la feuille de papier dont l'expérience la plus renversante et néanmoins la plus fondatrice a été de dessiner en m'efforçant de « penser à ne pas voir⁵ ».

Historiquement jusqu'au XVIII^e siècle, le dessin énonçait l'idée du premier jet, du projet, de la *causa mentale*, d'une vision programmatique en somme. Les questions de son origine et de ses conditions de possibilités, telles que Derrida les développe dans *Mémoires d'aveugle, L'autoportrait et autres ruines*, dessinent un formidable renversement de ce destin⁶.

Derrida pose une double hypothèse qui se cristallise autour de ceci : le dessin a à voir avec l'aveuglement. Tout dessinateur est aveugle (aveuglé au moment du dépôt de la trace par sa propre main). La condition de possibilité du dessin suppose un point d'aveuglement. Il faut cet aveuglement initial pour qu'un trait ait lieu. Lorsque le dessinateur dessine d'après modèle, non seulement il ne voit pas le modèle au moment où il le dessine, mais il ne voit pas non plus à la pointe de ce qu'il dessine, sa main et l'outil dont il se sert dérobent de sa vue ce qui se trace. Il y a une perte dès l'origine, une double perte de vue, de la trace (de son

2. Derrière l'actualité, un petit rappel de notre dette culturelle à la Grèce ancienne, car la greffe et le dessin partagent une même origine étymologique γράφω, gráphō, qui m'autorisera plus loin dans le texte une petite métaphore botanique.
3. Comme l'évoque Françoise Frontisi-Ducroux dans « "La fille de Dibutade", ou l'inventrice inventée. », www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2007-2-page-133.htm, consulté le 10 janvier 2016.
4. <http://www.cnrtl.fr/etymologie/pupille/1>, consulté le 17 février 2016.
5. Voir Jacques Derrida, *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible, 1979-2004*, Paris, Éditions de la différence, 2013.
6. Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle, L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990. Derrida avait été invité à élaborer une exposition à partir de dessins choisis principalement dans les collections du Musée du Louvre. Ce choix présentait un grand nombre d'autoportraits, portraits et représentations d'aveugles.

acte) et du modèle, perte plus manifeste encore lorsque, lors d'un autoportrait, le dessinateur se représente lui-même. Un portrait se conjugue toujours au passé, est toujours déjà entamé par le passage du temps.

Au commencement il y a la ruine. Ruine est ce qui ici arrive au premier regard. Ruine est l'autoportrait, ce visage dévisagé comme mémoire de soi, ce qui *reste* ou *revient* comme un spectre dès qu'au premier regard sur soi une figuration s'éclipse. La figure voit alors sa visibilité entamée, elle perd son intégrité sans se désintégrer. Car l'incomplétude du monument visible tient à la structure éclipse du trait, seulement remarquée, impuissante à se réfléchir dans l'ombre de l'autoportrait. Autant de propositions réversibles. On peut aussi bien lire les tableaux de ruines comme les figures d'un portrait, voire d'un autoportrait.

D'où l'amour des ruines. Et que la pulsion scopique, le voyeurisme même, guette la ruine originaire. Mélancolique narcissique, mémoire endeillée de l'amour même. Comment aimer autre chose que la possibilité de la ruine ? Que la totalité impossible ? L'amour a l'âge de cette ruine sans âge – à la fois originaire, infante même, et déjà vieille. Il dispense ses traits, il vise et voit sans voir, amour aux yeux bandés, « ce vieil enfant, aveugle archer, et nu » dit Du Bellay de Cupidon. La ruine n'est pas devant nous, ce n'est ni un spectacle, ni un objet d'amour. Elle est l'expérience même : ni le fragment abandonné mais encore monumental d'une totalité, ni seulement, comme le pensait Benjamin, un thème de la culture baroque. Ce n'est pas un thème, justement, cela ruine le thème, la position, la présentation ou la représentation de quoi que ce soit. Ruine : plutôt cette mémoire ouverte comme un œil ou trouée d'une orbite osseuse qui vous laisse voir sans rien vous montrer *du tout*. *Pour ne rien vous montrer du tout*. Rien de la totalité qui ne s'ouvre, se perce ou se troue aussitôt⁷.

La ruine s'oppose à l'unité du monument et est identifiée à la mémoire, mémoire entamée : trouée. Éliane Escoubas le relève finement : pour Derrida, la vision se fait toujours remémoration, au passé, hors présent et contre une présence pleine⁸. Le second aspect de son hypothèse concerne ce qui reste du trait inscrit : lui même est frappé d'un retrait que Derrida appelle « *l'inapparence différentielle du trait* [...] *Rien n'appartient au trait*, donc au dessin et à la pensée du dessin, pas même sa propre "trace". [...] Il ne joint et n'ajointe qu'en séparant⁹ ».

Faisons un pas avec Jean-Luc Nancy. Distinguons le vestige¹⁰ de la ruine. Dans *Les Muses*, « Le vestige de l'art », Nancy le définit comme un « passage¹¹ » et un

7. *Op. cit.*, p. 72

8. « ... Derrida marque une perte, un manque – contre une présence pleine –, laquelle n'est pas possible non plus chez Kant » écrit Éliane Escoubas, « Derrida et la vérité du dessin : une autre révolution copernicienne ? ». *Revue de métaphysique et de morale* 2007/1 (n° 53), p. 47-59. <http://www.cairn.info/revue-de-metaphysique-et-de-morale-2007-1-page-47.htm>, consulté le 18/07/15

9. Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle, L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990, p. 58.

10. Jean-Luc Nancy, *Les Muses*, Paris, Galilée, 1994, p. 156.

11. *Ibid.*, p. 135.

« presque rien¹² ». Le texte s'ouvre sur une question « Que reste-t-il de l'art¹³ ? », ce n'est pas celle de l'origine mais celle de sa fin, ou de la possibilité d'un autre commencement. Ce qui reste est perçu comme le vestige de quelque chose qui ne s'identifie pas et qui serait à même sa trace, non pas une dégradation mais seulement passage, venue, en aller, mouvement, syncope. La représentation de l'*Idée*¹⁴ s'est retirée de l'art et l'image n'est plus image *de*. L'image se refuse mais d'autre part, elle donne par son retrait. Nancy y suppose que « ce qui *reste* est aussi ce qui *résiste*¹⁵ ». Il évoque d'emblée combien la valeur de l'art comme vestige est usurière.

L'art a sans doute toujours été hors de prix, par excès ou par défaut. Cette exorbitation a à voir – à travers bien des médiations, des déviations, des captations – avec un des enjeux les plus difficiles, les plus délicats de la tâche de penser l'art : penser, peser, évaluer ce qu'il y a d'archiprécieux ou hors de prix, d'inévaluable. À la manière d'un vestige¹⁶.

L'intuition qui nous conduisit avec Pierre Baumann à développer cette recherche, nous incitait à concevoir l'usure comme un tenseur, assez proche de ce que Derrida conçoit de la ruine et Nancy du vestige : ni thème, ni présentation, ni représentation mais l'expérience même, une expérience qui touche l'art mais aussi qui touche l'homme et sa définition.

Il me semble désormais possible, après le détour de ce parcours collectif au cœur de l'usure, de saisir de plus près son travail en creux dans ma pratique. Mon vocabulaire, comme celui des artistes invités à participer à cette réflexion, ne faisait pas directement usage du terme *usure* lui-même. Par contre tout un champ sémantique s'y référait peu ou prou. Il s'agira d'examiner ci-dessous différentes modalités de la perte et d'en exsuder quelques remarques qui, ne soyez pas surpris, concerneront la valeur.

– D'un demi-tour : un renversement De la feuille à la surface unilatérale

Avant d'aller plus loin, il faudrait peut-être commencer par préciser que mon intérêt pour le dessin relève de la remise en jeu opérationnelle du support à partir de son questionnement en tant qu'origine. Le papier (faussement) fragile et plastique tel une peau, se laisse modifier et altérer. Héritage de l'élaboration du dispositif imaginaire¹⁷, la fonction de support comme écran de projection est remise

12. *Ibid.*, p. 152.

13. *Ibid.*

14. L'Idée fait ici référence à l'Idée hégélienne, voir *op. cit.*, p. 145.

15. *Ibid.*, p. 135.

16. *Ibid.*, p. 138.

17. Par dispositif imaginaire, j'entends l'appareillage conceptuel, historique et idéologique où l'image s'échafaude depuis la Renaissance et qui permettra la constitution du sujet cartésien.

en question dès que le dessin se présente comme surface unilatérale, demi-tour de passe-passe¹⁸. Le nouage et la demi-torsion de la surface entraînent une transformation radicale : la réduction de la surface à une seule face et un bord unique ; mais celle-ci apporte un supplément de complexité dû à la perte des repères tels que devant / derrière, dessus / dessous, haut / bas, gauche / droite. Les manipulations du papier pour transformer le support en objet topologique engagent quelques conséquences cruciales : au-delà de la métaphore, il s'agit de crever l'écran, celui de la représentation, de l'espace conventionnel euclidien, lieu de la mesure, de la maîtrise et de la suprématie du regard¹⁹.

Entre volume et surface, continu et discontinu, trait et trou, tracé et espacement, *entre* : là où mon travail s'articule. Une façon de dire et de taire, de montrer et de soustraire, car le topologique est fondamentalement paradoxal, il maintient une disjonction irréductible entre local et global. À moins d'y perdre ses qualités à proprement parler topologiques, il ne se laisse pas saisir par la représentation, mais engendre de l'espace construit et peut aussi s'écrire mathématiquement. Il devient alors objet de langage et ne se réduit pourtant pas à ce registre symbolique. La topologie qui m'intéresse prend lieu et place, elle se vit, elle montre plus qu'elle ne démontre. Elle permet de tenter de saisir le réel. Face au réel, il y a le sujet mais celui-ci n'est pas le même que celui qui faisait face à l'image. L'identification, et donc le sens immanent plutôt que transcendant, s'y nouent autrement. Que l'on s'y frotte du côté de la production ou de la réception, on y avance désorienté et à tâtons, on s'y perd aisément. Un nouvel exercice du regard et du tact s'y amorce : le toucher de la vue. Moins de vision, plus de tact, il y a une sensualité à être immanent à la surface, à s'y laisser prendre et à y être pris.

La feuille immaculée est-elle aveugle ou aveuglante ? La blancheur, est puissance captatrice, hypnotique ; ne parle-t-on pas de *l'angoisse de la feuille blanche* ? L'établissement d'une stratégie oblique, l'oscillation entre aveuglement et regard réflexif (que s'est-il passé ?), m'ont permis d'échapper à la fascination de l'éclat de ce blanc, car l'expérience du regard peut conduire à la sidération. On se souvient de Méduse, vaincue par Persée et sa manœuvre d'un détournement du regard par le biais du bouclier-miroir. À suivre Derrida, le dessin est un art de la coupure : la figure de la Gorgone le conduit à se souvenir de l'interprétation de Freud dans *L'inquiétante étrangeté* où la signification de la décollation est la castration. Un

18. Il suffit par exemple, de joindre en une demi-torsion le dos avec la face d'une bande de papier, l'objet topologique est bien connu, c'est la bande de Möbius. Dans mon travail, le nouage est invariablement, ou presque, en huit. Si la liaison de la bande la transforme en surface unilatérale, la coupure peut la rendre à la bilatéralité. On constate par le biais de quelques transformations, du reste à la portée d'un enfant, que leurs conséquences sont d'une autre ampleur : elles déstabilisent le dispositif imaginaire de la représentation et posent quelques questions paradoxales, insolubles pour la géométrie euclidienne. Je pense aussi à l'œuvre de Lygia Clark, *Caminhandó*, [*Cheminant*], 1963, papier, et invite le lecteur à se rendre à la page web : <http://www.pirap.be/poleart/arttopologiepsychanalyse/je-suis-la-bande-etou-la-coupure/>

19. « Pas d'écran de projection. La séculaire croyance à l'élection par la nature, la naissance, au talent, à la maîtrise, à la projection, à l'expression, composition, élévation, supériorité de place – effacée ». Fragments choisis par Simon Hantaï dans les lettres à Jean-Luc Nancy de 1999 à 2000, *La Part de l'Œil*, 20, Bruxelles, 2004-2005, « Ouvrir le support », p. 32.



Persée (8 x 8) . 8, par exemple, polyester encré, punaises, 400 X 400 cm, 2011.

glissement s'opère et une nouvelle modalité de la perte apparaît : la séparation. Voir sans être vu. La schize du regard pensée par Lacan prend acte de la coupure nécessaire entre l'œil et la vision dans la relation de l'image au désir.

L'enjeu est de déployer une stratégie pour le faire (et le penser) artistique, de passer du versant de la fascination à celui de la contemplation et, d'une certaine façon, de laisser le dessin dessiner, avant même de se poser la question du sens. Ce qui demande que soit laissée la part belle à la procédure²⁰ et à l'événement.

20. Lucien Massaert écrit : « Notre texte se donnant pour ambition de construire un champ structural de potentiels renversements, il se justifie pleinement de ne vouloir en aucun cas distinguer les procédures des effets de sens, le discours plastique étant immanent aux opérations. Si toutefois l'on peut considérer des



1/64 de *Persée* (8 x 8) . 8, par exemple, polyester encré, punaises, 2010.

J'évoquerai quelques gestes mis en œuvre dans trois séries détaillées ci-dessous, *De la poudre aux yeux*, *Gélatines*, et *Persée* (8x8).8, par exemple. Gestes qui obstinément n'épargnent pas l'intégrité du support et s'attaquent à sa résistance (ou la mienne : celle de mes mains ou de ma patience) et cela dans un rapport à la destitution du primat de la vision qui interroge la possibilité de la maîtrise. La mise en œuvre est le moment de la rencontre de ce qui a été pourtant souvent patiemment élaboré en amont et de ce qui échappe. Elle répond à une attente qui ne sait rien de son objet. Il se peut que celle-ci soit déçue. Il se peut aussi que la déception du regard soit cette attente même. Parfois l'imprévu fait effraction et opère quelques renversements. Tel du moins serait le désir qui conduirait la flèche, s'il fallait viser un horizon.

– Nouer, renouer

Feinte ou leurre, paradoxe : localement, on y voit deux versants, un mat et un brillant, ils s'esquissent et s'esquivent car globalement les deux faces sont en continuité et le dessin est unilatéral. Il se réduit à être une bande nouée et striée de fentes. Il est meuble, comme une terre peut l'être (on peut en transformer la forme) mais aussi en tant qu'il se laisse mouvoir et tourner sur lui-même.

Depuis plusieurs années, le nouage en huit me travaille inlassablement. Je décide de resserrer la question, peut-être d'en faire le tour. Ses qualités plastiques

renversements épistémologiques comme un mode du déplacement, à l'inverse tout effet de signification métaphorique n'entraîne évidemment pas une rupture d'épistémè ». « En guise de préambule. Entre, repli et ouverture », *La Part de l'Œil*, 20, Bruxelles, 2004-2005, « Ouvrir le support », p. 18.

autorisent de nombreuses déformations continues, mais la répétition allait-elle épuiser le 8 ?

Je commençais à répéter l'objet jusqu'à en obtenir 9 puis 16. La seule variable se jouait à l'accrochage. Où s'arrêter ? Plutôt, quand ? Le plus simple était de s'en tenir à un nombre de décisions minimum. Le huit étant déjà donné, je m'y suis tenue. Qu'allait produire un mur de 8 par 8 nouages de 8 « identiques » ? Installer, réinstaller un mur de 8 : une *vie des formes* se tient dans la réserve. Et en même temps ne se satisfaire d'aucune forme. Celle donnée lors d'un accrochage l'est à perte, puisqu'elle est en définitive non répétable à l'identique.

Cet objet a une certaine élasticité, du répondant aux tensions et aux forces extérieures. Les traits de stylet se répètent tout le long de la surface et la strient dans la largeur. Trancher, c'est tracer un écart. Les incisives, quasi-coupures, insistent en réalité sur la continuité du bord qu'elles épargnent. L'objet est animé d'une résistance qui lui est propre. La surface courbée, fendue, ne prend forme que lorsqu'elle est épinglée au mur. On peut y piquer – sans percer la surface – comme dans le creux d'une boutonnière, des punaises à tête large, noires et brillantes. Et si par mégarde, ce nœud, qui ne manque pas de ressort, se déboutonne, alors il n'y a plus qu'à rejouer ! Chevelure ou bouclier, miroir noir, la surface se courbe en saillie et en concavité, les fentes s'entrouvrent suivant les tensions opérées par l'accrochage tout en négociant avec sa résistance, son élasticité et la gravité. Un espace s'y dessine. Il n'y a aucune représentation à lire mais seulement un regard à pratiquer, et c'est cette pratique qui lui donne sens. Elle en passe par le corps, non pas en tant que corps représenté mais en tant que cela engage la jouissance du toucher et de la vue. Un glissement du regard vers le toucher qui invite à un corps-à-corps avec le nœud.

– Pulverulent, poncif du dessein et dessin du poncif

De la poudre aux yeux : une série de dessins dont la réalisation doit beaucoup au poncif²¹, à la fois en tant que technique qui permet de reporter un dessin piqué de trous sur un autre support au moyen d'une poudre qui reportait en pointillés les contours du dessin. Mais également au sens de l'usure d'une formule. Les répétitions du motif ou du nœud de 8 sont autant de tentatives d'épuisement où l'art se permet néanmoins de nouvelles propositions.

Des couches superposées de papier sont traversées à coup de poinçons. Ce n'est pas par dur labeur, mais plutôt par une dépense de temps voluptueuse, une manière d'être à la fois absent à soi et dans une attention particulière au geste.

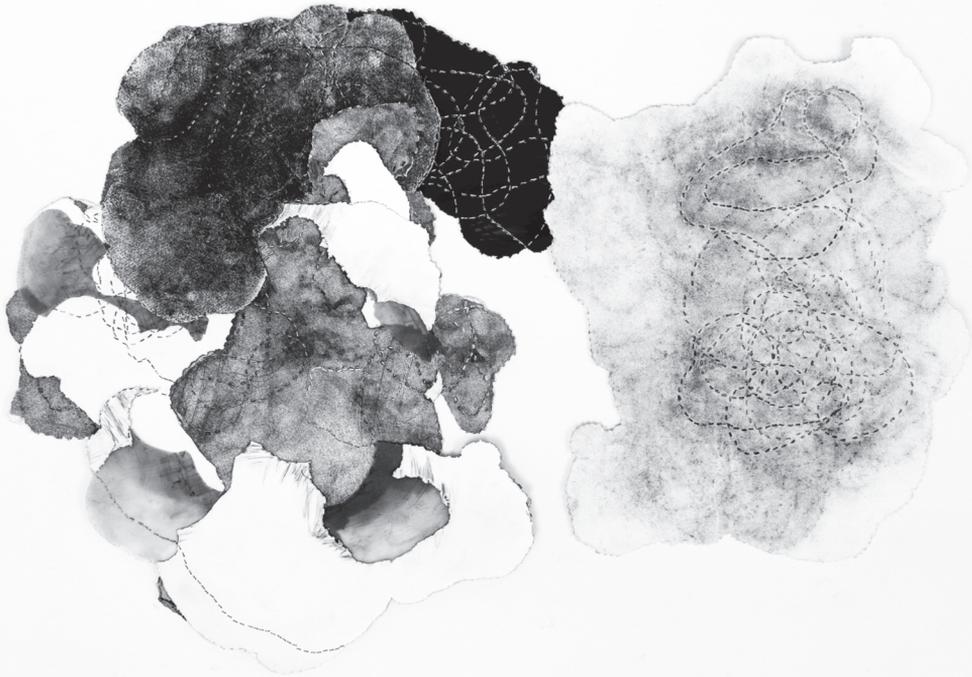
21. Pierre Baumann développa un travail et une pensée (au sens où Descartes, dans la *Dioptrique*, à partir d'une définition de la vision qui s'appuie sur le modèle du toucher) qui relie voir et penser autour du poncif, et qui si j'ose dire, me tapa dans l'œil, fructueux point de contact de nos recherches ! À lire : « Drawing, carve, bore and be bored », *La Part de l'Œil*, 29, « Le dessin dans un champ élargi », 2014-2015.



De la poudre aux yeux #14.1, papier poinçonné, fusain, 30 x 30 cm, 2011.

Le fusain pulvérisé, pris entre les couches, laisse son dépôt par frottements directs, par empreintes ou encore par la dispersion poudreuse engendrée au rythme des traversées du support. Les différentes couches de feuilles, dont l'ordre (dessus / dessous) et sens (recto / verso) peuvent échanger leurs positions, sont tantôt utilisées comme poncif, tantôt comme martyr ou encore comme support de transfert : le poncif retourné, détourné, devient lui-même le support du dépôt résiduel. Ces tracés en pointillés sont ceux de l'arabesque d'une ficelle nouée en 8 fermée sur elle-même laissée tombée sur le recto ou le verso d'une feuille de papier. L'opération est répétée, elle en devient un motif en tant qu'elle mobilise sa double signification : à la fois répétition et mobile de l'action, son moteur, où derrière la raison de l'action, il ne faut pas oublier la dynamique du mouvement. Le feuilletage s'étale, les couchent se séparent, se divisent. À partir de fragments, les dessins se bouturent, ils se développent et s'assemblent suivant différentes opérations combinatoires et modes de multiplications quasi organiques.

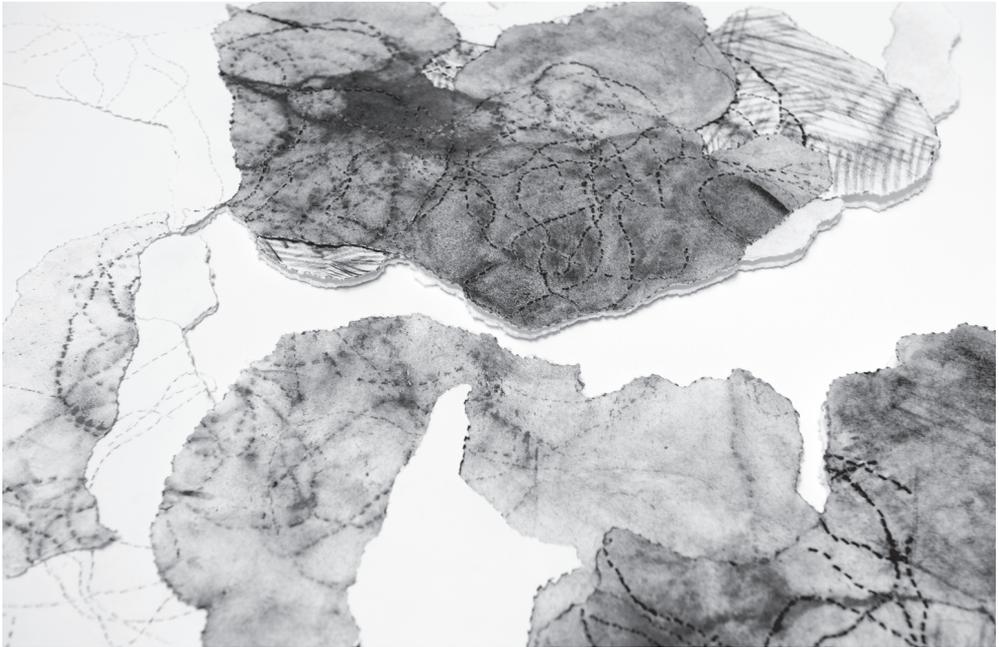
En géométrie, le point peut être pris comme une négation d'espace : c'est un constituant spatial qui n'occupe pas d'espace. Insécable, il est à la limite du continu



De la poudre aux yeux #13.2, papier poinçonné, pigment, 2013.

et du discontinu. Leibniz définit le point comme ayant une situation mais pas d'extension et l'espace comme le lieu de tous les points possibles. Le poinçon s'il n'est pas l'extension d'un point en est la traversée. Il emprunte à la fois à la piqure et à l'empreinte et désigne simultanément l'outil et son action. C'est aussi le nom de l'empreinte apposée, telle une estampille. Certains usages m'intéressent vivement dans ce contexte d'usure : le poinçon garantissait le titre en métal précieux d'une pièce originale en bijouterie ou orfèvrerie. Il attestait aussi parfois le signe de l'acquittement de l'impôt et équivalait à la signature de l'orfèvre. Il touchait de près à la monnaie, il frappait le revers d'une pièce. Poinçon vient du latin *punctio*, qui signifie l'action de piquer, d'où vient aussi ponction, prélèvement. À la fois retrait et signature, il certifie aussi le produit supplémentaire d'un capital.

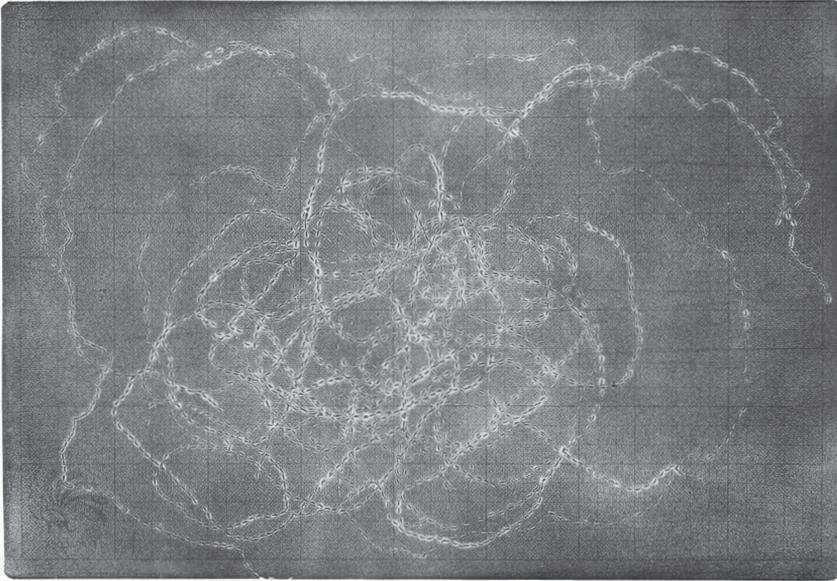
Ce *punctum*, fait par un instrument pointu, renvoie non seulement à la blessure, au signe de ponctuation, de désignation mais aussi dans l'expression « *Ad punctus temporis* » à une petite portion de temps, une syncope de la vision : le clin d'œil.



Détail, *De la poudre aux yeux #15.1*, papier poinçonné, pigment, 2015.

C'est une percée qui en même temps s'ouvre et se referme. Les œilletons bourgeonnent à la surface, leurs bords renflés sont l'ourlet de la paupière, paupière désertée par l'œil mais qui garde sa fonction de trouée²². Les expressions « faire le point » et « mise au point » convoquent l'optique et la vision. Mais le point n'est pas seulement de vue, s'il y a un rapport à la visée, le poinçon est plutôt comme un trait, une flèche qui traverse la matérialité du support. S'il n'offre aucun point de vue brunelleschien (celui-ci, unique, orientait le regard), il est un geste qui oriente la surface et qui se multiplie : les bords de chaque percée sont repoussés dans le sens de la traversée, ils deviennent l'indice d'un recto par rapport à un verso (localement et toujours momentanément), puisque les feuilles se retournent et plusieurs couches s'échangent « sens » dessus-dessous, un vers-le-bas se retourne, alors que le geste de traversée, lui, ne vient jamais vers le haut.

22. Voir Lacan, *Le séminaire Livre X. L'angoisse*, Paris, Seuil, 2005. Lacan y relève l'histoire d'un Bouddha, objet de culte et d'art, et d'une expérience de contemplation dans le *Séminaire X, l'angoisse*. Une figure de bodhisattva aux yeux mi-clos qu'il avait croisée dans un temple à Kamakura au Japon. Offerte aux regards des pratiquants, la déesse écoute les plaintes des hommes soumis à la « roue des désirs ». En position de méditation, elle a le regard voilé par ses paupières mi-closes. Ses yeux sont l'objet de tous les soins des religieuses. Leurs désirs et les effleurements répétés les ont polis jusqu'à leur quasi-disparition. Fruits d'un long désir, il ne reste qu'un léger renflement d'une brillance particulière. Lacan voit là une coupure qui permet de considérer le regard comme un de ces objets particuliers liés au corps et au désir. Le désir qui s'attache à l'image est fonction d'une coupure du champ de l'œil. Lacan signale que l'image bouddhique semble porter vers un point 0 du regard. La paupière baissée nous préserve de la fascination et en même temps nous l'indique. Cette figure dans le visible est tournée vers l'invisible, mais nous l'épargne.

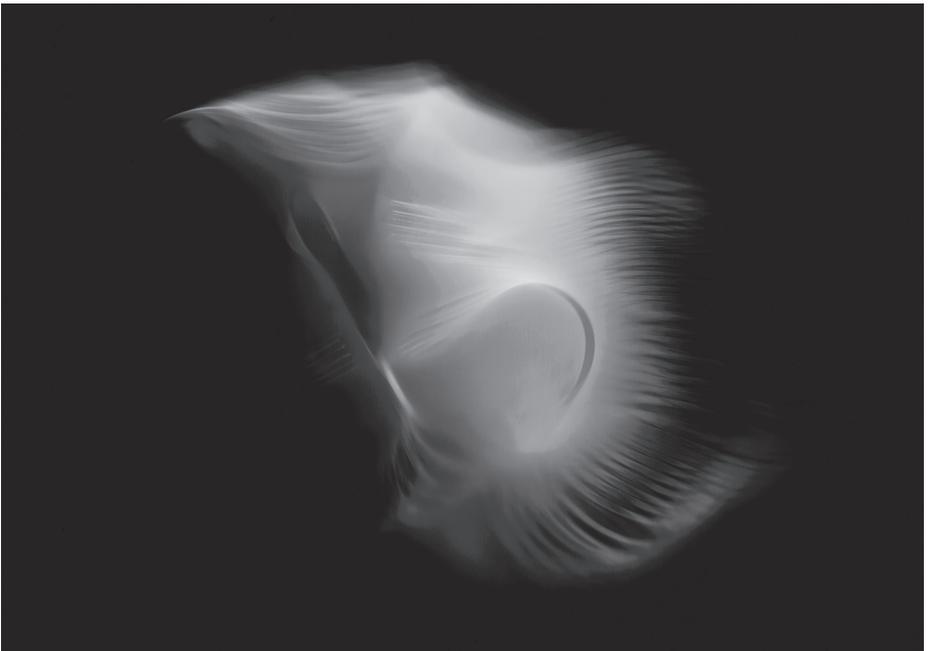
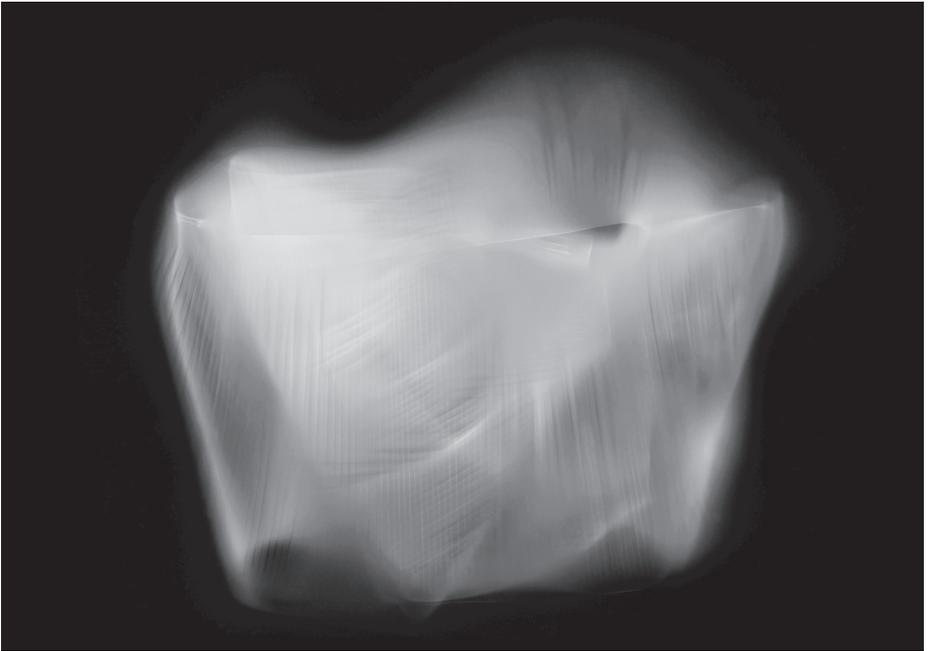


Tapis de coups, impression, tirage unique, 53 x 43 cm, 2012.

Piqûre, trait ou flèche, sa répétition fait du dessin un art de la passoire : le médium fuit de toute part, il échappe à sa détermination de support et réinvente sa fonction de surface (et non écran) de projection²³, elle devient projetante et contaminante. Chaque coup de poinçon fait palpiter les couches de papier, fait et défait tout autant formes et matières. Chaque coup porté retire ici, dissémine là, et fait traverser la poussière de fusain les différentes strates. Traversées du papier répétées, banalisées, elles contaminent l'étendue de la surface, elles forment des petits bords ourlés comme des lèvres, et la bouche pleine de poudre, (une forme de chute ?). Mordre la poussière / érotiser la surface²⁴.

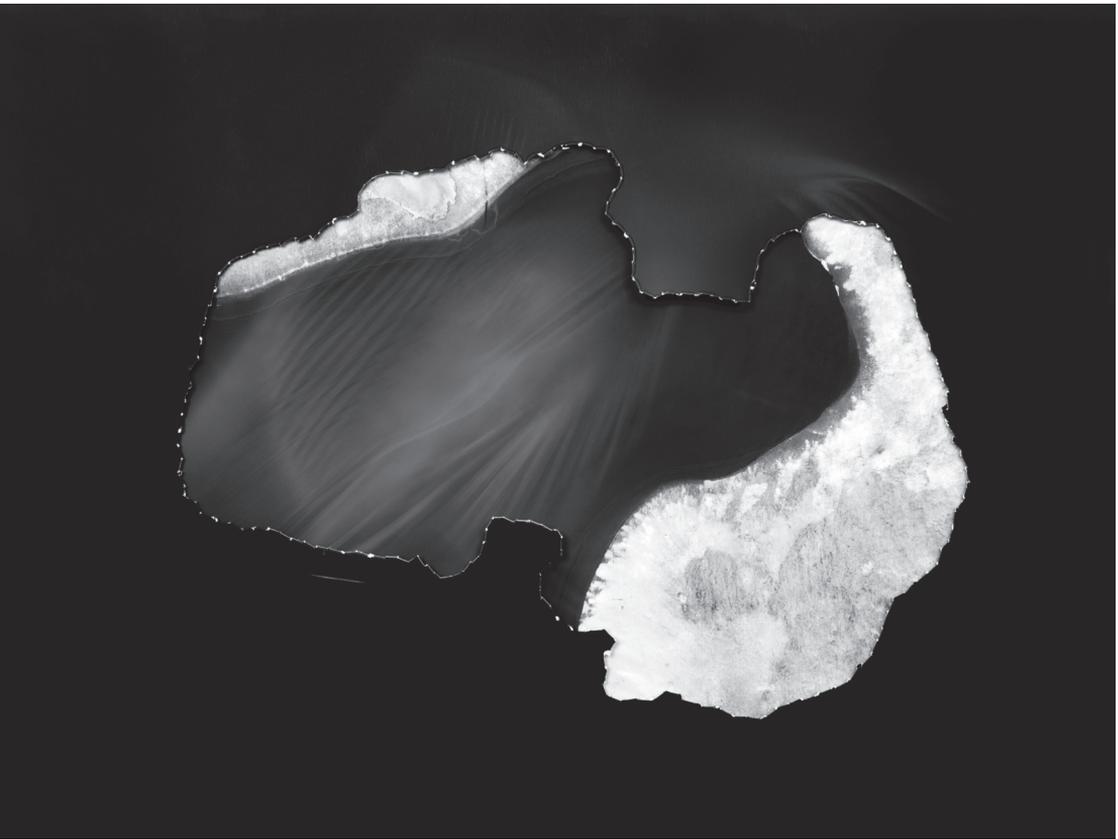
23. Éliane Escoubas, « Derrida et la vérité du dessin : une autre révolution copernicienne ? », *op. cit.*, pp. 47-59. À propos de la préface de Derrida dans *Mémoires d'aveugle, autoportraits et autres ruines*, « Ce qui est remarquable, c'est que Derrida, tout en reniant la sensation, ne l'ignore pas non plus, puisqu'il y a, semble-t-il, chez lui, une étrange substitution. Ne voit-il pas le "pointer" de la pointe comme un "point de fuite" tel qu'on le "voit" dans la structure de la perspective et de la "construction légitime" de la Renaissance ? Ne fait-il pas de la "pointe" tracée ou écrite un "point de fuite", c'est-à-dire ce point que, dans la perspective renaissante, on ne voit jamais et par où tout s'échappe et disparaît – ce point de la fuite de tout dans l'espace, où rien ne se maîtrise plus, où la vue se perd, ce point qui est celui de la perte de la vue ? Ou bien, dit-il, une "tache aveugle" – ce à partir de quoi on voit, mais qui ne se voit pas lui-même. Point de la pointe, point de fuite et tache aveugle ne sont-ils pas pour Derrida un seul et unique point ? Or, c'est ce que contredisent *Les Aveugles* de Bruegel. Mains tendues en avant, se tenant à leur bâton et les uns aux autres, ils avancent (de cela, de ce déplacement, ils doivent avoir la sensation), mais que l'un tombe et il entraîne alors toute la suite des aveugles dans le trou. Le trou est pour eux comme un point de fuite où ils se "précipitent", ce qui les attend à la fin. Et pourtant pour Bruegel, ce n'est pas le point de fuite du tableau, le point de fuite de la représentation. C'est peut-être cette confusion des "deux points" (le point de chute des aveugles et le point de fuite du peintre ou du dessinateur) que Derrida opérerait ».

24. L'œil, la bouche et le sexe : pour ces glissements, on pensera bien sûr à Bataille et l'*Histoire de l'œil*.



Gélatine, #11.3, photogramme, 43 x53 cm, 2011.

Gélatine, #13.7, photogramme, 43 x53 cm, 2013.



Sans titre, 43 x 53 cm, photogrammes, 2014.

– Poser, exposer

Les photogrammes, répertorient, inventorient les formes projetées, données par un nœud de 8 incisé et diaphane, déposé sur un papier photosensible à la lumière avec une volonté presque naturaliste. Autant les objets de *Persée*, (8x8).8, par exemple sont pris dans un temps de fabrication très lent (encre/inciser/nouer/accrocher), autant les photogrammes imposent un temps d'exposition relativement bref à la source lumineuse. Car éclairer c'est sans doute faire apparaître mais ici c'est au risque de tout faire se dissoudre dans le noir photographique par une trop longue exposition. On connaît le principe, cela se passe dans la chambre noire où l'ombre de l'objet s'inscrit de façon invisible sur le papier sensible grâce à la lumière qui le donnait à voir. Le plus ombreux dans la réalité provoque les valeurs les plus lumineuses sur la gélatine et, bien sûr, l'opération se fait dans le noir, à l'aveuglette, et à l'épreuve de la patience puisque ce que la lumière trace, l'œil ne le découvre qu'après coup. Cette tension entre visible et invisible que le



C de 8, photogramme poinçonné, polyester encré, 100 x 100 cm, 2014.

photogramme maintient et où se joue l'inversion des valeurs présente un retournement similaire à celui manifesté dans l'usure et dans l'aveuglement du dessinateur. Cette série en a engendré d'autres qui gagent des histoires de restes. L'une d'entre elles est issue de photogrammes laissés « trop » longtemps dans le bain de rinçage, au point que l'eau érode la partie de gélatine noircie immergée et la renvoie à un devenir poussière.

Une autre série se développe à partir de photogrammes délaissés, jugés momentanément ratés, qui traînent sans destin immédiat à l'atelier ; je ne vois trop qu'en faire. Parfois après l'oubli, un regard neuf reprend et dispose de ce qui tombe sous la main. Les *C de 8*, dont le c est la première lettre de courbe, mais que l'on peut entendre également comme « C d'huit » sont des assemblages de fragments de photogrammes soumis à des opérations similaires à celles pour la série *De la poudre aux yeux*. Une ficelle nouée tombe sur le support, son parcours sinueux est suivi, poinçonné et ces opérations inlassablement répétées. Les points de



Détail de C de 8, photogramme poinçonné, polyester encré, 100 x 100 cm, 2014.

vide ressemblent à de la couture, pourtant, il s'agit plutôt d'en découdre. Des fragments se détachent et se réassocient en de grandes pièces aux lacis complexes où l'égarément du regard est de mise. Usufuit du rebut, ce que je n'avais pas pu voir dans un premier temps est repris et rejoué dans un nouveau tour de la boucle, l'après coup est d'une importance capitale. L'œil s'y était trompé, et si la peinture use des artifices du trompe-l'œil depuis longtemps, c'est ici une autre tromperie de l'œil, ou plutôt une incertitude. L'art est cette expérience où la différence entre ce qui a pu prendre une valeur ou pas est aussi mince que ce qui sépare les deux faces de la bande de Möbius et est similaire au passage continu d'un côté à l'autre. La tension entre continu et discontinu se maintient jusqu'à la coupure de la bande. Positive ou négative, la valorisation se réduit à être une coupure dans la continuité du temps.

Bibliographie

- Beckett Samuel, *L'innommable*, Paris, Minuit, 1953.
- Derrida Jacques, *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible, 1979-2004*, Paris, Éditions de la Différence, 2013.
- Derrida Jacques, *Mémoires d'aveugle, L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990.
- Escoubas Éliane, « Derrida et la vérité du dessin : une autre révolution copernicienne ? », *Revue de métaphysique et de morale* 2007/1 (n° 53).
- Lacan Jacques, *Le séminaire Livre X. L'angoisse*, Paris, Seuil, 2005.
- Nancy Jean-Luc, *les Musées*, Paris, Galilée, 1994.
- *La Part de l'Œil*, n° 20, « Dossier : Ouvrir le support », Bruxelles, 2004-2005.
- *La Part de l'Œil*, n° 29, « Dossier : Le dessin dans un champ élargi », Bruxelles, 2014-2015.

Amélie de Beaufort est titulaire du cursus Dessin à l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles. Son travail est présenté à la Galerie Stéphanie Jaax et chez Sabine Wachters fine arts. Nouer, couper, coller, trouer, tracer, font et défont le dessin. Par engendrement et combinatoire, une spatialité souvent topologique se dessine. Au delà de la métaphore : éprouver dans sa réalité non pas mathématique mais plastique ce que s'y joue en tant qu'on s'y laisse prendre. « Que se passe-t-il alors, quand le dessin plutôt que de représenter un indice de réel vient s'y réduire et se présenter comme tel : un objet / espace topologique ? » Au fil de diverses opérations, sa morphologie dépend d'une logique qui ne s'écrit pas complètement, le dessin est sans cesse parasité par le dessin lui même. <http://www.ameliedebeaufort.org>