

UNIVERSITE DU QUEBEC

COMMUNICATION ACCOMPAGNANT L'OEUVRE  
PRESENTEE A  
L'UNIVERSITE DU QUEBEC A CHICOUTIMI  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAITRISE EN ARTS PLASTIQUES

PAR

DIANE LANDRY

LES CORPS NOIRS  
OU  
LA TISSURE DU TEXTE DANS  
LA TEXTURE DE L'IMAGE

NOVEMBRE 1986



### **Mise en garde/Advice**

Afin de rendre accessible au plus grand nombre le résultat des travaux de recherche menés par ses étudiants gradués et dans l'esprit des règles qui régissent le dépôt et la diffusion des mémoires et thèses produits dans cette Institution, **l'Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** est fière de rendre accessible une version complète et gratuite de cette œuvre.

Motivated by a desire to make the results of its graduate students' research accessible to all, and in accordance with the rules governing the acceptance and diffusion of dissertations and theses in this Institution, the **Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** is proud to make a complete version of this work available at no cost to the reader.

L'auteur conserve néanmoins la propriété du droit d'auteur qui protège ce mémoire ou cette thèse. Ni le mémoire ou la thèse ni des extraits substantiels de ceux-ci ne peuvent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

The author retains ownership of the copyright of this dissertation or thesis. Neither the dissertation or thesis, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

Résumé de la communication accompagnant l'oeuvre de Diane Landry  
présentée dans le cadre de la Maîtrise en Arts Plastiques.

---

Insister sur le littéraire dans le visuel, insérer le visuel dans les gestes d'écrire et de lire, impose à la production un rythme, une structure, une matérialisation particulière. Les choix formels doivent assurer l'interpénétration des langages utilisés, une harmonisations des média et des supports, un équilibre entre le dire et le faire.

Inscrire du sens, affirmer ou infirmer quelque chose, dans ou avec une formulation particulière, c'est, dans un premier temps, effectuer un transfert du polysémique ou monosémique. Faire corps avec soi-même et prendre corps en paraphant ses dires. Dans un second temps, en donnant corps au sens, nous glissons dans le polysémique par le jeu des multiples implications et interférences.

Cette recherche a, comme lignes théoriques, les notions de communication ou de sémantiques individuelles, la transparence et/ou la non-transparence des discours visibles et lisibles, l'épaisseur du texte iconique et graphique et, finalement, le corps comme langage, comme matrice-matière de la parole, de l'écrit et de la forme.

Dans la pratique, l'itinéraire m'a conduite du discours collectif au discours individuel, du livre aux écritures, du référenciel

à l'organique, de l'énergie à la matière, de la matière au corps, du corps tatoué de mots, d'extraits de textes personnels à la fragmentation de la réception du discours des Cariatides de papier.

Formellement, ce sont les "Corps Noirs" qui ont assuré ces différents échanges. Ces Corps Noirs se transforment au fil de l'écriture iconique et graphique pour devenir des acétates transparentes transportant diverses inscriptions, des écritures illisibles, mais pourtant interprétables, chargées de sens; des dessins triangulaires où le référentiel, les citations plongent au cœur de l'organique jusqu'à l'absorption totale et leur transmutation dans une matière; une matrice/matière suggérant la permanence physique et mentale du scriptuaire en signalant son rôle traditionnel d'accumulateur de la mémoire; et des statues de papier, Cariatides supportant le discours et manifestant la relation primordiale des corps aux langages, tatouées d'écritures, de mots et émettant par fragments leur sémantique individuelle, à la fois visibles et lisibles, il-lisibles et invisibles.

C'est la spire des "Corps Noirs" sommairement dessinée..

Le logogramme, une spirale à l'intérieur d'un triangle, ponctué régulièrement le parcours du regard; il traduit la dynamique du

geste par une visualisation graphique de l'écriture iconique et permet aux récepteurs et aux réceptrices de suivre plus aisément le sens de l'installation. C'est un outil de décryptage, un code de référence interne.

"Corps Noirs" est un lieu de lecture pour l'imaginaire. Le regard est dans la perception des sensations inscrites dans ces mots visuels.

C'est une mémoire/grimoire où le tissage du texte texture l'image.

## TABLE DES MATIERES

	Page
<b>INTRODUCTION</b>	<b>5</b>
<b>CHAPITRE I - L'ANNEXE PRETEXTE</b>	<b>6</b>
A) <b>Le pré-texte</b>	6
B) <b>Le contexte du concept</b>	9
C) <b>Le contexte ou le dessin particulier</b>	10
<b>CHAPITRE II - LA TISSURE DU TEXTE DANS LA TEXTURE DE L'IMAGE</b>	<b>13</b>
A) <b>Le livre et l'image</b>	13
B) <b>De la théorie à la pratique</b>	17
<b>CHAPITRE III - LES CORPS NOIRS</b>	<b>20</b>
A) <b>Les Corps Noirs transparents</b>	20
1. <b>Le lieu physique</b>	20
2. <b>Le support</b>	21
3. <b>Le médium</b>	21
4. <b>La dynamique</b>	22
5. <b>Le message et ses sources</b>	23
5.1 - <b>Corps Noir I - La Falaise de Béhistoun</b>	23
5.2 - <b>Corps Noir II - Ecriture cunéiforme</b>	25

5.3 - Corps Noir III - Lettre d'amour sibérienne	26
5.4 - Corps Noir IV - Dessin photocopié	28
5.5 - Corps Noir V - Visage	29
<b>B) Les Corps Noirs dessinés</b>	<b>30</b>
1. Le lieu physique	30
2. Le support	30
3. Les média	31
4. La dynamique	31
5. Le message	32
5.1 - Corps Noir VI - In-citation	32
5.2 - Corps Noir VII - Citations I, opcit In-citation	32
5.3 - Corps Noir VIII - Citations II, opcit Citations I	35
5.4 - Corps Noir IX - Citations III, opcit Citations II	39
5.5 - Corps Noir X - Idem, ibidem, opcit.	41
<b>C) Le Corps Noir matière</b>	<b>42</b>
1. Le lieu physique	42
2 - 3 Le Support et le médium	42
4. La dynamique	45
5. Le message	45
5.1 - Corps Noir XI - Matrice/ matière	45
<b>D) Les Corps Noirs moulés</b>	<b>45</b>
1. Le lieu physique	46
2 - 3 Le support et le médium	46
4. La dynamique	48

5. Le message	48
5.1 - Corps Noir XII - Cariatide Mutation	48
5.2 - Corps Noir XIII - Cariatide Collapsus	49
5.3 - Corps Noir XIV - Cariatide Tutelle	51
5.4 - Corps Noir XV - Cariatide Litanies	52
5.5 - Corps Noir XVI - Cariatide Grimoire	54
E) Les appendices	55
1. Contre - signature	55
2. Epilogue ou avant-propos	56
3. Le logogramme	57
CONCLUSION	59
BIBLIOGRAPHIE	60
ANNEXE I - La Falaise de Béhistoun	61
ANNEXE II - Les écritures cunéiformes	62
ANNEXE III - La lettre d'amour sibérienne	63
ANNEXE IV - Liste des diapositives	64

**"En physique, un corps noir, c'est un corps  
absorbant toutes les radiations qu'il  
reçoit et, chauffé, émettant également  
toutes les radiations."**

## INTRODUCTION

Insister sur le littéraire dans le visuel, insérer le visuel dans les gestes d'écrire et de lire, impose à la production un rythme, une structure, une matérialisation particulière. Les choix formels doivent assurer l'interpénétration des langages utilisés, une harmonisation des média et des supports, un équilibre entre le dire et le faire.

Je vais donc ici, en relisant à rebours mes gestes, marquer sur ces pages l'évolution de mon processus mental et le "Qu'est-ce à dire?" de mes choix, ainsi que l'itinéraire spiralé qui m'a conduite du discours collectif au discours individuel, du livre aux écritures, du référentiel à l'organique, de l'énergie à la matière, de la matière au corps, du corps tatoué de mots, d'extraits de textes personnels, à la fragmentation de la réception du discours de ces statues de papier.

C'est en quelque sorte, pour parler en images, la spire des "Corps Noirs", métaphore centrale de l'exposition et du logogramme qui y est donné comme clé de lecture.

## L'ANNEXE PRETEXTE

## A) Le Pré-texte

La première trace graphique d'un texte, quel qu'il soit et quelle qu'en soit la forme, porte en elle une accumulation stratifiée de références essentielles et/ou accessoires qui ont été forgées, façonnées par tout un ensemble d'interprétants universels et particuliers ayant comme finalité l'inscription d'une sémantique individuelle.

Le contexte même de la mise en forme du texte et du gestuel se nourrit de prétextes annexés au corps même du discours.

Ici, l'annexe est pré-texte. Un corpus d'images et d'inscriptions constituant des a priori nécessaires au fonctionnement correct du système projeté.

Dans cette recherche, l'écriture, l'écrit, diverses formes de langages entrent en interaction pour stimuler l'imaginaire, non seulement le stimuler, mais aussi le structurer.

En discourant, par la langue, l'écrit, l'image ou la forme, nous tendons à l'universel. Or, il se trouve qu'un discours, avant d'être formulé, doit passer par une appréhension et une compréhension

individuelles, par le corps, ce premier canal d'émission qui a le caractère d'une empreinte digitale, tellement particulier qu'il authentifie aussi sûrement qu'une signature.

Imprimé, souvent à notre corps défendant, par des informations continues imprégnant nos corps et nos idées, et s'infiltrant dans nos gestes et nos dires, on serait en droit d'affirmer que la personne humaine n'est qu'un agglomérat de citations: entre se citer et citer les autres, la marge est minime.

Un individuel particulier prenant racine dans un collectif universel. Mots, émis et inscrits, chargés de sens, charriant dans leurs crues, le JE, comme le TU, le IL et le ELLE.

"Quelles sont vos références? A quoi vous référez-vous lorsque vous affirmez que telle chose est telle chose? Cette citation dénote chez vous un penchant pour les discours clos. J'ai lu un article sur l'absence d'identité collective qui m'a paru intéressant. Avez-vous entendu telle personne dire que... J'ai vu celui-ci faire cela." Ces phrases surgissent dans le langage courant comme des bornes dans le discours et s'enchaînent pour s'achever dans l'artificiel et la neutralité. Généralement du moins. L'inverse est aussi possible.

Appropriation de la parole de l'autre par affirmations, dénégations, substitutions, comparaisons, identifications. Jusqu'à ce que

les mots que j'écris ou que je dessine soient ma seule et unique propriété et que j'affirme être la première à voir et à dire les choses de cette manière.

Processus normal, et heureusement.

Ce qu'il y a de sous-entendu n'est, en soi, jamais nommé comme tel; les allusions à d'autres dires sont habituellement placées en marge du corps du texte, annexées pour préciser l'ensemble.

Des on-dit racoleurs. Des prêt-à-porter mentaux. Des clichés instantanés.

Prendre conscience que citer l'autre, c'est aussi et surtout se citer; réaliser cela, c'est en même temps, convenir du pouvoir de l'écriture (1), lui concéder le tatouage de nos corps pensants et parlants. C'est aussi, en corollaire, passer du "il" neutre au "je" affirmatif.

Ce qui vient d'être inscrit comme pré-texte laisse filtrer de nombreuses références (2), mais tellement imbriquées les unes aux autres qu'elles ont fini par se fondre dans ce discours particulier..

Mémoire grimoire.

- 
- (1) C'est-à-dire la représentation de la parole et de la pensée par des signes, qu'ils soient sonores, visuels ou écrits.
  - (2) En cours de texte, certaines de ces références seront précisées; d'autres seront données en bibliographie comme sources directes et indirectes du discours théorique et pratique.

## B) Le contexte du concept

Une mémoire grimoire. C'est peut-être le constat évident de cette recherche. Ecrire ses mémoires, c'est transcrire quotidiennement sa mémoire. La majeure partie de nos dires et de nos gestes s'enfoncent dans l'indéchiffrable, l'inintelligible et l'illisible; sauf si l'on donne, en même temps que l'on dit, la ou les clés du sens.

Mais laquelle ou lesquelles choisir? Question d'éclairage, question de points de vue. Par éliminations successives, d'étape en étape, nous évoluons vers la personnalisation du dire et du faire, du sens commun au sens propre et au sens particulier.

Inscrire du sens, affirmer ou infirmer quelque chose dans ou avec une formulation particulière c'est, dans un premier temps, effectuer un transfert du polysémique ou monosémique. Faire corps avec soi-même et prendre corps en paraphant ses dires. Dans un second temps, en donnant corps au sens, nous glissons dans le polysémique par le jeu des multiples implications et interférences; un transfert du sens aux sens.

"Je" choisit dans le "Il" et le "Elle" pour s'adresser au "Tu".

Le subjectif est, pour l'émetteur-trice, objectif; cet objectif devient, pour le récepteur et la réceptrice, subjectif. A ce niveau, d'autres interprétants entrent en jeu, ceux de l'Autre qui n'est pas le/la même. Qui ne l'est jamais d'ailleurs.

L'osmose ne peut être que parcellaire, l'isotonie reste une question de choix individuels tout comme l'isomorphisme.

### C) Le contexte ou le dessin particulier

Tout ce qui vient d'être émis, n'est pas sans dessein précis.  
Non seulement faire corps et prendre corps, mais aussi donner corps à tous ces mots.

Et maintenant, le "c'est-à-dire"..., avec et après le "qu'est-ce à dire?!"...

Il s'agit donc de prendre formes, images et phrases dans un contexte précis. C'est "le dire, c'est faire" de J.-L. Austin, "l'écrit est un geste" de Sartre, "une parole se met à parler le parlé" de Kristeva qui se trouvent maintenant en marge, en sous-entendus.

Et en exergue:

"En ce sens, toutes les pratiques humaines sont des types de langage puisqu'elles ont pour fonction de démarquer, de signifier, de communiquer. Echanger les marchandises et les femmes dans le réseau social, produire des objets d'art ou discours explicatifs comme les religions ou les mythes, etc., c'est former une sorte de système linguistique secondaire par rapport au langage et instaurer sur la base de ce système un circuit de communication avec des sujets, un sens et une signification." (3)

---

(3) Kristeva, Julia, Le langage cet inconnu, p. 10

Comme langage privilégié, je choisis l'art comme lieu intense de communication et de recherche, un lieu qui participe autant de l'émetteur-trice que du/de la récepteur-trice. L'objet-art se révèle comme un accumulateur de sémantiques individuelles où les interprétants sont les multiplicateurs du sens et son moteur essentiel.

J'inscris mes gestes dans les arts visuels et, par conséquent, j'impose à mon imaginaire une certaine structure, une matérialisation formelle. Avant d'en arriver à construire un espace imaginaire j'ai dû déterminer, par lectures successives, les points saillants qui allaient servir d'assises au texte iconique et graphique.

Nous avons déjà perçu comme prémisses les notions de communication et de sémantiques individuelles; il reste aussi, celle du corps comme langage, comme matrice/matière de la parole et de l'écrit; celle de la transparence et/ou de la non-transparence des discours visibles et lisibles; et finalement, l'épaisseur du texte iconique et graphique.

Le dessein est d'illustrer l'épaisseur du texte dont, à la limite, nous ne recevons que des fragments et d'insister sur le parcours lisible de l'image par pénétrations successives au coeur de celle-ci; utiliser l'écriture pour faire image, l'image pour atteindre la matière, et la matière pour donner vie au corps langage.

...où finalement, écrire, c'est sculpter la matière de l'imaginaire et rendre sensible le visible et le lisible, comme l'illisible et l'invisible.

...où la matière/langage et la matière formes-image participent à la même projection, le c'est-à-dire des "Corps Noirs".

## LA TISSURE DU TEXTE DANS LA TEXTURE DE L'IMAGE

### A) Le livre et l'image

"Un livre n'est rien qu'un petit tas de feuilles sèches, ou alors une grande forme en mouvement: la lecture. (Sartre)". (Dictionnaire Robert, sous la rubrique "livre").

De l'apparence formelle à l'essence du sens; d'entrée de jeu,

nous plongeons dans le scripturaire, de l'extérieur vers l'intérieur, du livre/objet à l'objet/livre, à l'activité d'écriture et de lecture.

Le livre est pour moi un espace mental visuel que l'on peut toucher, que l'on peut entendre et dont on peut sentir les vibrations particulières et cela à partir d'un regard attentif, à partir surtout de ce parcours des yeux qui ne va pas uniquement de gauche à droite et de haut en bas, dans un sens linéaire, mais qui s'enfonce profondément dans le volume, au fond des pages, à travers le support de la feuille pour traverser la barrière des sens connus et imposer à notre imaginaire une vision autre que celle des apparences.

Mais ce niveau des apparences n'est pas facile à percer; pour beaucoup, c'est ce seul niveau du visible qui compte et qui est lu et vécu.

Rendre visible ce parcours du lisible, comme pour "Alice au pays des merveilles", ce pays qui est celui du langage et des mots.

Rendre aussi lisible le parcours du regard qu'est l'image et la matière mise en forme.

Dans l'écriture comme dans l'image, il y a du visible et du lisible. Qu'on s'en tienne au visible pour l'image sans lire et écrire au-delà des apparences, de la couleur de ses vêtements et de leurs coupes, c'est oublier le texte iconique et l'alphabet qui sert à le déchiffrer. Qu'on s'en tienne au lisible pour l'écriture sans imager et sculpter au-delà des mots, de leurs épellations et de leurs phonations, c'est oublier l'image textuelle et sa capacité de faire voir et de faire sentir, de créer par la virtualité des lettres de l'alphabet.

L'un comme l'autre, le livre comme l'image, sont objets de l'imaginaire. Le/la lecteur/trice de l'image et du texte se retrouve toujours avec les clefs de nouveaux sens entre les mains; il/elle doit mettre les clefs dans les serrures, les tourner pour actionner un temps particulier et un espace mental qui l'attendent pour produire des significations.

Dans l'espace d'exposition de tel-le artiste, le/la destinataire se voit donner un monde mental distribué dans plusieurs

images ou formes, circonscrites dans un environnement dans lequel et autour duquel il/elle doit physiquement se déplacer. Son corps amène sa pensée à sentir les images (ou formes), son mouvement amène les sens à penser la forme (ou l'image). Il/elle écrit ainsi par du sensible visuel un texte iconique pour la mémoire.

Dans le livre de tel-le écrivain-e, le/la destinataire se voit donner un monde mental qu'il/elle tient entre ses mains et dont il/elle feuillette les différents volets à travers le graphisme des mots. Son environnement physique immédiat se dérobe. Physiquement, il/elle n'a pas à bouger, seuls ses yeux et sa bouche sont mis à contribution. C'est son esprit qui fait le voyage et qui s'enfonce dans l'environnement; c'est son esprit qui fait faire image aux mots et qui dessine les formes.

Et dans ce voyage immobile, comme dans l'autre, tous ses sens sont mis à l'action pour activer la mémoire (parfois c'est le contraire, c'est la mémoire qui active le sens d'une phrase). Si j'écris le "plaisir de toucher ta peau", il faut que déjà ma mémoire ait enregistré un tel plaisir pour en éprouver la sensation. Si je peins "la finesse d'une peau", il faut que ma mémoire ait enregistré cette finesse, pour que mon regard en rappelle le sensible.

Ce sont pour moi deux mondes connexes: "imager" les mots et "nommer" les images; dessiner et matérialiser une phrase, écrire et lire une matière formelle et colorée. Et "faire sens" surtout.

### La tissure du texte dans la texture de l'image.

Ce ne sont que des mots, mais dans ma tête et dans mon corps, il y a longtemps qu'ils font images. Ce ne sont que des images, mais il y a longtemps qu'elles s'écrivent dans la matière.

Mais avant, comme préliminaires, il faut déshabiller les appa-

rences:

- le livre clos sur lui-même, pris dans la toile d'araignée qui empoussière sa couverture;
- le livre enroulé sur lui-même, nouant les phrases et les chapitres en un système clos;
- le livre dans le sac d'école, l'ânonnement du sens, l'acte conditionné;
- le livre amas de lettres imprimées, dépouillé du sensible;
- le livre aux multiples réseaux de sens imprimés dans les fibrilles de la matière et les fibres mnémoniques;
- le livre par étapes, pages sur pages, lignes par lignes, communiquant difficilement son sens; la percée du silence, écriture démasquée, délivrée en rouleaux mémoire/temps;
- le livre aux sens imbriqués, le livre/brique, le mille-feuilles en compression allégée.
- l'amas de livres en bibliothèque rangée, sériations photocopiées, les fausses perspectives ou les perspectives faussées,

avec ici et là des pages sommées de se taire par l'histoire et des chut(e)s de livres dont naît une autre parole dans une langue androgyne;

- le livre à la fois matière et pages, à la fois chaos du non-sens et coloration effeuillée du sens et des sens...

#### B) De la théorie à la pratique

Dans ces lignes, on retrouve deux systèmes linguistiques, la chose écrite et la chose imagée; deux attitudes qui sont des moyens de connaissance de soi et de l'autre, deux moyens d'intervention aussi.

Se servir des mots pour parler du scripturaire sur une feuille de papier, c'est habituel; se servir de l'écrit pour souligner l'activité de lecture, aussi; mais comment se servir de l'image et de la forme pour écrire les "Corps Noirs", pour écrire sur les murs et dans l'espace?

Le voyage à rebours n'est pas facile à faire. Quelque part, mes mots sont devenus trop matériels. Je suis en train de me traduire dans une autre langue.

Jusque-là, j'avais suivi certains itinéraires, éliminé des accessoires, cherché l'essentiel. Il reste donc, à la limite, deux

façons de matérialiser mon discours: soit d'utiliser la forme livoresque, soit de mettre l'éclairage sur l'aspect physique de l'écriture elle-même, sur son graphisme, sur différentes formes d'inscriptions, sur le plus petit dénominateur commun; le fait d'inscrire sur une surface quelconque des signes graphiques qui la chargent de sens et qui par le mouvement inverse, celui de l'interprétation de ces signes, de leur décryptage, retransmet ce sens ou du sens.

L'intuition aidant, ou qui sait, le fait que je sois très prise par cette recherche, et de corps et d'esprit, j'ai trouvé, si je puis dire, l'esprit avant la lettre, l'expression qui est devenue la métaphore, le personnage central du texte prenant formes et visages différents dans l'écriture visuelle. Ces corps noirs qui ponctuent régulièrement mon discours et qui ont été mis en attente jusqu'à maintenant.

En physique, un corps noir, c'est un corps absorbant toutes les radiations qu'il reçoit et, chauffé, émettant également toutes les radiations.

Dans la pratique, comme métaphore, ils sont devenus des acétales transparents transportant diverses inscriptions; des dessins triangulaires où le référenciel, les citations plongent au cœur de l'organique jusqu'à l'absorption totale et leur transmutation dans une matière; des statues de papier tatouées d'écritures et de mots,

**émettant par fragments leurs sémantiques individuelles, à la fois  
visibles et lisibles, illisibles et invisibles.**

## LES CORPS NOIRS

En utilisant, pour moi-même, le mouvement de la spirale soit vers l'intérieur, soit vers l'extérieur, j'ai appréhendé un monde imaginaire et traduit par des gestes, des images, des formes une nouvelle composée mot à mot dans un tissu visuel.

Les Corps Noirs prennent différentes formes suivant le médium d'inscription, le support d'écriture, le lieu qu'ils occupent, le message qu'ils transportent et le mouvement visuel et physique qui les anime.

Une histoire en quatre temps dont je peux donner le plan de construction et les gestes conscients de production, mais jamais tous les fils intérieurs de vos interprétants personnels. Cette histoire en mots fragmentés, c'est le/la récepteur-trice qui se verra appelé à en compléter les silences.

Je me contenterai donc de transcrire le faire, en laissant la lecture du dire se glisser entre les lignes.

## A) Les Corps Noirs transparents

## 1. Le lieu physique

Ces premiers Corps Noirs sont placés à l'entrée de la salle d'exposition et servent donc de prologue, d'entrée en matière.

## 2. Le support

Ils sont formés d'acétates à photocopie, mesurant 8 1/2" x 11", réunis les uns aux autres par collage pour donner des panneaux mesurant au minimum 5 pieds et au maximum 9 pieds.

La transparence de ce support est marquée d'images qui s'inscrivent dans l'espace pour arrêter le regard, le suspendre en quelque sorte; mais cette même transparence donne accès à ce qui sera vu et lu par la suite. C'est à la fois s'arrêter sur un point et passer à travers. C'est percer le lieu et le geste d'inscription pour trouver le sens, pour atteindre l'au-delà des mots et des images.

## 3. Le médium

Comme moyen de production, j'ai utilisé la photocopie et cela pour différentes raisons.

D'abord, parce que c'est effectivement un moyen de reproduction qui me permettait de reprendre une image et de l'agrandir à volonté, d'accentuer son caractère, d'imposer sa présence et, donc, de changer le lieu de lecture, le point de vue et l'éclairage.

Ensuite, parce que le photocopieur, comme outil de transcription a une précision qui dépend, pour beaucoup, de l'utilisatrice. Agrandir une image, par étapes successives, et

conserver en même temps la graphie de départ exige que l'on relise à chaque fois la copie et que l'on y rajoute les informations perdues au cours du transfert mécanique.

Le photocopieur, c'est aussi un outil de lecture, en ce sens qu'à partir d'un original dont il lit l'information, il peut préciser par "zoom" progressifs, une partie du texte choisi, donner de l'emphase à un point particulier; c'est donc aussi un instrument d'écriture à qui il faut reconnaître un caractère particulier. La fidélité du message dépendra toujours du respect de ce caractère, de l'impression spécifique qu'il produit et des distorsions qui finissent par se créer.

C'est une façon d'interpréter un message existant et d'en faire ressortir l'aspect qui attire l'attention, dans un but bien précis. Changer le regard et traduire autrement.

#### 4. La dynamique



La spirale va ici de l'intérieur vers l'extérieur afin de donner, soit de l'emphase au texte, soit de la précision à l'information... C'est un premier niveau, celui du regard porté sur une image.

Nous verrons aussi plus loin, que le mouvement indique un temps différent à travers les différents panneaux, du passé au

presque présent. C'est le niveau du moment d'inscription.

Et enfin, un mouvement qui s'inverse quant à l'implication du geste, de l'impersonnel au personnel, d'inscriptions extérieures à soi, aux autres plus personnelles et intérieures. La spirale, à ce niveau d'opportunisme du regard, s'intériorise.

## 5. Le message et ses sources

Cette première partie de l'œuvre est composée de six panneaux, dont cinq font partie du prologue, et le dernier, qui se présente comme un avant-propos, ou un épilogue, dépendamment du moment où il sera lu et du sens qu'on donnera à cette lecture. Laissons ce sixième panneau pour le moment et intéressons-nous aux autres.

### 5.1 Corps Noir I - La Falaise de Béhistoun

Source: Claiborne, Robert, Le miracle de l'écriture  
 Ed. Time Life Int., 1975, p. 57  
 Cf. photocopie I - (L'original du panneau transparent). (Voir annexe I)

Sur ce Corps Noir, nous retrouvons, gravé dans une falaise, un texte trilingue racontant un fait d'histoire et écrit en cunéiformes. Ce qui atteint mon imaginaire ici, c'est le fait qu'on ait inscrit un texte dans et sur une

forme, sur une matière très dure. C'est un geste "environnemental" qui m'impressionne et éveille mon attention.

Bien sûr, il s'agissait, pour les Perses, de perpétuer le souvenir des victoires de Darius au VIe siècle, de marquer sa trace.

Un scribe égyptien, 4000 ans avant notre ère, disait ceci: "Un homme est mort, et son corps est retourné à la terre. Tous ses parents sont aussi devenus poussière. C'est l'écriture qui perpétue son souvenir". (5) Et c'est effectif dans cette inscription rupestre.

Mais, paradoxalement, on cherche le lecteur, on se demande comment recevoir ce texte sans utiliser des lunettes d'approche. Ce texte est écrit pour la postérité, pour l'histoire, pour d'autres futurs. Entre cet hier lointain et un présent pas si éloigné, on a bien failli égarer la clé, le code de lecture. Quelque part, un oubli historique s'est installé. Rawlinson, comme décodeur, a redonné du sens à ce qui était devenu une image dans une forme.

---

(5) Tiré de Claiborne, Robert, Le miracle de l'écriture, p. 20.

Mais, pour moi qui la reçoit, c'est une toute autre histoire; ce qui m'accroche n'est pas nécessairement ce qui atteint l'autre.

Outre cette liberté que j'ai de recevoir cette image selon mon point de vue, de la sentir hors-contexte, j'ai celle de l'assimiler à mes dires et d'y voir, d'y retrouver mes gestes d'artiste: la même inscription dans la matière, la même façon d'inscrire, le même graphisme dans l'image.

J'en retiens surtout l'aspect visuel d'une écriture. Si l'écriture exige la capacité de procéder par mutations mentales, l'image le fait aussi.

## 5.2 Corps Noir II - Ecriture cunéiforme

Source: Le miracle de l'écriture, p. 3  
Cf. photocopie 2. (Voir annexe II)

Dans un geste analogue à celui de ce spécialiste des épigraphes, j'ai reproduit des signes cunéiformes en utilisant le photocopieur comme un "zoom" de caméra.

La volonté, elle, n'était pas la même. Si pour ce spécialiste, l'important est de faciliter la lecture, pour moi, il s'agit plutôt de montrer l'aspect physique des signes cunéiformes, la représentation graphique d'une parole.

Du sens de ce texte, je ne peux rien savoir. Je ne peux qu'appréhender le sens du geste, d'y retrouver la volonté de nos ancêtres de "transcender la parole, d'enregistrer et d'archiver une information, de renforcer la mémoire et de communiquer à une distance supérieure à la portée de la voix humaine" (6), et, dans ce but, de transposer graphiquement les mots, les sons parlés d'une langue.

### 5.3 Corps Noir III - Lettre d'amour sibérienne

Source: Le miracle de l'écriture, p. 14  
Cf. photocopie 3. (Voir annexe III)

Cette lettre d'amour, bien qu'écrite au début du XXe siècle, relève des techniques primitives d'écriture pictographiques, ces images stylisées d'un objet ou d'une personne utilisées pour suggérer un autre objet ou un concept difficile à représenter par l'image.

L'histoire, le texte relève du "roman Harlequin", mais autobiographique.

---

(6) Op. cit., p. 11

Bien qu'on me donne le sens de ce texte, je l'oublie ou plutôt je le mets en réserve.

Je le regarde comme un dessin conceptuel qui pourrait être une grille de lecture possible pour mon activité. J'interprète et, en quelque sorte, je m'approprie cette lettre.

A) L'artiste / l'émettrice

B-C) Seule face à sa production

D) Son geste, son travail est symbolisé par les traits croisés

E) Le / la destinataire

F-G) Le lieu d'exposition où se retrouve le / la destinataire

H) L'oeuvre qui attire l'attention, le regard

I) Liens étroits unissant le / la destinataire et l'oeuvre

J-K) Décryptage du sens par le / la destinataire; donne naissance à l'activité de lecture et à d'autres sens, probablement; peut-être divergents d'ailleurs.

L) L'artiste ressent la distance qui s'est établie entre elle et son oeuvre

M) Mais elle persévère dans sa passion, bien qu'elle soit exigeante

N) Malgré le fait qu'elle pourrait choisir une autre activité.

Et pourquoi pas? Je laisse les autres versions possibles à d'autres lecteurs.

Ces trois acétates supportent diverses écritures qui nous parvinrent après des millénaires, des écritures qui ajoutèrent de la permanence à la langue parlée, qui dessinèrent notre passé et créèrent notre alphabet par étapes successives.

Ce sont des gestes que ma production assimile, mais sans que j'en sois l'auteure de fait. Pourtant, ils sont ma parole puisque je les récupère et les intègre à mes dires pour servir mes fins.

Les deux autres panneaux sont plus personnels; la spirale part de ce qui, quand même, est hors de moi, pour pénétrer au cœur même de mon identité et de mes gestes.

C'est l'image photographique de ma signature et une pictographie de l'œuvre à voir.

#### 5.4 Corps Noir IV - Dessin photocopié

Source: Un dessin préparatoire au papier fond de scène, exécuté au pastel sec.

Ce dessin, placé en prologue, retranscrit sur acétate comme les autres écritures, réfère au premier stade de développement de l'écriture, c'est-à-dire à ces séquences d'images où le dessin intervenait pour transmettre le sens d'un message au destinataire en l'absence d'un intermédiaire humain.

C'est l'esquisse de la deuxième partie de l'exposition.

Reproduit en noir sur fond jaune, il est lié aux autres écritures, mais déjà inclus dans le corps du texte. Un cor-  
don entre le passé et le présent.

Et si on le regarde bien, on y retrouve la falaise et on y retrouvera les cinq Corps Noirs suivants.

### 5.5 Corps Noir V - Visage

Source: Photographie noir et blanc de Diane Landry, 1970.

Et je signe, Diane Landry, mais par une image. Quoi d'autre à ajouter? Nous y reviendrons, comme nous reviendrons au sixième panneau.

Voilà le prologue: la transparence et/ou la non-transparence du texte; l'opacité sur un support transparent;

des écritures illisibles pour nous, mais pourtant interprétables, chargées de sens, pleines d'énergies à transmettre ailleurs, comme... ou autrement.

### B) Les Corps Noirs dessinés

De l'espace aux murs, changement de lieu, changement de médium, de supports, de dynamique et de message. Nous sommes maintenant à l'intérieur de l'œuvre. Le regard voyagera maintenant des murs latéraux jusqu'au mur du fond de la salle.

Dans cette partie du texte, cinq grands dessins sur papier fond de scène, macrophotographies imaginaires, pénétrant de plus en plus à l'intérieur des apparences pour atteindre le noir, une saturation maximum d'énergie. Ces dessins sont triangulaires et exécutés par strates successives.

#### 1. Le lieu physique

Les murs latéraux de la salle, ainsi que celui du fond sont porteurs de ces triangles, deux dessins à gauche, deux dessins à droite et le dernier face à l'entrée. La mise en scène.

#### 2. Le support

Des papiers fond de scène gris et blancs.

### 3. Les média

Plusieurs techniques ont été utilisées pour faire ces dessins.

D'abord l'écriture qui inscrit en première couche des citations tirées de trois volumes (c'est le cas pour 3 des 5 dessins).

Ensuite de la teinture à tissu appliquée à l'éponge par-dessus le texte.

Et enfin, un dessin fait à la craie conté et à la sanguine recouvre ces deux premières couches.

#### Une stratification de l'image.

### 4. La dynamique



Le mouvement de ces dessins va de l'extérieur vers l'intérieur; on perce la surface de plus en plus profondément jusqu'à ce qu'aucune source lumineuse n'anime les formes. L'organique n'est plus qu'énergie.

Le regard fait un "close-up" sur une partie du dessin et le projette dans un deuxième temps, en "zoom-out", sur un autre papier fond de scène, l'imaginaire macrophotographiant ce qu'il découvre par cette nouvelle lecture.

## 5. Le message

### 5.1 Corps Noir VI - In-citation

L'incitation, c'est ce qui pousse à faire quelque chose, c'est la première phrase d'un texte, le point de départ d'autres gestes, d'autres attitudes. C'est plus une impulsion, une intuition, qu'un savoir.

C'est un lieu premier, sans référence extérieure, le premier élément de la série. Ce corps noir prend donc le sens d'une in-citation. Jouer sur les mots, c'est créer différemment son univers, c'est aiguiser son attention émoussée par l'habitude, l'autrement dit.

### 5.2 Corps Noir VII - Citations I, opcit In-citation

Référence: Ferguson, Marilyn, La révolution du cerveau, Paris, Calmann-Levy, 1980, 372 p.

"Toutes les apparences sont relatives. Un individu dont les yeux ne seraient sensibles qu'à l'ultraviolet ou à l'infrarouge ne verrait pas une oeuvre d'art, une peinture, comme nous la voyons, mais il pourrait la percevoir par l'odorat ou le toucher...." p. 237

"L'expression «illusion des sens» prouve que nous ne sommes pas encore pleinement conscients de ce que les sens ne représentent les choses ni de façon illusoire, ni de façon réelle. (...) Dans des conditions différentes, les sens donnent des sensations et des perceptions différentes" p. 238 (Ernst Mach, physicien allemand).

"Des chercheurs du Massachusetts General Hospital et de l'université du Massachusetts ont montré que le cerveau convertit les stimuli visuels par une transformation de Fourier, moyen mathématique très utilisé en physique moderne. (Les cellules complexes convertiraient les informations reçues par les cellules simples et ensembles fondamentaux nécessaires pour la reconnaissance et la mémorisation de patterns (c'est-à-dire de schèmes spatio-temporels))" p. 239

"Nos sens ne nous donnent pas une image directe du monde; ils nous offrent plutôt des données pour la vérification d'hypothèses sur ce qui se présente à nous. Nous pouvons en fait dire que tout objet perçu est une hypothèse" p. 239

"E.H. Shattuck soutenait que l'on doit savourer la joie sensuelle de la création artistique de son propre cerveau. "Une rose est une rose uniquement parce que l'homme la voit telle; sans l'homme, ce ne serait qu'un pattern de tourbillons d'énergie" p. 244

"Les recherches ont montré que la fixation d'une image semble demander un quart de seconde". p. 245

"La stupéfiante plasticité de ses sens souligne que l'homme n'est pas un "état" mais un "processus", a dit Théodozius Dobzhansky, Prix Nobel de biologie." p. 247

"Il n'y a aucune raison non plus pour que la nature s'arrête au point où nos cinq sens traditionnels cessent de la percevoir". p. 254

"Castenada parle de l'intangibilité des stimuli qui sollicitent notre perception. Nos interprétations de ces stimuli, dit-il, peuvent s'étendre au loin, dès que nous brisons les chaînes de notre adaptation culturelle. Beaucoup de ce que nous voyons et entendons est une convention dans le cadre de notre héritage européen, fondé sur nos expériences communes". p. 254

"Le créateur aime s'amuser. Il savoure les idées folles, et n'éprouve pas le besoin de les soumettre immédiatement au jugement critique. Il est un séminaire d'idées à lui tout seul. Il pose sans cesse des questions, et ne se satisfait pas de réponse qu'on lui fait sans hésiter: il n'a qu'un minimum de respect pour les "données établies". Devant une alternative dont ni l'une ni l'autre voie ne le satisfont entièrement, il en cherche une troisième. Même qu'il est un peintre, poète ou musicien, il ne tient pas ses propres réalisations pour des inventions, mais plutôt pour des découvertes. Il puise volontiers dans les observations faites par hasard et en dehors de son domaine; il est éclectique, il est toujours en train de synthétiser et d'intégrer". p. 299

"E.W. Sinott pense que la vie est le processus créateur, par le jeu de ses qualités d'organisation, de production de patterns, et de sa caractéristique dominante, la perpétuelle remise en question". p. 300

"Voir dans la créativité une activité non intellectuelle revient à refuser de tenir compte de la nature dynamique, unitaire et cohérente du cerveau. Les émotions et l'intelligence, la liberté et la discipline, la raison et l'intuition, le précis et le flou, les processus primaires et secondaires, le chaos et l'ordre... toutes ces données apparemment contradictoires coexistent dans l'harmonie créatrice du cerveau humain". p. 305

"Les thèses de la physique moderne déroutent: le non-physicien: l'univers n'est pas du tout tangible, la réalité des corps matériels est "maya", c'est-à-dire une illusion". p.323

"Nous avons regardé avec tant de constance dans le microscope matériel que nos yeux ont fini par se coller plus ou moins à l'oculaire, et nous avons tendance à penser que tout s'y trouve. Il faut nous détacher, et regarder à travers un autre microscope". p. 329

Ces citations, comme les autres qui vont suivre, je les ai admises dans mon propre langage et intégrées à mes gestes. Il n'est pas nécessaire que je les commente puisqu'elles sont inscrites très organiquement dans ma pratique.

**Le référentiel est toujours présent dans nos affirmations comme une charge d'énergie à transformer, à personnaliser.**

**Les Citations I proviennent d'une analyse scientifique de la réalité; elles n'en démontrent pas moins la créativité de notre cerveau dans son appréhension du monde.**

Toutes sortes d'ondes nous traversent et nous habitent et la plupart sont invisibles. A nous de les sentir et de les traduire.

### 5.3 Corps Noir VIII - Citations II - Opcit Citations I

Référence: Martinon, Jean-Pierre, Les métamorphoses du désir et l'œuvre, le texte d'Eros ou le corps perdu, Paris, Ed. Klingsieck, coll. d'Esthétique, 1970, 252 pages.

"C'est aussi du manque dont parle Mélanie Klein, lorsqu'elle essaie de nous montrer que la construction du monde sur le mode symbolique est liée à l'angoisse, parce que justement dans l'expérience de l'angoisse nous avons le sentiment que notre armature symbolique repose sur le vide et qu'en conséquence la croyance en notre sécurité est aléatoire". (p. 29 tiré de "l'importance de la formation du symbole dans le développement du moi" 1930, dans La psychanalyse, T. 2)

"Nous sommes en présence d'une structure feuilletée, archéologique quant à sa forme, de l'inconscient".  
p. 33

"La place que j'occupe comme sujet de signifiant est-elle, par rapport à celle que j'occupe comme sujet du signifié, concentrique ou excentrique, voilà la question". p. 35 Lacan, L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud, p. 69, dans Psychanalyse, Tome 3, Psychanalyse et sciences de l'homme.

"Si j'ai dit que l'inconscient est le discours de l'Autre avec un grand A, c'est pour indiquer l'au-delà où se noue la reconnaissance du désir au désir de reconnaissance". p. 35 Lacan, Psychanalyse, Tome 2: Le Séminaire sur: "La lettre volée" p. 77

"Notre masque le plus profond c'est le langage lui-même: c'est notre travestissement essentiel parce que les symboles se renvoient les uns aux autres dans un rebondissement ininterrompu mais, "même dans ce signifiant pleinement développé qu'est la parole, il y a toujours un passage, quelque chose qui est toujours au-delà de chacun des éléments articulés, de leur nature fugace, évanescents" p. 45 Lacan, Les formations de l'inconscient, p. 17-18.

"Les pensées "avides de s'exprimer" sont rejetées vers une série de substitutions au niveau du symbole, allant du rêve, du lapsus, de la névrose à l'œuvre d'art. Or s'il y a plusieurs langues pouvant exprimer le désir, plusieurs portées, comme en musique, sur lesquelles une écriture peut s'inscrire, toutes ces inscriptions dans lesquelles le désir peut se formaliser ne sont pas équivalentes au point de vue économique. Des clivages interviennent qui distordent la partition sans pourtant désaccorder tout à fait les divers registres". p. 47

"Au niveau de la structure des toiles des schizophrènes, certaines grandes constantes apparaissent, par exemple la stéréotypie qui est la technique par laquelle un élément du dessin est répété plusieurs fois avec de faibles variantes dans le même tableau". p. 60

"L'oeuvre d'art, comme les rêves et les fantasmes, est une expression des désirs non exposés en clair, mais obéissant aux lois psychanalytiques du déplacement, du déguisement et de la condensation, ces œuvres étant des objectivations de la personnalité".  
p. 67

"Plus qu'une expression l'œuvre est une solution qui ne laisse pas son auteur sans le modifier; elle constitue une véritable réussite auto-psychanalytique, en contraste avec les échecs renouvelés du névrosé ordinaire ou du psychotique..." p. 68

"La symbolisation dans l'œuvre d'art et dans la création artistique est l'envers du délire schizophrénique, ce qui ne veut pas dire qu'elle ne puisse pas aux mêmes sources que lui". p. 85

"... l'art est la suprême illusion". p. 95

"...le point focal dans lequel se nouent l'échange et la mort semble être le corps". p. 125

"L'homme apparaît dans toute sa dignité quand il nous fait d'emblée l'impression d'être une plaisanterie absolument réussie, celle qui consiste à être en même temps un esprit et un individu..." p. 141 Tiré de Novalis, Petits écrits p. 55

"N'est-ce pas en définitive un des buts les plus profonds de l'œuvre d'art que de ravir dans tous les sens du terme, le regard et ici le verbe de Socrate, comme si le logos et le pathos s'harmonisaient enfin dans un objet qui serait à la fois objet de réflexion et objet de perception?" p. 133

"... l'œuvre d'art est l'approche la plus directe d'une présence humaine entraînant d'autres modes de dynamisme émotionnel que ceux apportés par le langage courant".  
p. 135

"Vouloir lire une page de Finnegans Wake c'est prendre nécessairement les mots dans un sens révocable, c'est les déplacer dans une chaîne d'équivalences imaginaires et symboliques et abandonner par là une partie de leurs lettres et de leurs significations possibles: c'est donc, par un diktat du lecteur, trancher au vif des mots pour faire jaillir un texte qui ne sera pas le sens absolu de l'écrit, mais un sens possible accordé à la libido du lecteur". p. 137

"Notre relation à l'œuvre d'art est une relation spéculaire, il y a captation du moi dans l'œuvre d'art, car celle-ci en même temps qu'elle rend possible une trouble connaissance de soi, rend aussi probable une sorte d'aliénation". p. 138

"...l'œuvre d'art est aussi un miroir où nous découvrons une double altérité. En premier lieu, la nôtre, vis-à-vis de nous-mêmes, en second lieu, la nôtre, vis-à-vis de l'artiste. La première altérité serait contenue dans cette découverte que la communication entre une œuvre d'art et nous ne passe pas par le sujet, c'est-à-dire évite le discours logique, et passe par une autre sorte de langage. La seconde serait cette communication entre l'autre qui est en nous et qui est notre inconscient et l'autre qui est en l'autre et qui est l'inconscient de l'artiste".  
p. 138-139.

Citations II, c'est l'analyse psychanalytique de l'œuvre d'art et de l'activité de production. C'est poser comme principe la relation primordiale du corps au langage, où se joue les échanges du sujet à l'Autre.

La conversion en énergie occupe de plus en plus la surface du dessin.

## 5.5 Corps Noir IX - Citations III, opcit Citations II

Référence: Jauss, Hans Robert, Pour une esthétique de la réception, Paris, Ed. Gallimard, 1978.

"...La jouissance englobe tous les degrés de l'expérience, jusqu'à la plus haute aspiration à la connaissance - la "jouissance de la vie" qu'éprouve la personne jusqu'à la "jouissance de l'acte créateur", en passant par "la jouissance de l'action" et la "jouissance accompagnée de conscience" (Goethe dans "Faust")" p. 126

"La jouissance esthétique apparaît sous un jour négatif comme s'opposant dans l'usage linguistique, aussi bien au travail, qu'à la connaissance et l'action". p. 129

"Dans le procès primitif, spontané, de l'expérience esthétique", l'imaginaire n'est pas encore objet mais acte de la conscience imageante, (...) par lequel celle-ci prend ses distances tout en créant une forme. La conscience imageante doit opérer la néantisation du monde, de l'objet réel pour pouvoir produire, à partir des signes linguistiques, optiques ou musicaux de l'objet esthétique, une Gestalt faite de mots, d'images ou de sons (J.-P. Sartre - "L'imaginaire - Psychologie phénoménologique de l'imagination".) " p. 130

"L'histoire de l'expérience esthétique n'est pas encore écrite, elle devrait étudier la praxis de la production, de la réception et de la communication artistique à travers une tradition qui l'a presque toujours marquée ou ignorée". p. 132

"...ne voir en l'expérience esthétique qu'un facteur de résignation, un expédient dont le seul effet serait d'entretenir le désir d'une vie plus heureuse, c'est méconnaître le rôle authentiquement social qu'elle a joué souvent contre le courant de l'idéalisme philosophique et de sa culture affirmative". p. 138

"L'expérience esthétique est amputée de ses fonctions sociales primaires tant qu'on l'enferme dans les catégories de l'émancipation et de l'affirmation, de l'innovation et de la reproduction, et que l'on n'introduit pas les catégories intermédiaires d'identification, d'exemplarité et de consensus ouverts - ces catégories qui dans l'expérience de l'art, ont été à la base de toute activité communicationnelle, et qui pourraient aujourd'hui faire sortir les arts de l'impasse où l'on a souvent déploré de les voir enfouis." p. 157

"...un "connaître" qui dépend du "pouvoir" d'un pouvoir qui s'expérimente lui-même dans "l'agir" de telle sorte que comprendre et produire ne sont plus qu'une seule et même opération. (Concept du pouvoir poétique de J. Mittelstrass)." p. 139

"Ce qui apparaît à l'observateur comme perfection formelle (...) n'est pour l'artiste que l'une des solutions possibles en face d'un problème qui en comportait une infinité." p. 140

"Entre les deux pôles de la rupture avec la norme et la réalisation de la norme, entre le renouvellement de l'horizon d'attente dans le sens du progrès et l'adaptation à une idéologie régnante, l'art peut exercer dans la société toute une gamme d'effets souvent négligés aujourd'hui et que l'on appelle effets de communication, au sens restreint d'effets créateurs de normes." p. 150

"Il y a des œuvres qui n'ont de rapport avec aucun public défini lors de leur apparition, mais bouleversent si totalement l'horizon familier de l'attente que leur public ne peut se constituer que progressivement." p. 55

Citations III, c'est l'expérience esthétique, la poésie, l'aesthésis, la catharsis impliquées dans l'acte de réception d'une œuvre. Le lieu où se joue l'échange entre le sujet et l'autre. Une énergie à traduire.

### 5.5 Corps Noirs X - Idem, Ibidem, Opcit

Un triangle entièrement noir portant à sa base des traces de matières. Constitué entièrement de toutes les autres citations, c'est le lieu des références silencieuses, l'espace où l'échange se prépare entre le discours collectif et le discours particulier, en attente avant la matérialisation.

Le logogramme qui l'identifie porte la spirale, mais orientée dans les deux sens  , de l'inscription à la traduction.

Après cet inventaire de références et de signes, certaines précisions s'imposent.

Toutes ces références et interférences d'ondes ne sont pas lisibles sur les dessins, elles disparaissent sous l'organique, on ne peut qu'en sentir les traces.

Tout en précisant la transparence ou la non-transparence de l'image, ces derniers Corps Noirs insistent sur l'épaisseur du texte iconique et graphique, sur l'épaississement progressif du référenciel.

### C) Le Corps Noir matière

Maintenant, nous passons du mur au sol et nous pénétrons dans une autre forme, un Corps Noir matérialisé. Depuis sa conception jusqu'à sa réalisation, il a toujours été nommé Matrice/matière.

#### 1. Le lieu physique

Posée sur le sol, sa base touchant celle du triangle noir (Corps Noir X), cette matrice assure le passage du mur au plancher; c'est un lieu transitoire, le lieu de l'échange effectif, du potentiel magnétique et du virtuel.

#### 2-3. Le support et le médium

Ce corps noir est à la fois support et médium. Il est constitué de papier/matière (pulpe de coton, de lin et d'abaca teintes), et travaillé en épaisseur comme de l'argile. Mesurant 16 pieds par 8 pieds, ce triangle est divisé en vingt parties afin de faciliter le moulage.

La matière papier, c'est le médium privilégié de mon activité artistique. Sa légèreté, sa souplesse, sa polyvalence, sa malléabilité me la rendent très attirante.

Paperassière, papetièr, "papiériste", "papierartiste", ces expressions semblent boîteuses pour quelqu'un qui appréhende le papier/matière d'une manière traditionnelle et extérieure. Pour une artiste vivant le papier de l'intérieur, dans sa matérialité même, elles conviennent assez bien. Individuellement, j'ai fait le voyage à travers les fibres, à travers la fabrication, à travers l'histoire, à travers les utilisations de cette matière. J'en ai fait le support, le thème, le signe privilégié de mon activité artistique et elle est une engagée volontaire dans mon processus créateur et ma démarche intérieure. Le papier/matière joue avec la fascination, la sensualité et impose sa présence à travers la mienne.

L'écriture est la mémoire du monde et le papier est le support de cette mémoire. Vivre à l'intérieur de la matière/papier incite à toucher le corps de cette mémoire. Approche primitive, pensée sauvage, palinodie culturelle...

Dans mon imaginaire, le papier c'est comme une deuxième peau. Loin d'être un miroir vide, neutre et angoissant, il est condensateur, sujet-parlant. Comme "individu", il m'implique dans sa matière mémorisante et dénonce, plus sûrement que toute autre matière, la dictature des discours et des théories, ou la présence de l'Autre dans mon discours.

"En tant que matière mémorisante, compère de la mémoire et de l'histoire, le papier n'est pas un serviteur innocent. Sa neutralité ressemble à sa virginité pseudo. (...) La parole au papier colle, trahissant son origine: au commencement n'était pas le Verbe, mais la matière qui s'est faite ricochet, écho dans la grotte de rocher et sa destination, humaine et vivante, apparemment." (7)

Le papier, qu'il soit journal, imprimés, livres, pulpe, induit l'histoire de la pensée occidentale: anthropologue, sociologue, ethnologue, traducteur des mythes de la communication. Comme matériau ouvert, réceptif, plein de sens impliqués, il connote de multiples façons l'histoire et la densité culturelle. Comme artéfact privilégié de notre conscience (ou inconscience), il s'infiltre avec force dans nos imaginaires, car il nous imprègne depuis notre enfance. Matière familière, tactile et visuelle, le papier a une présence sociale évidente.

Cette parenthèse donne un aperçu sommaire et général du "pourquoi" de mon choix en ce qui concerne la matérialisation de la matrice. Plus précisément, la matrice suggère la permanence physique et mentale du scripturaire en signalant son rôle traditionnel d'accumulateur de la mémoire et les empreintes en couches stratifiées et modelées de nos mémoriaux.

---

(7) D'achon, Aude "Le stade du papier", Traverse, #27 - 28, p. 147

## 4. La dynamique



C'est la spirale intérieure/extérieure. Prenant aussi sa source, son énergie, son contenu dans les autres corps noirs, en lui-même et par ce qu'il contient, il assure la transmutation des dires au dire particulier et la mise en forme des corps/textes.

## 5. Le message

## 5.1 Corps Noirs XI - Matrice/matière

En plus de ce qui a déjà été dit au sujet du médium matière/langage, matière/image, matière/forme, la matrice réfère au support des premières formes d'écritures, les tablettes d'argiles sur lesquelles les Sumériens gravaient leurs textes. Corps Noir XI, c'est le retour à la matière, ce sont les gestes primaires très libidinaux de traduction de l'imaginaire, la lettre et l'esprit avant le dire individuel, à prendre au pied de la lettre. Un agglomérat de possibles.

## D) Les Corps Noirs moulés

Du transparent au bi-dimensionnel, au haut-relief, pour aboutir au tri-dimensionnel. Les Corps Noirs se présentent dans dif-

férentes positions et son placés sur le sol, entre la matrice/  
matière et les acétates transparents.

### 1. Le lieu physique

Ils occupent l'espace. C'est le lieu du dire particulier.

### 2. Le support et le médium.

Ce sont des statues de papier noires, colorées avec des  
pigments métalliques et gravées de textes.

Ces sculptures ont été produites à partir de moulages en  
plâtre réalisée sur le corps de l'artiste, par une volonté  
évidente de personnaliser le geste et de rendre compte d'une  
sémantique individuelle.

Par souci de véracité, il s'avérait nécessaire que la pro-  
ductrice du texte et du discours soit aussi la porteuse du  
sens. Un regard sur soi-même: se choisir comme lieu subjectif,  
comme point de mire; faire de son corps l'élément premier de  
la recherche, de la prise en charge, des découvertes et des

inscriptions. Sentir, à travers soi, ses non-sens et ses sens.

Ce moule de soi déjà imprimé et marqué de traces extérieures, d'empreintes circonstancielles, déjà autre que toi, déjà différent dans sa projection formelle, déjà beaucoup plus le regard de l'autre sur soi, cet autre qui est toujours en soi mais qu'on a rarement l'occasion d'objectiver, ce moule donc, loin d'être un reflet, un jumeau, un automate, prend une identité différente et est chargé d'une énergie toute particulière.

Modeler des statues de papier dans ces moules, c'est créer un autre personnage qui s'habille de mots ne pouvant que lui appartenir, mais aussi qui ne pourrait exister sans que je n'y sois pour quelque chose.

#### Distanciation par projection.

Ni photocopie du réel, ni report au papier carbone, ni dictée d'un discours pré-établi. C'est assumer ce que déjà la matière a mémorisé et conserver le caractère propre de cette nouvelle forme, de cette autre formulation. Révéler ce qui se cache sous les apparences, démasquer le corps/langage en laissant apparaître les erreurs, les lapsus, les manques, les fragments épars; non pas l'ici et le maintenant mais l'ailleurs et l'autrement.

#### 4. La Dynamique

Le mouvement est plutôt complexe maintenant. Un mouvement de retour aux sources vers les dessins, vers les acétates; un mouvement intérieur d'inscription de toutes ces références par appropriation personnelle; un mouvement d'extériorisation du sujet à l'Autre, une extériorisation sensible: appelant le regard attentif, et aussi un mouvement où les silences et les absences appellent le discours du/de la destinataire.

#### 5. Le message

##### 5.1 Corps Noir XII - Cariatide Mutation

Elle sort de la matrice, la tête tournée vers l'arrière et est tatouée du texte suivant:

"Aucune ponctuation...  
Beaucoup de suspensions...  
Je me terrais dans mes silences, encore en attente sur mon babillard.  
Il y a autour de moi un mausolée de mots comateux, hantant, aspirant, dévastant mes énergies.  
Polarisée sur les blancs de mémoire.  
Le mutisme d'une mutation qui me coupe le souffle.  
Décharnée au sortir de la matrice, je suis encore sanguine au crayon conté se coulant sur le papier, moulant son corps mouvementé.  
Je ne sais pas encore de quoi je suis faite.  
Je ne sais pas encore de quoi je suis dite."

Ce n'est qu'un extrait du texte complet que l'on retrouve sur acétate à côté de cette statue, mais avec un passage manquant, celui qui est tatoué. Le même geste est reproduit avec les autres Corps Noirs moulés.

Texte sur acétate:

En corps à corps avec les mots, avec les gestes  
Ma piste reste à l'écoute.

..... lire "Cariatide Mutation"

Ce corps sait qu'il est imprimé, encore ailleurs autrement.

Elle les sent les traces, les boursoufflures, les écrasantes fausses vérités, les affirmations malencontreuses, les inadéquations de poids et de mesure.

De fils en fibres, de fibres en tissu, de tissus en muscle, de muscles en chair, de chair en corps...

Décor de chair.

Que te dire toujours pour ne te faire jamais une fois pour toutes les autres.

Je me précipite dans des mots jetés, enchaînés de force, au souffle court qui me projette à mon regard en miroir d'ombre.

## 5.2 Corps Noir XIII - Cariatide Collapsus

Elle est debout en position de marche, tête droite, faisant suite au premier corps et s'éloignant de celui-ci vers la droite de la salle.

Texte tatoué

Mots chairs, étirés, zigzaguant du sexe à la poitrine.  
 Mots enlacés d'absence en absence, de perte en perte.  
 Pore à pore soudée, liaisons fallacieuses  
 Enserrée entre le je me tutoie  
 ...lacérée  
 ...là serrée  
 ...lasse serrée  
 Le corps en lasserie tissée.  
 Corset sage.

Texte sur acétate

... lire "Cariatide Collapsus"

Les baleines enfoncent les côtes et s'installent en vigie près des terres immérées guettant ce qui pointe sous les lacérations.

Du rouge à l'ecchymose aux cris étouffés.

Suintement ensanglanté de faible sens, à peine audible, insensibilisé sous la pression.  
 Colmaté sous et par et sur la douleur, l'oppression.  
 Collapsus menant à bout de souffle.

Sage rage en cage  
 Le corps rage de cor(p)set en cor(p)sage  
 Crispé sous ses ravalements; les mots glissent.

Et je fais des passes à mon langage,  
 Jouissance avide.

En plus de ce fragment, Corps Noir XIII porte un tatouage sur le dos qui reprend une partie du pictogramme de la lettre d'amour sibérienne (Corps Noir III).

### 5.3. Corps Noir XIV - Cariatide Tutelle

Debout, main tendue, tête tournée, elle est placée à gauche de la salle en partant de la matrice. Elle porte en tatouage des signes cunéiformes (Corps Noir II).

#### Texte tatoué

Et je reste là pantelante, léthargique comme suspendue entre deux zones dévastées.

#### Texte sur acétate

Idée fixe, obsessive, ma tête est en état de siège. Elle se crispe sous les coups, le ressac de mon corps.

Etat de tension continue, Etat de veille sur la raison. Faction non-partagée. Leurs tours s'effritant minute après minute, s'égrenant à la place du temps, les gardes se sont enf(o)uis et les ont abandonnées.

Ne pas se laisser déporter par la vague suivante.

Ob - scène

Fixer un point et ne pas le quitter de la pensée, intensément attentive à son existence, accrochée à lui comme à une ancre, ma non-dérive.

Ma tête dévie, emportée par un courant ankylosant, engoncée aux extrêmes limites de l'insensé, accaparée par le trop perçu.

## .... lire Cariatide Tutelle

Le silence peine...  
Le désir de dire, de nommer, se ravale lui-même.

Les mots tus harcèlent les mots dits. Ils imposent leur présence en me coupant de ma sève. Ils se connaissent comme mes racines et s'obstinent à m'affamer.

Le "je" est le "tu" qui me tue. Tutelle.  
Le jeu du jeûne.

Une plaine/page, blanche.  
Les plages confondues d'un disque usé jusqu'à la transparence, "grinchent", crissent des sons doubles sous les dents... motus maudits...  
Mots et maux se pénètrent, s'accouplent dans mon corps en appâts rances.  
Et je suis prise sans pouvoir de vomir, haletante sous la crise, hoquetante.

Tu, ma soif.  
La langue rage en deux faces.

Mon air rance m'empoisonne.

## 5.4 Corps Noir XV - Cariatide Litanies

Semi-agenouillée, les mains pendantes, la tête regardant les dessins accrochés au mur, elle est placée au centre de la salle.

Texte tatoué

Sentir l'essence avant de connaître le sens.  
La vie est dans le corps de ses mots et les mots mentent à l'esprit, cachent ou cernent la forme.  
Les mots palpent le corps, le font pulsations et le mènent à l'orgasme.

Visibles dans la matière, le sang cible à découvert,  
rythmé par les fibrilles du non-dit,  
harcelé d'absence.

Texte sur acétate

Je me sens bien..... Vivante  
Encore là, ce n'est pas exact.

Les mots ne sont pas assez sourds;  
ils crient trop fort; ils s'acharnent  
avec leurs formes qui ne sont pas ma forme.

L'énergie ne se laisse pas apprivoiser et  
comprendre.

Il y a le sentiment de sentir. Vivante.

Mots cahoteux, chaotiques. Les vraies  
syllabes se taisent et m'habillent  
de présence.

Je me suis absenteé trop longtemps  
de mon corps. En entrant je l'ai  
trouvé énergisé, beau dans la poussière,  
bien enfoncé dans les plis en repli  
de ses draps solitaires, attendant  
ma visite.

Et il me répète ces mots que je cuvais  
par instants détachés et qui le façonnent  
toujours.

Mes formes sont en eux....

"...litanies silencieuses au fond  
des siècles  
litanies murmurées dans la mémoire  
Fil tenu lié aux artères du temps.  
Cette matière intangible guettant  
les fragments de mots tachés de sang  
Dans la pénombre et loin des yeux,  
je chaparde  
..."

Exercices de paroles. Je répète pour me souvenir.

Exercices de formes, fragments oraux.  
Fausser le sens, forcer le silence à dire mes mots.

Forcer le barrage. S'enraciner dans les pierres. Cultiver mes herbes sauvages laissées en friche.

...

Fil tenu d'une gloire intime  
En morceaux rapiécés.

J'ai tissé à même ma bouche des phrases porte-feuilles, des mots manteaux menteurs des paragraphes en robe de soirée chamarrée, laminée dans des vêtements trompeurs.

Essai d'astuce dans les doublures et les jupons.  
Dentelles cernant le vide.

...lire Cariatide Litanies

### 5.5 Corps Noir XVI - Cariatide Grimoire

En position assise, tête appuyée sur la main, coude sur un genou, elle est située près des acé-  
tates et porte l'empreinte d'un signe cunéiforme.

#### Texte tatoué

Griffe et gomme  
Mémoire grimoire.

#### Texte sur acétate

Mots sans suite, jetés pêle-mêle, en vrac.  
Sortis de mon bric-à-brac mental.

...lire Cariatide Grimoire

Ce "texte" est surtout une conclusion, une pensée en exergue, l'effet, la cause, le geste.

Si les acétates parlent de la transparence et de l'opacité, les triangles d'épaisseur, les moulages manifestent la relation primordiale du corps aux langages, aux discours.

Ces Cariatides supportent autant le discours de l'autre qu'elles expriment leur discours. Elles jouent sur et avec les mots, elles transmettent leurs présences et les sensations qui les habitent.

Leurs apparences, des corps noirs, pigmentés de vert métallique iridescent, assurent leur présence. Ces Cariatides gardent encore sur elles des traces de matière provenant de Corps Noir XI; leurs imperfections les rendent vivantes, en même temps qu'elles suggèrent un passé qui les marquent encore.

#### E) Les appendices

##### 1. La contre-signature

Suspendue non loin de la Cariatide Grimoire, nous retrouvons Corps Noir V, mais coloré en rouge. Il est placé au verso de l'autre visage.

Et je contresigne ainsi ma signature.

## 2. Epilogue ou avant-propos

C'est le sixième panneau d'acétate dont nous avons déjà parlé au début de ce troisième chapitre, en spécifiant qu'il pouvait être autant le premier élément de lecture que le dernier.

Ce panneau porte un texte manuscrit qui résume les gestes à voir ou déjà vus. Le voici:

Corps/textes, corps/langages, corps tatoués.

Chaque corps est marqué de l'empreinte de ses mots et leur emprise semble permanente.  
Aucun produit abrasif ne peut les nier, ni les gommer.

Ils collent au corps, le déshabillent, insinuent la nudité sous les apparences.

Mots corps, mots sexués, mots enfouis sous les lapsus,  
qui souvent s'évadent des constructions les plus rationnelles, les plus complexes et nous font la nique.

Le corps est le réservoir du langage; ce langage le nourrit, l'agite, l'exaspère parfois jusqu'au cri, jusqu'au débordement vers un autre corps, un autre langage.

Il est situé à l'entrée de la salle, dos à la sortie, donc en position inverse de lecture par rapport aux autres panneaux.

### 3. Le logogramme

Le parcours du regard s'est vu ponctué plusieurs fois par un graphisme précis: un triangle rouge dans lequel était tracé une ligne circulaire de même couleur rappelant le mouvement spirale. La direction que prennent le geste et le regard est marquée par une flèche soit vers l'intérieur de la spirale, soit vers l'extérieur.

Cette visualisation graphique de l'écriture iconique, ayant ses racines dans le mouvement de mon propre regard, dans ce que j'allais chercher à l'intérieur d'une image, soit en l'agrandissant, soit en perçant la surface d'inscription; ce logogramme a permis d'autres formulations, d'autres gestes, d'autres lectures et d'autres lieux d'inscriptions. Il constitue comme une borne, un tracé conscient de mon itinéraire.

Par le fait même, il permet aux récepteurs et aux réceptrices de suivre plus aisément les sens possibles inscrits dans l'installation; il constitue le code de référence interne, une sorte de clé de lecture sans être une grille d'analyse. C'est un outil de décryptage.

Le logo apparaît sur les trois photocopies originales qui ont servi à réaliser les panneaux transparents; il revient

sur Corps Noir I (Falaise de Béhistoun), Corps Noir II (écriture cunéiforme) et Corps Noir III (la lettre d'amour): ici, il réfère aux signes que l'on retrouvera tatoués sur trois des Cariatides.

On le revoit ensuite sur les quatre dessins triangulaires.

Finalement, il est repris, mais avec une spirale extérieure, intérieure sur un macaron servant d'identification aux Corps Noirs.

Si le logogramme rend sensible le mouvement d'écriture, il rappelle, en même temps, le mouvement de lecture chez le/la destinataire.

L'itinéraire est tracé, du moins celui de la structuration de l'oeuvre, celui aussi de mes gestes conscients.

Reste à voir, maintenant, l'effet produit sur...  
l'histoire de la réception des Corps Noirs. Mais cette partie concerne l'Autre et je ne pourrais qu'envisager certaines réactions, certaines lectures possibles.

Ce moment d'inscription n'est pas encore venu; il faudra attendre pour parler d'avoir recueilli les interprétants extérieurs.

## CONCLUSION

**Ai-je atteint les buts que je m'étais fixés au début de cette recherche?**

Les moyens que je me suis donnés pour y parvenir assurent, du moins je le crois, la cohérence de cette installation et de la démarche qui y est inscrite.

Corps Noirs est un lieu de lecture pour l'imaginaire. Le regard est dans la perception des sensations inscrites dans ces mots visuels.

C'est écrire un livre visuel, un livre ouvert dans lequel se promène le/la destinataire, un lieu où les mots prennent corps, deviennent sensations, se matérialisent; un lieu où l'image est lisible, où l'on insiste sur le texte iconique.

Une percée des apparences pour atteindre la substance même des gestes. Une mémoire/grimoire où le tissage du texte texture l'image.

## BIBLIOGRAPHIE

AUSTIN, J. L., Quand dire, c'est faire, Paris, éd. du Seuil, 1970,  
185 p.

BARTHES, Roland, Le degré zéro de l'écriture, collection Média-  
tions, Gonthier, Paris, 1968, 181 p.

CLAIRBORNE, Robert, Le miracle de l'écriture, Time-Life Interna-  
tional, 1975, 160 p.

ECO, Umberto, L'œuvre ouverte, Coll. Points, Seuil, Paris, 1977,  
316 p.

FERGUSON, Marilyn, La révolution du cerveau, Paris, Calmann-Levy,  
1980, 372 p.

JAUSS, Hans Robert, Pour une esthétique de la réception, Gallimard,  
Paris, 1978.

KRISTEVA, Julia, Polylogue, Coll. Tel Quel, Seuil, Paris, 1977,  
536 p.

KRISTEVA, Julia, Le langage, cet inconnu, Seuil, Paris, 1981,  
327 p.

LEMAIRE, Anika, Jacques Lacan, P. Mardaga, Bruxelles, 1977, 327 p.

LYOTARD, Jean-François, La condition post-moderne, Coll. Critiques,  
éd. de Minuit, Paris, 1979, 109 p.

MARTINON, Jean-Pierre, Les métamorphoses du désir et l'œuvre,  
Le texte d'Eros ou le corps perdu, Paris,  
éd. Klingsieck, Coll. d'Esthétique, 1970,  
252 p.

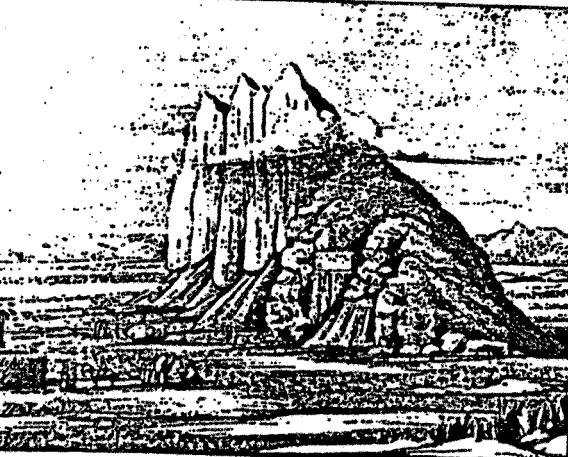
Revue TRAVERSES, Centre Georges Pompidou, No. 27 -28, 1983.

## Inscriptions gigantesques sur une falaise

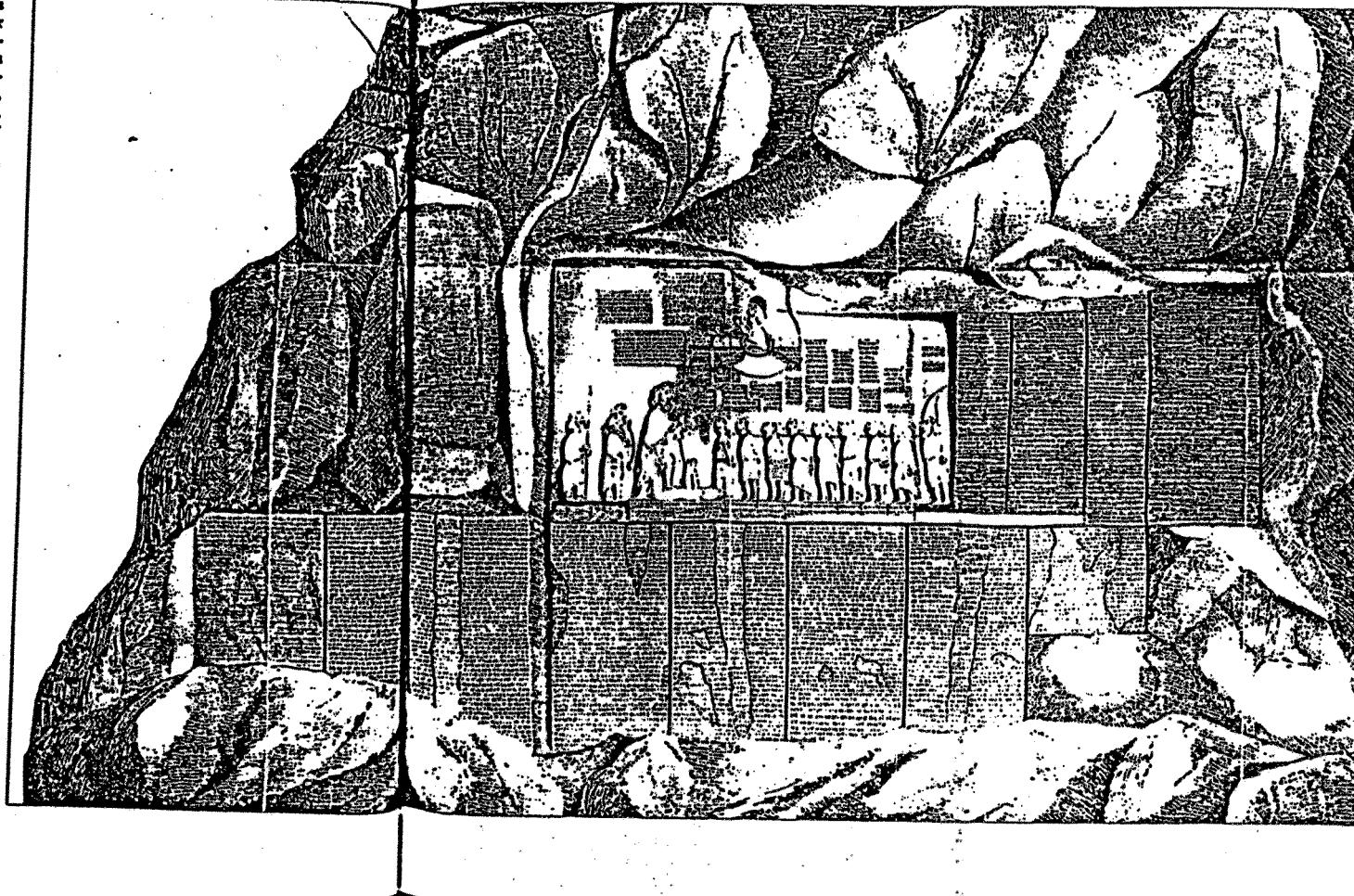
En 1835, un jeune officier anglais, âgé de 25 ans, qui était conseiller militaire près du gouvernement persan, se tenait debout au fond d'un précipice à Behistoun, dans les monts Zagros (Iran). L'homme scrutait la falaise attentivement pour y trouver des prises qui lui permettraient de grimper jusqu'à une énorme inscription en cunéiforme (réalisée en vieux perse, babylonien et élamite) qui recouvrait la surface du rocher, haut au-dessus de sa tête. Au cours des années suivantes, sir Henry Rawlinson, savant athlétique qui disait « qu'il n'aimait rien mieux que le tir au pigeon, le claquement du fouet et les courses d'obstacles », dut s'aventurer sur des corniches, se suspendre aux saillies du roc et se tenir en équilibre sur des échelles, pour copier le texte de l'ancien message.

Rawlinson avait compris que les inscriptions, qui restent aujourd'hui encore le plus long texte cunéiforme jamais découvert, recélaient la clé du sens de trois anciens langages. En 1847, l'Anglais avait déjà terminé la traduction du passage en vieux perse et il s'attaqua à la version en élamite; en 1851, Rawlinson avait établi le sens de 200 signes babyloniens. Cette connaissance du babylonien allait permettre finalement de lire et de comprendre les milliers de tablettes gravées en cunéiforme que l'on avait découvertes en Mésopotamie et qui contenait les secrets d'une des plus vieilles civilisations du monde.

Sur la paroi de la falaise de Behistoun, ces inscriptions gigantesques dominent la plaine brune.



A gauche, sir Henry Rawlinson exécute la première copie de l'inscription roture de Behistoun (ci-dessous). Le bas-relief (détail page suivante) qui est entouré par les inscriptions trilingues, résume les victoires remportées par le roi Darius au VI<sup>e</sup> siècle avant J.-C. On voit ici le roi Darius, le pied posé sur son ennemi mortel, Gaumata, qui lui disputa le trône de Perse. Le monarque fait comparaison avec autres vaincus qui sont liés ensemble, les mains derrière le dos. A côté du roi, se tiennent deux officiers porteurs de la lance et de l'arc royaux. Dominant toute la scène, on voit le chef du peuple des deux perses, Abouramazda, qui soutient la cause de Darius, parce que, si l'on en croit le roi lui-même : « Je ne préfère pas de mensonges et je ne commettais pas le mal ! » Avant la traduction donnée par Rawlinson, certains savants supposaient que la scène représentait les tribus d'Israël captives.



## Recherche et conservation des mots gravés sur argile

A mesure que la vie sociale de la Mésopotamie antique devenait toujours plus complexe, le nombre des documents gravés sur les tablettes d'argile posait des problèmes de conservation; c'est pourquoi les tablettes les plus importantes étaient cuites pour plus de solidité. En effet, les tablettes d'argile crue tombaient en poussière après avoir subi un certain nombre de manipulations.

Les archéologues d'aujourd'hui ont mis au point une méthode qui garantit la conservation de ces trouvailles délicates et si riches en enseignement. On peut en suivre les différentes séquences grâce aux photographies prises sur un chantier d'Iraq.

A cette méthode générale, chaque expert ajoute ses propres améliorations utilisant souvent les outils les plus inattendus. Un fouilleur se sert de fins outils de dentiste pour déliminer la terre compacte qui emplit le creux des caractères. Saousse d'outillage comporte un couteau à pamplemousse, grâce auquel il dégagé les tablettes du sol; enfin, il nettoie ses trouvailles au pinceau.

La phase la plus délicate de ces techniques reste la cuisson et le refroidissement des tablettes. Il faut effectuer progressivement ces opérations sous peine de voir les fragments s'effriter en poussière. Des fours sont fabriqués sur le lieu même du site de fouilles à l'aide de briques et de plâtrages de bous locale; on utilise également en laboratoire des fours spéciaux à contrôle de température par thermostat.

Après cuisson et nettoyage, on réalise le moulage de caoutchouc. C'est à partir de ce moulage qu'on tirera un nombre limité de moules de plâtre qui seront à la suite expédiés un peu partout dans le monde entier à tous les linguistes intéressés par cette réalisation.



Après avoir soigneusement dégagé sa trouvaille du sol à l'aide d'un caïf, ce travailleur d'un chantier de Nippour, site d'une ancienne cité sumérienne, utilise un placeau de plâtre pour nettoyer la poussière qui recouvre une tablette d'argile crue.



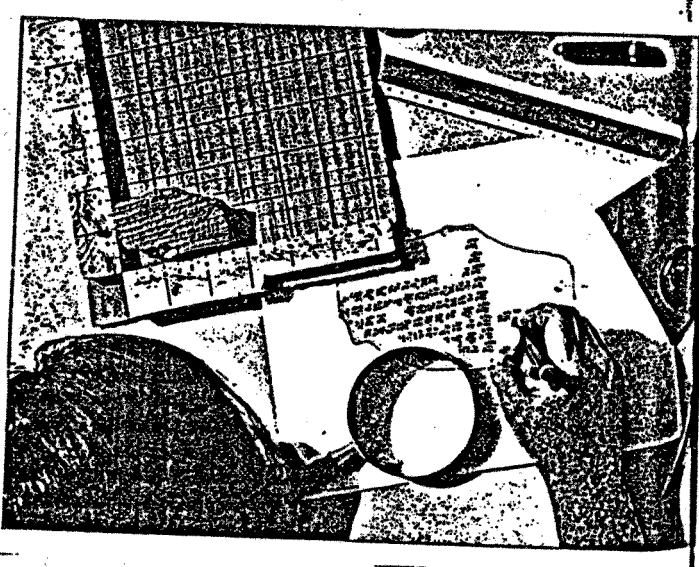
Un expert définit l'emplacement exact d'une découverte qui lui permettra de dresser les tablettes en le quadrillant.



Cet archéologue dépose la tablette dans un plat et il recouvre l'argile d'une couche de sable avant de cuire l'ensemble dans un four.



Après deux jours de refroidissement, la tablette est doucement nettoyée au sable pour en éliminer les traces de sel et de terre.



Ce spécialiste des tablettes sait copier et lire les écritures cunéiformes. Il fait une reproduction des signes très agrandis pour en faciliter la lecture. En reproduisant les signes sur une échelle quadrillée, on peut conserver les rapports des dimensions que le scribe de jadis avait établis entre les caractères et les longueurs des lignes.

Un membre de l'équipe de fouilles sépare une tablette d'un moulage de caoutchouc en latex, dans lequel on coule du plâtre pour les reproductions. Ces briques de plâtre seront expédiées dans les institutions musées et universités, tandis que l'original devra souvent rester dans le pays du site, conformément à la législation qui interdit l'exportation des découvertes archéologiques.



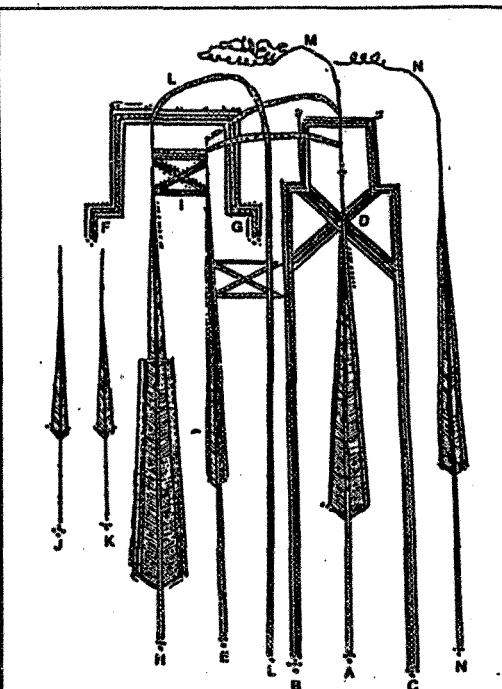
l'aide de divers poinçons de pierre aux formes légèrement différentes. Sur un même fragment, une ligne de cinquante marques aurait été réalisée de la manière suivante : les cinq premières avec un poinçon, les douze suivantes avec un autre, sept à l'aide d'un troisième, et ainsi de suite. L'allure générale des différentes marques donnait à penser qu'on les avait gravées au cours d'un certain laps de temps.

Marshack se mit alors à compter les marques inscrites sur un certain nombre d'échantillons. Il conclut que, souvent, par leur disposition et leur quantité, celles-ci paraissaient correspondre aux jours du cycle lunaire ; les sous-groupements des différentes marques semblaient correspondre aux différentes phases de notre satellite : nouvelle lune, premier quartier, pleine lune et dernier quartier.

La théorie de Marshack, selon laquelle on se trouvait en présence d'un calendrier lunaire, ne rencontra pas l'adhésion unanime des préhistoriens, encore que beaucoup d'entre eux considéraient l'hypothèse comme plausible. Certes, les marques pouvaient également représenter les encoches comptabilisant le nombre de rennes tués au cours d'une saison de chasse, ou encore les résultats de quelque jeu dont les joueurs avaient emporté la règle dans leur tombe. En tout, on pouvait tenir pour certain que ces marques concrétisaient la mise en compte d'unités identiques, qu'il s'agit de jours, de rennes ou d'autre chose.

Quel que soit l'objet de ces comptages, il semble aujourd'hui probable que, voilà 30 000 ans déjà, les hommes du paléolithique supérieur, qui vivaient dans des grottes et s'habillaient de peaux de bêtes, avaient imaginé un système pour répertorier les renseignements. Sans doute ce système n'était-il compréhensible que pour l'auteur des marques, ou peut-être pour ses parents ou ses intimes. Même ainsi, ces signes gravés représentent ce que certains spécialistes considèrent comme le premier stade de la protoécriture : l'aide-mémoire, ou procédé mnémétique, équivalent du nœud que l'on fait avec un coin de mouchoir.

Des procédés mnémotechniques de différentes sortes se



La lettre d'amour sibérienne

Les tochariques primitives d'écriture pictographique, qui ressemblent à celles qui amènent l'homme aux premières écritures proprement dites, ont subsisté jusqu'à notre époque. Ce dessin est une authentique lettre adressée par une jeune femme à son amant infidèle (E). Elle fut composée au début du xx<sup>e</sup> siècle par une jeune Youkaghire, tribu qui vit en Sibérie du Nord-Est; ce groupe ne compte plus aujourd'hui que quelques six cents personnes et rares sont celles qui utilisent encore ce genre de communication.

La lettre de la jeune femme détaillée est particulièrement étonnante. Elle-même se représente vêtue d'une jupe (A), coiffée en queue de cheval (ligne pointillée au-dessus de la jupe); elle est assise à la maison (B-C); son amant est symbolisé par les traits croisés (D) au-dessus de sa tête. Son ancien amant (E) vit à gauche (F-G) avec une rivale, également en jupe et queue de cheval (H) qui a conquis le cœur de l'homme. Bien qu'elle reconnaîsse les liens d'amour qui les unissent (ici symbolisés par le quadrillage (I) dessiné au-dessus du couple) et qu'elle en prévoit même la consécration par l'arrivée de deux naissances (J et K), la jeune femme ressent l'amertume de la séparation (exprimée par le trait fort (L) qui va de la tête de la rivale au centre du pictogramme). Mais la malheureuse pénètre dans sa passion (sentiment symbolisé par l'arabesque tracée au-dessus de sa tête (M), bien qu'un autre homme (N) soit amoureux d'elle.

retrouvent tout au long de l'histoire humaine. Les plus connus sont les baguettes à encoches, qui subsistaient encore récemment dans de nombreuses régions du monde. Au début du xx<sup>e</sup> siècle, il y avait encore des cultivateurs anglais et français qui utilisaient des bâtons à encoches pour compter leurs gerbes de blé et pour comptabiliser leurs entrées d'argent. Voici 150 ans seulement, le très sérieux ministère britannique des Finances tenait ses archives sous cette forme : si l'on en croit certains témoins de l'époque, l'incendie qui détruisit le Parlement à Londres, en 1834, fut provoqué par la surchauffe des poêles où l'on brûlait les « archives » de ce type.

Les hommes de Cro-Magnon utilisaient-ils les bâtons à encoches non seulement comme moyen mnémotechnique, mais également comme message ? Nul ne le sait, mais la chose semble assez vraisemblable. Jusqu'à une date récente, les aborigènes australiens, dont le matériel culturel est assez proche de celui des hommes de Cro-Magnon, employaient des bâtons à encoches pour l'envoi de messages : deux douzaines de marques sur la baguette pouvaient signifier vingt-quatre hommes ou femmes, ou encore vingt-quatre objets, par exemple des sacs d'ocre rouge; trois encoches voulaient dire, suivant le cas, trois jours ou trois mois.

Bien que le système des bâtons à encoches ait permis la transmission de renseignements, ces protoécritures restaient essentiellement de simples aide-mémoire. La véritable teneur du message était transmise non par le bâton, mais par son porteur, lequel disait au destinataire pourquoi et combien d'hommes, de femmes ou de sacs d'ocre on souhaitait recevoir ; s'il s'agissait de jours ou de mois, et ce que l'on attendait à la fin de la période définie. Les bâtons servaient simplement à remémorer au porteur les données chiffrées du message — parfois aussi à authentifier sa qualité de représentant des anciens de sa tribu.

Un type beaucoup plus souple d'aide-mémoire est constitué par la cordelette à nœuds qui est non seulement plus légère que le bâton, mais aussi susceptible de corrections ; à la différence des encoches, le message s'efface si l'on

défait les nœuds. Selon certaines légendes chinoises, la cordelette à nœuds fut utilisée comme système pendant des siècles avant l'invention de l'écriture. L'historien grec Hérodote raconte le grand roi de Perse Darius, au cours d'une campagne contre une bande turbulente de cavaliers scythes, qui étaient ses alliés à l'époque. Il y avait donc des cultivateurs scythes qui utilisaient des bâtons à encoches pour compter leurs gerbes de blé et pour comptabiliser leurs entrées d'argent. Voici 150 ans seulement, le très sérieux ministère britannique des Finances tenait ses archives sous cette forme : si l'on en croit certains témoins de l'époque, l'incendie qui détruisit le Parlement à Londres, en 1834, fut provoqué par la surchauffe des poêles où l'on brûlait les « archives » de ce type.

Ces deux formes de prototypécriture, encoches et cordelettes, semblent avoir eu pour objet l'enregistrement de l'information ou du sexe. Pour transmettre ce genre de renseignements qualitatifs, le moyen le plus évident reste la notation graphique. Tous les véritables systèmes d'écriture utilisent le procédé des séquences d'images, et il est probable que cette même technique soit apparue plus tôt que ce type particulier de prototypécriture.

Les galets colorés, datant de la culture azilienne, florissaient en France méridionale il y a quelque 1 000 ans. Un très ancien exemple de prototypécriture graphique. Cette hypothèse, toutefois, est semblable. Il est exact que les dessins aziliens sont des bandes, croix, etc., peints sur de petites pierres, parfois avec des symboles utilisés par les systèmes d'écriture postérieurs. Cependant, ces dessins ressemblent en rien aux représentations qui constituent invariablement les symboles archaïques. En outre, les galets aziliens typiques portent chacun qu'un seul signe peint ; on ne les a jamais disposés en séquences qui autoriseraient à qualifier de prototypécriture.

LISTE DES DIAPOSITIVES

1. Corps Noirs II et III, vue d'ensemble.
2. Corps Noirs I, IV et V, vue d'ensemble.
3. Corps Noir I, Falaise de Béhistoun  
Acétates photocopiées  
2,10 m. x 1,22 m.
4. Corps Noir II, Ecritures cunéiformes  
Acétates photocopiées  
2,85 m. x 1,80 m.
5. Corps Noir III, Lettre d'amour sibérienne  
Acétates photocopiées  
1,80 x 2,62 m.
6. Corps Noir IV, Dessin photocopié.  
Acétates photocopiées  
2,70 m. x 1,97 m.
7. Corps Noir V, Visage  
Acétates photocopiées  
1,40 m. et 2,40 m.
8. Vue d'ensemble de l'entrée, Acétates.
9. Vue d'ensemble.
10. Vue d'ensemble.
11. Corps Noir VI, In-Citation  
Dessin, papier fond de scène, teintures, craie conté, sanguine.  
4,15 m. x 2,40 m.
12. Corps Noir VII, Citations I, Op cit In-Citation  
Dessin, papier fond de scène, écritures, teintures, craie conté et sanguine.  
3,44 m. x 2,40 m.

13. Corps Noir VIII, Citations II, Op cit Citations I,  
(Voir Corps Noir VII)  
4,75 m. x 2,40 m.
14. Corps Noir IX, Citations III, Op cit Citations II  
(Voir Corps Noir XII)  
4,75 m. x 2,40 m.
15. Corps Noir X, Idem, Ibidem, Op cit  
Papier fond de scène, teintures, pulpe d'abaca teinte  
en noir.  
3,90 m. x 2,44 m.
16. Corps Noir XI, Matrice/matière  
Pulpe de coton, de lin, d'abaca teintes et moulées.  
3,90 m. x 2,44 m.
17. Corps Noir XI, Détail.
18. Corps Noir XI, Détail.
19. Corps Noir XI, Détail.
20. Corps Noir XII, Cariatide Mutation.  
Pulpe d'abaca teinte et moulée, textes gravés dans la  
pulpe.  
5 pieds.
21. Corps Noir XII, Cariatide Mutation.
22. Corps Noir XII, Détail.
23. Corps Noir XII, Détail.
24. Corps Noir XIII, Cariatide Collapsus.  
(Voir Corps Noir XII)
25. Corps Noir XIV, Cariatide Tutelle.  
(Voir Corps Noir XII)

- 26. Corps Noir XV, Cariatide Litanies.
  - 27. Corps Noir XV, Cariatide Litanies.
  - 28. Corps Noir XVI, Cariatide Grimoire.  
(Voir Corps Noir XII)
  - 29. Corps Noir XIV, Projection.
-