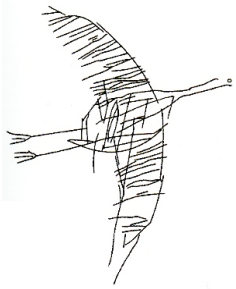

Lever l'encre

Sur la trace des traces, entre écriture et peinture

MARIE PERETTI-NDIAYE
Chercheuse invitée au Centre de recherches éducation et formation (CREF-EA1589) de l'université Paris-Nanterre, marie.peretti.ndiaye@gmail.com

ÉTIENNE YVER
Artiste plasticien, www.etienne-yver.com, ey@etienne-yver.com

Introduction

L'écriture comme la peinture induisent des traces, parfois maîtrisées, parfois fortuites, et se situent dans des temporalités plurielles : temporalité de l'acte, temporalité des lignes produites. Dans *Une brève histoire des lignes*, Tim Ingold souligne que quatre types de distinctions sont classiquement opérées entre peinture et dessin – « Premièrement, l'écriture relève d'une notation ; pas le dessin. Deuxièmement, le dessin est un art ; pas l'écriture. Troisièmement, l'écriture est une technologie ; pas le dessin. Quatrièmement, l'écriture est linéaire ; et non le dessin » – puis conclut : « aucune de ces distinctions n'est tout à fait exacte » (Ingold, 2013 : 157). Nos pratiques respectives de la peinture et de l'écriture nous conduisent aussi à questionner ces distinguos. Nous proposons, ici, d'ouvrir un dialogue sur ces expériences afin d'interroger plus spécifiquement ce qui motive, rythme et remodèle les traces que nous sommes tous deux amenés à laisser. Croiser nos expériences nous amène à percevoir que peinture et écriture s'inscrivent et laissent trace dans un geste cheminatoire (de Certeau, 1980), qui est à la fois trajectoire et processus. L'objectif de ce dialogue est de mettre en perspective les temporalités et les démarches, conceptuelles et pratiques, de ces formes de création, et leur sérendipité. Par ces échanges, nous tentons de restituer et d'analyser nos démarches latentes, les temporalités de nos créations et nos expériences de leurs réceptions.

Faire trace : nos démarches sous-jacentes

> « Dans la lecture comme dans le récit de voyage, c'est en cheminant qu'on se souvient »
>
> (Ingold, 2013 : 27)

Étienne Yver (É. Y.) Les distinctions entre peinture et littérature auxquelles fait référence Tim Ingold m'apparaissent arbitraires à plus d'un niveau. En quoi dessiner ne constituerait-il pas une sorte de notation ? Cela me paraît d'autant plus étrange que j'écris sur certaines de mes peintures, que mes toiles intègrent l'écriture au même titre que d'autres formes… Et pourquoi tes écrits seraient-ils dénués d'un caractère artistique ? Et mes toiles, de technologie, voire de linéarité ? Il me semble qu'au contraire le dessin, s'il prend en effet en compte la totalité du support qu'il accueille, est bien linéaire dans son inscription ; moins dans sa réception, sans doute (même si le dessinateur peut donner des « pistes » à suivre dans le déroulement de la lecture). Ensuite, si une technologie est une addition de pratiques et de savoirs dans un domaine technique particulier, le dessin relève bien d'une technologie. Et enfin, le dessin me semble être la technique reine pour la notation d'événements et de sentiments parfois fugitifs, parfois durables. Cette ambition se retrouve dans les propos suivants, prêtés par Baudelaire à Delacroix : « Si vous n'êtes pas assez habiles pour faire le croquis d'un homme qui se jette par la fenêtre pendant le temps qu'il met à tomber du quatrième étage sur

le sol, vous ne pourrez jamais produire de grandes machines » (Baudelaire, 1961a: 1135). Notation, linéarité et technologie, donc. Mais je m'avance peut-être un peu trop... Avant tout, il importe de comprendre ce que signifie pour nous deux « faire trace ». Alors, en confrontant nos pratiques, entre sociologie, peinture et roman, partons sur les traces de nos pratiques, les traces que nous créons sciemment, celles que nous laissons involontairement, celle que nous utilisons. Pour commencer, comment toi, justement, envisages-tu l'écriture ? Et comment en es-tu venue à écrire ?

Marie Peretti-Ndiaye (M. P.-N.) Familière de l'écriture académique – j'ai publié ma thèse en sociologie (Peretti-Ndiaye, 2014) et plusieurs articles retraçant mes recherches sur le racisme et les questions migratoires en Méditerranée – j'ai éprouvé l'envie, il y a quelques années, d'expérimenter une autre forme d'écriture, affranchie des conventions universitaires. J'ai ainsi rédigé deux romans policiers, dont l'un – *Damnatio memoriae* (Peretti-Ndiaye, 2018), paru aux éditions Petra – dans lequel je relate les pérégrinations d'un réalisateur de documentaires et d'un caméraman qui travaillent sur les phénomènes migratoires en Méditerranée.
Cette pratique d'écriture présente une rupture avec mes activités antérieures tout en s'inscrivant dans une certaine continuité. C'est une expérience d'écriture durant laquelle j'ai éprouvé l'impression d'une grande fluidité et que je considère, *a posteriori*, moins laborieuse que l'écriture académique, plus empreinte de plaisir... un peu comme si je m'étais jusqu'ici imposé des limites que je pouvais dorénavant transgresser. Dans un même temps, cette production se nourrit de mes précédents travaux sur les questions migratoires et les expériences minoritaires et les prolonge. Elle porte trace de mes terrains d'enquête, tant et si bien que j'ai souvent eu l'impression de reconstituer plus que de créer de toutes pièces les lieux et les situations évoqués dans le livre. Plus encore que de laisser libre cours à mon imagination pour façonner des ambiances à partir d'éléments, forcément parcellaires, du réel, *Damnatio memoriae* était pour moi l'occasion de montrer les effets délétères des politiques migratoires en Méditerranée. Toute l'architecture du roman repose sur ce projet. Autrement dit, l'écriture fictionnelle a représenté pour moi un moyen d'évoquer, indirectement et peut-être plus intimement, mon expérience de chercheure et, aussi, d'expérimenter de nouvelles démarches à la fois d'enquête et de restitution d'enquête[1].

É. Y. De mon côté, j'ai aussi fait en quelque sorte un pas de côté avant de devenir peintre. Je disais déjà enfant : « Quand je serai grand, je serai peintre », mais je suis passé par un « métier sérieux » (sourire) : j'ai été architecte. J'ai trouvé les études passionnantes, un peu moins la réalité du travail en cabinet d'architecture. Je souffrais notamment des nombreux abandons et suppressions qui « déshabillaient » le projet initial que nous avions à l'origine imaginé. Dans mes souvenirs, ce travail en commun et les renoncements sans doute nécessaires restent corrélés. *A contrario*, lorsque j'ai pu travailler dans le domaine du théâtre ou de la danse en créant des scénographies, l'aller et retour de partage du travail individuel des différents partenaires (metteurs en scène, chorégraphes, danseurs, chanteurs...) était extrêmement stimulant et fructueux. Il est vrai toutefois que la peinture, elle, dans la solitude relative de l'atelier, je la gère sans en référer à quiconque et de A à Z ; mais je dis solitude relative parce qu'en fait « l'autre » est déjà et toujours bien présent dans et par son absence même.

M. P.-N. Cette « présence-absence » de l'autre dans le travail – dans un premier temps très individuel – de création à laquelle tu fais référence, évoque, chez moi, plusieurs choses : du lecteur fantasmé aux personnages, d'abord presque spectraux, qui surgissent des recoins de ma mémoire puis prennent progressivement forme lorsque je les « couche » par écrit. Paradoxalement peut-être, cette activité nécessite chez moi un isolement très fort.

É. Y. Je vois dans ce que tu décris des parallèles avec ma démarche, notamment dans la manière dont les idées se précisent dans et par l'acte individuel de création. En même temps, cela m'interroge : comment le tissage des mots que tu évoques laisse-t-il place au fortuit ? Y a-t-il, dans tes pratiques, une absence de plan préalable qui permet aux trajectoires de tes personnages de se déployer dans leur existence propre ?

M. P.-N. J'ai en effet parfois eu l'impression lorsque j'écrivais, que mes personnages étaient présents, à mes côtés, et ne demandaient qu'à se déployer. L'un des principaux personnages de *Damnatio memoriae*, Abigail, est ainsi inspiré d'une jeune femme camerounaise, rencontrée alors que je travaillais sur l'expérience minoritaire dans le 18e arrondissement parisien et qui au fil de l'entretien s'était mise à évoquer à mi-mot son expérience de la prostitution. Sur le plan méthodologique, ce glissement interroge sur le moment, surprenant, où les entretiens basculent vers le récit de vie. À titre plus personnel, ces bribes de récit, qui ne rentraient pas dans le cadre du protocole de l'enquête que je menais alors, m'avaient beaucoup touchée et l'écriture d'un roman m'a permis de leur donner forme dans l'espace constitué d'une succession de brouillons griffonnés... Ce faisant, j'ai été amenée à laisser une plus grande place à l'expression des subjectivités individuelles que ce n'était le cas dans mes écrits précédents. Souvent, c'est en explorant les expressions du sensible que j'ai resserré la trame des actions dans lesquelles mes personnages s'engageaient. On peut voir

1. Lors de la rédaction du manuscrit, j'ai notamment réalisé des entretiens semi-directifs avec une diversité d'acteurs (membres de la division nationale d'investigations financières et fiscales, de la brigade criminelle, propriétaires de débits de boissons...) en structurant ces derniers autour des points d'intrigue sur lesquels je buttais ou que je souhaitais nourrir.

là une logique narrative en rupture avec l'ordre hérité d'Aristote (Rancière, 2014), une cassure dans l'« enchaînement traditionnel des causes et des effets qu'on appelait intrigue » (Calmus, 2014 : 160). Ces deux dimensions me paraissent cependant coexister dans *Damnatio memoriae* : les subjectivités individuelles y prennent relief sur l'arrière-fond des rapports sociaux. Comme l'évoque Jean-Christophe Grangé, « quand je commence à écrire, j'ai des thèmes précis que je veux aborder et des chemins à emprunter » (Boulet et Bagieu, 2013). Et c'est de ces cheminements que naît l'ordre du sensible qui contribue aussi à façonner mes intrigues. C'est pourquoi l'expression « page blanche » ne fait pas écho chez moi.

É. Y. Pour moi, l'espace de la toile a toujours quelque chose de vierge, vierge d'intentions sinon d'éléments déjà picturaux : la limite, les bords sur lesquels je vais m'appuyer qui suggéreront une limite ou un dépassement virtuel possible, mais aussi, souvent, nombre de traces existantes ; en effet, il n'est pas rare que je reprenne des toiles déjà peintes, non pour les affiner, les améliorer, possiblement, mais pour repartir sur une nouvelle aventure en utilisant ces éléments préexistants comme tremplin de l'imagination : une sorte de palimpseste imaginant. Il s'agit alors pour moi d'obéir. Oui, obéir, c'est-à-dire mettre son oreille avant la parole (du latin *oboedire* signifiant « prêter l'oreille »). Alors, prendre enfin son pinceau pour que l'espace bascule, physique et mental, la main, le cerveau, le corps tout entier qui dansent devant la toile. Laisser passer l'air. Laisser parler l'air chargé de toutes ces énergies qui partent du ventre, rencontrent comme une onde la surface du corps entier, membres, tronc, masse cérébrale. « Demeure le moins possible assis : ne prêter foi à aucune pensée qui n'ait été composée [...] dans le libre mouvement du corps – à aucune idée où les muscles n'aient été aussi de la fête. Tout préjugé vient des entrailles. Être "cul de plomb", je le répète, "c'est le vrai péché contre l'esprit" », criait Nietzsche (1908).

M. P.-N. J'ai occulté dans ma thèse cette dimension expérientielle du travail que tu évoques. Pour rendre plus intelligible ma réflexion et, peut-être, par pudeur, j'ai cherché à gommer les bricolages méthodologiques réalisés et les questionnements éthiques liés... C'est durant la période qui a suivi la publication des résultats de cette recherche que j'ai cherché à analyser cet aspect, en m'intéressant à ce que c'était que de travailler sur des objets sensibles et porteurs d'excitabilité (Peretti-Ndiaye, 2015). *Damnatio memoriae* traduit ces questionnements, notamment dans leurs versants éthiques, sous un angle plus subjectif, je pense.

É. Y. Il ne représenterait donc pas seulement, pour reprendre le vocabulaire de Tim Ingold, une pratique d'inscription ?

M. P.-N. Non, pas seulement je crois. *A posteriori*, il me semble que la forme « roman » m'a permis de rompre avec quelque chose de l'ordre de l'administration de la preuve et m'a, ainsi, autorisée à la compréhension par interprétation subjective de manière plus radicale. Ceci a été rendu possible par le fait de n'avoir ni à « croiser » les propos de mes interlocuteurs, ni à les objectiver, ni à les théoriser. Je dirais, spontanément, qu'écrire ce roman a représenté pour moi le moyen d'exploiter – le terme est affreux, j'en conviens – des matériaux recueillis incidemment et qui revenaient par moments me travailler, mais aussi de rendre compte de manière subjective de mes expériences de la recherche et, plus spécifiquement, du tâtonnement qui a été le mien sur le terrain.

É. Y. J'aime cette idée et ce mot de tâtonnement que tu emploies. Toute création, me semble-t-il, passe par cette recherche « à l'aveugle ». Cette quête sans but, que beaucoup de scientifiques aussi réclament, et qui est la meilleure maïeutique pour dénicher de l'inouï, de l'imprévisible. On a certes tous ses marottes, ses obsessions et l'on ne peut s'empêcher de reproduire des choses déjà faites par soi ou par d'autres : on ne vient pas de nulle part. Certains artistes, avant de passer à la réalisation concrète d'une œuvre, semblent pourtant avoir déjà tout précisément planifié et visualisé dans leur tête. Alors que d'autres dont je suis, avancent jusqu'au dernier coup de crayon, de pinceau ou d'un quelconque autre instrument dans un noir qui parfois s'éclaircit au cours de l'exécution (mot terrible, non ?) pour s'assombrir à nouveau en espérant - c'est une métaphore - voir la lumière au fond de ce tunnel. Mais en fait, ceux-là fonctionnent comme les architectes (on y revient) pour lesquels le tâtonnement existe, mais avant le début du chantier ; le chantier ne consiste plus alors qu'en la matérialisation au millimètre près des plans d'exécution. Pour moi, au contraire, créer une peinture, c'est organiser un lieu où travailler (la toile, le papier, par exemple), où inscrire des signes, créer un ordonnancement (quitte à le détruire en cours de route et en construire un autre), acquérir de nouvelles connaissances (aussi basiques que croiser un regard dans le métro, entendre une ritournelle musicale, goûter une saveur inconnue, ressentir une sensation qui vous est étrangère ou familière...) et en quelque sorte érotiser par la peinture ou le dessin ce savoir nouveau mêlé à celui antérieurement développé. Tout cela est dit là de manière bien pédante, alors qu'il ne s'agit en fait que de nécessité et d'imprévisibilité : peindre est un métier très concret et très « artisan ». J'aime en fait me laisser surprendre par le sujet qu'une peinture me fait aborder. Et une manière de peindre s'impose alors en quelque sorte à moi. Un jour, Henri Cartier-Bresson a dit à propos des conditions indispensables d'une prise de vue réussie qu'il s'agissait simplement de « mettre sur la même ligne de mire la tête, l'œil et le cœur[2] » ; comment dire mieux ?

2. Cité dans le cadre de l'exposition qui lui a été consacrée en 2014 au Centre Georges-Pompidou.

Fig. 1 – Étienne Yver sur la création d'un décor d'opéra à Lyon. © Pichène.

Une pièce que l'on peut qualifier d'œuvre d'art est pour moi une sorte de miroir qui renvoie le spectateur à une interrogation sur lui-même. Et dans mon travail, je tente de ménager des portes afin que je puisse d'abord m'y promener à l'aise, pour dans un second temps inviter l'autre, toi, le regardeur attentif ou distrait, à une promenade qu'il inventera à son tour et à sa guise. Je suis persuadé que c'est ce langage profond de l'intelligence de soi qui nous permet de nous parler à nous-mêmes, hors mots ; et si nous perdons cela, nous nous adressons de plus en plus à nous-mêmes sur un mode strictement utilitaire comme on le ferait à des machines, nous cesserons d'être humains : nous personnifions en effet graduellement les choses et chosifions les personnes.

M. P.-N. Cette « promenade » à laquelle tu convies tes « regardeurs » revêt, dans mon travail, une forme spécifique : l'enquête. C'est ce qui constitue depuis des années le fil rouge de mon travail, à la fois de terrain et d'écriture. Et je ne pense pas qu'on puisse n'y voir qu'une marotte personnelle.

É. Y. Que veux-tu dire par là ?

M. P.-N. Je m'explique : dans *Énigmes et complots*, Luc Boltanski (2012) s'intéresse à la naissance concomitante du roman policier, du roman d'espionnage et de la sociologie, et souligne que tous trois partagent un même instrument d'analyse de la réalité : l'enquête. Un parallèle peut, en effet, être fait entre la forme de dévoilement qui constitue la trame des romans policier et d'espionnage et l'enquête ethnographique telle que la définissent Stéphane Beaud et Florence Weber, à savoir comme « l'instrument d'un combat à la fois *scientifique* et *politique* » (Beaud et Weber, 1998 : 10). Pour Luc Boltanski, le développement simultané de la sociologie et des romans policiers trahirait une forme de défiance concernant la capacité de l'État français à « gérer à distance des individus formellement libres » (Boltanski, 2012 : 105) par le biais des institutions existantes. Ces trois genres d'écriture participeraient d'une même entreprise de dévoilement, à une période où l'emprise du soupçon se renforce dans la population.
Ces réflexions peuvent-elles être élargies ? S'intéressant à l'étymologie du terme « *read* », Tim Ingold souligne que le sens premier du terme renvoie à l'idée d'« expliquer quelque chose d'obscur (comme résoudre une énigme) » (Ingold, 2013 : 24). Est-ce aussi le cas dans ton travail ?

É. Y. L'art se situe, pour moi, à un point d'indistinction entre le léger et le grave. L'art est une parole qui fait corps pour permettre de découvrir le monde, caché qu'il est par les idéologies et les idolâtries. L'art permet une distance face à la fascination du catastrophisme qui inhibe, et met à disposition des traces de silence qui permettent de voir. Il est un temps décalé qui désapprend. Distance, silence et temps sont les fées qui se penchent sur le berceau de la liberté. Dans cet état d'esprit et de corps, peindre est comme passer de l'odeur au parfum, le chemin subtil qui va d'une sensation à une plus grande réalité par une recréation parallèle où les audaces sont libérées. Il s'agit de choisir une attitude franche, un geste surgissant et de passer à l'action sans compétition. La frontière devient alors imperceptible, voire inexistante entre action et réflexion. Ainsi s'établit, en douceur ou violence, une articulation d'élégance avec le monde, toute de correction, de respect et de réjouissance afin de l'embellir et de ne pas lui tendre un miroir névrotique qui le polluerait davantage.

M. P.-N. Ces processus, que tu évoques, s'ancrent donc dans une temporalité qui leur est propre ?

Accumuler les traces : temporalités et mouvements

É. Y. Oui, je le crois... Ce qui me désespérait, dans le travail d'architecte, était la lenteur du processus de création. Lorsque j'ai pu faire partie d'équipes qui travaillaient sur des concours d'architecture, la rapidité au contraire de la mécanique me ravissait ; si le concours était gagné, on laissait alors à d'autres équipes le soin des phases plus opérationnelles et plus en adéquation avec le réel futur : ils travaillaient alors sur nos traces. Puis je suis revenu à la peinture à plein temps. L'acte de création et les temporalités vécues y sont en effet très différents... Peindre peut commencer dans la fièvre ou la douceur. Parfois même une banale indifférence d'un travail à accomplir, une nonchalance, cette *sprezzatura* que préconise Baldassare Castiglione dans son *Livre du courtisan* édité en 1528 (1999). Mais il n'y a pas de temps à perdre : le travail n'attend pas. Un sentiment d'urgence tout à coup s'installe. Impulsions, désirs de mouvements sur le vierge relatif de la toile.

M. P.-N. Je me retrouve dans cette référence au « sentiment d'urgence ». Lorsque j'écrivais, je me suis réveillée, à plusieurs reprises, durant la nuit, avec l'impératif d'écrire les idées qui avaient émergé durant mon sommeil. Je me promenais sans cesse avec un cahier dédié et, la nuit venue, il trouvait place à proximité de mon lit.
Souvent, ces bribes de phrases, qui avaient émergé incidemment, venaient combler un vide, dénouer une situation ou donner plus de chair à un personnage. Pour ce faire, j'éprouvais le besoin de renouer avec cette gestuelle qui relie la courbe des mots au mouvement des mains. Et je ne pouvais écrire que sur mes carnets. C'était pour moi un préalable nécessaire à la gestuelle plus hachée qui mène au tapuscrit et que je mobilise pourtant quasi exclusivement dans le cadre d'autres pratiques d'écriture.

É. Y. Ces bribes de phrases dont tu parles, je les retrouve d'une autre manière dans mon processus de travail. Je m'étonne en effet toujours de constater, lorsque je décide de « mettre en perspective » des couleurs, des rythmes et des lignes que tant de choses (et peut-être même, toutes choses) peuvent soudain faire sens, tel ce magnifique, mais banal météore qu'est un arc-en-ciel : juste des gouttes de pluie en suspension, le soleil et le spectateur dans un alignement propice. D'une exacte et même manière, et toujours sans faire défaut, de simples lignes et taches de couleur se mettent au service du regard du peintre à la condition expresse que ces traces, son esprit et son regard soient dans une disposition géométrique favorable, un alignement propice qui est, en fait, une adéquation au moment présent.

M. P.-N. C'est donc par tes mouvements que cet alignement devient possible ?

É. Y. Un dessin ou une peinture suit son chemin du premier désir au dernier coup de pinceau, la forme convoquant le fond qui à son tour crée une forme. Dessiner ou peindre est pour moi une promenade sur un terrain que j'arpente et mesure, et sur lequel je relève des traces. J'y cours, m'y arrête, jardine, rêve, cueille, m'endors parfois. Et tout cela laisse des traces nouvelles, que je développe ou efface partiellement en les travestissant.
Que révèlent ces traces ? Je ne sais pas. Mais ces failles de l'ordre de l'*infra* mince, de la fente, de l'entre-deux, de l'interstice sont un moteur dans ma pratique graphique et picturale. Cela me fait songer à un concept japonais qui m'est très cher et très utile : le *Ma*. C'est l'intervalle entre deux corps, deux espaces, deux temps. *Ma* relie et sépare tout à la fois. Plus, *Ma* relie ce qu'il sépare. Dans les arts martiaux, *Ma* est l'espace entre deux adversaires. *Ma* articule le Monde, car c'est le pont entre deux rives, les baguettes entre le bol et la bouche. *Ma* est le temps suspendu entre deux notes de musique, la relation du son au silence, une vibration de l'ordre de l'indiscernable, l'instant où quelque chose se déplace. Dans *Ma*, il y a la vie et l'existence, la respiration. *Ma* est le miroir de l'espace dans le temps, le miroir du temps dans l'espace. Ce concept de *Ma*, si étranger à notre univocité occidentale, pourrait nous éclairer dans une nouvelle approche en balayant le dualisme enfermant du Moi/l'Autre. Ce *Ma* pourrait nous indiquer un chemin pour penser la relation. Pourrait-on alors rapprocher ces failles, ces traces volatiles ou incarnées, et même ce concept de *Ma*, de ce que Baudelaire écrivait dans *De la*

Fig. 2 – Étienne Yver dans son atelier. © Pêche.

couleur : « les purs dessinateurs sont des philosophes et des abstracteurs de quintessence » (Baudelaire, 1961b : 885), à savoir des alchimistes qui extraient la partie la plus subtile d'un corps, la *quinte-essence*, la cinquième essence ? La trace ne permettrait-elle son extraction ? Ou ne serait-elle pas cette quintessence même ?
Ou même plutôt, donner sens à des formes volontairement ou involontairement apparues : « paréidolie », étrange et formidable faculté du cerveau à identifier des formes connues dans des contextes vagues et ambigus, des visages dans les nuages, par exemple. Cette illusion est très fertile : d'une trace, élaborer une histoire, une histoire sans parole et qui me dépasse.

M. P.-N. Il me semble qu'à l'instar du dessin, le travail d'écriture peut être considéré comme une « pratique d'inscription » (Ingold, 2013 : 10) qui mobilise le corps. Je l'envisage comme un tissage, qui a à voir avec la gestuelle, avec le témoignage oral et avec la mémoire. Comme le souligne Tim Ingold, « raconter une histoire, c'est établir des relations entre des événements passés, en retraçant un chemin dans le monde » (2013 : 119-120). La trame de *Damnatio memoriae* est ainsi presque celle d'une filature... Les deux protagonistes suivent les traces d'Abigail, et, à travers elle, de personnes rencontrées incidemment et m'ayant fait une forte impression. Comme Abigail, d'autres personnages du roman sont inspirés de personnes rencontrées au fil de mes recherches et dont je n'ai pu analyser les propos ou les trajectoires, trop en marge de mes recherches. Et ces matériaux angoissants, qu'aucune méthode n'avait permis de mettre à distance, revenaient me hanter (Devereux, 2012).

É. Y. Ce chemin prend d'une autre manière une forme très concrète dans mon atelier. C'est grâce à un piétinement d'avant en arrière, des kilomètres parcourus en fait dans les quelques mètres carrés de l'atelier, que mes peintures petit à petit se dressent. Peu de préméditation : c'est de crime passionnel dont il est question : naissance et crime. Corps, sensation, perception. L'œil, la main, les pieds ; et la moelle épinière, chère à Nabokov. N'écrivait-il pas dans *Proust, Kafka, Joyce* : « S'il entend réellement baigner dans la magie d'un livre de génie, le lecteur avisé le lira, non pas avec son cœur, mais avec sa moelle épinière : c'est là que se produit le frisson révélateur » (Nabokov, 1999). Tout se rejoint, non ? Expérimen-

ter, toujours avancer, faire des nœuds et les défaire, regarder et puis voir. Un travail en trois dimensions. Peut-être plus : faire pénétrer un monde sur une surface sans l'aplanir surtout. En faire un monde en soi et connecté pourtant.
Et la peinture se poursuit avec tendresse ou emportement ; et se termine comme elle peut : l'accord de fin sera harmonieux ou déchirant, claquement de porte ou baiser. Cela aura été la recherche d'une unité individuelle au cœur d'un chaos volontairement créé de traces en un premier temps incohérentes et qui peu à peu s'organisent, fugaces comme une ombre suspendue au-dessus du magma du temps et arrachée à lui. Puis l'oubli nécessaire emporte au loin cette histoire amoureuse vite remplacée par les prémisses d'une aventure à venir. Être artiste, ne serait-ce pas juste de ne pas pouvoir ne pas être toujours en création, en invention ? Le peintre comme feuilletoniste, sinon romancier de son propre travail !

M. P.-N. Comment rendre compte de ces cheminements qui nous façonnent ? La mise en exergue de la subjectivité peut être considérée comme caractéristique du roman. Au-delà des « traces sociales » (milieux sociaux situés, ambiances…), les romans contemporains sont, en effet, porteurs d'enseignements concernant le rapport à la réalité qu'entretiennent les sujets modernes (Barrère et Martuccelli, 2009) : leur lecture révèle une subjectivité travaillée par la nécessaire objectivation – qui relève du dévoilement – et l'expression d'un soi situé, enraciné. Il me semble que *Damnatio memoriae* porte trace de ce travail du subjectif sur le réel ; il est la trace d'une expérience vécue et subjectivée.

É. Y. Il me semble, de mon côté, qu'un dessin, une peinture ne sont pas dans leur essence des images : ils sont d'abord une accumulation de traces, celles du travail qui s'y est accompli. L'œil n'en perçoit que sa surface ; et son apparence en est finalement le tout proposé au regard : aussi, pour le spectateur, qu'importe finalement le processus d'élaboration de l'œuvre et l'histoire personnelle de l'artiste ?
À mon sens, une œuvre d'art n'a pas à être une « littérature du moi », qui prônerait cette conception étrange d'une exhibition de son intimité pour atteindre une prétendue réalité. Ou alors seulement de manière incidente. Une œuvre d'art crée des problèmes afin que des solutions peut-être émergent : une œuvre d'art met en désir et donc en mouvement. En cela, une œuvre d'art parle d'amour, parle mais ne bavarde pas. Dessiner, peindre serait entré en une sorte d'expérience de laboratoire intérieur, un travail en résonance, un retour sur soi. Souci de soi, oui, certainement. Travail de centrage ? Probablement. Mais souci également d'un certain décentrement : laisser la place, au centre, pour l'au-delà de soi, élan vers ce qui est autre que soi-même, ce qui est plus loin. Être excentrique, en quelque sorte, excentrique à soi-même. Être extravagant aussi, c'est-à-dire errer au-delà, hors des limites du bon sens, hors de sa propre raison. Être paradoxal, c'est-à-dire se situer contre la doxa. Créer et peindre en particulier demandent une stratégie du déplacement.

Porter trace : la question de la réception

M. P.-N. Cette démarche implique-t-elle que les traces que tu laisses soient toujours, en quelque sorte, inachevées ? Qu'elles continuent à se moduler sous le regard d'autrui dans un mouvement qui t'échappe ?

É. Y. Certainement. De temps en temps, par exemple, une amie passe me voir à l'atelier. En fait, elle vient aussi regarder mon travail. Généralement, sa première réaction est d'éclater de rire. Je le dis, car c'est bien la seule que mes travaux fassent rire ; et ça me plaît. Les gens sont si sérieux, généralement. Elle y perçoit des choses extravagantes, mais graves aussi, des reflets révélateurs, du moins le dit-elle, de mon inconscient, des traces involontaires qu'elle trouve parfaitement évidentes et qu'elle décrypte à sa façon. Souvent, ce qu'elle dit résonne en moi, c'est vrai. Ce qu'elle fait là ne s'apparente donc pas du tout à une critique artistique : en fait, elle crée de ces traces un miroir brisé dans lequel elle me regarde tout autant qu'elle s'y perçoit. Mais plutôt que d'employer le mot « inconscient » qu'elle aime employer, je préférerais faire usage du mot « négligence », au sens que Camus aurait employé à propos de Balthus, comme ce dernier le confiait dans un entretien : « Mes adolescentes seraient selon Camus "érotiques par négligence" » (Daniel, 1998). Ainsi, ce laisser-aller et cette « négligence » seraient à mon sens une attitude essentielle et une grande force pour un artiste.

M. P.-N. On peut trouver trace, dans ce que tu décris de tes échanges avec ton amie, de ces « formes variées de l'expérience faite avec l'art » qu'évoque Bernard Lahire dans un article sur les sociologies de la consommation et de la réception culturelles. Peindre ou écrire c'est aussi, me semble-t-il, créer des occasions de relations différées – ces « amis inconnus que les livres recrutent (…) sont la seule excuse d'écrire », évoquait ainsi Jean Cocteau (1930 : 11). Cela invite aussi, plus largement, à considérer l'écriture et la peinture comme des gestes cheminatoires, pour reprendre le terme de Michel de Certeau (1980) qui génèrent aussi des rencontres, des interactions, qui peuvent susciter à leur tour l'envie de laisser de nouvelles traces. Ces envies de rencontres et d'échanges motivent davantage mes pratiques qu'une ambition sur leur ancrage dans un plus long terme ou sur une possible transmission. Elles se situent pour moi dans une temporalité relativement courte, presque une forme d'éphémérité. Est-ce la même chose pour toi ?

É. Y. Le travail de création se fait certainement dans l'instant, ou plutôt dans une accumulation d'instants qui s'articulent

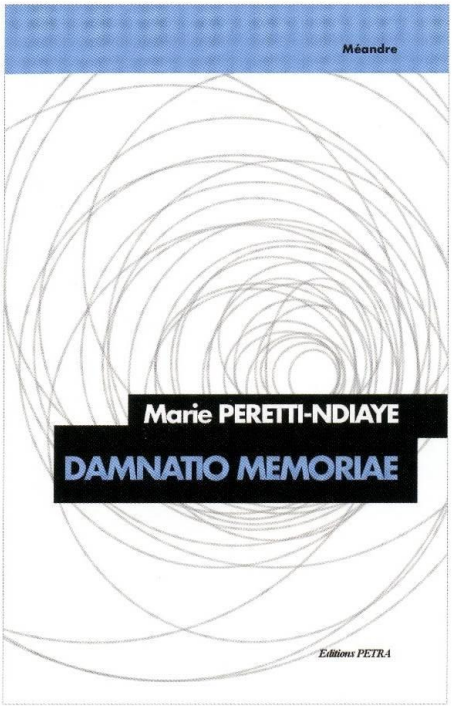

Fig. 3 – Première de couverture de *Damnatio memoriae*.

sur l'expérience emmagasinée. Mais, dans mon cas tout du moins, il a, dès le premier moment, pour claire vocation de s'ouvrir sur une perspective de partage à venir. Seul sur une île déserte – ce vieux mythe – et sans espoir de retour, peindrais-je encore ? Dans un premier temps sans doute, mais le désir, j'en suis certain, s'évanouirait bientôt. L'art est un regard poétique qui transcende les choses, ou bien il n'est pas ; et il doit féconder en soi et en l'autre des réflexions et des sentiments qui désencombrent les scories du quotidien. Seul le temps permet de se retirer d'un travail accompli et d'avoir un regard extérieur et un peu plus objectif sur lui, en ce sens que le créateur devient alors lui-même un spectateur et un relais pour une appropriation dans un temps plus long, au moins l'espère-t-on, par l'Autre. Telles des livres dans une bibliothèque, les nombreuses peintures qui sont dans mon atelier sur des rayonnages ne sont à mes yeux que des archives mortes si elles ne sont pas réveillées par le regard que quelqu'un va leur porter (et peut-être l'emporter), ou par le projet de les inclure dans une nouvelle exposition, ou encore par le désir qui me prend de m'emparer de telle peinture pour que ses traces fécondent une nouvelle aventure picturale. Et les commentaires, les émotions qu'un regardeur peut alors partager avec moi susciteront parfois une envie de me remettre au travail dans un nouvel angle d'attaque.

M. P.-N. Les échanges que j'ai pu avoir avec les personnes ayant lu *Damnatio memoriae* m'apparaissent très différents des discussions auxquelles a donné lieu la publication de mes travaux scientifiques. Plutôt que des débats, souvent sous-tendus par de mêmes modalités de problématisation, ils exprimaient des questionnements ou des intérêts d'une plus grande variété, témoignant de « manières plurielles de s'approprier les mêmes textes, les mêmes tableaux » (Lahire, 2009). Étrangement, d'ailleurs, l'un des seuls lecteurs à avoir perçu le caractère central des questionnements en lien avec la démarche d'enquête dans *Damnatio memoriae* n'est pas un professionnel de la recherche.

É. Y. Il est vrai que le spectateur, comme le lecteur dans ton cas, n'est ni dans l'atelier, ni penché au-dessus de ton épaule pour percevoir le *modus operandi*. Proust avec ses « paperolles » nous a laissé les traces de l'élaboration par strates et effacement. Le regardeur de l'œuvre plastique achevée ne participe que très indirectement à l'élaboration première de chaque peinture ou dessin. Mais l'œuvre doit quitter la sensualité de l'atelier, son odeur, son rapport physique à l'artiste pour entamer le deuxième temps de son édification. Et comme pour une aventure amoureuse, il doit y avoir encore de la délectation, du jubilatoire, de la joie, mais aussi des espoirs déçus et des frustrations... Ce deuxième temps échappe généralement à l'artiste, mais pas toujours ou pas complètement ; peuvent alors entrer en ligne de compte d'autres éléments, voire manipulations, de l'artiste, de la société, du marché ou plus généralement de l'état de réception du contexte social et sociétal, effet de mode, savoir, connaissances individuelles ou collectives. Et cela peut être préjudiciable ou bénéfique à l'œuvre. Mais quoi qu'il en soit, réussie, l'œuvre se réinvente sans cesse dans notre regard. Elle ouvrira chez l'artiste comme, l'espère-t-on, chez celui qui la regardera un mode archaïque de relation à ce qui nous est extérieur, mais surtout à nous-mêmes et qui nous apprend à regarder différemment. Car l'œuvre utilise un langage d'avant les mots, d'avant le discours : elle ne dit de fait rien d'évident ; peut-être raconte-t-elle des histoires (on pourrait parler de l'importance de la littérature dans son mode d'élaboration), mais l'histoire, elle ne la dit pas ; et c'est celui qui regarde, son créateur ou le regardeur, qui y invente et crée une chair complexe d'émotions.

Bibliographie

BARRÈRE A., MARTUCCELLI D. 2009. *Le roman comme laboratoire. De la connaissance littéraire à l'imagination sociologique.* Lille, Presses universitaires du Septentrion, 336 p.

BAUDELAIRE C. 1961a. *Œuvres complètes. L'œuvre et la vie de Delacroix.* Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1873 p.

BAUDELAIRE. 1961b. *Œuvres complètes. De la couleur (Salon de 1846).* Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1873 p.

BEAUD S., WEBER F. 1998. *Guide de l'enquête de terrain.* Paris, La Découverte, 356 p.

BOLTANSKI L. 2012. *Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes.* Paris : Gallimard, 480 p.

BOULET, BAGIEU P. 2013. *La page blanche.* Paris, Lgf, coll. « Bulles en poche », 208 p.

CALMUS M.-P. 2014. « A propos du livre *Le fil perdu. Essais sur la fiction moderne*, de Jacques Rancière », *Mouvements*, 3, 79, p. 160-163.

CASTIGLIONE B. 1999 (1528). *Livre du courtisan.* Paris, Flammarion, 406 p.

de CERTEAU M. 1980. *L'invention du quotidien.* Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 416 p.

COCTEAU J. 1930. *Opium. Journal d'une désintoxication.* Paris, Stock, 219 p.

DANIEL J. 1998. *Avec le temps, carnets 1970-1998.* Paris, Grasset, 768 p.

DEVEREUX G. 2012. *De l'angoisse à la méthode dans les sciences du comportement.* Paris, Le livre de poche, 474 p.

INGOLD T. 2013. *Une brève histoire des lignes.* Le Kremlin-Bicêtre, Zones sensibles, 269 p.

LAHIRE B. 2009. « Entre sociologie de la consommation culturelle et sociologie de la réception culturelle », *Idées économiques et sociales*, 1, 155, p. 6-11.

NABOKOV V. 1999. *Proust, Kafka, Joyce.* Paris, Stock, 360 p.

NIETZSCHE F. 1908. *Ecce Homo.* Paris, Flammarion, 316 p.

PERETTI-NDIAYE M. 2018, *Damnatio Memoriae.* Paris, Éditions Petra, 208 p.

PERETTI-NDIAYE M. 2015. « De l'objet tabou au racisme respectable. Récit d'une enquête en terrain sensible », *Civilisations. Revue internationale d'anthropologie et de sciences humaines*, 64, 1-2, p. 79-88.

PERETTI-NDIAYE M. 2014. *Le racisme en Corse. Quotidienneté, exemplarité, spécificité.* Ajaccio, Albiana, 426 p.

RANCIERE J. 2014. *Le fil perdu. Essais sur la fiction moderne.* Paris, La Fabrique, 150 p.

Pour citer cet article :
Marie Peretti-Ndiaye et Etienne Yver, 2020, Lever l'encre. Sur la trace des traces, entre écriture et peinture, *Polygraphe(s)*, n°2, pp.5-13