

# L'œuvre comme méta-corps

The Work as Metacorpse

CÉCILE CROCE<sup>1</sup>

Université Bordeaux Montaigne, Bordeaux, France

## RÉSUMÉ

Dans le texte intitulé "L'Œuvre en tant que Métacorps", Cecile Croce présente une analyse sémiologique des œuvres d'Eliane Chiron, mettant en avant leurs contributions significatives en examinant l'interaction entre la couleur, le matériau et l'image. L'auteure introduit la perspective d'une économie vitale dans laquelle nous sommes façonnés par l'environnement environnant, et ce qui est "infusé" en nous confère de la substance à notre perception, notamment à travers la couleur. En se concentrant sur l'œuvre d'Eliane Chiron intitulée "Les Nageurs", elle souligne comment ces figures semblent insuffler de la lumière dans la couleur à travers leurs mouvements, imprégnant un rouge vibrant alors qu'il parcourt leurs veines et leur chair. Ces réflexions élargissent notre compréhension de l'interconnexion entre la couleur, le matériau, le corps et l'art. Ses idées posent les bases de nouvelles contemplations esthétiques et philosophiques, suscitant des questionnements sur les limites et les possibilités de l'expression artistique, ainsi que sur notre propre expérience en tant que spectateurs.

## MOTS-CLEFS

Œuvre, Métacorps, Sémiologie, Couleur, Perception .

## ABSTRACT

In the text "The Work as Metacorpse", Cecile Croce presents a semiological analysis of Eliane Chiron's works, emphasizing their significant contributions by examining the interplay between color, material, and image. The author introduces the perspective of a vital economy in which we are shaped by the surrounding environment, and what becomes "infused" within us lends substance to our perception, notably through color. Focusing on Eliane Chiron's piece "The Swimmers", she underscores how these figures seemingly infuse light into color through their movements, imbuing a vibrant red as it courses through their veins and flesh. These reflections broaden our comprehension of the interconnection among color, material, body, and art. Her ideas lay the groundwork for new aesthetic and philosophical contemplations, prompting inquiries into the boundaries and possibilities of artistic expression, as well as our own experience as spectators.

## KEYWORDS

Artwork, Metacorpse, Semiology, Color, Perception.

"Nous sommes ce qui de notre milieu nous traverse et se transfuse en nous"  
(Eliane Chiron, 2013, p. 179)

## 1. Préambule

*Les Nageuses* d'Éliane Chiron (2010)<sup>2</sup> invente une forme-couleur : celle de protagonistes qui évoluent dans la même matière-couleur que celle qui les constitue

---

<sup>1</sup> Enseignante-Chercheure en Esthétique et Sciences de l'art à l'Université Bordeaux Montaigne.

<sup>2</sup> Eliane Chiron *Les Nageuses* (2010), vidéo numérique, 6 minutes 5 secondes, en boucle, traitement image et son Hervé Penhoat.

donnant l'impression que les protagonistes "nagent à l'intérieur de leur corps et à l'extérieur d'elles-mêmes" (Chiron, 2013, p. 186).<sup>3</sup> Non seulement celles-ci naissent et disparaissent dans un environnement de même texture qu'elles, couleur-matière-image en "eau lourde", mais elles lui sont aussi un cœur vif, une respiration qui interdit de les en extirper." Quand nous inspirons l'air, c'est pour que notre corps fabrique de l'eau", rappelle Éliane Chiron; ici, dans le corps de l'image se meuvent d'autres corps respirant avec lui, transfusant leurs énergies, leurs formes et couleurs,"échappant à leur enveloppe corporelle".<sup>4</sup> Avec cette œuvre, Eliane Chiron propose une économie de la vie, comprenant à la fois le corps et son "environnement", en une co-naissance par une sorte d'échange respiratoire, en transfusion. 'Nous sommes ce qui de notre milieu nous traverse et se transfuse en nous' (Chiron, 2013, p. 179). Et "ce qui se transfuse" prend consistance à l'œil par la couleur. "*Les Nageuses* se déplacent tout d'abord dans leur propre sang, donnant l'impression de faire naître, de leurs mouvements, la couleur, transfusant le rouge vif à la sortie de sa prison de veines et de chair" (Chiron, 2013, p. 186). Tel économie ne va pas sans combat et les deux nageuses semblent aussi bien prisonnières de l'eau numérique, de l'eau et de l'image (Chiron, 2013, p. 178, p. 184). Elles prennent aussi bien à rebours le devenir du vivant : en se référant à Dagognet qui considère que le plus profond s'est extériorisé en surface, Eliane Chiron envisage que l'humain pourrait se tourner vers l'extérieur et tendre à s'y confondre – c'est en tout cas ce que permet le numérique, donnant existence à notre méta-corps (Chiron, 2013, p. 175).

La "vidéo-peinture" *Les Nageuses* ne saurait être définie seulement par les potentialités de l'outil numérique: elle conduit à une nouvelle esthétique tournée vers ce que découvre l'artiste avec elle dans la couleur, une couleur-matière écranique. Mieux: vers une question philosophique du vivant qui interroge le matériau expérimenté et le rapport au regardeur saisi dans ces transmutations nouvelles,"au-

---

<sup>3</sup> Dans la vidéo, je veux qu'elles nagent à l'intérieur de leur propre corps et à l'extérieur d'elles-mêmes, dans cette intime réversibilité du vivant (Dagognet)", écrit E. Chiron, dans *L'énigme du visible*, au chapitre "L'intime du virtuel. La chair et le sang"(Chiron, 2013, p. 186) ; voir également le chapitre " Du rêve au réveil. L'espace du numérique "(Chiron, 2013, pp. 169-180), et Camila Moreira, *Simpósio Internacional do Núcleo de Pesquisa em Pintura e Ensino (NUPPE)*, Institut de Arte/ Universidade federal de Uberlândia, Brasil, 10-13 septembre 2012 : "Par le traitement numérique, notamment le travail de la couleur-matière, j'ai voulu donner l'impression que les Nageuses se déplacent à l'intérieur de leur corps, tout d'abord dans leur propre sang", explique Eliane Chiron.

<sup>4</sup> Camila Moreira, *Ibid.*

delà du visible".<sup>5</sup> Ces "méta-corps" dépassent l'opposition traditionnelle entre couleur et forme, notamment entre la traversée des frontières par la couleur-lumière d'une part, et la (relative) clôture de la forme par le dessin d'autre part (Brusatin, 1985). *Les Nageuses* obligent à repenser la notion même de frontière - la singularité de l'art, cependant, ne repose-t-elle pas les renversements de ses propres fondements, inventant toujours des plasticités inédites?

## 2. Introduction

Le colloque *Corps peinture couleur frontières* n'annonce pas uniquement une réflexion sur la couleur, mais inaugure le maillage de quatre termes interrogeant les circulations possibles entre leurs champs respectifs. Quatre termes que nous avons voulu entendre comme une suite, au sens mathématique ou, mieux, au sens musical, sans y croire plus que de raison, juste le temps de les définir.

Le cœur de cette suite serait ainsi l'association de deux termes consécutivement cités, la peinture-couleur, la matière colorée travaillée pour faire "peinture", faire œuvre picturale, dégageant ainsi un second sens au mot "peinture". Or, cette œuvre touche le "regard" du spectateur par son appel visuel lumineux. La couleur est lumière, celle que nous percevons comme "émanant" "des objets mais en fait liée à notre relation physique et physiologique à eux. La matière-couleur (dont l'effet est obtenu par synthèse soustractive) offre donc un effet-lumière-couleur à l'œil. C'est exactement ici que ce cœur de la suite irradie vers les deux autres termes clefs : corps d'un côté, frontière de l'autre. Car l'œuvre picturale fait elle-même corps, dont la chair est la matière-couleur, mais elle pose ses propres limites, ses frontières en au moins deux directions : celles qui définissent son cadre (qui circonscrivent son format) et celles qui l'identifient dans son univers propre par opposition à celui du spectateur (le 4<sup>ème</sup> mur au théâtre, célébré par l'écran de cinéma ou par la surface du tableau). Ainsi, c'est au moins dans ces deux directions qu'elle passe ses propres limites lorsque la lumière étend ses territoires, à la fois physiquement et illusoirement. En transgressant son cadre et en débordant son

---

<sup>5</sup>"Les nageuses restent impures, même si, en artistes, c'est leur propre vie qu'elles se donnent; à l'aide du matériau digital qu'elles façonnent", Eliane Chiron, *Ibid.* En pointant notre "précarité", notre "fragilité", l'artiste renoue avec une capacité de l'art à destination du regardeur, ici en donnant existence représentative à nos méta-corps (Chiron, 2013).

univers, la lumière de la couleur contredit la corporalité de la chair picturale mais confirme les extensions imaginaires, sensibles, émotionnels, symboliques, de la peinture. Ce faisant, que deviennent alors nos frontières, l'appréhension de notre corps propre ou, tout au moins, de ce que nous pensions lui offrir comme abri, préservé, dans un environnement strictement spectral? Cette première interrogation suggère que peut-être la peinture-couleur, parce qu'elle est lumière, remet en question le corps et les frontières de l'œuvre et, partant, les nôtres. Or, la frontière même porte un paradoxe que certaines œuvres relèveront par la couleur, bouleversant l'appréhension des objets du monde ...peut-être jusqu'à remettre en cause la notion même d'objet, comme nous le verrons avec *Sphère concorde* de Jesus Raphael Soto (1996)<sup>6</sup>. Déjà, avec les champs de couleur de Rothko, émergeait un corps-couleur qui traversait les frontières de la peinture en lui inventant un nouveau milieu, immersif: non seulement le visiteur y est engagé, mais le monde y gagne une consistance inédite, jusqu'à sans doute son insondable épaisseur, comme le posent les *Peintures noires* de Mark Rothko (1965-66)<sup>7</sup>. Telle radicalité pourrait amener à la disparition de l'œuvre ou bien reconduire à l'objet ; ce ne sera pas le cas. D'autres artistes imaginent une nouvelle façon de subsumer les frontières sans revenir à la sculpture ni à la peinture au sens traditionnel, au-delà de l'immersion mais aussi de l'œuvre-lieu : Absalon, avec ses *Cellules*<sup>8</sup>, offre un corps-œuvre à l'humain (à l'artiste en premier lieu, mais aussi à quelque visiteur). Les *Cellules* opèrent une incorporation des frontières pour laquelle le rôle de la couleur, apparemment neutralisée au blanc, est crucial. Le parcours que nous proposons dans cet article ouvrira des pistes de réflexion esthétiques habiles à revisiter la suite *Corps peinture couleur frontières*, comme autant de prémisses philosophiques aux *Nageuses* d'Eliane Chiron.

---

<sup>6</sup> Soto, Jesus Raphael, *Sphère concorde*, 1996, 257x184x184 cm, col. de l'artiste, exposition à la galerie nationale du Jeu de Paume, Paris, ADAGP Paris 1997.

<sup>7</sup> Rothko, Mark, *Peintures noires*, 1965-66, h-t, Houston, Texas, chapelle de Rothko.

<sup>8</sup> L' exposition *Absalon Absalon* CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux du 24 juin 2021 au 2 janvier 2022 présente 6 prototypes de *Cellule* (conçues par maquettes en 1991 et construites grandeur nature pour une exposition au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris en 1993 –" Absalon ne verra malheureusement pas ses maisons installées dans les villes qu'il souhaite habiter : pris, Zurich, Francfort, New York, Tel Aviv et Tokyo, et qu'il imaginait chacune comme" un virus dans la ville "(Desanges et Piron : 2021, p. 11).

### 3. L'œuvre-lieu

La frontière même porte un paradoxe. Du moment qu'elle définit un territoire, elle peut appeler à la relation par la séparation, au lien, au récit, à l'élaboration d'une distance conçue dans l'espace et le temps, à l'instar du *templum*. Ainsi, l'augure romain traçait dans le ciel, avec son bâton, la limite d'un espace pour en attendre la traversée par des oiseaux, « pour y observer le dessin » et en tirer « ses auspices » : « et c'est cette pratique du *templum* qui a donné son nom à la contemplation, faite de temps, d'attente du regard et de surprise » (Arasse, 2006, p. 56)<sup>9</sup>. Ici, la frontière délimite, mais également elle ménage le passage et accueille du temps : celui de l'inscription et de la disparition, de l'interprétation et du silence. Le *templum* serait le revers du tableau qui invente des frontières pour les traverser. On se demande, avec lui, où courent les lignes lorsqu'elles sont dévastées par la lumière de l'œuvre ou estompées au gré des caprices atmosphériques du ciel. L'augure comme le peintre ont leur outil, le bâton qui trace, mais dès que la ligne est déposée en son support, la lumière lui échappe elle qui, seule, au fond, entre dans l'œil, se jouant des frontières pour passer d'un corps l'autre.<sup>10</sup>

La couleur est aussi bien, intrinsèquement, constitutive de la matière. Lorsque les artistes de l'art minimal voulurent épurer au maximum l'œuvre pour trouver ce qui au minimum ferait art, c'est l'inscription sur la surface plane (le trait, le point) qu'ils ont ôtée pour lui préférer des objets à trois dimensions, « spécifique », ni vraiment de l'ordre de la peinture, ni vraiment de l'ordre de la sculpture.<sup>11</sup> En cherchant à éviter le récit, l'imagination, le sujet, ces artistes ont supprimé le dessin mais surtout la touche (de l'artiste, sa main, sa subjectivité, son expérimentation sensible), dont le support s'exempte, comme de toute trace de fabrication de l'œuvre. *Less is more*. Or, ils n'ont pas supprimé la couleur, la lumière et, partant, la relation vibrante à l'environnement,

---

<sup>9</sup> Daniel Arasse met cette pratique en regard de l'œuvre de Ian Paterson, *Octobre*, 1996.

<sup>10</sup> A l'aune du *templum* les anthropométries d'Yves Klein prennent une nouvelle tournure : celle d'une peinture-couleur prélevée d'un corps (la matière picturale) l'autre (la femme) dont l'inscription (l'empreinte du corps) sur l'espace offert au spectateur et délimité par la surface de la toile n'est pas tant la trace de ce corps mais celle d'un mouvement fugitif et mangé de lumière qui en trace la vibration de la vie. Aussi, la notion de "femme-pinceau" peut être entendu en un sens très dévalorisant si l'on considère le pinceau comme l'outil du Maître, ou bien au contraire en un sens de médialité de la vie, et potentielle frontière esquissée par le corps de la femme pour transmuier la matière en lumière-couleur et en peinture faite œuvre.

<sup>11</sup> Donald Judd, "Specific objects" (1965) publié dans *Arts Yearbook* 8; Michael Fried: *Art and Objecthood*, 1967 (Martin et al. ; : 1992, p. 363).

au lieu d'exposition à l'œil du visiteur. Dans ses »Notes of sculpture »(1966), Robert Morris affirmait que ses préoccupations étaient »contraires »à celles de la peinture, mais son « engagement avec la forme" ne renonce pas à « la singularité de l'expérience visuelle du spectateur »<sup>12</sup> (Martin et al. ; : 1992, p. 364). La répétition d'éléments modulaires dans ses œuvres, que l'on retrouve chez Carl André ou Donald Judd, questionne le lieu dans toutes ses dimensions, en particulier celle (ignorée ou méprisée jusqu'alors) du sol et du corps du spectateur. Avec la »Place de Mönchengladbach » (1968) Carl André invitait les spectateurs à « regarder avec leurs pieds »<sup>13</sup> pour lui, la sculpture est lieu (Martin et al. ; : 1992, p. 363), et cette conception élargit la définition de la sculpture ou bien la déborde (en une œuvre d'un genre nouveau). Il ne s'agit pas, bien entendu, d'opposer le matérialisme de ces formes-sculptures-lieux ou de ces objets spécifiques virant au concept, à la matière des couleurs-peintures engluées d'illusoire et d'idéalisme élitiste attaché à l'œuvre d'art attirant dans leur monde (de l'art) les sculptures au sens traditionnel : la problématique posée par la peinture est beaucoup plus complexe. Celle-ci en effet égrène différents enseignements relatifs à la frontière lorsqu'elle l'inscrit dans la relation au spectateur et sollicite son corps.

Ainsi, *Sphère concorde* de Jesus Raphael Soto (1996) semble contredire tout ce que nous venons de poser. Composée de minces fils rouges tendus verticalement, disposés sur un plan en grille, et colorés seulement sur une portion de façon à donner l'illusion à l'œil (en se reculant un peu) d'une sphère, cette sculpture joue avec l'illusion de la forme ... par la couleur. Elle fait corps en subsumant les écarts qui la hantent, les vides qui la traversent, dans l'oeil du spectateur par la couleur<sup>14</sup>. Une sculpture qui parle peinture ?

Dans *Sphère concorde*, le trait ne fait pas frontière, au contraire. Sous la forme d'un fil, il prend corps (à l'œil) à partir du moment où il est coloré. Ailleurs, translucide, il laisse inapparent ce qui, de lui, supporte la sphère, et il s'invente espace, milieu aérien ou astuce de magicien, dont on ne sait, au final, si le plus extraordinaire tient à cette sphère flottant dans un faux vide, à son absence grevée d'alignements de minces

---

<sup>12</sup> Avec par exemple de nombreuses insertions d'éclairages dans ses œuvres.

<sup>13</sup> Carl André aurait déclaré au musée juif de New York en 1966 qu'il " mettait la colonne de Brancusi au sol au lieu de la dresser dans le ciel ".

<sup>14</sup> Certes, Soto fait partie de l'op art, tire parti des lois de la Gestalt théorie, mais ceci ne suffit pas à rendre compte de ses œuvres.

fil, ou à notre inévitable faculté à l'imaginer grâce à la couleur. Son corps, à l'œil, ne tient qu'à quelques fils mais, avec eux, il n'a plus de frontières propres. A moins que nous ne cherchions à repérer chaque point de commencement et d'interruption de la couleur sur les fils, comme un marquage de quelque objet modélisé en 3D. Une installation qui parle modélisation numérique ?

#### 4. Baigner dans le réel

Les artistes de l'op art ou de l'art cinétique<sup>15</sup> n'ont pas seulement travaillé à donner l'impression du mouvement ou à inciter le mouvement de l'œil du spectateur (qui suscite l'illusion du mouvement dans l'œuvre) ou à provoquer le mouvement du spectateur lui-même (son déplacement, face à l'œuvre, suivant le mouvement illusoire) : ils ont produit une avancée de l'œuvre dans l'espace du spectateur (réellement ou illusoirement) et une invite du spectateur en l'œuvre. Les *pénétrables* de Soto en sont un bel exemple, mais aussi ses dispositifs se jouant d'au moins deux plans superposés (*Ambivalencia en el espacio*, 1982 ; *Dynamique de la couleur*, 1957 par exemple<sup>16</sup>). Comme le soulève Arnauld Pierre, chez Soto (mais aussi chez Mack et Piene), l'œuvre devient productrice d'une énergie, celle de la lumière (de la couleur), qui parvient à déstructurer la forme, à la détruire, par un moyen double : la multiplication des lignes parallèles, trames qui interfèrent avec la perception des limites de la forme, le décrochage de plans du tableau (Pierre, 1997, p. 21). L'œuvre devient « phénomène », toujours selon Arnauld Pierre, suivant un constructivisme « vitaliste » selon la conception d'un espace activé où des événements et des phénomènes réels surviennent, introduisant par exemple du mouvement et de la troisième dimension, en mettant en jeu les manifestations de l'ombre et de la lumière « (Pierre, 1997, p. 24). Templum ? Cette « suspicion envers la forme », » touche aussi un rapport au réel « (Pierre, 1997, p. 17, 18). » Ainsi l'objet qui s'atomise devant les fonds rayés de Soto montre en fait la réversibilité du processus qui est cause de sa forme matérielle : il est restitué à la matière-énergie primordiale qui l'a fait naître, dont l'omniprésence et la pénétration fluide dans tous les

---

<sup>15</sup> Depuis les œuvres de Vasarely (*Manifeste jaune*, 1955), le groupe de recherche d'art visuel (GRAV) en 1960, les expositions *Le mouvement* à la galerie Denise René à Paris en 1965 et *The Responsive Eye* au Musée d'art moderne de New York

<sup>16</sup> *Dynamique de la couleur*, 1957 peinture sur bois et méthacrylate de méthyle, métal, 67x67x15cm, col. part.

interstices du réel sont de cette manière rendus sensibles « (Pierre, 1997, p. 27). Le réel » c'est ce continuum où baigne l'ensemble des choses et des êtres, qui sont autant d'états instables de cette matière subtile, de cette force primordiale dont la condensation aurait graduellement donné naissance à tous les niveaux de l'univers invisible et visible « (Pierre : 1997, p. 27).<sup>17</sup> Ainsi, la couleur-lumière-énergie est capable d'abattre les frontières de la clôture de la forme de l'objet, de nos environnements, et peut-être, celle de nos corps potentiellement, insérés en l'œuvre et participant de la même instabilité de choses.

Autour des années 50, les champs de couleur de Rothko créent un corps-couleur qui traverse les frontières de la peinture en lui inventant un nouveau milieu, immersif. Rothko est un des fondateurs du color field, et rattaché à l'expressionnisme abstrait, avec C. Still et B. Newman. Ses grands champs de couleur composés de plages approximativement rectangles »semblent flotter dans un univers exclusivement visuel »(Martin et al. ; : 1992, p. 256). On connaît l'impression d'immersion que des oeuvres comme *Rouge, blanc et brun* (1957) ou *Brown on reds* (1958)<sup>18</sup> offrent aux spectateurs, diffusant une lumière colorée, où glissent des nappes de lumière colorée échappée de toute lourdeur de la matière, invitant plutôt à la profondeur. Ces oeuvres se présentent comme des »voiles »plutôt que des »tableaux »selon Werner Haftmann, sinon »tableaux de contemplation »(Martin et al. ; : 1992, p. 257) - Ce que relève aussi Daniel Arasse : »les tableaux de Rothko sont des temples, en attente de notre regard »(Arasse : 2006, p. 85). Ainsi, l'oeuvre de Rothko a pu être qualifiée de »sublime abstrait »(terme forgé par Robert Rosenblum en 1961 en référence au sublime abstrait d'E. Burke, dans un rapport du spectateur »au »grand", au terrible, à l'obscur", à un spectacle excessif, comme le note Arasse, qui produit le désenparement de notre intelligence »et ouvre »vers l'au-delà »(Martin et al. ; : 1992, p. 256) ou vers un irréprésentable<sup>19</sup>. Daniel Arasse souligne les effets de sa peinture, leur »éloquence »et leur »intensité d'émotion", dans une sorte de théâtralisation de ces figures qui sont en même temps des lieux. »En termes rhétoriques, on parlerait d'energeia, cette capacité qu'ont les images dans le discours de l'orateur à nous

---

<sup>17</sup> En référence également à Jean Clay : " le cinétisme ce n'est pas ce qui bouge, c'est la prise de conscience de l'instabilité du réel ", (Pierre : 1997, p. 30).

<sup>18</sup> *Rouge, blanc et brun* (1957, 250x200cm), *Fours Darks on red* (1958, 102 x 116 cm, Whitney Mus. of Amer. Art), *Brown on reds* (1958, 91x60 cm).

<sup>19</sup> Daniel Arasse cite à ce propos Louis Marin (Arasse: 2006, p. 88), mais on peut aussi se référer à Murielle Gagnebin qui inaugure son ouvrage *L'irréprésentable ou les silences de l'œuvre* par " la présentation négative "(Gagnebin : 1984).

mettre »comme au milieu des choses »(Arasse, 2006, p. 89).<sup>20</sup> C'est dire que la couleur peut se détacher de son support matériel et, se faisant lumière, envelopper le spectateur, lui offrir un nouveau milieu immersif qui peut l'élever à la façon du sublime abstrait ou bien peut-être l'aveugler, l'engloutir et le noyer. La couleur est ainsi énergie en mouvement qui entre dans le corps du monde, et se fait peinture du monde. Comme l'œil la respire. Tandis que Soto rendait sensible et partagée l'instabilité du monde, Rothko trempe le spectateur dans un réel en élévation sublime. Deux manières d'y baigner et de s'y mouvoir à son pouls.

Non seulement le visiteur y est engagé, mais le monde y gagne une consistance inédite, qui aura sans doute des limites, tant les *Peintures noires* de Mark Rothko (1965-66) contredisent presque ce qui précède, en restituant au réel une insondable épaisseur. S'il est vrai qu'on ne peut pas réduire ces œuvres au »désespoir artistique, la maladie et le sentiment de l'absurde », comme l'écrit Daniel Arasse qui y voit un »dépassement de la conscience individuelle »et l'« effacement de soi »(Arasse : 2006, p. 93), ce devenir du regardeur face à la couleur ici au plus sombre qui absorbe plus qu'elle n'éteint, rencontre aussi, paradoxalement, à nouveau des frontières : au moins celles des cadres qui redeviennent formes, massives, architecturales (ou leur rythmes). La frontière ici change de statut : elle n'est plus ce qui se joue avec la peinture<sup>21</sup> mais ce qui se fabrique dans nos espaces d'habitation rendus aveugles, subsumant toute séparation d'avec eux. La radicalité des *Peintures noires* confine à ce qui pourrait constituer le socle dur, dernier, de la peinture, comme la racine de la fenêtre d'Alberti, son mur muet, clos sur sa potentielle ouverture. Il serait presque absurde d'y évoquer la notion de frontière, tant ces œuvres se tiennent comme au bord du monde.

## 5. Incorporer les frontières

Les *Cellules* d'Absalon pourraient renvoyer à telle radicalité. Le blanc y est étonnamment monotone. Conçu pour être habitée à la taille exacte de son auteur, sans

---

<sup>20</sup> C'est physiquement que le spectateur est placé dans la lumière, "au milieu des choses "et de nulle part, dans les" tableaux de lumière de James Turrell (*Heavy water*, 1991, confort moderne Poitiers, 2019). Turrell nous rend aveugle et nous emplît l'œil de lumière, nous immerge dans un bain de lumière qui ne trouve contenance que par les limites du renforcement de mur ou de la salle entière qui le reçoit et dont il efface également, visuellement, les limites, les frontières, les repères – une lumière qui devient notre environnement et que nous respirons ... par l'œil.

<sup>21</sup> Au sens d'Alberti (Wajcman : 2004).

vraiment de marge ni d'espace pour circuler, chaque cellule propose quelques poses correspondant à des activités de bases, du minimum vital : s'asseoir (pour manger, se recueillir peut-être), s'allonger (pour dormir ou rêver peut-être), se laver. Ses petits espaces sont comme l'accueil en creux, géométrique et simple, du corps, le revers des meubles tout aussi sommaires. Blancs. Absalon instaure comme un prolongement de son corps, une nouvelle coquille qui le protégerait de l'extérieur, l'isolerait momentanément (pour s'y retrouver), lui assurant une survie. C'est pourquoi, sans doute, on pourrait dire qu'il propose de nouvelles façons d'habiter l'espace et ses obstacles internes (les meubles), ses limites (les formes des murs, des sols, du plafond), sans confort, sans aisance cependant. Comme autant de façons de positionner son corps. L'habitat est alors beaucoup moins un bâti à expérimenter que son propre corps solidifié en quelques fonctions minimales, selon plusieurs propositions. Un corps solide ajusté au sien, comme une seconde peau plus forte. Une carapace ? Mais sans décoration, sans encombrement d'autres formes ou de couleurs, sans tâche. On pourrait alors s'interroger sur l'usage de ces *Cellules*<sup>22</sup>. Le blanc n'invite pas à être souillé. Il conserve ainsi une certaine luminosité, travaillée aussi avec les ouvertures et l'installation de néons, sans agressivité. Comme si le blanc, au lieu de neutralité, réservait son potentiel lumineux. En cela, les *Cellules* contrastent très fortement<sup>23</sup> avec ses dernières œuvres vidéos » singulièrement physiques et violentes « : *Bruits* où, » le crâne rasé, face caméra, il crie jusqu'à l'épuisement pendant deux minutes « , et *Bataille* où, » filmé en contre plongée, il lance contre les bords du cadre des coups de poings et de pied « , et dans lesquelles se manifeste, selon les auteurs, une » lutte continue « de l'artiste (Désange et Piron, 2021, pp. 11-13).

Dans d'autres œuvres Absalon a pu faire usage du blanc pour rendre égaux les objets, en neutraliser les différences et les hiérarchies, faire taire leurs perturbation, comme dans l'intervention par l'artiste dans le parking souterrain de la villa Arson à l'occasion de l'exposition *Sous le soleil exactement* (1989), ainsi que le relève

---

<sup>22</sup> L'exposition ne présente que des maquettes renvoyant au projet non abouti de l'artsite de la réalisation de ces 6 *Cellules* en extérieur dans lesquelles Absalon aurait prévu des visites éventuelles mais contrôlées (pour une personne à la fois).

<sup>23</sup> Ce qui est rendu particulièrement sensible dans l'exposition *Absalon Absalon* du Capc (2021-2022).

Elisabeth Lebovici.<sup>24</sup> L'ensemble proposé réinvente l'espace occupé par des objets épars grâce à leur rangement auquel participe la couleur blanche, comme une manière de rendre les formes individuelles à un ensemble qui les dépasse, les englobe et leur donne un nouveau rythme, celui de la composition de l'installation se jouant de masses, de volumes, et non plus des impressions visuelles signifiantes venues des histoires particulières, des usages, des matières, et toutes leurs connotations. Tel rangement compositionnel peut-il être habité ? Que deviendrait le corps de l'être humain confronté à tel ordre étrange ? Ces questions renvoient à nouveau aux *Cellules* : ajustées au corps de l'artiste sur-mesure, juste pour lui, l'artsite ne deviendrait-il pas la seule touche-couleur autorisée à investir cette toile-corps-sculpture ?<sup>25</sup> Au contraire, par ses vidéos, Absalon renvoie le spectateur au vide de l'écran et à l'enfermement arbitraire du cadre : vide dans lequel il boxe sans fin *Bataille*, écart cruel par-delà lequel il crie dans *Bruits* – écrans incapables de donner un contenant à ses gestes. Le dispositif donne au spectateur la place de témoin-voyeur, contrastant avec la mesure de sauvegarde de l'intime des *Cellules*. Frontières infranchissables dans le cas des vidéos, frontières effacées et ramenées au corps, incorporées dans l'autre.

## 6. Conclusion

Les premières hypothèses posant l'objet-forme à l'opposé de la couleur-peinture, même en rebattant les cartes avec l'objet-lieu, ont été renversées par *Sphère concorde*. Cette oeuvre nous a conduits à interroger plus avant les espaces créés par Soto, en particulier aux passages de la couleur au corps du spectateur, tandis que l'œil semblent y opérer un rôle princeps, que nous avons comparé avec les champs de couleur de Rothko – Deux façons de baigner dans le réel, de nous ouvrir à son rythme, à sa chair, à ses espaces inédits. Ainsi, Soto parvenait à renverser les fonctions de la frontière qui, dans ses œuvres, ne sépare ni ne lie vraiment, invitant le spectateur à devenir acteur et à goûter avec son corps de l'instabilité du monde, de façon plutôt

---

<sup>24</sup> Voir (Lebovici : 2014), ainsi que sa Conférence du Mercredi 15 septembre 2021 au Capc Musée d'art contemporain de Bordeaux organisée dans le cadre de l'exposition Absalon Absalon (en ligne <https://www.youtube.com/watch?v=76tx34xIKeo>).

<sup>25</sup> C'est sans doute pour cela que le visiteur s'y sent souvent mal à l'aise, toujours trop petit ou trop grand, contraint.

ludique ou fascinée. Les champs de couleur de Rothko dissolvent les frontières lorsque l'image s'emplit d'espace et subvertit le temps, emportant le visiteur, l'immergeant dans une lumière-couleur. Le mouvement y est délicat, comme la poussée intime d'une élévation (sans doute sublime). Il s'immobilisera dans les *Peintures noires* de Rothko dans la chapelle de Houston, tandis que la couleur, accrochée au support absorbe le regardeur et revenait, radicale, à l'architecture qui l'abrite, renversant nos premières conclusions. Ici en effet, la couleur ne semble plus guère y jouer ce rôle de rayonnement et de passage apte à troubler les frontières. Au contraire, Rothko semble ici reposer les frontières, engloutir le visiteur, confinant à la vie et la mort. Telle radicalité est encore choisie pour les *Cellules* d'Absalon qui réinventent des frontières pour son corps (celui de l'artiste et, potentiellement, celui de quelque visiteur), comme expérience d'un monde à soi prolongeant le corps – en un méta-corp ? Les *Cellules* apparaissent presque l'inverse des *Nageuses* : au lieu d'ouvrir la chair et le sang des protagonistes à la chair du monde, les œuvres d'Absalon fabriquent une nouvelle coquille, solide et blanche, à l'extérieur du corps, comme pour mieux le contenir et limiter ses mouvements. A contrario, n'y a-t-il plus de frontières dans *Les Nageuses* ? La différence entre les œuvres citées de Soto, Rothko, Absalon d'une part et *Les Nageuses* d'autre part, ne tient pas au fait que les premières soient (souvent) monochromes tant elles peuvent engendrer potentiellement d'autres couleurs, ni au fait que les premières soient des œuvres fixes tant elles peuvent donner lieu à du mouvement, pas plus au fait qu'elles se proposent comme peintures, sculptures, installations ou « habitats » et non écran. La différence pourrait être la relation au spectateur, investi corporellement à faire l'expérience de soi par l'œuvre en explorant un espace mis en commun (Soto, Rothko) ou retiré (Rothko, Absalon). Pourtant, *Les Nageuses* ne se résument pas un écran définissant et délimitant l'image mais comme l'appropriation par l'artiste d'une fabrication de soi en image-couleur<sup>26</sup>, de l'invention d'un corps qui nous ressemble, un méta-corps auquel, psychiquement, nos usages du numérique nous familiarisent.

---

<sup>26</sup> Nous formulons une double hypothèse : le sujet posthumain émergeait sous l'aspect du méta-corps, par immersion numérique. Les opérations numériques conduiraient à métamorphoser la notion de "sujet "qui serait indifféremment l'auteur des images et ses modèles" : des nageuses, une piscine ", écrit Eliane Chiron (Chiron : 2013, p. 175).

## 7. Revenir aux Nageuses

L'examen de ces quelques œuvres a délaissé le couple forme et couleur pour en relever un autre, plus pertinent: celui de la lumière (couleur) et celui du corps (matière), ainsi que ses paradoxes. Il apparaît en effet que la couleur, associée à la lumière, se fait énergie, et ne parvient pas à rester sur le corps-support: elle diffuse et bientôt révèle la constitution même du monde fluide, instable, mouvant; en même temps, la couleur attachée à la matière ne parvient pas complètement à lui échapper ni à faire taire la singularité du corps et dessine au-delà de sa clôture un certain écart à l'autre. Ce paradoxe apparaît comme réconcilié avec *Les Nageuses*, à la fois "chair du monde" et "singularité", qui Eliane Chiron rapproche d'une "altérité intime"<sup>27</sup>.

Mais ce ne sont pas seulement des formes-couleur qui y naissent et y disparaissent, sinon ce qui, dans la matérialité non matérielle de l'image numérique tisse ensemble des couleurs-lumières qui peuvent pour la première fois échapper à leur support et y rester, ainsi la consistance de nos rêves.

## Références

ANDRIEU, Bernard (dir.). Arts immersifs. Dispositifs et expériences. **Revue d'études esthétiques Figures de l'art** 26, Pau, PUPPA, 2012.

ARASSE, Daniel. **Anachroniques**. Paris: Gallimard, 2006

BLANCHARD, Pascal; BOËTSCH, Gilles ; CHEVE, Dominique (dir.). **Corps et couleurs**. Paris: CNRS éditions, 2008.

BRUSATIN, Manlio. **Histoire des couleurs**. Paris: Flammarion, 1986.

BURKE, Edmund. **Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau**. Paris: Libraires philosophiques, 1990.

CHIRON, Eliane. **L'Enigme du visible: poétique des arts visuels**. Paris: Publications de la Sorbonne, 2013.

---

<sup>27</sup> Eliane Chiron les rapproche de ce que "Merleau-Ponty nomme" la chair du monde" : " Ce qu'on nomme l'immersion numérique dans l'art contemporain serait une actualisation de la "chair du monde", d'un monde à naître à chaque œuvre, aussi bien que de l'"altérité intime" selon Marc Augé, où l'artiste en nageuse brouille les genres et réactive les mythes, retrouve le chemin du sang d'une généalogie mythique ", écrit-elle (Moreira, 2012).

DAVID, Christian; ARTIERES, Michel; HERSANT, Yves; GAGNEBIN, Murielle; RABATE, Jean-Michel. **Question De Couleurs**: IXème Rencontres Psychanalytique D'aix-En-Provence. Confluents psychanalytiques. Paris: Les Belles Lettres, 1991.

DESANGES, Guillaume; PIRON, François. As I Lay living. *In*: DESANGES, Guillaume; PIRON, François (ed.). **Absalon Absalon**. Bordeaux : CAPC / Les éditions Paraguay, 2021. Catalogue de l'exposition.

GAGNEBIN, Murielle. **L'irreprésentable ou les silences de l'œuvre**. Paris: PUF Ecritures, 1984.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Traité des couleurs**. Paris: Centre Triades, 1990.

GOLDBERG, Itzhak. **Installations**. Paris: CNRS éditions, 2014.

KANT, Emmanuel. **Critique de la faculté de juger**. Paris: Vrin, 1986.

LEBOVICI, Elisabeth. Habiter, Habituer. *In*: ABSALON. **Cellule 516** zone d'art habitée. Paris: Dilecta, 2014. Catalogue de l'exposition.

MARTIN, Jennifer; MASSU, Claude; NICHOLS, Sarah; PARRIGORIS, Alexandra; RIOUT, Denys ; TRAVIS, David. La peinture à l'américaine. *In*: **L'art des Etats Unis**, Paris : Citadelle Mazenod, 1992, p. 251-257.

MOREIRA, Camila. **Simposio Internacional do Nucleo de Pesquisa em Pintura e Ensino** (NUPPE), Institut de Arte/ Universidade Federal de Uberlandia, Brasil, 10-13 septembre 2012 (en ligne sur <https://www.nuppe.art.br/simposio2012/anais/PDF/CamilaMoreira-RaphaelLarre.pdf>).

PIERRE, Arnaud. L'immatériel de Soto et la peinture du continuum. *In*: JESUS RAFAEL SOTO. Paris: Galerie Nationale du Jeu de Paume/Réunion des Musées Nationaux, 1997.

WAJCMAN, Gérard. **Fenêtre**. Chroniques du regard et de l'intime. Paris: Verdier, 2004. Col. Philia.

## **A propos de l'auteur / Sobre a autora**

Cécile Croce est Enseignante-Chercheure en Esthétique et Sciences de l'art à l'Université Bordeaux Montaigne, codirectrice de l'Unité de Recherche *Médiations, Information, Communication, Art* (MICA), coresponsable de l'équipe *Arts, Design, Scénographie* (ADS), codirectrice de la *Revue d'Etudes esthétiques Figures de l'Art*, cofondatrice et codirectrice de la revue numérique *Arts, Sciences et Technologies : Actualités Scientifiques de l'Art* (ASTASA). Ses recherches sur le processus de création l'ont conduite à interroger la dimension de l'action dans les performances artistiques et l'articulation de l'art aux technologies du numérique.

Cécile Croce, autora de várias obras entre filosofia e a psicanálise, desenvolve uma estética transdisciplinar da obra. A sua investigação questiona em particular o envolvimento na arte e a sua porosidade social, nas suas formas contemporâneas (performances, artes imersivas, novos dispositivos colaborativos), bem como, em toda a atenção à poética da obra, ao processo de criação. Ela é HDR em Estética e Ciências da Arte, é professora-investigadora em teorias e práticas artísticas, vinculada ao eixo Artes, Design, Cenografia (ADS) do laboratório Mediações, Informação, Comunicações, Artes (MICA- Bordeaux, França) do qual tem participado como vice-diretora desde 2018. Desde 2016, é co-editora-chefe da Revista de Estudos em Estética Figuras da Arte (com Bernard Lafargue e Bertrand Rougé). Em 2020 criou e co-dirigiu com Marie-Laure Desjardins, a revista digital Arts, Sciences et Technologies: Actualités Scientifique de l'Art (ASTASA)

cecile.croce@iut.u-bordeaux-montaigne.fr

Recebido em: 22-11-2023

## Como citar

CROCE, Cécile (2023). L'œuvre comme méta-corps. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.4, n.2, p.XX-XX, jul./dez. <https://doi.org/10.14393/EdA-v4-n2-2023-71542>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.