

## Carnets d'Argile

### **Chaque matin**

La plupart d'entre nous commence la journée avec des objectifs bien précis : être présentable, arriver à l'heure, accomplir certaines tâches et devoirs, se plier aux exigences d'un supérieur, ou de collègues, ou du marché. Dans certains cas extrêmes seulement, ceux où le moi profond se trouve quotidiennement trahi par le travail, on entreprend de remettre en question la valeur du travail lui-même, on cherche à se replier sur de plus profondes motivations. Dans ces cas seulement, on se risque à entrer dans la périlleuse question du sens.

La question du sens est la plus difficile, parce que, quelle que soit la réponse qu'on lui apporte, celle-ci doit être soumise à la question du sens. Lorsque honnête, on doit finir par se rendre à l'absence d'indications claires sur ce que devrait être la vie. On tend alors par pur réflexe à se rabattre sur des critères autres que celui du sens – tout comme, au bord d'une falaise, on s'agripperait naturellement au rocher le plus proche ou à la terre ferme. Il est certes difficile de travailler à partir de la falaise.

J'ai toujours avec moi un carnet d'esquisses. Si je feuillette mes sept dernières années de dessin, une constante apparaît : la figure humaine. Gares, terrasses ensoleillées, amis qui dorment ou lisent, modèles vivants – sculptures. De nombreuses sculptures. Places publiques, façades baroques, jardins, musées. Hommes de marbre, femmes de plâtre, enfants de cire ; empereurs de sable, déesses de bronze.

De temps à autres, il m'est arrivé d'entreprendre des peintures à partir des dessins que je trouvais les plus ouverts ou suggestifs. Récemment, j'ai senti que cette démarche devait donner lieu à une série de travaux. Cependant, à mesure que je procédais, des questions ont surgi quant à la nature et aux raisons d'un tel choix. Et, à mesure que je tentais d'y répondre, des paradoxes s'imposaient dans mon esprit. Ce texte s'essaie à les formuler. Mais je ne révèle aucun punch en soulignant d'entrée de jeu qu'aucun d'entre eux n'est résolu.

### **Pierres sous verre, voix volées**

J'ai beaucoup dessiné dans les musées. La plupart des sculptures m'a donc été accessible à cause de leur détention dans cette sorte de *no man's land* culturel. Les musées constituent un étrange espace de migration où les objets sont exposés dans des pièces spacieuses et vides, parfois même derrière des vitrines de verre particulièrement tristes, dont la température et le degré d'humidité sont dûment contrôlés, et qui ne manquent pas de rappeler la quarantaine de malades contagieux.

Certaines sculptures semblent plus à l'aise que d'autres dans un tel environnement, probablement parce qu'elles furent conçues dès le départ dans le but d'être exposées. D'autres, comme les statues grecques et les bustes romains, apparaissent plutôt désorientées. De dieux et empereurs qu'ils étaient, les voilà réduits à n'être plus que de belles pierres sous d'efficaces éclairages.

Plusieurs artefacts tiennent par ailleurs leur origine de rites funéraires (de manière spectaculaire dans le cas des pyramides). Il est étonnant de penser combien l'information que nous détenons sur la vie des civilisations anciennes repose sur la manière dont celles-ci faisaient face à la mort. Et il est déroutant de penser que ces informations ne nous parviennent qu'au prix du viol et du vol d'espaces de repos extrêmement intimes.

Certaines figures humaines poussent leur intimité avec la mort jusqu'à ne faire qu'une avec elle. Je parle des cadavres eux-mêmes. Momies égyptiennes ; plâtres coulés dans les moules de lave laissés par la décomposition des corps enfouis sous les décombres de Pompéi ; cadavres naturellement momifiés par un champignon présent dans la composition du sol d'un cimetière voisin d'Urbino ; squelettes agencés avec un ludisme morbide et dans un but décoratif au cimetière des Capucins à Rome. Dans tous ces cas, il ne s'agit pas tant de la *représentation* de la figure humaine que de sa conservation dans des conditions qui en modifient l'apparence, qui en exacerbent l'expressivité. Bien qu'ils furent des corps vivants, habités par une conscience, et bien que leur présence frôle encore vertigineusement cette identité perdue, ils n'empêchent qu'ils sont maintenant des objets inanimés et transformés, un état de fait que leur exposition dans le contexte du musée met dramatiquement en évidence.

Mais parmi les objets du musée, les plus déracinés sont probablement ceux qui étaient destinés à jouer un rôle dans des rituels sacrés. Ils possédaient des pouvoirs

magiques et habitaient un espace architectural défini et approprié à leur fonction ; ils se trouvent maintenant exposés à la vue de tous, plantés tout droits dans leur cage de verre, côte à côte avec leurs compagnons de hasard. Privés de sable et de chant, de poussière, de contact. Confinés dans les chambres où l'Europe se pavane, forte d'un savoir anthropologique acquis en arrachant aux objets leur vocation ontologique.

Je ne voudrais pas suggérer que je méprise les musées. Peu d'endroits offrent au visiteur une aussi forte illusion d'éternité capitonnée, de calme refuge. Entrer dans un musée est un peu comme entrer dans un livre. Non pas une bibliothèque : un livre. Un absolu et confortable *ailleurs*. Les visiteurs, comme les objets, sont acheminés hors du monde. Seuls les groupes échouent à entendre l'appel au silence, la poussée méditative des murs blancs.

Dessiner dans un musée est un peu comme engager un tête-à-tête intime avec un objet auquel rien n'est plus demandé, sauf d'être vu. Les conditions d'observation sont optimales : espace nu, lumière franche ; aucune interruption, sauf la fermeture. Et beaucoup à partager, dans ce nulle part qui engendre un besoin pressant de traces de vie consciente, de traits humains.

En identifiant les sculptures comme ces traces et traits, j'ai souvent été saisie par la compassion. Il me semblait percevoir leur extrême dépouillement ; je les voyais crûment exposées, vêtues de leur seule nudité de pierre, de leur seule mise en forme. Je n'arrivais pas à faire fi de la nature du musée, ce lieu parfaitement apte à souligner leur valeur d'artéfact en les vidant de leur voix originelle.

Je dessinais donc les pierres – en désirant les voix.

### **Mouvement figé, déjà en route**

On ne peint qu'à partir de la position qu'on occupe dans le monde. Souvent, la peinture agit même comme un révélateur de cette position. La mienne consiste en une observation constante de la réalité – à partir d'une marge. Les événements, les scènes, les personnes viennent à ma rencontre. Je les accueille, ou je ne les accueille pas. Mais, d'une façon ou d'une autre, je n'interviens pas sur leur façon d'approcher. Quand je visite une ville, je m'intéresse peu aux plans et aux guides ; je préfère que la ville m'apparaisse

au hasard, et que mon image d'elle se construise à partir de pièces détachées. Comme si je devais extraire la connaissance d'expériences concrètes et spontanées.

Mon impression du réel s'élabore ainsi par instantanés, par fragments, plutôt que de s'appuyer sur des formes organisées et permanentes. Le temps est fragile de nos jours.

Pour cette raison, il m'est difficile de diriger les poses de modèles vivants. J'aime regarder leur corps bouger et les arrêter quand ils me frappent. Cela se produit comme une surprise, comme un léger choc électrique, comme un tambour qui fait résonner le désir de peindre. Très souvent, dans la rue, je souhaiterais pouvoir arrêter les passants au beau milieu d'un geste – dans la brève durée d'une certaine lumière.

Or, c'est précisément ce que m'offre la sculpture : des mouvements saisis dans leur climax. Des mouvements qui semblent impliquer l'espace tout entier et le rendre complice de leur déploiement potentiel. Le déploiement n'aura pas lieu : ce que la (bonne) sculpture montre, c'est le *climax d'une potentialité*.

Le paradoxe tient précisément à cela. Pour désespérément figées qu'elles soient, les sculptures représentent un mouvement. Leurs formes indiquent l'origine du geste et sa continuation. En observant les études photographiques de mouvement réalisées par Muybridge, par exemple celle d'un homme qui marche, on remarque que certaines images, une fois séparées de la séquence, cessent de donner l'impression du mouvement. D'autres, au contraire, semblent résumer à elles seules l'action de marcher. Ce sont ces dernières que le sculpteur choisit.

Par un étrange phénomène, les sculptures illustrent parfois un climax qui précède l'action, révélant celle-ci en amont de son origine. Le *David* de Michelangelo : il n'a pas encore bougé, ni osé, ni visé. La fronde repose encore sur son épaule. Son corps est droit. Seul son visage est contracté dans une intense et anxieuse concentration qui ne nous laisse aucun doute sur l'issue de son audace.

D'autres sculptures mettent l'accent sur le cœur de l'action, comme en les traversant à mi-temps. Le *David* de Bernini : il a déjà pris son élan. La fronde s'étire entre ses deux mains et son corps tendu lui ressemble. Regard inclus, tout son être semble déjà lancé en direction de Goliath.

D'un tout autre ordre est le mouvement que nous suggèrent les sculptures liées à un parcours intérieur plutôt qu'à un déplacement corporel. Dans le cas du *Penseur* de

Rodin, la tension équilibrée des muscles contient tout l'effort de penser, ainsi que l'immobilité physique nécessaire à la concentration.

Les œuvres mentionnées ci-dessus concernent toutes une humanité aux prises avec sa vie sur terre, dans les limites d'un corps. Marcher, penser, se battre, vaincre. Elles s'essaient à la narration d'un événement à travers le langage de tensions corporelles qui font recours à l'expérience personnelle du spectateur. C'est à partir de son propre corps que celui-ci est appelé à élaborer sa compréhension de l'œuvre. Jusqu'à la représentation de cadavres, comme on peut l'observer sur certains sarcophages, qui ne manque pas de référer au mouvement : se coucher une dernière fois, laisser s'échapper un dernier soupir – ces figures réfèrent au mouvement en tant qu'il vient de s'achever.

Les sculptures sont ainsi des objets éternellement immobiles qui parlent du mouvement : qui parlent de *ce qu'elles ne sont pas*.

Il existe cependant une toute autre catégorie de sculptures qui coïncide parfaitement avec leur destin d'immobilité. Elles *représentent l'immobilité*. Buddhas. Divinités mésopotamiennes. Certains prêtres égyptiens. En fait, elles semblent davantage immobiles que l'immobilité même. Elles émergent de l'absence de mouvement. Elles ne promettent aucun mouvement. Elles sont. Etre est leur verbe, et celui-ci a lieu en-deça du besoin de bouger, de produire une pensée, de transformer l'espace ou même de l'habiter.

Plus les sculptures sont sacrées, moins elles bougent. Plus elles bougent, plus elles semblent humaines. Plus elles luttent pour bouger et plus elles nous ressemblent. Prenons pour exemple n'importe quel crucifix montrant la torsion désespérée du Christ en vue d'un improbable soulagement. La plus répandue des images chrétiennes est celle d'un homme luttant pour exister dans son corps torturé. La raison d'une telle ubiquité iconographique tient peut-être à notre sentiment d'appartenance envers cette sorte de souffrance, à l'immédiate relation que nous établissons avec elle. Le crucifix insiste sur l'humanité du Christ.

Quant aux figures sacrées, la raison de leur immobilité surréelle tient au fait qu'elles incarnent une plénitude spirituelle. Leur position proclame une sorte de vérité au sujet de l'éternité. Elle ne changera pas parce qu'elle n'a pas à changer. Elle existe ici, maintenant et pour toujours dans une totale perfection. L'immobilité *constitue* leur mouvement : elle montre le point exact au contact duquel une figure humaine cesse d'être

simplement humaine et se sépare de sa forme pour devenir plus qu'elle-même. Le mouvement consiste à se diriger vers une dimension d'existence libérée des conditions corporelles. Ce qui ne manque pas de soulever un nouveau paradoxe : en tant qu'objets, elles sont faites de *matière tangible*, elles se déploient dans l'*espace* sous des *traits humains*, malgré le fait que ce qu'elles cherchent à représenter soit une *intangibile* et *absolue vérité d'ordre divin*.

En d'autres termes : elles parlent de *ce qu'elles ne sont pas*.

Avec et à cause de ces paradoxes, les sculptures m'ont été d'extraordinaires sujets d'études. J'ai tiré profit d'elles en tant que modèles gratuits disposés à tenir pour un temps infini des poses dans lesquelles un corps vivant résisterait deux minutes tout au plus. Je me suis appuyée aux solutions trouvées par des sculpteurs, à ces fragments d'expression généreusement capables d'inclure un large éventail de gestes et d'émotions, de narrations et de significations.

### **Représenter la représentation**

Ce qui précède n'est pourtant qu'une exploration en surface des raisons pour lesquelles j'ai eu recours à la sculpture. Il s'agit des raisons qui ont mis le processus en branle, et elles ont été supplantées dès que je me suis aperçue que je n'étudiais pas tant les sujets que leur représentation. Au long des après-midi et des soirées passées en compagnie de ses *Prisonniers*, ce que je cherchais vraiment c'était l'intuition de Michelangelo. Je l'écoutais, je l'attendais, j'espérais qu'il dévoile quelque secret rare et précieux au sujet de nos vies.

Il n'y a pas manqué.

Mon besoin de la sculpture était comme une faim d'accompagnement, un raccourci vers le sacré. Certaines sculptures me les procuraient avec force, comme des gifles. D'autres les portaient discrètement, délicatement, comme un papillon blessé dans la paume d'une seule main. D'autres encore, malgré une technique chevronnée, échouaient à ouvrir quelque profondeur que ce soit.

J'ai choisi de m'arrêter devant les sculptures qui promettaient de livrer un secret. D'une certaine façon, au moment d'entreprendre le dessin, j'étais déjà en chemin. Grâce

au travail du sculpteur, j'étais d'emblée projetée sur le terrain émotionnel à partir duquel seulement j'arrive à commencer une image.

En choisissant de tels travaux comme point de départ, mon intention n'était pas de les copier ou de les utiliser comme compensation pour quelque manque d' « inspiration » (en supposant que ce mot ait un sens). Je désirais simplement faire partie d'une communauté humaine ayant tenté d'exprimer la condition humaine. Représenter la représentation : une présence témoignant d'une présence témoignant d'une présence. J'observais avec attention des objets solides et tangibles, mais ce qui m'attirait plus que tout, c'était une composante invisible : le regard humain sur la figure humaine. Ce canal singulier par lequel une figure est interprétée ; ce pas en retrait, en-deça, au-delà, cet encerclement de la figure qui n'est plus figure désormais, mais sa signification en partie révélée.

### **Traduire, trahir**

Mais quel est le but de la représentation ? La représentation a été largement définie comme une façon de rappeler la présence de ce qui est absent, qu'il s'agisse d'une personne, d'une époque, d'un Royaume mythologique ou théologique inaccessible. Cependant, mis à part ce souci d'arrêter le temps, de garder les morts vivants et les absents présents, la représentation tient aussi sa valeur du processus lui-même. Elle tient sa valeur de ce qui se produit pendant l'acte de représenter et de voir une représentation.

Qu'est-ce qui se produit ?

Des voix se déploient. L'être humain clame sa présence ; lui donne un nom, une inflexion, une forme singulière. Évidemment, je ne pouvais m'aventurer à faire des sculptures à partir de sculptures. Cela n'aurait eu aucun intérêt, sauf pour démontrer des capacités techniques que je suis loin de posséder. Mon propre apport prenait place dans la traduction d'un objet tridimensionnel sur une surface plane. Ce passage constituait mon terrain de jeu personnel, mon espace de transformation. Je pensais : là, *quelque chose d'autre* pourrait se produire.

*Quelque chose d'autre* : une surprise.

J'avais toute la liberté de choisir mes outils de traduction. J'ai choisi de rendre les figures facilement lisibles. J'ai évité les éléments géométriques ou symboliques, leur

préférant des traits individuels et une fidélité à la volumétrie qui caractérisait mes modèles tridimensionnels.

Malgré cet intérêt pour le dessin d'observation, et malgré le plaisir que je tire d'une technique enracinée dans l'Antiquité et la Renaissance, je n'ai aucune attirance particulière pour les images naturalistes. J'ai donc utilisé la peinture de façon à éviter que la présence des figures se stabilise, de façon à ce qu'elles ne soient jamais tout à fait avec nous. J'essayais de les capturer dans le processus même de l'apparition ou de la disparition. Un mouvement potentiel imprègne toujours les images qui protègent des vides et des lignes brisées, qui brouillent les identités. Préserver la potentialité du mouvement était pour moi un rappel essentiel de ce que je percevais comme la structure des sculptures.

En demeurant ainsi inachevées, les images permettaient par ailleurs à une autre présence de s'infiltrer : celle de la peinture. Je ne souhaitais pas que la peinture soit complètement absorbée par le travail de représenter, je ne voulais pas que la figure l'avale. Je voulais qu'elle co-existe avec celle-ci, de façon à ce que l'image parle des deux à la fois.

Mais la toile qui montre des pigments libres et des coups de pinceaux évoque inmanquablement une autre présence encore : celle de celui/celle qui a peint. Dans les images hyper-réalistes, le spectateur est invité à oublier de quoi les images sont faites, qui les a produites, et le fait même qu'il s'agisse d'images. Dans le cas extrême du trompe-l'œil, le peintre s'attend à ce que nous tentions de fermer les volets ou de manger les cerises. Au contraire, les toiles barbouillées, liquides, raclées ne permettent au spectateur aucune sorte d'illusion quant à la nature de l'image ou à son origine. Elles l'invitent plutôt à entrer en présence d'une autre personne engagée dans l'acte de peindre, de voir, de vivre. Avec l'*action painting*, Jackson Pollock fut le premier à orienter le regard du spectateur exclusivement sur le geste par lequel a lieu la naissance d'une image. Je cherche ce geste dans la peinture des autres.

Je ne connais aucune manière différente de peindre. Sans doute pour des raisons existentielles. Tout me semble toujours affirmer le fait même qu'il y a de l'existence. L'indistinct, les taches illisibles, la peinture liquide, les contours brisés, les fonds indéfinis : c'est là notre origine et notre destination. Là : dans la fonte des formes.



Au départ, je croyais que mes dessins se prêteraient tous volontiers à devenir des peintures. Mais certains s'y sont refusés, et devinrent des collages. Ils leur fallait une superposition de surfaces planes. Il ne s'agissait pas tant de créer du relief que de définir clairement la position des figures par rapport à leur environnement, d'insister sur l'espace d'exposition et sur la séparation qu'il provoque. Les collages réfèrent en large partie aux boîtes de verre du musée, à leur environnement spectral. Propre, froid, vide, clos : ils ne pouvaient s'entendre avec le caractère organique de la peinture.

D'autres dessins demandaient cependant une extrême délicatesse. Ils remettaient en question jusqu'au poids et à la texture de la toile, comme par peur d'être heurtés, et cherchaient plutôt l'aquarelle.

D'autres encore requéraient un raclement énergique. Ils voulaient surgir d'une méthode réductive. J'ai essayé différentes approches, avant d'aboutir sur une technique familière à tout enfant d'âge scolaire : une couche de crayon de cire sur une feuille, une couche d'encre de Chine et du grattage. La surface ressemblait à de la pierre travaillée au burin. L'image semblait émerger de l'un de ces murs romains qui s'écaille au soleil, parlant du temps, de l'érosion et de propriétaires désinvoltes.

Malgré la spontanéité de mes choix techniques, j'étais consciente du déplacement qui s'effectuait inmanquablement en chemin. Des figurines millénaires en collage, des marbres classiques réduits en bouillie. Je m'étais conféré le privilège de plier ces sculptures à mon intuition. Je les traînais vers un ailleurs qui les éloignait toujours plus de leur destination initiale. Elles étaient déjà géographiquement exilées ; déjà mutées dans un contexte institutionnel qui mettait en péril leur fonction ontologique ; j'arrivais en surplus, me permettant de les exproprier de leur vocabulaire formel. Je les faisais migrer dans mon carnet et les transportais ailleurs. Les faire miennes consistait à les rendre davantage étrangères à elles-même. Dans un certain sens, je me sentais coupable de colonialisme formel.

### **Le colon colonisé**

Mais c'est là une chose que nous faisons tous couramment. Nous traitons les images avec négligence parce que nous sommes entourés par une multitude d'entre elles. Une multitude d'images aux fonctions multiples. La nôtre est une ère de reproduction

iconographique massive, souvent au service de la consommation, et nous nous y promenons comme à l'intérieur d'un immense collage, en faisant peu de cas du bombardement qui prend nos yeux pour cible.

Les images abusent de nous et nous abusons d'elles en retour. Nous les coupons-collons, les juxtaposons, les digérons, les oublions. La liberté qui découle d'une trop grande abondance fut le point de départ du Pop art. J'ai usé de cette même liberté avec les sculptures emmagasinées dans mon carnet.

Pourtant, sincèrement : je visais la rive opposée. J'essayais d'acquérir une conscience aiguë de leur existence intime. Je voulais les laisser travailler à me transformer pendant que je les transformais moi-même. J'espérais les rencontrer sur le terrain de ma question du matin. Pour voir si elles allaient me fournir quelque trace de réponse ; quelque trace de sens.

Elles n'y ont pas manqué.

Elles m'ont aidée en partie à cause de leur immobilité. Sur leurs faces et leurs membres figées, j'avais toute une vie pour observer la complexité de leur expression, son ambiguïté. La figure la plus autoritaire est rarement dépourvue de signes de vulnérabilité ; la joie s'appuie souvent à la tristesse ; l'expression de la douleur compte sur la vitalité. La complexité et l'ambiguïté de l'expression humaine est l'un des débordements les plus communs aux sculptures.

L'immobilité souligne par ailleurs une vulnérabilité toute liée à la matérialité. Les sculptures nous survivrons peut-être, mais elles n'échapperont pas à l'érosion. Ce sont des objets après tout. Sur une échelle temporelle souvent plus ample que la nôtre, elles subissent le même vieillissement que nous. D'une certaine manière, le passage du temps se remarque davantage sur leur surface dure et résistante que sur notre peau flexible et rapidement altérée. Il est rendu évident par contraste, comme une blessure au talon de l'invincible Achille.

La complexité émotionnelle et l'implacable passage du temps ne peuvent manquer de renvoyer à des problématiques universelles. Un autre élément qui participe à ce renvoi est le phénomène de la pluralité des formes. À travers les âges et les cultures, la figure humaine a été répétitivement représentée, presque comme une incantation. La représentation a pris autant de routes qu'il y a de personnes sur cette terre. Ce qui donne

lieu à un concept élargi de la valeur du corps et, par conséquent, de la beauté. La beauté, dans cette optique, correspond davantage à une sorte de dignité qu'à un canon spécifique. Elle réside dans le simple fait de combler un corps avec de la vie, et non de le plier à d'étroits critères esthétiques. L'immense ensemble des œuvres représentant le corps humain agit comme une puissante contre-standardisation. La pluralité des formes nous rappelle le fait fondamental que nous appartenons d'abord à la vie, et, dans un second temps seulement, aux requêtes formulées par notre société quelle qu'elle soit. *C'est son existence même qui honore un corps.*

On débouche sur la même universalité en se questionnant sur la fonction de telles représentations. Pourquoi, en effet, les humains ressentent-ils si fortement le besoin d'imiter leur propre apparence ? Les figures modernes visent surtout à exprimer un contenu émotif ou à soutenir une idéologie. Les figures classiques participent à l'illustration de mythes ou de scènes religieuses, agissant comme éléments narratifs. Les œuvres funéraires offrent accompagnement et conditions favorables pour le voyage dans l'au-delà. Les objets magiques protègent le bonheur et chassent le danger.

Dans une très large mesure, ces œuvres se ramènent toutes à une tentative de compréhension de la position humaine dans l'univers, à une conjuration des dangers qui nous menacent et à une invocation des forces qui soutiennent la survie. Quels que soient leur perspective et leur contenu formel, ces figures prises dans leur ensemble en tant que groupe pluriel démontrent une orientation métaphysique cohérente et nous livrent le message suivant : nous cherchons tous, nous luttons tous, nous essayons tous de tirer le meilleur de ce passage sur terre. Je te montre ce à quoi la recherche, la lutte et la célébration du corps humain ressemblent – tâche d'y chercher ton propre visage.

Si on plisse les yeux de façon à amenuiser leurs différences formelles et fonctionnelles, ces représentations de l'espèce humaine agissent comme un unique filet existentiel qui ne peut que nous inclure. Pour moi, ce fut leur contribution la plus profonde et la plus significative : en m'autorisant à reconnaître ma propre forme et mon propre destin, ces représentations se sont présentées comme une invitation à conscientiser notre être-ensemble. Naissance, croissance, amour, peur ; douleur, survie, fertilité, mort : toutes nos vies ont lieu autour de ces quelques questions.

Ce faisant, les sculptures avec lesquelles j'ai travaillé ont aussi répondu à une autre faim universelle à laquelle je n'avais jusque-là accordé que trop peu d'attention : celle *d'appartenir, vraiment*. Appartenir par la racine, et non en surface. L'auto-réflexivité est peut-être la seule faculté qui nous distingue des autres animaux. À partir d'elle se déploient d'immenses richesses de langage et de pensée sous lesquelles pousse toujours la question du sens. C'est là qu'éclôt le besoin de déterminer notre statut métaphysique, d'injecter une sacralité dans la simple survie, de comprendre notre place dans le grand ordre des choses – et de faire des portraits. Qu'on le veuille ou non, où que l'on soit et quoi que l'on fasse, *nous sommes encore ensemble*.

Chacune des œuvres qui ont arrêté mon attention irradiait la dignité. La dignité tenait au fait d'avoir assumé cet héritage commun et de l'avoir fait chanter dans la simple gloire d'une forme.

Une forme, n'importe laquelle – pourvu qu'elle s'achemine vers ce que l'humanité a d'humain.