Le visage qui fixe l'Occident

Maria Filomena Molder

Traducteur : Joana Cabral

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/perspective/22090>

DOI : [10.4000/perspective.22090](https://doi.org/10.4000/perspective.22090)

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 14 octobre 2021

Pagination : 11-19

ISBN : 978-2-917902-91-2

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Maria Filomena Molder, « Le visage qui fixe l'Occident », *Perspective* [En ligne], 1 | 2021, mis en ligne le 31 décembre 2021, consulté le 13 mai 2022. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/22090> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.22090>

Le visage qui fixe l'Occident

Maria Filomena Molder

L'Europe est un gisant, reposant sur les coudes :
D'Orient en Occident elle gît, regard fixe,
Des mèches de cheveux romantiques brouillant
Ses yeux hellènes, occupés à se souvenir.

Son coude gauche est vers l'arrière déplacé ;
Le droit en angle est disposé. Et le premier
Dit bien haut Italie où il est étendu ;
Et le second dit Angleterre où, à l'écart,
La main vient faire un socle où s'appuie le visage.

Elle fixe, regard de sphinge, regard fatal,
L'Occident, futur du passé.

Son visage au regard fixe est le Portugal¹.

J'ai toujours aimé cette image de mon pays comme un visage fixant l'Occident, autrement dit le soleil s'enfonçant dans son crépuscule marin, atlantique. Rien ne me semblait plus vrai que cette position plongeant dans les eaux profondes, tournant littéralement le dos à la terre ferme. Être toujours tourné vers le crépuscule marin a des conséquences (d'où le « regard de sphinge, regard fatal ») : incrédulité à l'égard de la solidité, détachement, scepticisme envers l'identité, soif de l'inconnu, préférence pour l'indéfini et pour l'oscillant, mélancolie, solitude, indiscipline.

Toutefois, pas plus hier qu'aujourd'hui n'en ai-je tiré de théorie anthropologique, ni de prétention argumentative relative à la psychologie collective identitaire. Il s'agit d'une image, d'un thème poétique et existentiel, d'une structure harmonique de basse continue que l'on distinguera, je l'espère, entre les lignes de ce texte.

Disons que, lorsque les artistes tournent le dos à la terre ferme et concentrent leur regard sur le vide de l'ondulation marine, ils surprennent quelque chose qui, sans ce regard, ne leur serait pas accessible : une sorte d'exil, un « être en dehors de », une absence de père et de mère. Dans le meilleur art portugais moderne et contemporain, qui ne comporte aucune tradition stable, c'est l'affirmation de Baudelaire qui fait loi : ni précurseurs ni descendants² – ceci, bien sûr, sans porter atteinte à la possibilité que ces artistes se soient

formés sur la terre ferme ou se soient intéressés à elle, ou encore qu'ils aient cherché volontairement nombre de choses provenant d'elle. C'est ainsi que les conséquences de cette contemplation de l'Occident feront office de lignes d'orientation (de courbes loxodromiques, comme sur les cartes portugaises de la Renaissance) servant à dessiner ce voyage dans les œuvres de quatre artistes : Helena Almeida, Luísa Correia Pereira, Gustavo Sumpsta et Pedro Costa.

1. Helena Almeida, *Seduzir* [Séduire], 2002, photographie noir et blanc, peinture acrylique, 199 x 129,5 cm, Lisbonne, collection CAM – fondation Calouste Gulbenkian, inv. n° 02FP365.

En 2010 a paru le numéro 68 de la revue *Rue Descartes* consacré au thème « Philosophier au Portugal aujourd'hui », que j'ai dirigé. Depuis son renouvellement en 2002, la revue *Rue Descartes* fait se croiser la philosophie et l'art. Minutieusement choisies, les images, souverainement indépendantes, y accompagnent l'entendement de ce qui est en question du point de vue philosophique. Dans les numéros thématiques relatifs à la philosophie développée dans différents pays, les images reproduisent des œuvres d'artistes nationaux. On m'a donc demandé pour celui-ci une longue liste d'artistes. Pour la couverture, le choix s'est porté sur une œuvre d'Helena Almeida, *Seduzir* (Séduire, 2002).

Il s'agit de la photographie d'une femme portant une jupe et une veste noires, debout, nous tournant le dos ; la tête est invisible. Au pied droit, elle porte une chaussure à talon ; son pied gauche, nu, levé comme s'il répétait un pas de danse, montre sa plante, sur laquelle brille un trait de peinture rouge. À côté de son pied droit, l'autre chaussure, nonchalamment abandonnée. Sa main droite tient gracieusement la jupe. Nous sommes au milieu d'une chorégraphie, une sorte de transe disciplinée. Pour moi, cette image a la force d'un emblème, anéantissant toute prétention d'une philosophie où le corps aurait été mis entre parenthèses. D'elle émane un rire musical.

Se perdre dans la toile, se confondre avec la toile, être tenté par les démons de la peinture et de ses acolytes, cette crainte

et ce désir suprême de tout peindre, tout cela est bousculé de manière unique par Helena Almeida (1934-2018). Si la peinture a représenté pour elle la condition ultime de la mise en scène de son impossibilité de peindre, une telle mise en scène des limites de la peinture s'est révélée être une sorte d'exorcisme, à la fois condamnation à l'exil et cérémonie de célébration. Voilà ce qui arrive lorsque, au lieu de peindre une toile ou d'esquisser

un dessin, quelqu'un décide de les habiter, dévoilant les paradoxes qui constituent l'histoire secrète de l'acte pictural. Après s'être exilée de la peinture, Helena Almeida a créé un royaume indépendant à partir de son propre corps, et la photographie a été son outil. C'est toujours elle, cette femme, mais il n'y a pas d'autoportrait. Ce sont des images habitées, un événement à la fois conceptuel, sentimental, physiologique et pictural.

La scène est minutieusement conçue et le drame est mis en scène jusqu'à l'épuisement conceptuel et physique. Protagoniste d'une lutte entre l'ordre et le désordre, chaque figure garde un secret étouffant qui est souvent libéré au moyen de taches bleues sur le visage et sur les yeux (les dissimulant, dans un face à face avec le miroir, tenant parfois le pinceau à la main) et sur les bras. Avec la disparition du miroir, ici, dans *Seduzir*, la tache est rouge et elle teint la plante de son pied. À partir du milieu des années 1990, le décor n'est plus construit, l'épure s'intensifie, l'artiste s'est débarrassée du désordre ludique mis en scène. Désormais les murs et le sol de son atelier forment un fond articulé, sévère, propre, et le corps apparaît plus vulnérable.

Le rôle joué par Artur Rosa, architecte et surtout sculpteur, époux d'Helena Almeida, dans la réalisation de ses œuvres, est singulier. Il ne participe pas à leur idéation ni à leur conception, il y assiste et en est témoin³ au moment où Helena est déjà en scène, obéissant à ce qu'elle a minutieusement préparé, d'abord à travers le dessin, puis également à travers la vidéo. À l'instant voulu, il ajuste un pli du tissu ou bien ouvre une clairière parmi les fils électriques ou tout autre matériel utilisé, puis il photographie. Dans ses dernières œuvres, une série de photographies intitulée *Abraço (Étreinte)*, 2006) et une vidéo, *Sem título (Sans titre)*, 2010), s'achève la distinction entre l'artiste et son témoin qui, pour la première fois, devient visible. Ils sont tous deux protagonistes, attachés l'un à l'autre par un fil électrique (c'est Helena Almeida qui attache sa jambe droite à la jambe gauche d'Artur Rosa). On les voit marcher, se traînant l'un l'autre, car ils ne peuvent se séparer. Aussi poignante qu'humoristique, cette vidéo est, simultanément, un testament et un compte rendu, un point d'interrogation et une déclaration d'intérêt.

Cas unique au sein des cas singuliers de l'art portugais, Luísa Correia Pereira (1945-2009) n'a voulu être que peintre, à contre-courant. Insoumise, sa peinture artisanale est terriblement moderne, au sens de Francis Bacon et Louise Bourgeois, autrement dit, dans cette situation orpheline inséparable de l'accès à toutes les traditions artistiques connues et à découvrir. Luísa Correia Pereira a pratiqué avec dévouement et discipline plusieurs techniques : l'aquarelle, la gouache, la gravure, la peinture à l'huile, le collage.

Imprégnée d'éléments mystiques et poétiques, sa peinture nous fait croire de nouveau à l'existence du ciel, à l'ornement des hiérarchies célestes et terrestres, aux oppositions originelles. Tout est rempli de forces et chaque force recherche sa couleur et attire un corps, un organe, une forme. De cette peinture sont frères les visionnaires modernes : Emanuel Swedenborg, Angelus Silesius, William Blake, Sylvia Plath. Arrêtons-nous sur *These Souls Teaching to Fly*, de 1986. Il s'agit d'une référence à la deuxième gravure, *Teach these Souls to Fly*, reproduite dans *The Book of Urizen* de William Blake, où l'on voit une femme et un enfant voguant dans les airs ; la femme est totalement inclinée du côté droit, les vêtements voletants ; de l'autre côté, l'enfant, un nouveau-né, lui aussi suspendu dans les airs, se prépare à la liberté, dont on l'empêchera de profiter. En jeu, les forces de la révolte, de la compassion et de la peur qui forgent le tyran. Et que fait Luísa Correia Pereira de cette leçon de vol donnée aux âmes ? Elle multiplie les forces pour que l'air en soit entièrement rempli, couleurs déchaînées, cris se diffusant dans

2. Luísa Correia Pereira, *These Souls Teaching to Fly* (et un détail en ouverture du texte), 1986, technique mixte sur papier, signé et daté du 20/08/1986, annoté « 1769 W. Blak », 49,5 x 61,5 cm, Lisbonne, São Roque Antiquidades e Galeria de arte, n° D1645.

tout le ciel, transcrivant, pour ainsi dire, les courbes loxodromiques de la gravure de Blake.

Dans toute son œuvre, Luísa Correia Pereira a épelé cet adage poétique et musical : *Variety is the spice of life* (« La variété est le sel de la vie »)⁴. Voici ses présupposés : pluralité, multiplicité, différence et répétition, continu et discontinu – et les gestes qui les actualisent : remplir et vider, relier et séparer, découper

et coller, retirer et superposer. Elle plonge dans les mystères de la vision des yeux sans paupières, qui ne se reposent jamais ; autrement dit, tout est rempli d'esprits, tout espace exhale ses habitants et, ainsi, ses œuvres sont à la fois l'inventaire et la restauration du monde. À travers l'acte de peindre, l'artiste rejoint la diaspora des êtres, collections de mélancolie, d'où le caractère cathartique de son œuvre⁵.

Il est difficile de trouver quelque chose qui donne plus à faire aux rêveurs, à ceux qui aiment le vent et les feuilles d'automne, que du linge lavé et étendu sur une corde. Des deux maisons de Luísa Correia Pereira que j'ai connues à Lisbonne, dans la rua do Diário de Notícias et le beco da Moeda, on apercevait d'innombrables étendoirs, des vêtements étendus se balançant sur la corde. En 2005, l'artiste a peint une toile de grande dimension, en partie constituée par la transcription intégrale, au crayon et à l'encre, d'un poème de Ruy Belo⁶. Le titre de la toile (et du poème), bien visible dans sa partie

supérieure, *Algumas proposições com pássaros e árvores que o poeta remata com uma referência ao coração* (« Quelques propositions avec oiseaux et arbres que le poète conclut par une référence au cœur »), est un prodige de force plastique. Sous la copie-transcription sont suspendus plusieurs étendoirs, sur les branches desquels, agitées par des courants ascendants et descendants (qui avaient déjà produit leurs effets sur le titre), lévitent des oiseaux : des vêtements et du linge de maison. C'est là que l'on surprend l'intimité du corps et de l'habitation. C'est là qu'intervient le cœur capable de se transformer dont parle le poème.

Luísa Correia Pereira s'est disciplinée à repousser le chaos, qui traînait toujours auprès de ses mouvements, qui l'encerclait, non sans incessamment voler à son ennemi familier – abîme non domestiqué et qu'elle savait ne pouvoir domestiquer – un peu de noirceur et d'indistinction. Mais ce vol faisait tomber entre ses mains ce qui n'appartenait qu'à elle, ce qu'elle seule était en condition de voler. Les titres de ses œuvres en sont d'excellentes pierres de touche.

Gustavo Sumpta est le seul de ces artistes qui n'est pas né au Portugal, mais en Angola, à l'époque coloniale portugaise. Dans son enfance et dans sa jeunesse, il vit l'expérience de la décolonisation, il y apprend la peur, la juste vitesse, le fait de laisser retomber la poussière : « Ce n'est qu'après bien des années que j'ai compris pourquoi on a voulu m'humilier⁷ », avoue-t-il. Sans être proprement dans la situation d'un apatride, il « n'est pas d'ici » et il « ne sait pas d'où il est », rebelle à toute autre discipline qui ne soit pas celle de la concentration et de la répétition (et son cortège magique).

O melhor mundo possível (« Le meilleur monde possible », 2003/2020), *Primeira lição de voo. Pobre não tem metafísica* (« Première leçon de vol. Un pauvre n'a pas de métaphysique », 2007/2020), *Assim não vais longe* (« Comme cela tu n'iras pas loin », 2008/2018), *Levantar o mundo* (« Soulever le monde », 2018-2020), *Sempre-em-pé* (« Toujours-debout », 2020). Les titres de ces œuvres, toutes des performances, font réfléchir, ils sont humoristiques et visionnaires.

Résistance, articulation rythmique comme césure poétique donnée par les mains et les pieds, lenteur, précision et répétition : tels sont les ingrédients servant à concevoir et à réaliser ces performances. Tous configurent le dessein de se dépasser soi-même, autrement dit, de se mettre à l'épreuve – un certain athlétisme

3. Gustavo Sumpta, *Luto* (« Deuil », 2020, sculpture éphémère, bandes VHS et chambres à air, dans l'exposition « Luto », Lisbonne, Galeria da Casa A. Molder, novembre 2020 – janvier 2021.

est requis –, en mettant à l'épreuve les matières et les forces : « Le risque, c'est ce que les gens voient, mais pour moi il n'y a aucun risque. Si je fais un pas, je sais que je vais le faire. Je ne fais rien par hasard⁸. »

Oui, il ne s'agit jamais de mettre en péril sa vie, mais plutôt de donner à voir les effets de ses forces – gravité, *vis centrifuga*, *vis centripeta* – et sa dynamique géométrique, avec l'accent mis sur la spirale. En général, les matériaux sont pauvres, des objets du quotidien, du papier toilette, du papier à cigarette, équivalents à la rime pauvre en poésie. L'ingéniosité se trouve dans la manière dont Gustavo Sumpta s'en sert : dans le cas du papier toilette, en le lançant dans des trajectoires surprenantes, dans le cas du papier à cigarette, en le faisant léviter, créant un jeu discipliné entre hasard et nécessité. Se déroulant par couches qui se superposent, produisant des effets scéniques et plastiques, les performances de cet artiste « n'ont jamais de plan de secours ». Autrement dit, de préférence, pas de place à l'accident.

On comprend qu'il n'est pas affecté par le public, on n'observe aucune hésitation. Toute distraction est la mort de l'artiste, non que Gustavo Sumpta soit en danger de mort, mais la moindre suspension de la croyance – un état de possession lucide – en ce qu'il fait entraînera la mort.

Ce sont des performances de longue durée, entre une et trois heures. Dans *Sempre-em-pé*, cependant, la durée prévue était de 24 heures. En raison de la pandémie de COVID-19, cette performance a dû être drastiquement écourtée. À présent, en 2021, la nouvelle présentation se déroule selon une sorte de temporalité partielle, qui dure six heures. Dans *Levantando o mundo*, mais surtout dans *Sempre-em-pé*, l'élément inattendu des performances précédentes a été en quelque sorte absorbé par la répétition des mouvements. D'une part, parce qu'il y a un dispositif préalable, une sculpture – dans *Sempre-em-pé*, il s'agit d'une superbe machine du monde ; d'autre part, parce que les mouvements du corps, des pieds, engendrent une autre sculpture qui est le prolongement et l'expression vivante de la première. En vérité, cette première sculpture, au lieu de précéder, excite et prépare son propre prolongement. « Je suis un artiste visuel par conséquent. Non par volonté. Pour moi, les performances sont des actions⁹. » C'est pourquoi toute tentative de photographier ses performances est vouée à l'échec. Elles appellent le spectateur.

« L'art le plus sérieux et le plus convulsif est une ascèse, il est détachement à l'égard de la vie. » Cette affirmation de Giorgio Colli¹⁰ s'applique précisément à l'art de Gustavo Sumpta, si la vie en question est la vie contrôlée, domestiquée, emplies de lieux communs, rongée par une rationalité malade. L'art est un effort de santé (tout comme la philosophie pour Nietzsche). C'est pourquoi la répétition est à la fois le moteur hypnotique de la performance et son jeu de libération.

Le concept d'Occident est relationnel. Dans l'œuvre de Pedro Costa le visage qui se tourne vers l'Occident intériorise et exprime un aspect de cet Occident, les émigrés cap-verdiens au Portugal, la présence du Cap-Vert (à partir d'*Ossos*).

Bien que les personnages masculins occupent le devant de ses films, les femmes se trouvent en leur cœur : *Le Sang* (1989), *Casa de lava* (1995), *Ossos* (1997), *En avant, jeunesse !* (2006), *Cavalo Dinheiro* (2014) et, surtout, *Vitalina Varela* (2019). Dans ce dernier, la femme est non seulement le cœur, mais aussi la surface, le nom, le visage de tout le film. Néanmoins, ce n'est pas de celui-là dont je désire parler.

J'évoque ici un moment d'*En avant, jeunesse !*, juste après le début. Une femme invisible jette par la fenêtre des coffres, des tables, des chaises. Elle s'appelle Clotilde et c'est

la femme de Ventura. On l'entend décrire la scène, stupéfait : il ne la reconnaît plus, il ne sait plus qui elle est.

Et, soudain, venue d'un sombre puits surgit une femme (sûrement elle, Clotilde). Tenant un couteau dans sa main droite, elle raconte que, lorsqu'elle était jeune, elle était la meilleure nageuse de son pays, elle nageait beaucoup mieux que tous les garçons et, même après avoir eu des enfants, elle a continué de nager. Et elle avait pris l'habitude de prendre avec elle l'un de ses enfants lorsqu'elle partait nager. Elle nageait « comme un poisson », elle plongeait et replongeait sans peur des requins. L'enfant pleurait tellement, tellement, tellement, qu'on aurait dit qu'il allait mourir. Mais il n'est jamais mort, avoue-t-elle. Et elle continuait de nager. Le couteau à la main, après avoir raconté cette histoire, elle rentre dans son puits. Comme Cassandra dans l'*Agamemnon* d'Eschyle, cette femme apparaît furtivement juste après le début d'*En avant, jeunesse !*, disparaissant ensuite pour toujours, comme si elle n'avait jamais existé.

S'il y a une scène impressionnante dans ce film, c'est bien celle-là, car elle donne à voir l'incontestable désalignement entre les hommes et les femmes qui, s'ils peuvent se voir provisoirement comme frères et sœurs, ne le seront jamais. Il y a une sorte de disproportion, d'incommensurabilité entre l'homme et la femme, entre Ventura, dont tout le film s'occupe, et Clotilde, qui sort des ténèbres, tenant un couteau tout en parlant de la force qui la pousse vers l'abîme, l'immensité, la terrible légèreté de la mer, elle, vainqueur souveraine des hommes qui n'ont pas la même intimité avec l'ondulation océanique, et qui retourne dans les ténèbres. Insaisissable, secrète, Clotilde tient comme un trophée l'arme forgée par son âme indomptée.

On ne pourra jamais justifier la raison pour laquelle quelqu'un écrit sur quelque chose d'une manière ou d'une autre. Tout ce que je sais, c'est que, depuis que j'ai lu ce qu'Ossip Mandelstam¹¹ a écrit sur les impressionnistes, je me suis mise à suivre une discipline que, sans le savoir, je suivais peut-être déjà auparavant. En voici les étapes : on commence par une expérience de choc sans amortissement, nos yeux doivent, en quelque sorte, plonger dans de l'eau glacée. S'ensuit un exercice de patience et de nettoyage qui tend vers ce point où l'œuvre ne ressemble à rien, une ascèse qui n'empêche pas des moments de plénitude, des violences visuelles. Enfin, le regard voyageur rend à la conscience ses lettres de créance ; s'établit une froide conversation, proche d'un secret diplomatique. Bien sûr, je n'ai jamais réussi à suivre cette discipline à la lettre, car l'indiscipline est l'un

4. Pedro Costa, *Juventude em Marcha / En avant jeunesse !*, 2006 (France / Portugal / Suisse), captures.

de mes assaisonnements favoris. Mais une chose m'apparaît de plus en plus clairement : connaître inclut ou fait partie d'un mouvement consistant à sortir de soi, et voir de l'art et écrire sur l'art développent de manière aiguë cette espèce d'extase et d'excentricité.

Par ailleurs, Louise Bourgeois m'a donné l'élan pour examiner ce qui distingue la philosophie de l'art en m'aidant à poser la bonne question : « Que sait Louise Bourgeois, que je ne sais pas¹² ? » Si l'élément énigmatique de la philosophie tient à son irrémédiable incomplétude conceptuelle, qui trouve son origine dans le savoir préalable selon lequel atteindre l'objectif entraîne sa dissolution, dans l'art on est confronté à un élément hermétique qui est lié au combat qui se joue entre l'artiste, la matière et les forces chaotiques de la vie, c'est-à-dire au fait de « créer des attentes pour les combler¹³ ». C'est ce que Louise appelle « mon problème », tout en sachant qu'elle est et n'est pas la source de ce qu'elle fait, selon une expérience de dédoublement qui a déjà reçu de nombreux noms et dérivations, et dont le meilleur d'entre tous continue d'être : « Je est un autre. »

Traduit du portugais
par Joana Cabral.

NOTES

1. Fernando Pessoa, *Message*, dans *Œuvres poétiques*, Patrick Quillier (éd.), Maria Antónia Câmara Manuel, Michel Chandeigne et Patrick Quillier (trad. fr.), Paris, Gallimard, 2001, *NdT*.

2. « L'artiste ne relève que de lui-même. Il ne promet aux siècles à venir que ses propres œuvres. Il ne cautionne que lui-même. Il meurt sans enfants. » Charles Baudelaire, « Exposition Universelle, 1855 », dans *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, 1980, p. 726.

3. Dans une inoubliable conférence prononcée à Lisbonne à la fondation Calouste Gulbenkian en avril 1995, Richard Serra a signalé non seulement la nature irremplaçable du témoin pour l'artiste, comme l'insatiable désir de l'artiste à l'égard du témoin.

4. Titre d'un livre de la poétesse portugaise Adília Lopes, de 2004. Il s'agit de la citation (modifiée) d'un vers d'un poème de William Cowper, intitulé *The Task* (1765) : « Variety is the very spice of life / That gives it all its flavour [La variété est le sel même de la vie / Qui lui donne toute sa saveur] ». Le groupe The Doors (post Jim Morrison) a aussi écrit une chanson dont la première strophe (à vrai dire, c'est un refrain) débute ainsi : « Well variety is the very spice of life. »

5. Luísa Correia Pereira souffrait d'une perturbation d'ordre psychique. Cependant, son œuvre ne peut pas être perçue comme un cas de ce qu'on appelle l'« art brut ». Y font obstacle sa relation avec l'histoire de l'art, le débat qu'elle mène avec l'art et les artistes de son temps, ses profondes connaissances des techniques picturales, son talent et le développement interne de son œuvre. Quoi qu'il en soit, dans certaines de ses œuvres, il est possible de distinguer des archétypes de l'art brut et de ses outils (avant tout, la figure-force de la spirale, avec ses tourbillons et labyrinthes).

6. L'un des plus éminents poètes portugais de la seconde moitié du XX^e siècle (1933-1978).

7. « Só depois de muitos anos é que percebi porque me tentaram humilhar. » Toutes les citations de l'artiste sont tirées d'un entretien par Sandra Vieira Jürgens et publié dans la revue *Re.AL* en octobre 2007 [URL : sandravieirajurgens.com/gustavo-sumpta-entrevista-real].

8. « O risco é o que as pessoas vêem, mas para mim não há risco nenhum. Se dou um passo sei que vou dar aquele passo. Não faço nada por acaso. » *Ibidem*.

9. « Eu sou artista visual por consequência. Não por querer. Para mim as performances são acções. » *Ibidem*.

10. Giorgio Colli, *Après Nietzsche*, Pascal Gabellone (trad. fr.), Paris, Éditions de l'Éclat, 1987, p. 85.

11. Ossip Mandelstam, *Voyage en Arménie*, Claude B. Levenson (trad. fr.), Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973, p. 53-57.

12. Maria Filomena Molder, « Que sait Louise Bourgeois, que je ne sais pas ? », *La part de l'œil*, n° 23, 2008, p. 171-187.

13. Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Jean-Marie G. Le Clézio (préface), Paris, Gallimard, 1988, p. 103.