

Voix plurielles

Revue de l'Association des professeur.e.s de français des universités et collèges canadiens (APFUCC)



La fonction polyvalente de l'écriture picturale de Lynette Viadom-Boakye

Murielle Martin

Volume 20, Number 1, 2023

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1100042ar>

DOI: <https://doi.org/10.26522/vp.v20i1.4314>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association des professeur.e.s de français des universités et collèges canadiens (APFUCC)

ISSN

1925-0614 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Martin, M. (2023). La fonction polyvalente de l'écriture picturale de Lynette Viadom-Boakye. *Voix plurielles*, 20(1), 121–138.
<https://doi.org/10.26522/vp.v20i1.4314>

Article abstract

La perspective développée par Lynette Viadom-Boakye est celle d'une peinture-écriture instaurée par l'idée d'une réaction vitale contre le réel. Elle est peintre et se découvre des talents d'écrivaine dans la création d'un récit de soi nommé le lieu-récit. Son engagement montre qu'elle est subtilement politisée car elle peint uniquement des êtres de couleur noire ou des êtres humains Noirs en contact avec des animaux domestiqués : perroquets, aigles, hiboux. Elle est une écrivaine tourmentée par le désir de voir et de ne plus rivaliser toujours avec elle-même : elle vit triomphalement l'imaginaire verbal par le passage à l'image peinte. Ce qui semble vital, relève de la présence subtile et fugitive de silhouettes humaines qui rêvent et s'éveillent à l'interférence de l'imaginaire née de la magie du rêve et de l'utopie fictionnelle. Ces silhouettes humaines réclament d'échapper à la hiérarchie de sexe : dominant/dominé, fort/faible. Ces êtres humains sont réceptifs aux sons des mots, vivent des événements intimes, secrets et vitaux. Ils souhaitent être reconnus comme « citoyens du monde ». Il s'agit de ne plus mettre en doute le geste de l'artiste à s'ouvrir au voyage poétique des mots subordonnés à une poétique de l'errance fictionnelle dans ses œuvres. La méthodologie pratiquée sera la suivante : expliquer la poétique de l'errance fictionnelle de l'écriture picturale de l'artiste.

© Murielle Martin, 2023



This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

Érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

La fonction polyvalente de l'écriture picturale de Lynette Viadom-Boakye

Murielle MARTIN, Université Heinrich-Heine, Düsseldorf, Allemagne

Résumé

La perspective développée par Lynette Viadom-Boakye est celle d'une *peinture-écriture* instaurée par l'idée d'une réaction vitale contre le réel. Elle est peintre et se découvre des talents d'écrivaine dans la création d'un récit de soi nommé le *lieu-récit*. Son engagement montre qu'elle est subtilement politisée car elle peint uniquement des êtres de couleur noire ou des êtres humains Noirs en contact avec des animaux domestiqués : perroquets, aigles, hiboux. Elle est une écrivaine tourmentée par le *désir de voir* et de ne plus rivaliser toujours avec elle-même : elle vit triomphalement l'imaginaire verbal par le passage à l'image peinte. Ce qui semble vital, relève de la présence subtile et fugitive de silhouettes humaines qui rêvent et s'éveillent à l'*interférence de l'imaginaire* née de la magie du rêve et de l'utopie fictionnelle. Ces silhouettes humaines réclament d'échapper à la hiérarchie de sexe : dominant/dominé, fort/faible. Ces êtres humains sont réceptifs aux sons des mots, vivent des événements intimes, secrets et vitaux. Ils souhaitent être reconnus comme « citoyens du monde ». Il s'agit de ne plus mettre en doute le *geste de l'artiste* à s'ouvrir au voyage poétique des mots subordonnés à une *poïétique de l'errance fictionnelle* dans ses œuvres. La méthodologie pratiquée sera la suivante : expliquer la *poïétique de l'errance fictionnelle* de l'écriture picturale de l'artiste.

Mots-clés

Peinture-écriture ; Lieu-récit ; Interférence imaginaire ; Geste de l'artiste ; Fonction politisée de l'œuvre poétique et picturale

« L'Afrique est un lieu de fascination et de fantasmagorie » qui se raconte à l'autre. L'Afrique a longtemps été le continent de l'oralité, de l'imaginaire qui se raconte à l'autre. On sait que le silence est un acte de protection et de timidité pour l'individu lui-même. Il peut être un acte de revendication, de rébellion ou de renoncement à tout commentaire qui éviterait parfois les conséquences supportées par soi ou sa famille. L'ère de la décolonisation reste en mouvance et laisse espérer une diversification de nouveaux mondes, sans danger de famine, de maladies, de mort. Lynette Yiadom-Boakye écrit des poèmes pour dépasser les mots déjà formulés et s'échapper du passé, des concepts existants, des théories acceptées par tous. Elle choisit la peinture pour gagner en connaissance d'une vision originale du monde, sorte de métaphore transparente, hors des temps.

A un premier niveau, je traiterai de l'influence imaginaire du rêve de l'artiste, tout à la fois peintre et poète, à la recherche d'une matérialité picturale, dans le but de *prendre la parole* en dévoilant la présence d'une démesure dans la nature et dans la culture. Yiadom-Boakye s'engage à réveiller la trame identitaire africaine par un imaginaire visionnaire dans la peinture et une évocation poétique soutenant son travail pictural. Lorsque Yiadom-Boakye pense à la

couleur, à la forme, au mouvement et à la lumière, elle explore un terrain d'expérimentation fictionnelle et développe une peinture fondée sur des portraits surréels. Elle peint à partir du corps humain et le corps révèle l'individu qu'il soit de couleur ou non. Sa démarche artistique est originale puisqu'elle vitalise une écriture *poétique et picturale* qu'il faudra expliquer.

Selon Marcel Duchamp, l'œuvre artistique s'accomplit dans la réception par l'observateur/contemplateur de l'œuvre artistique. Ce qui est dit, ce qui est écrit ou peint donne la force d'existence à l'être humain, d'improviser à son tour son propre récit fictionnel. Le public a été invité dans une exposition en 2022 au K20 de Düsseldorf (Allemagne) et en 2023 au Tate Britain (Royaume-Uni) à contempler de jeunes Africains représentés sur des tableaux. L'enjeu de Yiadom-Boakye a été de mettre en action une fiction picturale et poétique dans la seule perspective d'envisager une vision apaisée du monde. Ces êtres humains, précisément ceux-là, sont en déplacement, en famille ou en situation de représentation. De là, l'artiste développe, comme au temps de Léonard de Vinci, une science expérimentale en développement atypique. Nous sommes en présence d'une artiste femme polyvalente qui vit intensivement son métier de peintre et cherche à promouvoir une peinture engagée pour une autre génération d'êtres humains et idéalistes.

A un second niveau, j'évoquerai l'entrée d'une forme polyvalente de l'écriture picturale de l'artiste puisque Yiadom-Boakye peint en commençant par la recherche d'une matérialité contrôlée et le geste de tendre à un dépassement de soi, par la poésie. Elle utilise l'espace pictural comme un lieu où seul compte une visibilité parfaite de ses ambitions. Le *geste* de peindre commence dans l'acte de se souvenir et de reprendre avec soi ce qui est encore en attente pour se *tourner-vers*, affronter, s'égarer et enfin extraire l'essentiel d'une écriture picturale novatrice subversive et poétique. Cela confirme le combat singulier de l'artiste à ouvrir un *espace poétique* de l'errance fictionnelle et raisonnée, subordonnée à d'autres fictions, renouvelées et animées par le geste même de peindre et d'écrire pour chercher une forme de perfection d'exécution dans son œuvre en développement.

Ne joue-t-elle pas aussi le rôle ancestral de *conteur d'images* en redéfinissant le genre féminin au cœur de la diversité et de la mixité du monde postcolonial et postmoderne ?

Une écriture spécifique, poétique et picturale

La perspective développée par Yiadom-Boakye de 2003 à 2023 sera interprétée en tant que *peinture-écriture* qui s'éveille dans un *rêve poétique*. Ce que je recherche, c'est comment s'opère la mise en place progressive d'une matérialité *picturale et poétique* ainsi nommée.

L'artiste n'hésite pas utiliser la technique de la fresque comme les peintres de Pompéi¹ (voir Schefold) et, à cet effet, j'étudie le tableau IV (*Thésée libéré par des enfants athéniens*) pour saisir le dispositif pictural de l'époque. De là, je constate que si « tous les corps sont des signes » (Nancy 16-19), ils stimulent un *corpus* d'images tendues de corps en corps² et de couleurs. Peut-être s'agit-il d'une surprise de voir des corps humains dans le jeu de l'ombre, des corps nus, des veines apparentes ou d'yeux à demi ouverts. Yiadom-Boake pratique son art dans des gestes larges et libérés pour accélérer le passage du fluide créatif sur une toile imprégnée d'huile qui se développe pendant l'exécution du tableau comme une *double-peau* enveloppante³. C'est une relation organique entre les sens de l'être humain afin d'assimiler une figure de l'autre, réel ou imaginaire dans un terrain d'exploration de l'inconnu soutenue par une pensée poétique, libre, vivante et subversive.

Les implications du passage par le corps comme le signale Nancy, sont exprimées par des peintures⁴ de portraits fictionnels qui apparaissent sous des formes figuratives qui *se montrent*. Dès lors, la *pensée-peinture* devient activée par *l'avoir-lieu du rêve* qui se fixe dans le tableau peint et c'est ainsi que l'image fulgurante du corps/des corps pénètre notre imaginaire. Elle (l'artiste) laisse surgir un *avoir-lieu* d'images et attise des rêveries volontaires ou involontaires au rythme de ses expériences comme s'il s'agissait d'un « alphabet des songes⁵ » (Confiant 269). Elle esquisse alors quelques modèles ou attitudes de danseurs⁶, tout en pensant à Edgar Degas (voir Charensol 27 ; 36). Et de là, elle bénéficie de l'inspiration poétique survenue par le souffle des muses. (Image 2, *A Concentration*, Maidment et Schlieker 134) pour rendre le monde possible, ouvert vers une pensée vivante et subversive.

Ce qui est instructif, dans une activité intellectuelle d'une telle ampleur, ce sont les « restes nocturnes » (Freud, *Etrangeté*) en échappée constante telle une envolée dans la nuit⁷ qui constitue le support évolutif de la création de l'artiste. A l'évidence, le fait de vivre en Angleterre n'empêche nullement Yiadom-Boakye, d'entendre dans les mots, les échos lointains, ou mieux encore les sonorités profondes et nocturnes de ses origines (le Ghana). Et curieusement, dira-t-elle, « je suis inclinée à contempler l'océan en tant que richesse surnaturelle et à m'éveiller dans un rêve fœtal, à peindre deux enfants, nés de l'océan » (Image 1, *Condor and the Mole*, Maidment et Schlieker, 91).



Image 1. *Condor and the Mole*, 2011
 Permission : Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen

L'attrance de l'immensité océanique éveille en elle une source d'inspiration contemplative et interrogative, en synergie avec le personnage du tableau⁸ *Ever The Women Watchful*, 2017 (Maidment et Schlieker 12). Il est vrai que l'océan, espace ouvert sur le monde, paraît parfois sombre, profond et angoissant. L'océan rappelle aussi la route des esclaves. Or, l'artiste ne pense pas uniquement à la couleur de l'océan mais surtout au mouvement de la lumière ou à la perte totale de celle-ci jusqu'à ce que tout s'obscurcisse à la surface de l'immensité aquatique. La tragédie de la nuit commence dans son atelier. Elle reste des heures à méditer sur l'exécution progressive de son travail avec les deux enfants qui jouent sur la plage.

Au moment de l'apparition de l'obscurité terrifiante (Freud, *Etrangeté*, 240) surgissent de longues figures humaines venues d'ailleurs ou de nulle part qui évoluent dans un rythme harmonieux, sans devoir s'occuper de leur avenir. Ces figures humaines⁹ attisent l'énigme et nous contraignent à réfléchir au pourquoi de la situation ainsi produite. Viadom-Boakye a écrit un roman policier que l'on découvre dans le catalogue de l'exposition. Il s'agit de lire des protocoles d'interrogatoires de police. Nous ressentons l'importance des situations envisagées pour trouver les coupables¹⁰ (Nancy 17) et cela s'applique au tableau *Dangers coagulant* 2018 (Maidment et Schlieker 126), où les malfaiteurs ne se distinguent pas des innocents¹¹ (Benjamin 234). Le réquisitoire judiciaire met en péril les individus jeunes, en mal d'identité et d'avenir.

La femme *artiste peintre* s'engage à ne rien laisser au hasard. Elle écrit un poème sur la violence criminelle¹² qui évoque la condition animale dans un monde visible telle que les eaux marines traversent d'autres vastes territoires inconnus de notre planète, générateurs d'ombres et de lumière. Chaque fois, le sens n'est ni à chercher, ni à trouver, il est à produire

de l'enseignement de la *poiesis* (en grec : création ou production, du verbe « poiein », faire) pour nourrir une substance poétique lors de la traversée imaginaire de la mer, afin de ne retenir que le sens d'un *récit de soi*, orienté vers l'autre. L'artiste n'est plus seule dans son atelier : elle est comme Orphée, le poète à la lyre, elle pointe son regard sur le monde visible, sur le monde sans violence. Elle nous pousse à une réflexion au cœur même de nos propres discours, actes et projets.

En introduisant la recherche de la voix intérieure (*le récit de soi*), la fictionnalité produite par l'artiste s'adapte à sa subjectivité créatrice et à son action de montrer subtilement qu'il faut agir (dessiner, écrire, peindre) pour ne pas perdre l'idée créatrice. La façon artistique de « dramatiser la pensée » (Benjamin 41) serait le principe fondateur d'un esprit créateur. Walter Benjamin suggère l'idée d'un travail profond d'organisation au niveau mental, dans le but d'aboutir au fonctionnement vital et corporel de la pensée. C'est pour le dire autrement, la réalisation du « portrait parlé de ses pensées »¹³ (133-135) et la venue d'une sensation à traduire immédiatement afin de ne pas l'oublier.

Le point de vue de Paul Valéry introduit la pratique « des échafaudages imaginaires¹⁴ » (135) qui sont nécessaires à la construction finale d'un monde de lieux ou d'environnements adaptés à des êtres humains en perpétuel mouvement et en évolution dans un monde enfin apaisé. Il s'agit d'oublier les massacres, les saccages des cultures agricoles, les maux ou les calamités qui dérangent au plus profond de soi et s'obliger à la capture de forces nouvelles et nécessaires, à la création prospective d'être *le conteur des Temps Futurs* comme Yiadom-Boakye.

Les échafaudages imaginaires

Les *échafaudages imaginaires* participent à la recherche de la « matérialité picturale » de l'image picturale, où l'artiste se base sur sa propre évaluation d'elle-même. Elle produit un *lieu-récit* de soi, toujours en rapport au choix de ses divers portraits, qui prend place selon un parcours opérationnel et réfléchi. Elle semble tourmentée par le *désir de voir* et de nous laisser découvrir ce qu'elle cherche au plus profond d'elle-même.

Si une « source d'inspiration se crée à partir des figures fictives en transit et d'une sélection d'images en tant que résidus de souvenirs, d'expériences diverses du domaine de l'art », des extraits d'ouvrages d'Oscar Wilde, James Baldwin, Marlon James ou les catalogues de peintres classiques ou contemporains sont sources d'inspiration qui se transforment en *pensées-peintures*. Yiadom-Boakye active une recherche de la meilleure représentation d'*images fulgurantes* qui deviennent l'expression d'une poïétique de l'errance fictionnelle.

Une « connaissance fulgurante »¹⁵ (Didi-Hubermann 137) est également envisagée par Valéry, qui s'attache à l'idée que « le tableau se juge dans le même esprit que la réalité. On se plaint de la laideur de la figure, d'autres en tombent amoureux »¹⁶ (53). On ne s'étonnera pas, dans ses conditions, de formuler que la fonction imaginative déclenche une action concrète et passionnelle. Ainsi, ce *face-à-face* avec la toile du tableau surprend l'artiste-peintre elle-même. Ce que nous voyons dans la frontalité, éveille en nous les fantômes de la nuit dans une propulsion de lumière et de reflets. C'est cela, la *pensée-peinture* demeure liée à l'*avoir-lieu* de l'image picturale et fixe l'image fulgurante de l'envol poétique dans la nuit.

L'envol poétique dans la nuit des rêveurs et des poètes-conteurs

L'envol poétique dans la nuit est celui des rêveurs qui sentent un transfert de force et d'énergie en stimulant le processus de conversion vers ce qui est fictionnel. Le regardeur soupçonne et interprète le sens des figures humaines et énigmatiques du tableau *Bird of Paradise*, 2009 (Maidment et Schlieker 35). Le paradis ? L'envol d'un *homme-oiseau* du paradis ? Voilà l'instant magique, celui d'un être humain noir en position de rêveur et non plus en travailleur de force dans les champs ou en transit dans des villes surpeuplées. Plus concrètement encore : il s'agit de l'image de l'Autre dans une réalité suggérée et éphémère de la nuit qui passe progressivement, à la lumière du jour.

Le tableau *Amaranbine*, 2018 (116) représente des individus noirs dans un environnement neutre, c'est-à-dire non spécifique à un pays. Cette peinture sert d'instrument ; elle attire l'attention et la réflexion du spectateur dans un dévoilement progressif de la fiction liée à la dextérité du geste de l'artiste qui trace et dénoue les lignes et les courbes. Le geste décisif du poète ou de l'artiste-peintre demeure celui de transcender les êtres humains et de montrer leur existence surréelle, c'est-à-dire lors d'une envolée nocturne et infinie. « J'ai pris très tôt conscience que peindre d'après nature n'était pas quelque chose qui m'attirait. J'ai toujours été plus intéressée par la peinture elle-même que par les gens »¹⁷ (Yiadam-Boakye) et la lecture d'ouvrages de science-fiction.

Dans le roman de science-fiction *Flatland* de E.A. Abbot, il est question de créatures propulsées dans un monde sans aucune dimension spatiale qui nous interpellent, nous inquiètent et nous obligent à constater un *non-lieu* sans aucune perspective. C'est justement elle, l'artiste, qui recherche un *avoir-lieu* lié au désir de matérialiser un *ailleurs* improvisé, insoupçonné et de fixer ses fantômes intérieurs métamorphosés en personnages fictionnels. Ceux-ci entendent la légende de l'Écho, nymphe des forêts (*Les métamorphoses* d'Ovide, livre III) et la lumière en demi-teinte donne « vie et mouvement aux choses abstraites »¹⁸ (Valéry 140).

Yiadam-Boakye explique : « Pour moi [...] cela m'a laissé beaucoup plus de liberté [...]. Il y a quelque chose de très particulier dans les personnages que je peins malgré tout, qui les éloigne de la réalité et leur confère une forme de pouvoir que je trouve intéressante à explorer » (Maidment et Schlieker 92). L'artiste insiste sur le fait que, dans le tableau de Manet, *Olympia*, la servante noire n'a pas de regard. Le premier noir italien est celui du peintre Mantegna dans son adoration peinte pour la Chapelle de Mantoue. Quant à *L'adoration* de Bruegel, Daniel Arasse signale : « Que c'est curieux comme on voit mal les Noirs en peinture ; souvent leur couleur fait une sorte de 'trou noir' dont la perception se perd au profit des couleurs qui l'entourent »¹⁹ (66).

Le regard du roi Noir se caractérise par un « arc de cercle blanc pour le globe de l'œil » de Bruegel. Yiadam-Boakye souhaite un regard qui rend l'être intelligent, vif, souverain. Notre œil s'active et rentre dans l'activité gestique des figures humaines peintes. Celles-ci ne manifestent aucun mépris, révolte ou peine ; « Notre nature a soif d'explication, de causalité. Nous voulons savoir : Pourquoi ? Quelle hypothèse concevoir pour élucider une structure de l'expérience ? » (Steiner 210). Voulant en savoir plus, je conclus que, pénétrée par le souffle des muses, l'artiste insuffle un élan vital et dynamique qu'elle vit dans « une constellation de mots en action »²⁰ (316). Mieux encore, le scénario mental opère et laisse surgir le flux des impressions et des sensations, jusqu'à devenir la *pensée-peinture* vécue en mots, rythmes et images. *C'est fini, la peinture !* (Marcel Duchamp) ne s'applique pas à notre artiste. Sa méthode expérimentale commence par l'observation, la classification des impressions et des sensations et se termine dans une activité picturale d'applications et de juxtapositions de couleurs qui se mêlent à d'autres tons ou demi-tons. Dans la convergence des flux créatifs, Yiadam-Boakye vérifie encore son hypothèse de départ et contrôle le résultat pictural. Elle soupire et déclare que demain, le tableau sera terminé. En fait, le tableau ne sera jamais terminé puisqu'elle improvise toujours de nouveaux *échafaudages imaginaires* (Valéry).

Il ne reste plus qu'à signaler l'élégance du *geste de l'artiste* qui réduit la forme picturale en une expression abstraite et subjective, qu'elle découpe mentalement et qu'elle rend féminine et sensible. Si un oiseau vole au-dessus de l'océan ou des champs, Yiadam-Boakye regarde les nuages de la fenêtre de l'atelier et se laisse surprendre par l'imprévu. Il ne reste plus qu'un seul pas à franchir : écrire, dessiner, rêver. Si la peinture de cette artiste se veut être un instrument d'action, tout semble relever d'une interprétation, où se dévoile la présence d'une mise en place d'une fiction liée à l'instant magique du pinceau porté sur le tableau. L'écriture peut-elle survivre à la peinture ?

L'écriture survit à la peinture

L'*écriture-peinture* répond à ce désir d'un *ailleurs*, d'un envol vers une destination inconnue de la connaissance ; nous constatons la nécessité d'instaurer ce que l'on nomme l'*avoir-lieu visuel et auditif*, tout en admettant que l'image visuelle domine à l'égard du texte.

Comment s'inscrit mentalement un « avoir-lieu poétique »²¹ dans la peinture et comment rendre compte de la transfiguration du réel ? Il faut s'imager Viadom-Boakye dans son atelier. Les crayons placés sur la table ne peuvent pas écrire sans les mouvements corporels de l'artiste. Or les pinceaux s'agitent déjà. L'aventure picturale commence par le flou des formes, le vague et l'incertain, qui ne sont pas refoulés. L'artiste saisit les tubes de peinture. Sa manière d'enduire la toile paraît efficace : « c'est qu'il faut aller vite », révèle-t-elle (Maidment et Schlieker 19). Les lignes surgissent et préparent l'entrée de figures géométriques déterminées par des formes de silhouettes fugitives. Subitement, une ombre puissante apparaît et nous place *face à face* avec deux personnes venues d'un univers indéfinissable. La frontalité active en nous une décharge mentale. Notre perception s'attache à la complexité des lignes qui se multiplient et se brisent entre les plis de l'infini avant que les figures immergent dans l'immensité océanique.

On devine alors d'autres nouvelles silhouettes humaines et animales. Réalité ou fiction ? L'auteur Alain Bonfand estime qu'« il reste un mystère, celui d'un appel qui fait que je me dirige vers telle œuvre, non pas élue entre toutes mais qui fait si l'on peut dire de moi son élu tant que j'éprouve que je suis seul à la voir »²² (40). Si une chose se donne à voir sous des angles et de manières différentes, l'artiste dessine et dégage des lignes principales pour rendre visible une atmosphère finale. Ainsi, le dessin invite l'observateur à la perception des signes, qui s'inscrivent dans la profondeur de la toile comme l'« impression d'un corps » (Nancy 13). Or, les objets de la recherche en peinture sont basés sur la lumière, les reflets, les ombres, la couleur. Ils ne sont pas des êtres réels et, pourtant, il reste à leur attribuer une valeur expérimentale puisqu'ils contribuent à créer une matérialité picturale, des corps peints, fluides et mobiles. Enfin, la *poïétique*, comme philosophie de la création (Passeron 21), légitimise l'ampleur de l'œuvre exposée. L'espace esthétique qu'anime l'artiste, génère un jeu d'ombres parmi des corps d'êtres humains en déplacement à travers des surfaces lumineuses ou des espaces lumineux ou en grisailles. Partons de là : ces grandes silhouettes sont les témoins de ce qui s'est passé antérieurement ou de ce qui peut encore surgir par l'action du regard. Ceci devient l'enjeu. Le regard se dirige vers le tableau portant le titre « *A Concentration* », 2018 (Maidment et Schlieker 134-135). La puissance du tableau repose sur le dessin qui a préparé l'espace. Chaque point de l'espace rentre dans le jeu de la composition de la *pensée-peinture*.

De plus, seul compte le regard pénétrant des personnages fictionnels qui nous prennent à témoin ; il nous *accuse*.

Il s'agit toujours de la *pensée-peinture*, pensée vagabonde, où circulent les flux imaginaires, par infiltration, à l'intérieur des lignes du dessin qui se développent dans la couleur. L'artiste ouvre la perspective d'une texture vivante, à la surface de la toile, où circule également, des flux sensoriels placés « au cœur des choses » (Husserl 59). Il faut alors retenir le geste du peintre, qui se concentre à l'intérieur des lignes et laisse venir du *visible/fictionnel* qui adhère au *lieu-récit* de soi.



Image 2. *A Concentration* 2018
Permission : Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen

Par conséquent, les figures humaines naissent sous les pincesaux et deviennent virtuellement rebelles. Que faire pour comprendre la *machine-écriture* ou la *machine-peinture* en nous inspirant de Gilles Deleuze ? Il faudrait revenir à déconstruire les habitudes du regard et vivre le rêve éveillé ou émerveillé d'un commencement du monde. C'est aussi le défi lancé aux géométries du visible par la machine visuelle (les yeux), et celle-ci ne suffit plus. Le comment poétique de Viadom-Boakye s'attache à développer une réalité expérimentale. Le rêve de l'artiste ou la *pensée-peinture* correspond à une saisie de « la nature mystique obscure noyée en elle-même » (Freud, *Sur le rêve*, 121) et à une immédiateté de l'acte pictural. L'artiste peint des esquisses et pense au vert de Van Eyck ou au bleu ultramarine de Walter Sickert. A la fin, elle accentue encore les zones obscures et la pénétration d'autres lueurs imaginaires. N'y aurait-il pas une explication en se fixant sur la passion de l'artiste à peindre de multiples effets de fluidité, par induction de lueurs nocturnes et qu'elle laisse surgir sur la toile, dans un *après-coup*, alors que d'autres lueurs jaillissent de la zone obscure de l'océan encore moins définissable ? Or, les personnages peints pénètrent notre mémoire comme s'il s'agissait de

décrypter le mystère de leur propre existence et de leur calme, comme s'ils étaient des fantômes de la nuit dans des vastes espaces inconnus de l'univers.

Par quelle stratégie l'artiste s'emploie-t-elle à créer le doute sur la présence même des individus²³, personnages masculins appuyés contre un mur ou danseurs en position de repos (réf. Image 2) ? Par quels moyens techniques et spirituels suggère-t-elle un travail de peinture basée sur une liquidité extrême de « couleurs de nuit » (Mollard-Desfour 188-189) en laissant apparaître des collerettes ou des cols emplumés avant que les acteurs ne disparaissent dans une pénombre alarmante ?

Si le donné du réel (Husserl 29) instaure le surgissement de ces grands hommes habillés en habits noirs, alors nous voudrions bien les suivre. Ce sont des êtres de couleur, en déplacement, en situation de représentation, en famille, en activité sportive. Ce sont des travailleurs des champs figés au cœur d'une atmosphère paisible. Ces stratégies de composition picturale accélèrent un questionnement sur le choix des lieux obscurs, où apparaissent des administrateurs habillés en noir, après de longues journées de réunions officielles. Ont-ils complété une action ou sont-ils allés à un enterrement d'un proche ou d'une personne importante ?

Encore une chose étrange : voilà que nous vivons un véritable dépassement mental à déconstruire les habitudes du regard par l'écoute d'une qualité du silence et la perspective du paysage neutralisé dans un environnement d'un *nulle part* (*Amaranthine*, 2018, Maidment et Schlieker 116). Dès lors, les figures fictives naissent de la sélection d'images mentales et de restes de souvenirs ou d'œuvres d'Oscar Wilde et de James Baldwin, qui sont autant de données fictionnelles associées qui apparaissent dans une monochromie picturale, en fondu dégradé de couleurs minérales. Ce n'est pas un hasard si nous évoquons ces deux auteurs : ils appartiennent au registre des lectures de l'artiste et ils appréhendent un univers où les maîtres ne sont plus les maîtres et où les esclaves sont libérés de leurs maîtres. L'histoire sera-t-elle mémorisée et reconstruite dans l'ordre d'une ère nouvelle des pensées humaines ?

L'influence imaginaire du rêve s'accroît et le rêve « dramatise » (Freud) l'idée de figures. Les figures fictives naissent d'un magma liquide de couleurs allant du bleu au vert et disparaissent dans une coulée crayeuse, contrastant avec la figure de l'être humain de couleur noir. Le protagoniste se tient debout, de profil, dans un costume bien ajusté, souple et soigneux. La figure peinte surgit devant nous sans souhaiter nous regarder dans les yeux ; « C'est pourtant curieux, un visage : système mur blanc-trou noir » (Deleuze et Guattari, *Mille plateaux*, 205). Si ce n'est que cela, il me reste à signaler deux tableaux révélateurs d'un « monde, dans lequel

c'est le monde en devenir » (343) plongé dans une double clarté de la nuit : *Just Above the Cloud*, 2014 (Maidment et Schlieker 97) et *A Bounty Left Unpaid*, 2011 (96).

C'est encore la « pensée du rêve » (Freud, *Sur le rêve*, 91) qui anime l'artiste à proposer de nouvelles déclinaisons de couleurs, ton sur ton ; elle accentue intentionnellement l'illusion poétique et imagée d'êtres humains en situation de transhumance vers un autre espace inconnu d'un monde terrestre ou lunaire encore moins reconnaissable. De ce point de vue, le paradigme deleuzien revient à ceci : « Il faut renverser la formule freudienne. L'inconscient, vous devez le produire. [...] L'inconscient, c'est une substance à fabriquer, à faire couler, un espace social et politique à conquérir » (Deleuze et Parnet 96). L'exemple du tableau *For the Sake of Angels*, 2018, (Maidment et Schlieker 48) attire l'attention de l'observateur à la vue du caractère fugitif d'une silhouette humaine plongée dans une obscurité pénétrante et irréaliste.

La poïétique de l'écriture picturale

L'entrée de la *poïétique* de l'errance fictionnelle de l'écriture picturale nous détourne de l'« attitude naturelle » (Husserl 12)²⁴ pour élucider le *comment poïétique* de l'artiste. Le spectateur ou l'amateur d'art voit et interprète les formes picturales figuratives en activant mentalement une œuvre différente de celle imaginée par l'artiste. Or, l'artiste provoque la fascination du spectateur face aux figures humaines et animales. Le spectateur ne juge plus le tableau d'après les intentions de l'artiste mais d'après ce qu'il voit et imagine.

Ainsi, prétendre être l'« acteur du monde »²⁵ (59) correspond à ce que Yiadom-Boakye *visé*. Elle expérimente la création de nouvelles sphères de sens, d'énergie tout en sachant que les mots, les phrases sont uniquement des matériaux linguistiques. « Les choses mêmes » (59) sont là, devant nous. Nous interprétons l'œuvre hybride (*écriture-peinture*) en suivant le *désir d'un ailleurs* et l'idée de l'errance. Le portrait peint de « l'homme oiseau »²⁶ invite à vivre, en tant que spectateur et admirateur de la toile, une pensée émotionnelle nouvelle. On discerne alors dans la toile présentée un arrière-plan plongé dans une pénombre pénétrante et on éprouve en soi l'instant fantasmagorique d'être *là* avec « un visage humain qui parle et respire [et qui] n'a pas encore commencé à dire ce qu'il est » (Bonfand 68).

Essayons d'imaginer un oiseau faisant corps avec un être humain, et qui soutient un hibou dans la main. Le rapport à l'autre (l'homme-animal) est déterminant. Que se passe-t-il, en effet, dans notre imagination ? C'est cela, imaginer : un envol nocturne et en duo de l'oiseau et de l'homme. Mais, précisément, nous essayons d'extraire un désir imaginaire et d'adhérer à la folie des deux protagonistes (homme et animal) qui s'envolent ensemble dans l'immensité du ciel et de l'océan. *L'homme-oiseau* s'échappe du tableau et vit enfin la liberté de l'espace

ciel et mer. C'est la métaphore de l'*immensité océanique* (Image 2). Yiadom-Boakye est fascinée par ce qui s'ouvre vers l'infini et qui active l'errance poétique nécessaire à « faire du monde un devenir » (Deleuze et Guattari, *Mille plateaux*, 343).

En un sens, l'*homme-oiseau* est un homme civilisé. Il peut être un *Ulysse* voyageur ou un *Icare* utopiste ; « Le véritable poète et peintre exprime la totalité de son être, que ce soit par la création ou par la réception » (Joas 89). Et pourtant nous connaissons le sens de l'histoire : les peuples contraints, les corps brûlés par le temps et recouverts de cendre²⁷ (Maidment et Schlieker 150). Les mots peuvent nous manquer pour exprimer les drames humains.

Une fois de plus, Viadom-Boakye est le *peintre conteur* qui maîtrise la surprise et montre des êtres-personnages fictionnels inspirés des fresques de Pompéï²⁸. Et, selon Deleuze, « toute fabulation est fabrication de géants » (*Mille plateaux*, 162) dans « l'affrontement du chaos » (186) pour ressentir la « sensation dans une déterritorialisation » (186). Ce sont donc, des *géants*, ces *êtres-personnages fictionnels* qui n'ont rien perdu de leur langue originelle. Or, si l'image picturale foudroie le spectateur, nous retenons que l'étrangeté devient le « seul vrai lieu de la connaissance » (Freud, *Etrangeté*, 258). Ici encore, l'artiste utilise ce qui magnétise notre attention et nous dirige vers une errance mentale, toujours plus éloignée des expériences terrestres. Nous expérimentons en fait une série de fictions existentielles que chacun cherche et trouve dans les tableaux exposés au musée K20 ; « Le peintre passe par une catastrophe ou par un embrasement et laisse sur la toile, la trace de ce passage, comme du saut qui le mène du chaos à la composition » (Deleuze et Guattari 191).

Précisément pour me résumer, je saisis l'opportunité de présenter deux impressions. L'une est nommée « l'impression A » de l'*homme-oiseau* et l'autre l'impression B de l'*homme-chat*. Ce que l'artiste *visé* ouvre une combinaison nouvelle du rapport direct avec l'oiseau ou le chat. De là, se dynamisent une *instauration créatrice* des fictions existentielles dans l'acte de devenir ce que l'on souhaite être – un être humain, un *homme-oiseau*, un *homme-chat*, sans aucune manifestation de violence. Dans la fulgurance de l'acte de peindre les strates du visible et de l'invisible se confondent les deux impressions A et B qui cristallisent la notion de *devenir humain* ou *devenir animal* (Deleuze et Guattari 297).

La mise en place d'un pacte de lecture de l'observateur/spectateur du musée favorise l'entrée d'impressions apaisantes. L'*homme-chat* du tableau intitulé *In Lieu Of Keen Virtue* (2021, Maidment et Schlieker 125) rappelle l'histoire fictionnelle du chat noir d'Edgar Allan Poe (23-34). Yiadom-Boakye évoque également dans son poème une dramaturgie imprévue et violente entre deux oiseaux : le cygne et la mouette (voir Maidment et Schlieker 142-146). Le poème est troublant en raison d'une fiction qui révèle une violence non contrôlée et punissable.

A l'évidence, le tableau de notre artiste traite de l'impression B d'un *homme-chat*, qui rêve d'une vie harmonieuse et paisible, basée sur une confiance tacite. Le principal effet se rattache à un retrait hors du bruit, à une mise en parenthèse de l'attitude naïve face à la vie des préjugés et des divergences ; « C'est quand le sourire est sans chat, comme le dit Lewis Carroll, que l'homme peut effectivement devenir chat, au moment où il sourit » (Deleuze et Parnet 88).

Le geste de... devenir humain ou devenir animal

Si nous évoluons dans l'*imaginaire des flux* [...] « qui tantôt tarissent, se glacent ou débordent et se conjuguent pour mieux s'égarer » (59), nous découvrons avec Viadom-Boakye son épanchement vers une *flexion poétique* qui expose le corps à *devenir humain* ou à *devenir animal*. Nous plongeons dans l'univers des « parcours-écritures à visiter de l'intérieur et par l'extérieur comme un visage » (Deleuze et Parnet 91) et, ainsi, comme un *corps imaginaire* sorti des ténèbres.

Deleuze l'exprime ainsi : « nous sommes [...] en tant qu'être humain [...] des déserts, mais peuplés de tribus, de faunes et de flores »²⁹ et nous spéculons des « devenirs-rat, des devenirs-insecte, des devenirs-loup » (88). Si nous avons peur d'être un animal, nous avons peur également d'être une plante ou une pierre. Nous avons peur d'être autre chose, sans savoir ce que nous sommes.

La perspective de flux explicatifs de l'imaginaire de Viadom-Boakye insuffle une pénétration poétique et s'ouvre progressivement à la *pensée nomade* de Deleuze. La tentative de l'artiste s'oriente vers le devenir dans d'autres mondes, dans lesquels tout serait encore à espérer, à réparer. Or, la poésie déjoue les rapports sociaux et le langage. La poésie devenue peinture est le lieu fécond d'inventions, d'écarts, de subversion pour tous les êtres vivants ; « La peinture a besoin de dissoudre les formes et d'imposer l'existence d'une telle zone où l'on ne sait plus qui est [l'] animal et qui est (encore) humain »³⁰ (Deleuze et Guattari, *Mille plateaux*, 297). Je retiens l'idée d'alliance dans le *geste de devenir* un autre être humain en symbiose vitale avec le monde animal.

Si le langage consiste à nous renvoyer vers des significations intellectuelles et de nouvelles sensations, prenons en compte la notion de voyage orienté vers d'autres expériences esthétiques, activées par le corps humain/le corps animal. J'étudie l'œuvre portant le titre *Black Allegiance to the Cunning*, 2018 (Maidment et Schlieker 129). A l'école, la fable « Le Renard et la Cigogne » de Jean de La Fontaine incite les enfants à vivre le bonheur du jeu et le bon usage de la morale. Dans le tableau cité ci-dessus, l'« homme-renard » invite le spectateur à apprécier une matière picturale qui *donne* du sens à l'ensemble des options : *d'être Animal*, *d'être humain*, *d'être Noir*. La communication poétique intersubjective vibre en nous et nous

sommes heureux de voir un être souriant et conscient de transmettre ce qui est par nature indicible, c'est-à-dire la joie enfantine, transfigurée en une *figure de rêve* inachevé (Image 2, *Condor and the Mole*) au bord de l'océan.

Après tout, « Le mouvement dont parlent les contes chinois, de la disparition (du peintre) dans le tableau (qu'il a lui-même peint) » (Benjamin, II, 358) met en évidence le pouvoir de l'imagination à créer des êtres humains fictionnels et animés d'une force magique qui les libère des contraintes sociales, anti-libérales et contre-productives. Or, tous les fils se délient, l'artiste se fixe sur des visages, dans un cosmos neutre. Qu'importe ? Dans l'*après-coup*, le peintre-poète disparaît à son tour dans le tableau comme dans le conte chinois.

Redisons-le, la version fictionnelle de l'artiste active la naissance de personnages *venus de nulle part* et surtout d'êtres humains de couleur, libres et encore moins prisonniers d'un système social. L'imagination du spectateur est requise pour tendre à vivre « une déterritorialisation »³¹ (Deleuze et Guattari, *Mille plateaux*, 186) de ses propres croyances et à contempler l'œuvre picturale en tant qu'image d'une silhouette humaine, qui rêve toujours et s'éveille dans une communauté de pensées interplanétaires.

L'envol dans la nuit

Avant de clore cette analyse, le tableau *Amaranbine* 2018 (Maidment et Schlieker 116) s'impose encore, puisqu'il représente un groupe de jeunes travailleurs. Leur bouche ne bouge pas. Pourtant ils communiquent entre eux. Les protagonistes se respectent mutuellement. Ils n'ont pas besoin d'articuler oralement leurs pensées. Il y a un consentement tacite. Ce qui est passionnant, c'est de croire possible l'approbation imaginaire et tacite et de ressentir, à ma façon, le spectacle vivant des émotions de ces quatre personnages. Cela étant, il se produit une envolée incertaine et poétique dans la nuit, où les êtres humains vivent des événements intimes, secrets, vitaux et réceptifs aux sons des mots. Je n'ai pas besoin de poser une question sur le mystère de ces jeunes hommes : « Regardez-les attentivement et vous comprendrez qu'ils sont sereins et heureux d'être des personnages importants dans mes tableaux » (18).

Ici encore, Yiadom-Boakye utilise ce qui magnétise l'autre et l'éveille vers d'autres fictions au cours d'une déconstruction de l'*autorité du regard* qui nous dirige progressivement vers une errance toujours plus éloignée des expériences quotidiennes. Il faudrait devenir cet oiseau dans une envolée nocturne et infinie et se libérer de tous les préjugés pour s'isoler du tumulte du monde (tableau *Accompanied To The Kindness*, 2012, 87).

Il en est de même des deux jeunes hommes accroupis (*No Need of Speech*, 2018, Maidment et Schlieker, Image 3) qui laissent passer le *flux de bonne entente*. Ces deux hommes,

nous voudrions bien les entendre et entreprendre une conversation. Nous pourrions tout aussi bien entendre le vent, le vent de la mer, ou tout simplement la poésie du vent dans le tableau (*6pm Cadiz*, 2012, 84). De plus, la fascination du regard, du personnage au chapeau à plume de couleur (*Six Birds In the Bush*, 2015, 111) est personnage bienfaiteur venu d'ailleurs. Ce jeu de lumière et d'obscurité provoque des *Ah* et des *Oh !*, d'émerveillement. En effet, il s'agit de redécouvrir les rêves en devenir, improvisés, dans une envolée nocturne et poétique – une invitation magique de la part de l'artiste à nous montrer que grâce à la peinture, il est encore possible de s'engager pour la pérennisation de la mémoire ancillaire de l'Afrique.

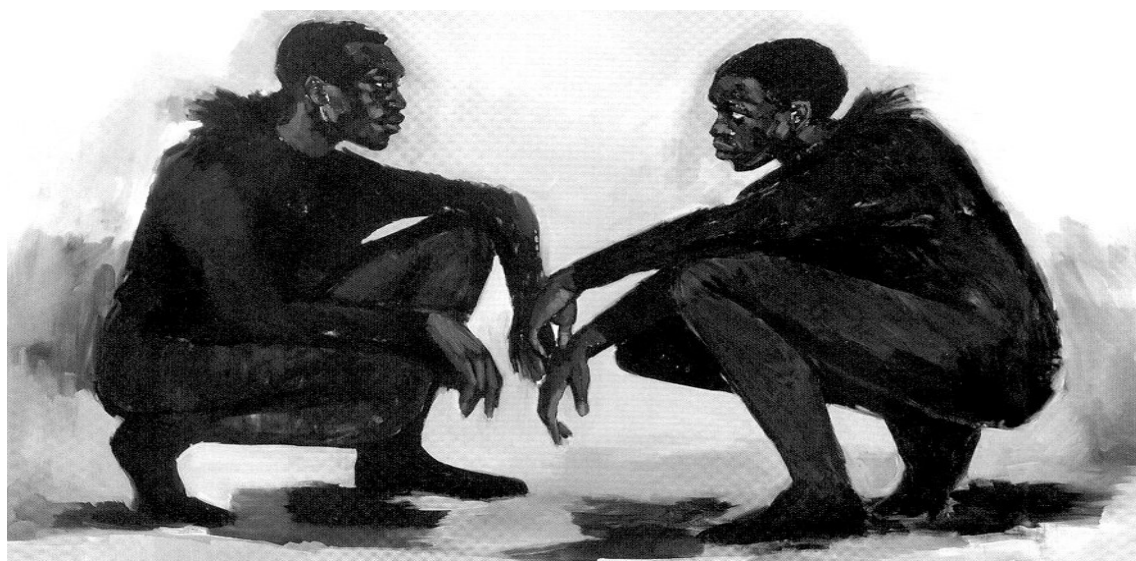


Image 3. *No Need of Speech*, 2018
Permission : Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen

Références bibliographiques

- Arasse, Daniel. *On n'y voit rien. Descriptions*. Paris : Denoël, 2000.
- Benjamin, Walter. *Œuvres I. Œuvres II*. Paris : Gallimard, 2000.
- Bonfand, Alain. *L'expérience esthétique à l'épreuve de la phénoménologie*. Paris : Minuit, 1995.
- Bradley, Rizwana. *The Quiet Bohemia of Lynette Yiadom-Boakye's Paintings*. Tr. *Die ruhige Boheme der Gemälde von Lynette Yiadom-Boakye*. *Parkett* 99 (2017). 58-73.
- Charensol, Georges. *Degas*. Paris : Somogy, 1959.
- Cooke, Rachel. « *Lynette Yiadom-Boakye : Artist in Search of the Mystery Figure* ». *The Guardian*. 31 mai 2015.
- Confiant, René. *Nuée ardente*. Paris : Mercure de France, 2002.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *Qu'est ce que la philosophie ?* Paris : Minuit, 1991.

- . *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. Paris : Minuit, 1991.
- Deleuze, Gilles et Claire Parnet. *Dialogues*. Paris : Flammarion, 1997.
- Didi-Hubermann, Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris : Minuit, 1992.
- Freud, Sigmund. *L'inquiétante étrangeté*. Paris : Gallimard, 1985.
- . *Sur le rêve* : Paris : Gallimard, 1988.
- Higgie, Jennifer. « A Life in a Day : The Fictitious Portraits of Lynette Yiadom-Boakye ». *Frieze* 146 (2012). Couverture ; 7 ; 86-91.
- Hirsch, Faye. « The Portraitist ». *The New York Times*, 2015.
- Husserl, Edmund. *La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendante*. Paris : Gallimard, 1976 [1954].
- Joas, Hans. *La créativité de l'agir*. Paris : Cerf, 1999.
- Lynette Yiadom-Boakye : Verses After Dusk*. Londres : König, 2015.
- Maidment, Isabella et Andrea Schlieker. *Fliegen im Verbund mit der Nacht*. Catalogue K20. Berlin : Hatje Cantz, 2021. [L'envol dans la nuit]
- Mollard-Desfour, Annie. « Le noir ». *Le dictionnaire des mots et expressions de couleur XXe-XXIe siècle*. Paris : CNRS, 2005.
- Passeron, René. « La poïétique, comme science et comme philosophie de la création ». Colloque Recherches Poïétiques, C.N.R.S., 1975. *Pour une philosophie de la création*. Paris : Klincksieck, 1989 [1975].
- Nancy, Jean-Luc, *Corpus*. Paris : Métailié, 2000.
- Poe, Edgar-Allan. *Neue unheimliche Geschichten*. Munich : dtv, 2020.
- Sasso, Robert et Arnaud Villani. 2003. « Le vocabulaire de Gilles Deleuze ». *Les Cahiers de Noesis* 3 (2003).
- Schefold, Karl. *Pompeï. Recueil de peintures grecques*. Munich : Piper, 1961.
- Steiner, Georges. 1991. *Grammaires de la création*. Paris : Gallimard, 1991.
- Valensi, Louis. « La peinture de Pompéi ou l'imaginaires provincial » CDI de Garches, 2006. www.cdi-garches.com/art/la-peinture-de-pompéi-ou-limaginaire-provincial/
- Valéry, Paul. *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*. Paris : Gallimard, 1957.
- Yiadom-Boakye, Lynette.
Jackshainman/https://jackshainman.com/artists/Lynette_yiadom_boakye

Notes

¹ L'artiste utilise des pinceaux d'une grosseur impressionnante et couvre en saturant au maximum les surfaces nécessaires avec une ambition de peindre une fresque (Schefold 5). Evidemment, « des personnages qui n'existent pas » éveillent d'autant plus notre curiosité à suivre cette notion de figure mystérieuse (Cooke).

² « Les corps sont des lieux d'existence et il n'y a pas d'existence sans lieu, sans un *ici* » (Nancy 16-19). Rachel Cooke insiste que *le lieu* se place seulement dans l'imagination qui *se fixe sur* (3-4). Isabella Maidment souligne l'intérêt de l'artiste à se fixer sur la peinture et moins sur les êtres humains (cat. K20, 24, note 3).

³ Faye Hirsch relève que l'artiste s'exprime sur sa technique : « she also speaks of her love for the oil medium. "It moves like a skin when you paint ». Yiadom-Boake peint à l'huile des personnages de couleur et nous invite à nous souvenir des peintres classiques tels que Vélasquez, Manet ou Degas (1 ; Maidment K20, 14).

⁴ L'auteur insiste sur le fait que « La peinture demeure l'art de corps et la simple carnation comme le battement, la couleur, la fréquence et la nuance, d'un lieu, d'un événement d'existence » (Nancy 16). « Ecrire est la pensée adressée, envoyée au corps, c'est-à-dire à ce qui écarte, à ce qui l'étrange » (19) ; « Dans la pensée du corps, le corps force la pensée toujours plus loin, toujours trop loin : trop loin pour qu'elle soit encore pensée, mais jamais assez pour qu'elle soit corps » (34). Hirsch mentionne la dimension socio-idéologique de l'artiste à s'engager dans les combats de son temps : « Still, Grau offers some insight into the work, following others in noting that Yiadom-Boake renders the portrait of a portrait, to engage with the humanness of humanity » (n.p.).

⁵ Voir aussi Amira Gad dans le catalogue de la Serpentine Gallery *Lynette Yiadom-Boake : Verses after dusk*.

⁶ « They are not portraits, they are pictures of people who don't exist » (Higgin 86-91).

⁷ *L'envolée dans la nuit/Fliegen im Verbund mit der Nacht*, titre de l'exposition de Lynette Yiadom-Boake (16.10.2021-13.02.2022), K20. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 2021, et *Fly in League with the Night*, Tate Britain, 24.11.22 au 26.02.23.

⁸ Isabella Maidment, directrice du Tate Britain, et Andrea Schlieker, organisatrice au Tate Britain (2021), sont les conceptrices du catalogue *Fly in League with the Night, Fliegen im Verbund mit der Nacht, L'envolée dans la nuit*, de l'exposition (K20). Schlieker livre une interprétation approfondie dans les articles « Repos et feu : les tableaux de Lynette Yiadom-Boake » (9-23) et « Au milieu de l'ordre surgit quelque chose de sauvage » (49-54) ; ma traduction.

⁹ « Peu importe que ces personnages soient médiocres ou non : ils deviennent des géants (...) sans cesser d'être ce qu'ils sont », (Deleuze et Guattari, *Philosophie*, 162). Hirsch interprète les portraits en tant qu'images fictionnelles (4).

¹⁰ « Mort ou vif, ni mort, de ce mort que je suis vivant. Mort ou vif, ni mort, ni vif, je suis l'ouverture, la tombe ou la bouche, l'une dans l'autre » (Nancy 17). Cooke s'interroge longuement sur « Qui sont ces personnages ? ».

¹¹ « Une fonction non médiate de la violence, telle qu'elle se révèle dans l'expérience quotidienne » (Benjamin, I, 234).

¹² Lynette Yiadom-Boake a écrit un dialogue sur la violence présenté sous la forme d'une conversation entre deux oiseaux : un cygne et une mouette (cité dans cat. K20) (142-146).

¹³ « On ne peut pas résumer un poème comme on résume un 'univers' [...] Résumer une œuvre d'art, c'est en perdre l'essentiel ». Il estime que l'artiste réalise « le portrait parlé de ses pensées » pour traduire sans plus tarder le résultat de ses recherches expérimentales (Benjamin, I, 41).

¹⁴ Je retiens les « échafaudages imaginaires » de Paul Valéry qui a inventé en 1937 le terme de *poiétique* pour instaurer l'œuvre d'art dans toute son ampleur.

¹⁵ *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* attise notre « connaissance fulgurante » dans l'estimation d'une œuvre d'art de qualité. (Didi-Huberman 137).

¹⁶ *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* évoque Léonard de Vinci qui a « le secret de composer des êtres fantastiques dont l'existence devient probable. [...] Il fait un Christ, un ange, un monstre en prenant ce qui est partout, dans un ordre nouveau, en profitant de l'illusion et de l'abstraction de la peinture » (Valéry 40-53).

¹⁷ « L'histoire de l'art place Yiadom-Boake au niveau des US-peintres Alice Neel (1900-1984) et Barkley L. Henrichs (1954-2017) » dans son engagement à vivre émotionnellement la peinture (Schlieker 24, note 24).

¹⁸ Valéry estime que *fluer dans les intervalles de la pensée* favorise la lecture du poème ou d'un tableau. (140).

¹⁹ La loi du détournement du regard laisse à supposer le sujet devenu dépossédé de son identité en tant que « Roi noir » de Bruegel (Arasse 66).

²⁰ Steiner poursuit l'idée de lecture interprétative : « Nous lisons un texte, une partition, un théorème algébrique, nous lisons aussi une peinture, une sculpture ou une œuvre architecturale » (316).

²¹ La poiétique est un terme inventé en 1937 par Valéry sur le modèle des termes médicaux comme l'hématopoiétique qui vise une ouverture de l'œuvre au sein de l'écriture. Le lieu est le dispositif de soutien à la création ; « [Celui qui] tente de s'approcher de son propre passé [...] doit faire comme un homme qui fouille » (Benjamin, *Images de pensées*, « Fouilles et souvenirs », 181).

²² « L'œuvre exposée m'expose, [cela] veut dire être accusé, se sentir accusé ». « Se sentir accusé » met en évidence l'importance de chercher l'énigme du tableau. (Bonfand 40).

²³ Les figures humaines sont des figures fictionnelles qui se rapprochent de celles décrites par Gilles Deleuze « partout où il y a multiplicité, vous trouverez aussi un individu exceptionnel, et c'est avec lui qu'il faudra faire alliance pour devenir-animal » (Deleuze et Guattari, *Mille plateaux*, 297).

²⁴ « On peut mettre en œuvre une façon réfléchie de traiter du monde et de l'homme dans une absence absolue de préjugés, qui finalement reconnaisse dans le monde lui-même la raison intime qui l'habite » (Husserl 12).

²⁵ « C'est ce monde que nous trouvons en tant que monde de toutes les réalités connues et inconnues. C'est à lui – le monde de l'intuition qui 'éprouve' effectivement. Voir, percevoir, c'est par essence 'avoir la chose même' comme un seul et même acte avec 'pré-avoir' la chose, l'avoir-en-vue, l'anticiper » (Husserl 59).

²⁶ Le titre du tableau est *The Matters*, 2016 (cat. K20, 120).

²⁷ Yiadom-Boakye écrit un poème « où les fleuves noirs regorgent de corps morts [...] dans la nuit des temps » (Cat K20, 150).

²⁸ Louis Valensi s'intéresse à répondre à la question : cette peinture a-t-elle diffusé plutôt une illusion de réel ou illusion de rêve ?

²⁹ Gilles Deleuze et Claire Parnet développent l'idée de « devenir-animal, à charge pour l'animal, rat, cheval, oiseau ou félin, de devenir lui-même autre chose, bloc, ligne, son, couleur de sable, ligne abstraite » (88 ; 91). La pensée deleuzienne se prolonge avec l'approche suivante : « Ce n'est pas l'homme qui chante ou qui peint, c'est l'homme qui devient animal, mais juste en même temps que l'animal devient musical ou pure couleur, ou ligne étonnamment simple : les oiseaux de Mozart, c'est l'homme qui devient oiseau, parce que l'oiseau devient musical » (88).

³⁰ « Partout où il y a multiplicité, vous trouverez aussi un individu exceptionnel, et c'est avec lui qu'il faudra faire alliance pour devenir-animal [...] *devenir-intense, devenir-animal, devenir-imperceptible*. Il s'agit d'accepter [...] un 'voisinage' qui fait qu'il est impossible de dire où passe la frontière de l'animal et de l'humain » (Deleuze et Guattari, *Mille plateaux*, 297 ; 335).

³¹ Voir Robert Sasso et Arnaud Villani : chap. « Déterritorialisation/reterritorisation » (82-100) et chap. « Devenir » (101-105).