

Université de Tartu  
Département d'études romanes

Maria Hansar

Les métaphores conceptuelles dans l'autoréflexion des artistes sur le  
processus de la création

Mémoire de fin d'études

Sous la direction de Daniele Monticelli et Anu Treikelder

Tartu 2013

## Table des matières

Introduction.....	3
1. La métaphore conceptuelle et les sciences cognitives.....	6
1.1. Métaphore terminologique.....	6
1.2. Les métaphores ontologiques, métaphores d'entités et de substances.....	7
1.3. Métaphore de contenant.....	7
1.4. Métaphore de conduite.....	7
1.5. Le schéma de trajectoire.....	8
1.6. La signification nouvelle.....	8
1.7. <i>Conceptual blending</i> .....	9
2. Présentation de l'interview avec Jaan Toomik.....	10
2.1. Les métaphores de contenant, d'entités et de substance.....	11
2.1.1. L'intérieur d'un œuvre et le processus du travail.....	11
2.1.2. L'extérieur de l'œuvre et le temps.....	15
2.1.3. Du contenant à l'objet.....	17
2.2. La conceptualisation du processus de création comme le voyage.....	18
3. Présentation de l'article de Dominique Figarella "Conduire sans permis".....	21
3.1. Analyse des métaphores de contenant et de substance.....	23
3.2. Métaphores de conduite.....	24
3.3. Analyse des métaphores nouvelles.....	26
3.4. Analyse de la métaphore nouvelle « la sensibilité est la machine ».....	29
3.5. <i>Conceptual blending</i> .....	30
4. Analyse synthétique de la conceptualisation du processus de création dans l'emploi des métaphores conceptuelles à la base des deux textes.....	32
4.1. Le matériel de la création.....	32
4.2. Le processus de la création.....	33
4.3. La création artistique comme un voyage avec autopilote ?.....	34
4.4. Les idées, sont-ils dans l'air ou dans le corps.....	35
Conclusion.....	37
Resümee.....	39
Bibliographie.....	41
Annexe nr. 1 Liste de métaphores de Jaan Toomik.....	42
Annexe nr. 2 Liste de métaphores de Dominique Figarella.....	46
Lihtlitsents.....	50

## Introduction

Mon intérêt à la base de mon étude des métaphores conceptuelles concernant le processus de la création dans l'autoréflexion des artistes, est la question du renouvellement culturel.

Que signifie l'innovation dans la culture? Comment l'art contribue-t-il à la création de nouveaux espaces de sens, c'est à dire à l'innovation sémantique - l'aspect propre à la culture ? Autant de questions pour lesquelles je cherche des réponses quotidiennement dans mon travail et qui furent élaborées entre autre par le chercheur en innovation des médias, Indrek Ibrus dans son article « Possibilités d'explosions dans l'industrie de sens ». (Ibrus, 2011 : 66) Il s'appuie sur les théories de Juri Lotman dans « *Culture et explosion* » et démontre que l'explosivité dans la culture est liée aux interactions qui la précèdent - aux dialogues inter domaniaux, dorénavant séparés. Les résultats de ces dialogues peuvent être de nouvelles synthèses d'idées ou des formes synthétiques qui élargissent la compréhension du monde. C'est ainsi que j'ai décidé d'étudier la question de l'innovation par le biais de la métaphore.

Pour resserrer mon domaine d'étude et sélectionner un corpus d'analyse, mon choix s'est porté sur l'activité artistique, qui, de tout autre domaine culturel en ce moment en Estonie, me semble tenir le relais le plus actif des autres domaines du savoir.

Dès l'entrée dans la fabrique verbale de l'art, les questions ne cessaient de se multiplier. J'ai décidé de limiter mon champ d'interrogation aux pratiques artistiques mêmes – au processus de création. Sait-on ce qui est une pratique artistique, ses opérations, les actes, leurs modes d'enchaînement et leurs effets ? Mon intention n'est pas de dévoiler le secret de la création ni de démystifier l'expérience artistique ; mais de comprendre l'ambiguïté et la pluralité sémantique de termes quotidiens que l'on utilise dans le discours ordinaire et les débats sur l'art. On y gagnera peut-être de nouveaux critères d'évaluation des pratiques artistiques, tout en questionnant un certain nombre d'oppositions et de catégorisations convenues qui ont tendance à bloquer le débat.

Pour comprendre les modes de production des opérations artistiques, autrement dit de saisir l'art en action j'ai choisi de porter mon analyse sur les propos des artistes eux-

mêmes et d'être confrontée aux problématiques innées de la pratique artistique et de la création.

Le corpus de l'analyse est constitué des textes de deux artistes, estonien et français : Jaan Toomik et Dominique Figarella.

Le raisonnement sur des notions abstraites comme la création ou l'inspiration nous mène le plus souvent à comparer ces concepts avec nos expériences. Ceci conduit à la question suivante : comment parler des choses que l'on ne peut ni voir ni toucher ? Une des possibilités pour aborder ce problème serait d'en appréhender métaphoriquement les notions abstraites avec des références aux domaines basés sur l'expérience.

Pour expliquer nos mécanismes de raisonnement, les sciences cognitives ont dégagé un certain nombre de concepts clés ; l'un d'eux appelé « métaphore conceptuelle » fut étudié autour des années 80 par George Lakoff et Mark Johnson (1985).

Dans mon mémoire, j'analyserai les métaphores qui participent de la construction imagée des propriétés et des activités constituant le processus de la création. L'unité de base de l'analyse est l'énoncé (numéroté et présenté dans son contexte sémantique plus large dans l'annexe), dans laquelle l'emploi métaphorique de la langue est souligné.

Je regrouperai les métaphores conceptuelles en m'appuyant sur la théorie de Lakoff et Johnson qui constatent qu'une grande partie de nos concepts mentaux est structurée métaphoriquement et que la langue n'est que le témoin de cette structuration. Pour Lakoff et Johnson, ce sont nos processus cognitifs qui sont amplement métaphoriques.

Le but de cette analyse est de relever des métaphores conceptuelles et de voir la mise en place, l'étendue et l'unité de leurs réseaux dans la description du processus de création.

Pour sortir des aspects complémentaires - culturels, sémantiques ou contextuels, qui contribuent à la construction du sens métaphorique ou le font ressortir sous un autre angle, j'illustrerai au besoin l'analyse de l'unité métaphorique avec des citations issues du même texte, qui ne contiennent pas nécessairement de métaphores

conceptuelles, et qui ne sont pas énumérées ni relevées dans l'annexe. L'analyse des métaphores conceptuelles ne comprend pas les structures grammaticales.

Dans un deuxième temps, si le matériel s'y prête, j'essayerai de tracer et de mettre en lumière l'emploi des métaphores conceptuelles dans les deux textes suivant leurs aspects communs, complémentaires ou contradictoires.

Je conclurai l'analyse du texte de D. Figarella avec une brève illustration de l'application de la théorie des espaces mentaux et de l'intégration conceptuelle de Gilles Fauconnier et Mark Turner qui me permettra de mieux dégager la complexité des réseaux métaphoriques et de démontrer d'éventuelles possibilités d'une méthode différente, mais qui n'est pas en soi une analyse complète.

## **1. La métaphore conceptuelle et les sciences cognitives**

L'approche cognitive constitue l'aboutissement des théories de Max Black et Donald Davidson. Leurs idées ont revalorisé le statut de la métaphore dans la mesure où nous ne pouvons plus l'entendre comme un trope superflu à valeur rhétorique mais bien comme un outil cognitif. Les sciences cognitives ont dégagé un certain nombre de concepts clés pour expliquer nos mécanismes de raisonnement. Selon les linguistes cognitifs, les structures métaphoriques ne sont que le reflet langagier d'un phénomène, qu'ils appellent « métaphore conceptuelle », qui réside non pas au niveau des mots mais au niveau de la pensée. La métaphore n'est donc pas uniquement une affaire de mots mais une question de conceptualisation. Ainsi, la métaphore s'appuie sur un *mapping*, qui est un processus de l'établissement des correspondances entre un domaine-source (concepts familiers) et un domaine-cible (concepts inconnus). Les métaphores conventionnelles (d'orientation, ontologiques et structurales) sont fondées sur des corrélations perçues dans notre expérience disent George Lakoff et Mark Johnson (1985).

Pour procéder à l'analyse des métaphores conceptuelles des textes, il faudra introduire un certain nombre de concepts et de définitions sur lesquels on a appuyé l'analyse.

Je partirai de la thèse de Lakoff qui a dit que grâce aux métaphores de spatialisation, les formes linguistiques elles-mêmes sont dotées de contenu. Les liens entre la forme et le contenu du langage sont donc en corrélation étroite avec la structuration métaphorique de notre système conceptuel : considérant les mots, les phrases et les textes en termes spatiaux, les métaphores spatiales de notre système conceptuel s'appliquent à celui-ci, de sorte qu'elles structurent les relations entre le forme et le contenu. (1985 : 136)

### **1.1. Métaphores terminologiques**

Nous entendons la métaphore terminologique en tant que trope, ayant un lien étroit avec les expériences incarnées du spécialiste, c'est-à-dire avec ses praxis quotidiennes, qu'il s'agisse de praxis sensorimotrices, culturelles, sociales ou linguistiques.

Allal Assal (1995) considère que la métaphore terminologique, ancrée dans une pratique sociale devient l'expression d'un nouveau concept. Il insiste sur l'importance de la métaphore dans l'appréhension de nouveaux concepts.

## **1.2. Les métaphores ontologiques, métaphores d'entités et de substances**

Lakoff dit : « Au delà de la simple orientation, notre expérience des objets et des substances physiques (et surtout de notre propre corps) nous procure une base pour comprendre les concepts (par le biais de métaphores ontologiques) dès que nous pouvons y faire référence, les catégoriser, les grouper et les quantifier — et par ce moyen, les prendre comme objets de raisonnement. » (1985 : 35)

Ceci nous permet d'assigner des limites aux phénomènes physiques, d'en faire des entités discrètes, facilitant notre appréhension du monde. Il en va de même pour les phénomènes abstraits (l'amour, le travail, la création, etc.), les métaphores ontologiques permettent d'y faire référence, d'en identifier des aspects ou des causes, de fixer des objectifs, de motiver des actions, etc. (Lakoff 1985)

## **1.3. Métaphores de contenant**

La métaphore de contenant repose sur l'image (la projection de perception) que nous avons de notre corps en tant que contenant ayant une surface limitée et son orientation dedans-dehors, que nous projetons donc sur d'autres objets physiques, dont nous faisons des contenants. « Cette projection s'étend à notre environnement, fût-il non borné : nous le délimitons et y déterminons une surface limite afin d'y distinguer un intérieur et un extérieur. Les substances elles-mêmes sont des contenants ». (Lakoff 1985 : 39)

## **1.4. Métaphore de conduite**

La logique de la structure que l'on appelle métaphore de conduite nous mène à l'idée que les mots ont « l'intérieur » et « l'extérieur » décrit par Michael J. Reddy (1979). Il ne tombe pas sous le sens commun de penser des mots ayant des intérieurs où l'on met nos idées, nos sentiments ou nos pensés, bref le contenu. La version « majeure »

de la même structure considère les mots en tant qu'existant dans les têtes des gens ou au moins dans les mots énoncés par les humains. « La structure mineure » voit les mots comme les conteneurs et permet aux idées et aux sentiments de flotter, libérés, complètement désincarnés dans un espace ambiant entre les têtes des gens. Dans ce sens, la conduite de la langue devient non pas un tube scellé d'une personne à l'autre mais plutôt une suite de tubes personnels qui permettent au contenu mental d'échapper ou d'entrer dans cet espace ambiant. (Reddy, 1979)

### **1.5. Le schéma de trajectoire**

Le schéma de trajectoire est un schéma d'image qui implique les mouvements physiques ou métaphoriques d'un lieu à un autre et qui contient le point de départ, le but et toute une série de points intermédiaires.

### **1.6. La signification nouvelle**

Lakoff et Johnson envisagent les métaphores extérieures à notre système conceptuel, issues de l'imagination, d'une création – les métaphores nouvelles qui donnent du sens à nos expériences, de la même manière que les métaphores conventionnelles, elles fournissent une structure cohérente, mettant en valeur certaines choses et en masquant d'autres.

Les métaphores nouvelles peuvent opérer de la même manière que les métaphores conventionnelles structurelles. Il peut exister des similitudes isolées indépendantes de la métaphore entre ces domaines, mais cette dernière leur fournit une cohérence grâce à la similitude globale de structure qu'elle établit entre les domaines.

Ce point de vue s'oppose à la théorie de la comparaison, selon laquelle la métaphore, ne peut que mettre en valeur des similitudes préexistantes objectivement, et non en créer de nouvelles. (Lakoff, 1985)

### 1.7. *Conceptual blending*

G. Fauconnier et Turner ont élaboré la théorie du *conceptual blending* qui complète le modèle de Lakoff et Johnson.

Elle consiste en une complexification de la notion de projection métaphorique et elle est considéré ici brièvement en relevant quelques aspects qui m'ont servi pour mettre en évidence la construction de la nouvelle métaphore. En opposition au modèle de Lakoff et Johnson, cette théorie postule l'existence de quatre espaces mentaux distincts et reliés : deux espaces d'entrée correspondant au domaine-source et au domaine-cible définis par Lakoff et Johnson ; un espace théorique qui ne retient que l'information structurale comme décrite en termes d'images-schémas – rôles, valeurs, relations communes aux deux espaces antérieurs ; un espace mixte (*blend*), où nous vérifions l'association, le mélange des représentations des espaces d'entrées, et parfois aussi d'autres espaces mentaux dont l'information est mobilisée.

L'essentiel de l'opération de *blending* consiste en ce que deux ou plusieurs espaces mentaux peuvent être partiellement assemblés et leur structure peut être partiellement projetée dans le nouvel espace mélangé (*blended*) qui développe la structure émergente. Ces espaces mentaux et leurs relations constituent le réseau de l'intégration conceptuelle.

Fauconnier conclut sur les métaphores : « Les produits conceptuels ne sont jamais les fruits d'un *mapping* unique. Celles que l'on appelle aujourd'hui les métaphores conceptuelles apparaissent en tant que constructions mentales contenant plusieurs espaces et *mappings* dans des réseaux d'intégration élaborés construits en moyennant des principes généraux englobants. Ces réseaux d'intégration sont bien plus riches que les faisceaux de paires attachées dans les théories récentes de métaphores. » (Fauconnier, Février 2008)

## 2. Présentation de l'interview avec Jaan Toomik

L'interview avec Jaan Toomik est conduite dans le cadre de la thèse de Hilkka Hiiop « L'art d'aujourd'hui dans les musées : comment conserver *l'inconservable* ? » (Hiiop, 2012) La méthodologie et le contexte des interviews sont fixés et standardisés. Hiiop dit : « Il s'agit souvent des interviews collectives et leur objet est l'œuvre de l'artiste qui se trouve dans la collection du musée mais l'interview se focalise sur les questions les plus problématiques. » (2012 : 229)

Le centre d'intérêt des interviewers est la problématique de la conservation des œuvres de l'artiste interviewé, ce qui mène à l'évocation excessive des réflexions concernant les matériaux, la technologie et le processus. Il est dans l'intérêt des interviewers d'obtenir l'information la plus authentique sur la technologie. En faisant sortir l'artiste de son contexte de l'atelier, souvent limité, on atteint l'effet de dépaysement par rapport à la réalité quotidienne. La conservatrice, qui conduit les interviews dit : « Une interview avec un objectif aussi spécifique présuppose que l'artiste passe à un sujet auquel il n'a pas auparavant réfléchi de façon approfondie. » (Hiiop : 226)

Le format de l'interview est universel et fortement recommandé par le Réseau International pour la Conservation de l'Art Contemporain (INCA) (Hiiop : 225), comme nouvelle méthode pour la conservation de l'art contemporain. Ceci crée une éventuel base pour une analyse interculturelle de la conceptualisation du travail et de l'œuvre artistique à l'avenir. Malheureusement, la méthode n'est pas encore apparemment introduite en France et je n'étais pas en mesure de trouver le corpus équivalent en langue française.

L'interview fut d'une durée de deux heures, transcrit dans environ trente pages. Le texte retranscrit de l'interview n'a pas été rédigé.

L'interview suit une logique temporelle et thématique qui correspond à l'ordre de succession des tableaux présentés à l'artiste par les intervieweurs.

Je propose une présentation de mon analyse divisée selon deux métaphores conceptuelles les plus caractéristiques et qui permettent d'analyser le processus de création dans l'interview de Jaan Toomik - les métaphores de contenant, d'entités et de substance et les métaphores de trajectoire.

## **2.1. Les métaphores de contenant, d'entités et de substance**

Pour une analyse structurée par une logique sémantique je propose une division de toutes les unités métaphoriques de contenant, d'entités et de substance qui suivrait la logique de l'espace intérieur et extérieur de l'œuvre.

Ensuite, j'introduirai une subdivision de l'espace intérieur de l'œuvre et du processus de création à l'intérieur de l'œuvre. Dans le deuxième temps je procéderai à l'analyse de l'espace extérieur qui est souvent compris dans le sens littéral du contexte physique extérieur et du temps spatialisé autour du processus. La troisième subdivision concerne les métaphores d'entités inanimées et notamment de l'œuvre achevée. J'intitule ce paragraphe « Du contenant à l'objet » pour souligner le phénomène qui me paraît particulièrement intéressant et explicite.

### **2.1.1. L'intérieur d'un œuvre et le processus du travail**

Cette division laisse toutefois quelques ambivalences, concernant notamment le corps même de l'artiste en tant que contenant imaginaire qui entre en interaction avec les autres espaces conceptuels. Je vais le présenter tout de même dans la catégorie de l'intérieur.

- La technologie du travail, en l'occurrence de la peinture est une faculté de l'activité intériorisée au niveau du subconscient. On dirait que la technologie est à l'intérieur de l'artiste, somatisée dans son corps.

(T1)<sup>1</sup> « alateadlikult oli see (maalitehnoloogia - MH) sees nii tugevalt »

« Elle (la technologie de la peinture) était subconsciente, fortement intériorisée »

- Le matériel physique – le bitume, les débris de l'industrie, le fil barbelé, qui constituent les œuvres ainsi que le contexte physique du quartier démuné de Kopli ou

---

<sup>1</sup> Ici et ci-dessous les chiffres renvoient aux numéros des citations dans l'annexe 1

se trouvait l'atelier minuscule de l'artiste à l'époque, joue un rôle incontestable dans l'art de Toomik des années 90. Ce matériel dont les peintures sont faites, est le porteur même de la signification, au moins la signification de l'œuvre en est imprégnée.

(T2) « see materjal oli ka, et võimalikult seda sõnumit nagu veel nagu...värskemalt , uudsemalt , vahetumalt kuidagi edasi anda »

« Ce matériel était là pour porter le message d'une manière plus fraîche, nouvelle ou spontanée »

- On évoque le matériel non seulement dans le sens du matériel physique mais dans le sens de substance d'idées. En même temps, le tableau abrite également l'artiste dans son intérieur. L'emploi dans la même phrase d'une œuvre qui contient une substance d'idées et qui est un lieu habitable peut signifier qu'il réfère à une certaine pensée ou une idéologie qui l'influence dans les années 90.

(T12) « Aga seal on ikka see maali aines on nagu...no mis ta on 90. aasta onju, mul oli vist 4. kursus läbi, et seal ikka elasin ainult selle asja sees »

« Labas, la substance du tableau... c'est les années 90... j'avais terminé la quatrième année de cours... là, je vivais uniquement dans cette chose »

- En tant que source d'inspiration, l'observation des œuvres de grands maîtres permet à Toomik d'en sortir l'essence – le fond, la nature intime des choses et les valeurs. L'essence figure ici dans le sens de substance concentrée significative et spirituelle.

(T8) « võtan seal mingi essentsi enda jaoks, mingi sellise üld, üld sellise emotsionaalse välja või ma ei teagi kuidas seda nimetada või väärtusi »

« J'en sors pour moi l'essence... émotionnelle ou les valeurs »

- La matière (la substance) s'avère dans certaines conditions sèche, opposée au liquide. Le genre artistique en tant que le contenant de ce matériau sec – prend les qualités de sa substance.

(T11) « kuiiv, juba mingis mõttes video ja videokunstniku selline mingisugune lähenemine »

« Sèche, en quelque sorte une approche d'un artiste vidéo »

- L'énergie spirituelle est la substance contenue de l'activité de création conceptualisée en tant que contenant.

(T15) « kaob mingisugune vaimne energia sellest ära (...). Aga just minu jaoks see pühendumuse aste »

« une certaine énergie spirituelle s'en échappe (...) pour moi, le niveau de dévouement »

- Le processus de création peut être exposé à différents chocs ou tensions, que l'on peut entendre exprimés par la métaphore de contenant fermé – l'œuvre étant un contenant fermé soumis à la tension qui se crée par exemple dans le processus de fermentation.

(T10) « mingi sisemine kärsemine või võitlus »

« un certain déchirement intérieur ou combat »

- La tension intérieure peut avoir des caractéristiques particulières – à chaque instant ou à chaque époque, la force intérieure doit se justifier à celui de l'extérieur pour maintenir l'équilibre du corps. C'est pour cela qu'il est impossible d'extraire la peinture de son contexte extérieur, le moment de sa création, et d'y introduire des substances qui risqueraient de briser l'équilibre :

(T24) « selles on teatav selline ee, mingi vaimne pingeline oli nagu teistsugune tol ajal, noh lihtsalt paratamatult, sinu enda sees ja ümberringi ka, ja ta omandab hoopis teist konteksti »

« Il y avait une certaine tension spirituelle qui à l'époque était différente, inévitablement à l'intérieur de toi-même et autour de toi, il (le tableau) adopte un contexte tout à fait différent »

- La place essentielle de la matière physique dans une certaine époque, notamment les années 90, est exprimée avec des métaphores de contenant de substance liquide (ou sèche) et le changement de régime technique est décrit par l'acte de sortir de la matérialité. La matérialité marque ici une époque, une période de création. En même temps, cet exemple ambigu, illustre le contact essentiel avec les substances physiques qui constituent l'œuvre.

(T7) « liikusin välja sellest materjaalsusest »

« je suis sorti de cette matérialité »

- La technique se forme à l'intérieur de la substance matérielle préexistante lors d'un processus de création. Le choix de la technique que l'on applique au matériau n'est pas un acte délibéré mais il est issu du matériel préexistant. Il suggère l'idée que la forme est innée à la substance qui a une volonté intérieure de se formuler.

(T16) « protsessi käigus ikkagi vormub see see tehnika valik ka lõpuks »

« dans le processus le choix de la technique se forme aussi à la fin »

- L'action de la création, le processus même du travail, est évoquée comme le remplissage d'un récipient. Outre cette substance matérielle, évoquée dans les exemples précédents, le composant important d'une peinture est le temps consacré – le temps vécu à l'intérieur de l'œuvre – au processus de la création ou le temps qui est lui-même rempli par la peinture.

(T16a) « see protsessi võlu, et sa lihtsalt teed ja see tegemine, aja täitmine, ajatult oma maali kaudu »

« Cet enchantement du processus, que tu ne fais que ça, et le fait de faire, le remplissage du temps, en dehors du temps, à travers ta peinture »

### 2.1.2 L'extérieur de l'œuvre et le temps

La métaphore « le temps est l'espace » donc contenant, est une métaphore profonde pour tous les humains, par delà les cultures, psychologiquement inévitable, productif et fondamentalement enraciné dans la pensée et dans la langue. L'espace-temps – une des expressions les plus surexploitées sans doute dans le discours de l'art – est une source de métaphores sans fin.

- Dans les exemples sur l'espace extérieur, l'espace réel est souvent évoqué comme une période ou une époque dans la création. Mais on peut également entendre que l'espace de l'atelier a réellement été trop petit ou a épuisé ses qualités pour d'autres raisons. En tout cas l'espace physique et l'évocation du processus de création sont soudés dans la même métaphore de contenant.

(T1a) « kasvasin sealt ateljeest niivõrd välja »

« j'ai grandi au point d'en être sorti comme d'une coquille »

- De même que les matériaux issus de ce quartier cruel, les événements et les moeurs deviennent sujet de recherches anthropologiques sur l'artiste lui-même ainsi que son environnement extérieur

(T5) « antropoloogilised uuringud iseenda sees ja umber »

« les recherches anthropologiques à l'intérieur et autour de moi-même »

L'artiste se conçoit en tant qu'espace d'observation. Mais ce qui m'intéresse dans cet exemple, c'est l'ambiguïté de l'observateur en tant qu'objet d'observation, ainsi que la perspective de celui qui s'observe de l'intérieur dans un contexte spécifique extérieur ou inversement. Où l'artiste se place-t-il pour son activité de chercheur ? Peut être capte-t-on ici le moment où l'artiste devient le matériau même de ses œuvres – tendance qui se développe surtout dans son œuvre « post matérielle » (expression de l'auteur) : performances et vidéos.

- « Les idées sont dans l'air » est une métaphore qui ne mériterait même pas d'être mentionnée ici s'il n'était pas l'une des deux rares références à un espace d'idées. « Dans l'air », je l'entends ici au sens sémantique de l'espace-temps, mais il pourrait également être conceptualisé littéralement – l'air comme substance contenant.

(T4) « kõik ideoloogia siin taga on transavangardi mingi järellainetus, mis tol ajal nagu tugevalt nagu oli õhus, kõik üritasid leida mingit isiklikku mütoloogiat ja määrgilist »

« toute cette idéologie ci-après est une sorte d'effet secondaire de trans-avangarde qui était dans l'air à cette époque-là. Tout le monde essayait de trouver une mythologie et une symbolique personnelles »

- Une des caractéristiques premières des conteneurs est leur état d'ouverture ou de fermeture. Il semble que l'artiste fasse référence à la période académique ou il ressentait un emprisonnement idéologique et méthodologique. C'est de nouveau une référence à une certaine époque dans le temps donc spatialisée qui encercle l'artiste et son œuvre.

(T19) « ma olen kinni täiesti sellise klassikalise kultuuriga »

« je suis complètement coincé par cette culture classique »

C'est le moment de revenir au tout début de l'analyse et à la question de la somatisation de la technique de peinture. Il peut y avoir affaire également à une substance absorbante ou collante qui nous retient dans le passé.

### 2.1.3 Du contenant à l'objet

Contrairement à l'évocation du processus de création qui est animé, l'œuvre apparaît sans exception comme un objet inanimé à partir du moment où il est achevé ou évoqué dans le passé. Ayant fini l'œuvre, qu'il a habitée, l'artiste ressent une étrangeté à son égard ce qui semble pourtant être en contradiction avec le rejet total de l'intimité avec son œuvre évoqué dans les exemples précédents de la métaphore de contenant.

(T25) « ma olen kõik selle eelneva ju läbi elanud, ma ei ole millestki ilma jäänud, (...) ma vaatan nagu võõrast asja »

« je l'ai vécu, je ne suis privé de rien (...) je le regarde comme une chose étrangère »

(T20) « võõrandumine sellest asjast »

« aliénation de cette chose »

(T21) « suurt sidet sellist oma tehtuga ei ole »

« il n'y a pas trop de liens avec ce que j'ai fait »

(T22) « teen selle ära ja ma saan sellest lahti »

« je le finis et je m'en débarrasse »

(T23) « no päris ära hävitada ma teda ei taha, et see on ikkagi mingi vaimne selline etapp »

« je ne veux pas le détruire non plus, c'est quand même une étape spirituelle »

(26) « lollikindel asi »

« c'est bête comme une « une chose infaillible » »

Pour conclure, il est probable, que l'animation de l'œuvre d'art est conçue en liaison avec le processus de création et de l'évolution spirituelle de l'artiste (« vainne etapp ») et c'est le seul prétexte véritable de ne pas détruire les œuvres une fois achevées (T23).

La relation de l'artiste avec ses œuvres achevées semble également évoquer un isolement physique qui pourrait à son tour s'expliquer par le déplacement métaphorique du sujet, c'est à dire de l'artiste de l'intérieur vers l'extérieur.

Faudrait-il, pour que les œuvres ressuscitent pour le spectateur, pour les voir vivantes, tourner le regard ou la perception à l'intérieur de l'œuvre et se mettre à les vivre?

## **2.2. La conceptualisation du processus de création comme le voyage**

Dans l'interview de Jaan Toomik il y a plusieurs expressions de la langue commune, basées sur le concept de la création en tant que trajectoire.

- Il y a des expressions qui réfèrent littéralement au voyage :

(T13) « iga selle maalima asumine on sisuliselt nagu täiesti esimeste sammude tegemine »

« chaque fois que je commence un tableau, c'est comme si je faisais mes premiers pas »

ou

(T18) « kompa idee peaks nagu ennem olema, see nagu motiveerib nagu minema »

« au départ il faudra quand même avoir l'idée d'une composition, cela me donne une motivation pour aller de l'avant »

- Dans un autre exemple, l'artiste emploie le *processus* de création clairement dans un contexte de trajectoire qu'il suit et qui aboutit quelque part.

(T17) « protsess väga põnev, ma ei tea tihtipeale, kuhu ma üldse välja jõuan »

« le processus est passionnant, souvent je n'ai aucune idée où je vais aboutir »

- L'état de création, le voyage, comme l'on a vu dans les exemples précédents, inclut des règles pour atteindre son but.

(T14) « kui sa selle seisundi (...) saavutad, et siis sa peaksid nagu ära unustama mingid reeglid ja need reeglid tulevad lihtsalt mehaaniliselt »

« quand tu arrives dans cette condition, tu devrais oublier les règles, ces règles qui te reviennent mécaniquement »

- Mais il y en a d'autres, où l'on sous-entend l'idée d'une trajectoire. J'entends dans cet exemple le processus dans le sens de l'évolution.

(T6) « Need on ikka tihtipeale jah tehtud lausa juba kontseptuaalselt nagu selliste hävivatena või ise, ise protsessi minevatena »

« Ces tableaux sont faits souvent déjà conceptuellement pour être abîmés et réintégrer le processus »

Le principe qui fait comprendre le domaine de la création en termes de voyage peut être expliqué en tant que scénario métaphorique, dit Lakoff (1992 : 4).

Dans le cas de Jaan Toomik, si l'on construisait son scénario métaphorique, l'artiste serait un explorateur. La destination de son voyage n'est pas fixée d'avance. C'est le fait de voyager lui-même qui le passionne et dans certains cas c'est le but même du voyage, puisqu'il inclut l'aspect de l'évolution. La seule règle à suivre au long de ce voyage est d'oublier les règles.

- L'artiste conceptualise également les œuvres d'autres artistes qui l'auraient influencé, en termes de voyages. Dans le cas décrit il s'agit de palette de couleurs et d'effets de techniques que l'artiste décrit en tant que paysage captivant.

(T9) « Isegi kui võtta ainult Caravaggio ette väga, vägagi põnev maastik »

« Même si l'on ne prenait que l'exemple Caravage - un paysage très captivant »

### **3. Présentation de l'article de Dominique Figarella « Conduire sans permis »**

Pour une comparaison sur le plan métaphorique de la conceptualisation du processus de création de deux artistes estonien et français, j'ai choisi un article qui a pour but de traiter de l'expérimentation dans le cadre d'un ouvrage qui est l'aboutissement d'un projet de recherche, intitulé « L'art comme laboratoire et archive » de l'École supérieure d'art de la Communauté d'agglomération d'Annecy, du Fresnoy-Studio national des arts contemporains à Tourcoing, et du master professionnel « Métiers et arts de l'Université Rennes-II.

L'article se divise en sept chapitres : Introduction ; le tableau comme dispositif pratique ; l'héritage de l'art conceptuel : les jeux contractuels ; la sensibilité-machine ; le vernissage comme matériau ; le filtrage des sensations et l'invention : ses conditions pragmatiques.

Les trois premiers chapitres traitent du contexte discursif de la création artistique et les quatre dernières démontrent la mise en application des matériaux sensibles dans le processus même de la création.

Dominique Figarella est artiste et professeur à l'École nationale Supérieure des Beaux-arts de Paris. Le style de l'article, son emploi vif de métaphore terminologique semble révéler la spécificité de son métier de professeur. Dans son article sur les « Sens figuré et compréhension humaine », Isabelle Oliveira constate que « (...) la « métaphore terminologique » peut figurer dans les discours didactiques et y occuper une place légitime puisqu'elle permet à l'enseignant de s'exprimer dans un langage clair qui n'atteint ni un haut degré de scientificité ni l'euphorie. Dans cette optique, la métaphore se fonde essentiellement sur la recherche d'expressivité pour traduire des termes savants de façon nouvelle et accessibles au novice d'un domaine spécialisé. » (Oliviera 2007 : 11)

Le style savant du texte nous oblige à ouvrir une parenthèse sur les métaphores terminologiques qui ne forment pas l'objet de cette analyse, car cela supposera une contextualisation de l'article dans un discours spécialisé de la disposition artistique, alors que dans mon mémoire, je le traite en tant qu'auto-réflexion de l'artiste. Donc les

métaphores qui pourraient être vues en tant que métaphores terminologiques sont analysées au même titre que le reste des unités métaphoriques issues de la langue courante.

On sait qu'une métaphore ne repose pas sur une similarité totale entre le domaine source et le domaine cible. Pourtant la multitude des domaines de référence (de source), leur agencement entre la terminologie de spécialité et le développement du réseau métaphorique a tendance à invoquer chez le lecteur des conceptions confuses. S'agirait-il d'un texte basé sur les concepts issus de la science de l'art, de la linguistique, de la socio-économie ou encore de neurosciences ? Il est ainsi difficile d'identifier l'intention de l'auteur dans son emploi de la langue métaphorique ainsi que terminologique, en plus du fait que le langage de la critique de l'art elle-même combine les moyens de la langue générale – de l'art et des sciences humaines notamment de la philosophie continentale.

En tout cas, il semble difficile d'encadrer cette analyse de la même façon que l'analyse de l'interview de Jaan Toomik où l'on ne rencontrait que des métaphores issues de la langue courante et ainsi du point de vue stylistique et sémantique, le texte se prêtait facilement à une analyse de métaphores conceptuelles.

Pour affronter cette complexité, j'introduis mon analyse des métaphores conceptuelles qui se divise en quatre approches et qui s'applique souvent aux mêmes unités métaphoriques : les métaphores de contenant et de substance ; les métaphores de conduite pour relever un autre aspect des métaphores de contenant ; la nouvelle métaphore – sensibilité est la machine et enfin une analyse qui démontre les différents aspects de la création d'une nouvelle métaphore. Je terminerai l'analyse avec un bref exercice de *conceptual blending* qui donne l'idée d'une méthodologie qui pourrait éventuellement mieux se prêter à une analyse des structures métaphoriques complexes.

### **3.1. Analyse des métaphores de contenant et de substance**

Nous avons vu dans l'analyse de l'interview de Jaan Toomik la place centrale qu'occupe la métaphore ontologique de contenant et de substance dans la description du processus de la création. Il faudra souligner ici la même tendance, voire même une

systematicité développée et consciente des métaphores de contenant et de substance dans l'article entier, qui semblent organiser le raisonnement de tout le texte et relier les différents aspects évoqués de la création.

Afin de comprendre à quoi réfèrent les métaphores analysées, je vais introduire brièvement leur contexte sémantique par rapport au processus de création.

Au tout début de l'article, l'auteur introduit l'importance de ce que l'on en dit par rapport à ce que l'on voit : « Si invention il y a, elle ne peut provenir selon moi d'une volonté concertée d'inventer, mais plutôt de la façon dont on conduit une pratique artistique, une conduite sans intérêt, sans destination qui puisse se déduire de la situation de parole dans laquelle l'époque traduit les œuvres – sans rapport, donc, à leur mode d'identification actuel. Lorsqu'on y prend garde, on s'aperçoit qu'aujourd'hui ce mode d'identification s'effectue en nous ou malgré nous dès l'instant où l'on considère un objet d'art. » (Figarella 2010 : 160)

L'auteur considère cette « situation de parole » comme le matériel actif qui fait partie du processus de création. Ce matériel qui change de forme tout au long du texte qui décrit les aspects du processus de création, se présente tantôt comme un espace contenant, tantôt comme une substance contenant.

Il s'agit ici de différents « espaces » qui se succèdent ou s'entremêlent ou le plus souvent semblent être à l'intérieur les uns des autres.

Je m'appliquerai à grouper les unités métaphoriques de contenant et de contenant-substance dans l'article. Ensuite, j'analyserai leurs aspects sémantiques en désignant les nouveaux domaines sources activés lors de l'élaboration du réseau métaphorique.

Dans les exemples suivants, il s'agit de l'état des choses et des conditions qui caractérisent le contexte extérieur de la création, qui métaphoriquement sont perçus comme des contenants :

(F1)<sup>2</sup> « la situation de parole »; (F2) « le contrat de parole »; (F12) « le pacte qui scelle la parole » ; (F8) « le régime de parole »

---

<sup>2</sup> Ici et ci-dessous les chiffres renvoient aux numéros des citations dans l'annexe 2

Dans les exemples ci-dessous il s'agit du même contexte de la création mais dans le sens du champ visuel, puisque l'on comprend l'espace en tant que situation perceptible visuellement, lieu plus ou moins délimité :

(F6) « espace d'écriture » ; (F9) « espace d'échange flottant »

Il semble probable que « la situation de parole », « l'espace d'écriture » et « l'espace d'échange flottant » figurent dans le texte au sens de l'espace de communication ou de discours. L'on aurait tendance à les considérer en tant que métaphores terminologiques, incorporées dans la langue courante. Je vais poursuivre l'hypothèse qu'il s'agit ici d'un phénomène de la métaphore nouvelle autour du mot « parole ». Tout en le gardant en tête, je ne reviendrai à cette problématique qu'un peu plus tard afin d'achever d'abord l'analyse de la métaphore de contenant.

L'évocation du (F11) « cercle de parole » suggère un caractère moins neutre surtout en rapport avec l'espace, il évoque un aspect de clôture, ayant par définition une ligne qui sépare l'intérieur de l'extérieur.

L'introduction du (F5) « contrat », du (F11) « pacte » et du (F8) « régime » permet à l'auteur de (F10) « lier les locuteurs entre eux » (F11) « à l'intérieur du cercle » par un engagement par rapport à la (F5 ;8 ;12) « parole ». Cette obligation a pour but d'instrumentaliser la parole qui y apparaît pour fermer littéralement l'espace et plomber le contrat - (F12) « au sein de ce pacte qui scelle la parole ». Ainsi la boucle est bouclée. L'espace de communication et d'échanges avec tout ce qu'il contient est « fondé par la parole », lui-même (F12) « scellé par le pacte ».

Pour illustrer mon analyse, je cite l'auteur qui dit : « Le pacte nous garantit que chaque événement sensible perçu à l'intérieur du cercle est immédiatement convertible en discours ou rapportable à un discours, lequel permettra de guider la sensation pour identifier ce que l'on y voit. »

### **3.2. Métaphores de conduite**

Dans la première partie de l'article, l'image métaphorique pour décrire le processus de la production artistique tourne autour du mot « parole ».

L'ambiguïté de « la parole » est exemplaire de la métaphore de conduite. Le rapport du domaine de l'art au langage est complexe. La complexité ne se cache pas uniquement dans la nature de ces deux phénomènes mais se reflète surtout dans la pratique épanouie et étendue de la métaphore conceptuelle elle-même. Y a-t-il un langage de l'art ? Ou bien : l'art a-t-il une façon autonome de parler ? S'agit-il du langage sur l'art et peut-on le distinguer au jour d'aujourd'hui de la pratique artistique ? Toutes ces questions se posent sur le plan théorique ainsi qu'au quotidien et dans le langage commun. L'analyse suivante ouvre cette problématique au fur et à mesure que les unités métaphoriques s'y prêtent.

Rappelons que, dans le concept de métaphores de conduite, les idées (ou significations) sont des objets ; les expressions linguistiques sont des contenants et communiquer, c'est faire parvenir quelque chose.

La parole figure par métonymie dans le sens de discours et les unités métaphoriques représentent l'espace de communication. Cet espace de communication, faisant partie des composantes du processus de création, représente à son tour par métonymie l'art contemporain lui-même.

(F9) « La parole doit trouver un nouveau sol » ; (F10) « bien fondé de la parole » ; (F1;2) « situation de parole » ; (F5) « le contrat de parole » ; (F6) « espace d'écriture » ; (F8) « régime de la parole » ; (F9) « espace d'échange flottant » ; (F11) « le pacte qui scelle la parole » ; (F27) « situation de parole réglée »

Une grande partie de ces unités métaphoriques a déjà été analysée dans le cadre de l'analyse de métaphores de contenant, on a de même remarqué le développement de leurs propriétés spécifiques (ouverture, clôture, etc.) à travers leur évolution sémantique.

Il faut juste rajouter pour compléter sémantiquement l'analyse précédente, que la communication « situation de parole » ne soit, outre des qualités spatiales, déterminée que par la convention « pacte » ou « contrat de parole » et le flottement « échange flottant ». Les malentendus et les désaccords dans la communication ne peuvent pas avoir lieu puisque le contenu des conversations est entendu dans « le pacte » et

convenu entre les interlocuteurs, ainsi que le « flottement » (sous-entendu du sens), fait partie des qualités propres à cet étrange échange de parole.

### **3.3. Analyse des métaphores nouvelles**

Souvent la métaphore opère une projection entre domaines conceptuels différents comme c'est le cas, et l'on vient de voir plusieurs exemples, pour les métaphores issus de la domaine linguistique, complémentés par les aspects issus du domaine du droit ou de l'économie.

La même idée est présente également chez Lakoff et Johnson : « Le réseau systématique d'expressions métaphoriques qui nous permet de comprendre un aspect d'un concept en termes d'un autre (...) masquera nécessairement d'autres aspects du même concept. » (1985 : 20)

Je vais me baser sur les propriétés des métaphores nouvelles relevées par Lakoff et Johnson pour démontrer le développement des nouveaux aspects de la métaphore « l'art est le langage », les domaines principaux de source étant la linguistique et l'économie.

- « la métaphore met en valeur certains traits tout en en supprimant d'autres » (Lakoff 1985 : 150)

Pendant longtemps je suis restée perplexe par rapport à la définition des œuvres d'art de Figarella :

« celles qui possèdent d'un mode d'identification qui leur est interne, et celles qui jouent avec un mode d'identification externe » (Figarella, 2010 : 160)

ou encore

« qu'il y aurait des objets qui se distinguent comme étant des œuvres d'art grâce aux propriétés spécifiques qui sont les leurs, des propriétés qui leur appartiennent en propre et en vertu desquelles on ne peut pas les comparer aux autres objets » (Figarella, 2010 : 160)

Cette définition essentialiste que l'on pourrait juste prendre pour ce qu'elle est, a attiré mon attention dans le contexte d'un discours miné de termes et de définitions

complexes et imagés issus de domaines diverses. A quoi se réfèrent « les propriétés internes » ou « les propriétés spécifiques qui leur appartiennent en propre », dans l'art, et pourquoi d'autres propriétés se soumettent aux questionnements et théorisations.

Dans le cadre d'une réflexion sur le régime contemporain de l'art l'auteur dit :

(F9) « le contexte où aucun signifiant ne s'embarrasse plus d'un quelconque signifié, la parole doit trouver un nouveau sol dans cet espace d'échange flottant ».

Le renvoi au signifiant et signifié de Saussure paraît explicite, et les propriétés du signe linguistique sont projetées dans « la parole ». Si l'on plaçait dans l'exemple ci-dessus les contenus qu'a donnés Saussure au « signifiant » et au « signifié » : « la représentation mentale du concept associé au signe » et « la représentation mentale de la forme et de l'aspect matériel du signe », on risquerai de perdre le fil. Et quelle serait la référence de (F9) « l'échange flottant » ou encore du « sol »?

L'interprétation de cette métaphore n'est possible que grâce au rejet de certains aspects de la théorie linguistique, dont l'incompatibilité avec le contexte nous oriente vers le processus particulier de l'abstraction métaphorique. La métaphore « l'art est la langue » au sens saussurien n'inclut que certains aspects de la théorie – « la parole » – « le signifié et le signifiant ». Le « sol » et le « flottement » n'en font pas partie.

- « la métaphore n'implique pas seulement d'autres concepts (...) mais aussi certains aspects très précis de ces concepts. » (Lakoff, 1985 : 151)

Toujours le même exemple (F9), a encore un tout autre domaine de source. Dans le même chapitre l'artiste dénonce les développements qui ont eu lieu aussi bien dans l'art que dans l'économie.

Une citation contextualisante, plus longue est nécessaire à ce sujet : « A ce mouvement d'abstraction qui permet à la production de passer de l'objet au contrat d'échange, correspond celui qui permet au même moment à l'administration américaine de ne plus garantir la convertibilité du dollar en or (1972, mars 1973 avec l'adoption du régime de changes flottants ». Au signifiant « un dollar » ne correspondra plus désormais aucun signifié : ni pépites en contrepartie, ni même aucun éclat de valeur. » (Figarella, 2010 : 164)

L'auteur dit un peu plus loin : « Lorsqu'une image s'échange sans perte avec n'importe quelle autre image, il faut, pour pouvoir en parler, un autre plan de consistance que ce qu'elle représente ou ce à quoi elle se rattache. » (Figarella, 2010 : 164)

Le deuxième domaine source pour cette nouvelle métaphore n'est pas seulement l'économie mais un événement précis dans le secteur financier.

Enfin, Figarella ne s'éloigne pas tant de « la parole » saussurienne puisque dans ses « Cours de linguistique générale » où il définit la valeur en tant que sens d'une unité linguistique considéré dans ses relations avec les autres unités du système, et non pas comme un contenu intrinsèque. Le sens saussurien est toujours arbitraire.

- « les métaphores peuvent être appropriées parce qu'elles autorisent des actions, justifiant des inférences et nous aident à fixer des objectifs » (Lakoff, 1985 : 151)

« La parole » dans toutes ses compositions nouvelles semble correspondre par métonymie au discours. Pourquoi l'artiste n'a-t-il pas utilisé les termes bien répandus dans le monde de l'art pour désigner ce contexte doctrinaire, propre à l'art contemporain ? Que souhaite-t-il souligner en faisant entendre « la parole » au lieu du discours ? Est-ce que cette ambiguïté créée avec le terme de Saussure est suggérée ici exprès pour disposer d'un cadre théorique et sémantique, riche en connotations autres que celles du discours, qui permet une évolution métaphorique différente ?

En tout cas « la parole » qui contient « le signifié » et le « signifiant », est au centre d'une imagerie fertile, exploitant la métaphore de contenant comme une forme conceptuelle intégrante ou comme une architecture si l'on empruntait une métaphore conceptuelle au domaine voisin.

- « la signification que je donne à une métaphore est en partie déterminée par ma culture et en partie liée à mes expériences passées » (Lakoff, 2010 : 152)

Il est tout à fait possible que mon attention à la thématique du signe linguistique et de la communication soit un fait de ma propre prédisposition due aux dernières lectures ou les débats publics sur le statut et les problématiques de l'incommunicabilité de l'art

contemporain. Sans connaissance aucune de la linguistique ou du langage courant en sciences humaines des milieux universitaires, la compréhension de l'article serait une affaire d'interprétations bien laborieuses, me semble-t-il.

### **3.4. Analyse de la métaphore nouvelle « la sensibilité est la machine »**

Ce dernier groupe d'unités métaphoriques a pour but de représenter le domaine de la production artistique en termes de production mécanique ou physique afin surtout d'éviter la conceptualisation de l'activité artistique en termes spirituels de la sensibilité.

Toutes ces unités métaphoriques contribuent à la construction de l'image d'une « sensibilité-machine », qui justifie l'intitulé même de ce chapitre dans l'article.

(F13) « la mise en branle d'une activité »; (F14) « déclenche »; (F15) « un appareil subjectif »; (F16) « fabrique »; (F17) « qui transforme des stimuli émis en sensations »; (F20) « compacter une image mentale »; (F22) « schématiser »; (F24) « esquiver le filtrage »; (F26) « court-circuite le fil »; (F28) « mode d'emploi »; (F28) « mode d'action »; (F29) « pâte sensible »; (F32) « dérégler »; (F33) « synthétiser »; (F34) « un nouvel alliage »; (F35) « système de compression »; (Le titre) « une conduite sans permis »

Le titre même de l'article est issu de ce groupe métaphorique. Le réseau de métaphore est consciemment mis en service de la déconstruction de l'image mystifiée de la création artistique. L'artiste dépouille méticuleusement tous les aspects de la création et leur donne une nouvelle identité mécanique. Rien de l'image romantique et spiritualisée de l'œuvre artistique ne reste sur place. Pour dire encore plus clairement :

« Ce n'est pas une « sensibilité » donc, qui recevrait passivement une sensation, mais bien elle qui la produit, qui la fabrique en réponse à une stimulation externe. Il aurait fallu que je sois philosophe pour créer ici un autre concept, et pouvoir éviter ce mot de « sensibilité » qui, porteur de toutes sortes de contenus idéologiques, véhicule cette puissance magique à laquelle on identifie immédiatement l'âme de l'artiste, et risque toujours d'apparaître comme le creuset de l'irrationalité. » (Figurella 2010 : 166-167).

### 3.5. *Conceptual blending*

Prenons l'exemple de « contrat de parole », déjà analysé dans d'autres contextes.

L'espace générique comporte des informations applicables à la source (domaine du droit) et à la cible (communication interne au monde de l'art). Dans l'utilisation de la langue courante, la compréhension du concept « contrat de parole » correspondrait à une projection analogique qui n'inclurait que l'information vue comme « convention » centrale qui appartient à la source. Le *blend* est obtenu en projetant l'essentiel de cette « convention » par laquelle une ou plusieurs personnes « s'obligent, envers une ou plusieurs autres, à donner, à faire ou à ne pas faire quelque chose » (Petit Robert), sur l'espace de la communication du monde de l'art contemporain. Alors, au lieu de créer l'erreur dans la compréhension (condition incompatible entre le domaine du droit et la communication en art), le *blend* sera l'espace définissant une nouvelle catégorie plus large (échange de paroles qui ont des valeurs convenues entre les interlocuteurs).

Je suivrai la même logique d'analyse avec d'autres unités métaphoriques qui semblaient se prêter à une opération analytique plus complexe pour dévoiler leur signification nouvelle. Je ne reproduirai ici que les résultats de cette analyse qui inclut d'autres éléments sémantiques issus de l'article que je ne présenterai pas dans le cadre limité de ce travail.

(F2) « conduire une pratique artistique »

la source (domaine du transport)

la cible (production artistique)

nouvelle catégorie (pratique artistique mobile et dirigée)

(F9) « espace d'échange flottant »

la source (domaine de la finance)

la cible (domaine de la communication)

nouvelle catégorie (communication qui suit les règles du marché)

(F9) « la parole doit trouver un nouveau sol »

la source (domaine de la géographie)

la cible (domaine de la linguistique)

nouvelle catégorie (la signification fixe, stabilisé)

Selon les domaines sur lesquels les métaphores reposent, elles produisent des réactions différentes. Par exemple, « traduire l'expérience » repose sur un processus métaphorique différent de celui qui vise à construire des liens entre deux domaines distincts comme « la parole doit trouver un nouveau sol » qui met en relation des concepts des domaines plutôt éloignés. Avec « espace d'échange flottant », l'analogie sémantique est moins évidente. Sa signification nouvelle est étonnante et il peut permettre un tout nouvel ordre de compréhension des domaines concernés.

Si « (...) la théorie de Lakoff et Johnson essaie de rendre compte d'associations stables entre domaines conceptuels, (...) la théorie de « l'intégration conceptuelle » de Fauconnier et Turner non seulement englobe ces associations mais permet aussi d'expliquer l'innovation conceptuelle. » (Oliveira 2005 : 5)

#### **4. Analyse synthétique de la conceptualisation du processus de création dans l'emploi des métaphores conceptuelles à la base des deux textes.**

Pour synthétiser l'analyse, je ferai un point sur les ressemblances et les contradictions de l'emploi métaphorique de la langue dans la description du processus de création, que l'on a pu relever malgré la différence stylistique des deux textes analysés.

Les conclusions suivantes ne portent que sur les résultats issus de l'analyse, qui n'est que le premier exercice d'analyse des métaphores par l'auteur. Mon mémoire ne prétend pas présenter des positions fondamentales par rapport à la conceptualisation métaphorique du processus de création, mais donne l'aperçu d'une approche possible, puisque le matériel analysé n'a pas été suffisant.

Dans les deux textes, la création est conceptualisée en termes de métaphores ontologiques de contenu et de substance. Je mettrai en relief les exemples illustratifs d'aspects communs et d'aspects différents qui surgissent lors de la comparaison et essayerai de faire sortir les caractéristiques communes du processus de création basé sur les métaphores conceptuelles des deux textes.

##### **4.1. Le matériel de la création**

La métaphore de conduite, abordé dans l'analyse du texte de Dominique Figarella est présents dans les unités métaphoriques désignant l'espace de la communication. Cette espace fait partie du matériel qui constitue l'œuvre.

« Les matériaux, donc, se proposent toujours dans la perception sensible que l'on en a avec l'intention et les techniques qui les ont produits (...) je perçois à même la sensation d'une rumeur de discours et commentaires qui la guident et la déterminent sans même que ces phrases se prononcent dans ma tête. »  
(Figarella 2010 : 169-170)

Si l'on compare ce matériel constitué des conventions langagières à la conceptualisation du matériel de la création par Jaan Toomik – c'est l'œuvre physique

qui prend la position de la parole, le matériel physique est littéralement le composant du sens qui porte le message.

(T2) « see materjal oli ka, et võimalikult seda sõnumit nagu veel nagu...värskemalt , uudsemalt , vahetumalt kuidagi edasi anda »

« ce matériel était là pour porter le message d'une manière plus fraîche, nouvelle ou spontanée »

Il semblerait que chez Toomik on pourrait dire que l'œuvre parle pour elle-même – étant composé du matériel qui porte le message, tandis que pour l'appréhension de l'œuvre de Figarella il faudra être initié aux rites et aux conventions d'identification du sens, eux-mêmes incorporés dans l'œuvre.

Ce même phénomène apparaît dans le chapitre prochain.

#### **4.2. Le processus de la création**

Le processus de la création par Figarella est conceptualisé en termes de métaphore ontologique d'entité et différencié culturellement avec la mise en œuvre d'une nouvelle métaphore - la création est la machine.

La conceptualisation de ce processus en terme de substances (comme l'on a vu chez Toomik) est moins évidente. Il apparaît au niveau grammatical de substantivation des verbes, mais ceci n'a pas été analysé lors de ce mémoire.

Pourtant au niveau des métaphores l'on remarque que dans les deux textes la tension est un phénomène important dans le processus de création. La tension met en relief la conceptualisation de l'œuvre ou du processus de création en termes de la métaphore de contenant fermé, même s'il est masqué par d'autres métaphores.

Dans l'interview de Jaan Toomik on entend au niveau mental :

(T24) « une certaine tension spirituelle »

Dans le texte de Dominique Figarella, le rejet d'un concept mystifié du processus de création est entièrement conscient. Ses métaphores apparaissent dans la description d'actions et d'états mécanisés.

« (...) J'essaie, dans le sentiment qui se dessine en moi (...) de conserver ensemble ces sensations contradictoires, de ne pas les résoudre ou les synthétiser, de ne pas engager trop tôt de rapport de force (...) » (Figarella 2010 : 172)

ou encore

« John Armleder disait qu'on ne veut plus voir des œuvres mystérieuses. Il n'y a pourtant là aucun mystère, aucune métaphysique cachée, seulement un fait pratique : dans le souvenir de nos expériences vécues, il y a une multitude de points de contact par lesquels nous sommes liés au monde ou simplement à un objet. » (Figarella 2010 : 169)

#### **4.3. La création artistique comme un voyage avec autopilote**

Pour décrire le processus de création, Jaan Toomik construit son discours autour de la métaphore conceptuelle de voyage tandis que Dominique Figarella développe tout un réseau de métaphores nouvelles autour de la métaphore - la création est la machine (sensibilité-machine). La description du processus de création est d'un caractère mécanique, complexe, détaillé logique et quasi conscient.

Seul le titre de l'article – « conduire sans permis » suggère un élément de véhicule, qui fait référence au mouvement sur une trajectoire ou à son exploitation lors d'un voyage.

D'autre part, même si la trajectoire de Toomik semble invoquer une poursuite de l'intuition, il relève également le caractère automatique des règles auxquelles le processus devrait être soumis.

(T14) « kui sa selle seisundi (maalima asumine, esimeste sammude tegemine) saavutad, et siis sa peaksid nagu ära unustama mingid reeglid ja need reeglid tulevad lihtsalt mehaaniliselt »

« quand tu es dans cette condition tu devrais oublier les règles, ces règles qui te reviennent mécaniquement »

Les règles existent dans les deux cas. Jaan Toomik les a incorporées pour les oublier et Dominique Figarella en est conscient puisqu'il a écrit (F28) « le mode d'emploi et le mode d'action » de la sensibilité machine dont il se sert pour pouvoir dérégler ou (F32) « esquiver » le système. Il dit : « Dès ce stade, dès la perception des moyens mêmes dont on ne s'est pas encore servi, il faut pouvoir élaborer des stratégies de liberté pour inventer une issue à ce rapport de forces, et esquiver le filtrage.» (F24)

La description de ses perceptions invoque une image complémentaire de la « sensibilité machine » comme d'une manipulation de processus sensorimoteurs, illustré par :

« Cette machine est d'abord un récepteur, qui enregistre l'excitation d'un stimulus externe provoqué par les qualités physiques d'un objet, stimulus qu'elle transforme et qu'elle projette en retour sur l'objet perçu sous la forme d'une sensation, en les fusionnant l'un dans l'autre comme l'image projetée fusionne avec l'écran, sans que l'on puisse faire le partage, à ce stade, entre ce qui de la sensation est relatif à l'objet émetteur, et ce qui est le produit de la subjectivité qui perçoit cet objet. » (Figarella 2010 : 167)

#### **4.4. Les idées, sont-elles dans l'air ou dans le corps ?**

En dernier lieu, j'évoque le dilemme de la source de l'inspiration ou de la force de contamination des *idées dans l'air*.

Les « idées dans l'air » (T4) chez Toomik

à l'opposé des

« conventions de langage par lesquelles nous décidons ce qui est de l'art et ce qui ne l'est pas.» (Figarella 2010 : 160) ou des « ready said (...) déjà écrits, déjà admis, déjà appris à l'intérieur du dispositif » (Figarella : 170)

L'espace d'idées chez Jaan Toomik est la notion qui ne revient qu'une seule fois et qui explique un tel ou autre choix de l'artiste. Les idéologies, les modes et les courants artistiques sont là comme des faits complètement neutres. Leur influence sur l'artiste est un fait quotidien et secondaire.

Tandis que chez Dominique Figarella le matériel verbalisé occupe un lieu central au cœur même de la création, il en est le matériel auquel l'on n'échappe pas mais auquel il faut faire très attention puisqu'en cas d'emploi impropre il risque de contaminer la fragilité de la perception.

« La fragilité que j'éprouve, la difficulté que j'ai à en traduire la complexité pour la mémoriser. » (Figarella 2010 : 170)

## Conclusion

Dans mon mémoire, j'ai étudié à l'aide des exemples de deux textes autoréflexifs d'artistes, l'emploi des métaphores conceptuelles dans la description du processus de création dont les résultats sont relevés dans le chapitre synthétique.

Pour conclure, je vais revenir à la base méthodologique de l'analyse pour citer Lakoff lorsqu'il met en relief les points essentiels pour la compréhension du fonctionnement de la métaphore :

« La métaphore n'est pas seulement conceptuelle, elle est incarnée, elle a un rapport avec nos expériences incarnées. Elle a un rapport à l'habitus et les universaux métaphoriques ont un rapport aux universaux de l'habitus. » (Lakoff, 1997 : 167)

L'aspect corporel de la création – ses techniques, ses matériaux, et sa perception, traverse la description de la création soit métaphoriquement en tant que corps contenant, soit littéralement.

La conceptualisation du processus de création s'avère plutôt homogène avec le prélèvement de métaphores conceptuelles dans les deux textes. Le processus, les matériaux et le contexte sont essentiellement conceptualisés en termes de contenant ou de contenant-substance.

Les réseaux de métaphores de trajectoire se dessinent bien dans l'interview de J. Toomik, et ses éléments sont présents dans le titre même de l'article de D. Figarella – « conduire sans permis ».

Tandis que l'élaboration vive des métaphores nouvelles du réseau de la sensibilité est la machine dans l'article de D. Figarella, elle trouve un écho dans la somatisation des techniques de peinture, automatisés chez J. Toomik (T1).

Pour revenir à mes questionnements du début sur l'innovation dans la culture, ainsi que la problématisation des débats sur l'art contemporain dans le quotidien, les résultats de mon analyse permettraient de soutenir l'hypothèse de la manifestation d'une nouvelle subjectivité et de la transformation de l'habitus de l'artiste contemporain prélevée dans l'introduction de l'ouvrage sur l'art expérimental :

« L'entretien d'une disposition expérimentale n'a-t-elle pas pour corollaire la formation d'une nouvelle subjectivité ? Si tel est le cas, alors l'artiste expérimental n'est certes pas le génie des romantiques, ni l'ingénieur des avant-gardes. Son inspiration ne lui vient que de la pratique, mais sa raison n'est pas instrumentale. Il

s'est défait du fantasme de maîtrise qu'induit parfois la création. Il n'est ni obsédé par le nouveau, ni fixé sur ses méthodes. C'est un homme double, distancié vis-à-vis de lui-même comme du contenu de ses œuvres. » (During, 2010 : 17)

Une suite d'analyse interculturelle de métaphores conceptuelles pourrait se déployer dans plusieurs directions. La traduction des métaphores conceptuelles est une problématique que j'ai rencontrée en traduisant les unités métaphoriques de Jaan Toomik. J'ai essayé de traduire les unités métaphoriques en terme de la métaphore conceptuelle équivalente : « kaob sellest ära » - « s'en échappe » plutôt que « se perd » qui n'a pas de relation au contenant ou « see pühendumuse aste » - « le niveau de dévouement » ou la métaphore en estonien, le dévouement semble être conceptualisé en termes architecturaux et en français en termes de substance. L'analyse de textes de différentes origines ne permet pas de tirer de conclusions à ce niveau.

L'application de la méthode de l'interview dans les réseaux de l'INCA en France, permettrait d'élargir le corpus de l'autoréflexion d'artistes français et estonien. Il serait possible, lors d'un corpus uniformisé basé sur l'étude des aspects relevés dans l'analyse de l'intériorité et de l'extériorité de l'œuvre et du processus ainsi que l'aspect de la somatisation et de l'aliénation, sur un corpus qui permettrait d'en tirer de conclusions fondées dans un corpus consistant.

## Resümee

### **Kontseptuaalsed metafoorid loomingulise protsessi kirjeldamisel kunstnike eneserefleksioonis**

Käesoleva bakalaureusetöö eesmärgiks on vaadelda loomingulise töö metafoorse kontseptualiseerimise viisidele kunstnike keelekasutuses Jaan Toomiku ja Dominique Figarella näidetel.

Kogu käsitluse peamiseks teoreetiliseks aluseks on kognitivistliku metafooriteooria suund mis lähtub George Lacoffi ja Mark Johnsoni alustatud traditsioonist.

Inimestele omane mõistete süsteem on oma ülesehituselt kujundatud ja vormitud metafooride abil. Keeleliselt väljendatud metafoorid on võimalikud üksnes seetõttu, et metafoorne on oma loomult juba inimese mõistetesüsteem. Metafoori all mõistetakse käesolevas uurimuses metafoorset mõistet. Lakoff ja Johnson on seisukohal, et metafoorid ei põhine nähtuste objektiivselt eksisteerivatel sarnasustel, vaid loovad ise aktiivselt neid sarnasusi. Oluline on siinjuures kehaline kogemus ja viis kuidas indiviid mõistetava nähtusega suhestub. (2012 : 106).

Kehalise kogemuse mõistestamine on käsitletud materjali puhul eriti olulisel kohal.

Esile tuli loomingulise töö, protsessi ja teose kujutamise lähtevaldkondade suhteline ühtsus ning metafoorne sidusus.

Kunstniku suhe oma loominguga on sedavõrd kehaline, et metafoorid “inimene / teos / keel on anum”, “materjal / protsess on aine”, “looming on keeruline masinavärk” on omavahel tihedalt põimunud. Neid metafoori pesasid edasi uurides oleks võimalik teha järeldusi loomingulise protsessi kohta nii kultuuride vahelises võrdluses kui ajaloolises perspektiivis.

Metafoori peamiseks ülesandeks on võimaldada ühe kogemuse mõistmist osaliselt teise kogemuse varal. See võib hõlmata nii eelnevalt eksisteerivate eraldiseisvate sarnasuste arvesse võtmist kui uute sarnasuste loomist ja muudki. Seetõttu on huvitav jälgida uute metafooride tekkeprotsessi ning seda, milliseid kogemusi nad kunsti loomise protsessi kirjeldamisse haaravad.

Liigenduslik sarnasus ehk sidusus tuleneb loomingu kohta käivate teadmiste sarnasest struktuurist ja see peegeldub viisis, kuidas haakuvad omavahel järeldused. Üksnes metafoori sidus liigendatus laseb meil mõista, mis on üksteisega pistmist esiletõstetud kogemustel ja kuidas on omavahel seotud metafoori eri järeldused.

## Bibliographie

1. Assal, A. 1995. « La métaphorisation terminologique », *Terminology Update XXVIII-2*, 22-24.
2. Duing, E ; Jeanpierre, L ; Kihm, C ; Zabunyan, D. 2010. « Introduction », *In Actu De ; l'expérimental dans l'art*, Publications des Marquisats/École supérieure d'art de l'agglomération d'Annecy les presses du réel.
3. Figarella, D. 2010. « Coduire sans permis », *In Actu ; De l'expérimental dans l'art*, Publications des Marquisats/École supérieure d'art de l'agglomération d'Annecy les presses du réel.
4. Fauconnier, G. & Turner, M. 2008a. « The Origin of Language As A Product of the Evolution of Modern Cognition », *Origin and Evolution of Languages: Approaches, Models, Paradigmas*, Bernard Laks, ed., Equinox, 1-37, <http://ssrn.com/abstract=1556533>, consulté le 02.05.2013.
5. Fauconnier, G., & Turner, M. 2008b. « Rethinking Metaphors », *Cambridge Handbook of Metaphor and thought*, Ray Gibbs, ed., New York: Cambridge University Press, 1–32. SSRN: <http://ssrn.com/abstract=1275662>, consulté le 02.05.2013.
6. Hiiop, H. 2012. *Nüüdiskunst Muuseumis: kuidas säilitada mitte säilivat? Eesti Kunstimuuseumi nüüdiskunsti kogu säilitamise strateegia ning meetod*, Eesti Kunsti Akadeemia, Eesti Kunstimuuseum. *Dissertationes Academiae Artium Estoniae*.
7. Ibrus, I. 2011, « Plahvatuse võimalikkus tähendustööstuses », *Vikerkaar 10-11* p 66-80.
8. Lakoff, G. & Johnson, M. 2012. *Metafoorid mille järgi me elame*. TLU Kirjastus.
9. Lakoff, G & Johnson M. 1985. *Les métaphores dans la vie quotidienne*, Paris : Ed Minuit (coll. Propositions).
10. Oliveira, I. 2005. « La Métaphore terminologique sous un angle cognitif », in *Meta, Journal des traducteurs*, vol. 50, n°4, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, décembre, 83-104. <http://id.erudit.org/iderudit/019923ar> consulté le 05.05.2013
11. Reddy, M. « The conduit Metaphor - A Case of Frame Conflict in Our Language about Language » in A. Ortony (Ed.), *Metaphor and thought*, Cambridge: Cambridge University Press, 284-297.
12. Vainik, E; Velt,A. 2006. « Viha metafoorid ja kognitiivne mudel eesti keeles » – *Keel ja Kirjandus* 2, 104-122.
13. Intervjuu Jaan Toomikuga 29.04.2011. Intervjueerid: Hilikka Hiiop, Annika Räim, Juta Kivimäe, EKA restaureerimise ja vabade kustide osakonna tudengid. Intervjuu vorm: audiovisuaalne salvestus (transkribeeritud) . Interjuu läbiviimise koht: EKMi nüüdiskunsti fond ja avangardkunsti püsiekspositsioon. Originaal EKMi arhiivis.

## Annexe nr. 1

Liste des métaphores conceptuelles, présentée dans le contexte sémantique élargi. La liste est issue de l'interview avec Jaan Toomik le 29.04.2011. L'original de l'interview se trouve dans l'archive du Musée Estonien d'Art.

1. (...) kuidagi tahtsid nagu seda mastaapi kuidagi suureks ajada, nii palju kui võimalik oli aga noh, ateljee oli ju pisike, ma naguini **kasvasin sealt ateljeest niivõrd välja** (...) Aga samas oli, meil oli nagu selline akadeemiline kogemus üsna selline jäik ja tugev taga, et noh kui sa ikkagi õlimaali tegid, siis meil oli maalitehnoloogia , kus oli üsnagi rangelt nagu need piirid paika pandud, et mullavärve koobalti ja kaadmiumiga ei sega , et need Leningradi värvid lihtsalt hakkasid siis reageerima, et selle, sellega tuli ikkagi arvestada ja **alateadlikult oli see sees nii tugevalt**

2. **see materjal oli ka, et , et, et võimalikult seda sõnumit nagu veel nagu...värskemalt , uudsemalt , vahetumalt kuidagi edasi anda** ja samas noore , noore kunstniku selline tühimus sellisest kuue aastasest õpingust Kunstiinstituudis tol ajal , et kõike tuli nagu teha risti vastupidi (naer)

3. (...) siis need langesid just sellisesse perioodi , maali õpingute päris lõpp, kus ma juba täiesti kaotasin huvi sellise klassikalise maalikunsti vastu ja siin oli ka selline konteksti küsimus, et mingis mõttes selline üleminekuperiood, kus ma veel nagu olin, nagu selles **vanas tahvelmaalis või, või sellises pildilikkuses sees**, aga otsisin nagu märksa laiemaid ja mastaapsemaid selliseid väljakutseid ja väljendusviise enda jaoks nagu.

4. (...) kõik ideoloogia siin taga on transavangardi mingi järellainetus, mis **tol ajal nagu tugevalt nagu oli õhus**, kõik üritasid leida mingit isiklikku mütoloogiat ja märgilisus ja, ja, ja selline

5. (...) no maksimumini viidud mingi sümboolika või noh vähemalt mind siis köitis selline **antropoloogilised uuringud iseenda sees ja ümber**.

6. Need on ikka tihtipeale jah tehtud lausa juba kontseptuaalselt nagu selliste hävivatena või ise, **ise protsessi minevatena**.

7. (...) noh, varasemas perioodis ma nagu, oli mind nagu, ma noh, ma nagu **liikusin välja sellest materjaalsusest** ja siis ikka veel sidusid ruumi ja ja keskkonda sellel videol

8. Ja ega, ega ma ei võta nüüd noh, see, see nõuaks võibolla mingit teistsugust elurütmi, et maalida Velázquez'e moodi. Väga põhjalikult ja vähemalt tema tasemel onju, et **pigem ma võtan seal mingi essentsi enda jaoks, mingi sellise üld, üld sellise emotsionaalse välja** või ma ei teagi kuidas seda nimetada või väärtusi.

9. (...) minu meelest on traditsiooniline maal piisavalt intrigeeriv ja ja ja huvitav ja kaasaegne ja isegi kui võtta ainult Caravaggio ette väga, **vägagi põnev maastik**.

10. Aga see puhtalt selline transavangardi selline mingi jubedik (naer), et **mingi sisemine kärisemine või võitlus või...** No siin on lihtsalt üritatud, nagu lausa meeleheitlikult seda mingit emotsionaalset tasandit kätte saada, aga kas see on lõplikult õnnestunud, ma ei ole üldse selles nagu kindel.

11. Et siin on selline **kuiv**, juba mingis mõttes video ja videokunstmiku selline mingisugune lähenemine nagu see, samas maal tehnilises osas ei ole nii oluline olnd, et see on pinge selline kiire idee märgistus ja kõik.

12. Aga seal on ikka see **maali aines** on nagu...no mis ta on 90. aasta onju, (mul oli vist 4. kursus läbi), et **seal ikka elasin ainult selle asja sees** kuidagi moodi.

13. Muidugi, ma nagu ise nagu üritan õppida, kasvõi, ma ei tea, rääkind kolleegidega, et iga selle maalima asumine on sisuliselt nagu täiesti **esimeste sammude tegemine** mingi mõttes. Vähemalt minu jaoks alguses.

14. Et kui sa selle seisundi saavutad, et siis sa **peaksid nagu ära unustama mingid reeglid ja need reeglid tulevad lihtsalt mehaaniliselt**. No kui võrrelda võistluskunstiga, et kui sa õpid, no ütleme 10 aastat karateed, üht lööki või kahte kombinatsiooni. Kui oled reaalses situatsioonis, siis sa ei tohi nagu sellele, see on puhtintuitiivselt ja automaatselt võibolla toimib.

15. Et ei ma ikkagi suht selline, ma arvan, et kunstnikul on see eetiline moment ikkagi oluline, sa ei saa päris pettukaupa teha ikka. Ja teiseks, sa ei... see töö ei ole ka veenev kui sa täitsa teadlikult eirad seda kõike, et **kaob mingisugune vaimne energia sellest ära**, ükskõik kuidas me seda siis ka ei nimeta. Aga just minu jaoks

see pühendumuse aste, nagu ma ütlesin näiteks kuidas see noh, mõni kunstnik, ta juba mingit tausta teeb kuid onju.

16. Ma arvan küll jah, ikka ma olen selline ideekunstnik, ükskõik siis, mida ma ka ei tee et, kõigepealt võib tekkida mingi kujund, visioon ja hiljem sa nagu noh... muidugi on **ka see protsessi võlu, et sa lihtsalt teed ja see tegemine, aja täitmine, ajatult oma maali kaudu** et, aga ikkagi, noh tahes tahtmata kas või selle protsessi käigus ikkagi **vormub see see tehnika valik ka lõpuks...**

17. aga ega nad on paljuski nagu eksperimendid olnd, et ma ei tea kunagi, mismoodi... on kunstnikke, kes teavad no algusest lõpuni, mida ta tahab, ja siis lihtsalt teostab selle ära onju, aga mul on nagu selline protsess väga põnev, **ma ei tea tihtipeale, kuhu ma üldse välja jõuan.**

18. Aga mingi kompa idee peaks nagu ennem olema, **see nagu motiveerib nagu minema.**

19. (...) selline veel vana, mingi vana kooli jäänuk, et mingis osas... noh selline vastuolu, et mingis mõttes ma olen olnud hästi eksperimenteeriv ja mingis otsas ma **olen kinni täiesti sellise klassikalise kultuuriga...** aga noh see võib-olla ei ole tehnoloogia jutt niimoodi ...

20. Siin on nagu mitu aspekti, et... mul on tegelikult, tegelikult teatav selline **võõrandumine sellest asjast**, mis ma...

21. Ma vaatan seda ja noh mul väga **suurt sidet sellist oma tehtuga ei ole,**

22. et minu põhimõte on see, et ma **teen selle ära ja ma saan sellest lahti**, jaja, mul ei ole nagu kunagi nagu kahju loobuda sellest oma mingi müügi või mis eesmärgil onju et..

23. **No päris ära hävitada ma teda ei taha et see on ikkagi mingi vaimne selline etapp**, aga aga, et ma niimoodi väga kiivalt nüüd oleksin selles kinni ja ei suuda ilma selleta elada - seda mul ei ole kunagi olnd.

24. See on nii või teisiti, nagu sa ütlesid, et sa tahaksid nagu seda teistmoodi teha jaja tahes tahtmata isegi, kui sa kopeeriksid seda, sa ei tee selle tundega enam seda. Eks see no, selles on teatav selline ee, **mingi vaimne pinge oli nagu teistsugune tol**

**ajal, noh lihtsalt paratamatult, sinu enda sees ja ümberringi ka**, ja ta omandab hoopis teist konteksti. Praegult sa vaatad seda kui mingit imelikku kurioosumit, vähemalt mina vaatan et jah...

25. Et te aktsepteerite oma tööde vananemist?

T: No mis mul aktsepteerida ... Nii nagu ma ise saan vanemaks, ega mul midagi kahju ei ole, kui ma vanemaks saan, sest **ma olen kõik selle eelneva ju läbi elanud, ma ei ole millestki ilma jäänud**, jaja, ma arvan, et noh ta võib kõnetada täiesti ootamatult mingis kontekstis ka praegu, no ma üldse ei välista seda ... Jaja, noh las ta olla selline, ma ütlen, mul ei ole, mul ei ole mingisugust piinlikkust ka, ma **vaatan nagu võõrast asja**.

26. Jah, ütleme, ma kodeerisin teatava muutuse juba alguses ka siia, no, kui ma nüüd meelde tuletan, aga samas ma panin ta mingis hetkes kokku, et ta võis ka noh, isegi kui siin toimuvad mingid muutused, siis siis see ei tule maalile kahjuks. No see on praegu, ma vaatan, et see on tegelikult suht niimoodi **lollikindel asi**: siin on, siin on mingisugune bituumentõrv onju, see ka ei lagune reeglina noh, kui just päikese käes just ei ole niimoodi päevade kaupa, et...

## Annexe nr. 2

Liste des métaphores conceptuelles, présentée dans le contexte sémantique élargi. La liste est issue de l'article « Conduire sans permis », de Dominique Figarella dans *In Actu ; De l'expérimental dans l'art*, Publications des Marquisats/École supérieure d'art de l'agglomération d'Annecy les presses du réel.

1. **Situation de parole** dans laquelle nous parlons d'art
2. (...) on conduit une pratique artistique, une conduite sans intérêt, sans destination qui puisse **se déduire de la situation de parole dans laquelle l'époque traduit les œuvres** – sans rapport, donc à leur mode d'identification actuel.
3. Il nous commandé de **traduire l'expérience** que nous en faisons (...)
4. (...) il y a des œuvres d'art et les œuvres « **dit d'être d'art** » dont le mode d'identification serait relatif au jugement du spectateur et aux conventions de la langage.
5. D'une pratique qui élaborait une forme perceptible visuellement, ils sont passés à une pratique qui élabore **le contrat de parole** entre les différents acteurs du dispositif identifiant l'art.
6. Le conceptualisme est avant tout une pratique de ce **contrat de parole**; sa visée stratégique est de ne plus être identifiable par l'économie, sa tactique de ne plus produire d'objets et considérer **le contrat de parole** qui tient le dispositif comme un nouvel **espace d'écriture**.
7. On peut faire ce que l'on veut, pourvu qu'on continue de **tourner en rond dans le contrat** lequel garantit seul la cohérence de la **situation de parole**.
8. Car ce **régime de la parole doit reposer avant tout sur une garantie**.
9. Dans un contexte où **aucun signifiant ne s'embarrasse plus d'un quelconque signifié, la parole doit trouver un nouveau sol dans cet espace d'échange flottant**.

10. **Si le contenu ne garantit plus le bien fondé de la parole, il faut que cette garantie soit scellée dans le contrat qui lie les locuteurs entre eux.**
11. **Le pacte** nous garantit que chaque événement sensible **perçu à l'intérieur du cercle** est immédiatement convertible en discours ou rapportable à un discours, lequel permettra de guider la sensation pour identifier ce que l'on y voit.
12. En revanche, ce qui semble poser un trouble au sein de ce **pacte qui scelle la parole**, ce que **le contrat cherche à esquiver**, c'est qu'il puisse y avoir des perceptions de sensations simultanées;
13. Je veux dire qu'à l'origine de la **mise en branle d'une activité**, il y a toujours un matériau.
14. C'est l'action elle-même qui **déclenche** son existence (...)
15. (...) ces sensations sont **produites par un appareil subjectif complexe**, que par commodité j'appellerai une « sensibilité ».
16. Ce n'est pas une « sensibilité » donc, qui recevrait passivement une sensation, mais bien elle qui la produit, qui la **fabrique** en réponse à une stimulation externe.
17. J'aimerais (...) qu'on puisse ici concevoir la sensibilité comme une machine : rien qui évoque les délicatesses d'une subjectivité créative, plutôt une procédure technique qui **transforme des stimuli émis en sensations** que l'on éprouve.
18. (...) pour être produite, pour servir de support pour penser plastiquement, il faut bien que cette image s'appuie sur des sensations mémorisées et que je puisse la **projeter dans mon imagination** (...)
19. (...) des sensations vécues (...) **agissent comme déclencheurs** de l'idée
20. Il va falloir en somme **compacter une image mentale** (...)
21. Quel mode de **compression du volume** à mémoriser va-t-on utiliser ?
22. Qu'est-ce qu'on va en garder, quel ton va-t-on lui donner **pour la schématiser** ?

24. Dès ce stade, dès la perception des moyens mêmes dont on ne s'est pas encore servi, il faut pouvoir élaborer des stratégies de liberté pour inventer une issue à ce rapport de forces, et **esquiver le filtrage**.
25. **Exit les sensations en trop !**
26. Cette pression pénible **court-circuite le fil** fragile et incertain de la sensation que procure le matériau.
27. Elle contraint et guide son parcours, elle renvoie le matériau tourner en rond dans le cercle du contrat, lui trouve un commentaire, un nom ou tout autre mode d'identification déjà disponible, dans une **situation de parole réglée** de telle sorte qu'un chat reste toujours un chat.
28. Lorsqu'on les perçoit, ils sont indissociables de **leur mode d'emploi et de leur mode d'action**.
29. Ces énoncés sont incorporés dans la même **pâte sensible** que les propriétés physiques et techniques des matériaux.
30. Ils sont pour ainsi dire déjà **écrits dans ma sensibilité, intériorisés dans mon organisme**.
31. C'est ainsi que, de proche en proche, ces liaisons vont pouvoir agrandir et déformer **l'espace de la perception**.
32. **C'est ainsi qu'on peut dérégler (ou esquiver) l'intimité** que le matériau entretient, dans le sensible, avec les énoncés qui dirigent habituellement la façon dont on le conçoit et, par là, dont on s'en sert.
33. (...) si j'essaye dans le sentiment qui se dessine en moi petit à petit à propos de ces paillettes, de conserver ensemble ces sensations contradictoires, de ne pas les **résoudre ou les synthétiser**, de ne pas engager trop tôt de rapport de force, ni d'installer entre elle un rapport hiérarchique.
34. (...) alors je peux mémoriser **un nouvel alliage**, et ma sensibilité est en mesure de produire une sensation différente de celle qu'elle projetait jusqu'ici sur « l'effet paillette ».

35. Il s'agit d'introduire dans le **système de compression** qui réduit et rend utilisable la complexité de la sensation, d'une part ce qui se dit déjà dans les matériaux (ce que nous en savons déjà) , et d'autre part des données qui, d'abord perçues comme contingentes, s'avèrent finalement indissociables de l'expérience.

## **Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks**

Mina Maria Hansar (17.06.1973)

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose  
Les métaphores conceptuelles dans l'autoréflexion des artistes sur le processus de la création

mille juhendajad on Daniele Monticelli ja Anu Treikelder,

- 1.1.reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;
  - 1.2.üldsusele kättesaadavaks tegemiseks Tartu Ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni.
2. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
  3. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Tartus, 22.05.2013