



HAL
open science

Corps malade, corps créateur : fragmenter, rassembler, réparer

Laura Guerra Serres

► **To cite this version:**

Laura Guerra Serres. Corps malade, corps créateur : fragmenter, rassembler, réparer. Art et histoire de l'art. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2018. Français. NNT : 2018PA01H314 . tel-02407332

HAL Id: tel-02407332

<https://theses.hal.science/tel-02407332>

Submitted on 12 Dec 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE PARIS 1 PANTHEON SORBONNE

Thèse de Doctorat en Arts Plastiques et Sciences de l'Art,

Arts Plastiques

Laura GUERRA SERRES

CORPS MALADE, CORPS CREATEUR

Fragmenter

Rassembler

Réparer

Sous la direction de Mme le Professeur émérite Eliane Chiron

JURY

Mme Eliane Chiron, Professeur émérite, Université Paris 1

Panthéon Sorbonne

Mme Claire Lahuerta, Professeur, Université de Lorraine

Mme Sandra Rey, Professeur émérite, UFRGS, Porto Alegre, Brésil

Mme Icleia Cattani, Professeur émérite, UFRGS, Porto Alegre, Brésil

Mme Marie-Hélène Tramus, Professeur émérite, Université Paris 8

28 novembre 2018

Remerciements

Je remercie vivement et avec ma profonde affection Mme Eliane Chiron, directrice de recherche, Professeur émérite à l'Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, pour la précision de ses conseils, ses encouragements répétés, son accompagnement sans faille dans mon travail depuis l'année de Maîtrise (2004), et sa bienveillance tout au long de mon parcours.

Que soient remerciées avec mon plus grand respect les professeurs spécialistes de l'Art qui ont accepté de composer mon jury de thèse : Mme Claire Lahuerta, Professeur à l'Université de Lorraine, Mme Sandra Rey, Professeur émérite, l'UFRGS, à Porto Allegre, Brésil, Mme Icleia Cattani, Professeur émérite, l'UFRGS, à Porto Allegre, Brésil, et Mme Marie-Hélène Tramus, Professeur émérite, à l'Université Paris 8.

Je remercie également les femmes qui m'ont aidé, soutenu, inspiré, soigné, et qui, de près ou de loin ont contribué à mes réalisations plastiques: Clémence Jacquot (professeure de Lettres), Anabell Guerrero (artiste), Angélique Commençais (hypnothérapeute), Stéphanie Heick et Laurence André (infirmières), Martine Mignotte (cadre des Ateliers 18 à Malakoff), Marie-Hélène Guerra (aide-soignante), Carole Guerra Serres (cadre supérieure de santé en psychiatrie).

Merci à mes maîtres d'ateliers de céramique, Emmanuelle Roy et Philippe Paumier, d'avoir permis que mes projets voient le jour grâce à la transmission de leur savoir-faire et de leurs conseils techniques.

Merci aux amis et membres de ma famille pour leur soutien, et en particulier à Charlyne Martin, Julie Bécourt, Vanessa Bouin, Clémence Jacquot et Cédric Genty, avec qui j'ai eu le plaisir de créer, penser, imaginer, rire.

Je remercie vivement toute l'équipe de soignants et de patients des Ateliers 18 à Malakoff pour leur accueil et leur confiance lors de l'exposition en octobre 2017, et tout particulièrement Mme Martine Mignotte pour ses mots encourageants.

Merci à mes collègues Isabelle Bidegain et Anne Bourel pour leur aide précieuse dans les traductions en anglais.

Une pensée pour tous mes élèves, car ils ont été, tout au long de ces années de travail, des sources d'énergie pure.

Que me soit également donnée l'opportunité de remercier mes alliés de toujours, ma mère et mon père, et leur dire, au-delà de ma profonde gratitude, l'admiration que je leur porte.

Enfin, et non des moindres, je remercie mon compagnon Ewen Bizien, pour ses conseils, son aide, son œil avisé, ses encouragements toniques, son savoir-faire technique et sa patience tout au long de ce travail.

Je dédie ce travail à notre fille Alice, en lui souhaitant la vie la plus douce et merveilleuse.

Introduction

« Je veux être le propriétaire de mon propre trouble »

Louise Bourgeois, *Destruction du père/
Reconstruction du père, Ecrits et entretiens 1923-2000.*

Le corps vécu comme point de départ

Ca commence comme ça. Une sensation, étrange, désagréable sans être douloureuse, une lourdeur dans tout le corps. L'expérience vécue. Les membres sont mous et semblent s'étirer jusqu'à l'autre bout de la chambre, progressivement. Pourtant il n'y a aucune sensation de frottement sur les draps, pas un seul petit quelque chose qui bouge. Coup d'œil sur le pied droit, au loin, qu'on ne reconnaît pas, et qui refuse de se soulever. Aucun mot ne sort non plus, pas un bruit. On attend, on espère. Rien.

L'air prend racine autour de ce corps presque absent. On tente un cri, un râle : aucun mot ne sort non plus, pas un bruit. Blanc.

Le point de départ, c'est le corps, celui qu'on a, bien ou mal portant, à l'intérieur ou à l'extérieur des murs de l'hôpital, le corps qui souffre ou le corps qui soigne. Le corps qui tient la route ou celui qui nous lâche, qui dérape sans prévenir. Un seul corps ? C'est alors ce corps qu'on découvre, dans sa nouvelle configuration, sa réécriture.

La recherche menée ici tente d'indiquer comment la représentation fragmentée du corps s'imprègne de l'expérience de la maladie, des sensations qui ont traversé ce corps, en modifiant son rapport à l'espace, au temps, et à la matière. Le corps fragmenté, c'est celui de l'expérience personnelle de la maladie, pendant et après un accident ischémique transitoire,

qui a entraîné une hémiplégié du côté droit du corps, jambe, bras, visage.

Psychiatrie

Le second point de départ est une émotion, un mélange d'appréhension et d'enthousiasme. On franchit ces portes lourdes toujours fermées, et l'on voit enfin derrière: les murs blancs, les cris et le ronronnement incessant de la télévision, l'odeur de l'urine et du café. Le bruit des pas, pieds nus poisseux qui collent au carrelage. Petits pas rapides en chaussons troués qui frottent le sol dans une cadence régulière. Quelques bruits sourds viennent d'une chambre d'isolement: quelqu'un tambourine peut-être la porte pour demander à voir le médecin. Volutes de fumée, crépitement de la radio dans la cuisine. Cliquetis de clefs dans la poche des infirmiers, et les patients qui errent à la recherche d'une cigarette. On se salue, on se serre la main, molle, humide. Pavillon XV.

Corps spectaculaire, corps en rupture

C'est aussi la découverte d'un corps à travers la machine médicale, un corps qu'on croyait sien mais qui s'expose, se spectacularise, dans ses multiples strates, sur les écrans de l'imagerie numérique médicale.

Cette question du spectacle du corps rejoint celle du corps mis en crise et mis en scène. Obscène ? L'hystérie, à ce titre, permet d'entrevoir la manière dont la maladie se construit, culturellement, socialement, par le biais, parfois, d'une mise en visibilité savamment organisée, au détriment de celui -ou celle qui la subit. Un jeu d'ombres et de lumières, un théâtre de silhouettes désarticulées.

Avant la rencontre avec ce corps personnel, il y a eu celui des autres: le corps en crise, c'est également celui des patients et patientes, rencontrés à l'hôpital psychiatrique, dans lequel une expérience professionnelle s'est muée en questionnement personnel. C'est ici, aussi, que la pratique artistique trouve sa genèse. Au plus proche des patients, dans leur quotidien, sont nées les prémises de cette réflexion, par la rencontre sensible et non théorique, brutale et sans distance, des multiples facettes de la souffrance, de l'expérience douloureuse du corps. Car la maladie mentale n'est pas qu'une affaire de psyché. Elle a aussi à voir avec le *soma*, ce corps qui devient physiquement étranger, insoutenable, ce corps que l'on traite et qu'on assomme par la chimie des neuroleptiques, un corps éclaté en morceaux.

Fragmenter pour voir ?

Dans quelle mesure l'imagerie scientifique et le discours médical sur le corps influencent-t-ils la perception que nous

avons de notre propre corps ? Créée-t-elle alors un double de notre corps ? Comment le saisir, et quel rapport entretiennent alors ces différents corps ? La création artistique permet-elle de rassembler corps vécu et image du corps ? Quel processus le geste créateur met-il en œuvre dans une possible réparation de soi ?

La fragmentation du corps est tout à la fois une question de représentation et de présentation de l'œuvre. Deux notions plasticiennes qui s'articulent et se répondent. Tout comme dans l'imagerie médicale, telle image aux rayons X nous dévoile un poumon, un cerveau, ce qui est représentation ici c'est le «coup de la coupe¹», autrement dit un infime extrait de la réalité toute entière que nous sommes, en tant qu'être, en tant que corps vivant et réel. Mais une image aux rayons X me dévoile aussi telle que je ne me suis jamais perçue, elle rend compte d'une réalité enfouie. Elle présente ce qui n'était pas visible et qui pourtant est. Dans toute sa crudité, sa cruauté, elle porte au regard, elle sort de l'obscurité une vérité tangible.

La fragmentation est le processus selon lequel un objet est divisé en plusieurs parties, en plus ou moins grand nombre de morceaux. La fragmentation crée de nouvelles limites qui

¹ Nous nous référons au chapitre *Le coup de la coupe. La question de l'espace et du temps*, dans *L'acte photographique*, de Philippe Dubois, Nathan, Paris, 1990.

empêchent les déplacements et les flux entre les parties ainsi créées: c'est le cas en environnement, lorsqu'on parle de fragmentation du paysage, qui interdit les migrations des espèces sur un territoire. Pour un corps, la fragmentation suppose la perte d'une intégrité, d'une entité et d'une entèreté. Mis en morceaux dans sa représentation, il devient non conforme, indéterminé dans sa réalité de corps existant, il s'éloigne du corps ressemblant et individualisé. Il perd de son identité.

Mais dans l'Art, le corps fragmenté abandonne-il cette dimension profondément humaine ? Ou au contraire, permet-il la réécriture d'un corps plus à soi, traversé par la sensation ? L'acte de fragmenter, dans l'art, s'associe-t-il toujours à cette représentation de la fixité, de l'absence de mouvement et de vie ?

Et si, à l'inverse de la figure stylistique littéraire de la synecdoque, particularisante, le fragment, dans l'art, ne s'employait pas à signifier le tout ? Peut-il signifier ce que l'on veut en reconstruire ?

Le symbole est à l'origine le morceau brisé d'une poterie, qui, une fois rassemblée, valide les parties d'un contrat. Etymologiquement, le symbole est à la fois ce qui sépare, et, dans l'attente, renoue et rassemble, pour une nouvelle entente.

Dans quelle mesure la fragmentation dans l'Art participe-t-elle d'un processus de rassemblement, de symbolisation?

De quelle manière la représentation et la présentation du corps fragmenté peuvent-elles donner à voir une nouvelle intégrité corporelle?

Espace, temps et matière du fragment

Le travail sur le fragment du corps induit une dialectique entre tout et partie, continuité et arrêt, extension et limite, vie et mort. C'est pourquoi la recherche développera, à travers les réalisations plastiques personnelles, et les œuvres d'artistes mises en référence, trois notions fondamentales des Arts Plastiques : espace, temps et matière.

Fragmenter c'est couper, déchirer, ce qui suppose ouvrir et séparer. Spatialement, le fragment permet de focaliser le regard, de réduire le champ visuel pour ne conserver que la partie à l'étude. Il est le point d'observation, du bout du regard. Ouverture, plongée, ponction.

En photographie, Philippe Dubois nomme cette ponction du réel «coup de la coupe», c'est-à-dire que l'image ainsi prélevée s'extrait automatiquement d'une continuité spatiale et temporelle à laquelle elle appartenait. Photographier c'est donc, ici, prélever un morceau de la réalité, préexistante, et le figer en une image, latente d'abord, puis physique, dans le cas de la photographie argentique.

Qu'en est-il du fragment en sculpture ? Et dans le cas de moulages, qui supposent également une empreinte, une matrice, un référent, une ressemblance peut-être ? Lorsque l'œuvre est tridimensionnelle, et qu'elle est fabrication, création, invention, à quel référent renvoie son fragment qui devient coup de la coupe ? Quel écart avec son référent le fragment dévoile-t-il ? Peut-on parler d'un hors-champ, et de quel ordre est-il, pour le fragment de sculpture ?

En effet, le terme de hors-champ renvoie plus classiquement aux domaines de la photographie et de la vidéo, qui ont pour caractéristique un espace de mise en visibilité donné et contraint par un cadre (le viseur, le cadrage). S'évacue alors tout ce qui excède géographiquement cette délimitation physique, que cela soit sur les bords, en extension de l'image, en avant ou en arrière (derrière l'appareil photo ou la caméra).

Selon cette approche, il n'y aurait donc aucun sens à parler de hors-champ pour une sculpture, en tant qu'elle n'est pas une captation d'un événement qui se déroule. Et pourtant, dans le cas de certaines techniques de sculpture, il y a bien quelque chose de l'ordre de la captation, de l'enregistrement du réel. Le moulage nous permettra de questionner ici cette notion.

On voit ici que le fragment du corps nous amène à nous questionner sur le rapport de l'œuvre à l'espace et à notre perception de celui-ci. Espace réel ou suggéré, espace visuel ou perçu par tous les autres sens, le fragment invite à

considérer aussi ce qui est absent. Dans les travaux plastiques menés ici, on différenciera ce qui est absent et ce qui n'est pas visible, ce qui se cache et ne se dévoile que par le truchement d'un objet ou d'un changement de point de vue.

A travers ce paradoxe schizophrène, être à la fois coupe et lien, nous voyons l'impossible place et instant pour le corps à la fois proche et lointain du malade mental: une suspension.

C'est également cette question du lieu du corps malade que souligne la réalisation plastique en volume présentée dans le premier chapitre : *L'Accoucheuse*. Pièce charnière dans la pratique plasticienne présentée ici, cette installation d'envergure propose une réflexion sur la représentation fragmentée du corps, en dialectique avec le symptôme de morcellement, concept régulièrement employé en psychiatrie pour désigner une représentation psychique qui empêche la sensation d'unité corporelle. Le travail personnel entre bien sûr ici en résonance avec l'expérience personnelle de la maladie, mais aussi avec le vécu professionnel, en particulier l'observation de symptômes de la schizophrénie, tels que perçus lors de la rencontre avec plusieurs femmes hospitalisées en psychiatrie. En regard croisé avec la pièce de théâtre *Abilifaïe Léponaix* de Jean-Christophe Dollé, mais également avec les œuvres de sculpteuses (Louise Bourgeois, Camille Claudel), la création personnelle et son analyse permettent de penser ce qui est en lutte dans le corps souffrant, et par là même, ce qui fait trébucher l'idée d'un lieu dans lequel il pourrait aisément s'inscrire.

Si la médecine occidentale est devenue le principal recours en cas de maladie, elle a peu à peu glissé vers un encadrement sans précédent pour les corps, en particulier celui des femmes – nous le verrons, édictant les règles de conduite, censurant les plaisirs, emmaillotant les chairs dans un filet de recommandations. Cette emprise a trouvé sa limite dans une résistance à abdiquer tout à fait notre autonomie, mais chaque étape de cette lutte entre pouvoirs publics sur les corps et libertés privées se joue sur un fil, entre dépossession et réappropriation.

Que penser alors des actions de l'institution – prévention, prédiction, précaution ? - si ce n'est la création d'un idéal de décence, où le corps serait un lieu dans lequel nous devons nous efforcer de paraître en bonne santé ? Culpabilité et comptabilité pour un nouvel ordre des corps : on vise à optimiser les compétences et l'énergie de l'Homme moderne – et de la Femme en premier lieu -, qui doivent réformer leur conduite en fonction des prescriptions de la science.

La maladie perd son nom, diluée dans l'espace d'un corps dont nous ne sommes plus tout à fait les acteurs, ou plutôt dont on cherche, peu à peu, à faire évacuer la responsabilité.

Matières

L'œil est invité à fouiller, et plus loin la main. «Toucher pour voir», écrit Joyce. Dévoiler implique parfois le corps tout entier. Par la fragmentation, on interrogera également les matériaux utilisés et leurs spécificités.

Bachelard nous invite à concevoir l'imagination de la matière: en elle réside bien plus qu'un support, un objet extérieur à notre capacité créatrice. La matière comporte en elle-même l'acceptation de ce qui sera l'œuvre, la faculté de devenir objet de création et de contemplation. La matière, et en particulier la terre, que nous retrouverons dans plusieurs travaux personnels, contient en elle-même cette *synthèse ambivalente* dont parle Bachelard, qui «unit dialectiquement le contre et le dans et qui montre une solidarité indéniable entre les processus d'extraversion et les processus d'introversion».²

Notre étude s'accompagne de travaux plastiques protéiformes, réalisés avec une grande quantité de matériaux différents, solides ou liquides, dont les facultés de transformation, d'ambivalence, sont mises en valeur. Le lecteur-regardeur retrouvera, au fil des créations personnelles, des similitudes, des motifs récurrents, des gestes qui se répètent sans pour autant ne jamais devenir une habitude: le choix d'une diversité des matières rejoue sans cesse le rapport du corps à l'œuvre, le tactile, l'acte même de toucher et

² Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, Editions Corti, 2^e édition 2010, p.8.

transformer la matière. Comme un corps qu'à jamais l'on rencontre pour la première fois.

Rejouer cette éternelle soudaine découverte est une façon de lutter contre la fixité des choses, de notre rapport au monde. Ici encore, s'entremêlent l'espace, le temps et la matière de ce qui est et évolue, c'est-à-dire ce qui constitue notre corps lui-même autant que notre être au monde (la sculpture *devient* un corps), comme le prolongement ou la circulation de notre interface concrète, corporelle, vers le monde tout entier.

Rassembler

Empreinte du modèle Judéo-Chrétien qui enseigne, à travers la Chute et plus loin la Passion christique, la corruptibilité de la chair, et la douleur partagée et nécessaire, la culture occidentale garde en écho la conception d'un corps qui ne serait que secondaire au spirituel. Ces racines permettent cependant d'entrevoir le corps, et la souffrance dans la chair, comme interface communicante, comme pont avec le Divin. La représentation des saintes blessures, des ouvertures dans le corps du Christ, autorisent le regard à sonder l'inconnu, l'enfoui, l'obscur, ce qui ne se dévoilerait, peut-être que sous les doigts de celui qui voudrait toucher pour voir. Il y aurait alors intérêt à dévoiler ce qui se trame sous les couches épidermiques, mettre à jour la machinerie corporelle.

Sous l'influence de la pensée carthésienne, et jusqu'à la fin du XIX^e siècle, le corps s'impose comme morceau de matière, faisceau de mécanismes: rationalisé, étudié en tant qu'objet fonctionnel, il semble perdre son unicité.

La pièce chorégraphique de Sacha Waltz *Körper* (2000) indique un moyen de penser, dans ce grand écart temporel, les notions d'organisme et d'organisation, qui seront présentes tout au long de la deuxième partie de la thèse. En effet, si le corps, pour Descartes, est désinvesti en tant qu'organisation pourvue de sens, et que l'on assiste, en quelque sorte, à la naissance d'un corps-machine dépersonnalisant, cette conception ressemble en apparence aux prémices d'un éclatement du corps, et entre corps et esprit, que l'on peut retrouver dans une partie de l'Art et de la Littérature du XX^e siècle. C'est, en tout cas, une des lectures possibles des œuvres traitant du corps à l'époque contemporaine. Cependant, un second aspect de l'œuvre de Sacha Waltz permet d'envisager le corps plus loin que la simple visibilité d'une destruction de l'organisation pré-établie du corps, puisque l'artiste, à l'instar d'Artaud, puis Deleuze et Guattari, dans d'autres circonstances et avec un propos différent, proposent sa réorganisation, donc la possibilité d'un organisme choisi et non pas seulement subi.

En se dégageant de l'autorité organique du corps, l'artiste imagine un lieu où le sujet reprend le pouvoir. A double revers. C'est bien ici que se croisent les devenirs poétiques, artistiques et politiques du corps. Glissant de sa rationalité toute scientifique, l'idée du corps et sa manière de

l'habiter (de se *reterritorialiser*³) s'ouvre sur de nouveaux champs qui ne le déposèdent pas. Les œuvres personnelles présentées à cet instant du texte mettent en avant ces relations devenues intimes entre le corps et son rassemblement, son organisation: une identification qui fait du corps un *hybris* dont les forces et puissances s'inscrivent à présent dans la réalité du vivant.

Le corps malade a permis, en un sens, la découverte du corps contemporain. C'est en observant les études de Charcot à la Salpêtrière que Freud énonce l'importance de l'image du corps dans la formation du sujet. L'inconscient parle à travers le corps, et la somatisation en forme un symptôme. Le corps mute, et sa transformation est un langage.

Envisageons alors le corps comme fait de matières temporellement variables, mutantes, à mesure que l'on s'immisce en lui, ce qui est la réalité de tout corps mortel et périssable. Ces mutations dans le temps, dans l'espace et dans la matière, vécues différemment dans l'expérience de la maladie, sont l'objet de la recherche. En confrontant des réalisations plastiques à la thèse de doctorat en médecine de Georges Canguilhem *Le Normal et le Pathologique* (publiée la première fois en 1943), il se révèle que, bien loin de constituer deux entités opposées, santé et maladie se côtoient dans l'univers du vivant sans se stigmatiser, au contraire, tel *Eros* et

³ Deleuze et Guattari, *L'Anti-Édipe, Capitalisme et schizophrénie 1*, Editions de Minuit, Paris, 1972.

Thanatos, leur combinaison en fait un lien constitutif l'une de l'autre.

Pourtant, la préoccupation de la santé, voire le désir d'un *idéal du corps sain*, a pris le dessus sur la visibilité de la maladie, par décence, par précaution (nous indiquerons à ce propos l'œuvre *Intra Venus* d'Hannah Wilke). Le corps malade trouble parce qu'il échappe à une norme temporelle: accélérations et décélérations du temps, au rythme des soins, des cures, des anesthésiques. Au rythme de ses ouvertures et de l'écoulement de ses fluides vitaux. L'espace, le temps et la matière du corps malade ne sont pas linéaires ni réguliers: ils actualisent sans cesse les premiers instants du rassemblement de sa matière, du liquide au solide, et ses derniers moments, sa putréfaction, du solide au liquide.

Le temps qui rassemble corps sain et corps malade est celui de l'attente, de l'espoir. Le travail *Hypnostérie*, présenté dans cette seconde partie du texte, offre une représentation de cette espérance, une image du corps à la fois en stase et en mouvement. A travers le procédé même de la création, apparaissent les notions de temps et de mutation. Avec les techniques du moulage, du modelage, de la gravure, et la collecte d'éléments personnels, la recherche plastique s'articule autour de la visibilité du temps du corps malade dans l'acte de rassemblement: est-ce une accumulation (Kurt Schwitters)? Une agglomération (Théresa Margolies)? Rassembler signifie-t-il unir (Chiharu Shiota, Mona Hatoum), fusionner, nouer

(Eva Hesse), peut-être contraindre (Yoko Ono, Yayoi Kusama)? Les matériaux utilisés ici permettent une lecture psychanalytique et phénoménologique des productions, comme si descendre dans la matière revenait à expérimenter, à faire *devenir expérience* c'est-à-dire *épreuve*, les temps du corps, entre lenteur et accélérations, de l'extérieur vers l'intérieur, et retour, comme un plongeur ou un noyé (Bill Viola, Paul Valéry) qui doit revenir vers la surface pour éviter la mort.

Dans la recherche plastique, le fil, la couture, le geste féminin prennent une place prépondérante. A la fois objet qui blesse et baguette magique qui guérit (Louise Bourgeois), l'aiguille apparaît comme l'outil qui trace les mots dont le corps s'était vidé.

Reprendre son souffle, recréer du mouvement, après les travaux de moulages, c'est redonner au corps sa place d'acteur dans le soin, dans les temps même de sa cure. Attendre n'est plus rester immobile: dans cette partie du travail, un constant va-et-vient entre optique et tactile préfigure la dimension donnée au geste, à la main.

A l'instar de Louise Bourgeois, le travail plastique trouve ses origines dans le souvenir d'un geste, familial, maternel, ici celui de l'infirmière, tantôt femme-aiguille, brodeuse de chair, tantôt femme-seringue, qui ponctionne et qui injecte. Femme du soin, qui tisse aussi bien avec ses mains qu'avec ses mots. Femme araignée dont la soie est le verbe. Louise Bourgeois tisse et brode pour réaliser symboliquement

des armes contre les spectres de sa conscience : «*Dans la vie réelle, je m'identifie à la victime, c'est pour ça que je me suis tournée vers l'art. Dans mon art, je suis l'assassin. Je sympathise avec le sort du meurtrier*»⁴. C'est en s'attaquant à la mort, au manque -qu'elle cultive-, en laissant le trouble comme identité propre au corps, qu'elle fait naître un corps qui ne peut dire, visiblement, la vérité du corps. Ses artefacts nous disent toute l'impossibilité du corps de n'être autre chose que fragment, manque, absence, va-et-vient infernal entre vide et plein, recherche illusoire d'un équilibre perdu. Dans son travail, dans cette volonté de combat, la passion entraîne la violence faite au corps, par transformation, par mutation: le corps *est* la sculpture.

Réparer

La troisième et dernière partie de la thèse s'intéresse à l'acte de réparation. Après le morcellement du corps, introjecté par l'expérience de la maladie somatique et des actes médicaux, l'acte créateur permet-il le retour à une unité du corps, et si tel est le cas, que signifie cette complétude? Le retour est-il seulement possible, et est-il souhaitable? Réparer consiste-t-il en un effacement de ce qui a été fait-défait? Est-ce reconstruire, réécrire, rebâtir, restaurer?

⁴ *Louise Bourgeois : sculptures, environnements, dessins 1938-1995*, Paris, Musée d'Art moderne de la ville de Paris, 1995, p.49.

Pour Jeannine Chasseguet Smirgel, le concept de *réparation* est à distinguer de la *fonction réparatrice* du geste créateur qui a pour objectif la réparation (entendue plus loin comme *restauration*) de l'objet perdu (ou détruit)⁵. En s'appuyant sur cette première conception introduite par Mélanie Klein dans son article de 1929 *Phases d'angoisse infantile reflétées dans une œuvre d'art et dans l'impulsion créatrice*, Jeannine Chasseguet-Smirgel développe l'hypothèse selon laquelle il existe, et même coexistent deux catégories d'actes créateurs, qui n'interviennent pas de la même façon dans le processus de réparation, et ne poursuivent pas le même but. Si pour Mélanie Klein, la réparation de l'objet constitue un fondement de la fonction créatrice, qu'en est-il de la réparation du sujet? Par quels processus artistiques, poétiques, psychiques, passe-t-on de l'un à l'autre? Cette réparation permet-elle la complétude du sujet, et auquel cas, est-elle retrouvée ou nouvellement construite ?

Dans la dernière partie de la recherche, le travail plastique intitulé *Les Soigneuses* (2017), et exposé en milieu de soin psychiatriques pour adultes, permet de penser l'articulation des concepts de réparation et de soin. Quelle est la place du soin que le corps accorde, et quel espace le soin accorde-t-il au corps qu'il accompagne ? A quel moment le geste curatif, ou préventif peut-il basculer en symptôme d'une «gouvernementalité de la vie» (Foucault) ?

⁵ CHASSEGUET-SMIRGEL Jeanine, *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*, Editions Sciences de l'Homme Payot, nouvelle édition, 1988.

Dans le cheminement qui est le nôtre, la réparation, si elle est possible, se fera au contact de l'autre, dans la rencontre avec autrui. Comme un retour, mais pas tout à fait, à l'hôpital, auprès des patients et des soignants.

Retourner, revenir, comme le presque noyé remonte à la surface, et retrouve l'air dans ses poumons. Revenir, comme Frida Kahlo, d'un corps troué, couvert de sang et d'or, à travers ses autoportraits? Revenir, comme Rebecca Horn, d'un corps asphyxié, dans ses extensions et prothèses pour un corps réécrit, redimensionné?

Retourner n'est pas faire demi-tour: exposer en hôpital psychiatrique, comme le dernier travail plastique présenté ici l'a été, c'était dire de nouveau ce qui lie l'expérience intime, personnelle, à ce lieu, à ces personnes qui n'ont pourtant aucun lien à priori avec l'accident vasculaire. C'était *reterritorialiser* le corps dans une enceinte où la douleur est vue, entendue, accompagnée, soignée. C'était rendre visible tout cela à d'autres qui comprennent autrement, avec une plus grande intensité parfois, ce que le corps malade n'est pas.

Ce travail plastique, qui associe un travail de céramique à de la vidéo numérique, fait apparaître d'autres corps, d'autres mains, celles de femmes dont l'activité, le métier, la vocation pourrait-on dire, est tournée vers l'autre. Des *Soigneuses*, pas toujours des soignantes, comme on le dirait d'une petite fille qui tient bien ses cahiers d'école. Cette installation vidéo-

céramique nous permet en quelque sorte de délocaliser la représentation du corps malade.

En achevant cette recherche par le concept de réparation, nous posons également la question de l'altérité dans le processus qui lie ici corps malade et corps créateur. Les dessins des patients ouvrent la recherche; puis les mains des soigneuses la closent. Il ne s'agit pas d'une boucle, et si c'est un *revenir* ou un *retournement*, c'est parce qu'entre les deux, dans un effet de décentrement, le travail plastique a permis un chemin, que le texte explore.

En mettant en tension les différentes conceptions du corps, artistiques, scientifiques, symboliques, psychanalytiques, le texte de la thèse et les travaux plastiques dont il est le prolongement, proposent de chercher, ou *trouver-créer*⁶, le processus qui conduit de l'expérience de la maladie à celle de la création. Ce processus n'est certainement pas un chemin linéaire et régulier, il n'est probablement pas une relation de causalité. Nous tenterons de nommer, analyser et rendre perceptible les étapes, les résistances qui articulent ces

⁶ Formule empruntée à Donald Winnicott, et soulignée puis développée par René Roussillon dans son article en ligne *La créativité : un nouveau paradigme pour la psychanalyse freudienne, La créativité chez D.W. Winnicott*.

Roussillon René, Exploration en psychanalyse, Créativité chez D.W. Winnicott, (en ligne) Wordpress, disponible sur internet : <https://reneroussillon.com/creation/creativite-chez-dww/>

différents moments d'un passage de l'un à l'autre, peut-être d'une coïncidence.

Le geste médical transforme et modèle les corps, les retourne, offrant à la vue l'intime et l'enfoui. Ici, c'est à travers le processus de fragmentation, de rassemblement et de réparation que le corps, devenu créateur, se transcende tout en reprenant chair, devient autre, non pas indifférent, mais dépassé de ses propres peurs et douleurs, traversé par elles, réparé ou reconstruit par leur passage: se sculpter enfin un corps à soi, prendre l'art comme on prend les armes.

1/ FRAGMENTER

Espaces du visible

Espaces hors-champ

Espaces entre deux

Espaces du visible

« Il n'y a de folie qu'en chacun des hommes, parce que c'est l'homme qui la constitue dans l'attachement qu'il se porte à lui-même, et par les illusions dont il s'entretient ».

Michel Foucault, Histoire de la folie à l'âge classique.

Ouverture : Pavillon XV⁷

Alors c'est comme ça, là derrière. Les portes de l'hôpital sont devenues moins lourdes, maintenant qu'on a les clefs. On voit toujours les mêmes espaces vides et l'écran de fumée des cigarettes des patients dans la salle télé, mais on n'entend plus les bruits sourds du grand costaud qui martèle les murs de la chambre d'isolement. Les mains tendues attendent d'être serrées, toujours molles, mais les regards sont plus souriants. On s'apprivoise.

T'as pas une cigarette ?

Regarde, tu as oublié tes chaussons.

Qu'est-ce qu'on mange ce midi ?

La blouse est encore trop neuve pour qu'on oublie quelle est notre place, parmi tous ces gens. On sait qu'on est là pour un moment, un instant seulement, quand d'autres y errent une vie.

Un espace, vide, un espace d'errance, que combent sans trop y croire quelques tables, jeux de cartes, et la fumée des cigarettes.

Et parfois la crise, le corps en crise c'est-à-dire à l'instant précis de sa tension maximale (*krisis*: décision, décisif),

⁷ Annexes II : Figures 1 à 7

la douleur qui arrive de nulle part, ou plutôt de partout. La douleur qui remplit d'un seul coup tout l'espace vide et qui éclabousse le carrelage blanc des murs. Une femme qui se jette et se fend le crâne contre le radiateur en fonte. Une autre qui hurle ses douleurs d'accouchement à même le sol, et supplie qu'on *coupe les fils* (décision), le cordon qui la relie à ce bébé absent, fantôme ou spectre. Un homme pâle et malingre, qui se liquéfie par terre, par toutes ses ouvertures, parce que la maladie, les traitements, et le petit déjeuner ne passent pas. Les lits inondés, les murs des chambres maculés, et ce patient qui se recouvre, se repeint, cache son corps dans ce qu'il a de plus immonde. Les mains dans ce qui coule, qui colle, qui tache, qui empeste, mais on sait qu'on n'efface pas cette souffrance-là. On astique et on récure, mais ça ne fait rien disparaître. On recommencera demain, pourtant.

Le blanc des murs de l'hôpital n'a rien de propre, c'est un blanc qui passe pour du blanc, un blanc *comme* du blanc. Un blanc impossible, qui n'existe pas, comme le lait ou les vêtements dans les actions de Gina Pane⁸. Dans l'histoire, dans la chair des murs de l'hôpital, il y a les centaines de strates de couleurs, liquides, collantes, visqueuses, des gouttes, des projections, les éclaboussures des corps en crise.

⁸ Le lait chaud avec lequel elle se gargarise se mêle au sang, tout comme son chemisier blanc se macule progressivement de rouge après les entailles à la lame de rasoir qu'elle trace dans son dos, dans l'œuvre *Le Lait Chaud*, réalisée le 31 mai 1972 chez Jean et Mila Boutan à Paris, filmée par Daniel Orsi. Gina Pane choisit de s'habiller en blanc dans plusieurs de ses actions, le vêtement rappelant le blanc de la toile à peindre, et rendant très visibles les traces de ses blessures (*Action Sentimentale*, 1973, *Action Le corps Pressenti*, 1975).

Alors de ces couleurs, de ces coulures, parfois on en fait quelque chose. Les patients peignent, sculptent, dessinent. On a vu leurs sourires, leur fierté, quand le mur se pare de leurs images. Et le blanc ressemble moins à un linceul. Il n'est plus alors tout à fait le blanc qui recouvre, mais le blanc qui est recouvert, qui expose.

Longtemps, on a longé les murs extérieurs de l'hôpital sans voir ni entendre ce qui était de l'autre côté. Un autre monde dans la ville, séparé par des parois de pierre étroitement surveillées : caméras, ronde des agents de sécurité, fils barbelés supprimés il y a peu de temps. L'hôpital psychiatrique n'est pourtant pas une prison ? De quoi sont punis les pensionnaires ? Passer la porte c'est franchir le seuil d'un lieu interdit, que l'on dissimule au monde. C'est aussi découvrir un fonctionnement parallèle au monde, qui se construit apparemment dans notre réalité, mais dans une autre temporalité et avec d'autres codes. Dans ces murs, un certain espace du visible, toujours fragmenté, tel un labyrinthe. On croit voir mais d'autres espaces se dissimulent, à l'accès autorisé ou non, des espaces qui s'ouvrent ou se ferment au rythme des visites, du tintement des clefs. Chambre d'isolement, Unité pour Malades Difficiles, espaces qui contiennent, qui étreignent, qui retiennent. Espaces ouverts, collectifs, en cohabitation; espaces disputés, à partager malgré soi; espaces intimes mais pas personnels; espaces minuscules, secrets, où l'on est mieux qu'ailleurs.

A l'hôpital, il y a ces espaces qui accueillent les corps, en souffrance.

Il y a aussi ces espaces du corps, transformés par la perception, troublée, par la maladie.

Et il y a ces espaces que l'on ne trouve pas. Espaces perdus de la psyché, espaces impossibles en soi-même pour se protéger de la violence du monde, des abandons ou de ce qui s'insinue, s'introduit dans l'esprit jusqu'à le soumettre. Couloirs labyrinthiques aux portes définitivement closes, sans pêne ni serrure.

Ces blancs, ces vides, sont un obstacle au souvenir, à la représentation. C'est un état brut, là où quelque chose a eu lieu, mais que l'on ne peut symboliser, qui n'est pas symbolisable, et que l'on vit par des actions compulsives, hors de toute possibilité de métaphorisation.

Comment alors déjouer ce manque, cet équilibre instable dans la construction de la personne souffrante ? Comment dire et donner à voir cette absence ?

Moitié

Après l'hospitalisation en neurochirurgie en 2003, le corps est devenu une obsession dans le travail plastique. Par le dessin, la photographie, le moulage, il fallait rattraper ce corps qui avait tenté de s'échapper. Main droite, jambe droite, moitié du visage: c'est comme si le corps, coupé en deux dans son axe longitudinal, nous laissait à moitié seulement dans le

monde réel et vivant de la sensation. Droitière: privation des gestes précis. Ancienne danseuse, la relation au mouvement s'en trouvait tragiquement corrompue. Ce corps, que l'on connaît si bien, se déchire en deux parties qui s'ignorent l'une l'autre. Et dans le fouissement des organes les plus cachés, ne dit sa vérité que sur les écrans des moniteurs de la salle d'IRM, en codes colorés et chiffres impénétrables. Il expose sa mécanique à d'autres, capables d'interpréter, dans un langage auquel nous n'accédons pas. Le corps leur parle à eux, qui ne l'aiment ni le ressentent, qui ne l'ont ni senti ni étreint. Corps étranger pour eux, paquet de matières et de fluides à sonder. Des fils électriques le relie à l'écran jour et nuit, en scrutent les constantes, traduisant la vie en nombres et graphiques abscons. Le corps est aussi là-dedans alors, il s'est fabriqué des extensions à partir de ce qu'il avait de plus enfoui.

L'image revient de la patiente qui avalait des lames. Ne pas laisser trainer les petites cuillères. Récupérer dans sa chambre chaque objet métallique. Son corps à elle a été si souvent ouvert. Ici, il n'y a pas d'objet à récupérer, car c'est bien le corps lui-même qui a fabriqué de quoi se tuer tout seul. Sa propre balle, en plein dans le cerveau. Comme une autodestruction programmée, la vie elle-même avec son processus de mort. Mais à moitié seulement, du côté droit, pour signifier que ce qui nous reste est...quoi? Suffisant?

On ne se contente pas de ce qui est suffisant. Alors on rattrape ce corps éclaté, divisé, on (le) récupère. Puis on le dessine, on le peint, on le sculpte, on le photographie: on

prend tout ce que l'on a pour en garder des images, le fixer quelque part. Mais dans cette quête de se réapproprier ce qui nous a fui, il manque toujours quelque chose. Le corps n'est plus jamais entier, visuellement, spatialement, dans son mouvement, dans sa matière. Les travaux plastiques créés après l'accident vasculaire -c'est pendant le travail de la thèse que nous le réalisons, rejouent sans cesse, à leur manière, la perte de ce corps unifié, son abandon dans sa matière même. Fragmenté, volé en éclats, il ne se figure plus que par morceaux, plus ou moins figuratifs. La sensation l'emporte, douce ou tranchante, le geste dans la matière, lent ou rapide, caressant ou intrusif, deviennent le point nodal de la pratique artistique : ce qu'il est encore possible de faire, une survivance.

Fragment ou morceau

Le dictionnaire Littré donne pour l'entrée du mot *fragment* la définition suivante : *morceau* d'une chose qui a été brisée en éclats (les fragments d'un vase). C'est un terme lié à la pratique religieuse : les fragments de l'hostie. En second point, c'est ce qui reste d'un livre, d'un poème perdu. Enfin, cela peut être le *morceau* d'un ouvrage qui n'est pas encore achevé ou qui n'a pu l'être (l'exemple est donné avec les Pensées de Pascal qui sont des fragments d'un livre qu'il projetait sur la religion chrétienne)⁹.

⁹ Dictionnaire Littré en ligne, entrée « fragment ».
<https://www.littre.org/definition/fragment>

On voit ici la difficulté de choisir entre le terme de fragment et celui de morceau, aussitôt appelé à le signifier, l'imager. Pourtant le *fragment* n'est pas le *morceau*. Le morceau évoque la chose mordue, séparée pour être consommée. Les deux termes partagent dans leur définition l'idée d'une séparation avec un tout plus conséquent, *solide* en ce qui concerne le morceau. L'indication de la matière, ou en tout cas d'une caractéristique tactile nous met sur une voie pour déterminer ce qu'est alors le fragment, dans le sens où nous allons l'utiliser. Le morceau s'arrache à la matière : il comporte donc nécessairement des traces du geste, de sa brisure ou de sa découpe. Le fragment, nous l'avons vu plus haut, est le terme choisi pour parler d'éléments issus d'une entité pré-existante (le livre en train d'être écrit, non fini) mais cette pré-existence n'est pas nécessairement matérielle et concrète : elle peut être de l'ordre du projet de l'artiste.

En ce sens, le fragment est peut-être ce que nous cherchons comme partie visant à s'autonomiser, voire à rendre caduque sa subordination à un tout prédéterminé.

Un autre couple de termes, dans le domaine de la psychiatrie et de la psychanalyse, vont nous éclairer sur cet écart : entre *morcellement* et *fragmentation*.

En langue française, on parle de symptôme de morcellement ou d'angoisse de morcellement pour désigner une *angoisse vécue par des sujets psychotiques comme une menace vitale due à la perte de l'unicité ou au sentiment de néantisation*. Elle peut être ressentie sous la

*forme d'une rupture de l'image du corps et d'une désorganisation des sensations : les organes pouvant être l'objet d'actions extérieures, voire de transformations terrifiantes.*¹⁰

Les prémices de ce concept se trouvent dans un des plus célèbres cas de la littérature psychanalytique: *Les mémoires d'un névropathe* (*Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken*, 1903) de Daniel Paul Schreber, dont le délire a été notamment analysé par Freud dans un ouvrage (*Le Président Schreber*, 1911). Freud y note les différentes opérations de « fractionnement de l'âme » dont Schreber est victime : *Dans les premières années de sa maladie, certains organes de son corps auraient été détruits au point que de telles destructions auraient infailliblement tué tout autre homme. Il aurait longtemps vécu sans estomac, sans intestins, presque sans poumons, l'œsophage déchiré, sans vessie, les côtes broyées, il aurait parfois mangé en partie son propre larynx, et ainsi de suite.*¹¹

Dans son analyse, Freud décrit la déconstruction puis la reconstruction d'un monde vivable, opérée par le délire. Il ne s'intéresse pas précisément au morcellement, ni au passage de cette déconstruction à la réunification avec l'objet. Une pareille action psychique est pourtant bien nécessaire, il l'hypothèse mais ne dit pas en quoi elle consiste. C'est avec Mélanie Klein que celle-ci sera développée. Nous revenons plus tard sur cet apport.

¹⁰ Dictionnaire médical de l'académie de Médecine, version 2018 (en ligne), entrée «morcellement».

<http://dictionnaire.academie-medecine.fr/index.php?q=angoisse>

¹¹ Sigmund Freud, *Le Président Schreber, un cas de paranoïa*, Payot, 2011, p 11-12.

Avec le psychanalyste Heinz Kohut, en 1968, l'angoisse de morcellement fait l'objet d'une analyse approfondie. Il définit une modalité de l'angoisse très précoce dans le fonctionnement psychique, présente dès les premiers mois de la vie. Kohut utilise le terme de *fragmentation* qui est celui de la langue britannique (il est américain), qui par la suite reste inchangé (non traduit par *morcellement*) : l'analyse de Kohut est en effet un prolongement de la théorie freudienne, dans laquelle il conceptualise (en s'appuyant sur les analyses de Hartmann) une entité plus large et moins limitée que l'instance du *moi* : c'est le *self*. Celui-ci évolue tout au long de la vie et joue un rôle organisateur pour le psychisme dans son ensemble. Kohut, en promouvant une méthode empathique, permet de faire entendre les aspects positifs du narcissisme et de ses transferts. C'est une définition nouvelle, qui, dans la clinique, se concrétise par une place différente donnée aux personnes pendant la séance analytique : *L'analyste n'est plus un objet mais une fonction pour le patient et l'observateur est situé comme participant à ce qu'il écoute.*¹²

Dans cette étude rapprochée des fonctions narcissiques, Kohut définit la *fragmentation du self* comme un état dont la cohésion est durablement ou temporairement compromise. Elle correspond à une forme de régression vers un stade très archaïque, où le self est réduit à des fragments du *self* corporel

¹² Agnès Oppenheimer, *Kohut et la psychologie du self*, PUF, 1996, p. 5.

et mental : *Le moi perçoit les effets de la fragmentation mais n'a pas prise sur eux. La menace essentielle est donc la fragmentation du self, et c'est la rupture de sa cohésion et de sa continuité qui s'accompagne de l'angoisse la plus profonde. Pour Kohut, le « roc psychologique » (le point au-delà duquel l'analyse ne peut pénétrer) n'est pas la menace de castration. Ce n'est pas une menace touchant la survie psychique. Au lieu de cela c'est la menace de destruction du self. In fine Kohut attribuera à la fragmentation du self les manifestations des pulsions qui seront redéfinies comme produits de désintégration du self au service de la restauration de celui-ci.*¹³

Kohut donne au narcissisme la place que Freud avait assignée à la sexualité : c'est une force prévalente, que la société cherche toutefois à réprimer et nier.

Ce qui nous intéresse dans cette précision terminologique, c'est que la *fragmentation*, (ce qui n'est pas dit du *morcellement* à ce moment-là, y compris par Mélanie Klein qui ne définit pas précisément comment se produit l'introjection d'un objet *total* et bon chez le petit enfant)¹⁴, est définie comme faisant partie d'un processus de l'appareil psychique (elle en est la menace

¹³ Heinz Kohut par Agnes Oppenheimer, sur le site ADHES (en ligne): <http://www.adhes.net/heinz-kohut-par-agnes-oppenheimer.aspx>

¹⁴ Mais elle indique que le Moi se sent *contraint par son identification avec le bon objet à faire réparation pour toutes les attaques sadiques qu'il a dirigées contre cet objet*. Melanie Klein, *Contribution à l'étude de la psychogenèse des états maniaco-dépressifs*, Article lu, sous une forme abrégée, devant le Treizième Congrès International de Psychanalyse à Lucerne, en 1934.

https://psycha.ru/fr/klein/1934/psychogenese_maniaco.html

extrême), qui amène le *self* à produire des manifestations au service de sa restauration.

Nous faisons l'hypothèse que, si créer un fragment n'induit pas nécessairement de réaliser un tout, alors que le morceau est au contraire une partie extraite de celui-ci, il est possible de penser que le fragment est ce qui crée lui-même son autonomie par l'espace, la distance ainsi prise d'avec la totalité. Le morceau que l'on *recolle* ne fait que restaurer la sculpture en son état antérieur, bien que laissant peut-être apparaître les traces de cette suture.

Mais lorsque nous réalisons des fragments, chaque élément est indépendant, et porte en lui sa propre histoire, qui, si elle est rapprochée d'un tout, juxtapose ou superpose des temps, des espaces, ses sens différents.

Alors, la fragmentation du corps et sa représentation permettent-elles de figurer la manière dont l'expérience de la maladie s'incarne, s'incorpore dans la création, sans pour autant la narrer, l'illustrer ?

Espaces hors-champ

*« La schizophrénie est à la fois le mur, la percée du mur, et les échecs de
cette percée ».*

Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe*.

*L'accoucheuse*¹⁵

Dans une pièce close, haute de plafond, est suspendu un vêtement blanc éclairé par une poursuite de lumière. De toute part de ce morceau de tissu s'échappent des fils blancs, tendus ou lâches, qui fuient vers les différents coins de la pièce.

Sous le vêtement, un miroir circulaire est posé à même le sol, comme un second halo répétant la poursuite lumineuse. Dédoublement du dédoublement : le miroir circulaire répond au cercle blanc de la lumière. C'est une *piste*, un *cirque comme lieu*¹⁶. Spectacle.

Sept sculptures blanches sont disposées en cercle sur la surface réfléchissante, des mains tendues en direction du vêtement flottant. Ces mains, des moulages de celles de l'auteure, tiennent des objets ou des fils qui pendent depuis le tissu. On reconnaît des objets, des outils liés à la couture ou à la chirurgie: aiguilles à coudre, ciseaux, bobine de fil, clamp.

La photographie exclut les couleurs: par le passage numérique de l'image en noir et blanc, la scène se dévoile en une palette de gris, aux contrastes poussés, accentuant la découpe de la projection lumineuse. Le cercle blanc qui éclaire la scène confère à l'image un aspect théâtral, spectaculaire au sens premier du terme, et invite le regard à observer en retour cet œil fixe et dévorant.

¹⁵ Annexes II, Figures 8 à 15

¹⁶ Gilles Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Seuil, 1981, p.11.

L'endroit n'est visiblement pas un lieu de vie: le sol et les murs sont bruts, faits de matériaux froids et industriels. Les parpaings de la partie supérieure indiquent un lieu en chantier, un endroit non fini, en devenir. Il s'agit d'une ancienne halle aux poissons, une criée. De minces rigoles à certains endroits rappellent les écoulements, les eaux mêlées de sang qu'il fallait évacuer. Nous nous figurons aussitôt ce passage de la pièce de théâtre *Abilifaïe Léponaix* de Jean-Christophe Dollé, vu la même année :

Ca commence toujours pareil. La sensation d'être touché, là dans le dos et derrière la nuque. Et puis je sens la lame du scalpel remonter jusque-là. Et alors tout mon cerveau s'ouvre par derrière. Et ça libère toutes mes pensées. Elles sont à l'air libre. Après je sens ma peau s'ouvrir dans le dos jusqu'aux fesses. Comme un poisson qu'on vide, vous voyez ? Comme un poisson qu'on vide. Je sens l'air frais sur ma plaie. Je sens ma chair se retourner, vous savez comme un emballage plastique, quand on ouvre une barquette emballage plastique, et bien le plastique s'entortille sur lui-même. Voilà ce que je ressens. Que ma peau s'entortille sur elle-même. Je sens le sang couler dans mon dos. Et la lame aussi, je sens très bien la lame. C'est pourquoi je m'emballe. Pour que mon corps ne se déchire pas tout entier. Pour garder ma structure. Ma peau, pour qu'elle reste attachée à mes os.¹⁷

¹⁷ Extrait d'*Abilifaïe Léponaix* de Jean-Christophe Dollé, pièce de théâtre jouée au Ciné 13 Théâtre, Paris, du 7 mars au 11 avril 2012. Texte de la pièce publié aux éditions l'Harmattan, extrait *Je m'emballe*, p. 21.

Cette pièce de théâtre, d'une grande qualité, met en scène quatre personnages, schizophrènes, dans des espaces différents, qui se côtoient parfois. L'interprétation est d'une parfaite justesse et certaines scènes, dont celle précitée, ont contribué à l'élaboration de travaux plastiques, car en grande résonance avec l'expérience personnelle et professionnelle vécue à l'hôpital.

Dans l'installation *L'Accoucheuse*, la poursuite lumineuse trace un cercle blanc, dont le centre est marqué par une arête du mur qui trace une ligne horizontale et le sépare symétriquement en deux. La partie inférieure laisse voir un petit carrelage ainsi qu'une minuscule porte de métal noir. Le sol est sombre, sur lequel se détachent de grandes marques blanches, fantômes d'autres murs, murets ou rigoles, qui rappellent une fois encore les transformations du lieu.

Fantôme ou spectre, il y a quelque chose ici qui hante l'espace, et qui évolue dans d'autres sphères que la matière terrestre, trivialement posée au sol. Cet objet, décentré dans la lumière, flottant et à la fois retenu, est celui de la hantise entendue comme obsession: une camisole de force. Légère et vide, suspendue par l'ombre qui la surplombe, elle semble attendre un mouvement, un bruit, qu'un tout petit quelque chose se passe. Mais la photographie la fige dans ce spectacle qui n'aura jamais lieu. Et tout autour de la camisole, sous elle, dans le reflet du miroir, derrière elle dans son ombre projetée,

tout renvoie à sa vacuité, à l'absence qui fait d'elle une peau, une écorce sans vie.

De ses manches, de toute son enveloppe vide, s'écoulent des fils de soie, tissés à travers sa peau même. Certains fils sont reliés aux mains blanches posées sur le miroir circulaire. D'autres tombent au sol ou sur la surface brillante, les derniers ne sont pas encore échoués et sont enroulés sur eux-mêmes comme de petits cocons nacrés traversés d'un pic, comme une résistance, dans un mouvement concentrique. Le cocon est un refuge, pour Louise Bourgeois, ils sont comme les écheveaux de laine de la tapisserie familiale : « [ils] forment un refuge amical, comme une toile ou un cocon. La chenille extrait d'elle-même sa soie, construit son cocon et lorsqu'il est achevé, meurt. Le cocon a épuisé l'animal »¹⁸

Si le tissu de la camisole s'éloigne de la soie, par sa facture raide et solide, les fils qui s'en échappent lui confèrent davantage de fragilité, de douceur, et par leur nature organique, permettent un contraste. La soie forme le cocon du ver, sa protection et son minuscule environnement, le lieu d'une transformation (et non d'une mort), à l'instar de la camisole qui protège le patient en crise, en l'enroulant sur lui-même. Cependant la camisole, indéchirable et symbole de la contrainte physique, ne garantit pas la sécurité de celui qui la porte vis-à-vis de l'extérieur (elle *emballe*, elle contient, comme

¹⁸ Elle poursuit : « *Je suis le cocon. Je n'ai pas d'égo. Je suis mon travail* ». Déclaration publiée en 1988 par Robert Miller et Daniel Lelong dans le livre *Louise Bourgeois Drawings*, et citée dans *Louise Bourgeois, Destruction du père/ Reconstruction du père*, Ecrits et entretiens 1923-2000, Daniel Lelong Editeur, 2007, p. 180.

le fait Maxence, le personnage de la pièce Abilifaïe Léponaix, avec son film transparent qui sent son corps s'ouvrir en deux). Et si elle fait encore à ce jour partie des outils thérapeutiques, la violence à laquelle elle renvoie porte les stigmates des échecs passés de son utilisation. Double lecture alors de ce jeu de fils. La soie, tissée à la main par les soins d'une parente de l'auteure, relie le tissu dense et inviolable de la camisole au plafond et au sol, autrement dit la soie, malgré sa fragilité et son aspect précieux, est ce qui soutient et rattrape le vêtement au réel, à l'espace concret, orthogonal de la pièce.

Ainsi suspendue en l'air, la camisole déploie ses fils dans un lieu et un temps qui nous semblent figés, hors de toute atteinte, comme dans une fragile éternité. Pendu, le vêtement vidé renvoie à la vie qui s'échappe, le corps qui succombe par asphyxie. Et la mort, hideuse mais propre, sans rouge, nous regarde de cet œil unique et blanc qui nous poursuit.

Dans la tragédie grecque, la pendaison est mort de femme¹⁹, c'est même l'expression de la féminité qui s'y trouve dédoublée selon Nicole Loraux. En effet, c'est parfois non pas avec la corde, mais avec le vêtement, le voile, la ceinture ou le bandeau que les femmes se donnent la mort dans les textes, et transforment ainsi leurs parures en objets de suicide, en pièges de mort. Nicole Loraux emprunte à Eschyle la forte expression de «*belle ruse, mèkhané kalé, où la peithô (persuasion)*

¹⁹ Selon les versions, Phèdre, Léda, Antigone se suicident par pendaison. Jocaste, mère d'Edipe, se pend au-dessus du lit conjugal aussitôt qu'elle apprend l'identité de celui qu'elle vient d'épouser, dans la version de Sophocle. Nicole Loraux, *Façons tragiques de tuer une femme*, Hachette, 1992.

*érotique se met au service de la plus sinistre des menaces»²⁰. Or, la ruse intelligente grecque, la *mêtis*, est celle qui tisse habilement les liens qui se referment en filet sur ses victimes. Ruse tisseuse, cette Arachnée s'oppose à tout ce qui coupe et déchire, *skhizô*, ce qui verse le sang, finalement, à la virile entaille de la mort par la lame, droite, phallique. Ici, pas de sang, pas de rouge, juste l'éclat glacé des outils métalliques, aiguilles dressées, qui peuvent à la fois blesser et réparer. Paradoxe, contradiction qui se rejoue dans le dialogue entre la camisole et les mains de plâtre: sont-elles en train de tisser ou de défaire le vêtement ? Assiste-t-on à une création, ou à la destruction de ce funambule sans visage ? Dans le titre même de ce travail, il y a une hésitation: l'Accoucheuse, désigne-t-elle la parturiente ou la sage-femme, l'obstétricienne ? Qui est-ce qui accouche et de quoi ?*

Corps sans place

L'origine de ce travail se trouve dans la rencontre avec une patiente souffrant de schizophrénie, en psychiatrie, en 2002. Cette femme, internée depuis plusieurs mois, avait été hospitalisée après plusieurs grossesses très marquantes, et semblait revivre, dans son délire, la naissance des enfants qu'elle n'élèverait jamais. Couchée sur le sol de la salle de restauration, sur le dos, les jambes largement écartées et la

²⁰ Nicole Loraux, *Façons tragiques de tuer une femme*, *Op. Cit.*, p. 35.

blouse relevée, elle hurlait « *J'accouche ! Venez me couper les fils !* ». Nullement enceinte, la patiente présentait cependant nombre de symptômes d'une grossesse (ventre tendu, aménorrhée) et souffrait visiblement des douleurs liées à cet état (contractions). Lors de ses crises, les douleurs s'intensifiaient, d'autant que le personnel hospitalier ne pouvait soulager un accouchement imaginaire se déroulant devant l'ensemble des patients du service. Aurait-il fallu entrer dans le filet de la folie, et couper symboliquement les fils –on souligne le pluriel qui exclut donc que la patiente ne désigne par là qu'un simple cordon ombilical- qui la reliaient, la piègeaient dans la douleur, physique, de mettre au monde, et dans la souffrance, mentale, psychique, de devenir mère pour une heure ou deux seulement avant de voir, peut-être encore, disparaître son enfant? « *Coupez-moi les fils !* », tranchez dans le vif, séparez-moi à tout jamais, *Skhizô-phrenia*.

On sait que dans le cas de l'hystérie, le rôle de l'utérus a longtemps été mis en cause pour apprécier ce mal. Il en est d'ailleurs l'origine étymologique, apparenté au latin *hystera* ou au grec *hustera* qui signifie *matrice*. Dès l'Antiquité, Hippocrate, dans son trente-cinquième aphorisme, parle de l'utérus comme d'un membre voyageur, doué de déplacement, que la femme en douleur peut replacer, par exemple par le biais un fort éternuement.

On retrouve de telles conceptions dans le *Timée* de Platon : « *La matrice est un animal qui désire ardemment engendrer des*

*enfants ; lorsqu'elle reste longtemps stérile après l'époque de la puberté, elle a peine à se supporter, elle s'indigne, elle parcourt tout le corps, obstruant les issues de l'air, arrêtant la respiration, jetant le corps dans des dangers extrêmes, et occasionnant diverses maladies, jusqu'à ce que le désir et l'amour, réunissant l'homme et la femme, fassent naître un fruit et le cueillent comme sur un arbre».*²¹

Ici, c'est grâce à l'acte sexuel, puis à l'enfantement que l'utérus –la femme toute entière ?- parvient à revenir à une *place convenable*, et à se stabiliser. On voit bien, dans cette métonymie, la place qui sied à la femme: être mère, c'est-à-dire être au foyer, un foyer qu'il convient d'entretenir²².

L'hystérie est donc une bête noire, mauvais coup du désir féminin, une partie honteuse. Finalement, longtemps réservée aux femmes –l'*Iconographie photographique de la Salpêtrière* de Charcot ne donne pas un seul portrait d'homme- l'hystérie ne cesse d'être un miroir de culpabilité. Ne pas enfanter, c'est laisser la bête dominer le corps et l'âme, c'est être plus monstre que femme !

Ce monstre, qui se donne en spectacle, va à l'encontre de ce que la société accepte. En revanche, note Françoise

²¹ Platon, *Le Timée*, fac-similé disponible en bibliothèque numérique libre Wikisource, p. 242.

https://fr.wikisource.org/wiki/Page:Platon__%C5%92uvres,_trad._Cousin,_XI,_XII_et_XIII.djvu/788

²² Jean-Baptiste de Louyer-Villermay, dans son *Dictionnaire des sciences médicales* en 1818 préconise dans l'article p. 264 consacré à l'hystérie de «*frotter une partie de leur appartement tous les matins*» aux femmes qui souffraient de ce mal. Cité par Nicole Edelman, dans *Les Métamorphoses de l'hystérique, du début du XIXe siècle à la Grande Guerre*, Ed. La Découverte, Paris, p. 17.

Dolto, l'hystérie masculine est associée à des comportements appréciés comme valeurs sociales : « *Je pense que le fait de parler d'hystérie surtout chez les femmes vient de ce que l'hystérie, chez l'homme, est utilisée beaucoup plus socialement que chez la femme, dans des comportements phallocrates, dans des comportements de prestance, qui sont appréciés comme valeurs par la société donc narcissisants pour le sujet et opérationnels quant à son agir sur autrui. (...) Moyennant quoi, on appelle hystérie chez la femme ce qui est moyens admirés comme accessoires de la réussite sociale chez l'homme.* »²³

Ce que Nicole Edelman met en lumière dans son bel ouvrage *Les métamorphoses de l'hystérique*, c'est que d'une part, c'est bien le discours médical (masculin) sur les corps qui dès la fin du XVIII^e siècle a construit les fondements d'une hiérarchie biologique entre les hommes et les femmes, en présentant le sexe (et la sexualité) comme marqueur essentiel de pathologies spécifiques (et ainsi pointer l'infériorisation des femmes); et d'autre part, que mêlé aux préjugés sociaux, ce discours médical a contribué à faire de la figure de la femme hystérique *une partie de la construction de celle de la femme en général*²⁴.

C'est dans ces questionnements et considérations que la pratique artistique a pris corps, entre l'expérience

²³ Françoise Dolto, *L'image inconsciente du corps*, Seuil, Paris, 1984, p. 352.

²⁴ Nicole Edelman, *Les Métamorphoses de l'hystérique*, *Op cit*, p.12.

professionnelle en psychiatrie, c'est-à-dire la rencontre avec les personnes souffrantes, et la maladie vécue personnellement.

Dans le cas de la patiente rencontrée en psychiatrie, c'est de schizophrénie qu'il s'agit. Il n'y avait pas de conscience de *faire spectacle* comme dans le cas de la crise hystérique : la patiente ressentait ces douleurs, tout son corps se retrouvait halluciné sensoriellement, jusqu'à ses organes les plus enfouis, qu'importent le lieu ou le public de la crise. L'enfant invisible, absent, qu'elle attendait et était sur le point de *voir naître*, n'était en réalité qu'un fantôme de ses accouchements passés. Un enfant en creux, en image-sculpture mnésique, comme si la maladie mentale avait conduit l'image de l'enfant, y compris son image tactile, presque concrète, de l'esprit au ventre. Paradoxe de la psychose : le mal n'a pas de lieu.

Ainsi, dans l'installation présentée ici, le miroir au sol ne peut refléter qu'un double fantomatique, l'absence de corps dans l'espace définitivement béant de la camisole. Le miroir, *speculum*- ne sert finalement qu'à pointer cette vacuité.

Trancher

Le spéculum, et son aspect miroitant, nous rappelle immédiatement la lame du couteau dans la *Femme couteau*²⁵ de Louise Bourgeois, datant de 2002.

²⁵ Annexes I : Figure III

Louise Bourgeois a créé plusieurs œuvres sur ce même thème, déclinant son idée sous différents registres de matériaux, de techniques de sculpture : sculpture par la taille en marbre (1969-1970), assemblage de bois et de métal (*Femme Pieu*, 1970). Nous nous arrêtons sur la version de 2002, qui se compose de tissu, d'acier et de bois.

Elle représente un corps féminin fait de tissu aux coutures apparentes, sans tête ni bras, et dont une partie de la jambe est manquante (rappelons ici que la sœur de Louise Bourgeois souffrait d'un handicap à la jambe, ce que l'artiste évoque avec la sculpture *Henriette* en 1985²⁶, qui représente une jambe prothétique). La présence du couteau, comme objet non fait de la main de l'artiste, en parallèle de la sculpture qui représente le corps féminin, soulève plusieurs interrogations. A quel niveau de signification du réel Louise Bourgeois nous renvoie-t-elle en confrontant ces deux modes de création : présentation et représentation ? Pourquoi le couteau n'y est-il pas représenté mais bien présenté, présent, comme objet usuel ? Quelle distance ou rapprochement cet écart entre présentation et représentation induit-il ?

Tout d'abord, il est possible d'interpréter que le corps de tissu, comme une mise en abyme du féminin archétypal : rose, en tissu pour l'ouvrage féminin, rappelant une poupée. Ce que Louise Bourgeois rejoue, dans l'ensemble de son œuvre, pour mieux s'en défaire. En représentant ici le corps

²⁶ Annexes I: Figure IV

féminin, amputé, incomplet, elle pointe qu'il ne s'agit *que* d'une représentation, justement. Et paradoxalement, elle permet, par l'impossible identification du corps, autre qu'à son genre - féminin, la projection et notre identification à toutes.

Le couteau, bien présent, surplombe le corps mou, à l'aide d'un petit dispositif d'accrochage qui permet à l'objet de tenir parallèlement, allongé (comme on le dirait d'un corps), face à la sculpture. Son manche en bois et sa lame fine indiquent qu'il s'agit d'un couteau de cuisine habituel, objet du quotidien que l'on rencontre dans toutes les cuisines. Louise Bourgeois suggère ici l'espace dévolu à la femme, en opposition à l'espace masculin qui est celui de l'extérieur, du domaine public.

Nous retrouvons l'utilisation de cet objet dans un propos similaire dans le photomontage *Coupe au couteau de cuisine à travers la dernière époque culturelle du ventre à bière allemand*, d'Hannah Höch en 1920²⁷. Cependant, dans l'œuvre d'Hannah Höch, le couteau est nommé comme outil du procédé (dans la fabrication de l'image), et son identification dans le titre pointe autant l'acte de création (la découpe du papier) que la métaphore sous-tendue (un coup de couteau dans le ventre – masculin, patriarcal).

Le couteau, de bois et de métal, est ici deux fois plus menaçant. Sa présence, directe, froide, contraste avec le tissu du corps représenté. Louise Bourgeois n'a pas choisi de le

²⁷ Annexes I : Figure V

représenter, mais de le faire figurer en présence : son espace est celui de la réalité crue, de la matérialité dans toute sa violence. Présentation et représentation appartiennent ici à deux mondes parallèles qui vont s'entrechoquer, se contraindre l'un l'autre, ou s'épouser. Le choix des matières, comme la domination dans l'espace du couteau, laisse peu de suspens quant à l'issue de l'affrontement.

La position du couteau et de la poupée dans l'œuvre de Louise Bourgeois induisent du sens, une histoire qui vient ou qui va se dérouler sous nos yeux. Premier temps : la lame est responsable de l'amputation déjà effective des membres du corps de tissu. Auquel cas, sa présence, comme un assassin toujours sur le lieu du crime, reflète l'absence de culpabilité, voire la possible réitération de son geste. Deuxième temps : le couteau est sur le point de commettre son acte. Son positionnement, dans le sens vertical du corps, promet une ouverture en deux, une fente longitudinale dans l'axe sexe-cou de la sculpture, la castration. C'est d'ailleurs cette ouverture que l'on retrouve dans les sculptures suivantes dans la série.

En 1985, Louise Bourgeois écrit ce texte :

Beaucoup de travail sur la vie sur terre.

Déchiré et séparé...déchiré en deux.

Je le ressens très fort.

Coupé en deux.

Bois coupé.

Couper un ver [de terre].

Aux métiers à tisser

Les métiers à tapisserie.

Serrer les rouleaux.

Bunuel coupa l'œil.

Vis sur le côté.

*Cette coupure agressive en plein milieu apparut avant Aubusson,
tous les gens invisibles sous le métier ; coupés en deux*

Tante Madeleine devrait le subir

L'aiguille et la hache sont pour moi

Anxiété, l'abattoir.

Ce n'est pas fendu ; c'est coupé en deux au travers²⁸.

Le corps de tissu, la femme suggérée, représentée, et le couteau, phallique, masculin, se font face, tête bêche. Ainsi disposés, le couteau et la sculpture sont sur le point de s'unir, dans un mouvement amoureux et mortifère.

Séparer

Cette hésitation, contenue dans l'espace même de *séparation* des deux éléments, ce double mouvement entre création et destruction, nous le relient à l'ambivalence contenue dans l'installation *L'Accoucheuse*.

²⁸ Louise Bourgeois, *Destruction du père/ Reconstruction du père, Ecrits et entretiens 1923-2000*, Daniel Lelong éditeur, 2007, p. 139.

Si la camisole suspendue évoque immédiatement l'univers psychiatrique, les moulages de mains tenant des objets peuvent soulever une ambivalence dans l'interprétation du travail. Tout d'abord, on précisera qu'il s'agit de tirages uniques, dont aucune reproduction identique n'est possible. En effet, chaque moulage est réalisé dans une matrice détruite lors du tirage (fragmentation du moule en alginate), et de plus, l'objet tenu par chaque sculpture n'est pas ajouté à postériori, mais bien pris dans la matière au moment du moulage.

Ce temps de la matière et de l'objet sont des points importants de la démarche artistique. Nous y reviendrons.

Le geste, les plis de la peau, leur contrainte contre l'objet tenu, tous ces paramètres garantissent le caractère unique de chaque sculpture, tout comme chaque détail contenu dans le processus même de la création : choix des matériaux, densité, temps de fabrication et d'attente (temps de prise), finitions, détails visibles ou retouchés. A commencer par la finesse des tirages, qui laissent voir les empreintes digitales de l'original, ses lignes de la main, jusqu'à la moindre petite peau éraflée au coin d'un ongle.

Les mains de plâtre, coupées nettes sous le poignet, tiennent les fils reliés à la camisole. Appartiennent-elles à quelqu'un, à quelque chose ? Elles ne sont pas anonymes, bien que leur blancheur et leur distance, leur coupe d'avec un corps puisse traduire une dépossession au premier regard. Elles sont des fragments, non des morceaux : fabriquées dans leur

autonomie propre. Dans le procédé même de fabrication, rien ne cherche à les raccorder avec le reste du corps.

Dans le geste du moulage, on peut prédéterminer globalement ce que sera la forme (position des doigts, de la paume...) mais le tirage reste une expérience de la surprise. Quand la matière prend (ici l'alginat), la main se fige elle-même dans une gangue qui interdit tout mouvement : on fait corps avec la matière, sa patience, ses états. Cette sensation est source de volupté autant que d'angoisse.

Ces mains, tranchées mais sans rouge, tendent leurs doigts vers la camisole. Dans le reflet du miroir, elles se complètent, prennent racine, comme si dans le sol se creusait un trou d'illusion, qui dévoile pourtant l'envers vide de la camisole. Dans ce puits, dans cet *autre côté du miroir*, le regard tombe dans un dédale de fils, labyrinthe mortifère où le fou se retrouve pris dans un filet.

Ces mains tendent-elles un piège, une toile à échelle humaine ? Aucun fil ne guide vers la sortie, car d'issue, il n'y en a pas : le regard tourne en rond, ou dans un mouvement vertical il oscille entre le trou, la béance du miroir ou l'intérieur de la camisole. Comme dans un œuf, ou un cocon, sortir signifierait détruire, créer une sortie. Pas de sortie dérobée, comme dans les *Lairs* (Tannières) de Louise Bourgeois. A moins que la réponse soit la petite porte qu'on avait oublié, au fond, la promesse d'un ailleurs, un seuil pour ne pas rester dans cette pièce close. Comme dans le conte,

faudra-t-il muter, à la manière d’Alice qui choisit de grandir ou rétrécir par le truchement de nourritures magiques (*Drink Me/ Eat Me*) ? Adapter son corps et sa taille pour s’échapper ? Quelle mutation opérer pour échapper à l’ombre, au filet tendu, à la peur d’un monstre mi-homme mi-bête qui nous guette dans le tourbillon sans issue de son appétit dévorant, à sa bouche béante ourlée d’aiguilles ?

Louise Bourgeois dit « *c’est la femme enceinte qui défend son enfant. Qui défend son enfant qui n’est pas né.* »²⁹

Femme tisseuse, ou femme captive du filet ? Devant le prédateur, le *daiktor*, la proie cesse de bouger, les mains ne tissent plus, le souffle s’arrête, les fluides prennent en épaisseur, jusqu’à la compacité de la pierre, du marbre. La peau se fait minérale, la mutation a lieu.

Dans la sculpture du Bernin³⁰, Coré, ou Proserpine si on reste fidèle au titre, est enlevée et sait qu’elle est perdue. Le sculpteur choisit précisément l’instant où Pluton la saisit et la soulève hors de terre. L’image est insoutenable de violence et de beauté. Le rapt dont on imagine ensuite l’issue se devine dans la *Maniera* dont les chairs molles sont traitées dans le marbre. Aux veines des tissus organiques répondent les minces filets de la pierre de Carrare, et malgré la pesanteur réelle de cet admirable morceau de sculpture, l’équilibre

²⁹ Louise Bourgeois à propos de *Femme couteau* de 1970, entretien de 1996 avec Xavier Tricot, dans *Louise Bourgeois, Destruction du père/ Reconstruction du père, Ecrits et entretiens 1923-2000*, Daniel Lelong éditeur, 2007, p. 384.

³⁰ Annexes I : Figure VI

vertigineux des deux figures donne à la scène une légèreté impressionnante. A la puissance divine de Pluton, accentuée par la représentation des muscles saillants, et la facilité apparente avec laquelle il soulève la femme, s'opposent les courbes douces de Proserpine :

*«Et la Vierge, surprise, étendit les deux mains en même temps pour saisir ce beau jouet ; mais voici que la vaste terre s'ouvrit dans les plaines de Nysios, et le Roi insatiable, illustre fils de Cronos, s'en élança, porté par ses chevaux immortels. Et il l'enleva de force et la porta pleurante sur son char d'or».*³¹

Ovide, dans ses *Métamorphoses* Livre V, parle de *properatus amor*, c'est-à-dire d'« amour empressé », pour décrire le feu qui embrase le cœur d'Hadès à la vue de Coré qui cueille des fleurs³². C'est aussi la rapidité avec laquelle il enlève la jeune fille, et sans doute la rudesse des gestes qui consommeront cette union volée.

En effet, les deux personnages ne sont pas traités de la même façon dans la sculpture du Bernin, et cet écart met dramatiquement en lumière la domination de l'un sur l'autre.

³¹ Homère, *Hymne XXXIII à Déméter*, *Odyssée*, traduction Leconte de Lisle, 1893, p. 441, fac-similé disponible en bibliothèque numérique libre Wikisource.

https://fr.wikisource.org/wiki/Page:Hom%C3%A8re_-_Odyss%C3%A9e,_traduction_Leconte_de_Lisle,_1893.djvu/445

³² Ovide, *Métamorphoses*, Livre V, Traduction et notes de A.M. Boxus et J. Poucet, 2006, 5, 362-437, sur la Bibliotheca Classica Seleta de la Faculté de Philosophie et Lettres classiques de Louvain (en ligne), dernière mise à jour : 22 juin 2018. <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/METAM/Met05/Met-05-250-437.htm>.

Pluton, viril et prédateur, est sans retenue. La bouche révulsée, légèrement hirsute, il devient fureur. Le Bernin accentue la puissance effrayante du personnage par un traitement plus grossier du marbre, et des effets de matière : poils, peau à l'aspect plus grumeleux. L'homme est donc bien fait de pierre. C'est au personnage de Proserpine qu'est donné le rôle de surprendre le regardeur. En effet, sa chair est traitée avec une telle finesse que le marbre à certains points semble souple et fragile. Les mains de Pluton serrent vigoureusement la cuisse et la taille de la vierge, et la pression est telle que l'on se figure aussitôt non pas un marbre mais une peau délicate, un muscle, un membre tendre et élastique. C'est-à-dire que sous la pression des mains viriles, le marbre semble avoir muté en une matière molle, dont les formes répondent à la strangulation des doigts puissants.

La chair de Proserpine montre alors un seuil, un passage d'un état à un autre qui en dit la cause et la conséquence comme une métalepse, ce qui fait écho à l'acte même de son rapt. Si la sculpture fige un instant précis de l'action, à l'intérieur même de la représentation nous pouvons voir l'avant et l'après de la scène : enlèvement et viol, virginité et défloration, vie partagée entre terre et Enfers, entre printemps et hiver. Le Bernin suspend Proserpine au moment précis où sa mutation bascule, où son corps tout entier devient autre : dans la chair qui devient marbre, dans cette contradiction entre souplesse et rigidité, le sculpteur figure avec splendeur la mutation de la femme prise au piège. Et le

spectateur assiste, dans cette scène saisie dans le marbre, à l'évènement qui est le seuil même entre un avant et un après, entre ce qui est présent et ce qui va advenir : le viol de la nymphe.

Espaces entre deux

*« Je suis à la recherche ni d'une image ni d'une idée. Je veux créer une
émotion, celle du désir, du don, et de la destruction ».*

Louise Bourgeois, *Sculptures, Environnements, Dessins, 1938-1995*.

Miroitements

Dans son bel ouvrage *Le visage en question* (2004), Sylvie Courtine-Denamy cite Paul Valéry à propos de son *Narcisse* : « N'est-ce pas penser à la mort que se regarder au miroir ? N'y voit-ton pas son périssable ? L'immortel y voit son mortel. »³³

La présence du miroir dans l'installation *L'Accoucheuse*, qui creuse l'espace pour en dévoiler un nouveau, plus vide et inquiétant, fait référence à plusieurs œuvres et mythes bien connus. Celui de Narcisse, bien entendu, dans lequel la production du double, comme *re-présentation*, dans l'illusion du miroir formé par la surface de l'eau claire devient l'objet de la perte, et de la mort.

Ovide, au livre II de ses *Métamorphoses*, est le premier à avoir établi la relation entre la nymphe Echo et Narcisse, tous deux condamnés à subir leur dédoublement, et leur arrachement, leur fragmentation d'avec leur reflet mortifère. Lorsqu'il s'éprend de son image, victime de l'illusion du miroir d'eau, Narcisse n'a pas conscience que le portrait vu n'est pas *autre* que le sien. C'est cette distance fictive, illusoire, imposée par l'espace entre son propre corps et son reflet, qui le confond, et le conduit en amour autant qu'en erreur. Lorsqu'il prend enfin conscience de l'impossible étreinte de cette figure aimée, il souffre de n'être soudainement plus qu'un : « Iste ego

³³ Sylvie Courtine-Denamy, *Le visage en question, de l'image à l'éthique*, Editions La Différence, Paris, 2004.p. 19

sum ! »³⁴. C'est-à-dire que soudainement, ce qui crée l'effroi, et la décision de mort du jeune homme, c'est précisément la *non séparation* de lui-même et de son image, la fusion d'avec son projet d'amour. Il ne peut se défaire de cet objet dont il est éperdument épris, et cette impossible fragmentation, ouverture, le mène à la mort.

Cette question du dédoublement mortifère est présente dans l'œuvre *Ladder to Heaven*³⁵ de l'artiste japonaise Yayoi Kusama. Cette pièce, réalisée en 2000 a été visible en 2001 à la Maison de la Culture du Japon à Paris où nous l'avons découverte. A ce moment de notre parcours d'études artistiques, l'utilisation de miroirs, parfois brisés, permettait d'interroger la fragmentation des images-reflets, en créant de petits espaces hors du monde, des abris au regard. L'observation de *Ladder to Heaven* de Yayoi Kusama enjoint à penser le miroir davantage comme un objet de création d'un espace que comme répétition d'un réel, d'un modèle. Que nous montre cette « Echelle vers le paradis » ? Le titre nous invite à lever le regard pour poursuivre le reflet de l'objet dans le miroir circulaire fixé au plafond de la pièce. Le « paradis » serait cet espace insaisissable au regard qui se creuse loin dans les hauteurs, au-delà de nos ciels. Mais presque simultanément, le regardeur voit la continuité de l'échelle dans son sens opposé, c'est-à-dire enfoncée à même mesure dans le sol. C'est

³⁴ « Mais c'est moi ! » Ovide, *Métamorphoses*, trad. D. Robert, Arles, Actes Sud, 2001, III, p 463.

³⁵ Annexes I, Figure VII

justement la présence d'un second miroir horizontal, à même la dalle de la salle d'exposition, qui construit le dédoublement, la répétition à l'infini du motif de l'échelle, et donc façonne le chemin exactement inverse : la descente.

La répétition de l'image de l'échelle autorisée par les deux miroirs qui se font face crée ainsi non pas deux mais trois espaces en un seul. Ces espaces se poursuivent, se contaminent l'un l'autre. Il y a bien l'espace réel de l'échelle faite de néons, l'espace du reflet sur chacun des miroirs, et un troisième espace, creusé à l'infini par la duplication de chaque reflet sur la surface miroitante opposée. Yayoi Kusama, davantage célèbre pour sa multiplication de pois que pour cette œuvre, plutôt discrète dans l'exposition d'ailleurs, réalise ici un travail très sensible et emblématique de ce qui la fait souffrir depuis l'enfance :

« Un jour, après avoir vu, sur la table, la nappe au motif de fleurettes rouges, j'ai porté mon regard vers le plafond. Là, partout, sur la surface de la vitre comme sur celle de la poutre, s'étendaient les formes des fleurettes rouges. Toute la pièce, tout mon corps, tout l'univers en seront pleins ; moi-même je m'acheminerais vers l'auto-anéantissement, vers un retour, vers une réduction, dans l'absolu de l'espace et dans l'infini d'un temps éternel. [...] Je fus saisie de stupeur. [...] Peindre était la seule façon de me garder en vie, ou à l'inverse était une fièvre qui m'accablait moi-même. [...] »³⁶

³⁶ Texte publié dans le magazine programme *Code Couleur*, à l'occasion de l'exposition « Yayoi Kusama » au Centre Pompidou, du 10 octobre 2011 au 9 janvier 2012, "Un pois, c'est tout", par Chantal Béret, Conservatrice au musée national d'art moderne.

Yayoï Kusama, qui vit actuellement à Tokyo dans un établissement de soins psychiatriques à sa demande, est diagnostiquée comme souffrant de schizophrénie. Au Japon, c'est une dénomination qui n'existe pas ou plus, on lui préfère le terme de « trouble d'intégration » (*Togo Shitchō Sho*), plutôt que de souligner « la division de l'esprit » qui ouvre le champ à de mauvaises interprétations de l'extérieur, et à une grande difficulté d'acceptation pour le malade.³⁷

Si nous voulons poursuivre plus loin avec exactitude, il nous faut comprendre ce que recouvre ce terme, dans le champ de la médecine occidentale contemporaine. La CIM 10 est la Classification Internationale des Maladies, publiée par

³⁷ «Le Japon a été le premier pays à renommer la *schizophrénie* (Sato, 2006). La campagne a débuté en 1993, sur l'initiative du mouvement familial, qui a fait appel à l'Association des psychiatres japonais (APJ) pour changer le mot *Seishin Bunretsu Byō* (« esprit divisé »). Ce n'était qu'une partie du programme destiné à la lutte contre l'incompréhension et les préjugés entourant la schizophrénie. Après une série de sondages, de symposiums et de journées d'étude, le comité de l'APJ, responsable de l'image de la schizophrénie, a choisi le terme *Togo-Shitchō Sho* (« trouble de l'intégration »), adopté par la suite lors d'une audience publique. Résultat : les patients acceptaient mieux le diagnostic. La stigmatisation associée à l'ancien nom vient du traitement effrayant infligé aux personnes atteintes et de la lente évolution de la maladie à la fin du 19e siècle et au début du 20e siècle, la chlorpromazine n'ayant pas encore été inventée. La stigmatisation a diminué grâce au nouveau nom et aux données factuelles qui l'accompagnent. Les personnes atteintes acceptaient plus le terme *Togo-Shitchō Sho* que « esprit divisé » et, par conséquent, l'annonce du diagnostic par le psychiatre, ce qui facilitait l'adhésion au traitement et diminuait les rechutes; ils cherchaient plus à demander de l'aide et se suicidaient moins, signes d'une meilleure estime de soi et d'une diminution de l'auto-stigmatisation. » *Un nom moderne pour la schizophrénie (SPP)*, Article de Bill George et Aadit Klijn, Groupe de Réflexion Anois, Utrecht, Pays Bas, paru dans la revue *Psychological Medicine* (Cambridge University Press), 2013, et mis en ligne en consultation libre sur le site docplayer.fr.

l'Organisation Mondiale de la Santé, et sa 10^e révision, achevée en 1992, est celle actuellement utilisée dans la recherche scientifique et par les personnels de la médecine. Cette classification sera révisée (CIM 11) en 2018. En attendant cette version actualisée, nous relevons ce qui s'écrit pour la définition de la schizophrénie, dans le chapitre V dédié aux « Troubles mentaux et du comportement » (Codification F00-F99) :

Schizophrénie

Les troubles schizophréniques se caractérisent habituellement par des distorsions fondamentales et caractéristiques de la pensée et de la perception, ainsi que par des affects inappropriés ou émoussés. La clarté de l'état de conscience et les capacités intellectuelles sont habituellement préservées, bien que certains déficits des fonctions cognitives puissent apparaître au cours de l'évolution. Les phénomènes psychopathologiques les plus importants sont: l'écho de la pensée, les pensées imposées et le vol de la pensée, la divulgation de la pensée, la perception délirante, les idées délirantes de contrôle, d'influence ou de passivité, les hallucinations dans lesquelles des voix parlent ou discutent du sujet à la troisième personne, les troubles du cours de la pensée et les symptômes négatifs.

L'évolution des troubles schizophréniques peut être continue, épisodique avec survenue d'un déficit

progressif ou stable, ou bien elle peut comporter un ou plusieurs épisodes suivis d'une rémission complète ou incomplète. On ne doit pas faire un diagnostic de schizophrénie quand le tableau clinique comporte des symptômes dépressifs ou maniaques importants, à moins d'être certain que les symptômes schizophréniques précédaient les troubles affectifs. Par ailleurs, on ne doit pas porter un diagnostic de schizophrénie quand il existe une atteinte cérébrale manifeste ou une intoxication par une drogue ou un sevrage à une drogue. Des troubles semblables apparaissant au cours d'une épilepsie ou d'une autre affection cérébrale, sont à coder en F06.2, ceux induits par des substances psycho-actives étant à classer en F10-F19 avec le quatrième chiffre .5.

Ce « trouble de l'intégration » dont il convient davantage de parler, dans ce contexte, affecte l'artiste Yayoi Kusama de telle manière qu'il menace sa vie. La création devient salvatrice (*Art is a guaranty of sanity* écrit Louise Bourgeois au fronton de sa *Cell Precious Liquids*, en 1992³⁸), pour rester en vie et ne pas sombrer dans l'anéantissement de soi *dans l'absolu de l'espace et dans l'infini d'un temps éternel*.³⁹ Nous voyons ici apparaître deux termes qui sont en travail dans la souffrance du malade à travers son corps même : l'espace et le

³⁸ Annexes I, Figure VIII

³⁹ Yayoi Kusama, dans le texte du catalogue *Code Couleur, Op cit.* p.12.

temps, ouverts, infinis, englobants, jusqu'à l'engloutissement. Chacun, dans sa construction, nécessite un corps mesurable, « fermé », aux limites définies pour accepter et embrasser, de la même manière, les limites du monde.

Ce qui n'est pas le cas dans la maladie mentale, où la perception du corps s'abîme contre ces conventions mesurables.

C'est également ce que Yayoi Kusama exprime en se recouvrant de pois, à la manière dont elle a vécu certaines hallucinations visuelles et sensibles dans son enfance malheureuse, lors de nombreuses performances intitulées *Self Obliteration*⁴⁰, dans les années 1968-1970.

Ces performances sont également le lieu d'une protestation contre l'aliénation des corps dans la société de consommation américaine des années 1960-1970. Kusama voit, à travers ses actions et ses œuvres, le moyen de partager son besoin de rébellion, d'émancipation à la fois physique, sexuelle, intellectuelle et artistique.

L'artiste, dont la « vie est un pois parmi d'autres pois » nous indique la difficulté de se situer dans le monde. Promise à un mariage arrangé, jeune ouvrière forcée à la confection parachutes et uniformes pendant la guerre du Pacifique après l'attaque de Pearl Harbor, la vie de Yayoi Kusama ne la prédestinait pas à une carrière artistique, loin des codes de son éducation sévère et répressive. Dans cet enfermement

⁴⁰ Annexes I, Figure IX

psychologique dont elle témoigne, Yayoï Kusama a trouvé comme porte de sortie la représentation de ses hallucinations. C'est-à-dire que cet espace psychique, source de souffrance, s'est dédoublé pour devenir image, hors d'elle.

Ni image de l'imagination, ni images de la mémoire, ses œuvres sont le fruit de sa capacité à exprimer la sensation de propagation, de contamination, vécue lors de ses hallucinations. Nous voyons ici toute la difficulté à définir le terme de représentation dans cette œuvre emblématique des relations entre le corps et la psyché.

Le corps sans place c'est celui qui, éprouvé dans la souffrance, cherche sans le trouver, un lieu adéquat pour être au monde.

Suspendre

Louise Bourgeois disait être *a runaway girl*⁴¹, c'est-à-dire une fille sans lieu à elle, quelqu'un qui, sans arrêt, transite et hésite entre deux places. Une fuite, un départ sans arrivée.

Nous voyons dans plusieurs parties de son travail la question d'un espace impossible, fragmenté.

Tout d'abord dans le rapport entre deux œuvres de la même période : *Cell*⁴² (*Arch of Hysteria*), de 1992-1993, et *Arch*

⁴¹ « I was a 'runaway girl' from France who married an American and moved to New York City.[...] Homesickness was the theme of the early sculptures. » Entretien avec Rachel Cook, journaliste au quotidien britannique The Guardian, le 14 octobre 2007.

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2007/oct/14/art4>

⁴² Annexes I : Figure X

*of Hysteria*⁴³, la sculpture en bronze et patine polie, présentée suspendue, datant de 1993. Dans le cas de la première œuvre, il s'agit d'une *Cell*, un environnement (cellule, abri, prison, chambre d'isolement ? A distinguer de ses *Lairs*, des tanières qui possèdent des ouvertures pour une fuite possible) composé de plusieurs éléments qui forment ensemble une œuvre dans laquelle le spectateur pénètre. La mise en espace, par la disposition des cloisons aux matériaux bruts, et des éléments choisis (table, scie circulaire, lit en métal), confère à cette pièce une ambiance angoissante. Sur le matelas, que recouvre un drap brodé de texte aux lettres rouges et bleues (« Vous me ferrez (*sic*) cent lignes –non. deux cent. » et la répétition en rouge de « Je t'aime » alignés et en colonnes) se cabre un corps de bronze sans tête ni bras. Le bombé du sous-vêtement nous permet d'y reconnaître un corps masculin. De même, lorsqu'on observe l'ensemble des corps féminins représentés par Louise Bourgeois, on remarque sa propension à marquer la poitrine féminine, à y affirmer la lourdeur généreuse. Ici, pas de relief au-dessus des côtes. Louise Bourgeois se sert ici de son modèle et ami Jerry Gorovoy: « *L'utilisation de Jerry comme modèle n'a rien à voir avec les mises en scène de théâtre de l'hystérie de Charcot. Jerry n'est pas « mis en scène »*,

⁴³ Annexes I : Figure XI

*il fait partie d'un drame à deux, mais il ne fait pas partie d'un théâtre. C'est le psycho-drama*⁴⁴.

Louise Bourgeois renverse ici l'habituelle attribution de l'hystérie aux femmes, en donnant au corps de son ami la forme en arc tendu si emblématique des crises hystériques. Mais de la douleur, Louise Bourgeois s'en défend, ou plutôt, elle sème le trouble : « *La Cellule avec la figure de l'arc hystérique traite de la douleur émotionnelle et psychologique. Ici dans l'arc, le plaisir et la douleur sont mêlés dans un état de bonheur. L'arc –résultat de la montée de la tension puis du relâchement – est sexuel. C'est un substitut pour l'orgasme sans accès au sexe. La figure crée son propre monde et est très heureuse. Nulle part il n'est écrit qu'une personne dans cet état souffre.* »⁴⁵

Nous souhaitons regarder en parallèle l'œuvre *Arch of Hysteria*, datant de l'année suivante. Cette sculpture est peut-être la suite, un prolongement de l'idée de Louise Bourgeois, et confirme ses propos.

Suspendu par un fil visible mais discret, un corps à la position acrobatique flotte à bonne hauteur du sol. Cambré à l'extrême, les bras lancés vers l'arrière –mais y'a-t-il encore un avant ?- ses mains frôlent ses talons. Les jambes sont fines, les os iliaques très saillants tout comme les côtes, la taille est étroite. Au sommet de ce corps fuselé qui s'arc-boute, une

⁴⁴ Entretien pour le film *Louise Bourgeois*, de Camille Guichard, 1995, cité par Marie-Laure Bernadac dans *Les Papesses*, catalogue de l'exposition à Avignon, Palais des Papes, 9 juin-11 novembre 2013, p. 142.

⁴⁵ Louise Bourgeois, in *Balcon*, Madrid, n°8-9, 1992, p. 44-47, cité par Marie-Laure Bernadac dans le catalogue de l'exposition *Les Papesses*, op.cit. p. 142.

rondeur, le signe d'une virile présence peut-être même exagérément bossue afin d'être clairement visible. Il s'agirait donc d'un corps masculin. Pourtant, peu d'éléments distincts l'indiquent également : les épaules sont fines, tout comme les bras, le cou sans tête ne marque pas l'angle de la pomme d'Adam. Sous la sculpture de bronze patiné, des ombres portées du corps suspendu dessinent d'autres silhouettes au sol et sur les murs. Celles-ci, encore, ne sont pas tout à fait viriles. Les éclairages viennent d'en haut, et ne découpent pas le corps dans son profil virilement flatteur. Le mont de l'entre-jambe disparu, le corps flottant se fait encore plus léger, et son ombre dansante laisse même percevoir, par un jeu de perspective, une poitrine bien féminine cette fois, à la place d'une épaule et du cou tranché. Cet isolement de la figure, sans un espace suspendu, montre-t-elle la condition de la création selon Louise Bourgeois ?

Dans son *Francis Bacon*, Deleuze insiste sur la nécessité d'*isoler* la figure pour *rompre avec la représentation, casser la narration, empêcher l'illustration, libérer la Figure : s'en tenir au fait*⁴⁶. Vidé de tout récit, la figure d'*Arch of hysteria* effectivement ne *souffre pas* dans le monde qu'elle se crée.

Partout, l'on peut lire que Louise Bourgeois a représenté ici le corps d'un homme hystérique, afin de « *transgresse[r] les rôles social et sexuel assignés à la femme, contestant*

⁴⁶ Gilles Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Seuil, 1981, p.12.

l'idée fausse de l'hystérie, maladie féminine. »⁴⁷ Mais affirmer *de facto* qu'il s'agit ici d'un corps d'homme, sur le simple indice de la présence d'un relief viril, ou sur le souvenir du modèle ami de l'artiste dans *Cell (Arch of Hysteria)*, revient à fermer l'œuvre de Louise Bourgeois à toute une part d'interprétation et de compréhension, et réduit le travail de l'artiste à une dualité simple, une opposition homme/femme trop usuelle et qui ne traduit pas la complexité et la singularité de son œuvre.

Le corps exposé ici n'est peut-être ni homme ni femme. Ni tout à fait l'un, ni tout à fait l'autre. C'est un corps, humain, sans tête, sans visage ni regard –donc sans rencontre avec l'autre, selon Lévinas –nous revenons à cette définition plus tard. Un corps sans figure, la figure d'un corps qui se rencontre lui-même dans le vertige centrifuge de la crise. L'arc d'hystérie, telle une force électrique, irradie le corps et le contracte en un O quasi parfait. Le corps *se retourne* et forme un œuf, et donc *retourne* à son origine œuf-cellule, paradoxe de la matière: les chairs molles se raidissent, deviennent ici métal, ce qui contredit la légèreté de la suspension. A l'absence de tête, donc de visage, répond le trou béant dessiné par la silhouette contracturée. La ligne du corps trace dans l'espace un œil ouvert et vide, ourlé d'or, comme une bague : celle de la

⁴⁷ Texte accompagnant la légende de l'œuvre *Arch of Hysteria*, 1993 (version avec une patine au nitrate d'argent), sur le site du Musée des Beaux Arts du Canada, qui acquiert l'œuvre en 2005.

<https://www.gallery.ca/collection/artwork/arch-of-hysteria>

femme à marier, ou celle de l'objectif photographique qui fixe la crise en un instant de spectacle.

La patine dorée évoque l'Or des alchimistes, la magie de la transformation chimique. Cette transformation, transmutation, est à l'œuvre dans tout le travail de Louise Bourgeois. Ni homme ni femme, c'est l'*Hybris*⁴⁸, l'excès contre la norme, la démesure qui mène à repousser ses propres limites pour devenir autre, la déraison. C'est un corps sans place, suspendu et flottant dans un espace indéterminé : l'autre de la camisole.

Détruire

Cette non-place, cette quête d'une *chambre à soi*, est ce qui réunit, dans la recherche, l'histoire des femmes, des artistes, celle des malades rencontrés en psychiatrie, et celle du corps

⁴⁸ « La première traduction donnée par l'article du dictionnaire de Bailly est : « *litt.* Tout ce qui dépasse la mesure, excès (*p. opp. à σωφροσύνη*). [...] Platon, par la bouche de Socrate, oppose dans le *Phèdre* l'ὑβρις à la tempérance (*σωφροσύνη*), qui est domination du jugement rationnel sur les désirs ; il donne de l'*hubris* la définition suivante : « quand, déraisonnablement, un désir nous entraîne vers les plaisirs et nous gouverne, ce gouvernement reçoit le nom d'*hubris* (ὑβρις) ». Article de Jean-Marie Mathieu, *Hybris-Démesure ? Philologie et traduction*, *Kentron* [En ligne], 20 | 2004, mis en ligne le 09 avril 2018. <http://journals.openedition.org/kentron/1820> ; DOI : 10.4000/kentron.1820

Au sujet de l'Hybris, Jeanine Chasseguet Smirgel dit : « C'est l'HYBRIS de l'homme, qui peut le pousser à identifier son corps à la puissance machinique. Mais la machine possède, en vérité, à l'instar du corps, une ORGANISATION. Ses pièces, articulées entre elles, exigent de n'être point placées au hasard. Or cette notion d'organisation – qui implique différences et hiérarchie – est en passe de disparaître de l'univers mental occidental. Il m'est apparu que quelque chose de cette désorganisation pouvait donner lieu au fantasme d'un corps éclaté. Et que ce fantasme s'inscrivait même, parfois, dans le réel. L'explosion du corps propre devient alors le reflet d'un monde dont le démantèlement est ardemment souhaité ». Jeanine Chasseguet-Smirgel, *Le corps comme miroir du monde*, PUF, p 3.

vécu, à la fois dans le temps de la maladie et dans celui du soin. C'est-à-dire que la question d'un espace propre se déplace tout au long de la recherche, entre le vécu personnel et le corps des autres, entre histoire personnelle, histoires et Histoire

Luce Irigaray dit : *Je n'ai pas encore trouvé le lieu d'où je pourrais commencer à dire quoi que ce soit. Ici, maintenant.*⁴⁹

Cet espace impossible, introuvable, interdit, comment le construire ? Puisque la femme s'écrit par le manque (elle n'est pas un homme), alors est-elle par essence fragmentée ?

A propos de ses *Cells*, Louise Bourgeois dit qu'elles naissent d'un désir de *séparer les choses* : *Lorsqu'on a un problème, la façon d'y trouver une solution peut être d'en séparer les éléments avec un esprit analytique. Les cellules peuvent séparer et unifier.*⁵⁰ Et plus loin : *Je passe ma vie à séparer les choses les unes des autres de façon à en découvrir les différences.*⁵¹

⁴⁹ Luce Irigaray, *L'oubli de l'air chez Martin Heidegger*, Editions de Minuit, Paris, 1983, pp 31-32, cité par Denise Couture dans son article en ligne *Le rien et le féminisme : à propos de la gratuité*, Erudit.org, octobre 1996. Couture, D. (1996). Le rien et le féminisme : À propos de la gratuité. *Théologiques*, 4(2), 99–115. doi:10.7202/602442ar

<https://www.erudit.org/fr/revues/theologi/1996-v4-n2-theologi2887/602442ar.pdf>

⁵⁰ Entretien avec Louise Bourgeois par Suzanne Pagé et Béatrice Parent, dans *Louise Bourgeois, Sculptures, environnements, dessins, 1938-1995*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1995, p.15.

⁵¹ Ibid, p16.

*Je casse tout ce que je touche parce que je suis violente ? Je détruis les relations que j'ai avec mes amis, mes amours, mes enfants. En général les gens ne peuvent pas le soupçonner, mais je suis cruelle et c'est présent dans mes travaux. Je casse les choses parce que j'ai peur et je passe mon temps à réparer. Je suis sadique parce que j'ai peur.*⁵²

La destruction est une étape nécessaire dans la construction de son espace à elle. Une fois détruit (brisé, découpé, voire ingéré comme elle le raconte dans son récit qui accompagne l'œuvre *La Destruction du père*, 1974), elle peut réparer l'objet, ré-agencer des parties, imaginer une nouvelle structure: « *Le but de La Destruction du père était d'exorciser la peur. Une fois que ça a été présenté au public —eh bien je me suis sentie différente. Je ne veux pas utiliser le terme thérapeutique mais en fait, exorciser c'est une entreprise thérapeutique. La raison de cette oeuvre était la catharsis ou la purification* »⁵³

Nous relient cette évocation d'une destructivité créatrice à la conception de la *créativité* (à différencier de la *création*) que donne Donald Winnicott dans cette séquence citée par René Roussillon : « *Hé l'objet, je t'ai détruit. « Je t'aime ». Tu comptes pour moi parce que tu survivs à ma destruction de toi. Puisque*

⁵² Entretien avec Louise Bourgeois par Suzanne Pagé et Béatrice Parent, dans *Louise Bourgeois, Sculptures, environnements, dessins, 1938-1995, Op Cit*, p. 200.

⁵³ *Louise Bourgeois, Sculptures, environnements, dessins, 1938-1995*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1995, p. 131.

je t'aime je te détruis tout le temps dans mon fantasme (inconscient). Ici s'inaugure le fantasme chez l'individu »⁵⁴

L'idée centrale de Winnicott est celle d'un ajustement de ce qui est *créé* par le bébé avec ce qui est *trouvé* par le bébé dans sa relation à sa mère (et à son corps) : l'enfant doit pouvoir trouver ce qu'il est capable de créer, et vice-versa, afin d'être confronté à une situation qu'il peut intégrer (situation *en soi* qu'il peut en faire *pour soi*). *L'échec du processus aura pour conséquence une augmentation de la destructivité dont l'intensité apparaît alors comme réactionnelle au caractère traumatique de l'échec.*⁵⁵

A partir du moment où l'objet (le sein maternel, c'est exemple récurrent de Winnicott) est créé/trouvé, l'enfant se fait l'illusion féconde qu'il est omnipotent ce qui contribue à la construction d'une confiance en soi. Cette illusion doit cependant être progressivement dépassée, ce qui donne lieu à un sentiment de frustration et d'agressivité. L'objet doit survivre à la rage *destructrice exprimée par le nourrisson*, mais cette survivance n'est pas un retrait affectif, plutôt une maintenance, une adaptation. En survivant, l'objet montre à l'enfant que ce qu'il croyait avoir détruit ne l'est pas, et qu'il échappe donc à sa toute puissance, qu'il y résiste, et qu'il n'est pas sous sa dépendance : c'est la découverte de la présence séparée de la mère. René Roussillon précise que cette séparation est

⁵⁴ René Roussillon, *La créativité : un nouveau paradigme pour la psychanalyse freudienne*, site de l'auteur : <https://reneroussillon.com/creation/creativite-chez-dww/>

⁵⁵ René Roussillon, *La créativité : un nouveau paradigme pour la psychanalyse freudienne*, Op cit, non paginé.

comprise très tôt par le nourrisson, et qu'elle n'est pas qu'une affaire de perception, mais plutôt de conception (concevoir comme *autre-sujet* et non plus comme *objet*). C'est à partir de cette expérience que Roussillon, après Winnicott, nomme *détruit/Perdu/(re)trouvé*, que la question de la créativité est modifiée : si la créativité première est « *automate* »⁵⁶, puisque non reconnue comme étant supportée par un rapport d'illusion au corps de la mère (bien que ressentie comme vraie), la seconde créativité, « *volontaire* »⁵⁷ émerge de cette séparation, quand s'autonomisent le sujet et l'autre-sujet. Elle va pouvoir « *être portée par des motions pulsionnelles « subjectivées » et la question de l'introjection du processus créatif va pouvoir se déployer* ». ⁵⁸

Ceci nous permet de comprendre le rôle de l'agressivité dans le couple destruction-créativité : « *La théorie orthodoxe suppose toujours que l'agressivité est réactionnelle à la rencontre avec le principe de réalité, alors qu'en fait c'est la pulsion destructrice qui crée la qualité de l'extériorité.* »⁵⁹

⁵⁶René Roussillon, *La créativité : un nouveau paradigme pour la psychanalyse freudienne*, Op cit, non paginé.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ D.W. Winnicott, « L'utilisation de l'objet et le mode de relation à l'objet au travers des identifications », dans *Jeu et réalité*, Paris, Gallimard, 1975, p. 130.

Premier bilan

Louise Bourgeois dit : « *Une femme n'a pas de place comme artiste jusqu'à ce qu'elle prouve, et reprouve, qu'on ne pourra pas l'éliminer.* »⁶⁰ Nous pourrions en dire tout autant de la personne malade.

Dans cette première partie de la recherche, nous avons cherché en quoi les concepts psychanalytiques de *morcellement* et de *fragmentation*, permettaient d'entrevoir une lecture au geste de fragmentation dans la pratique artistique. La définition de la fragmentation (du *Self*) par Heinz Kohut permet de prendre de la distance avec les instances freudiennes qui construisent le rapport de l'être au monde sur la sexualité, et ses obstacles, par la castration symbolique. Chez Kohut, la menace de la fragmentation du *Self* s'accompagne de manifestations visant à le restaurer. C'est donc une vision plus mouvante et labile qui est proposée.

Nous y avons trouvé de l'intérêt dans la mesure où dans la représentation fragmentée du corps que nous figurons dans les travaux plastiques, les fragments semblent d'auto-engendrer eux-mêmes, ils tiennent des outils visant à leur propre réparation. Cette autonomie du fragment, qui n'est donc pas un *morceau de...*, nous l'avons relié au symptôme de morcellement dans la maladie mentale. Le corps des patients

⁶⁰ Louise Bourgeois, dans un article de Cindy Nemser, publié dans *Arts Magazine*, février 1971, dans *Louise Bourgeois, Destruction du père/Reconstruction du père, écrits et entretiens 1923-2000*, Daniel Lelong éditeur, 2007, p 103.

rencontrés à l'hôpital psychiatrique de Villejuif dès l'été 2001, et dont nous avons conservé certains portraits, faisaient état de ces troubles. C'est cette première fois devant le *spectacle* des corps en crise que nous n'avons pas pu oublier, et qui, dans la maladie, diagnostiquée en 2003, s'est réactualisée en devenant sensation ou absence de sensation.

La sensation, c'est celle d'un corps coupé en deux dans sa longueur, comme ce qui va advenir à la petite figure rose de Louise Bourgeois dans *Femme Couteau*, évoquée plus haut.

Dans cette sculpture, Louise Bourgeois représente le corps féminin, et présente le couteau. Pourquoi cette cohabitation ?

En se saisissant directement du couteau comme objet réel, et en le mettant ainsi en scène au-dessus du corps représenté, en tissu, Louise Bourgeois pointe avec efficacité la distance entre les deux objets. Cette distance n'est plus d'ordre spatial, mais symbolique, c'est-à-dire de l'ordre des représentations et des sens cachés, que nous interprétons, notamment par le biais du langage.

Le couteau appartient au réel cru, brut, c'est un objet du quotidien. Le corps féminin, réalisé en tissu, est une représentation de corps féminin. C'est-à-dire qu'il n'est présent que par l'image à laquelle il nous renvoie. Il figure, par sa matérialité, un corps réel absent, une image capable de nous le remettre en mémoire.

Le concept de représentation trouve ici tout son sens, si l'on suit le travail de Louis Marin : *Qu'est-ce que représenter sinon porter en présence un objet absent, le porter en présence comme absent, maîtriser sa perte, sa mort par et dans sa représentation et, du même coup, dominer le déplaisir ou l'angoisse de son absence dans le plaisir d'une présence qui en tient lieu, et dans cette appropriation différée par référence et reconnaissance transitives, opérer le mouvement réfléchi de constitution du sujet propre, du sujet théorique ?*⁶¹

Plus loin il ajoute : *Répondre à ces questions, c'est donner à ma représentation le statut juridique d'un jugement vrai par lequel le sujet théorique s'approprie en toute légitimité l'être dans son représentant et s'approprie ou s'identifie lui-même. C'est en ce sens que toute représentation est d'essence narrative.*⁶²

Le corps féminin fabriqué par Louise Bourgeois est une représentation au titre qu'elle porte au regard du spectateur, et à sa connaissance, un objet qui signifie, dans cette histoire, la perte du corps réel féminin, son engloutissement par le réel, la présence du couteau. Représenter est bien sûr ici double : fabrication qui imite, offre visuellement une reconnaissance de ce à quoi elle renvoie, et en même temps, ouverture au regard

⁶¹ Louis Marin, *Représentation et simulacre, Critique*, 1978, tirage à part, p. 535, Revue générale des publications françaises et étrangères, consultable en ligne :

http://www.louismarin.fr/ressources_lm/pdfs/Critique78-2.pdf

⁶² Louis Marin, *Représentation et simulacre, Op cit*, p. 536

de l'impossible présence du corps réel, ou plutôt réelle absence du corps présent.

Cette impossible place, cette indétermination, nous en avons fait le récit dans l'installation *l'Accoucheuse*. Nous le disions plus haut, le titre lui-même ne désigne pas une personne identifiée (la parturiente ou la sage-femme ?). La présence, en suspension, de la camisole, renforce l'idée d'un espace bien visible mais qui se délocalise sans cesse. L'objet devient mobile, dansant entre deux lieux. Dans son mouvement, il entraîne des fils de soie, qui se finissent parfois par de petits cocons de matière enroulée sur elle-même. Métaphore de la camisole, qui est un non-lieu, ou l'endroit d'une métamorphose : celle de l'espérance de la guérison.

Ce vêtement souvenir, emprunté au service couture de l'hôpital psychiatrique pour ce travail, porte en lui la trace invisible des corps retenus, contenus. Des personnes en souffrance, dont nous ne connaissons pas le visage ni l'identité, mais dont nous savons l'existence, puisque c'était là, dans les mêmes murs, derrière les mêmes portes. Il fallait sortir quelque chose de ces murs, emporter, même temporairement, un témoin de cette histoire, qui se déroule dans un autre temps qu'ici.

Lorsque Louise Bourgeois suspend ses anciens vêtements à des os d'animaux (*Untitled*, 1996, Centre

Pompidou à Paris⁶³), remplaçant et figurant d'habituels cintres, elle fait également rejaillir, hors de son « placard » toute une partie de son histoire personnelle, sans pour autant l'illustrer, la narrer. Dans cette œuvre sans titre, sept vêtements de femme sont présentés, autour d'une structure en métal, qui rappelle les porte-bobine de fil dont elle s'est déjà servie dans *Red Room (Child)*⁶⁴ en 1994, et qui évoquent l'atelier de tapisserie familial.

Ce qui retient notre attention dans cette œuvre, c'est la présence, volontairement fantomatique, absente, de la femme, de sa représentation. Les vêtements sont des robes, des déshabillés, des sous-vêtements ou de la lingerie. Leur transparence et leur légèreté contrastent avec la solidité et la stabilité du portant de métal et la masse des os qui les retiennent. Mais le travail de Louise Bourgeois ne peut se lire dans une simple dualité, une opposition masculin/féminin. Nous préférons la dialectique du dédoublement, de la transformation et du l'un-dans-l'autre. Ainsi, le portant (de fil) n'est que le point de départ d'une mutation. Sa ramure s'étend pour donner naissance à des branches-os qui soutiennent le feuillage de vêtements effeuillés.

Ces espaces sont donc contigus et se rejoignent, voire s'enveloppent les uns dans les autres. De la fragmentation, Louise Bourgeois propose ici une réunification, un

⁶³ Annexes I, Figure XII

⁶⁴ Annexes I, Figure XIII

rassemblement qui ne fait cependant pas que juxtaposer les éléments.

Si le vêtement est affaire de surface en apparence, il est ici davantage un élément de la profondeur, du passé, et de l'enfoui. Louise Bourgeois représente des corps oubliés, tout autant que ce que la camisole pouvait envelopper, et, suspendus dans le temps et dans l'espace, nous ne pouvons que les soupçonner par la métonymie offerte par la présence de l'os, fragile reste d'un corps sans vie. Elle, qui sculpte avec tant de finesse les corps, choisit ici de le rendre visiblement absent, effacé, aborbé, asséché.

Jeu de l'absence visible du corps, que l'on suggère dans le souvenir de la matrice nécessaire au moulage. Les mains, féminines, tronquées, se dédoublent en miroir et leur présence nous apparaît dans cet espace d'illusion.

Leur fragmentation permet un espace possiblement visible, une survivance.

En cherchant à voir comment le concept psychanalytique de fragmentation, en parallèle de celui de morcellement, pouvait s'articuler alors avec la pratique artistique, nous avons trouvé un geste qui, dans l'acte même de séparation, enjoignait à penser son retour, sans pour autant le démentir. L'installation *L'accoucheuse*, réalisée en 2012, nous a permis d'éclairer comment la représentation fragmentée du corps permettait, par sa construction dans l'espace, sa composition, et par les espaces représentés ou construits par les objets présents, de rejouer, en les transformant en

métaphores, les troubles qui saisissent le corps qui n'a pas de place en lui-même ou hors de lui-même. En cela, notre recherche s'est appuyée sur les œuvres de deux artistes : Yayoi Kusama, dont la maladie mentale impacte fortement la démarche artistique, et Louise Bourgeois, dont le rapport au corps, complexe, terrible et fascinant, se construit sur la voie de la métaphore et du symbole.

Progressivement, une trame se tisse entre la présence et les devenirs du corps personnel, du corps des patients de l'hôpital psychiatrique, du corps des artistes, du corps des femmes. Nous nous rendons bien compte que tout ceci est imbriqué, et qu'il est difficile –mais est-ce seulement souhaitable ? de distinguer avec netteté l'un ou l'autre. Tout ici a à voir avec le temps, la mémoire, et son processus de rassemblement, peut-être de stratification sur lequel il est temps de poursuivre la recherche.

2/ RASSEMBLER

Attendre et espérer

Retourner

Coïncider

Attendre et espérer

« Le cauchemar se fige encore davantage jusqu'à donner au rêveur le temps des pierres. Lenteur ou vitesse n'avaient plus de sens pour moi. »

Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos.*

Comment attendre ?

Nous sommes mouvement, sensation, on sent et on touche. Ici la douceur de la joue d'une petite fille, là, la fraîcheur d'une brise estivale dans le basilic du jardin. On respire la chaleur de l'haleine d'un baiser familier, on goûte une lèvre tendue. On effleure la finesse des boucles de l'enfance, on caresse l'espérance velue d'un chat qui ronronne pour son repas. On perçoit le parfum d'une gorge déshabillée, on désespère, la main dans des draps froids.

Comment attendre ?

Nous sommes mouvement, sensation, on sent et on touche. La main familière, est à présent si lourde, comme du plomb. Elle est d'acier ou de fonte, elle s'enfonce dans les plis glacés des draps que l'on ne sent plus. On respire un air qui semble de plus en plus étranger, amer. La voix s'encombre, l'atmosphère y prend comme une cire. Le corps s'alourdit, pressé par quelque cadavre : c'est le fantôme de mon propre corps qui s'y promène, et s'y repose.

Comment attendre ?

Une goutte de venin, agglomérat soudain, a cheminé trop loin, agglutinant une dose, et formant souterrain, l'arrêt de la prose.

Comment attendre ?

On vomit, crache, et hurle sans voix. Tout le corps exulte la colère d'être ici et là, attaché à ce lit d'hôpital, greffé de fils électriques multicolores qui courent sur la peau. Un tégument qui ne ressemble même plus au terrain

connu. Une peau fragile, dont on prend soin l'hiver, qu'on aime l'été quand elle sent bon le soleil, est maintenant marbrée de vert et de bleu, parcourue d'ecchymoses brunes et jaunâtres. Les veines ont explosé sous la répétition des aiguilles. L'intérieur des bras devient dur comme un cuir, alors on prélève dans les poignets, puis dans les mains. Le corps ressemble à un mur de plâtre dans lequel on aurait gravé sa colère, sa détresse d'être petit à petit, ou soudainement, autre, ailleurs. Troué, raccommodé, meurtri, affaibli par la rage des outils qu'on ne peut saisir.

Comment attendre ?

Comment attendre que les choses fassent leur effet ? Les calmants, la morphine, les mots, les discours, les neuroleptiques ? Que la douleur passe, que les plaies cicatrisent ? Les trous dans le corps, les images obsédantes de son corps mou et liquide : cerveau, cœur, aorte, œsophage, de tous les organes, déployées sur les écrans de la salle d'IRM. Autant de pellicules qui s'échappent de soi, du contrôle sur son propre corps, pour s'exposer hors de la portée, du langage. C'est une mue forcée, un écorchement. Marsyas numérique, digital dans la pièce d'à côté. Une mutation-explosion sans chrysalide pour tout retenir au chaud. Je veux m'emballer, me contenir, que tout cela reste bien accroché. Dans l'attente impossible, on se dépouille de son enveloppe. Sonder, fouiller, pour en ponctionner les moindres nœuds.

Comment espérer ?

Espérance immobile, dans l'espace impossible d'un corps pétrifié, calcaire.

Comment espérer ?

Les membres troués par les aiguilles, le corps appesanti par la chimie, on tente une échappée. On suit du regard les tuyaux, les tubulures, qui rampent le long des flancs, et courent jusqu'au pied à perfusion. On guette le goutte à goutte d'un côté des crochets. On veut être une goutte, qui se retient quelques secondes avant de glisser dans le liquide translucide. On veut être cette goutte, cet écoulement, qui vibre un instant suspendu, juste pour ce moment de liberté feinte où l'on est entre deux temps: un lieu des possibles.

Ex voto suscepto

L'ex-voto, *d'après ou selon le vœu fait* (contraction de l'expression latine *ex voto suscepto*) peut prendre la forme de multiples objets : tableaux, morceaux d'étoffes, plaques de marbre gravées, sculptures. Quelle que soit celle-ci, la mission de l'ex-voto est au moins double : exprimer le vœu de l'offrant à travers l'objet (geste propitiatoire), et/ou remercier la divinité de son action (geste gratulatoire). Qu'il soit d'aspect banal ou plus travaillé, l'ex-voto reste un symbole de l'espérance humaine, et de la croyance dans un pont entre l'humain et le divin, un objet de foi et de reconnaissance.

Cette tradition, que l'on peut faire remonter à minima au 1^{er} millénaire avant J.C, période qui atteste de dépôts votifs à Chypre notamment, nous enseigne un besoin fondamental de l'être à représenter sa souffrance, entre parole et solitude, vie et mort, à capter son besoin métaphysique et les signes de ce qui l'effraie et le dépasse. Dans le cas d'ex-votos représentant un organe malade, c'est aussi une façon de prendre part à sa guérison : comme si la fabrication de l'artefact constituait déjà un premier pas vers le retour à la santé. Rendre visible la partie qui cause la souffrance, et la déposer hors de soi, c'est partager avec le monde sa douleur, la conduire au monde visible. La puissance de l'ex-voto, son lien avec le psychique, peut conduire à une délivrance.

Dans son ouvrage *Quand la science explore l'Histoire*⁶⁵, le médecin légiste, anatomo-pathologiste et paléopathologiste français Philippe Charlier décrit dans un chapitre (13 : Le domaine des Dieux, *Les ex-votos anatomiques dans l'Antiquité*) son travail de recherche sur les ex-votos représentant des fragments de corps malades.

Il tente de savoir si, à travers la réalisation artisanale de l'objet, la maladie est clairement identifiable, à travers un diagnostic possible. Ainsi, certaines pathologies du passé nous apparaissent avec beaucoup de précision. Il donne l'exemple d'un ex-voto représentant un œil comportant deux pupilles : les deux yeux ont « fusionné, avec deux pupilles pour un seul globe oculaire »⁶⁶. L'ex-voto, trouvé à Compiègne, est conservé au musée d'Archéologie Nationale de Saint Germain en Laye. Il serait la seule « preuve palpable », selon le médecin, de l'existence de la cyclopie dans l'Antiquité gréco-romaine, hormis les indices littéraires trouvés dans des textes de Tite-Live. Aucun squelette n'a été retrouvé pour corroborer cette thèse⁶⁷. Malheureusement, l'ex-voto n'est pas aujourd'hui

⁶⁵Philippe Charlier et David Alliot, *Quand la science explore l'Histoire*, Editions Tallandier, 2014.

⁶⁶ *Ibid*, Chapitre 13 *Le domaine des Dieux, Les Ex-votos anatomiques dans l'Antiquité*, p96.

⁶⁷ On sait aujourd'hui que la cyclopie est la forme la plus grave et la plus impressionnante de l'holoprosencéphalie : des bébés, très souvent mort-nés, à la face déformée et ne présentant qu'un œil au milieu du front. Il s'agit d'une maladie rare (environ 3000 bébés par an en France soit une naissance sur 10000), et peu connue. D'origine génétique, qui touche le développement du cerveau, cette pathologie empêche la séparation en deux hémisphères, et crée des malformations faciales et des déficiences intellectuelles. Cette maladie est devenue une spécialité de l'Institut de génétique et du développement de Rennes, qui a publié, en décembre dernier, un article sur le sujet dans la revue de référence internationale "*Human mutation*". Article sur le site du CNRS : <http://www.cnrs.fr/insb/recherche/parutions/articles2017/v-david.html>

visible. Et Philippe Charlier n'en donne aucune description, si bien que nous n'en avons aucune information concernant la taille ou la matière. L'étude de ce spécialiste, peu documentée, a pour point d'intérêt de souligner la grande connaissance apportée par les ex-votos retrouvés : ils permettent en effet de témoigner de pathologies n'ayant aucun effet sur le squelette, et dont nous n'avions que peu ou pas de traces. En revanche, nous apparaît moins justifié le tri, réalisé dans le premier pas de la recherche, entre les ex-votos qui « représentent de véritables pathologies et ceux qui résultent de la maladresse de l'artiste » ! D'abord parce que le nom « d'artiste » est sans doute ici mal employé, et dans tous les cas anachronique. D'autre part car c'est montrer bien peu de respect et de connaissances de la chose artistique que d'affirmer qu'un artisan puisse laisser passer une maladresse dans ce type « d'exercice », quitte à fausser le vœu de son commanditaire ! Il eût été probablement plus juste de préciser que certains ex-votos ne présentaient visiblement pas de spécificités permettant une analyse rigoureuse, ou que leur niveau de dégradation interdisait toute hypothèse fiable et solide.

Dans la pratique artistique, la comparaison des réalisations de moulages à la notion d'ex-votos est apparue après leur affranchissement d'un corps unifié par le biais de la fragmentation comprise comme geste conscient et volontaire de métaphorisation.

Pourtant, le geste de moulage n'est pas affranchi d'une sorte de rituel, mimant de manière volontaire et contrôlée, la

sensation du membre mort, contraint à l'immobilité, figé dans le temps et dans l'espace. En 2003, l'accident vasculaire cérébral a constitué une expérience violente et qui trouve ici un écho. L'hémiplégie transitoire du côté droit du corps, y compris du visage, se rejoue dans le moment furtif où, le bras dans l'alginate, la matière prend.

En un fragment de seconde, le membre passe de l'organe immergé dans le liquide visqueux, au statut de prisonnier dans sa propre enceinte. C'est comme si le corps lui-même s'enfermait dans sa coque, dans sa peau. Les muscles ne répondent plus, les nerfs ne perçoivent plus rien, silence dans la chair. Seules les artères, veines et veinules poursuivent d'acheminer la vie au fin fond de chaque phalange. La moitié du corps gît, comme fait de plomb, l'autre moitié s'agite, touche, palpe, à la recherche d'une sensation. La bouche se tord asymétriquement, les mots ne sortent pas. Les minutes s'égrainent, lentes et étouffantes, le cerveau ne réfléchit plus, une intense fatigue enveloppe chaque muscle. Trou noir.

On fouille, on prélève, on injecte, on tuyaute, on écoute, on observe. On découpe, on échographie, on compare, on ponctionne, on attend.

Sur le tableau rétro-éclairé de la salle de neurologie, on distingue nettement, dans un repli de lignes serpentine, un point blanc, une petite tache en contraste avec le reste de l'imagerie cervicale. Un caillot, une coagulation, un amas, donc, une matière « qui a pris ». Du fluide au solide, jusqu'à l'arrêt total de la matière.

Les sensations sont revenues, la parole aussi. Et la peur, la hantise que la matière prenne à nouveau, ici ou là, cœur, poumon, cerveau, aorte. Alors il y a la médication, l'anticoagulant qui va fluidifier le sang, empêcher la machinerie de dysfonctionner. Le sang stagne facilement, laissant des traces et des ecchymoses sous la peau, coule bien rouge lors de blessures, gicle à la moindre maladresse avec la seringue qui le prélève. Peu importe. Il faut continuer le traitement, le redoubler d'injections car on craint la crise : l'enfant que l'on porte met le corps à mal.

Dans le moulage de mains, il est donc question de temps et de mouvements, de matières et de flux. Mouler une partie de son corps, en réaliser une empreinte tridimensionnelle afin d'en tirer une épreuve (plâtre, cire), c'est avant tout retrouver un geste primitif- premier-, un contact peau à peau avec la matière. S'immerger en elle, s'y fondre. On dit « empreindre sur, dans ou *de* quelque chose », comme si le résultat était plus qu'une simple trace, mais une marque durable, qui transformait le support en soi. D'autre part, l'empreinte, par un jeu de pression puis de retrait, devient le signe d'un contact et d'une absence tout à la fois : c'est un *là* et un *non là* simultanés. En citant Casteret à propos des *mains fantômes* (en empreinte négative) sur les parois de la Grotte de Gargas, Georges Didi-Huberman souligne la valeur

paradoxale de l’empreinte peinte : elle est *collision des temps, puissance fantomatique des survivances, contact d’une absence*⁶⁸.

Faire empreinte, c’est créer une matrice, une image en relief ou en trois dimensions qui transmet physiquement une ressemblance d’avec la chose empreinte, embrassée. Georges Didi-Huberman continue : « *L’analogie avec la reproduction sexuelle devient aisée, puisque son processus suppose l’embrassement étroit par pression, voire par pénétration, du substrat par l’objet qui vient s’y imprimer ; et puisque le résultat n’est pas évanescent, comme dans le cas du miroir, mais « naît » littéralement en tant que corps produit par l’opération de l’empreinte. On pourrait dire qu’à la différence de l’imitation figurative, qui hiérarchise et chastement sépare la « copie » optique de son « modèle », la reproduction par empreinte, elle, fait du résultat obtenu une « copie » qui est l’enfant charnel, tactile, et non le reflet atténué de son « modèle » ou plutôt de sa forme parente.* »⁶⁹

La matrice a pour objet la ressemblance, elle est un premier lieu où la matière coagule pour donner naissance à une copie fidèlement et tactilement identique.

Qu’en est-il alors des tirages, de ces formes embryonnaires qui naissent dissemblables ? Dans l’installation *L’accoucheuse*, les mains ne sont pas tout à fait conformes à leur empreinte dans la matière alginate : l’ajout d’objets lors de la prise de la matière transforme l’épreuve qui va en résulter. En incluant ces objets (aiguilles, bobines de fil, seringues, clamps)

⁶⁸ Georges Didi Huberman, *La ressemblance par contact, Archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte*, Editions de Minuit, Paris, p. 47.

⁶⁹ Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact, Op Cit*, p. 53.

on redistribue la place de la matière servant au tirage, quitte à heurter la matrice qui, dans tous les cas, est vouée à la destruction. Les outils ainsi disposés, dans le creux de la forme –femelle – qui reçoit le plâtre ou la cire, permettent un écart d’avec le modèle (matrice ou main qui fait empreinte) : il n’y a plus tout à fait de copie, mais création d’un écart, un redoublement dans la dissemblance, qui n’est pas un double, qui laisse une place à l’accidentel, pour un tirage différent, et nécessairement unique.

En incluant des objets dans les tirages, c’est l’attente même du moulage comme prise d’empreinte qui est mis en échec. Ou plutôt, l’empreinte comme *même*, comme artefact donnant à voir une réalité de son modèle, une vérité. A trop coller à l’objet qu’elle copie, l’empreinte perd de son aura, et de sa valeur artistique. Ici, l’embryon-tirage n’est pas un miroir de sa matrice : il est une forme transitoire, à la frange, entre la copie et l’autre, comme s’il donnait à voir l’histoire de sa formation, mais en ajoutant quelque chose de sa propre temporalité, en s’affranchissant à tout jamais de son moule-empreinte. Alors, si la matrice est contact de l’absence, le tirage, tel que conçu ici, est *plus que présence*, ou *retour présent de l’absence*. Il est une présence anachronique par essence. Il est également paradoxe ou conflit entre forme de mort, membre inanimé, et signe de geste, de mouvement, de processus.

Anthropologiquement, les premières formes de moulage renvoient à la pratique du masque funéraire, *imago*, donnant à

voir à la fois une image du défunt, dans une volonté de ressemblance avec celui-ci, et une captation de l'image de la mort elle-même. Beaucoup plus loin, une autre pratique du moulage, à vocation scientifique et médicale, est celle des pièces anatomiques, directement prises sur des sujets souffrants, et voués à la mort. Le tirage, en tant qu'image de ce qui n'est plus, « ça a été »⁷⁰, découpe volontiers les corps et nous rappelle notre destin de n'être plus qu'image, trace mémorielle, *imago* comme masque. Cependant, si les moulages funéraires, tout comme les ex-votos ou les cires anatomiques, ne relèvent pas de l'histoire de la sculpture au sens strict, c'est parce qu'ils n'ont pas été réalisés, aussi spectaculaires soient-ils dans une visée artistique : liés aux cultes et aux exercices de la science, ils n'ont pas pour objet la contemplation, d'autant plus que leur ressemblance excessive d'avec leur référent empêche leur autonomie. On ne peut que « voir » le corps qui « a été là », sous la matière, pour la prise d'empreinte, lorsqu'on est face à ces images, ce que Barthes appelle *Spectrum*⁷¹ de la photographie et que nous pouvons appliquer à l'empreinte, c'est-à-dire ce *retour à la mort*, ce *spectacle*, qui est présent dans toute photographie. En quelque sorte, nous sommes trop proches de l'absence, et c'est qui nous fait *toucher la mort*. L'incorporation *-in corpore-* des objets, ou plutôt des outils, introduit de l'accident, de l'incertitude dans le tirage. Il

⁷⁰ La formule est empruntée à Roland Barthes à propos de la photographie, dans *La chambre claire, Note sur la photographie*, Cahiers du cinéma, Gallimard, Seuil, 1980, p. 120.

⁷¹ Roland Barthes, *La chambre claire, Op Cit.* p. 23.

est impossible de connaître d'avance et avec précision le résultat, c'est-à-dire la façon dont la matière aura « pris » l'objet dans sa solidification. D'autre part, les outils utilisés induisent un geste (couture, ponction). Le geste n'est pas visiblement réalisé, mais c'est comme si le membre tiré en plâtre ou en cire l'avait incorporé, ou comme si l'outil avait donné naissance à la main et inversement. Dans cette hybridation, c'est le travail sur et dans les corps qui est mis en scène : couture des plaies, soins des corps, préparations des défunts.

A cette dissymétrie de la pièce tirée s'ajoute la mort de la matrice. En travaillant avec l'alginate, fragile et putrescible, il n'y a pas d'autre moyen que de briser le moule pour en retirer le tirage. Pris dans la matière, le membre moulé échappe à l'œil : on fait appel à la mémoire musculaire pour placer comme on le souhaite la main, les doigts. Mais aucune possibilité de vérification ni de correction. Lorsque la matière prend, en une fraction de seconde, il n'y a plus de retour en arrière.

C'est donc bien un retour *à l'origine* et non pas à sa perte, à laquelle conduit l'empreinte, une origine-source qui fait de l'oeuvre un anachronisme, une interruption dans le temps linéaire, une coupe, une ouverture par contact puis par retrait. Doucement, l'empreinte glisse vers une ressemblance avec la mort, comme origine et comme fin.

Elle est donc un double contact : naissance et mort, elle est un pont entre les contraires. C'est à partir de cette

dialectique que nous avons imaginé le travail *Hypnostérie* que nous allons présenter dans cette seconde partie de la recherche.

Rassemblement des temps et non pas *du temps*, coïncidences et anachronismes s'articulent dans la recherche plastique à travers les gestes de moulage, modelage et versement : c'est-à-dire dans une progressive *dé-contenance* de la matière. Comme si le geste créateur, pour faire de la matière une incarnation des sensations du corps malade, cherchait à en découdre les bords, les franges, les limites.

Dans son ouvrage *Qu'est-ce que le contemporain ?* Giorgio Agamben nous dit : *Le poète, en tant que contemporain, est cette fracture, il est celui qui empêche le temps de se rassembler et, en même temps, le sang qui doit souder la brisure.*⁷² Que signifie ce sang qui soude mais qui empêche le temps de se rassembler ? Le geste de rassemblement, tel que le conçoit Agamben, est-il réunion, juxtaposition, superposition, fusion ? Comment, dans la pratique artistique, articuler ou faire justement coïncider rassemblement et disjonction, ouverture, *fracture* ?

Hypnostérie⁷³

Ca commence par un rêve (*Hypnos*). Ce genre de rêve qui nous tire du sommeil au petit matin, la tête lourde et le corps

⁷² Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Rivages poche Petite bibliothèque, 2008, p15.

⁷³ Annexes II, Figures 16 à 23

ankylosé. Encore un rêve, encore ce rêve, car c'est toujours le même avec ses variations. Il y a toujours un lit, une chambre, une lumière blanche froide. Il y a du bruit, puis plus rien.

Et il y a le corps qui s'allonge, qui s'étire, comme fait de chewing-gum.

« Légers craquements.

Eclair foudroyant de jaune et d'orange dans un grattement métallique. La flamme se lève, droite et fière, sans trembler pour une fois sur l'humeur de mes envies.

Au seuil du filtre où ma raison s'épuise. Cette raison qui s'évapore à présent en volutes bleues et grises, tandis que mon cerveau mou taquine encore le poison incolore qui s'y immisce.

Douce montée au fil de l'eau.

Il n'y aura plus jamais de descente. Mon corps immergé attend son heure, où les fluides se feront gel, puis, croissant en densité, prendront comme une cire, un bloc tendre où enfoncer mes ongles. Jusqu'à la tétanie.

Déjà, ma peau flétrie semble perdre pied dans ce bouillon de murmures, elle commence sa mue, muette armure molle, laissant au blanc de l'émail ses lambeaux piquetés de moisissure. Elle a compris, elle se dépèce, au cliquetis farouche du goutte à goutte, et répond la nacre de mes ongles au filet argenté qui glisse, sur le fil d'une lame de rasoir, me montrant un chemin étincelant jusqu'aux éthers. Je la laisse faire, puisqu'elle connaît son dessein.

Dissoute, en dix philtres aux odeurs nauséabondes, elle sera ainsi un nouveau berceau.

Un pied s'agite entre deux eaux. Il lutte encore un peu contre tout ça. Il a imaginé être sourd, étendu sous quelque rayon chaud et réconfortant. Je l'ai trompé, c'est vrai. Nous ne sommes pas là pour ça.

Il s'attendrit à mon espoir. Il écoute. Il sait que ça grouille quelque part. Que le sang qui le martèle de l'intérieur le presse à l'extase lui aussi.

Une vague tiède vient s'enrouler autour de son articulation. Elle chante quelques notes de ce canon qui m'enivre, et réveille en mon ventre ce qui m'ordonne de sécher ces larmes amères.

Me calmer, et respirer. Cet air vicié de mes viscères que j'aperçois à présent à travers ma peau diaphane. Le liquide s'est infiltré par tous mes pores, entrant par tourbillons dans les moindres vaisseaux de ma carcasse élastique.

Mon corps n'est plus qu'une chrysalide souple et luisante, où palpitent quelques boyaux bleus qui se noient.

La membrane se tend et craque. Se déchire, se fend en deux, béante bouche silencieuse sur l'appétit de ma mutation.

J'éclate en silence et se mêlent les fluides tièdes aux effluves rances. Couleur de mon aphasie.

Je frôle du doigt une muqueuse fraîche et sourde, qui vient lécher un bord de mon sein.

Il n'y aura pas d'après.

Une vapeur acide colle comme une algue à la gelée de ma rétine. Je cherche du bout des lèvres un auteur à maudire, un nom pour échapper à la noyade, un cri quelconque, juste pour provoquer un mouvement. Un tout petit quelque chose qui bouge.

Mais mes sucs se sont vidés. Et ma gorge noire attend sa rédemption. Et mes tripes dispersées se nouent, se lacent autour de mes chevilles à l'autre bout de la pièce.

Le goudron prend sur ma langue engourdie, et soude mes mâchoires.

Ma main se crispe, se recroqueville en un petit poing violacé. Et je me vomis toute entière, me retourne comme un gant, gelée biliaire et caillots liquoreux en cascade hémorragique dans le flot ininterrompu de ma détresse.

Nitroglycérine aux creux des tempes.

Une dernière goutte, et toujours, le silence⁷⁴.

Les pieds se tendent, poussent, s'éloignent tant et si bien qu'ils finissent par atteindre l'autre bout de la pièce. Ce n'est pas douloureux, mais la sensation de tiraillement s'accroît jusqu'à la nausée. Le dos se cambre, piqué en son centre par une flèche invisible, qui diffuse autour d'elle une chaleur intense, irradiante. Le haut du corps est quant à lui immobile, comme soudé au lit. Les entrailles sont bientôt aspirées dans la même direction que les jambes, là-bas, vers le mur opposé. Les chairs internes, comme des élastiques, se tendent pour s'extirper en dehors du bassin. Mais quelque chose les en empêche, les retient, faisant durer cette lutte jusqu'à l'épuisement.

⁷⁴ Extrait des *Mots d'Alice*, journal de l'auteure, non paginé, non publié, 2005.

Ce qui reste, ce sont les fluides, les écoulements. Les draps trempés. La sueur, l'urine, les larmes, les flux primaires.

D'abord, il y a le lieu : c'est une chambre. C'est important. Installer son travail nécessite de choisir un endroit adéquat, non seulement pour des raisons esthétiques, plastiques, mais également du point de vue sémantique, ce que l'œuvre va nous raconter, si elle le peut. Ici, il s'agit de la chambre d'Alice. Elle est absente, loin de la maison, et si rien ne laisse voir qu'il s'agit bien de sa pièce à elle, c'est tout de même un élément qui a son importance. Nous sommes dans son terrier, son repaire, sa tanière. Sa petite pièce à elle, de son côté du miroir. On n'entre pas par effraction, mais on sait qu'il sera impossible de rester. On apporte tous les outils, les objets, les matériaux pour commencer le travail. Ces matériaux ont une odeur, qui peu à peu envahit la chambre, et recouvre son odeur à elle, celle de ses draps, de ses livres, des objets qu'elle accumule, qu'elle glane chaque jour, ses collections sans fin de petites trouvailles du monde.

A la place de son lit, on dispose les éléments qui composent le travail : un pied à perfusion, des modelages en porcelaine émaillée, cousus de fil rouge, des tubulures, de la gélatine transparente préalablement fondue, des cheveux, et cinquante et une seringues de Calciparine⁷⁵.

⁷⁵ Calciparine : anticoagulant de la famille des Héparines, utilisé dans le traitement des embolies et des thromboses veineuses (formations de caillots).

C'est un travail du temps, ou des temps, qui se superposent et se complètent. Chaque élément recouvre une temporalité particulière, plus ou moins longue, et indique la présence du temps en lui-même, par sa forme, sa matière, son histoire.

Le pied à perfusion n'est pas le point de départ. C'est un objet abîmé, qui a sa propre identité (la base ne tient qu'à l'aide d'une petite réparation, ce qui interdit son utilisation en milieu de soin pour des raisons de sécurité), il a été récupéré à l'hôpital psychiatrique. A ce lieu-là, dont on a déjà parlé, nous raccordons chacune des réalisations plastiques présentées dans la thèse, comme un point de chute, ou une porte d'entrée. Malgré son usure, le pied à perfusion tient tout de même debout : c'est bien là le rôle d'un pied. Il est modulable en hauteur, que nous devons définir. Un mètre soixante et onze. Un corps, le *mon-corps*.

Nous reprenons ici la formule de Paul Valéry, dans son *Problème des trois corps*⁷⁶, que nous développerons encore plus loin. Le premier corps est le *Mon-corps*, c'est-à-dire notre corps vu et vécu immédiatement, sur lequel repose notre appartenance au monde qui nous entoure. Il n'est ni tout à fait

⁷⁶ Paul Valéry, *Problème des trois corps*, pp 926-931, in *Réflexions simples sur le corps, Variétés*, dans les *Oeuvres complètes*, bibliothèque de la Pléiade, Editions Gallimard, Lonrai, 2010, 1857 p.

un objet, ni tout à fait un événement, mais plutôt le sentiment d'une *substance* de notre présence. Cette substance met en jeu notre relation au temps, à l'espace et à la matière qui forment notre vitalité :

« Cela obéit ou désobéit, accomplit ou entrave nos dessins ; il nous en vient des forces et des défaillances surprenantes, associées à cette masse plus ou moins sensible, dans l'ensemble ou par parties, qui tantôt se charge brusquement d'énergies impulsives qui le font « agir » en vertu de l'on ne sait quel mystère intérieur ; tantôt semble devenir en elle-même le poids le plus accablant et le plus immuable... »⁷⁷

Et il poursuit, en introduisant la question de l'étrangeté, de l'absurde (l'objet *non-moi* sur lequel nous reviendrons dans la dernière partie de la thèse), et du rêve qui offre de nouvelles possibilités d'écritures du corps :

« Cette chose même est informe : nous n'en connaissons par la vue que quelques parties mobiles qui peuvent se porter dans la région voyante de l'espace de ce Mon-Corps, espace étrange, asymétrique, et dans lequel les distances sont des relations exceptionnelles. Je n'ai aucune idée des relations spatiales entre « Mon Front » et « Mon Pied », entre « Mon Genou » et « Mon Dos »...

Il en résulte d'étranges découvertes. Ma main droite ignore généralement ma main gauche. Prendre l'une dans l'autre, c'est prendre un objet non-

⁷⁷ Paul Valéry, *Problème des trois corps*, *Op cit.* p. 927.

moi. *Ces étrangetés doivent jouer un rôle sous le sommeil et, si le rêve existe, lui ordonner et offrir des combinaisons infinies.*⁷⁸ »

On voit, avec Paul Valéry, que ce *premier corps* est redoutable, entre constance et variation, il n'existe que dans un temps insaisissable du présent pur.

Dans *Hypnostérie*, ce qui est en jeu, c'est le rapport entre les différents temps, entre les différents éléments qui composent le travail, et leur répartition dans l'espace de cette installation qui s'appuie sur une orthogonalité. Il y a ce qui est debout, face à nous, et ce qui est au sol, en dessous de nous. Autrement dit, il s'instaure un dialogue visuel entre ce qui est droit, rectiligne, appuyé, suspendu, et ce qui gît.

C'est-à-dire que deux espaces bidimensionnels sont rassemblés pour proposer un nouvel espace du regard, qui n'est pas un va et vient de l'un à l'autre, mais un espace propre, kafkaïen si l'on ose, rassemblant, continu, aux limites floues, entre milieu et surface, comme la *sensation d'avoir au milieu du corps une pelote qui s'enroule très vite, tirant à elle un nombre infini de fils fixés à la surface [du] corps.*⁷⁹

⁷⁸ Paul Valéry, *Problème des trois corps*, in *Variétés*, dans les *Oeuvres complètes*, bibliothèque de la Pléiade, Editions Gallimard, Lonrai, 2010, p. 923.

⁷⁹ Kafka dans son Journal du 3 novembre 1911, cité par G. Didi-Huberman, *Ouvrir Couvrir*, Ed. Verdier, Lagrasse, 2004, p.48.

C'est ce corps que rassemble Hannah Wilke dans sa série de photographies *Intra Venus*⁸⁰, entre 1991 et 1992, quelques mois avant sa mort causée par un lymphome. Les images, des photographies couleur, prises par son mari Donald Goddard entre le 17 décembre 1991 et le 19 août 1992, montrent l'inexorable descente *au fond de la maladie* de cette artiste. Nous disons *au fond, comme en profondeur*, car dans la série de photographies, le corps d'Hannah Wilke y est de plus en plus meurtri par les symptômes du cancer, et par les soins, intrusifs, que le traitement nécessite. Le corps, debout ou assis dans les premières photos, s'épuise et gît dans les dernières. Prises sans l'esthétique du studio photographique de ses premiers travaux (citer) ces images font apparaître, dans la crudité du flash, un corps souffrant, gonflé par le temps des traitements invasifs, dont nous devinons la lente déliquescence. Exposée seulement après sa mort, la série photographique fait acte de témoignage et donne à voir ce que la logique médicale tend d'ordinaire à cacher : l'étiollement des corps, jusqu'à la mort. Rassembler permettrait ici de concentrer le temps, en formant des ellipses (entre deux prises de vue), pour dire la vitesse et la violence de la ruine du corps. Une temporalité remaniée, par rapport au temps réel (le temps de la maladie, soit plusieurs années), qui pétrifie notre regard, plongé dans ses yeux à elle.

⁸⁰ Annexes I, Figure XIV

Avant de préciser, ou revoir, le sens global du travail *Hypnostérie*, nous préférons nous en approcher, pour tenter de percer les raisons pour lesquelles ces matériaux ont été choisis, et de quelle manière ils ont été travaillés. Cette approche heuristique permettra ensuite d'ouvrir l'analyse polysémique de l'installation entière, avec ses sens parfois contradictoires, rencontrés à mesure du processus de création.

Collecter

Les cheveux, roulés en petites balles comme les cocons de l'installation *L'Accoucheuse*, sont ceux conservés, accumulés depuis l'accident vasculaire cérébral, soit quinze années à l'heure où nous écrivons. Ils ne sont pas tous présents, quelques balles ayant été perdues (ou jetées par inadvertance). Les cheveux récoltés sur la brosse, jour après jour, et roulés en boule, sont des indices du temps qui est passé, du corps qui se renouvelle, mais vieillit inexorablement. C'est le corps qui *S'use et se reproduit*, note Valéry, comme étant des *échappées au cycle d'existence du corps*⁸¹. C'est une preuve de la vie-même, dans sa durée, son écoulement et sa finitude, et ils contiennent en chacun d'eux les traces du quotidien: la mémoire physico-chimique du cheveu est un fait bien connu, qui permet de trouver les traces de nos consommations et expositions à des substances nocives par exemple. Ainsi, le cheveu et sa perte, attestent de notre mode de vie, de nos émotions. Le geste qui

⁸¹ Paul Valéry, *Réflexions simples sur le corps*, in *Variétés*, dans les *Oeuvres complètes*, bibliothèque de la Pléiade, Editions Gallimard, Lonrai, 2010, p. 927.

consiste à les rouler en boule sur eux même est devenu automatique et rapide: il permet leur conservation de manière plus ramassée, un rassemblement par le noeud. Ces petits pelotons rappellent les cocons de soie de l'installation *L'Accoucheuse* présentée plus haut. Ici, ils sont cousus les uns aux autres pour former une grappe, amassant ainsi des années de restes. D'autres sont déposés au sol, ou sur la gélatine transparente. Ils pourraient se déplacer à la moindre circulation d'air.

Dans son installation *Recollection* en 1995⁸², Mona Hatoum tisse des petites balles de cheveux à l'aide d'un métier à tisser, puis les laisse voguer au gré du déplacement des spectateurs. Ces petits restes du corps, le sien, accumulés pendant six ans, sont plus discrets et occupent l'espace de la pièce avec plus de liberté. Leur tissage permet une plus grande légèreté, car les balles sont creuses tandis que dans *Hypnostérie* elles sont compactes, enroulées sur elles-mêmes par un geste vif, pressé, paume contre paume comme quand on se réchauffe les mains, qui n'a rien du travail de patience du tissage. Le travail de Mona Hatoum donne forme à la mémoire et au souvenir : reste d'un geste séculaire, celui du tissage reste ou résidu du corps, que l'on préfère habituellement faire disparaître ; reste d'un corps de femme absent, non idéalisé, ni objet de désir ni objet de dégoût.

⁸² Annexes I, Figure XV

« *En investissant son propre corps, Mona Hatoum oblige le spectateur à une confrontation à l'œuvre par le corps, concevant le rapport œuvre/spectateur sur le modèle d'une relation entre deux corps. A cet égard, le tissage, au cœur de cette œuvre, fait figure de métaphore, le terme grec de symplegma désignant, comme le souligne Françoise Frontisi, à la fois l'entrelacement des fils et celui de deux corps* »⁸³

Ce qu'Anne Creissel ne souligne pas dans son bel article, c'est la présence visible du temps, qui est en quelque sorte incarné par le tissage des cheveux de Mona Hatoum, et qui est un élément déterminant de son travail. Le temps du geste, c'est ce qui matérialise en réalité le corps de l'artiste et ses forces, plus loin encore que les petites balles de cheveux. Le spectateur se figure, par son corps-même lors de sa visite, la présence en creux du corps de l'artiste tissant le fin matériau (qui est un geste de rassemblement par l'organisation méticuleuse et répétitive, ordonnée, agencée); jour après jour, telle Arachnée, Hélène ou Pénélope, figures mythologiques des tisseuses, qui coordonnent avec perfection *Sophrosuné* et *Philergia* : la tempérance et l'amour du travail⁸⁴.

⁸³ Anne Creissels, « L'ouvrage d'Arachné. La résistance en œuvre de Ghada Amer à Louise Bourgeois », Images Re-vues [En ligne], 1 | 2005, document 3, mis en ligne le 01 septembre 2005, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://imagesrevues.revues.org/326>

⁸⁴ Françoise Frontisi-Ducroux, *Ouvrages de dames. Ariane, Hélène, Pénélope...* Le Seuil, 2009, 208p.

La présence de fil rouge, qui traverse les moulages en porcelaine émaillée, et court le long de la gélatine sur le sol, est également un indice du temps. Il est le fil labyrinthique de ce temps qui n'est jamais linéaire ni même circulaire, et qui réactive des souvenirs, des mémoires, et des espérances, quand notre corps est malade : c'est le trait à l'encre rouge des dessins d'arbres de Louise Bourgeois (racines et branches tracées du même *sang*, comme l'image d'une généalogie inscrite dans le corps, la chair de l'artiste, qui devient un passeur de la mémoire, par exemple dans *Untilted (wide tree)*, de 2004-2005⁸⁵). Dans le soin, c'est toujours le rappel de la maladie et de la douleur qui resurgit. Dans la rémission, c'est l'espoir présent que le passé ne refera pas surface. Et dans la maternité, c'est tenter de garder enfoui ce que le corps à de plus fragile, pour ne pas le transmettre. Le fil rouge, non tissé, est le matériau le plus brut, brutal de l'installation : seul élément véritablement coloré, il signifie à la fois la circulation, le passage d'un élément à l'autre (modelages), le rassemblement, et le piège, le nœud, l'arrêt de la fluidité. Nous nous rappelons à cet instant la *Machine à faire circuler le sang*⁸⁶ de Rebecca Horn (1970), et ses longs tuyaux remplis de liquide rouge vif, repris (cités, est-ce une référence, un hommage ?) par son élève, l'artiste Chiharu Shiota dans sa vidéo-performance *Wall*⁸⁷ à Berlin en 2010.

⁸⁵ Annexes I, Figure XVI

⁸⁶ Annexes I, Figure XVII

⁸⁷ Annexes I, Figure XVIII

La couleur rouge, à propos de laquelle nous reviendrons dans la dernière partie de la thèse, est dans le travail mené un élément fondamental du vocabulaire plastique que l'on s'est approprié depuis de nombreuses années. C'est bien entendu avec l'accident vasculaire, résultat d'un trouble de la coagulation, que cette couleur a pris un sens très personnel. A la fois admiré et craint, le rouge est utilisé ici avec parcimonie, presque timidité, préférant mettre en avant les éléments clairs (blanc, transparents).

Le diaphane, la transparence, sont des éléments visuels que nous travaillons avec moins de réserve ici, car ils s'accordent mieux aux représentations du temps et de la mémoire : on pensera notamment aux *Détails* de Roman Opalka, dont chacun reçoit 1% de blanc (blanc de zinc) de plus pour le fond de la toile depuis 1972, tandis que les chiffres sont peints en blanc de titane (et donc peuvent continuer d'être perçus visuellement malgré ce blanc sur blanc).

Blanc

Mais le blanc qui retient notre attention, outre celui que nous avons évoqué dans la première partie de la thèse avec les actions de Gina Pane, est celui qui recouvre les tableaux-tirs de Niki de Saint Phalle, comme dans l'œuvre *Tir*⁸⁸, de 1961. Dans une première période, l'artiste dissimule dans ses

⁸⁸ Annexes I, Figure XIX

tableaux des poches destinées à être percées, qui contiennent des tomates, des spaghettis ou encore des œufs. Elle abandonne cette pratique pour les remplacer par des poches exclusivement remplies de peinture, dont elle va contrôler l'écoulement par l'agencement des objets assemblés sur le support, parfois en installant des tuyaux ou des gouttières qui vont guider la couleur, support qu'elle recouvre impeccablement de peinture blanche. Le blanc est une condition nécessaire de leur transformation en œuvre d'art pour Niki de Saint Phalle : *Il fallait [...] que l'assemblage fût d'une blancheur totale pour que le geste destructeur se chargeât de positivité, qu'il se muât en geste créatif.*⁸⁹

Niki de Saint Phalle rassemble, dans ses tableaux-tirs, deux épaisseurs : la surface et la profondeur, cachée, dans l'obscurité, qui va éclabousser en jaillissant au regard. Le journaliste Pierre Descargues, familiers de Jean Tinguely et Nikki de Saint Phalle, écrit qu'en 1961, année de l'œuvre *Tir*, elle « *tirait à feu roulant sur l'enfance qu'on lui avait donnée* »⁹⁰, faisant allusion au traumatisme de l'inceste vécu par Niki enfant. Mais la créatrice n'a jamais explicité sa démarche dans ce sens, bien qu'elle en ait exprimé l'effet cathartique. En 1980, elle dit : « *Il y a des idées qui donnent des émotions. Mon tir était*

⁸⁹ Cité par Catherine Francblin, *Niki de Saint Phalle, La révolte à l'œuvre*, Hazan, 2013, p. 104.

⁹⁰ Pierre Descargues, préface in *Niki de Saint Phalle*, Paris, Galerie Alexandre Iolas, 1965, cité dans *Niki de Saint Phalle, La révolte à l'œuvre, Op Cit*, p. 105.

une émotion qui a provoqué une idée. »⁹¹ Ce tir sur l'enfance dont parle Descargues est le geste d'une ouverture pour voir l'obscurité, les ténèbres non de son passé à elle, mais de son présent. Agamben rappelle que l'obscurité n'est pas l'absence de lumière, mais l'activité d'une série de cellules à la périphérie de la rétine, appelées *off-cells* (ou *light off cells*⁹²). Percevoir l'obscurité, pour Agamben, n'est donc pas *une forme d'inertie ou de passivité [...]*. C'est ce chemin, cet aller vers l'obscur, l'obscène, que Niki de Saint Phalle met en scène et réalise lorsqu'elle tire dans la chair de ses tableaux blancs. Et son émotion est elle aussi un souvenir du présent, traversé par sa mémoire.

L'émotion, ou peut-être la sensation, prévalente à l'idée et à toute forme : n'est-ce pas un point que nous retrouvons dans le travail *Hypnostérie* ?

Dans le choix des matières et des couleurs, le blanc, impossible, ou faux, que nous travaillons dans les créations plastiques présentées ici, n'est-il alors qu'apparence et surface, ou souligne-t-il justement, ce que la surface désigne sous elle, en elle, qui tremble et cherche à surgir ?

⁹¹ *Niki de Saint Phalle*, catalogue d'exposition, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1980, p. 15, cité dans *Niki de Saint Phalle, La révolte à l'œuvre, Op Cit*, p. 105

⁹² Ces cellules, actives à l'obscurité, permettent l'activité régulière du cerveau même pendant le sommeil, en conservant un rythme unitaire. Site Neurobranches.chez-Alice.fr, Sommeil, chronobiologie, Les synchroniseurs externes.

<http://neurobranches.chez-alice.fr/sommeil/chronobiologie2.html>

Raccorder

Revenons au fil rouge, dont la présence n'est pas à minorer. Il contient en lui-même les prémices de ce qui est en cours : une tentative de rassemblement, dans le sens d'un raccordement, d'un lien physique et visuel entre des parties distinctes. Ainsi nous nous rappelons le beau travail de Chiharu Shiota, tisseuse de mémoire, dans l'installation *The Key In The Hand*, pour le pavillon Japonais à la Biennale de Venise en 2015⁹³. Dans cette œuvre monumentale, l'artiste fait pleuvoir un ciel de fils rouges, dans lesquels sont suspendues d'anciennes clés (parfois rouillées, usées). Ces fils descendent vers le sol pour s'abîmer dans deux barques de bois, elles aussi marquées par le temps. Le visiteur déambule dans cet espace aux limites indistinctes, presque complètement enveloppé de cette nuée rouge créée par les entrelacs de fil. Dans un beau documentaire retraçant l'ensemble de son travail⁹⁴, Chiharu Shiota explique que la couleur rouge symbolise les liens interpersonnels, la vie et le sang, qui ne sont en réalité qu'une seule et même chose dans son travail. Etudiante à Hambourg après son départ du Japon en 1993, elle est sensibilisée à la performance par sa professeure Marina Abramovic, qui l'amène à utiliser son corps dans ses limites les plus physiques.

⁹³ Annexes I, Figure XX

⁹⁴ *The theatricality of Chiharu Shiota's art*, vidéo de la série *Brilliant Ideas*, Episode n°52, par la chaîne Bloomberg, ajoutée le 1^{er} mai 2017 (en ligne).

<https://www.youtube.com/watch?v=ULpxdHy0eZc>

Elle travaille peu de temps après dans l'atelier berlinois de Rebecca Horn: ces différentes influences se lisent dans sa manière spectaculaire de transformer son œuvre en extension d'un corps, présent et absent à la fois.

Le corps dont elle nous parle, est celui de l'expérience, parfois traumatique, de la mémoire : enfant, elle assiste à l'incendie de la maison de ses voisins. Le piano brûlé de son œuvre *In Silence*, exposé une première fois en 2008, est tout ce qu'il reste à voir de ce drame : *J'ai l'impression qu'il y a quelque chose de commun entre le silence du piano brûlé et le silence sur le trajet qui me ramène chez moi, et que cela est profondément enfoui dans mon cœur*⁹⁵

Mais c'est aussi son corps éprouvé dans la maladie qui réactive sa pratique à partir de 2005, lorsqu'on lui diagnostique un cancer de l'ovaire, puis lorsqu'elle perd l'enfant qu'elle attend. Le rouge, celui du corps, du sang, devient encore plus présent, comme en témoignent ses nombreuses œuvres au pastel à l'huile sur papier (alors qu'elle ne peignait plus), intitulées *Red Lines*⁹⁶. Le rouge, et le fil rouge en particulier, dans les œuvres de Chiharu Shiota nous interpelle et nous renvoie à une couleur du partage (les enveloppes qu'on offre traditionnellement lors du Nouvel An chinois, le sang du cordon ombilical qui nourrit le bébé), de la transmission de ce

⁹⁵ Communiqué de Presse pour l'exposition *Infinity*, Galerie Templon, sur le site web :

https://www.templon.com/new/exhibition.php?la=fr&show_id=528&display_press=1

⁹⁶ Annexes I, Figure XXI

qui est vécu : elle y accroche d'ailleurs des clés qui ont servi,
qui ont chacune leur histoire, leur porte à ouvrir ou à fermer.

Retourner

« Mettre tout sens dessous dessus, derrière devant, en bas en haut. Le convulsionner radicalement, y reporter, ré-importer, ces crises que son « corps » pâtit dans son impotence à dire ce qui l'agite. »

Luce Irigaray, *Speculum*.

Plis

Dans le travail *Hypnostérie*, les modelages, trois suspendus et quatre posés sur la gélatine au sol, sont des pièces de porcelaine émaillée d'une couverte transparente sur une face. Les trois morceaux suspendus sont des plaques de porcelaine, dans laquelle est empreinte la trace de plis de tissu épais. Pour les quatre autres pièces, la plaque de porcelaine a été travaillée dans sa matière même pour former des plis, plus souples, et dans l'une, ces plis laissent entrevoir l'espace en creux d'une main. Pour parvenir à ces sculptures, il a fallu le temps d'expérimenter et comprendre la matière. La porcelaine est plus fragile à travailler que le grès, elle est moins élastique. Lorsqu'on la travaille, elle est malléable jusqu'à un certain point, c'est son point d'impatience, de susceptibilité. Au-delà, elle fissure et s'émiette (se fragmente), et la forme disparaît.

Il importait de comprendre ce matériau, de l'appivoiser, pour en tirer la plus grande finesse possible, à la limite de la translucidité, tout en la maintenant compacte, rassemblée.

Par sa blancheur et la finesse de son grain, la porcelaine, appelée *Bone China* par les Britanniques en raison de sa contenance en poudre d'os de bovins dans certains cas de fabrication, rappelle l'aspect lisse de certains coquillages, de nos dents, ou encore, si elle n'est pas émaillée, le calcium (ou phosphate de calcium) qui gaine les os de notre squelette. Elle évoque aussitôt des formes organiques cachées, enfouies, secrètes.

Sa manipulation est délicate mais d'une grande satisfaction. En entrant en contact avec la porcelaine crue, on se figure le contact avec une peau humide, un corps au repos, avec lequel on doit bientôt entrer en lutte : la terre a ceci de commun avec le corps, elle ne doit sa mise en verticalité, en érection, que par son travail obstiné et déterminé. Le regardeur pourrait se figurer des fragments imaginaires d'un corps sous des draps. Mais il ne s'agit pas de représentations figuratives, mais de formes libres, non pas des signes, mais des fragments de la sensation dans la matière même.

C'est en observant des photographies d'Augustine dans *l'Iconographie Photographique de la Salpêtrière* (l'édition de 1878)⁹⁷, ces célèbres clichés qui fixent pour la postérité le visage grimaçant ou souriant de cette jeune fille (elle a quinze ans quand elle y entre) pendant les crises d'hystérie, que nous nous rendons compte que pour la majorité d'entre eux, la scène se passe dans un lit. Augustine est couchée ou assise, presque à genoux, sur son matelas recouvert de draps blancs. Ces plis, qui se mêlent à ceux de la chemise de nuit blanche de la jeune femme, montrent un grand désordre : ils sont enroulés sur eux-mêmes, formant des sillons creusés par le contraste des photographies en noir et blanc de Paul Regnard.

⁹⁷ *Iconographie Photographique de la Salpêtrière (Service de M. Charcot)*, Bourneville et P. Regnard, Paris, 1878, Archive de l'Université d'Oxford numérisé pour Google : <https://archive.org/details/iconographiepho00regngoog>

Pourquoi dans un lit ? De nombreux clichés ont été pris avec des patientes (Blanche, Geneviève, Rosalie...) assises sur des chaises ou debout.

Nous faisons les comptes. Sur trente-neuf planches, onze photographies (maximum) montrent d'autres patientes qu'Augustine, alitées, ce qui n'est donc pas une mise en scène majoritaire pour ces autres femmes. Sur trente-neuf planches, Augustine apparaît au moins quinze fois (la patiente n'étant pas nommée, il faut la reconnaître, ce qui n'est pas toujours aisé du fait de la qualité de la photographie d'une part, et d'autre part car le visage est parfois déformé par son expression, sa crise) Et sur ces quinze planche où nous affirmons la reconnaître, treize photographies montrent Augustine *sur* son lit, ou *dans* son lit⁹⁸. Soit la quasi-totalité des clichés retenus pour l'édition de cet ouvrage. Les deux seules planches où elle n'apparaît pas dans ce lit, avec ce dispositif de mise en scène, sont les planches XIV (légendée : *Hystéro-Epilepsie. Etat normal*⁹⁹), et la planche XXIX (légendée : *Hystéro-Epilepsie. Contracture*¹⁰⁰), pour lesquelles la jeune fille pose assise sur une chaise. Augustine est donc la majeure partie du temps couchée dans ces draps, blancs comme sa peau.

Le lit conviendrait-il mieux aux poses destinées à être montrées par Augustine ? La mise en scène des crises, mise en

⁹⁸ Annexes I, Figures XXII, XXIII et XXIV

⁹⁹ Annexes I, Figure XXV

¹⁰⁰ Annexes I, Figure XXVI

photographie, a ceci d'extrêmement plastique. Habile coïncidence qui fait d'Augustine, jolie jeune femme, une égérie, nue aux drapés, du service du Dr Charcot.

De cette répétition du lieu du spectacle d'Augustine, Georges Didi-Huberman n'en dit rien : son beau livre consacré à l'iconographie photographique de la Salpêtrière¹⁰¹, qui compte plus de trois cent soixante pages (sans la postface et les appendices), ne soulève aucunement ce détail pourtant signifiant lorsqu'on cherche du point de vue de l'image.

Il lui apparaît bien qu'entre l'édition de 1878 et celle qui paraît l'année suivante (le tome II), Augustine a *changé de costume, elle aura troqué sa simple chemise d'internée pour un habit propre d'aide-soignante. J'imagine que cet uniforme lui fut octroyé en échange de sa « régularité » même d'hystérique : car elle se contorsionnait et s'hallucinait à heures fixes, si l'on peut dire, aux heures fixées pour les séances hypnotiques ou les leçons d'amphithéâtre*¹⁰². Mais pas une ligne n'est consacrée à cette régularité du lieu du spectacle, ce lit qui lui sert de scène, de socle de la crise.

D'autre part, Georges Didi-Huberman rapporte, dans ce même ouvrage, une *anecdote* qui, à notre sens, est à mettre en parallèle des mises en scène demandées à Augustine. Il s'agit du viol de la jeune fille, à l'âge de treize ans et demi, par l'amant de sa mère. C'est cet épisode, à priori, qui déclencha les premières crises sévères d'Augustine. Ce n'est donc ni un

¹⁰¹ Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie*, Editions Macula, Paris, cinquième édition : 2012, 452p.

¹⁰² Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie, Op Cit*, p. 328.

détail ni un simple « renseignement complémentaire », comme le note Bourneville dans son cahier d'étude. Menacée d'un rasoir par cet homme violent et bien plus âgé qu'elle, Augustine se retrouve déshabillée, jetée sur son lit, et violée, déflorée avec une telle violence qu'elle ne peut plus marcher les jours suivants.

Le lit

Que penser alors du choix de ce dispositif scénique pour la photographe, si ce n'est que pour l'inviter ou la contraindre à la crise, à rester encore et encore en proie à ce lieu (le lit), à des délires –ou sensations-de viol (qu'elle revit intensément avec ou sans provocation hypnotique) ?

Si ce détail attire notre attention, c'est que le lit est un objet vu et vécu dans la maladie, et l'on peut ainsi soupçonner ce qui le lie au corps. Le lit cesse d'être un lieu de repos, accueillant et douillet que l'on pare de textiles colorés et hypoallergéniques. Le lit c'est le placard horizontal de la douleur. C'est un brancard, une civière, un nid d'aiguilles pour celui qui attend sa rémission. Les draps sont une seconde peau que l'on arrache, que l'on remet, qui nous permettent d'être un peu contenus, mais par ce recouvrement nous y ensevelissent. Les draps de l'hôpital sont épais et rugueux (presque indéchirables pour éviter les pendaisons), brodés, ou maintenant sérigraphiés, aux lettres de l'institution. Ce ne sont pas des broderies des draps du trousseau de notre aïeule, mais des lettres bien droites, rappelant l'industrie; et ce sont les

mêmes que celles du lit voisin. Identiques, aucun lit ne diffère, si ce n'est par les plis qu'on a fait avec les draps. Alors ces plis nous parlent, nous rappellent les nuits éclairées par les voyants multicolores des machines médicales, les lits à changer pour les patients de l'hôpital psychiatrique, des lits raides et froids, scellés au sol parfois. Des draps souillés, mouillés de larmes, de sueur ou d'urine.

Un battement.

Plus rien.

*Les fluides en cascades sourdes comme entre deux cartilages du temps.
Une inspiration, derrière les paupières les aiguilles tombent.*

Longtemps je ne me suis plus couchée. Attendant, espérant dans le trou noir de la pièce, quelque signe, un mouvement.

La fumée insatiable réclame l'aube de mes pensées, déversées en flaques, nues, noires, narcotiques. L'air en mille volutes tourbillonne comme des éclats de bourbe dans mes moindres réticules.

Bile au creux des seins, gorge défective. Déplie-moi en cent parcelles carmin.

Je suis tienne, fraudeuse de mon corps. Rien ne t'appartient moins que ce bout frais et tremblant. Je suis ivre, telle est ton opportunité, toi qui détiens le remède.

Ne sois pas inquiète, mon palais s'est fissuré, et ma langue, éparse, abandonnée de toute veine, déverse déjà dans l'anorexie de mon langage sa douce pourriture.

J'irai, anémiée, pensant ma moite carcasse, jusqu'à l'écrin qui te berce, me baigner aux sources d'autres lèvres rédemptrices.

J'irai, déployée, croiser l'homme au parapluie. En ma gorge ouverte et blanche, il lira l'ultime venin pour sa chute.

J'irai, peau primale, au-delà de ton sourire qui soupire, tatouer ta main lourde à l'encre de mes psaumes.¹⁰³

Ces plis marqués dans la porcelaine tendre sont ceux de draps, des empreintes appuyées dans la terre crue. Nous figurons, dans les trois plaques ainsi travaillées, l'empreinte, c'est-à-dire la trace matérielle, physique, du corps du drap lui-même. Une première idée était de représenter Augustine par une technique de gravure sur terre crue, à partir des clichés de la Salpêtrière. En reproduisant ces images en gravure sur une plaque de rhénalon transparente, nous nous apercevons de cette présence systématique des draps, et d'une quasi impossibilité de distinguer, sur certaines photos, la chemise du corps d'Augustine. Le dessin ne pouvait plus trouver de limite, de trait pour séparer les drapés. Et c'est comme si le drap devenait le corps d'Augustine, et que, sous nos yeux, la jeune fille se métamorphosait en une sculpture de drapés plus ou moins souples, et que dans la crise, son lit et elle, le tissu, les cheveux, tout cela ne formait plus qu'une seule chose. De la photographie, au dessin, à la sculpture.

C'est de cette manière que nous avons abandonné les premières pistes, qui figuraient le visage d'Augustine, pour nous consacrer à la réalisation de plis, exclusivement blancs,

¹⁰³ Extrait des *Mots d'Alice*, journal de l'auteure, non paginé, non publié, 2005.

descendre dans la matière, tourner le dos au figuratif. C'était une manière d'arracher le corps au lit qui lui était assigné, son corps et tous les autres, les arracher au discours.

En abandonnant la figuration du corps, nous questionnons ce que Deleuze affirme à propos de la peinture dans son *Francis Bacon, Logique de la sensation* (1981), à savoir que *la peinture est hystérie, ou convertit l'hystérie, par ce qu'elle donne à voir la présence, directement.*¹⁰⁴

Quelle est cette présence donnée par la peinture ? Par quels moyens la sculpture permet-elle cette modalité d'être au regardeur ?

En utilisant un matériau qui prend, qui se vitrifie, nous figeons le mouvement du drapé, du corps sous ou plutôt dans le drap. Le drap devient le corps lui-même, par aspiration, par synecdoque. Il devient le corps en crise mais qui n'est pas là. Par sa luisance, l'émaillage de la porcelaine sur une seule des deux faces reflète, miroite des éclats de lumière. Il semble exsuder, être enduit d'une substance onctueuse. Nous cherchons les réponses dans la matière même, et sa consistance.

Fluidités

Cette substance suggérée, c'est celle que nous retrouvons au sol de l'installation *Hypnostérie*. Il s'agit d'une

¹⁰⁴ Gilles Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Seuil, 1981, p. 54.

gélatine translucide et brillante, que l'on utilise fondue pour lui faire retrouver, dans un premier temps, son aspect liquide. Dans cet état, elle s'apparente à quelque chose de liquoreux, qui accroche les bords du récipient. En refroidissant, elle s'épaissit et se fige, comme une cire.

C'est en 2008 que nous avons pour la première fois, réalisé un travail plastique avec ce matériau. Intitulée *Machine à humeurs corporelles*¹⁰⁵, cette sculpture se compose de gélatine dans laquelle sont enfermées des photographies imprimées sur rhodoïd, format A4. A la manière d'un mille-feuille, une épaisseur de gélatine d'environ un centimètre et demi recouvre chaque image, couche par couche. Le tout forme un pavé droit d'un peu plus de dix centimètres d'épaisseur. Le pavé est présenté sur une plaque de plexiglas fixée au mur, et sous laquelle, à travers laquelle, pendent deux tubulures en PVC transparents injectés de gélatine, qui rejoignent le sol sur lequel le liquide a formé une flaque.

Cette *Machine à humeurs corporelles* renvoie à la fois à l'émotion et à la liquidité du corps, à ses sécrétions. Cette machine est un ensemble de choses indéterminées. Il y a dans ce nom quelque chose de flou, de vague, de mystérieux. La machine est quelque chose qui nous échappe, car il y a toujours quelque chose qui y est caché, secret, une machinerie *curieusement machinée*¹⁰⁶ un fonctionnement interne jalousement

¹⁰⁵ Annexes II, Figures 24 à 28

¹⁰⁶ Paul Valéry, *Réflexions simples sur le corps, Variétés, Œuvres 1*, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, p. 923.

gardé (sauf quand il est exposé à l'extérieur, comme dans le cas par exemple de *Cloaca* de Wim Delvoye (2000)¹⁰⁷, qui reproduit le système digestif humain). Cette *machine* n'a absolument pas les caractéristiques d'un mécanisme pouvant s'activer de l'extérieur. C'est-à-dire qu'elle fonctionnerait de manière autonome. Elle ferait les choses "toute seule", *On ne demandera pas comment ça marche ensemble : cette question même est le produit de l'abstraction*¹⁰⁸ disent Deleuze et Guattari, elle s'apparente à une cellule, qui fonctionnerait en circuit fermé, une forme d'*absurdité*¹⁰⁹.

Cependant, cette *machine* parle de nous, elle parle du vivant, du corps. Plus précisément, c'est le corps qui est en son cœur. La machine à incorporé un corps, il est pris dans cette gelée qui laisse voir ses entrailles : ce corps coincé, pris dans la gélatine, est lacunaire, morcelé. On ne peut le percevoir dans sa totalité. A l'aide de l'outil numérique, il est découpé photographiquement en strates, en ne laissant apparaître sur chaque tranche, chaque calque, qu'un morceau, une zone, relative au système digestif (en écho au travail de Delvoye).

Le corps est ainsi décomposé, puis recomposé dans le moulage de gélatine. Mais il est rassemblé selon une hiérarchie fantasmée par la machine, c'est à dire que les strates visuelles

¹⁰⁷ Annexes I, Figure XXVI

¹⁰⁸ Gilles Deleuze, et Félix Guattari, *L'anti-Oedipe, Capitalisme et schizophrénie 1*, Editions de Minuit, Paris, 1972, p. 14.

¹⁰⁹ « Il y a quelques chose d'absurde dans cette organisation de conservation réciproque monotone ». Paul Valéry, *Réflexions simples sur le corps*, Op cit, p. 924.

de corps sont empilées, superposées dans un ordre différent de celui du trajet de l'alimentation dans le système digestif naturel.

Corps sans organes

Ce corps ré-organisé rappelle le Corps sans Organes, cette création littéraire d'Antonin Artaud, développée par la suite par Deleuze et Guattari. Ce corps sans organes serait celui qui, affranchi de l'impérialisme mécanique de l'organisme, privilégierait les flux plutôt que l'ordre, les intensités mouvantes plutôt que la hiérarchie systématisée d'un réseau pré-établi. En termes de flux et d'intensités, cette machine déborde, ce qui accentue la perturbation de la visibilité du corps. Cette perturbation est ensuite engendrée par deux opérations : tout d'abord parce que le corps est pris en photo écrasé sur une surface (rappelant certains examens médicaux comme les mammographies). Les volumes s'en trouvent modifiés, exagérés ou amoindris. Ensuite, parce que les photographies montrent à la fois le devant et le derrière du corps. En superposant ces deux points de vue, l'image du corps se fait indécise, un dessus-dessous, une hybridation, ou plutôt un corps réversible, notion qui peut convoquer le travail de Hans Bellmer dans sa *Petite Anatomie de l'Image. L'image du corps subit comme une « extraversion » l'étrange contrainte d'un mouvement du dedans au dehors dans ce sens que l'intérieur de l'organisme tend à prendre la place de l'extérieur : les poumons avec leur vaste draperie se voient extériorisés, se déployant sous forme d'ailes entre*

ce qui était les épaules, les bras et les jambes – le passage qui relie la bouche à l’anus, l’œsophage avec son estomac et ses intestins, cette surface intérieure semble traverser toute la profondeur de l’organisme pour devenir en pleine lumière, tel un gant retourné, l’épiderme du corps ; à l’endroit où se trouve cette première vertèbre, c’est-à-dire le crâne, la dentition se placerait pour couronner le tout¹¹⁰.

C'est comme si cette machine prélevait, ponctionnait des morceaux de corps, tels qu'on ne peut les voir de manière naturelle. Ceci rappelle bien sur l'imagerie médicale, à même de nous fournir des images de l'invisible du corps. En fouillant ainsi le corps, la machine semble vouloir s'en approprier la vitalité interne, c'est à dire les fluides, les eaux physiologiques.

Elle nous offre une vision singulière du corps, tel que nous ne le voyons pas, en nous renvoyant à la fois à sa surface (la peau) et à sa profondeur (l'organe, le liquide), par un jeu de transparence et de découpes à la manière de radiographies, ou de lames de microscope.

Ce pelliculage, auquel s'ajoute l'extrême matérialité de la gélatine, nous convie à une vision de l'affleurement, un aller-retour simultané comme lorsque nous prenons un pli, un jeu entre optique et tactile cher à Deleuze.

En effet, l'image telle qu'il la conçoit après Bergson (*Matière et Mémoire*, 1896, *La pensée et le mouvant*, 1934), n'est pas un double mental, une projection de l'idée de l'artiste, encore

¹¹⁰ Hans BELLMER, *Petite anatomie de l'image*, Editions Allia, 2002, p34.

moins une représentation de son imagination, mais un *mode de la matière*, dans une durée (et non simplement un temps, qui serait mesure spatialisée) tout comme le Corps sans Organes n'est pas le corps propre, mais l'anti-productif, *fluide amorphe indifférencié*, capable de *se reprodui[re] lui-même, bourgeonn[er] et s'étend[re] jusqu'aux bornes de l'univers*¹¹¹. Nous voyons ici comment chez Deleuze, et en particulier dans sa *Logique de la Sensation*, l'art prend la consistance du *réel de l'imaginaire*, et qu'il permet de restituer les affects qui permettent la pensée. L'image (et en particulier les peintures de Francis Bacon sur lesquelles s'appuie le philosophe) n'est pas un représentant, un signe de la chose, mais une apparition de forces, un système d'actions et de réactions qui se situent au niveau de la matière.

C'est ce jeu de réactions que nous retravaillons dans l'installation *Hypnostérie*, mais cette fois en laissant la gélatine, l'humeur, se déverser au sol sans autre limite que sa viscosité propre (sa mécanique des fluides). Indiquant ici les eaux physiologiques, la gélatine sert de seuil à l'installation, presque un socle. C'est sur elle que reposent les autres éléments du travail, et avant tout les cinquante et une seringues de Calciparine disposées dans la matière. Le spectateur pourra y voir un élément narratif : ce liquide transparent est peut-être celui contenu dans les tubulures ou bien dans les canules des seringues. Et l'on assisterait au moment où le liquide se répand, tel un poison. Mais ces liquides sont bien différents, ils

¹¹¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'anti-Oedipe*, *op-cit*, p.16.

ont même, pourrait-on dire, des effets antithétiques : la gélatine a pour principe de prendre, de se figer, tandis que la Calciparine est un anticoagulant, donc un remède à l'agrégation des matières. C'est donc davantage comme si l'un gênait ou empêchait l'autre de progresser : ce que l'on nomme *empêchement stérique* des molécules, et qui donne forme au suffixe du titre *Hypnostérie*.

Coïncider

« *La femme, comme l'homme, est son corps ; mais son corps est autre
chose qu'elle. »*

Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*.

L'un et le multiple

Ces seringues ont été rassemblées et conservées depuis la grossesse (2014), pendant laquelle il fallait prévenir médicalement toute répétition de thrombose. La masse sanguine pendant un tel événement en est véritablement modifiée, c'est pourquoi il s'agit d'un épisode particulièrement à risque avec les antécédents que l'on connaît. Quant à l'enfantement en lui-même, qui est pour toute future mère une épreuve, il s'en trouve radicalement organisé, ordonné par le temps des médications, au mépris même du temps de la douleur : pouvoirs et contre-pouvoirs des traitements et de ceux qui les ordonnent. Ces petites seringues sont emblématiques de ce qui lie la maladie à la grossesse, au devenir mère *quand même*.

Ce qui nous intéresse dans cette étape de la thèse, c'est de comprendre en quoi le geste qui consiste à rassembler, non pas du temps mais des durées (chacune relative aux matériaux et matières présentes) prend part au processus qui mène le corps malade à celui de la création.

Nous l'avons vu dans le travail *Hypnostérie*, le fait de rassembler est un geste qui s'établit selon une durée et un espace plus ou moins définis. Dans le cas d'une collection, on rassemble des éléments selon une typologie précise, l'espace de leur découverte importe moins, quant au temps, il peut devenir celui d'une vie entière, ou de plusieurs (transmission de la collection) c'est-à-dire s'étirer dans l'espoir de voir un

jour la collecte se terminer, si elle a une fin. Qu'est-ce qui découle de ce geste de rassemblement, qu'est-ce qui en résulte ?

Rassembler signifie «faire venir des personnes ou des animaux»¹¹², tandis que pour des choses inanimées, on préférera «réunir». Ainsi le berger *rassemble* ses bêtes, tandis que nous *réunissons* nos affaires. *Rassembler* se dit aussi des idées : c'est les condenser, les synthétiser. Enfin, *le rassembler* du cheval est une position de dressage équin, qui consiste à lui faire baisser les hanches et soutenir son encolure. Une attitude élégante du corps, pourtant réalisée dans la contrainte.

Rassembler à pour antonymes tous les verbes de la fragmentation et de l'éparpillement, du morcellement. C'est bien un mouvement contraire, centrifuge, tandis que la dislocation suggère ce qui est centripète, qui éclate vers l'extérieur.

Si nous soulignons cette notion de mouvement, c'est qu'elle est corollaire à celles d'espace et de temps que nous traitons dans les œuvres étudiées. D'autre part, on a pu voir que dans le cas du travail *L'Accoucheuse*, toute impression de mouvement était exclue, ce qui s'avère moins le cas dans la deuxième installation présentée. Il ne s'agit pas (*pas encore*) de mouvement réel, mais il est suggéré par de nombreux éléments plastiques : les vagues des plaques de porcelaine, le fil

¹¹² Définition du dictionnaire Larousse, entrée « rassembler » (en ligne).

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/rassembler/66585>

rouge qui court et serpente entre les objets, et enfin l'écoulement de la gélatine sur le sol.

Rassembler est un geste, un mouvement ou une parole, qui cherche à établir un rapprochement. Ce geste peut se répéter, de l'extérieur vers le centre. Quand Chiharu Shiota souhaite obtenir 50 000 clés pour *The Key In The Hand*, elle fait appel aussi bien à des entreprises qu'à des particuliers pour lui offrir ses précieux objets. Elle n'en connaît pas l'histoire (elle dit qu'elle en possède toute de même un *morceau* par ce geste), mais cette histoire, l'identité de l'objet, est bien plus attractive dès lors qu'elle y juxtapose 49 999 autres histoires. Car cette clé là devient alors unique dans la nuée des autres clés. En rassemblant, elle propose une vision de l'un dans le multiple, c'est la même chose avec les fils : chaque fil représente un lien interpersonnel entre deux ou plusieurs êtres. Sa ténuité est la métaphore de ce qui nous unit et nous désunit, et la fragilité de la vie. Les fils, tendus, croisés, enchevêtrés, sont visibles dans leur ensemble mais aussi indépendamment les uns des autres : d'ailleurs ils ne suspendent pas tous des clés, et ne se finissent pas tous dans les deux barques au sol.

Le terme *rassembler* trouve difficilement son équivalent dans le langage psychanalytique, qui parle plus volontiers du mouvement inverse, c'est-à-dire la castration, le manque, l'inabouti, la frustration, la séparation. En particulier à propos des femmes. En effet, tel que nous l'entendons, rassembler n'est pas *réparer*, car c'est encore laisser voir une séparation

antérieure, cette fracture dont parle Agamben¹¹³; et ainsi considérer les différentes parties que l'on cherche à mettre en relation, ce qui ne signifie pas *fusionner*.

Symbole

Quand Yoko Ono brise un vase pour sa performance *Promise Piece*, en 1966, elle a dans l'esprit que le vase ne sera jamais réparé. Pourtant elle demande au public d'emporter des morceaux du vase, et de se retrouver dans dix ans, afin de se reconnaître. C'est là l'origine du *symbole* : rapprocher, rassembler, sans pour autant fusionner, être l'un *avec* l'autre. Le terme revêt de multiples sens, selon que l'on se situe dans le domaine linguistique, psychanalytique, philosophique, religieux ou même informatique. Il est donc nécessaire de se concentrer dans un premier lieu sur son origine, son étymologie.

Le *Symbolus* (Sumbolon en grec), désigne au sens propre et originel un tesson de poterie cassé (le *vase* de Yoko Ono) en deux morceaux, que l'on partageait entre deux co-contractants. Pour voir ce contrat validé, il fallait être en mesure de présenter le morceau brisé correspondant à l'autre partie (à la manière d'un puzzle): les deux tessons devaient s'emboîter parfaitement une fois rapprochés. Par ce rassemblement et cet assemblage parfait, la preuve de leur origine commune était attestée, et donc constituait un signe de reconnaissance

¹¹³ AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Rivages poche Petite bibliothèque, 2008, p. 15.

efficace et sûr. Reconnaissance à la fois de l'objet brisé, mais aussi de son porteur qui, s'il n'était pas celui du contrat originel, montrait ainsi sa filiation ou sa relation à celui qui le possédait antérieurement.

Le symbole, à l'origine, a donc tout à voir avec le temps, l'espace et la matière. Par cet acte de scission, il nous dit la perte, l'amputation dont naît le désir, l'attente d'un rapprochement, d'un rassemblement.

Pour Dominique Jacquemin et Didier de Broucker, spécialistes des soins palliatifs, le symbole est *un espace qui souffre de sa division et aspire à se retrouver, se rejoindre. D'où, en lui, une sorte de nostalgie des retrouvailles. Et ce qui est vrai pour le symbole est vrai pour la « symbolisation » -à savoir le travail de la psyché pour se réconcilier avec elle-même. C'est dans cet espace entre les deux morceaux amputés l'un de l'autre, dans cet espace en tension, dans cette nostalgie active, qui viennent prendre place tous les outils de la réconciliation : les rites et les gestes, les paroles et tous les pouvoirs des mots. Mais cet espace n'est actif que s'il est travaillé, en lui-même, par ce sens actif d'une division et de désir de réconciliation.*¹¹⁴

Le symbole serait donc un espace, une béance qui travaille dans le temps, en fonction d'un certain état de la matière (la poterie, la terre). Ce n'est ni un objet ni un geste, bien qu'il en dépende après coup.

¹¹⁴ Dominique Jacquemin et Didier de Broucker, *Manuel de soins palliatifs -4^e Edition : Clinique, psychologie, éthique*. Dunod, 2014, p.18.

Anachronique, il articule le passé et le présent, puisqu'il réactive un contrat passé, parfois depuis plusieurs générations qui ne se connaissent plus, en une rencontre et une entente dans le présent, par un système de reconnaissance de la matière en une certaine forme.

Et sur le processus de symbolisation, Roussillon de poursuivre : *La symbolisation ne relie pas en effet l'objet à sa représentation, elle relie des représentations ou des traces psychiques de l'objet entre elles. Et selon le nombre et le type de trace nous pouvons concevoir divers niveaux de symbolisation*¹¹⁵.

Moi-corps-mouvement

C'est dans un très bel article d'Anne-Sophie Le Poder, psychologue clinicienne et spécialiste de la danse, publié dans l'ouvrage *De la maladie à la création*¹¹⁶, que nous trouvons finalement un rassemblement qui prend corps dans notre étude. Ce texte est remarquable, en premier lieu parce qu'il s'appuie sur et s'articule grâce à l'observation et l'analyse de situations vécues, de chair et d'os, avec des enfants souffrant de psychoses, et dont les troubles multiples et complexes se répercutent inévitablement sur le corps, son schéma, son image. La théorie psychanalytique construit de belles images,

¹¹⁵ René Roussillon, *Symbolisation primaire et secondaire*, article dans la Revue de Psychanalyse de l'Association Psychoanalytique de Madrid, 2013 (en ligne). <https://reneroussillon.com/symbolisation/symbolisation-primaire-et-secondaire/>

¹¹⁶ *De la maladie à la création*, sous la Direction de Nathalie Dumet, Editions Eres, Toulouse, 2013.

mais nous y préférons bien plus largement l’ancrage clinicien, qui permet de parler des corps vus, sentis, touchés.

Un souvenir revient, celui de longues discussions à la table familiale le soir, quand, au lieu d’évoquer les dernières sorties au cinéma ou bien tel problème de mathématiques vu en classe, le sujet de nos échanges était la situation de tel patient. Sa maladie, ses symptômes, l’accompagnement possible, les freins administratifs, les réactions de la famille, la souffrance. L’héritage parental est ce qu’il est, être enseignante n’est pas si loin de la clinique.

Cet article d’Anne-Sophie Le Poder nous fait part de son expérience dans des ateliers danse, dans le traitement des troubles majeurs de la personnalité. Elle raconte sa rencontre et son travail avec l’enfant Louis, qui présente un grand déficit de l’attention, et une motricité très réduite : il est raide, et *ses membres comme inflexibles, paraissent pouvoir tomber à tout moment*¹¹⁷. La psychologue, qui est danseuse de haut niveau, va mettre en œuvre des moyens de communiquer corporellement avec ce jeune garçon à travers la danse, afin de le *rassembler* dans son schéma corporel, c’est-à-dire que son corps, désarticulé psychiquement, va trouver dans ce qu’elle propose, une solution de stabilité et d’unicité :

« Effectivement, Louis ne ressentait pas son corps comme un tout composé de parties appartenant à un ensemble. Il n’arrivait pas à

¹¹⁷ Anne-Sophie Le Poder, *L’utilisation de la danse dans le traitement des troubles majeurs de la personnalité*, dans *De la maladie à la création*, sous la Direction de Nathalie Dumet, Editions Eres, Toulouse, 2013, p. 136

acquérir d'automatismes, tous les gestes qu'il effectuait nécessitaient un contrôle de sa part et il avait du mal à les organiser dans l'espace. L'intérêt de la danse en tant que médiation corporelle est qu'elle lui a permis d'établir un premier niveau de liens avec des sensations dans le corps et dans le perceptum sensoriel d'une excitation traumatique jusque-là « inliable » par un système de représentations pensées. Dans cette perspective, le processus thérapeutique consiste à reconstruire une image du corps unie en travaillant à partir de fragments de l'expérience du corps, pour les intégrer comme parties à la totalité de l'image du corps »¹¹⁸.

La clinicienne s'appuie sur deux conceptions fondamentales qui nous intéressent ici. D'abord, elle cite la « géométrie primitive » c'est-à-dire la jonction de l'axe vertical à celui horizontal à l'œuvre dans l'investissement des formes parallélépipédiques, en volume, qui est un point nodal des recherches de Geneviève Haag, psychiatre et psychanalyste spécialiste des troubles autistiques chez les enfants. Ensuite, et à travers les textes et références de Geneviève Haag, Marie-Sophie Le Poder s'appuie sur la définition du Moi-Peau que donne Didier Anzieu¹¹⁹ pour en proposer une extension, une adaptation à sa problématique portée sur la danse, et le mouvement du corps. Elle nomme *Moi-corps-mouvement* cette construction garantie par l'image du corps croisée, portée, par

¹¹⁸ Anne-Sophie Le Poder, *L'utilisation de la danse dans le traitement des troubles majeurs de la personnalité*, dans *De la maladie à la création*, sous la Direction de Nathalie Dumet, Editions Eres, Toulouse, 2013, pp. 142-143.

¹¹⁹ Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, Dunod, Paris, 1985.

le schéma corporel (ce que nous allons approfondir plus loin avec Françoise Dolto):

« Par « Moi-corps-mouvement », j'entends l'intégration d'une sorte de squelette interne qui se formerait en corrélation avec le Moi-peau, et qui permettrait à l'enfant de se représenter lui-même à partir de son expérience de la surface de son corps, mais aussi à partir des sensations kinesthésiques du corps et de ses modalités sensorielles inconscientes. La métaphore du Moi-corps-mouvement maintient donc le lien entre la psyché, le corps, et ses actions. »

Nous voyons ici se dessiner le passage du *rassembler* au *maintenir*, qui est une action secondaire, issue du processus psychique, que l'on peut peut-être transposer à la démarche créatrice.

Peut-on faire l'hypothèse que l'acte créateur maintient l'artiste malade dans une durée qui lui permet de continuer à créer ? Offre-t-il un moment suspendu, qui négocie avec le corps, consacré à la création ?

Nouer les temps

Alors qu'elle est atteinte de tumeurs au cerveau, et qu'elle est sur le point d'être opérée une seconde fois, Eva Hesse continue de travailler à ses projets, en particulier à une œuvre que nous apprécions en tous points : *Right After* (1969)¹²⁰:

¹²⁰ Annexes I, Figure XXVIII

«Selon le Docteur Schapiro, Hesse avait une première tumeur qui exerçait une pression importante sur le cerveau, mais qui n'a affecté ni sa capacité à réfléchir ni son caractère jusqu'au stade terminal de la maladie. Entre deux opérations chirurgicales, jusqu'à ce que les symptômes réapparaissent complètement à chaque fois, elle était complètement « Normale ». ¹²¹

L'art et la vie d'Eva Hesse sont une seule et même chose¹²², et cette imbrication se perçoit dans l'œuvre *Right After*, qu'elle choisira de poursuivre entre deux hospitalisations, même contrainte à rester en chaise roulante. Cette dernière œuvre avant sa mort la même année, est une image de sa détermination.

Le processus créatif aiderait ainsi à « trouver [une] unité ou encore à atteindre un état d'intégration spatio-temporel (...) au lieu d'éléments dissociés et compartimentés ou comme dispersés et gisants épars ». ¹²³

Donald Winnicott emploie ici les mêmes mots pour étudier la fonction de rassemblement (ou d'intégration) désirée

¹²¹ Traduction personnelle. (« According to Dr Schapiro, Hesse had a primary tumor which exerted great pressure on the brain but affected neither her intelligence nor her personality until the terminal illness. Between operations, until the symptoms reappeared each time, she was completely « normal ») in *Eva Hesse*, Lucy Lippard, New York City Press, 1976, p.217.

¹²² Eva Hesse dit : *L'Art est essentiel, il est au centre. Ce qui m'intéresse, c'est résoudre l'énigme (facteur inconnu) de l'art, et l'énigme (facteur inconnu) de la vie. Ma vie et l'art n'ont jamais été séparés. Ils sont ensemble (simultanés)*. Traduction personnelle. (« Art is an essence, a center. I am interested in solving an unknown factor of art and an unknown factor of life. My life and art have not been separated. They have been together ») in *Eva Hesse*, Lucy Lippard, New York City Press, 1976, p.5.

¹²³ Donald Winnicott, *Jeu et réalité*, 1971a, Paris, Gallimard, 1975, p.94.

par les bébés et les sujets schizophrènes. La créativité serait alors non pas un moment entre parenthèses de la maladie, qui continue sa dégradation, la mise en chute du corps, mais se tisserait un espace hors d'atteinte de la maladie, temporaire, transitoire, dans lequel l'artiste continue de créer car ce territoire n'est pas annexé par les symptômes et la douleur.

Rassembler signifierait peut-être alors croiser (l'image du corps et le schéma corporel pour Dolto) comme le sont la trame et la chaîne d'un tissu.

L'image du corps, pour Françoise Dolto, n'est pas une donnée anatomique naturelle, comme le peut l'être le schéma corporel. Cette image du corps se construit, se mature tout au long de l'existence. Elle est composée de trois modalités : *l'image de base, l'image fonctionnelle et l'image érogène*. Ces trois aspects sont reliés entre eux par ce que Dolto appelle l'image dynamique, qui désigne les mécanismes des pulsions de vie, dirigées vers les autres sujets. C'est de l'image de base que découle le sentiment d'existence, en ce qu'elle construit une continuité narcissique, ou une continuité spatio-temporelle depuis la naissance. Dans le cas de la maladie, le narcissisme et l'image de base subissent des chutes, des failles. Sitôt altérée, attaquée, elle fait naître des représentations qui menacent la vie même. *Il apparaît un état phobique, moyen spécifique de défense contre un danger ressenti comme persécutif, la représentation de cette persécution fantasmée étant elle-même liée à la zone érogène actuellement prévalente*

*sur le sujet*¹²⁴. Cette représentation fantasmée, dit Dolto, convoque le corps selon ce qui l'inquiète, en opérant par métaphores, déplacements : elle donne ainsi l'exemple d'un petit garçon, Gilles¹²⁵, amené pour énurésie, et qui est d'une *extrême instabilité*. Le petit garçon ne tient pas en place, malgré les punitions (notamment à l'école) qui lui sont données. Pendant les séances, Françoise Dolto découvre, notamment par le biais des dessins de la pièce dans laquelle ils se trouvent tous les deux, que les angles des murs et des meubles représentent de véritables menaces pour ce garçon. La psychanalyste comprend au bout de quelques temps que ces angles sont reliés au signifiant *anglais*, que l'enfant ne peut dire (*Angle-taire*), car ce lieu est celui du secret familial : le frère de sa mère part pour Londres après l'appel du 18 juin de De Gaulle (tandis que Gilles et sa famille doivent revenir en zone occupée pour le métier du père). Le danger pressenti par l'enfant, mais tu par la mère, est apparu dans la menace mortelle des angles tirant des flèches dans son corps.

Nous voyons ici comment le corps, dans son rapport à l'espace et au temps, tente de maîtriser la peur en créant des rapprochements, des métaphores que la psychanalyste doit découdre, par le biais du langage (et ici des dessins de l'enfant).

¹²⁴ Françoise Dolto, *L'image inconsciente du corps*, Seuil, Paris, 1984, p. 51.

¹²⁵ *Ibid*, pp. 53-55.

Nous comprenons ici que rassembler ne signifie pas unifier dans le sens de faire fusion, agglomérat, mais comme dans les nœuds et les espaces d'Eva Hesse, de conserver une distance, un déploiement, c'est-à-dire dans notre travail, l'identité archaïque de chaque partie, pour construire un tout. C'est la présence, la durée et le travail dans la matière de chaque partie dans ce tout qui fait prendre en consistance l'ensemble ainsi créé. Dans le cas de la démarche exposée ici, le rassemblement est ce geste qui tisse les temps du corps malade. Des temps qui s'écoulent dans un rythme différent, spasmodique, au tempo des médications et des diagnostics.

Normal et pathologique

Dans son ouvrage *Le normal et le pathologique*¹²⁶, qui réunit sa thèse d'exercice en médecine et un second texte d'épistémologie médicale, Canguilhem oppose, ou plutôt propose de distinguer les concepts de normalité et normativité biologiques. Son propos est qu'un état pathologique, dont les manifestations font partie intégrante d'un milieu organique, et dans la mesure où il exprime un rapport à la normativité de la vie, peut être dit normal. Selon Canguilhem, il n'y a là aucune

¹²⁶ Georges Canguilhem, *Le normal et le pathologique*, Editions PUF, 12e édition 2013, 286 p.

absurdité, tant que l'on considère que ce normal pathologique s'établit dans d'autres normes. L'anormal n'est pas absence de normes. Il n'y a pas de vie sans normes de vie, et ainsi, l'état morbide est toujours une « certaine façon de vivre ».

On sait, avec Foucault, que l'homme est sain pour autant qu'il est normatif aux fluctuations de son milieu. L'état pathologique ne fait que traduire la réduction de ces normes de vie, tolérées par l'organisme, par le vivant. Il est une précarité du normal.

Ce n'est pas, par conséquent, une méthode objective qui fait qualifier de pathologique un phénomène biologique considéré. C'est toujours la relation à l'individu malade, par l'intermédiaire de la clinique, qui justifie la qualification de pathologique.

Ainsi, le normal, est *à la fois l'extension et l'exhibition de la norme*. Canguilhem nous rappelle que *Normalis* signifie perpendiculaire, il rappelle l'équerre¹²⁷, ce qui marque un angle, une droiture (*Norma*). La norme se propose finalement comme un mode possible d'unification d'un différend, d'une différence, une solution de résorption.

Ce qui nous intéresse dans l'écriture de Canguilhem, outre le fait que son travail ait participé à la construction de la philosophie deleuzienne, nous nous en apercevons tardivement mais avec grande logique, c'est cette rupture du

¹²⁷ Georges Canguilhem, *Le normal et le pathologique*, *Op- Cit*, p. 228.

couple de contraires normal/anormal voire pathologique. Il en propose une lecture différente, propre à la clinique, qui permet d'être au plus près du malade, et d'en saisir plus largement le contexte : environnement, évolution. Il conçoit la maladie, et son retour, la guérison, comme des moments de la biologie du corps, pourrait-on dire *des durées*, qui s'influencent mutuellement.

Il précise qu'aucune guérison n'est retour à l'innocence biologique, puisque *guérir, c'est se donner de nouvelles normes de vie [...]*.¹²⁸

En rassemblant ainsi temps du corps sain et temps du corps malade, Canguilhem nous invite à penser qu'une conciliation est possible, et sans doute l'est-elle, par le moyen de la création. En effet, la réalisation d'un travail, d'une œuvre, n'offre-t-elle pas un répit au corps de l'artiste qui, même malade, réussit à se consacrer entièrement, physiquement, à son aboutissement ? Quand nous créons, nous nous extrayons du temps mesurable, nous faisons l'expérience de l'urgence et de la lenteur, qu'Agamben nomme *inactualité*¹²⁹.

C'est donc dans cette course de fond, dans cette attente où l'on peine à reprendre son souffle, que la création rassemble le corps éparpillé. Elle s'enquiert de ce que la mémoire traverse,

¹²⁸ Georges Canguilhem, *Le normal et le pathologique*, *Op Cit.* p. 204.

¹²⁹ AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Rivages poche Petite bibliothèque, 2008, p. 26.

ou de ce qui est traversé par elle, réactive ce qu'elle veut, dans une tresse où passé et présent sont contigus, coïncidents, et permettent à l'œuvre de devenir parfaitement anachronique. Le processus de création est celui qui laisse place à ces spectres du passé, à travers son ouverture toute entière, sa porosité.

Second bilan

Dans cette seconde partie de la recherche, nous nous sommes interrogés sur ce que signifie, dit, symbolise le geste de rassemblement dans la création artistique. A travers des actions (collecter, raccorder, nouer), nous avons questionné les œuvres de Mona Hatoum, Chiharu Shiota, Eva Hesse, pour qui le *rassemblement* d'éléments, dans la singularité de leurs démarches, fait sens et écho à une écriture du temps du corps et des corps qui se rencontrent.

Le temps (ou plutôt les temps), que nous avons eu à nommer, ou à rendre visible dans les œuvres, est le point nodal de cette partie, puisqu'il s'active dans le geste créateur en déplaçant progressivement la pratique : du moulage du corps fragmenté, nous sommes passés au modelage, qui est un geste différent, une autre relation au temps et à la matière.

C'est avec les textes de Deleuze et Agamben en particulier que nous comprenons ce rapport du temps dans la pratique avec le présent, la présence que la matière anime lorsque sous nos yeux elle dévoile sa part archaïque, immémorielle. Dans sa manipulation, dans le geste séculaire de pétrir la matière, nous réajustons ce qui s'échappait auparavant : le poids du corps, l'intensité du geste.

Rassembler, ainsi, ne signifie pas *faire fusion*, de fondre dans. Le corps créateur, traversé par l'expérience de la maladie

qui le fragmente, peut alors rassembler ou se rassembler comme ce *sang qui soude*, justement parce qu'il connaît, il regarde la *fracture*¹³⁰ du temps. C'est ainsi que l'artiste fait quelque chose de sa douleur, de sa peine. A travers ses gestes, il apprend à en mesurer l'épaisseur, les contours, et c'est ce qui donne chair à ses œuvres.

Il ne s'agit pas pour autant de figurer la maladie ou la douleur. Deleuze insiste sur la différence entre peindre le cri et peindre l'horreur chez Bacon : [...] *l'horreur est multipliée parce qu'elle est conclue du cri, non l'inverse*¹³¹. Autrement dit, ce qui intéresse Deleuze et a animé notre pratique plastique bien avant de le lire, c'est que la figuration réintroduit de la narration, une histoire qui nous fait passer à côté de l'œuvre elle-même. La figuration fait appel aux sentiments, quand nous faisons appel aux affects, aux *sensations*. Deleuze d'ajouter : « [...] *non pas la plus agréable, mais celle qui remplit la chair à tel moment de sa descente, de sa contraction ou de sa dilatation* »¹³².

Il ne s'agit donc plus de dire, ni de symboliser, mais d'échapper à cette linéarité par le geste lui-même, par sa manière d'empreindre la matière. Le travail *Hypnostérie* s'arrache au figuratif : c'est précisément là que nous nous

¹³⁰ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, *Op Cit*, p. 15.

¹³¹ Gilles Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, *Op Cit*. p. 42.

¹³² *Ibid*, p. 44.

retrouvons dans cet appel des intensités du corps et de ses matières.

Ces temps, ou à présent ces *durées* rassemblées du corps malade, nous en avons trouvé des conceptions éclairantes dans le travail de Georges Canguilhem et dans l'application clinique de la psychanalyste et spécialiste de la danse Anne-Sophie Le Poder. En effet, dans cette dernière étude, elle prolonge la conception du *Moi-Peau* de Didier Anzieu pour lui ajouter l'*action*. Si la peau du malade est un *miroir de son âme*, le corps en action peut lui aussi avoir ce rôle, et par les gestes, les mouvements, les déplacements, se visualiser et se rassembler.

Alors ce dernier *Rassembler*, évoque-t-il une restauration du corps, un retour à la *norme* ? Pour Canguilhem ce retour n'est pas totalement possible, sans traces visibles ou invisibles de la maladie. Il faut réagencer, se réapproprier, réécrire après ce qui a été décousu par la maladie. Qu'est-ce alors, que cette réparation qui laisserait voir le processus précédent (fragmenter, rassembler) ? Qu'est-ce qui se répare, et par quels moyens artistiques le geste créateur y parvient-il ?

3/ REPARER

Soigner

Muer

Muter

Soigner

« *Le corps humain entre dans une machinerie de pouvoir, qui le fouille, le désarticule et le recompose.* »

Michel Foucault, *Surveiller et punir*.

*Les Soigneuses*¹³³

Plusieurs années après les premiers pas en psychiatrie, il y a eu un chemin retour. C'était donner autrement aux patients, offrir un moment de partage différent. Exposer une installation en milieu de soins psychiatriques pour adultes est un défi particulier. C'est pourquoi le projet a pris du temps, il fallait s'approprier.

L'installation *Les Soigneuses* aux Ateliers 18 à Malakoff en octobre 2017, dans une structure en hôpital de jour, s'est accompagnée d'une présentation du travail pour les patients et les soignants conviés à cette occasion. Ce choix d'accueillir les personnes, et d'échanger à propos du travail plastique permettait de recueillir des impressions, de répondre à des interrogations, et de fouiller par la même occasion ce qui était donné à voir, à travers un regard totalement extérieur. Dans la salle, des patients et des soignants de différents services, parmi eux, certains ont une pratique plastique, d'autres ne sont pas amateurs d'art. Tous ont en commun l'expérience du soin, reçu ou donné. Ils s'attardent dans l'installation, questionnent sur la technique, les choix, les sens.

Dans cet espace qui sert d'atelier de modelage aux patients de l'hôpital de jour, six selles de sculpteur en bois sont disposées en quinconce. Sur chacune d'elles, une sphère rouge

¹³³ Annexes II, figures 29 à 36

est posée, légèrement surélevée par un socle carré noir. Les sphères, de tailles équivalentes, sont d'un rouge vif brillant. Au-dessus de chaque sphère, est suspendue une goutte rouge, et l'écart qui les sépare est assez grand pour que l'on puisse y passer le haut du corps. Lorsque l'on s'approche, on voit une ouverture au sommet de chaque sphère. On y plonge le regard, et on y découvre un écran : une vidéo y est diffusée en boucle.

Chaque sphère rouge contient, présente une vidéo unique. Il s'agit des mêmes images, mais avec un montage différent : en plan rapproché, deux mains au-dessus d'un lavabo blanc, sous un robinet ouvert. Le lavage des mains. Ce sont des mains de femmes. Six femmes se lavent les mains, dans des lieux qu'elles ont choisis, chez elles, à l'atelier, sur leur lieu de travail. Chaque film est monté indépendamment : le rythme, l'enchaînement des images diffère.

Le spectateur chemine de sphère en sphère, lève les yeux vers les gouttes qui le surplombent, et découvre les images qui s'enchaînent, à des rythmes choisis. Les montages créent des jeux : ouverture/fermeture du robinet, geste rapide de friction/geste long caressant, disparition des mains dans la partie droite de l'écran/réapparition d'autres mains du même côté.

A l'intérieur des sphères, la luminosité de l'écran se reflète et s'intensifie par les parois concaves recouvertes à mi-hauteur de feuille d'or. Cet aspect précieux et miroitant du

métal, accentué par la lumière électrique de l'écran, contraste avec sa facture fine et fragile, qui s'émiette presque dans les sphères de grès.

Chaque pièce est tournée : sphères, gouttes sont toutes creuses et créées au tour de potier. Une année de cours de tournage fut nécessaire pour réaliser cette installation qui était en projet depuis plus longtemps encore : apprendre à maîtriser la matière pour créer ces formes circulaires, qui laissent voir leur imperfection et leurs irrégularités, les luttes avec la terre même.

La terre, l'eau, et le feu. Les éléments de la création en céramique sont présents, et mis en évidence dans les aspects plastiques de l'installation.

La terre y est présente et visible, à l'intérieur des sphères. Ce grès cuit, à nu, emprunte une carnation beige rosé proche de celle d'une peau dite caucasienne. L'intérieur des sphères n'a pas été émaillé, car le grès nu dans la partie concave était nécessaire : voir la matière même, à cru. Le rouge, obtenu grâce à un mélange de pigments et de peinture pour céramique, rappelle la chaleur du four en briques réfractaires qui accueille les pièces. L'élément feu est redoublé par l'or qui tapisse le fond intérieur des sphères. Enfin l'eau, si nécessaire au tournage de pièces en terre, l'eau qui elle-même modifie

totale­ment la ma­tière, est déversée en litres par les robinets ouverts dans les vidéos.

Il fallait une forme matricielle, un réceptacle, pour que prennent naissance les images vidéos. Cela pouvait devenir une sorte d'objet d'étude, dans lequel le regardeur plonge son regard. La goutte suspendue, la liquidité rappelée, invite à cette descente dans la matière, dans l'ouverture.

A moins qu'il ne s'agisse du contraire, dans un mouvement ascendant, la goutte élève nos yeux vers le plafond : elle est faite de la quantité de terre manquante dans la sphère. C'est un hors-champ à la sphère, son négatif, sa présence en creux.

La matrice devient un objet de spectacle, pour une observation passive ? Un spectaculaire fascinant, où les images s'enchaînent et se répètent, toujours les mêmes mais jamais tout à fait identiques. Le rythme de la vidéo s'accélère, et les mains des femmes frottent, frénétiques, rincent, et recommencent.

Cavernes

Dans sa thèse *Speculum*, Luce Irigaray réécrit le mythe de la caverne platonicienne. Ou plutôt elle propose une relecture du mythe par une vision double ou doublée : la symétrie homme-femme donnée par le mythe grec, et plus tard par le

père de la psychanalyse, a pour conséquence de placer la femme, et son corps, comme objet de discours, d'étude, sans lui laisser libre parole. Par cette imposition du modèle masculin, la femme n'apparaît que comme un être du manque, de l'amputation, du silence :

*« Car là où l'homme-Freud – ou, lui opposant son dû, la femme-aurait pu interpréter ce que la surdétermination du langage, ses effets d'après-coup, ses sous-sols de rêves et de fantasmes, ses secousses convulsives, ses paradoxes et contradictions...devaient au refoulement toujours passible de retour au pouvoir maternel – du matriarcat, pour reprendre un repérage encore préhistorique – mais aussi bien du devenir de l'histoire de la sexualité féminine, on n'obtiendra que la confirmation en compréhension et extension du discours (du) même. La « femme » venant une fois de plus s'encastrer, s'encadrer, s'empaler, dans cette architectonique plus que jamais puissante ».*¹³⁴

Dans cet ouvrage, Luce Irigaray donne, avec de nombreuses images très plasticiennes, son analyse du mythe et souligne la symbolique qui empreint encore aujourd'hui nos sociétés occidentales.

La caverne y est une matrice, un antre, la terre. La symétrie y est décisive, haut/bas, droite/gauche, les hommes sont maintenus retournés, ils se tiennent dos à l'origine, à la vérité (des images). Ainsi prisonniers de l'espace-temps, ils

¹³⁴ Luce Irigaray, *Speculum, De l'autre femme*, Les éditions de minuit, Collection Critique, 1975, p 175.

sont maintenus dans un mensonge sur la représentation de l'origine. Le cercle, le cirque, l'enceinte théâtrale qui les entoure est un moule, qui prescrit toute réplique, toute forme possible de toute réplique : il donne des leurres, c'est un objet de réflexion qui génère des écarts, un moyen de répétition de la répétition (les hommes qui passent avec des objets sont déjà des représentations). Que se passe-t-il si l'homme se retourne (il ne le peut pas), et voit réellement ce que sont ces représentations ?

Elle ajoute : « *Mais l'être qui résiste, de son outre ciel, à l'envisagement en face, l'être même ici est-il à interpréter comme renvoi à l'infini de la lumière ? Sa condensation en/par quelque « miroir ardent » où le Dieu se contemplerait dans sa splendide unité, y confondant jusqu'à la discrimination de ses attributs (comme) mêmes ? Ou l'être serait-il ce rassemblement, extrapolé de tout spectacles, des points aveugles par/ dans lesquels l'oeil -de l'âme aussi- (se) réfléchit sans (se) voir ? Cette spécularisation de la vision de/ dans l'autre que l'homme ne peut percevoir à l'instant où elle se produit, où elle le produit. Trous par/ dans lesquels il (se) mire, et que le dévoilement de la Vérité manque en ses pré-supposés ontologiques. Etre déjà empris, donc, dans une économie spéculative et comme son déchet si ce que l'homme prétend viser comme ultime bien est le réel de tout étant au-delà de sa constitution comme en apparaît* »¹³⁵.

¹³⁵ Luce Irigaray, *Speculum, De l'autre femme*, Op Cit. pp. 186-187.

Alors, en un sens, l'installation *Les Soigneuses* rejoue le mythe de la caverne. C'est-à-dire que chaque sphère est une matrice pour les vidéos, en ce sens qu'elle les enceint, elle les contient. Mais elles en offrent des doubles qui ne sont pas des mêmes, et les sphères elles aussi se jouent de leurs ressemblances. Elles sont modelées, tournées, et non pas moulées, ce qui en fait des objets différents et uniques. Apparente duplication des objets qui portent en eux le redoublement des images (mêmes mains, mêmes gestes mais chaque fois dans des temps différents). Chacun peut y voir le même, du même, du même, ou tout à la fois les modifications, volontaires, non cachées, qui activent le sens de l'installation. Dans le mythe de la caverne, les hommes sont enchaînés, debout, entiers dans la grotte. En dupliquant la matrice, et en la réduisant à une échelle qui exclut d'y entrer physiquement, on propose un rapport plus secret, individuel avec chaque pièce. Le spectateur s'y trouve plus personnellement invité : il devient le seul à pouvoir scruter intimement dans chaque sphère, tour à tour.

La vidéo captive le regard, elle devient un œil qui reflète son image en retour. Méduse à l'œuvre, puisque la sphère, qui contient le mouvement, est, elle déjà pétrifiée.

Le passage du mouvement à l'immobilité, du fluide au solide, et retour, constitue une part importante du travail. Il est même la question nodale de l'installation, dans la représentation et dans l'acte créateur lui-même. Plutôt que

d'en marquer les frontières, c'est un jeu incessant d'allers-retours qui peut être vu ici.

Les sphères et les gouttes rouges rappellent les formes organiques, comme on l'a souligné plus haut. Ils symbolisent tout à la fois des gouttes de sang, propre ou impropre, le sang malade, celui que l'on ponctionne car défaillant. Le sang qui « prend » et met le corps en crise : le caillot qui bouche la machine. Ce sang est donc tout autant celui de la vie que de la mort, le mal et le remède à la fois.

Le sang de Méduse lui-même contenait ces deux aspects : vie et mort, selon le côté du corps d'où on le prélevait.

Dans la mythologie grecque, Asklépios, doux artisan de la santé robuste, est le dieu de la médecine, sorti du ventre de sa mère morte (Coronis) par son père Apollon. Eduqué par le centaure Chiron, il apprend la médecine, les incantations et la chirurgie. Il a le pouvoir de ressusciter les morts grâce au sang (côté droit) de la Gorgone. Marié à Epione, qui soulage les maux, ils ont ensemble six filles et trois fils. Les garçons sont : Machaon, Podalire et Télésphore, qui représentent dans la lignée de leur père la chirurgie, la médecine (dans son aspect général) et la convalescence. Les six filles, Higie, Panacée, Meditrine, Aceso, Iaso et Eglé, incarnent la médecine préventive (hygiène), la guérison par les plantes, le pouvoir des guérisseuses, le processus de guérison, la guérison par les soins du père. La dernière, Eglé, est la mère des trois grâces (allégresse, abondance et splendeur).

Six filles, six femmes filmées dans l'installation *Les Soigneuses*, comme un retour à l'origine du soin, transmis par les mains féminines.

Sorcières, sages-femmes et infirmières

Les mains qui apparaissent dans les sphères rouges, sur l'écran des vidéos montées en boucle, sont celles d'infirmières, aides-soignantes, artistes, professeures, thérapeutes. Des femmes qui, par leur activité professionnelle, résultant d'un choix et d'une philosophie de vie, se consacrent aux autres, à ce bien-être ou mieux-être de l'autre qu'on ne connaît pas, à la réparation de leur corps ou de leur psyché (par l'écoute, l'accompagnement, le soin corporel), et à leur existence également en dehors de ces soins (l'artiste Anabell Guerrero, qui a accepté de participer à cette création est une photographe plasticienne qui a, entre autres, travaillé à Sangatte, avec des réfugiés en attente de passer la frontière). *Les Soigneuses* leur rend hommage, sans pour autant montrer leur visage, car ces femmes, et les femmes de manière plus générale, soignent dans l'ombre, comme de petits artisans de la santé et du bien-être : elles représentent toujours aujourd'hui 90% des personnels hospitaliers, mais seulement 14% des professeurs de médecine (postes dits « royaux », à « grande responsabilité »), selon le bilan social de l'AP-HP de 2012¹³⁶.

¹³⁶ Cité par Véronique Leblond et al., *Les femmes médecins aujourd'hui : l'avenir de la médecine ?*, Les Tribunes de la santé 2014/3 (n° 44), p. 43-49 (en ligne).

Leurs postes sont avant tout ceux d'aides-soignantes (90,4%), de sages-femmes et d'infirmières (87,7%)¹³⁷, ce qui permet de « justifier » le net écart salarial entre les hommes et les femmes dans la fonction publique hospitalière (20,9%) selon l'étude de l'INSEE en 2014¹³⁸.

Ce qui a attiré notre attention et qui a déterminé la présence de mains de femmes dans l'installation *Les Soigneuses*, c'est cette présence quasi-systématique des femmes dans les postes les plus « inférieurs », qui sont aussi ceux où le rapport au patient est le plus proche, voire intime. Ce sont précisément ces femmes-là qui s'occupent des corps, ces femmes-là qui touchent et qui réparent.

Dans un très beau livre réédité en 2014 en français¹³⁹, les auteures Barbara Ehrenreich et Deidre English s'interrogent sur cette histoire de la médecine qui a dépossédé les femmes de ce qui concernait les corps, leurs corps, et la santé. Dans

<https://www.cairn.info/revue-les-tribunes-de-la-sante-2014-3-page-43.htm>

¹³⁷ Chiffres donnés par l'Observatoire des Inégalités, article du 11 décembre 2014, *Une répartition déséquilibrée des professions entre les hommes et les femmes*, en ligne.

https://www.inegalites.fr/Une-repartition-desequilibree-des-professions-entre-les-hommes-et-les-femmes?id_theme=22

¹³⁸ Chiffres donnés par l'Institut National de la Statistique et des Etudes Economiques, article du 23 mars 2017, *Les salaires dans la fonction publique hospitalière*, en ligne.

<https://www.insee.fr/fr/statistiques/2664862>

¹³⁹ Barbara EHRENREICH et Deirdre ENGLISH, *Sorcières, sages-femmes et infirmières, Une historIE des femmes soignantes*, traduction L. Lame, Editions Cambourakis, 2014.

une approche scientifique, historique très bien documentée, ces deux écrivaines et militantes féministes américaines retracent l'histoire de la médecine, de la tradition empiriste des guérisseuses, à leur éviction de l'éducation médicale officielle au XIX^e siècle.

Dans l'introduction à la première édition de leur ouvrage (1973), elles écrivent :

« Les femmes ont toujours été des soignantes. Elles furent les médecins et anatomistes sans titres de l'histoire de l'Occident. Elles étaient avorteuses, infirmières et conseillères. Elles étaient pharmaciennes, cultivant les plantes médicinales et partageant les secrets de leurs utilisations. Elles étaient sages-femmes, se déplaçant de maison en maison et de village en village. Pendant des siècles, les femmes furent des médecins sans diplôme, interdites d'accès au livres et aux cours, apprenant les unes des autres, et se transmettant leur expérience de voisine à voisine et de mère à fille. Elles étaient appelées « bonnes femmes » (wise women) par le peuple, sorcières ou charlatans par les autorités. L'exercice de la médecine fait partie de notre héritage en tant que femmes, de notre histoire, de nos droits fondamentaux. »¹⁴⁰

Elles soulignent que les enjeux d'une telle étude sont bien sûr plus grands que le simple constat historique et chronologique de l'élimination des femmes des métiers de la santé, ou de leur soumission à l'intérieur de ceux-ci (nettoyer,

¹⁴⁰ Barbara EHRENREICH et Deirdre ENGLISH, *Sorcières, sages-femmes et infirmières*, Op. Cit, p. 29.

ranger). Ces enjeux sont ceux d'une monopolisation d'abord politique (appuyée par le dogme religieux), scientifique et économique masculine, qui passe par le contrôle des organisations institutionnelles, et donc par le contrôle des corps. La répression des femmes soignantes est politique, en cela qu'elles furent attaquées tout autant en tant que soigneuses qu'en tant que femmes : si une femme pouvait soigner sans avoir étudié (chose à laquelle elle n'avait pas accès), elle était alors une sorcière, condamnée à la prison ou à la mort. Cette lutte s'inscrit également dans une lutte des classes, puisque les femmes soignaient le peuple, tandis que les professionnels masculins servaient la classe dirigeante : « *Leurs intérêts ont été promus par les universités, les fondations philanthropiques et la loi. Ils ne doivent leur victoire pas tant à leurs propres efforts qu'à l'intervention de la classe dirigeante qu'ils servaient* »¹⁴¹.

C'est à partir de cet ouvrage et des réflexions qui en ont découlé que nous avons pris contact avec les six femmes qui ont toutes accepté immédiatement d'apparaître dans les vidéos de l'installation.

Le 4^e Corps

La proposition était très simple : l'image vidéo montre un plan fixe des mains de chacune de ces six femmes, pendant un

¹⁴¹ Barbara EHRENREICH et Deirdre ENGLISH, *Sorcières, sages-femmes et infirmières*, OP. Cit, p. 33.

lavage de mains. Dans leur appartement, leur atelier, ou sur leur lieu de travail : les contraintes de la prise de vue dépendaient de leur choix. Tout comme la durée du film en lui-même, puisque ce geste, différent pour chacune, appartient à celle qui le vit. Nous ne donnions pas d'indication concernant la temporalité du lavage de mains, seulement la nécessité d'un lieu clair et non chargé d'objets qui auraient pu attirer le regard ailleurs que sur l'action. Ces six femmes ont réalisé ce geste dans le rythme de leur choix, parfois elles ont demandé à recommencer. Nous avons senti une grande concentration à certaines prises. Ce geste, pourtant banal, répété des dizaines de fois par jour, a soulevé chez elles des réflexions.

Nous nous sommes alors rencontrées une seconde fois après ce geste. Comme si, les mains propres, il y avait quelque chose de nouveau à dire. Comme si, la captation finie, faire partie « d'une œuvre » leur accordait un nouveau regard sur leur propre pratique.

« C'est un geste que je fais sans y penser, mille fois par jour ! ». Entre deux patients, entre deux manipulations, entre deux espaces (le lit, le bureau, le tableau, le fauteuil, la baignoire), se laver les mains est le geste du seuil. Et c'est précisément parce qu'elles n'y pensent pas que ce geste revêt un statut si important. Bien sûr, il y a un protocole, appris à l'école, pour n'oublier aucun interstice. Mais avec le temps, dans l'habitude des gestes du quotidien, c'est la mécanique qui prend le dessus.

Or, ce qui nous intéresse, c'est que pour ces femmes qui prennent soin des autres, c'est un instant de soin, d'hygiène, à la fois pour l'autre et pour soi-même. C'est un intervalle pendant lequel, paume contre paume, elles sont seules (face au miroir quand il est présent, mais elles regardent toujours leurs mains), avec pour seul contact leur peau à elles, et le filet d'eau du robinet. Leurs mains se rejoignent, et pourtant, dit Paul Valéry, ce geste est celui de la prise d'un objet *non-moi*.¹⁴² Nous comprenons alors cette conception dans le sens où, puisqu'il est un seuil entre deux soins, entre deux corps (celui du soigné et celui du soignant), cet objet *non-moi* est celui qui ne permet pas d'accéder à son propre corps, à sa connaissance, par sa simple exploration. C'est-à-dire qu'il faut un tiers, un autre, pour que cette connaissance se construise. Et c'est précisément parce qu'en se lavant les mains, elles activent le seuil entre elles et les autres, seules mais *déjà* et *encore* avec le corps, sa douleur, qu'elles ont soigné ou soigneront, que ces femmes à cet instant précis font l'expérience, dirait Valéry, de *l'Inexistence dont le Quatrième corps est une manière d'incarnation*.¹⁴³

Nous avons précédemment exploré cette conception de Paul Valéry, qui, dans son *Problème des trois corps*, dessine une

¹⁴² Paul Valéry, *Problème des trois corps*, *Variétés*, *Œuvres 1*, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, p. 927.

¹⁴³ Paul Valéry, *Réflexions simples sur le corps*, *Variétés*, *Œuvres 1*, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, p. 931.

pensée du corps en trois, ou plutôt quatre moments de la connaissance. Le premier corps est ce *Mon-Corps*, dont nous avons déjà parlé, et qui est le corps tel que nous le vivons à chaque instant. Le *Second corps* est celui que nous offrent les miroirs et les portraits, c'est aussi l'image de nous que voient les autres. Paul Valéry précise qu'il *ignore la douleur dont il ne fait qu'une grimace*.¹⁴⁴ Ce corps-là n'est pas de chair, il n'est que surface. Le *Troisième corps* est celui que nous connaissons par le biais de la médecine, de la science, puisqu'il est ouvert, fragmenté, en transparence : « *Mais celui-ci n'a d'unité que dans notre pensée, puisqu'on ne le connaît que pour l'avoir divisé et mis en pièces. Le connaître, c'est l'avoir réduit en quartiers et en lambeaux.* »¹⁴⁵ Ce corps-là est celui qui, sondé par les médecins, s'écoule en liquides visqueux, s'étale en *tranches très minces*, et s'offre à la vue sans pouvoir cependant être décrypté. Paul Valéry en fait une description très plastique, tout en le nommant *machine*, nous retrouvons ici l'*organisme* de Deleuze. Visité par la machinerie médicale, ce corps *des savants, est fait de ce qu'ils ignorent*.¹⁴⁶ C'est à dire ce qui n'est pas visible dans le corps et qui pourtant l'anime : force motrice, sensation, pensée... Et c'est à partir de la conception de ces trois corps que Valéry affirme qu'il existe un *Quatrième corps*, qui n'est aucun des trois premiers, puisqu'il n'est pas accessible par *l'esprit* : « *Et j'ajoute que la connaissance par l'esprit est une production de ce que ce Quatrième*

¹⁴⁴ Paul Valéry, *Réflexions simples sur le corps*, op. Cit, p. 928.

¹⁴⁵ *Ibid*, p. 929.

¹⁴⁶ *Ibid*, p. 930.

Corps n'est pas ». ¹⁴⁷ Alors comment y accéder ? Peut-on simplement le connaître ?

Dans son installation *Corps étranger* ¹⁴⁸, Mona Hatoum met en spectacle des ouvertures du corps. Conçue pour son exposition monographique au Centre Pompidou à Paris en 1994, cette installation montre au sol des images de l'intérieur du corps, montées en boucle, et obtenues grâce à des outils d'exploration médicale, tels que des caméras à endoscopie. Le spectateur pénètre dans une salle circulaire et étroite, et peut rester sur la périphérie des images, ou alors se placer au milieu de la projection, faisant de son corps un nouveau support pour les images.

Des sons du corps, de l'intérieur du corps, donc inaudibles habituellement, sont diffusés dans cette même pièce, ainsi que quatre voix. Les images sont celles d'un corps féminin : celui du corps de l'artiste. Nous sommes invités, par le truchement de la vidéo, à sonder, visiter le corps de cette femme, à en dévoiler des secrets.

Par ce dispositif, qui utilise les outils médicaux, l'artiste ouvre une extension à ce qui est ordinairement visible, et met au dehors un corps nouveau, habituellement intime et caché. C'est-à-dire que l'outil médical se fait prothèse du regard pour fouiller ce corps et le retourner, de l'intérieur vers l'extérieur.

¹⁴⁷ Paul Valéry, *Réflexions simples sur le corps*, Op. Cit p. 930.

¹⁴⁸ Annexes I, Figure XXIX

Corps étranger désigne alors à la fois l'objet qui s'y immisce, le regardeur, le fouilleur, le violeur, mais également cette image inconnue du corps, ce corps qu'on ne soupçonnait pas et qui se dévoile à présent.

C'est peut-être une invitation à penser le *Quatrième Corps*, selon Paul Valéry. Ce corps-là, ne se pense plus en termes de surface (*le Second Corps* est celui que nous voyons, que les autres voient de nous, une image de corps) mais dans des considérations de la profondeur : *réduit en quartiers et en lambeaux*.¹⁴⁹ Sondé dans ses moindres réticules, mais qui reste un emboîtement de diverses masses à déchiffrer, le *corps étranger* de Mona Hatoum se dévoile dans toute son épaisseur physiologique (visuelle, sonore), et politique : c'est bien là le corps d'une femme qui est ainsi fouillé par la machinerie médicale, organe de contrôle, et rendu visible, spectacularisé, au regard de tous.

Alors c'est peut-être dans ce seuil, entre le corps vu et vécu (extérieur), le corps éclaté, sondé (intérieur), et le corps de l'autre que l'on invite au creux de soi, que se dessine ce *Quatrième Corps*, que Paul Valéry admet ne pas pouvoir saisir par le langage¹⁵⁰.

¹⁴⁹ Paul Valéry, *Réflexions simples sur le corps, Variétés, Œuvres 1*, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, p. 929.

¹⁵⁰ « Ton esprit, avec son langage, triture, compose, dispose tout ceci ; je veux bien qu'il en tire, par l'abus de son questionnaire familier, ces problèmes fameux : mais il ne peut leur donner une ombre de sens qu'en supposant, sans se l'avouer, quelque Inexistence, dont mon *Quatrième Corps* est une manière d'incarnation ». Paul Valéry, *Réflexions simples sur le corps, Op. Cit.*, p. 931.

Dans l'installation *Les Soigneuses*, les mains qui se lavent ne sont pas celles de l'auteure, mais de toutes celles qui soignent autour d'elle, et qui l'ont soignée ou accompagnée d'une certaine manière. Autrement dit, des femmes qui touchent les autres, qui pansent les plaies, du corps ou de la psyché. Des femmes qui, par leur activité professionnelle, sont tendues vers l'autre.

Leurs mains sont leurs outils de travail, car elles accompagnent, à travers mille gestes, vers le rétablissement, la fin de la douleur. Est-ce alors à travers ce geste qui suppose la rencontre avec l'autre dans ce que l'on a de plus intime, cette douleur, que nous pouvons nous réécrire, nous restaurer, nous réparer ?

Muer

« La tanière est un endroit protégé dans lequel on peut se réfugier. Elle a une porte dérobée par laquelle on peut s'échapper. Sinon, ce ne serait pas une tanière mais un cul-de-sac. Le concept d'une tanière relève de l'idée de passer du passif à l'actif. Ma façon de devenir active est de créer moi-même une tanière. »

Louise Bourgeois, *Sculptures, Environnements, Dessins, 1938-1995*.

Perdre, restaurer

Dans l'installation *Les Soigneuses*, les sphères rouges qui contiennent les vidéos symbolisent le corps de l'auteure. Elles figurent, comme dans une métonymie, le corps tout entier, vivant comme défaillant. Un corps en lutte avec lui-même, qui a besoin de se répéter, de se re-faire, pour en tester une nouvelle écriture.

Chaque sphère contient cet ensemble de moments filmés : des bouts de mouvements, montés avec un rythme précis pour chaque sphère. Les sculptures, pour qui le temps est arrêté, fixé, par la cuisson de la terre, renferment pour le spectateur, un petit moment de vie, comme un bout d'espérance.

L'eau rappelle le liquide amniotique, le premier lieu de vie, mais également l'eau qui noie, qui coule sur les mains pour effacer les fautes. Ce n'est donc pas uniquement l'aspect coloré, incarnat, qu'il faut relever, mais bien la liquidité vivace comme mortifère de l'élément fluide dans l'ensemble de l'image.

Paul Valéry et Bill Viola ont en commun une expérience de noyade alors qu'ils étaient enfants. Ceci leur permet sans doute de considérer à la fois l'élément aquatique, et le corps (et sa connaissance) par d'autres voies que celui qui n'en a jamais goûté le danger, la suffocation.

Dans son texte *Louanges de l'eau*¹⁵¹, Valéry dit admirablement les formes tranquilles ou torrentielles que l'eau peut prendre, et qui lui confèrent un grand intérêt poétique. En surface ou sous terre, l'eau est substance de mémoire pour le poète, qui souligne sa force et sa puissance primitive, qui ramène à la surface ce qui est sédimenté, souterrain.

Dans les œuvres de Bill Viola, l'eau omniprésente figure son expérience, entre douleur et beauté intense. A propos de *Reflecting Pool* (1977)¹⁵², il dit : « *Dans un sens, c'était une recherche sur l'idée première du Baptême: dégager, purifier, et aussi traverser, briser l'illusion. L'eau est un symbole très puissant et très évident de purification, et aussi de naissance, et même de mort. Nous venons de l'eau et en un sens, nous glissons à nouveau dans sa masse indifférenciée, lors de notre mort. L'émergence du personnage solitaire, c'est le processus de différenciation ou d'individuation à partir de la nature indifférenciée. Je suggère aussi que les événements de ce monde sont illusoire ou éphémères, puisqu'ils ne sont visibles que comme reflets sur la surface de l'eau. La réalité n'est jamais perçue directement - c'est la Caverne de Platon.* »¹⁵³

Dans les vidéos de Bill Viola, l'eau est un bain régénérateur tout autant qu'une puissance menaçante qui avale les corps. Dans *Three Women* (2008)¹⁵⁴, trois femmes d'âges différents s'avancent vers le spectateur. Elles sont dans un espace

¹⁵¹ Paul Valéry, *Louanges de l'eau, Poésies, Œuvres 1*, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, p. 202.

¹⁵² Annexes I, Figure XXX

¹⁵³ Cyril Béghin, entretien avec Bill Viola dans *Les cahiers du cinéma*, n° 688, avril 2013.

¹⁵⁴ Annexes I, Figure XXXI

indéterminé, sans couleur. Elles progressent lentement, en se tenant par la main, jusqu'à un rideau d'eau, parallèle à l'écran et que le spectateur ne peut pas vraiment identifier au départ. Elles traversent tour à tour cet *écran* d'eau qui ruisselle sur elles par litres, et c'est au moment de ce passage que nous les voyons autrement : avec netteté, en couleurs, comme faites de chair, là, devant nous. Par cette traversée de l'eau, leur corps est métamorphosé pour le regard du spectateur, elles sont une apparition, une épiphanie. L'eau est l'intermédiaire des deux mondes créés par Bill Viola. Elle fait un voile entre la vie et la mort, le seuil et le passage obligé pour une mue réversible : les femmes repassent le rideau, et nous voyons leur image s'enfoncer dans la profondeur de l'écran.

Est-ce un retour ? Ou plutôt un retournement, puisque le seuil a déjà été franchi, et que la transformation a eu lieu. Pour Valéry, le *Quatrième corps* est celui qui arrive après les trois autres. Il n'est pas une combinaison des trois premiers, mais peut-être comme une traversée de ceux-ci. Nous ne pouvons pas le connaître par l'esprit, mais par le corps lui-même, en tant qu'il a déjà été pénétré, parcouru par l'expérience des trois premiers corps.

C'est le corps à l'épreuve de la noyade, de la chute. Louise Bourgeois, qui parle souvent de la peur au centre de son travail, dit « *Au départ, mon travail c'est la peur de la chute. Par*

la suite, c'est devenu l'art de la chute. »¹⁵⁵ Il est alors envisageable de créer ce corps *plus loin*, enduré par la douleur, se le fabriquer après tout cela. Un corps que l'on dépasse dans l'effort, malgré les limites données par des statistiques. Il est nécessairement celui qui ne tient pas compte de l'équerre (*normalis*), qui s'affranchit des lois des hommes, bâti sur la faille insondable des peurs et des désirs. Il n'est plus le corps de la vie mais de la *survie* qui vient après, celui qui a embrassé la mort sur la bouche. Ce corps est bien réel, il n'est ni un fantasme ni une création de l'esprit.

(se) Réparer

Nous avons tous un rapport particulier à la matière. Aux matières. Dans nos souvenirs, dans notre vie quotidienne, nous nous entourons de matières qui parlent à nos corps. Dans nos rêves, la matière revêt un rôle symbolique, elle renomme, en quelque sorte, la perception que nous avons des choses. Elle peut devenir fluctuante, se métamorphoser ou muer, c'est-à-dire se renouveler dans le passage d'un état à une autre¹⁵⁶, pour changer d'apparence tactile. L'artiste travaille avec la matière pour lui donner forme. Mais la matière peut

¹⁵⁵ Louise Bourgeois, *Une et autres, l'œuvre impaire de Louise Bourgeois*, Alain Cueff, dans *Louise Bourgeois, Sculptures, environnements, dessins 1938-1995*, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1995, p. 47.

¹⁵⁶ Définition du dictionnaire Larousse, entrée « muer », en ligne.

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/mue/53098>

également s'imposer à lui, et conjurer l'image qui était dans l'esprit de celui qui crée : c'est la matière qui aura le dessus.

Pour la sculpture *She-Fox* (1985)¹⁵⁷, Louise Bourgeois dit que *le matériau ne cédait rien*¹⁵⁸, et que négocier avec la pierre c'était être en face d'une résistance énorme. Mais c'est justement cette résistance qui éveille le désir chez l'artiste, le désir d'une lutte intense avec la matière, jusqu'à lui donner une forme. Devant cette sculpture, on ne peut que constater les traces de l'outil, mordant la pierre, aussi bien sur la figure que sur son socle entaillé. Louise Bourgeois dit qu'avec cette sculpture, elle dresse le portrait d'une relation humaine, la confiance d'un enfant envers un adulte, et *la violence qui oppose le fort et le faible*¹⁵⁹. Dans l'assemblage, elle trouve un geste différent, celui de la restauration et de la réparation. Louise Bourgeois relie ces deux termes, qui sont imbriqués dans sa pratique et dans son histoire : « *Après tout, c'est ce que mes parents faisaient, ils restauraient et réparaient des tapisseries, aussi est-ce une attitude qui nous est commune. [...] On répare l'objet jusqu'à le refaire complètement.* »¹⁶⁰

¹⁵⁷ Annexes I, Figure XXXII

¹⁵⁸ Louise Bourgeois, *Destruction du père/ Reconstruction du père*, Ecrits et entretiens 1923-2000, Daniel Lelong Editeur, 2007, p. 151.

¹⁵⁹ *Ibid*, p. 151.

¹⁶⁰ Louise Bourgeois, *Destruction du père/ Reconstruction du père*, *Op. Cit*, p. 152.

Restaurer et réparer sont-ils des gestes, des concepts similaires ? Qu'impliquent-ils dans la création traversée par la maladie ?

Précédemment, la thèse de Georges Canguilhem nous a enjoint à penser que la restauration, entendue comme retour à la norme, à la forme initiale, n'était pas concevable (restaurer signifie rétablir, restituer, et suppose un modèle d'origine¹⁶¹). La maladie impose ses propres règles de vie, de survie, et selon Canguilhem, ceci signifie une nouvelle construction.

Nous allons tenter de comprendre alors le concept de réparation, tel que Jeanine Chasseguet-Smirgel l'a analysé à la suite de Mélanie Klein dans son article de 1929 *Phases d'angoisse infantile reflétées dans une œuvre d'art et dans l'impulsion créatrice*.¹⁶²

Jeanine Chasseguet-Smirgel souhaite apporter une modification au concept développé par Mélanie Klein, qui situait l'impulsion créatrice au moment de la phase dépressive, qui résulte du constat de coexistence d'un aspect à la fois « bon » et « mauvais » de l'objet (le sein maternel chez le tout petit enfant, qui lui est retiré), et qui confronte le sujet à cette ambivalence d'être lui aussi à la fois « bon » et « mauvais »,

¹⁶¹ Définition du dictionnaire Larousse, entrée « restaurer », en ligne.

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/restaurer/68761>

¹⁶² Cité par Jeanine Chasseguet-Smirgel in *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*, Editions Sciences de l'Homme Payot, nouvelle édition, 1988, p. 90.

d'où naît le sentiment de culpabilité. C'est le mélange de peur et de culpabilité qui conduisent à tenter de réparer l'objet perdu, et, selon Mélanie Klein, l'acte créateur est une des modalités privilégiées d'accomplissement réparateur.

L'acte réparateur est ainsi commandé par le Surmoi, qui s'oppose à la pulsion destructrice. Mélanie Klein ne distingue pas, dans l'acte créateur, ce qui relève d'une réparation de l'objet et ce qui fait allusion à la réparation du sujet lui-même, ce que Jeanine Chasseguet-Smirgel cherche précisément à définir.

Ainsi, elle montre que l'acte créateur peut en réalité manifester deux buts. D'une part, la réparation de l'*objet*, et d'autre part, celle du *sujet*, ce qui les oppose radicalement et confère à la seconde un objectif de dépassement pour assurer sa propre complétude : « *Si l'acte créateur n'était que la réparation de l'objet et donc s'il s'effectuait sous l'égide du Surmoi, cette culpabilité serait difficilement concevable. En fait, [...] se construire exige de détruire l'objet dans l'Inconscient. C'est dire que loin de se situer dans un registre fusionnel où objet et sujet ne feraient qu'un, l'acte créateur se pose dans une relation d'altérité.* »¹⁶³

Comment cela se résout-il dans la pratique artistique ? En quoi les travaux présentés sont-ils des éléments d'un geste réparateur ?

¹⁶³ Jeanine Chasseguet-Smirgel, *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*, Editions Sciences de l'Homme Payot, nouvelle édition, 1988, p. 94.

Dans nos études, nous avons parfois mimé le geste de réparation, à travers la couture de photographies imprimées sur toile, ou dans la vidéo. Il reste malheureusement peu de traces de ces réalisations, nous n'avions pas envisagé de les montrer dans une thèse. Dans la vidéo qui accompagne ce dossier de travaux pour la thèse, intitulée *Triptyque d'une peau trouée*¹⁶⁴, et réalisée lors de l'année de DEA en 2005, nous commençons cette recherche qui questionne la possibilité d'une réparation à travers le geste de couture. Toujours très près des artistes qui ont influencé la pratique artistique, telles que Louise Bourgeois, Annette Messager ou encore Rebecca Horn, nous avons réalisé cette vidéo qui tisse des moments de contact avec une peau. En gros plan, des mains touchent, caressent, griffent, grattent, déchirent, recousent cette peau sans identité apparente. L'entrelacs des images, qui se suivent, se répètent, se répondent, amène à ressentir la peau comme une interface presque impénétrable, malgré les attaques qui lui sont faites. Les mains s'agitent et le rythme de la vidéo accélère, pourtant, elles ne pénétreront pas cette peau qui lui résiste. La réparation était, à ce moment de la pratique artistique, une conception de la surface, comme un geste à refaire sans cesse, le tissage d'un instant toujours présent.

¹⁶⁴ Annexes II, Figures 37 et 38

A ce moment de notre parcours, l'accident vasculaire était encore sans doute trop proche, à *fleur de peau*, pour que nous puissions aller plus loin.

Il est pourtant tout à fait visible qu'il s'agit d'une étape dans la construction de la pratique artistique actuelle. Les vidéos de l'installation *Les Soigneuses* procèdent du même type de montage, et les mains sont déjà un élément récurrent.

Ce qui change tout à fait, c'est le rapport à la matière, que l'on peut analyser par la relation au matériau-corps lui-même, que nous pourrions exprimer avec les mots de Louise Bourgeois à propos d'un bloc de marbre : « [...] *et puis ce besoin immense que j'avais en réalité de [le] détruire – de [le] détruire de façon à [le] reconstruire. C'est fondamentalement ce qui se passe. J'y suis parvenue en transperçant le bloc de part en part – par le centre – et j'ai réussi à négocier le problème que je voulais résoudre lorsque je suis arrivée au cœur du matériau.* »¹⁶⁵

Rouge et or

Au cœur du matériau il y a cette feuille d'or, à l'intérieur de chaque sphère rouge. Elle y a été déposée de manière à refléter la lumière colorée des écrans insérés dans les socles. La feuille d'or, utilisée par les doreurs pour la restauration d'objets, est ici présence magique, elle couronne l'intérieur de chaque sphère en leur conférant l'aspect d'un écrin. Cette

¹⁶⁵ Louise Bourgeois, *Destruction du père/ Reconstruction du père*, Op. Cit, p. 176.

préciosité de la matière nous intéresse car elle contraste avec la brutalité du grès à nu. Elle figure un bijou sur une peau, peut-être celle des soigneuses ou des patients. L'alchimie a ceci en commun qu'elle est la quête de la transformation des métaux communs (le plomb) en métaux précieux tels que l'or, et à la fois la recherche de la panacée (ou Panacée fille d'Asklepios) c'est-à-dire de la longévité de la vie (grâce aux soins, ou par la magie d'un élixir).

Dans *Les Soigneuses*, le rouge et l'or s'embrassent à travers les parois de grès, tournés à la main à l'atelier de céramique. Le rouge, nous l'avons entr'aperçu dans le travail *Hypnostérie*, occupe une large place dans la pratique personnelle. Il est constamment présent, même très discret, dans chacune des réalisations. Il n'y a pas d'autre couleur, car il en serait rabattu, amoindri. Il revêt dans nos réalisations, l'aspect ambivalent qui le définit.

Le rouge est celui du sang, bon ou mauvais qui met le corps en alerte, vie ou mort, mouvement ou arrêt. Il rappelle les origines du corps, et associé à la forme sphérique, la matrice qui contient l'enfant. Le rouge est pour nous un lieu, un seuil entre ce qui est et ce qui va advenir.

Lorsqu' elle réalise ses *Cells Red Room (Parents)*¹⁶⁶ et *Red Room (Child)*¹⁶⁷ en 1994, Louise Bourgeois utilise le rouge qui

¹⁶⁶ Annexes I, Figure XXXIII

¹⁶⁷ Annexes I, Figure XIII

donne à l'ensemble une dimension organique, perméable de l'une à l'autre des *Cells*. Et c'est dans cette transfusion de l'un à l'autre des espaces que s'active une certaine histoire. Les mains rouges de *Red Room (Child)* sont étreintes deux par deux : couple de mains adultes, et couple de mains adulte-enfant. Elles se retiennent et se contiennent, dans un mouvement qui évoque autant l'accompagnement que la contrainte. Le rouge est ce double mouvement, entre répulsion et fascination :

« *Rouge est la couleur du sang*
Rouge est la couleur de la douleur
Rouge est la couleur de la violence
Rouge est la couleur du danger
Rouge est la couleur de la honte
Rouge est la couleur de la jalousie
Rouge est la couleur des reproches
Rouge est la couleur des ressentiments »¹⁶⁸

Le rouge combiné à l'or, c'est le corps de Frida Kahlo lors de son accident de bus : la poudre dorée transportée par un peintre en bâtiment, contenue dans un sac qui éclate et se déverse sur le corps ensanglanté de la jeune femme au moment du choc.

Cette combinaison, nous la retrouvons dans un diptyque de photographies réalisées en 2018 : *Atomic Red n°5*.¹⁶⁹ Les

¹⁶⁸ Louise Bourgeois, *Sculptures, environnements, dessins 1938-1995*, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1995, p. 213.

deux photographies sont prises avec le même cadrage, à quelques minutes d'intervalle. Le titre est donné par le nom de la couleur du tube de rouge à lèvres : ce rouge atomique est un rouge vif, brillant, tirant sur le magenta. En utilisant un tube de rouge à lèvres comme talon aiguille, nous mimons deux *tortures volontaires*¹⁷⁰ que les femmes peuvent s'imposer : le port de maquillage et de chaussures à talons hauts, qui sont des stéréotypes de la féminité. L'or en poudre sur la peau rappelle autant l'aspect « atomique » de l'accident de Frida Kahlo, qui est le déclencheur malheureux de sa carrière de peintre, que le corps devenu métal, sculpture, objet, que l'on retrouve dans la série de photographies *Les Tortures Volontaires*¹⁷¹ d'Annette Messager (1972).

Avec ce diptyque de photographies, qui est une sorte de pendant à l'installation *Les Soigneuses*, nous proposons une représentation *féminine* différente : dans la maladie, le corps amoindri n'est plus désirable. Louise Bourgeois confiait qu'elle tentait de cacher la maladie de sa mère à son père : « *Lorsqu'on est malade, les gens ne vous aiment plus ; vous n'êtes plus désirable. Ma mère était malade et elle crachait le sang ; je l'aidais à dissimuler sa maladie à mon père* »¹⁷². Alors cette mise en scène dans *Atomic Red n°5* montre cette instabilité du corps (le talon qui dérape),

¹⁶⁹ Annexes II, Figure 39 et 40

¹⁷⁰ Nous faisons référence à la série de photographies *Les Tortures Volontaires* d'Annette Messager, réalisée en 1972, republiée en 2013 aux éditions Hatje Cantz.

¹⁷¹ Annexes I, Figure XXXIV

¹⁷² Louise Bourgeois, *Destruction du père/ Reconstruction du père*, Op. Cit, p. 216.

la fragilité de son esthétisation. Le rouge à lèvres-talon est une prothèse qui lâche, qui ne supporte pas le poids du corps.

Ce que l'on ne sait pas, c'est si le mouvement est volontaire : une chute ou un écrasement. Le corps est-il trop faible pour tenir debout, ou au contraire, plus puissant que l'image stéréotypée que l'on construit de lui ?

Dans *Fragiles ou contagieuses, Le pouvoir médical et le corps des femmes* (1973 republié en 2016) Barbara Ehrenreich et Deirdre English décrivent la façon dont la biologie médicale a fourni des justifications au sexisme. A travers le discours des médecins, les femmes apparaissent toujours fragiles, malades et *donc* incapables de responsabilités. Elles donnent un exemple dans le champ de la chirurgie gynécologique comme moyen de traiter les « troubles de la personnalité » chez les femmes : l'ablation du clitoris a ainsi été pratiquée jusque tard (la dernière clitoridectomie enregistrée aux Etats-Unis date de 1948, elle concernait une petite fille de cinq ans, qu'il fallait guérir car elle se masturbait), tout comme les ovariectomies, ou « castration féminine », pratiquées sur des femmes « entêtées », à l'appétit sexuel « débridé » :

« Les patientes étaient souvent amenées par leur mari, qui se plaignait de leur comportement indiscipliné. Quand, une fois « castrées », elles retournaient auprès de leur époux, elles étaient selon le Docteur Battey (médecin dans les années 1870 dans l'état de Géorgie) « dociles, disciplinées, travailleuses, et correctes ». [...] En réalité, l'attention médicale envers ces femmes a été telle qu'elle a pu faire office de

système de surveillance très performant. Les médecins étaient en position de détecter les premiers signes de rébellion, et de les interpréter comme les symptômes d'une « maladie » qui devait être « soignée ». »¹⁷³

Alors on peut voir dans les photographies d'*Atomic Red* n°5 un geste volontaire : le pied écrase l'objet qui lui sert d'illusoire prothèse (pour paraître plus grande, plus belle, plus *féminine*). C'est un mouvement violent mais contenu, mesuré. Le rouge sur le pied est celui du tube : sans la prothèse, la jambe reste bien droite, mais elle est tachée. Ce rouge sous le pied feint une blessure (marcher *comme un homme*, à plat, être à la même hauteur ?), et rappelle une fameuse marque de chaussures¹⁷⁴, célèbre pour ses semelles rouges, la hauteur et la finesse des talons qu'elle fait porter aux femmes.

Ce travail n'étant encore qu'à l'état d'ébauche, nous n'en dirons pas beaucoup plus, nous cherchons actuellement comment le poursuivre.

Mémoire de la matière

Dans la totalité des travaux présentés ici, la matière mue ou a mué. Cette temporalité, qui prend en considération le changement d'état de la matière, est une partie importante de la création. Les réalisations font état de ce passage : il n'aurait pas été envisageable de travailler avec des matériaux plus

¹⁷³ Barbara Ehrenreich et Deirdre English, *Fragiles ou contagieuses, Le pouvoir médical et le corps des femmes*, 1973, publié aux éditions Cambourakis en 2016, p. 49-52.

¹⁷⁴ Christian Louboutin.

stables, et dont on aurait vu l'aspect final trop vite, voire immédiatement.

La terre argileuse nécessite d'être longtemps travaillée. D'abord uniquement avec les mains, pétrie un temps suffisamment long pour l'assouplir et réaliser une balle de bonne consistance, sans bulles d'air. Le geste est précis, et s'apprend en quelques heures, quelques jours. Puis, on la travaille au tour de potier : on l'humidifie, on la centre sur la girelle, et on peut commencer à la monter. Cette étape, qui consiste à monter la terre en « quille », favorise l'assouplissement de la matière, en écarte les dernières bulles d'air, tout en lui donnant la consistance exacte qui permettra de façonner une forme, équilibrée dans sa résistance.

Les mains donnent, par des pressions et des étirements précis sur la terre, une forme générale, qui est retravaillée dans l'étape suivante.

Il faut attendre une autre matière de la terre pour y apporter des détails, des finitions. Lorsque la terre est dans son état « cru-vert », c'est-à-dire qu'une partie de l'eau s'en est échappé, et que la matière prend la consistance d'un cuir souple, autrement dit une peau rigidifiée, alors, seulement après ce temps de séchage incomplet, on la posera de nouveau sur la girelle. A l'aide d'outils tranchants, on taille la pièce de terre, détachant de fines lamelles d'argile, tel un subtil équarrissage, à sa surface extérieure. Cette étape, le

« tournassage », permet le dégrossissement de la forme, les sillons qui creusent et font apparaître les reliefs désirés.

La forme finie, il faut encore un temps de séchage, puis une première cuisson pour mettre la sculpture « en biscuit ». Le grès change alors radicalement de texture, de densité, d'apparence, et même de couleur.

Un retrait est possible, provoquant un léger rétrécissement de la pièce : le restant d'eau finit par totalement s'évaporer dans le four, et la terre durcit en se resserrant sur elle-même, elle se vitrifie, comme on dirait d'une peau qu'elle se kératinise.

Le grès gris prend la couleur beige d'une peau caucasienne pâle, tandis que d'autres matières, comme la porcelaine, ne changeront pas ou peu de couleur ; on peut, au mieux constater un léger éclaircissement.

Lors des premières séances de tournage, pour l'installation *Les Soigneuses*, on est surpris de la malléabilité du grès sur la girelle, une fois humidifié. Et pourtant, malgré cette mollesse, la matière résiste. Dans les doigts, la fragilité de la forme accuse le manque « d'écoute » de la matière. Il faut un geste suffisamment expert pour sentir, entendre du bout des doigts, la matière prête à se lever. Pour la pincer, entre le pouce et l'index, et l'étirer en hauteur sans la rompre. Sa

densité doit être exacte, pour promettre une forme au bon équilibre, qui ne fissurera pas en cuisson.

Dans le cas de la porcelaine, utilisée dans l'installation *Hypnostérie*, la matière est plus délicate encore à travailler. Sa blancheur naturelle ne supporte aucune poussière, il faut un environnement dédié à son travail. Sa densité est proche de celle du grès, bien que lorsqu'on la malaxe, on s'aperçoit qu'elle est, en surface plus tendre et collante, mais plus dure en son centre. Sa finesse est très appréciable, et offre un rendu soyeux. Au travail, elle ne supporte cependant pas de trop longues manipulations : elle se craquèle vite, s'étire avec résistance, c'est son point d'exaspération.

La terre, l'argile a sa mémoire de travail, c'est-à-dire qu'elle contient en elle-même son seuil de tolérance de manipulations. Il faut avoir des gestes assurés, équilibrés. Une fois mise en forme, en volume par exemple, il est possible de la lisser en l'humidifiant de nouveau. Son grain très fin rendra visible les moindres effleurements, jusqu'aux micros-sillons de la pulpe des doigts.

Ce qui importe dans les réalisations plastiques ici, c'est l'articulation entre les matières et la sensation. C'est-à-dire que les créations ne font pas que représenter, parfois très symboliquement, le corps fragmenté. Par le choix des matériaux eux-mêmes, et leur travail, nous tentons de rendre visible ce qui fait d'un corps malade un corps créateur, et la façon dont s'opère le glissement de l'un vers l'autre. Les

matières elles-mêmes sont en changement. Elles nécessitent aussi plusieurs transformations pour en arriver à leur image finale, à leur état définitif. C'est considérer les matières comme des corps, et donc non pas uniquement le corps comme matière, qui favorise ici le développement de recherches plastiques, et le passage entre les différentes techniques.

Matières en mémoire

Le travail de ces matériaux souples et changeants est venu après l'accident vasculaire cérébral. Nous avons peu à peu accordé une plus grande place à ces textures « qui prennent », tout en développant leur organisation dans l'espace.

Le travail de Berlinde de Bruyckère est une référence depuis sa découverte en 2005. Une certaine fascination est née de ses sculptures de corps, fragmentés et distordus. L'artiste façonne des corps humains, mais également ceux de chevaux, ou plutôt des représentations corporelles, ou organiques à partir de peaux de chevaux. Car aucune représentation n'est entièrement ressemblante à un corps (humain ou animal), puisqu'amputée, privée d'une de ses parties, au moins. Et pourtant, la sensation de voir un être de chair, de s'y voir presque, demeure.

Les corps de femmes se voilent d'un amas de couvertures (*V. Eeman, 1999*¹⁷⁵) ou d'une cascade de crins de

¹⁷⁵ Annexes I, Figure XXXV

chevaux (*Pascale*, 2003-2004¹⁷⁶ que l'on pourrait rapprocher de *Clotbo* de Camille Claudel, 1893¹⁷⁷) dissimulant souvent le haut du corps. Dans d'autres œuvres, la tête, la face, est absente (*J.L.* 2005-2006¹⁷⁸). Les chevaux eux aussi sont fragmentés, comme reconstruits dans une nouvelle forme (*Aan-éen*, 2009¹⁷⁹), une autre écriture d'eux-mêmes, comme sortis de ce *tourbillon de liquide* dont parle Valéry, et qui ne se distingue pas du corps dans lequel il se forme (*Quatrième corps*¹⁸⁰).

Berlinde De Bruyckère nous fait pourtant bien voir ces corps et ces chevaux. Ses représentations sont traversées par un mouvement, une action, que la sculpture ne fige pas, au contraire. Devant ses œuvres, on se surprend à attendre que cela bouge, car c'est certain : cela va bouger. La vie est là devant nous, une vie confuse, traversée par des sensations et des émotions, un tourbillonnement si intense qu'il a tout bousculé, et que Berlinde de Bruyckere répare. Réparer comme *s'acquitter d'une dette*, dirait Paul Ricoeur, non pas pour rassembler les épaisseurs du temps, mais pour regarder les morts en face, et construire avec cette faille qui fait de l'artiste un *serviteur de la mémoire des hommes du passé, un débiteur*

¹⁷⁶Annexes I, Figure XXXVI

¹⁷⁷Annexes I, Figure XXXVII

¹⁷⁸ Annexes I, Figure XXXVIII

¹⁷⁹Annexes I, Figure XXXIX

¹⁸⁰ Paul Valéry, *Problème des trois corps, Poésies, Œuvres 1*, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, p. 930.

*insolvable*¹⁸¹. Passé et présent, tout comme l'endroit et l'envers sont constamment présents dans ces sculptures magistrales, qui nous interrogent sur l'espace et le temps des corps et de l'humanité. Une inversion est possible. On pourrait tout retourner comme un gant, sans pour autant perdre le fil, une image en latence, en superposition.

Après avoir découvert les œuvres de Berlinde de Bruykere, un rêve d'enfance est revenu, frais comme s'il datait de la nuit précédente: on marche sur un sol poisseux et gras. A mesure que l'on progresse, le regard s'enfonce sous les pieds : on progresse sur un cimetière de chevaux. Le sol, translucide, laisse paraître les cadavres de ces animaux en décomposition : ici des crânes blanchâtres, là des ventres aux côtes ouvertement saillantes, laissant bailler les viscères en putréfaction. L'espace est très grand, et peu importe si l'on presse ses pas, il s'étire jusqu'à échapper aux confins du regard. Un espace et un temps qui s'allongent : pas d'échappatoire, il nous faut poser les pieds nus sur cette faible et souple épaisseur de graisse opalescente, dans laquelle luisent les matières molles des chairs en dissolution.

En voyant les sculptures de Berlinde de Bruykere, on a cette intense sensation de revivre un moment de ce rêve, ou cauchemar. Sa représentation des corps, jamais totalement

¹⁸¹ Paul Ricoeur, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1985, p. 228.

finis ou en unité, font appel à nos représentations oniriques où le visage s'efface tandis que la personne continue de nous parler : c'est bien elle, et pourtant nous ne la voyons déjà plus.

C'est-à-dire que dans les sculptures de Berlinde de Bruyckere, la présence des corps, joue autant de leur absence, fantomatique ou souvenir. Ce sont des corps de mémoire, des corps-images-mnésique, des corps en latence. Comme ceux de la gélatine photographique, pris dans l'appareil avant développement et fixation sur le papier. Ce sont des corps de l'instant qui ravivent le passé (de l'image, de l'œuvre) dont elle est le dépositaire. Ces corps, bien que leur matière autorise leur pérennité, sont les démonstrations d'un moment incertain : celui de l'attente. L'attente qui n'est cependant pas un moment de fixité. C'est une attente agie, comme dans le cas des Ex-Votos, une attente de la mémoire qui réactive le traumatisme, une dynamique qui fait remonter dans l'espace et le présent quelque chose de refoulé. Cette chose n'a pas pu être mise à distance, dans le souvenir, et par cette absence d'effacement, elle reste incandescente et active, qui envahit le présent.

Les expositions dans lesquels on pourra retrouver les œuvres de Berlinde de Bruyckere sont scénographiées comme dans des espaces religieux : à la Maison Rouge à Paris, en 2005, par exemple, il ne s'agit pas à proprement parler un espace qui invite au mouvement, il y a dans l'atmosphère une invitation à la lenteur, à la déambulation qui décélère

progressivement. On freine, on fait de plus petits pas, on s'arrête presque, mais jamais tout à fait : les sculptures de Berlinde de Bruyckere nous poussent à un autre mouvement : celui du rapprochement puis du recul. La main est près et prête à frôler, caresser la cire colorée, le crin de l'animal, la chevelure, l'étoffe qui cache à la vue ce qu'il nous tarde de découvrir.

La matière a beau être prise, on croirait voir palpiter une tempe, tressaillir un auriculaire, une mèche se soulever dans un souffle. Ces corps ne sont pas vraisemblables, mais si ressemblants. Cette chair ouverte (*The wound*, 2011-2012¹⁸²) ne peut se définir comme nous ressemblant. C'est pourtant dans cette figuration de l'informe que nous nous regardons, du plus profond de notre chair. A propos de la façon dont elle travaille avec les peaux de chevaux, Berlinde de Bruyckere dit : « *On les a dépouillé de tout bagage. Tout ce qu'il leur reste est leur forme tourmentée. Et c'est ce que je voulais exprimer.* »¹⁸³

On tourne autour. Le cheval de *We are all flesh (Istanbul)*, en 2012 est plein d'un côté, vide de l'autre. L'artiste l'explique : c'est bien ainsi que nous connaissons aussi notre propre corps. Il est plein, fermé ou au contraire ouvert et c'est à ce moment que nous réalisons que nous n'avons aucun contrôle dessus.

Cette fragilité, cette dépossession de nous-même, Berlinde de Bruyckere la représente à la fois comme un

¹⁸² Annexes I, Figure XL

¹⁸³ Barbara Baert (sous la dir.), *Berlinde de Bruyckere*, catalogue d'exposition, Gand, 2002, cité par Angela Mengoni, in *Berlinde de Bruyckere*, Fonds Mercator, 2014, p. 65.

désespoir, une fatalité douloureuse, et comme un cadeau, une opportunité : c'est un don possible, une proposition d'offrande que l'on peut presque saisir en ouvrant une de ses vitrines. On s'approche et on sent. La vitrine ouvre au regard et protège fragilement tout à la fois ce qui s'y loge. Elle joue le même rôle que les couvertures qui enveloppent certaines sculptures (*Aanéén-Genaaid*, 2002¹⁸⁴). Ces couvertures, ces tissus sont comme des espoirs pour les corps. Ils prolongent même ces corps, ou l'accompagnent, dans une étreinte qui crée un mouvement plus qu'humain sur le drap. On repense aux draps d'Augustine. Les draps cachent mais annoncent, protègent mais emprisonnent, couvrent et soutiennent, dans un mouvement de parfaite indiscernabilité. Nous nous rappelons les cocons et la camisole de l'installation *L'Accoucheuse*, et les fuseaux de laine de la tapisserie familiale de Louise Bourgeois. Ce sont des chrysalides, qui appellent un temps du regard pour voir éclore la mémoire, le passé et ce qu'il reste à dire, à faire. Face à l'opalescence des corps de cire, nous sommes aussi face à l'opacité de cette mémoire qu'il nous faut sonder, scruter.

La couverture aspire le corps qui s'abandonne, non pas comme un monstre, mais comme un amant. La masse de chair d'un côté répond à son envers, la fragilité, la ténuité. La cire, difficile à contrôler mais qui est devenue un matériau de prédilection, est là pour faire surface et profondeur à la fois.

¹⁸⁴Annexes I, Figure XLI

Les jeux de couleurs, de teinture de la cire, permettent au regard de s'y enfoncer, et d'en revenir. Pendant que la sculpture mue, dans un silence absolu, la surface est la dernière chose que l'on caresse du regard.

De ce rêve, cité plus haut, la pratique plastique n'a cessé de réinvestir le souvenir tactile et épidermique. La visite, en 2005, de l'exposition de Berlinde de Bruyckere à la Maison Rouge à Paris a été un point nodal de la réflexion et de la pratique plastique personnelle. C'est comme si soudain, le rêve prenait consistance, s'était échappé pour revenir sous une forme quelque peu différente, mais tout aussi bouleversante. Un attachement aussi immédiat qu'irréversible est né pour toutes les formes de travail de cette artiste, comme une lecture au plus profond des entrailles, un revers de la mémoire. Une résonance sincère et émue tinte entre son histoire et celle dite ici, bien que l'artiste, fort discrète, n'en révèle que des bribes, du bout des lèvres.

Née en 1964 à Gand en Belgique, Berlinde de Bruyckere réalise au commencement de sa vie professionnelle d'artiste des constructions géométriques, pareilles à des cages ou des chambres d'isolement, qu'elle recouvre de tissu et de couvertures. Ces espaces de contrition, d'enfermement, visibles aussi comme des abris de fortune, laissent présumer la présence de corps. Plus tard son travail évolue avec la représentation même de ces corps. Toujours contraints, ils se dissimulent en

partie sous de lourdes étoffes comme dans *V. Eeman* (citée précédemment) créée en 1999 et exposée à la Maison Rouge en 2005.

Arrêtons-nous un instant sur cette œuvre. Il s'agit de la représentation d'un corps humain, enveloppé dans sa partie haute par un amoncellement de couvertures plus ou moins colorées. Le poids de ces tissus semble faire ployer le corps qui se tient debout, légèrement penché vers l'avant. Nous ne distinguons, en réalité, qu'une paire de jambes, à partir du bas de la cuisse, jusqu'aux pieds, nus. Le corps est réalisé en résine époxy et cire colorée, dont le traitement confère à la représentation de corps et de peau un réalisme saisissant. Nous sommes face à cette figure, qui nous surplombe par sa taille, l'échelle réelle étant respectée, puisque l'artiste présente la sculpture sur une bassine métallique renversée. Un socle qui pourrait rappeler la filiation de son travail de sculpteur à la sculpture grecque.

Mais Berlinde de Bruyckere préfère insister sur des références plus picturales, comme la peinture Flamande du XV et XVI^e siècles, de Lucas Cranach, Jérôme Bosch ou Matthias Grünewald :

« Je sens une affinité avec Cranach à cause de la manière dont il déforme les corps, [...] Je n'aurais jamais copié l'œuvre de Rubens, avec son rapport au corps et sa plénitude, parce que c'est la mesure qu'on trouve chez Cranach qui est importante pour moi. [...] C'est en quoi nous sommes frère et sœur, je pense. Quand je regarde ses peintures, je ressens

*leur présence physique comme un médium exprimant les pensées et les préoccupations de ces figures : leurs peurs, leurs passions, leurs doutes... »*¹⁸⁵

C'est parmi ces œuvres de la Renaissance des pays du Nord qu'elle va découvrir notamment le traitement pictural des corps en souffrance, les teintes bleuies des chairs, les rouges incarnats des blessures christiques. Ses sculptures font revivre ces teintes. Dans la profondeur nacrée de la cire, elle fond des pigments avec la délicatesse d'une embaumeuse.

Nous subissons et nous rêvons cette délicatesse, cette ténuité des chairs qui se marbrent de veines aux couleurs froides, ces corps dressés devant nous sans faillir sous le poids des couvertures qui ne réchauffent pas.

Nous nous approchons de ces pieds nus, aux détails givrés, que durcit le contact avec le métal de la bassine-socle. Le récipient n'est pas un réceptacle, il ne contient aucune matière. Renversé, à l'envers, il nous indique un monde où plus rien ne se contient, où le mouvement des choses fait s'échapper les fluides.

Contrairement aux couvertures, ou plutôt comme les couvertures qui vont peut-être bientôt tomber, il promet un

¹⁸⁵ Catalogue de l'exposition *Le Mystère du corps. Berline de Bruyckere en dialogue avec Lucas Cranach et Pier Paolo Pasolini*, Berne, Musée des Beaux Arts, oct. 2011-fév. 2012, page 22, cité dans le catalogue d'exposition *Les Papesses*, Collection Lambert en Avignon, Palais des Papes, exposition du 9 juin au 11 novembre 2013 à Avignon, Acte Sud, texte d'Eric Mezil, p. 275.

avenir renversé, décloisonné, ou l'intérieur et l'extérieur communiquent. Et sous les couvertures que découvrirons-nous ? Une femme ou un homme ? Un mi-chemin entre les deux, un protoplaste, le premier être, un l'un dans l'autre ?

Enfant, Berlinde de Bruyckere était scolarisée dans un pensionnat, un univers solitaire où la cellule monacale devient un petit monde à s'inventer. A travers des images vues et vécues, elle fait « *fuir le monde des religieuses*¹⁸⁶ » en imaginant, en peignant et en sculptant. Elle se remémore alors, les Passions du Christ, tout autant que les carcasses de chevaux et de bœufs, pendus dans la boucherie familiale. La chambre froide, les gestes de découpe, puissants et précis, elle les retrouve à l'école vétérinaire lorsque, jeune adulte, elle va photographier les carcasses de chevaux pour ses premières sculptures. Ils lui rappellent des images d'archives découvertes, illustrant la première guerre mondiale, et ses champs de bataille.

Les corps de douleur, humains ou animaux, sont ceux-là, croisés sur la pellicule photographique, comme saisis par le vif, dans l'odeur ferreuse des abattoirs.

Derrière les corps de Berlinde de Bruyckere il y a toujours un geste qui tranche, au scalpel, et un geste qui caresse, qui rassure et répare.

¹⁸⁶ Catalogue de l'exposition *Le Mystère du corps. Berlinde de Bruyckere en dialogue avec Lucas Cranach et Pier Paolo Pasolini*, Op Cit, p276.

Peut-être qu'il s'agit d'une façon extrêmement sensible et sincère de montrer comment nous traitons les corps aujourd'hui, sans fard, dans ce paradoxe entre cruauté et délicatesse.

Ce matériau, la cire, comme la gélatine végétale, sont des matériaux expérimentés et exploités dans de multiples travaux présentés dans la recherche. Depuis la découverte du travail de Berlinda de Bruyckere, et parallèlement à la visite du musée des moulages de l'Hôpital Saint Louis à Paris, la cire, le moulage et les techniques connexes sont devenues une pratique régulière. Ce qui importe c'est autant la visibilité crue du matériau, qui n'est pas recoloré dans le travail personnel, que sa capacité à se combiner avec d'autres matériaux par sa facture modelable et translucide. Ainsi, les moulages ont petit à petit inclus des objets, d'autres matières pour lui conférer un statut de chair ou de peau contenant.

Ainsi, en 2014, avant de donner naissance à une petite fille, Alice, est réalisée une création en cire, incluse d'objets soigneusement gardés¹⁸⁷ : la main droite, ouverte et présentée à la verticale, dans laquelle traversent de fines seringues transparentes. Chaque doigt presque tendu est ainsi parcouru d'une canule en verre, surmontée de son aiguille à injection, trouée en son milieu. Il s'agit de seringues contenant un liquide anticoagulant, injecté deux fois par jour pendant la

¹⁸⁷ Annexes II, Figures 41 et 42

grossesse. Le produit, inoculé par voie sous-cutanée, avait pour effet immédiat un durcissement des chairs, entraînant la quasi-totalité du temps un hématome dont la taille de la surface, la sensibilité et les couleurs évoluaient au fil des jours.

Conserver ces seringues, dont l'utilisation résonnait autant comme douleur que comme soin, est resté comme une évidence : dans le simple objet seringue, se dit tout à la fois la promesse de la cure, que la souffrance elle-même. Son symbole est utilisé par de nombreux artistes, soit par la représentation de l'objet tout entier, soit par la synecdoque (fragmentaire) qui laisse apparaître l'aiguille pour signifier le corps entier de l'outil médical.

Notre intérêt pour cet objet est celui qui relie l'expérience professionnelle de la maladie, en psychiatrie, et celle, personnelle, d'être malade. C'est l'objet de l'inquiétude, de l'anxiété. Il renferme quelque chose de mystérieux, au nom complexe que l'on ignore mais que les médecins connaissent, comme un secret bien gardé. Son utilisation n'est pas réservée aux savants ni à un personnel expérimenté, toutefois, savoir s'en servir sans provoquer la douleur nécessite une manipulation précise et exercée. On ne se pique jamais deux fois de la même manière. La peau elle-même réagit différemment. Le corps est vivant, qui s'exaspère ou tressaille devant l'éclat glacé de l'aiguille.

La sculpture en cire blanche qui en résulte est une forme de mémoire de la peau, et du corps tout entier lors de

cette période très médicalisée. Elle est un ex-voto, un objet apotropaïque contre la maladie et les troubles qui ont secoué ce qui aurait pu être un moment de sérénité de la vie d'une femme. Le fantôme de la maladie est toujours là qui rôde, et avec lui la souffrance, puis la mort.

En réalisant cette petite sculpture, nous commençons à rechercher ce qui, dans la pratique artistique, pouvait souligner l'importance de la stratification qui relie les aspects plastiques, sémantiques, temporels d'une création. Dans cette main de cire, nous cherchions un lieu pour que la matière elle-même puisse apparaître comme une expérience en la soustrayant à la narrativité et à l'écueil anesthésiant de la figuration d'une histoire. En quelque sorte, nous étions déjà sur le point d'accueillir le geste et la matérialité comme des potentiels de transformation, en intensité, pour dépouiller la forme de son enveloppe narrative, et en garder la sensation, chère à Deleuze, comme une force agissante.

Muter

*« J'ai dessiné la blessure comme quelque chose d'informe tout en cherchant
à donner forme à la douleur. »*

Berlinde de Bruyckere, *Innocence is precisely : never to avoid the worst.*

*« Pas de remèdes ni d'excuses pour la douleur. Je sais que je ne peux ni
l'éliminer ni la supprimer. La douleur, c'est mon affaire. »*

Louise Bourgeois, *Sculptures, Environnements, Dessins, 1938-1995.*

Déplacer

Si l'artiste est ce « débiteur insolvable » dont parle Ricoeur, alors les œuvres naissent de cette concrétion de temps, d'espaces, de sensations. Elles portent en elles à la fois ce qui est, qui a été, et ce qui a disparu. Elles font apparaître les fantômes de l'histoire, de la mémoire, les absences des souvenirs. Elles rendent visible une archéologie, une géologie de l'histoire de celui qui les fabrique. Ses strates renvoient aux mouvements entre les histoires elles-mêmes (comme dans le cas du *Mnémosyne Atlas* d'Aby Warburg, qui analyse la façon dont les images s'enchaînent). De ces concrétions, et dans les absences qui re-fabriquent ainsi du montage, l'œuvre en absorbe un fragment, qui ressurgit à ce moment-là. Faire une œuvre c'est aussi déterrer les morts, leurs mots. C'est opérer une excavation de ce qui nous constitue, dans ses ajouts et ses manques.

Dans l'installation *Les Soigneuses*, cette géologie apparaît par la présence de ces femmes, dont certaines sont des parentes. Elles sont toutes mères, ce qui n'était pas un élément d'élection, mais un détail noté à posteriori. Ces femmes se lavent les mains, et nous plaçons ces images dans des sphères qui évoquent les cellules sanguines, comme des matrices. C'est-à-dire que nous opérons un déplacement entre notre propre corps et sa représentation, et le corps de ces femmes, dont on s'attend à ce qu'elles soient les auteures de chaque sphère (se lavant les mains après le tournage du grès par

exemple). En n'utilisant pas nos propres mains pour les vidéos, nous souhaitons établir un parallèle entre la pratique artistique et leurs activités professionnelles, avec pour pont la présence des mains. Leurs mains dans notre corps ainsi figuré sans figuration, leurs mains dans nos eaux physiologiques.

Si l'on suit Jeanine Chasseguet-Smirgel, alors la réparation est celle qui est agie dans le geste créateur qui nous fait matérialiser la présence de ces femmes dans la représentation du corps. Pour la psychanalyste, l'acte créateur est une tentative *d'atteindre l'intégrité, c'est-à-dire de surmonter la castration à tous les niveaux*. L'acte créateur permettrait de combler, par la création, *toutes les failles de leur maturation, à tous les stades du développement pour aboutir à la complétude narcissique [...]*. L'activité artistique est alors une *planche de salut*, qui pallie *aux manques laissés par autrui*.¹⁸⁸

Ces manques, sans doute ravivés ou creusés dans l'expérience de la maladie, qui est un retour à la vulnérabilité du début de la vie, sont ceux laissés derrière nous, une faille géologique sur laquelle nous construisons.

Si l'on suit Jeanine Chasseguet-Smirgel, alors la réparation est celle qui est agie dans le geste créateur qui nous fait matérialiser la présence de ces femmes dans la représentation du corps. Pour la psychanalyste, l'acte créateur

¹⁸⁸ Jeanine Chasseguet-Smirgel, *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*, Editions Sciences de l'Homme Payot, nouvelle édition, 1988, pp. 102-103.

est une tentative *d'atteindre l'intégrité, c'est-à-dire de surmonter la castration à tous les niveaux*. L'acte créateur permettrait de combler, par la création, *toutes les failles de leur maturation, à tous les stades du développement pour aboutir à la complétude narcissique [...]*. L'activité artistique est alors une *planche de salut*, qui pallie *aux manques laissés par autrui*.¹⁸⁹

Dans sa série de photographies *ColèresS Planquées* (2012), Dorothy Shoes (de son vrai nom Eglantine Le Coz) met en scène des femmes de son entourage pour fixer des images terribles : celles de peurs et de symptômes (qui sont souvent une seule et même chose) dus à sa sclérose en plaques. Diagnostiquée en 2012 à l'âge de 33 ans, Dorothy Shoes a tout juste le temps de finaliser cette série de photographies avant de voir certaines capacités motrices l'abandonner, et ainsi la contraindre, voire la priver de la possibilité de créer comme elle l'a toujours fait. Atteinte d'une sclérose en plaques cérébelleuse, qui attaque le cervelet, elle perd progressivement la coordination de ses mouvements et la fluidité de l'élocution.

Dans la photographie *Clara*¹⁹⁰, nous voyons une jeune femme de face, yeux fermés, la partie haute de son corps est nu. Le cadrage s'arrête sous la poitrine. De sa bouche s'écoule

¹⁸⁹ Jeanine Chasseguet-Smirgel, *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*, Editions Sciences de l'Homme Payot, nouvelle édition, 1988, pp. 102-103.

¹⁹⁰ Annexes I, Figure XLII

un liquide vert légèrement visqueux, qui se répand entre ses seins. « *Dans ce cliché, j'ai voulu exprimer que cette maladie nous chipe nos mots, notre langage, notre manière de nous exprimer, de conjuguer les verbes, les formes grammaticales. J'aime le français, j'aime énormément les mots, l'orthographe, et aujourd'hui je suis perdue. A cause de cette maladie, je vomis des mots qui ne sont pas les miens. [...] La maladie, c'est la perte de l'identité. Je ne sais plus qui je suis. Aujourd'hui j'ai peur de tout, alors que j'étais tellement téméraire.* »¹⁹¹

Ce qui attire notre attention dans ce travail de la photographe, c'est le déplacement de ses propres symptômes au corps, mis en scène, d'autres femmes. C'est une manière, dit-elle, de prendre de la distance, mais cela permet également d'évoquer le cas d'autres femmes atteintes de la maladie : « *Je voulais réaliser des autoportraits au départ mais j'ai vite compris que je devais prendre de la distance. Il fallait que je regarde la maladie. J'ai fait appel à ma mère, à ma cousine, à des anciennes collègues (parce que j'ai perdu mon emploi de voix pour la télévision dans cette histoire)... Je voulais des femmes différentes pour montrer la diversité. Et des femmes uniquement parce qu'elles représentent les trois quarts des personnes atteintes de sclérose en plaques.* »¹⁹² Cette façon de « déplacer » les symptômes de la maladie est une manière de les faire

¹⁹¹ Dorothy Shoes, interview sur France Inter par Lauranne Thomas, émission du 28 juillet 2018, en ligne (podcast).

<https://www.franceinter.fr/emissions/regardez-voir/regardez-voir-28-juillet-2018>

¹⁹² Dorothy Shoes, interview par le magazine web suisse Le Temps par Caroline Stevan, le 15 décembre 2017, en ligne

<https://www.letemps.ch/culture/un-enfer-linterieur>

apparaître hors de soi, pour mieux les *regarder*, dit Dorothy Shoes. C'est d'autant plus important que l'affection dont elle souffre n'est pas visible, repérable à l'œil, ce que le titre suggère en apparence : il est l'anagramme de Sclérose en plaques, et l'auteure indique qu'il s'agit de colères antérieures à la maladie, des colères non dites au moment où elle était avec un compagnon violent. Ce silence, présent aussi dans ses images, nous renvoie à la solitude qui entoure la maladie. Dans son travail, c'est ce qui l'a amenée à donner corps à ces sensations à travers le corps des autres.

(se) Réécrire

Dans son livre *Maux d'artistes, ce que cachent les œuvres*¹⁹³, le neuropsychologue Sebastian Dieguez propose, en un rassemblement d'articles, d'examiner les œuvres de plusieurs artistes sous l'angle des neurosciences et de la psychologie, afin d'en faire apparaître les liens, constituants, annonce-t-il, qui trahissent les diverses pathologies de leurs auteurs. Il y observe, par exemple, l'épilepsie de Dostoïevski, les perturbations du système visuel chez De Chirico, ou encore la décomposition du *moi* chez un patient atteint de la maladie d'Alzheimer. Sans vouloir réduire les œuvres et les pratiques artistiques aux anomalies neurologiques des artistes, Sebastian Dieguez a souhaité, dans cet ouvrage, comprendre les fonctionnements du cerveau et la manière dont ils nourrissent

¹⁹³Sebastian DIEGUEZ, *Maux d'artistes, ce que cachent les œuvres*, Belin Bibliothèque scientifique, 2012.

le processus artistique. La littérature sur le sujet foisonne, et notre recherche, qui n'est pas une thèse en psychologie ni en psychopathologie, n'a pas vocation à tous les passer au crible. Cependant, il apparaît, comme dans d'autres cas, que l'auteur s'y intéresse avec l'œil de l'amateur d'art, mais peu probablement celui du plasticien. L'éclairage de Sebastian Dieguez sur les neurosciences est argumenté et appuyé par des sources connues et reconnues. Mais l'observation des œuvres plastiques ou de leur reproduction, qui est à l'origine de son argumentaire, montre à certains passages une méconnaissance de la matière, de la technique, du geste artistique dans son ensemble.

Nous donnons l'exemple du peintre américain William Utermohlen, atteint de la maladie d'Alzheimer. Peintre figuratif rattaché à l'Ecole de Londres, il entreprend une série d'autoportraits à l'annonce du diagnostic en 1995. Selon Dieguez, les *transformations de sa peinture reflètent les transformations psychiques de l'auteur*¹⁹⁴. Soit. Qu'il n'en soit pas oublié les rencontres, volontés de l'artiste de faire évoluer également sa pratique de manière consciente. Plus loin, Dieguez est tout aussi affirmatif : « *L'artiste, qu'il se serve ou non d'un miroir, doit utiliser sa mémoire visuelle, convertir des représentations imagées en ordres moteurs transmettre l'intention gestuelle à un outil qui ne fait pas partie de son corps (le pinceau) et enfin appliquer la peinture tout en étant*

¹⁹⁴ Sebastian DIEGUEZ, *Maux d'artistes, ce que cachent les œuvres*, Op Cit, p.82.

*capable de corriger en temps réel le résultat produit.»*¹⁹⁵ Voilà qui aurait étonné un Francis Bacon, travaillant d'après une multitude de photographies (qui se superposent parfois dans ses portraits) sans chercher aucun signe distinctif de mémoire qui donnerait des indices de ressemblance, et ceci tout en peignant avec certes quelques brosses, mais aussi la main toute entière, seule à même de saisir la matière peinture avant de la jeter sur la toile. Au hasard dirait Bacon.

Dieguez continue : « *S'ajoute à cela la nécessité de garder à l'esprit le résultat final, et donc de respecter les proportions, formes, couleurs et luminosité choisies au départ* »¹⁹⁶. Nous voyons ici que nous sommes face à une conception de la peinture, ou plutôt de l'acte de peindre, sans doute un peu classique, ce qui ne simplifie pas l'analyse. L'auteur cherche, de bonne foi, les mécanismes neurologiques qui sont impliqués lors de la création, mais nous redoutons qu'il ne se fasse ici qu'une idée programmatique erronée de ce que l'action de peindre recouvre.

Nous argumenterons avec un dernier élément : l'autoportrait du 30 août 2000, une des dernières réalisations de William Utermohlen. Il s'agit d'un dessin au crayon noir sur un papier ivoire intitulé *Erased self portrait*¹⁹⁷. Ce dessin, daté et signé, représente, nous dit Dieguez *une des dernières tentatives*

¹⁹⁵ Sebastian DIEGUEZ, *Maux d'artistes, ce que cachent les œuvres*, Op Cit pp. 82-83.

¹⁹⁶ *Ibid*, p.83.

¹⁹⁷ Annexes I, Figure XLIII

artistiques [...] l'image est méconnaissable [...] Si la créativité et la technique se sont éteintes, il reste la volonté d'essayer [...]. Ce n'est pas simplement la mémoire en général qui est perturbée, mais le sens même de se sentir soi-même, d'être éveillé et situé dans un temps qui est celui de sa propre histoire. Les structures qui assurent notre temporalité et notre soi « par défaut » sont atteintes.¹⁹⁸

Il nous apparaît flagrant que soit Sebastian Dieguez n'a pas tenu compte ni du titre de l'œuvre ni de la signature (comme inscription d'un *je suis là*), soit il ne considère pas l'effacement (physique, matériel) comme un geste plastique signifiant, soit il illustre son propos (les symptômes de la maladie sont décrits avec précision) avec une œuvre qui n'est pas adéquate. Peut-être les trois à la fois. L'effacement, le gommage, visible, de certains traits de visage sur cet autoportrait nous renseignent très clairement sur cette condition de la perte de soi. C'est un geste d'une grande lucidité. Il est très dommage d'y voir ici un manque de technique (« *la créativité et la technique se sont éteintes* ») plutôt que le geste conscient, volontaire et parfaitement justifié de s'effacer du support, quand on vit, dans la maladie, sa propre disparition au monde. D'autant plus lorsqu'on connaît les symptômes de la maladie d'Alzheimer, et cet échec permanent du temps, de la mémoire et du corps.

¹⁹⁸ DIEGUEZ Sébastien, *Maux d'artistes, ce que cachent les œuvres*, Op. cit, p. 85.

Si nous avons choisi cet exemple précis, c'est qu'il reflète bien souvent une manière plus globale d'interprétation des œuvres et des gestes créateurs par des professionnels somme toute très spécialistes dans leurs domaines, mais qui n'ont pas la moindre expérience créative eux-mêmes, et dont passent à côté de gestes que seuls les plasticiens ont en évidence. Il s'agit de penser avec la matière, avec les mains, avec le geste qui rassemble les deux. Et non pas seulement de s'accorder sur un aspect visuel préconçu par l'argument qu'on en fait découler. C'est peut-être là la primauté, la complexité et la saveur particulière de la recherche en Arts Plastiques, qui ne doit pas se subordonner à d'autres champs, en particulier dans les sciences humaines, qui aspirent à eux la création artistique (mais sans toujours en comprendre la pratique) afin d'en assurer les éclairages, à défaut d'en contenir le goût.

Afin d'explorer ce que l'expérience de la maladie peut activer dans le processus créateur, nous préférons analyser le travail d'une artiste dont la démarche, les gestes, les choix artistiques, se sont déterminés et construits sur la faille que la pathologie a laissée béante.

Rebecca Horn est née en 1944 à Michelstadt, dans l'Allemagne d'après-guerre, en reconstruction. Après le décès de sa mère, elle vit quelques années à Francfort, avec son père et une gouvernante roumaine qui lui fait découvrir la peinture;

puis elle est placée dans un pensionnat aux nombreuses règles très strictes. Il est notamment défendu de parler allemand :

« Nous ne pouvions pas parler Allemand. Les Allemands étaient haïs. Nous apprenions le Français et l'Anglais. Nous étions toujours en déplacement, ailleurs, parlant autrement (une autre langue, un autre langage). Mais j'ai eu une gouvernante roumaine qui m'a appris à dessiner. Je n'avais pas à dessiner en Allemand, en Français ou en Anglais. Je pouvais juste dessiner »¹⁹⁹.

Dans un premier temps, elle se destine à des études en économie, pour reprendre l'usine de textiles familiale, érigée sur l'ancienne laiterie appartenant à son grand père. Puis, elle décide de poursuivre des études artistiques à la Hochschule für Bildende Künste de Hambourg. En 1964, elle fait un court séjour en Espagne :

« En 1964, j'avais vingt ans et je vivais à Barcelone, dans un de ces hôtels où vous pouvez louer une chambre à l'heure. Je travaillais avec de la fibre de verre, sans masque, parce que personne ne disait que c'était dangereux, et je suis tombée gravement malade. Pendant un an je suis restée dans un sanatorium. Mes parents sont morts. J'étais totalement

¹⁹⁹« *We could not speak German. Germans were hated. We had to learn French and English. We were always travelling somewhere else, speaking something else. But I had a Romanian governess who taught me how to draw. I did not have to draw in German or French or English. I could just draw.*” Rebecca Horn, *The bionic woman*, Entretien avec Jeanette Winterson, publiée dans *The Guardian*, le 23 mai 2005, en ligne. Traduction personnelle.

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2005/may/23/art>

isolée. C'est là que j'ai commencé à créer mes premières body-sculptures. Je pouvais coudre allongée dans mon lit »²⁰⁰.

Cette année de maladie, et celle qui a suivi, pour son rétablissement, ont profondément marqué l'artiste et sa création. Cette grave affection pulmonaire, due à l'utilisation de la fibre de verre et à la résine, ont provoqué des symptômes douloureux : difficultés respiratoires, douleurs thoraciques, sensation d'étouffement, qui accentuent la sensation d'enfermement que la jeune femme ressent déjà par son isolement au sanatorium. Allongée sur son lit, elle peut coudre et créer des éléments aux formes organiques qui s'adaptent à son corps et le prolongent, le réorganisent, le réinventent. Par ces extensions, elle se fabrique du corps, réécrit un corps autre que celui qui l'opprime et la garde dans la douleur.

Ses réalisations sont bien plus que les symptômes ou les avatars d'une prolongation imaginaire du corps. Elles sont les objets témoins de la lutte de son corps dans la maladie, la douleur en dépassement, en mutation. La douleur au plus profond d'elle-même, une douleur ni Allemande, ni Française

200 « *In 1964 I was 20 years old and living in Barcelona, in one of those hotels where you rent rooms by the hour. I was working with glass fibre, without a mask, because nobody said it was dangerous, and I got very sick. For a year I was in a sanatorium. My parents died. I was totally isolated. That's when I began to produce my first body-sculptures. I could sew lying in bed.* ». Rebecca Horn, *The bionic woman*, Entretien avec Jeanette Winterson, publiée dans *The Guardian*, *Op Cit.*

ou encore Espagnole. Une douleur comme un langage propre, qui vient teinter sa créativité.

Avec l'œuvre *Cornucopia, Seance for two breasts* (1970)²⁰¹, Rebecca Horn réalise une sculpture portative qui relie par deux cornets les seins de la jeune femme qui la porte à sa propre bouche. La sculpture, qui se compose de bandes de tissu noir, construit un chemin bouche-poitrine à l'extérieur du corps, en symétrie de l'œsophage. Cette construction poétique fait référence à la fonction nourrissante du corps féminin, mais également, par la circularité qui est ainsi créée, à son auto-engendrement, comme un corps autonome qui se fabriquerait et s'alimenterait seul. Cette dimension vitale est mise en paradoxe avec les liens noirs qui ensèrent la tête de la femme, à la manière d'un masque contraignant : la circularité devient emprisonnement, empoisonnement, auto-engloutissement, auto-immunité, c'est-à-dire *la destruction de soi par soi, d'un soi devenu autre ou qui ne se reconnaît plus comme lui-même.*²⁰²

Pourrait-on affirmer que la démarche artistique de Rebecca Horn, s'appuie sur une construction de symboles ? Selon Germano Celant²⁰³, Rebecca Horn utilise des signes et

²⁰¹ Annexes I, Figure XLIV

²⁰² François Dagognet, *La peau découverte*, Collection Les empêcheurs de penser en rond, Institut Synthélabo, 1998, p. 69.

²⁰³ Germano Celant, *The Divine Comedy of Rebecca Horn*, in *Rebecca Horn : The Inferno-Paradiso Switch*, Catalogue d'exposition au Guggenheim SoHo, 25 juin-1^{er} octobre 1993, Guggenheim Museum, 1993, p. 33

des symboles pour montrer *l'interdépendance circulaire entre le Soi et le monde*. Pendant son expérience de l'isolement en sanatorium, elle a ressenti un besoin impératif de communiquer, de partager ses sensations et ses émotions. De là sont nés ses croquis de *body sculpture*, qui sont des moyens de faire apparaître un dialogue entre les êtres, dans des points de rencontre entre masculin et féminin, entre humain et animal, entre vivant et machine. Dans ses premières œuvres, elle utilise son propre corps comme support, puisqu'elle adapte ses créations à sa morphologie, et les met en scène en photographie ou vidéo (*Finger Gloves*²⁰⁴, 1972, ou *Pencil Mask*²⁰⁵, 1972). Puis, elle fait intervenir des tiers, des modèles ou des personnes du public pour porter ses créations (*The Feather Prison Fan*, 1978²⁰⁶) ou s'y confronter, comme dans *Cockfeathermask*²⁰⁷(1973), où l'artiste, qui porte un masque de plumes noires fixées perpendiculairement à son visage, semble engloutir le profil d'un homme qui lui fait face. Dans cette performance, les plumes deviennent une seconde peau, qui lui offre la possibilité de toucher, caresser, se fondre presque avec l'autre. Pour Germano Celant, ce visage déguisé *reflète la prise de conscience de soi-même d'une personne qui, refusant d'être limité dans un espace confiné ou pétrifié, préfère exister librement et fantastiquement.*²⁰⁸

²⁰⁴ Annexes I, Figure XLV

²⁰⁵ Annexes I, Figure XLVI

²⁰⁶ Annexes I, Figure XLVII

²⁰⁷ Annexes I, Figures XLVIII et XLIX

²⁰⁸ Germano Celant, *The Divine Comedy of Rebecca Horn*, Op Cit, p. 34.

Le masque, comme double, lui donne le courage, la possibilité de s'exposer : c'est dans cet objet-lieu, de la pointe de la plume, que se creuse un espace potentiel de rencontre, parce que Rebecca Horn ne s'y cache pas, mais apparaît justement, *réparée*, c'est-à-dire, au sens de Jeanine Chasseguet-Smirgel, reconstituée et complète par ses propres moyens²⁰⁹.

Par ses objets-extensions du corps, Rebecca Horn invente et réécrit une histoire nouvelle pour son corps, qui devient le lieu d'un passage, d'une transformation, d'une mutation. De son corps immobilisé pendant la maladie, elle fait surgir des formes mobiles, extensives, qui caressent, griffent, se déploient. Son langage est celui du passage vital de la solitude à la rencontre, du fixe à l'animé, comme le confirment ses œuvres plus récentes, en vidéo ou installations motorisées telles que *Painting machine* (1988)²¹⁰, dont elle dit : « *Pour moi, c'est l'acte même de peindre qui est important, pas la machine* »²¹¹.

²⁰⁹ « [...] la création est une auto-crédation et l'acte créateur tire son impulsion profonde du désir de pallier par ses propres moyens, les manques laissés ou provoqués par autrui. » Jeanine Chasseguet-Smirgel, *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*, Editions Sciences de l'Homme Payot, nouvelle édition, 1988, p. 103.

²¹⁰ Annexes I, Figure L

²¹¹ Rebecca Horn, Entretien avec Germano Celant, *The Bastille Interview I, Paris 1993*, in *Rebecca Horn : The Inferno-Paradiso Switch*, Catalogue d'exposition au Guggenheim SoHo, 25 juin-1^{er} octobre 1993, Guggenheim Museum, 1993, p. 18.

Infigurer

Lors de l'exposition de l'installation *Les Soigneuses* à l'hôpital Ateliers 18 à Malakoff (2017), nous tenions à avoir un moment d'échanges avec les patients et personnels soignants présents. Une remarque nous a particulièrement touché, qui affirmait que le travail vu permettait de se rendre compte des relations des gens entre eux, d'en donner une image saisissable par tous. Les mains des femmes au-dessus de leurs lavabos sont, par le montage et la présentation dans les sphères, réunies dans ce geste qu'elles partagent. Le commentaire, qui venait d'une patiente, nous a indiqué que l'installation avait engagé cette réflexion et cette impression de passage à travers les vidéos et la circulation entre les éléments en céramique.

En nous abstenant de montrer le visage de ces femmes, patients et soignants se sont interrogés sur ce geste quand ils l'effectuent eux-mêmes : l'importance donnée à cette image simple, dans un écrin de céramique, suffisait à faire surgir le souvenir de la sensation devenue commune.

Le dictionnaire Larousse donne cette acception du mot « mutation » : *Apparition brusque, dans tout ou partie des cellules d'un être vivant, d'un changement dans la structure de certains gènes, transmis aux générations suivantes si les gamètes sont affectés.*²¹²

²¹² Dictionnaire Larousse (en ligne), entrée « mutation ».

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/mutation/53438>

La mutation est donc un changement structurel, définitif ou non, qui a la possibilité de se transmettre, d'influer sur autre chose. C'est un mouvement de l'intérieur vers l'extérieur, qui réunit ce qui était et ce qui va advenir.

Dans le langage plastique de Rebecca Horn, c'est le souvenir toujours latent de la maladie qui lui permet de briser les frontières entre l'abri et la prison, le ventre et l'alcôve, son corps et celui des autres. Ses œuvres, dit Germano Celant, lui permettent de présenter un soi tourmenté, distordu, démembré, et font émerger une énergie qui vient de l'intérieur du corps, qui fait éclater *cette camisole dans laquelle les médecins fous, pendant des millénaires, ont enfermé toutes les femmes*²¹³.

Ces corps réécrits, démembrés et distordus, nous les retrouvons dans les chorégraphies de Sasha Waltz, et plus précisément dans la pièce *Körper*²¹⁴ jouée en 2000 à la Schaubühne am Lehniner Platz de Berlin, qu'elle a codirigé de 1999 à 2004 avec le metteur en scène Thomas Ostermeier. Dans cette pièce, qui ouvre la trilogie *Körper-S-noBody* (2000-2002), Sasha Waltz propose une mise en scène percutante, où, dans un espace nu et sombre, les danseurs évoluent dénudés, vulnérables au temps, lourds de leurs corps véritables, vivants, charnels. Chaque danseur explore ses propres possibilités de

²¹³ Germano Celant, *The Divine Comedy of Rebecca Horn*, in *Rebecca Horn : The Inferno-Paradiso Switch*, Catalogue d'exposition au Guggenheim SoHo, 25 juin-1^{er} octobre 1993, Guggenheim Museum, 1993, p. 52.

²¹⁴ Annexes I, Figures I et II

mouvements, de rythme, et de relation au corps de l'autre : corps combattifs, enchaînés, déchaînés, souples, affectés, maltraités, souffrants. Les sons diffusés sont également ceux du corps (souffles, frottements, grincements), et viennent appuyer ou contrer l'action en train de se faire, comme pour ouvrir l'espace visuel à ce qui reste caché, l'organisme.

Face au public, la danseuse Claudia de Serpa Soares déclare :

« Ceci est mon corps : dos, profil, face. Je ne l'ai pas vraiment choisi, je suis juste plus ou moins née comme cela. Maintenant je fais 1,84m, mon poids est 21kg et demi, et mon corps entier contient 12 litres d'eau. [...] Normalement je n'ai pas vraiment de problèmes avec mon corps. Seulement quelques fois ce stupide herpès sur les lèvres, que je déteste. Et une fois par mois, j'ai cette douleur horrible dans tout le ventre. Je veux dire que ma poitrine devient plus grosse, mon ventre plus rond, et que j'ai la sensation d'être dans le corps d'une autre personne. [...] »²¹⁵

Ce déplacement, cette mutation, la pièce *Körper* en propose une certaine représentation. Pendant que Claudia dit son texte, d'autres danseurs placés derrière elle exécutent des

²¹⁵ Sasha Waltz, *Claudia's story*, in *Körper*, pièce chorégraphique, Berlin, 2000. Traduction personnelle. Texte intégral sur le site de Sasha Waltz : <https://www.sashawaltz.de/en/back-to-berlin-koerper/>

Claudia's story : « *This is my body: Back side, profile and front side. I didn't really choose it. I was just born more or less like this. Now, I am 1,84 m, my weight is 21kg and a half and inside my whole body I have 12 litres of water. I have a head, a small mouth and two big brown eyes. I didn't got the beautiful green eyes of my mother. It just didn't happen. Instead I got all this points in my skin and a lot of hair from my fathers side. Normally I don't have big problems with my body. Just sometimes I have this stupid herpes on my lips and I really hate it. And once a month I have this horrible pain all around my stomach. I mean my breasts get bigger, my stomach gets bigger and I just feel that I am inside another body.* »

gestes au rythme de ses mots. Ils ne miment pas son histoire : leurs gestes indiquent la position d'autres organes, d'autres membres du corps. L'histoire de Claudia devient le support d'une chorégraphie où chacun replace ses sensations, ses inquiétudes, ses douleurs. Le corps de Claudia (dont les mesures sont bien sûr fantastiques) puise dans ce qu'il lui reste de vrai, la sensation, pour faire peau-commune avec l'ensemble des autres danseurs.

Est-ce que cela signifie que le corps, dans l'expérience de sa vulnérabilité et de la douleur, est ce que nous partageons à travers les déplacements que fabrique l'œuvre ?

Dans un article publié au printemps 1996, Jean-Jacques Wunenburger rappelle, de manière chronologique, les enjeux de la représentation du corps souffrant dans la peinture et la sculpture européenne, depuis l'Antiquité gréco-latine, jusqu'aux mises en scène des Actionnistes Viennois. Son texte, intitulé *Transfiguration et défiguration du corps souffrant, Les métamorphoses de l'idéal de beauté physique dans les Arts Plastiques*²¹⁶, met en avant la rupture entre représentation allégorique du corps souffrant, idéalisation de la douleur, et représentation (voire présentation) de la violence de la vie corporelle elle-

²¹⁶ Jean-Jacques Wunenburger, *Transfiguration et défiguration du corps souffrant, Les métamorphoses de l'idéal de santé physique dans les arts plastiques*. Revue Philosophiques, Volume 23, n°1, Printemps 1996, p. 57-66, (en ligne) diffusion numérique : août 2007.

<http://id.erudit.org/iderudit/027365ar>

même. Cette évolution des représentations s'opère par des continuités entre les styles artistiques, mais aussi de manière très visible, palpable, par des moments d'opposition, de rupture.

Ainsi, quand au Moyen-Age puis lors de la Renaissance, les corps figurés dans la souffrance sont avant tout ceux des figures héroïques, mythologiques ou religieuses, à partir du XVII^e siècle, la représentation du corps va davantage permettre une exploration du pathos libérée de toute allégorisation. Il n'est plus assujéti à sa fonction apologétique et édifiante : le corps en douleur n'est pas une simple enveloppe matérielle, un contenant de l'âme, mais il enjoint à penser l'Homme dans toute sa complexité, puisqu'il devient une matière transitoire, mouvante, ouverte aux accidents de la vie. La conception carthésienne ouvre la voie à la représentation d'un corps productif, enregistreur de passions, support de formes expressives. Parallèlement, l'exploration anatomique, biologique du corps favorise cette pensée, et règle sur son enseignement scientifique une partie des codes de la représentation de cette période. Charles Le Brun, dans sa *Conférence sur l'expression des passions*²¹⁷ adapte ce système scientifique pour transcrire les mouvements de l'âme, reflétés par les expressions du visage. A partir d'une certaine configuration des traits, des muscles, des plis de la face, on peut déduire tout un alphabet des expressions et donc des

²¹⁷ Charles Le Brun, *L'expression des passions*, Maisonneuve et Larose, 1994, cité dans l'article de Jean-Jacques Wunenburger, op cit, non paginé.

émotions. Le Brun s'appuie sur des observations humaines mais également animales : son inventaire fait montre de variations standardisées, comparant faciès humain et animal, pour offrir une panoplie la plus complète possible des expressions psychologiques.

De cette méthode, qui cherche à répertorier un certain type d'individu à partir d'observations physiques, mesurées et comparées, Charles Le Brun n'en est pas l'auteur. Aristote faisait état de ses recherches qui mettaient en rapport l'apparence et le caractère. Et l'on sait combien, dans la suite de l'Histoire, la physiognomonie, après Lavater ou Lombroso, a alimenté toute une prétendue méthode scientifique, objective et véridique, pour déceler chez l'humain des comportements nocifs pour la société, tels que la criminalité ou l'homosexualité. Pendant la seconde guerre mondiale, c'est avec cet appui, entre autre, que le génocide juif fût en partie justifié par les nazis : des affiches de propagande du Reich montrent d'effrayantes représentations d'hommes comparés à des insectes (le « pou » juif).

Après les études de Le Brun, la peinture ou le dessin ont donc cette possibilité de saisir la réalité des corps expressifs, mais tout ceci se trouve assujetti, subordonné à des codes de représentation, de mise en scène, soumis à une raison objective. Toute la complexité de la vie du corps, de sa puissante vie corporelle, n'est pas encore atteinte par les artistes.

Pour représenter la douleur, qui reste, c'est le souci de reproduire quelque chose d'esthétique, visuellement satisfaisant, comme la garantie d'une beauté malgré le déplaisir de la scène. Il n'est pas question de montrer le désordre du supplice, ni la spontanéité des gestes d'une agonie. Les règles aristotéliennes de la *catharsis* prévoient justement cette distanciation nécessaire et qui rend possible le regard esthétique : il faut savoir composer, pour éviter au spectateur un visage insoutenable, un corps repoussant, une scène où le dégoût réduirait à néant l'effet de beauté. La douleur, oui, mais sans sa violence immédiate et démesurée. L'artiste qui passe à côté de ce précepte s'adonne au *Parathyrse*, un emballement des passions, une absence de mesure.

Réactivée au XVIII^e siècle avec Winckelmann notamment, cette question de la stylisation de la souffrance nous intéresse, dans la mesure où la pratique artistique et les travaux présentés ici figurent l'expérience de la maladie, et de la douleur qui lui est relative, mais n'est jamais figurée. A propos du Laocoon, Winckelmann théorise une esthétique classique de la souffrance et de la représentation humaine : la beauté implique une douleur surmontée, maîtrisée, qui nie les désordres du corps. Dans son article *Les Laocoon de Winckelmann*, Elisabeth Décultot appuie : « Conformément à ce principe, le Laocoon est interprété dans cette première description comme une allégorie de la grandeur d'âme, du triomphe héroïque sur la douleur physique et morale. De façon caractéristique, la description

du Laocoon commence par l'évocation de son « âme noble et calme ». »²¹⁸

La difformité du mal doit être intériorisée par la figure, contenue, et s'effacer devant la grâce des formes. A l'exact opposé de la beauté convulsive du Surréalisme d'André Breton.

Ce qui retient notre attention c'est la manière dont l'Art s'est ensuite appliqué à contrer cette idée, et à bâtir sur la négation de son injonction. Dans la pièce *Körper*, le corps n'est pas là pour dévoiler « une âme noble », mais sa masse, ses muscles, son énergie organique, à travers sa marche, ses sauts, ses chutes. Nous voyons la douleur, la joie, la violence et la mort, non pas par l'intermédiaire de signes qui les feraient communiquer, mais nous les ressentons de l'intérieur, nous rencontrons les danseurs à travers leurs corps bruts en mouvement, exténués.

Devant les masses des corps en chute lente (Sasha Waltz), des corps réécrits, reconstruits (Rebecca Horn), des corps rapiécés, disloqués, luisants (Berlinde de Bruyckere), il nous semble que prend place un *infiguré* qui ne se réalise que dans la matière qui éprouve au maximum sa propre plasticité.

²¹⁸ Elisabeth Décultot, *Les Laocoon de Winckelmann*, Revue Germanique Internationale, [En ligne], 19 | 2003, mis en ligne le 20 septembre 2011.

<http://journals.openedition.org/rgi/948>

Ce que nous recherchons, à travers la pratique plastique et les œuvres d'artistes citées, c'est la manière dont nous pouvons créer des formes, parfois en retranchant la figure, pour ouvrir une zone de potentialité, où nous pouvons assumer ce qu'il y a d'indicible, ce qu'il y a d'infigurable au sein de ces expériences croisées – la maladie, la psychiatrie. L'ouverture de ces zones potentielles est peut-être ce qui « reste en commun », entre soi et les autres, pour le « débiteur insolvable de la mémoire » qu'est l'artiste, ce qui permet de surmonter la fragmentation de soi et du monde.

Conclusion

*« Vous pouvez abandonner chaque jour qui passe et l'accepter. Sinon,
faites de la sculpture. »*

Louise Bourgeois, *Sculptures, Environnements, Dessins, 1938-1995*.

A mesure que nous progressions dans ce long travail qu'est une thèse, nous avons rencontré ce qui faisait processus dans le cheminement du corps malade au corps créateur. Comme un marcheur, un arpenteur, trouve un objet qu'il ramasse, ce n'est pas tout à fait l'acte du hasard. C'est ce que l'on trouve parce que l'on est précisément sur ce chemin, et que, tous nos sens aiguisés, nous nous mettons en position de possiblement trouver quelque chose. Ainsi, les concepts de fragmentation, rassemblement et réparation sont apparus parce que nous les avons cherchés sans les attendre, au fil des lectures et de l'analyse des oeuvres.

Le processus que nous avons travaillé dans la thèse, à travers les travaux plastiques, est celui qui permet le passage du corps malade au corps créateur : il procède par étapes, par avancées et par retours. Le temps n'y est pas linéaire, il est fragmenté, parfois il se superpose. Le processus fait apparaître les hésitations, les manques parfois.

Il y aurait sans doute bien d'autres démonstrations possibles pour relier le pathologique et le créatif. Nombre d'ouvrages en relatent, qui tentent d'explicitier le rôle actif de la folie dans la vie créative, ou pire, l'œuvre vue par le prisme de la maladie de l'artiste. Ce serait comme résumer la beauté des nymphéas de Monet à sa cataracte, ou réduire la vivacité du geste de Van Gogh, l'enfant *remplacé*, à sa psychose maniaco-dépressive (sur laquelle les neurologues et médecins ne s'entendent pas, d'ailleurs).

Il existe bien sûr un parcours, un processus, qui fait coexister un vécu du corps et la création artistique. Mais, nous avons tenté de le montrer, l'un n'est pas réductible à l'autre. Chaque artiste, dans son histoire intime, tisse les fils qui l'occupent, ou qu'il occupe. C'est-à-dire que la création artistique n'est heureusement pas un chemin tout tracé, qui relie l'état mental, corporel, à ce qui va advenir de l'oeuvre. Les espaces, les temps, sont plus complexes, et (se) travaillent dans la matière même de l'oeuvre. Il y a des moments de résurgence, de résilience, d'oubli, de saisissement. Et l'oeuvre reste le témoin de ces anachronismes, tissés d'indécisions entre passé, présent et ce qui doit être ou ce que l'on veut qu'il soit.

Le processus qui mène du corps malade au corps créateur est celui de la survie. C'est-à-dire un temps hors-champ, la création d'un espace et d'un *déphasage* propre à l'oeuvre. C'est laisser au corps la possibilité de se défaire, se fragmenter, pour mieux se rassembler, se contenir presque, et enfin se réparer : se reconstruire selon les propres lois de son écriture. Cela n'a rien de théorique. Le lecteur aura noté notre attachement pour la clinique et la matérialisation des concepts. Le corps malade est celui que nous endurons, par chance il n'est pas toujours celui de la douleur quotidienne. Bien sûr il y a la médication chaque jour, la surveillance. Ce que nous avons tenté d'apporter à notre recherche, c'est l'expérience d'un corps instable, qui fait vaciller ses définitions.

Dans la première partie de la thèse, c'est en interrogeant le concept psychanalytique de fragmentation que nous avons pu déterminer ce qui était en jeu dans la pratique plastique, précisément dans l'acte de moulage de parties de corps, ensuite mises en scène (installation *L'accoucheuse*). Il nous fallait tout d'abord saisir ce qu'était un fragment plutôt qu'un morceau, et ce qui en découlait dans le rapport de l'objet à l'espace et à un référent (un *tout*).

Les œuvres de Louise Bourgeois, en particulier *Arch of Hysteria*, et de Yayoï Kusama, *Ladder to Heaven*, nous ont permis de mieux percevoir et analyser le rapport à l'espace du corps traversé par la maladie. Dans le cas de l'œuvre de Louise Bourgeois, c'est par la représentation fragmentée du corps (sans tête), la recherche des formes en adéquation avec la matière, qui fait lutte et s'achève par la suspension du corps *en crise* dans l'espace muséal. Parallèlement, le travail de Yayoï Kusama nous apparaît comme la représentation d'un espace psychique, à la fois évocateur de liberté et de souffrance : c'est un espace flottant, où chacun peut se perdre. *Ladder to Heaven* nous invite à concevoir cette impossible place pour le corps malade, à la fois dans et hors de la société, qui fait de lui *le prisonnier du passage*.

« Cette navigation du fou, c'est à la fois le partage rigoureux, et l'absolu Passage. Elle ne fait, en un sens, que développer tout au long d'une géographie mi-réelle, mi-imaginaire, la situation liminaire du fou à l'horizon du souci de l'homme médiéval – situation symbolique et réalisée à la fois par le privilège qui est donné au fou d'être enfermé aux portes

de la ville : son exclusion doit l'enclorre ; s'il ne peut et ne doit avoir d'autre prison que le seuil lui-même, on le retient sur le lieu du passage. »²¹⁹

L'expérience professionnelle en psychiatrie, qui nourrit tout autant la recherche que notre vécu corporel, nous enjoint à cette similitude, entre maladie psychique et somatique, bien que nous en connaissions les distinctions. Il nous était nécessaire d'actualiser ce parallèle dans la pratique artistique figurant dans la thèse, puisque c'est au seuil de l'*hôpital* que la création personnelle est née.

Suite à l'analyse du concept de fragmentation, tel qu'énoncé par Kohut à la suite de Freud, nous avons fait l'hypothèse que le geste plastique qui consiste à créer un fragment revient, non pas à réaliser un tout dont le morceau serait un extrait, mais à construire un espace dans lequel le fragment s'autonomise. En effet, par fragmentation, Heinz Kohut définit un processus de l'appareil psychique qui amène le *self* à produire des manifestations au service de sa restauration. Cette visée active et activante de la fragmentation prend corps dans notre recherche qui se poursuit avec l'acte de rassemblement.

²¹⁹ Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Collection Tel, Gallimard, réédition 2011, p. 26.

Dans la seconde partie, nous avons exploré la manière dont les artistes rassemblent, dans leurs œuvres, des expériences de leur propre corps, atteint de maladie ou traversés par des expériences douloureuses. Ce geste de rassemblement est plastiquement visible dans les travaux analysés, ainsi que dans la réalisation personnelle convoquée à cet instant : *Hypnostérie*. Le travail de Niki de Saint Phalle, avec ses tableaux-tirs, est un acte de rassemblement pour une destruction organisée, qui n'est pas un anéantissement (tout comme Louise Bourgeois dit qu'elle casse pour pouvoir ensuite restaurer). Les tableaux-tirs de Niki de Saint Phalle font apparaître ce qui les constitue secrètement, des temps hors-champ de leur élaboration, ce que nous mettons en parallèle des balles de cheveux de Mona Hatoum dans son oeuvre *Recollection*. Cependant, le geste est ici celui de la fabrication, ou plutôt du façonnage, c'est-à-dire du travail de la matière (les cheveux) pour lui *donner une forme*, mais aussi l'action d'*imposer une façon* (par des habitudes, une éducation)²²⁰. L'œuvre, qui montre à la fois ces balles tissées et le métier qui a peut-être servi à le faire, permet d'envisager le rassemblement comme présence visible d'un temps ouvert, fracturé, incarné par le tissage des cheveux : geste séculaire, qui rappelle Arachnée et les mythes des femmes tisseuses. Les fils rassemblés, reliés, par l'artiste japonaise Chiharu Shiota comportent encore un autre sens. Lorsqu'elle raccorde, en les

²²⁰ Définition du dictionnaire Larousse (en ligne, entrée « façonner »).

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/fa%C3%A7onner/32594>

entrelaçant, des kilomètres de fil rouge pour l'œuvre *The Key in the Hand*, elle souhaite faire apparaître les liens interpersonnels qui sont à l'origine de sa réflexion. Chaque segment de fil ne tient dans l'espace que par la rencontre, l'entrelacs, avec une autre ligne qui est sur son chemin. De ce processus, naît un réseau de lignes qui envahit l'espace d'exposition, nous rappelant à la fois les ramifications organiques, les connexions neuronales, à l'intérieur du corps, et les réseaux extérieurs (communication, transport, énergies). Expérimentation du microcosme et du macrocosme, le travail de Chiharu Shiota s'inscrit dans une réflexion sur la place des corps, en particulier lorsque ceux-ci sont éprouvés dans une impossibilité de communication, de transmission.

Dans cette seconde partie, l'installation *Hypnostérie* nous amène également à considérer, dans le processus de travail créateur, le temps de l'apparition de l'image. C'est ce que nous explicitons lorsque nous travaillons en modelage ou en coulée de matière, et que parallèlement nous étudions l'Iconographie Photographique de la Salpêtrière, de Bourneville et Regnard. Le dispositif de mise en scène des hystériques de la Salpêtrière, et d'Augustine en particulier, a conduit le travail plastique à dépasser la figuration. C'est un point charnière de la pratique artistique personnelle, qui, lors de la dernière partie de la thèse, va s'intéresser plus précisément à ce chemin vers l'informe que permet de penser le travail des matières choisies.

L'acte de rassemblement trouve, à la fin de la seconde partie, un écho avec la pratique de la danse dans les ateliers de la psychanalyste clinicienne Anne-Sophie Le Poder. Après Geneviève Haag (la *Géométrie primitive* du corps), Françoise Dolto (*L'image inconsciente du corps*) et Didier Anzieu (le *Moi-Peau*), Anne-Sophie Le Poder conceptualise le *Moi-Corps-Mouvement*, qui est une façon d'accompagner, à travers l'exercice de la danse, de jeunes enfants atteints de troubles psychiques graves vers une restauration, au moins partielle, de leur schéma corporel, et une adéquation avec leur image du corps. En rassemblant ainsi temps du corps sain et temps du corps malade, Georges Canguilhem, et plus loin Gilles Deleuze, nous invitent à penser cette conciliation rendue possible par la création. En s'extrayant du temps mesurable, nous faisons l'expérience de l'urgence et de la lenteur, une *inactualité, un déphasage*²²¹. Et c'est cette inactualité par le rassemblement physique, métaphorique, agi/dansé, des temps du corps malade qui nous amène à poursuivre la réflexion avec la question de la réparation.

La réparation est un concept psychanalytique autant qu'un geste, qu'une intention artistique. La dernière partie de la recherche met en tension ces différentes acceptions afin de vérifier l'hypothèse selon laquelle l'acte créateur peut aussi

²²¹ AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Rivages poche Petite bibliothèque, 2008, p. 26.

bien viser la réparation de l'objet, que celle du sujet, et que cette double voie est à l'œuvre dans l'expérience de la maladie, ce qui confère au geste créateur l'objectif d'un dépassement pour assurer au sujet sa propre complétude. Pour cela, nous avons appuyé nos questionnements sur l'analyse du travail de Louise Bourgeois, Mona Hatoum, Berlinde de Bruyckere, Dorothea Shoes, Sacha Waltz et Rebecca Horn.

Dans leurs démarches artistiques respectives, ces artistes ont toutes en commun l'expérience d'un corps exposé dans sa vulnérabilité. Nous retrouvons, dans la multitude de formes plastiques que prennent les corps dans leurs œuvres, la volonté dans notre cheminement artistique personnel d'un langage plastique protéiforme. Les matériaux, leur travail et leur mise en situation d'exposition font partie du processus créateur, et ils montrent, au fur et à mesure de la thèse, comment ce processus évolue, de l'intimité du carnet de dessin, à la présentation devant un public de patients et soignants.

Le concept de réparation, abordé en premier lieu avec Jeanine Chasseguet-Smirgel, fait apparaître la notion d'altérité, puisqu'il se pose dans la relation coïncidente mais non fusionnelle du sujet et de l'objet. Dans les œuvres de Rebecca Horn, nous retrouvons cette relation coïncidente qui devient un espace potentiel de rencontre : ses Body-Sculptures, conçues alors qu'elle est au Sanatorium suite à une grave infection pulmonaire, font acte de cette réparation au sens de

Jeanine Chasseguet-Smirgel, c'est-à-dire une reconstitution et l'accès à une complétude par les moyens propres de l'artiste.

Quand la maladie apparaît, (*mutation*), c'est un monde infini qui s'ouvre devant et dans le corps. A mesure que nous fouillions dans les artérioles les plus intimement enfouies, que les médecins sondent les plus infimes recoins de chaque capillaire, nous sommes devant le spectacle de l'infini du corps humain, un cosmos interne, quels que soit sa sensibilité, son étanchéité ou sa perméabilité. Peu importe devant les machines qui voient tout (*Corps étranger* de Mona Hatoum). C'est pour cela qu'il n'y a nulle promesse entre le corps qui souffre et l'art, entre le corps malade et le geste créateur. Il n'y a que le *déphasage* que crée l'oeuvre, qui est la vie elle-même qui entre par effraction.

Le geste et la matérialité apparaissent alors comme des potentiels de transformation, qui acceptent de perdre la *figure*, pour mieux en capter les intensités, les sensations.

Le dernier travail personnel présenté dans la thèse, l'installation *Les Soigneuses*, permet de réactiver la problématique qui cherche à interroger la *réparation* comme déplacement, mutation, et rencontre avec l'autre. Dans les travaux antérieurs à la thèse, le concept de réparation était déjà présent, mais ne se figurait que dans la surface. Ainsi, les vidéos *Les mots d'Alice*²²², et *Triptyque d'une peau trouée*, réalisées

²²² Annexes II, figure 43

en 2005, faisaient apparaître le geste de couture comme désir de restauration et réappropriation d'un corps devenu étranger. Mais dans ces images très rapprochées du corps, il manquait une distance nécessaire, celle qui finalement réécrit le corps et le répare, en lui conférant cette complétude agie, cet *auto-engendrement* dont parle Jeanine Chasseguet-Smirgel, et à laquelle nous enjoint Luce Irigaray, tout en se détachant de la théorie freudienne.

Paradoxalement, c'est en allant vers la périphérie de ce corps que nous nous y trouvons finalement le plus profondément confrontés.

Quand Teresa Margolles expose son œuvre *Caida Libre*²²³ (Chute Libre) au Fonds régional d'Art contemporain de Lorraine, à Metz en 2005, c'est aussi cette périphérie du corps qu'elle choisit, en montrant la mort et la liquéfaction des corps morts dans l'anonymat. Du plafond de la pièce, s'écoule, goutte à goutte, l'eau graisseuse qui sert à laver les corps à la morgue de Mexico. Teresa Margolles, qui a par ailleurs un diplôme de médecin légiste, explique que chaque goutte représente un mort, un assassinat impuni, et la rage contre ces morts inexpliquées qui s'accumulent à Mexico comme ailleurs dans le monde. Cette œuvre, qui figure avec une grande crudité le corps et sa disparition, nous a permis de penser un autre rapport au corps et à la maladie, à la mort : c'est dans cette relation à la lutte, à la transformation, par le biais de

²²³ Annexes I, Figure LI

l'acte créateur, que l'œuvre peut exposer ce qui est d'ordinaire tu et caché, ce que nous n'osons regarder.

Lorsque, au début des années 1990, Marc Quinn expose son *Autoportrait*²²⁴ réalisé avec 4,5 litres de sang congelé, ce n'est pas tant une recherche sur la ressemblance qui est saisissable, mais la mise en forme et en matière d'une face qui *est*. Le portrait est bien une certaine présence du sujet mais il devient ici présence de l'humanité toute entière, en tant que dépassement des frontières de l'identité. Le sang, dans la symbolique chrétienne et à travers la *Transsubstantiation* est devenu le sang de tous, partagé entre les apôtres puis à travers le message de Jésus envers l'humanité toute entière. Ici, ce corps de sang n'est pas un symbole²²⁵ : *c'est nous tous*. L'œuvre de l'artiste nous enjoint à imaginer les différentes étapes de sa fabrication, et la forme de sa destruction peut-être. Ce qui renverrait à un cycle d'une parfaite symétrie : fluide qui redevient fluide par la fonte de la glace. Le réseau organisé en veines et artères devient flaque, signe de notre devenir liquide

²²⁴ Annexes II, Figure LII

²²⁵ « Le sang, quant à lui, a la spécificité de n'être pas symbolisable. Lorsque, dans le sacrifice de la messe, le pain et le vin représentent le corps et de sang du Christ, le vin n'est pas un symbole au sens psychanalytique du terme, non seulement parce que, dans le Catholicisme, la doctrine de la « présence réelle » implique la réalité de l'existence du corps et du sang du Christ dans l'hostie sous les apparences du pain et du vin, mais parce qu'en psychanalyse on considère que ce qui est vraiment symbolisé (et non seulement figuré) reste inconscient. En fait, si le corps est le point de départ de l'activité symbolique, le sang n'en est ni le point de départ ni le point d'arrivée. Il « est ». Le sang est le sang, est le sang, est le sang... » Janine Chasseguet-Smirgel, *Le corps comme miroir du monde*, PUF, p. 27.

par l'implacable obligation de notre putréfaction. Avant de devenir squelette et poussière, le corps est chair molle et coulante, ce qui est autrement plus informe que ce qu'offrent les représentations propres du traditionnel gisant. Cet aspect n'est justement pas éludé dans le travail de Marc Quinn, ni dans le nôtre, qui ne traite pas du corps malade sous forme symbolique mais bien dans sa crudité physiologique, en ne niant pas cette étape où le corps, justement, devient méconnaissable et intolérable.

Emmanuel Lévinas, dans *De l'existence à l'existant* (1947), dit à propos de la peinture, qu'elle est « *grouillement informe* » de la matière, et que cette épaisseur grossière d'un « *il y a* » dépouille finalement les images de leurs formes, dont la fonction est « *d'accomplir la transmutation de l'extériorité en interiorité* »²²⁶. Pour Lévinas, et dans la tradition philosophique platonicienne, bien que celui-ci s'en éloigne sur certaines conceptions, l'image neutralise notre relation à l'objet (et donc à la vérité). Dans l'œuvre de Teresa Margolles, dans le devenir de l'*Autoportrait* de Marc Quinn, et dans le travail que nous avons mené pendant cette recherche, nous souhaitons montrer que c'est justement par ce processus d'abstraction, ou d'*infiguration* que l'œuvre permet d'accéder à la sensation et à la perception de la vérité, de ce qui est. Le regard n'a plus totalement prise (dans sa recherche de ressemblance, de

²²⁶ Cité par Sylvie Courtine-Denamy, in *Le visage en question, de l'image à l'éthique*, Editions La Différence, Paris, 2004, p 316.

mêmeté), et c'est bien ainsi que, paradoxalement, nous rencontrons tout à la fois l'œuvre, et l'autre.

Berlinde de Bruyckere, qui sculpte des corps brisés, épuisés, à la limite de la liquéfaction, dit : « *La beauté et la force cachées dans ce qu'on a laissé derrière soi. Un plaidoyer pour l'inutile, le laissé-pour-compte* », c'est ce lieu qu'elle peuple de ses êtres *infigurés*, et où s'exerce la possibilité de témoigner, ou de se remémorer la violence qui traverse tous les êtres vivants. Dans cette reconnaissance presque tactile, en passant du moulage au modelage, par le travail des écoulements de la matière et de sa vitrification, nous avons cherché à souligner l'ouverture de cette potentialité intensive, de faire acte de réparation, sans se figurer mais en faisant advenir une « mise en commun » avec l'autre dans ce que le corps a de moins figurable, la sensation.

Le lecteur aura noté la grande présence d'écrits de femmes dans les références théoriques et les citations. Il nous a paru évident, à mesure que la recherche prenait consistance, que le statut des femmes, en particulier dans les domaines artistiques et médicaux, avaient ceci en commun d'avoir eu affaire à leur éviction de l'avant de la scène. Louise Bourgeois dit qu'elle n'a pas eu le sentiment d'avoir été négligée en tant qu'artiste, mais parallèlement, elle affirme que le monde de l'Art est « *un monde où les hommes et les femmes essaient*

de satisfaire le pouvoir des hommes ». ²²⁷ Les chiffres indiqués par l'Observatoire des Inégalités au sujet des fonctions attribuées aux femmes dans le domaine médical sont également des témoins d'une société où les femmes ont encore actuellement des difficultés à faire valoir leur travail, et à être reconnues pour cela à même valeur que les hommes. L'installation *Les Soigneuses* leur rend hommage, et nous imaginons poursuivre la réflexion avec d'autres projets plastiques, présentés sous forme de croquis à la fin des annexes ²²⁸.

Le chemin proposé est ce qu'il est, fait de parcours personnels, intimes, d'images en creux et de rencontres. Il ne pouvait se dire dans cette dimension à la fois sensible, et éprouvée, partagée. La fragmentation, la représentation fragmentaire, permet le rassemblement et la réparation, qui sont des espaces de rencontre avec l'autre.

Ou, pour reprendre Lévinas, un lieu où « *se noue le nœud de l'incarnation dans une intrigue plus large que l'aperception de soi ; intrigue où je suis noué aux autres avant d'être noué à mon corps* » ²²⁹.

Et ainsi, dans le geste créateur, trouver ce qui est à partager.

²²⁷ Louise Bourgeois, *Destruction du père/ Reconstruction du père*, Ecrits et entretiens 1923-2000, Daniel Lelong Editeur, 2007, p. 100.

²²⁸ Annexes II, figures 44 à 46

²²⁹ Emmanuel Lévinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, cité par Emmanuel Alloa, in *Berlinde de Bryckere*, sous la direction d'Angela Mengoni, Fonds Mercator, 2014, p. 209.

Annexes

Annexes I

Œuvres citées

Figures à I à LI



Figure I : Sasha WALTZ, *Körper*, pièce chorégraphique pour 12 danseurs, Berlin, 2000.

Crédits photographiques : @ Ute Zscharnt Gute Gestaltung



Figure II : Takako Suzuki et Sigal Zouk dans *Körper* de Sasha WALTZ, Berlin, 2000.

Crédits photographiques : @ Foteini Christofilopoulo



Figure III : Louise BOURGEOIS, *Femme-Couteau*, 2002.

Couteau de cuisine et tissu, collection (?)

Crédits photographiques : tous droits réservés.



Figure IV : Louise BOURGEOIS, *Henriette*, 1985.

Bronze, 152,4 x 33 x 30,5cm.

Crédits photographiques : tous droits réservés.

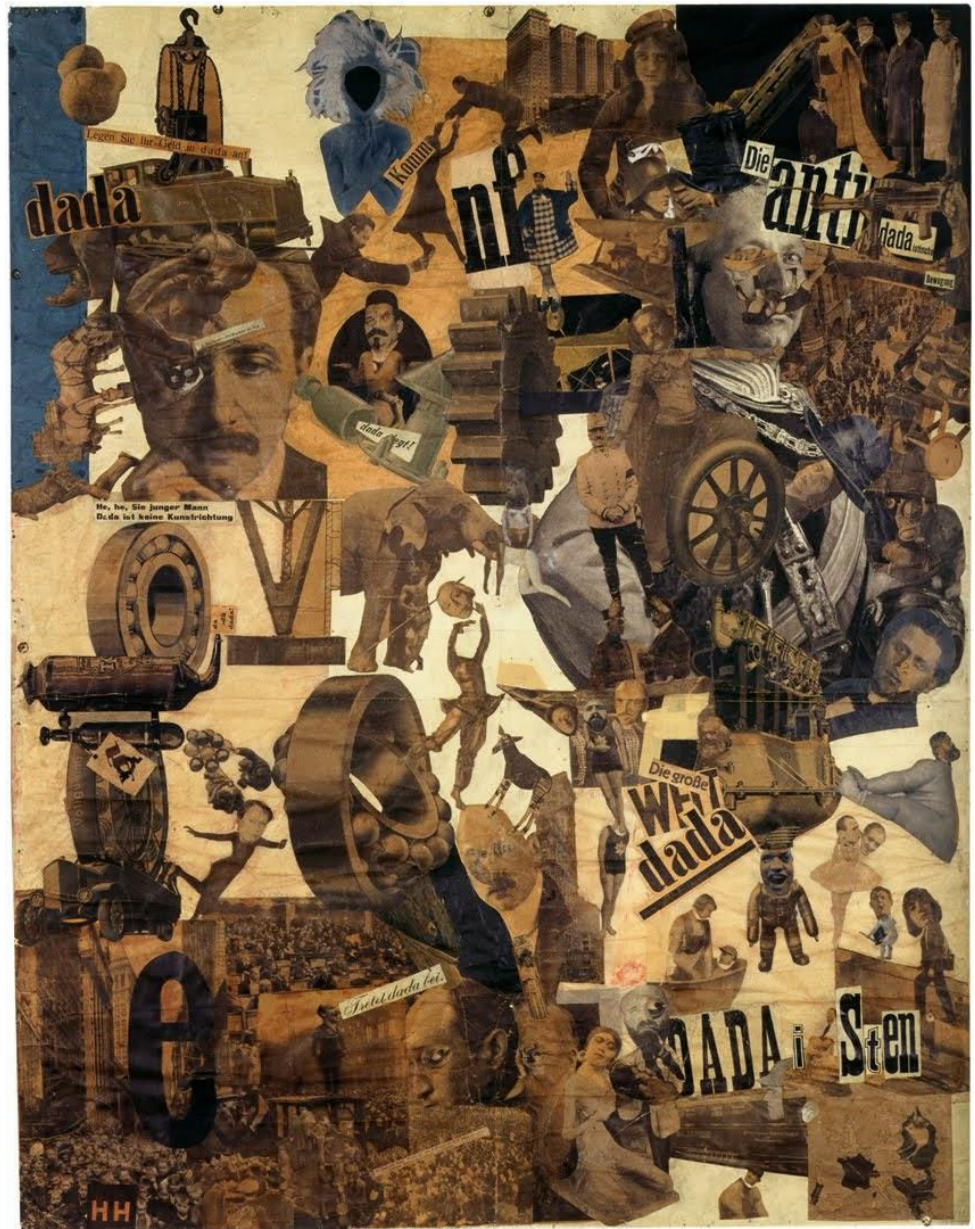


Figure V : Hannah HOCH, *Coupe au couteau de cuisine à travers la dernière époque culturelle ventripotente allemande de Weimar*, collage, 1920.

Crédits photographiques : tous droits réservés.

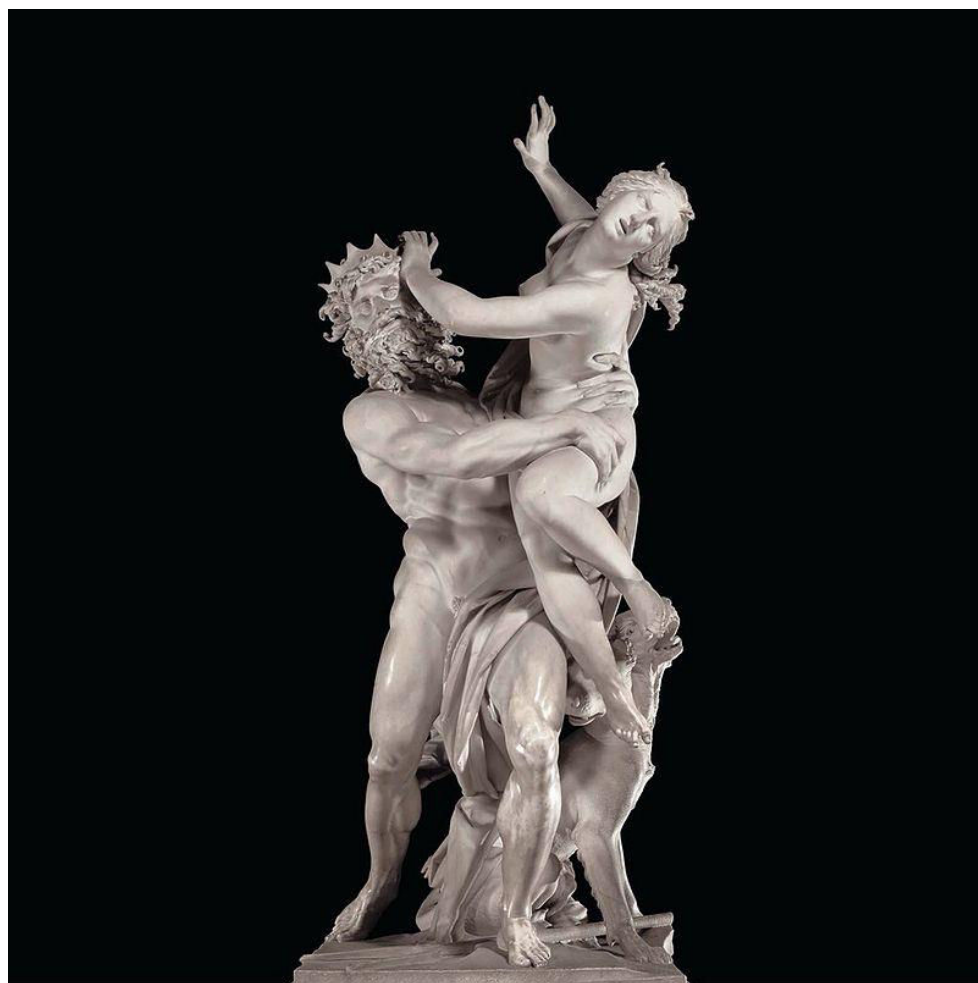


Figure VI : Gian Lorenzo BERNINI, dit LE BERNIN,
L'enlèvement de Proserpine, 1621-1622.

Marbre de Carrare, 255cm, Galerie Borghese, Rome.

Crédits photographiques : @ Int3gr4te



Figure VII : Yayoi KUSAMA, *Ladder to heaven*, 2000.

Accrochage de la Maison de la Culture du Japon, Paris 2001.

Crédits photographiques : tous droits réservés



Figure VIII : Louise BOURGEOIS, *Cell (Precious Liquids)*,
1992.

Bois de cèdre, métal, verre, caoutchouc, tissu, broderies, eau,
albâtre, électricité. Centre Pompidou, Musée national d'Art
Moderne, Paris ; Ronan & Erwan Bouroullec, Étagère-paroi
Cloud.

Crédits photographiques : © ADAGP Paris 2010 © Photo Rémi Villaggi.



Figure IX : Yayoi KUSAMA, *Self Obliteration*, performance sur le pont de Brooklyn, 1960.

Crédits photographiques : tous droits réservés



Figure X : Louise BOURGEOIS, *Cell, Arch of Hysteria*, 1992-1993.

Installation, image 1 : Centro Andaluz de Arte Contemporaneo, Séville, Espagne ; image 2 : Centre Pompidou à Paris, France.

Crédits photographiques : tous droits réservés



Figure XI : Louise BOURGEOIS, *Arch of Hysteria*, 1993.
Bronze et patine polie, Collection The Easton Foundation,
New York.

Crédits photographiques : The Easton Foundation/Licenced by VAGA, NY.
LN2017.736



Figure XII : Louise BOURGEOIS, *Untitled*, 1996.

Vêtements, bronze, os, caoutchouc et acier,
300,40 x 208,3 x 195,6 cm
Collection de l'artiste.

Crédits photographiques : Allan Finkelman



Figure XIII : Louise BOURGEOIS, *The Red Room (child)*,
1994, détail.

Crédits photographiques : The Easton Foundation /SODRAC, Montreal,/VAGA,
New York , Photo Richard-Max Tremblay.



Figure XIV : Hannah WILKE, *Intra Venus*, n°4, 1992.

Série photographique, 1991-1993.

Crédits photographiques : @ Donald Goddard



Figure XV : Mona HATOUM, *Recollection*, 1995.

Exposé au centre Pompidou à Paris, 2015.

Crédits photographiques : @ Clarissa of Youneedacocktail

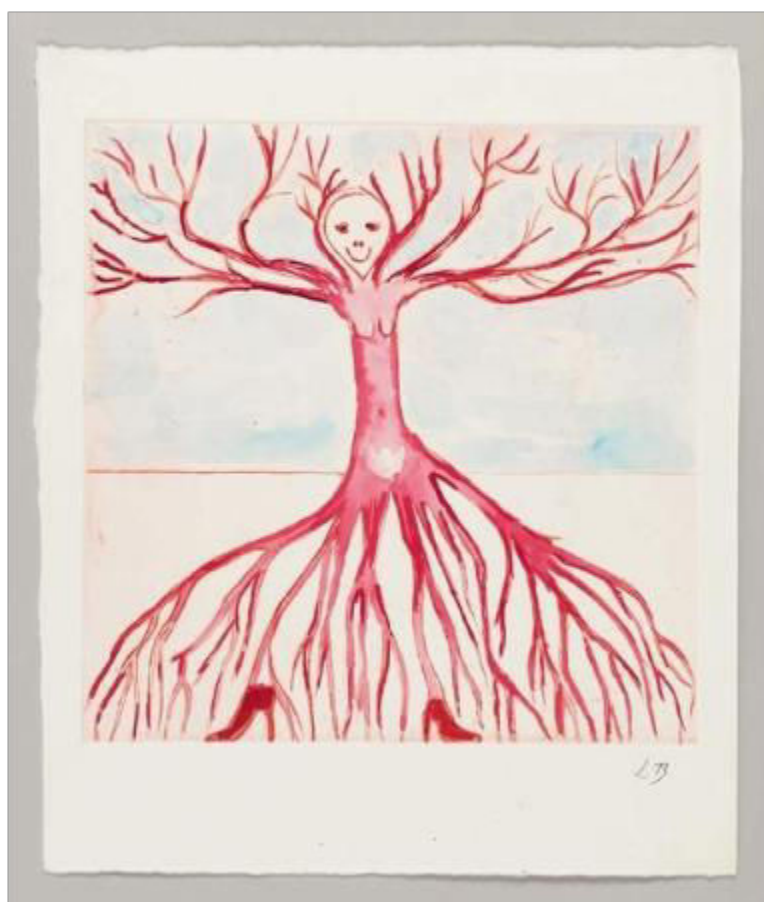


Figure XVI : Louise BOURGEOIS, *Untitled (wide tree)*, 2004-2005.

Aquarelle et encre rouge sur papier, 25,3 x 25cm.

Crédits photographiques : @ The Easton Foundation/VAGA at ARS, NY

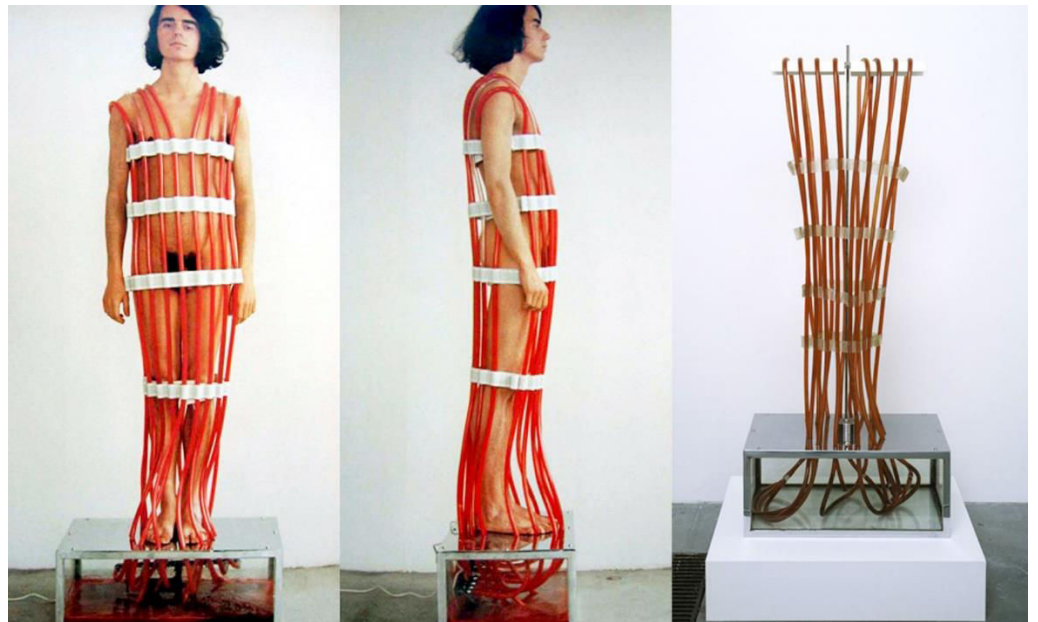


Figure XVII : Rebecca HORN, *Machine à faire circuler le sang*, 1970.

Crédits photographiques : tous droits réservés



Figure XVIII: Chiharu SHIOTA, *Wall*, performance, Berlin, 2010.

Crédits photographiques : @ Chiharu Shiota — Courtesy galerie Christophe Gaillard

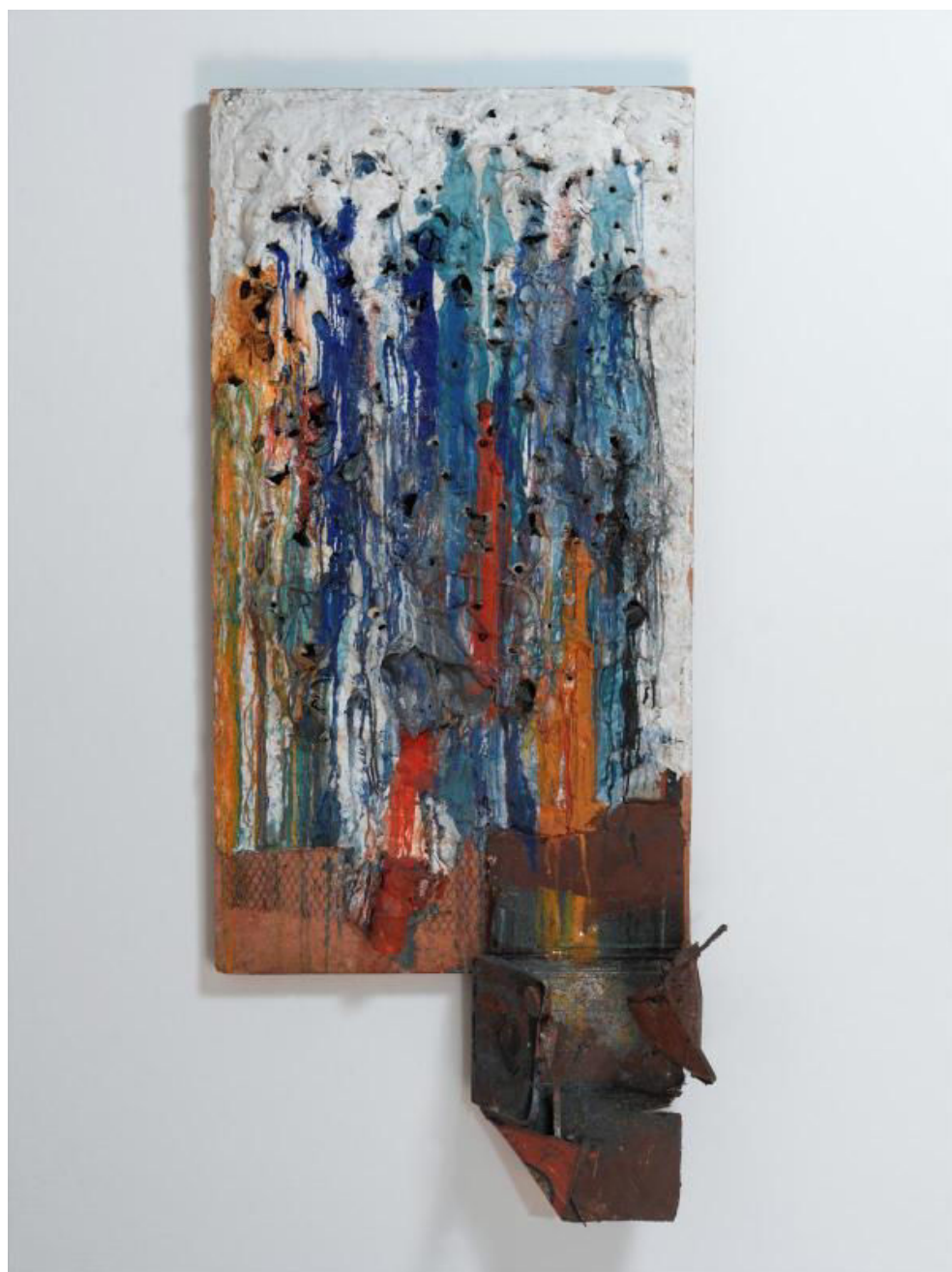


Figure XIX: Niki de Saint Phalle, *Tir*, 1961.

Plâtre, peinture, métal et objets divers sur aggloméré,
175x80cm. Centre Pompidou, Paris.

Crédits photographiques : @ Philippe Migeat, Centre Pompidou, MNAM- CCI/Distr.
RMN-GP



Figure XX: Chiharu SHIOTA, *The key in the hand*, 2015.

Installation à la biennale de Venise, 2015.

Crédits photographiques : @ Sunhi Mang



Figure XXI: Chiharu SHIOTA, *Red Lines V*, 2012.

Pastel à l'huile sur papier, 150x100cm.

Crédits photographiques : @ Sunhi Mang



Planche XXIII.

ATTITUDES PASSIONNELLES

EXTASE (1878).

Figure XXII : Désiré Magloire BOURNEVILLE, et Paul
REGNARD, Augustine, planche XXIII, Attitudes
passionnelles (Extase), 1878

Iconographie photographique de la Salpêtrière, Service du Dr
Charcot

Crédits photographiques : @ D.M Bourneville, P. Regnard

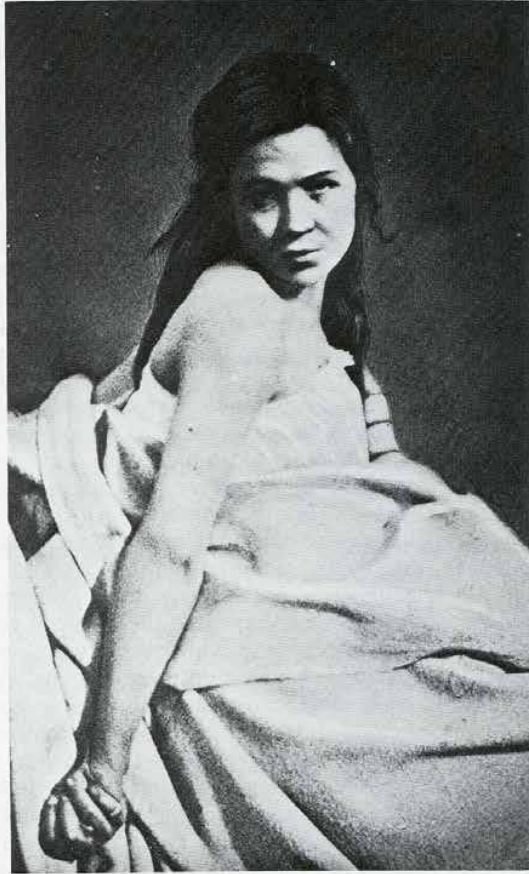


Planche XXX.

HYSTÉRO-ÉPILEPSIE

CONTRACTURE

Figure XXIII : Désiré Magloire BOURNEVILLE, et Paul REGNARD, Augustine, planche XXX, Hystéro-Epilepsie, Contracture, 1878.

Iconographie photographique de la Salpêtrière, Service du Dr Charcot

Crédits photographiques : @ D.M Bourneville, P. Regnard

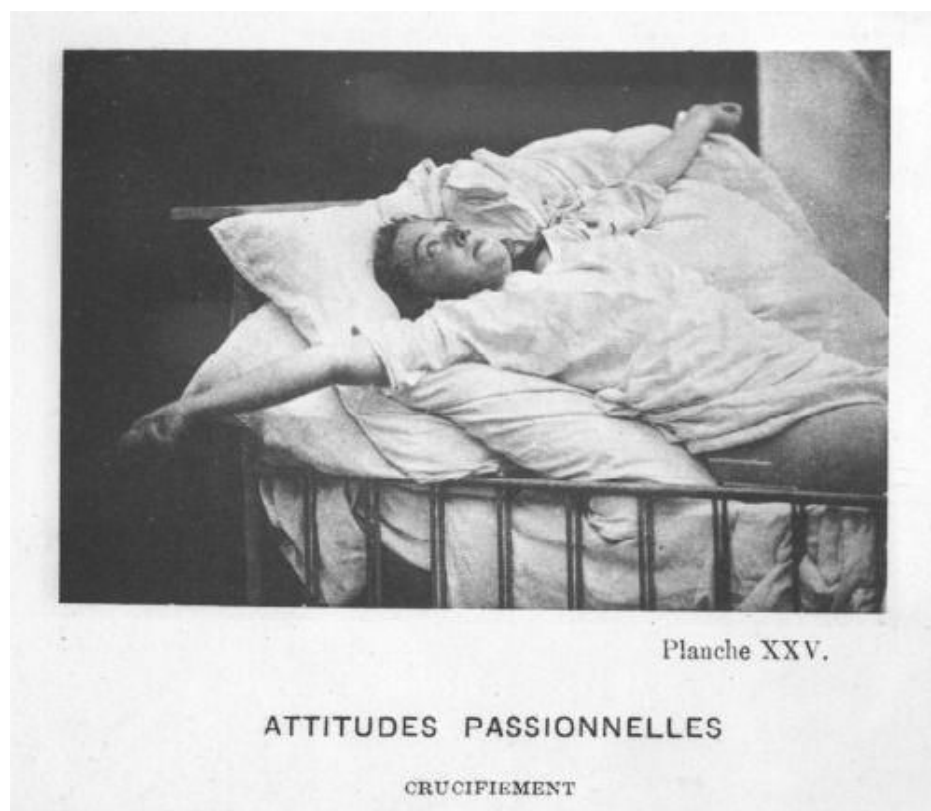


Figure XXIV : Désiré Magloire BOURNEVILLE, et Paul REGNARD, Augustine, planche XXV, Attitudes passionnelles, Crucifiement, 1878.

Iconographie photographique de la Salpêtrière, Service du Dr Charcot

Crédits photographiques : @ D.M Bourneville, P. Regnard



Figure XXV : Désiré Magloire BOURNEVILLE, et Paul REGNARD, Augustine, planche XIV, Hystéro-Epilepsie, Etat normal, 1878.

Iconographie photographique de la Salpêtrière, Service du Dr Charcot

Crédits photographiques : @ D.M Bourneville, P. Regnard



Figure XXVI : Désiré Magloire BOURNEVILLE, et Paul REGNARD, Augustine, planche XXIX, Hystéro-Epilepsie, contracture, 1878.

Iconographie photographique de la Salpêtrière, Service du Dr Charcot

Crédits photographiques : @ D.M Bourneville, P. Regnard



Figure XXVII : Wim DELVOYE, *Cloaca original*, 2000.

Mixed media, 1157 x 78 x 270cm, exposition du 16.09.2000 au
31.12.2000, MUHKA, Musée d'Art Contemporain d'Anvers,
Belgique.

Crédits photographiques : @ spatie.be webdesign, Antwerpen

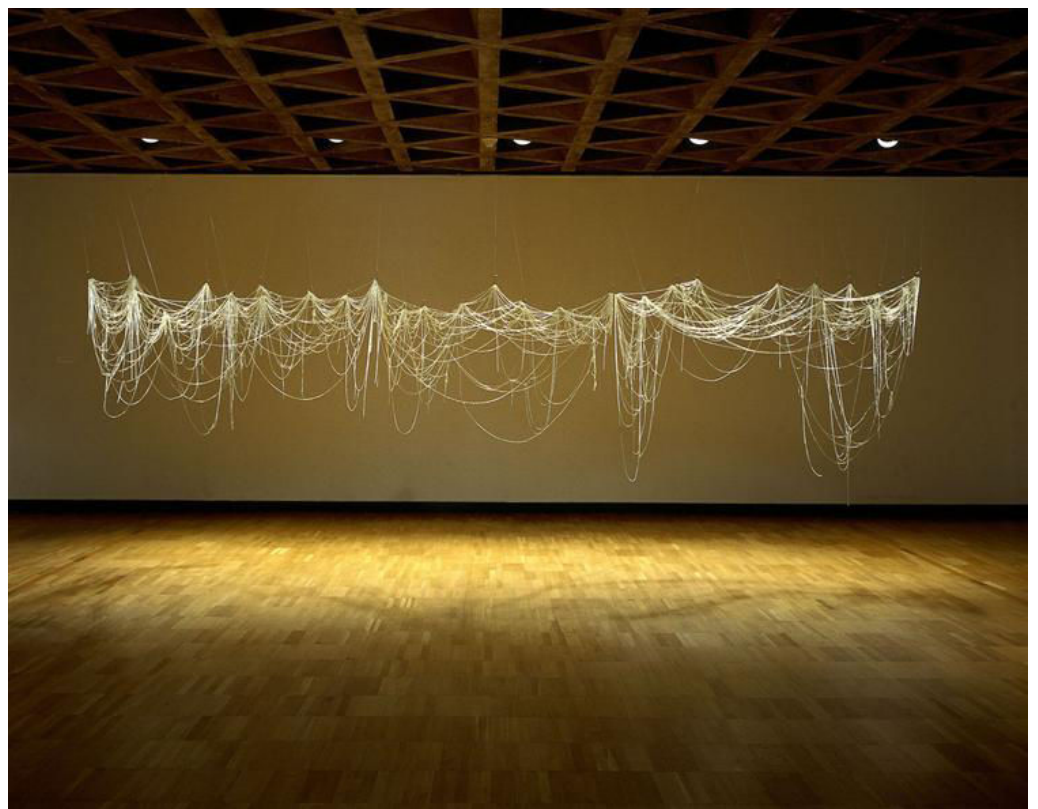


Figure XXVIII : Eva HESSE, *Right After*, 1969.

Fibre de verre, approximativement 150 x 550 x 120 cm.

Crédits photographiques : @_Eva Hesse

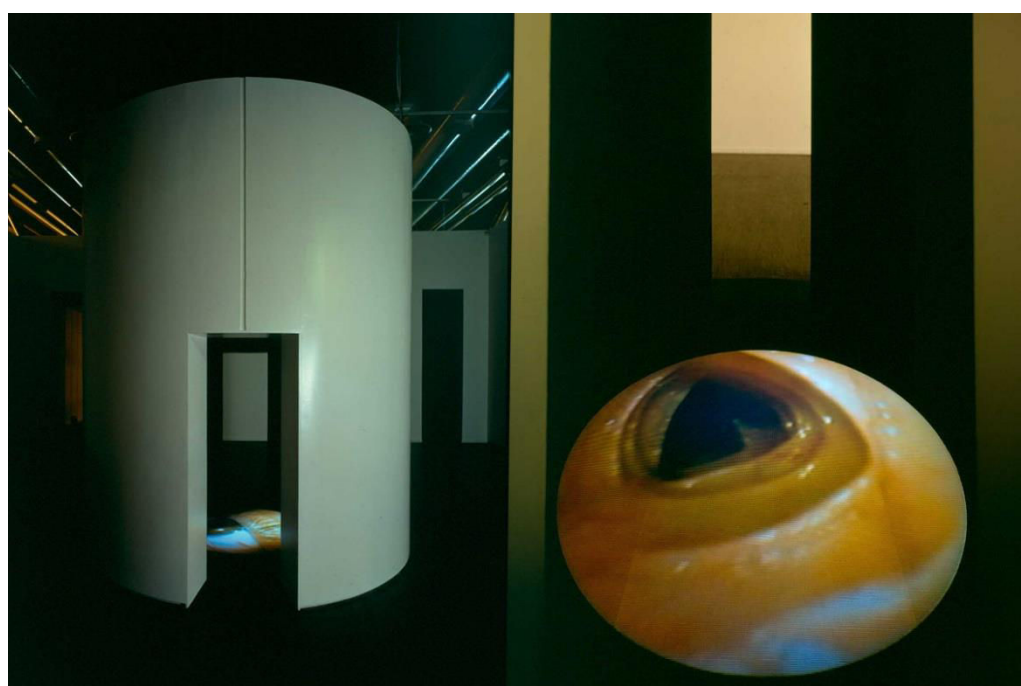


Figure XXIX : Mona HATOUM, *Corps étranger*, 1994.

Structure cylindrique, vidéoprojecteur, quatre haut-parleurs,
bande vidéo, PAL, couleur, son stéréo, 30 min.

Installation au Centre Pompidou, 1994.

Crédits photographiques : @_Philippe Migeat - Centre Pompidou, MNAM-CCI /Dist.
RMN-GP



Figure XXX : Bill VIOLA, *The Reflecting Pool*, 1977.

Vidéo couleur, bande sonore, 7 minutes.

Crédits photographiques : @_Kira Perov

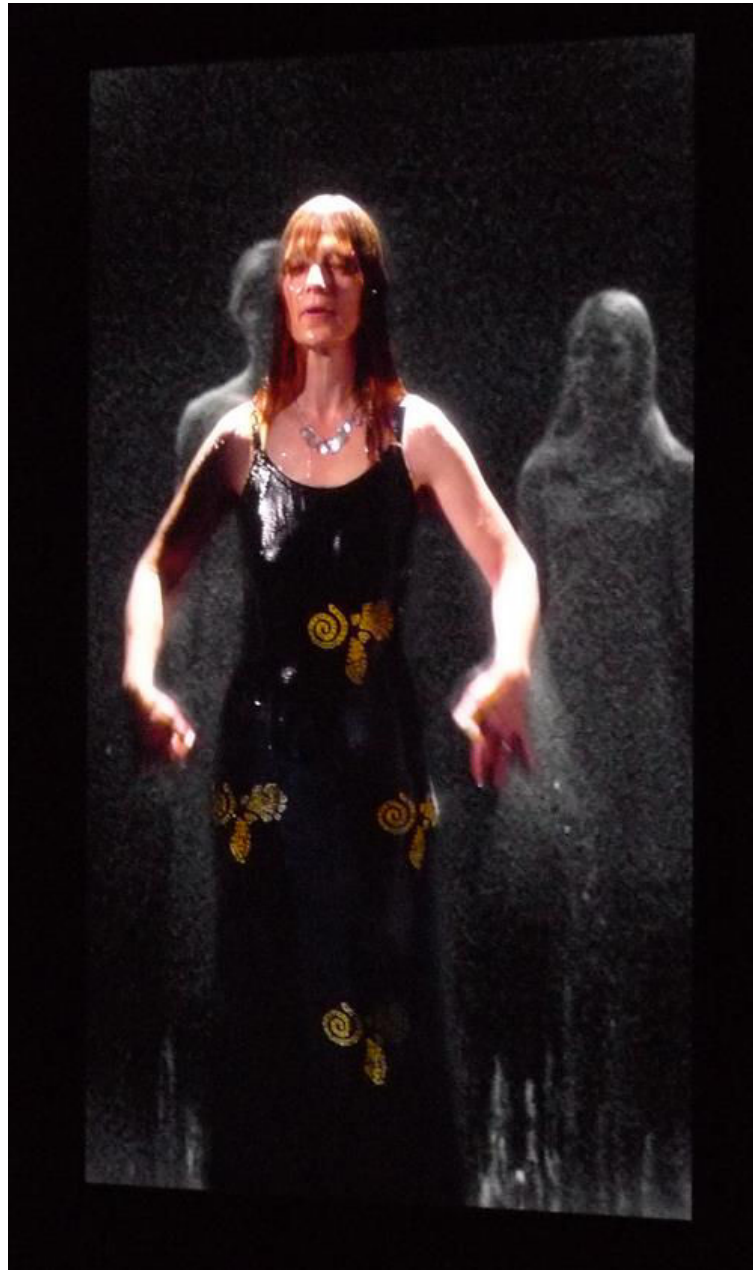


Figure XXXI : Bill VIOLA, *Three women*, 2008.

Vidéo couleur haute définition sur écran plasma fixé au mur, 9 minutes 6 secondes.

Performeuses : Anika, Cornelia, Helena Ballent. Bill Viola Studio, Long Beach, Etats-Unis.

Crédits photographiques : @_Kira Perov



Figure XXXII : Louise BOURGEOIS, *She Fox*, 1985.

Marbre noir, 68,5 x 179 x 81cm, Collection Paul et Camille
Oliver Hoffmann

Crédits photographiques : tous droits réservés



Figure XXXIII : Louise BOURGEOIS, *Red Room (Parents)*,
détail, 1994.

Bois, métal, tissu, marbre, verre et miroir, 247,7 x 426,7 x
424,2cm, Collection privée, Courtesy Hauser et Wirth.

Crédits photographiques : @ Maximilian Geuter



Figure XXXIV : Annette MESSAGER, *Les tortures volontaires*,
série photographique, 1972.

Crédits photographiques : @ Annette Messenger



Figure XXXV : Berlinde de BRUYCKERE, *V. Eeman*, 1999.

Cire, fibre de verre et résine, couvertures, bassine.

Crédits photographiques : @ Berlinde de Bruyckere



Figure XXXVI : Berlinde de BRUYCKERE, *Pascale*, 2003-2004.

Cire, fibre de verre et résine, crins de chevaux, bois.

Crédits photographiques : @ Berlinde de Bruyckere



Figure XXXVII : Camille CLAUDEL, *Clotho*, 1893.

Plâtre, 90 x 49,3 x 43 cm.

Crédits photographiques : @ Christian Baraja



Figure XXXVIII : Berlinde de BRUYCKERE, *J.L.*, 2005-2006.

Cire, fibre de verre et résine, pigments, bois.

Crédits photographiques : @ Gastev



Figure XXXIX: Berlinde de BRUYCKERE, *Aan-Een*, 2009.

Cuir de chevaux, crins, résine époxy, bois, vitrine.

Crédits photographiques : @ N. Migultez



Figure XL: Berlinde de BRUYCKERE, *The Wound*, 2011-2012.

Cire, résine, cuir, bois métal, pigments, tissu.

Crédits photographiques : @ Berlinde de Bruyckere



Figure XLI: Berlinda de BRUYCKERE, *Aanéén-Genaaïd*,
2002.

Cire, résine époxy, couvertures, pigments.

Crédits photographiques : tous droits réservés



Figure XLII: Dorothy SHOES, *Clara*, 2012.

Crédits photographiques : @ Dorothy Shoes



Figure XLIII: William UTERMOHLEN, *Erased Self Portrait*,
2000.

Crayon noir sur papier.

Crédits photographiques : tous droits réservés



Figure XLIV: Rebecca HORN, *Cornucopia, Seance for two breasts*,
1970.

Tissu, dimensions variables.

Crédits photographiques : @ Achim Thode



Figure XLV: Rebecca HORN, *Finger Gloves*, 1972.

Tissu, balsa, longueur : 70 cm.

Performance II, 1973.

Crédits photographiques : @ nmnmandrea-rossetti



Figure XLVI: Rebecca HORN, *Pencil Mask*, 1972.

Tissu et vingt-et-un crayons de 5cm.

Performance II, 1973.

Crédits photographiques : @ nmnmandrea-rossetti



Figure XLVII: Rebecca HORN, *The Feather Prison Fan*, 1978.

Plumes de paon blanches, métal, moteur, bois. Dimensions :
100 x 83x 32cm.

Film *Der Eintänzer*, 1978.

Crédits photographiques : @ Thomas Ammann



Figure XLVIII: Rebecca HORN, *Cockfeathermask*, 1973.

Plumes de coq noires, tissu, dimensions variables.

Film *Performances II*, 1973.

Crédits photographiques : tous droits réservés



Figure XLIX: Rebecca HORN, *Cockfeathermask*, 1973.

Plumes de coq noires, tissu, dimensions variables.

Film *Perfomances II*, 1973.

Crédits photographiques : tous droits réservés

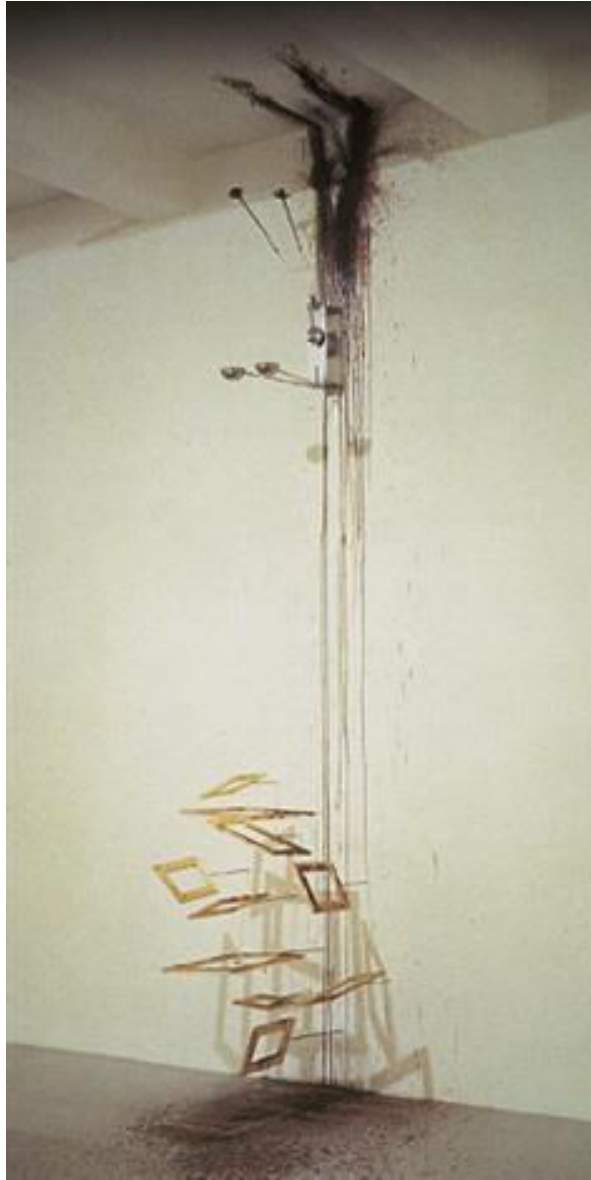


Figure L: Rebecca HORN, *Painting Machine*, 1988.
Métal, moteur, bois et pigments, 457 x 112 x 264 cm.

Crédits photographiques : @Jon Abbott



Figure LI : Teresa MARGOLLES, *Caida Libre*, 2005.

Installation au fond régional d'art contemporain de Lorraine,
Metz.

Crédits photographiques : @ Teresa Margolles



Figure LII : Marc QUINN, *Autoportrait*, version de 2001.
Sang de l'artiste, métal, équipement (vitrine réfrigérée) : 208 x
63 x 63 cm.

Crédits photographiques : @ Marc Quinn

Annexes II
Réalisations personnelles

Figures 1 à 47

Figures 1 à 7 :

Pavillon XV

Carnet de psychiatrie

2001



Annick.

Encre sur papier.



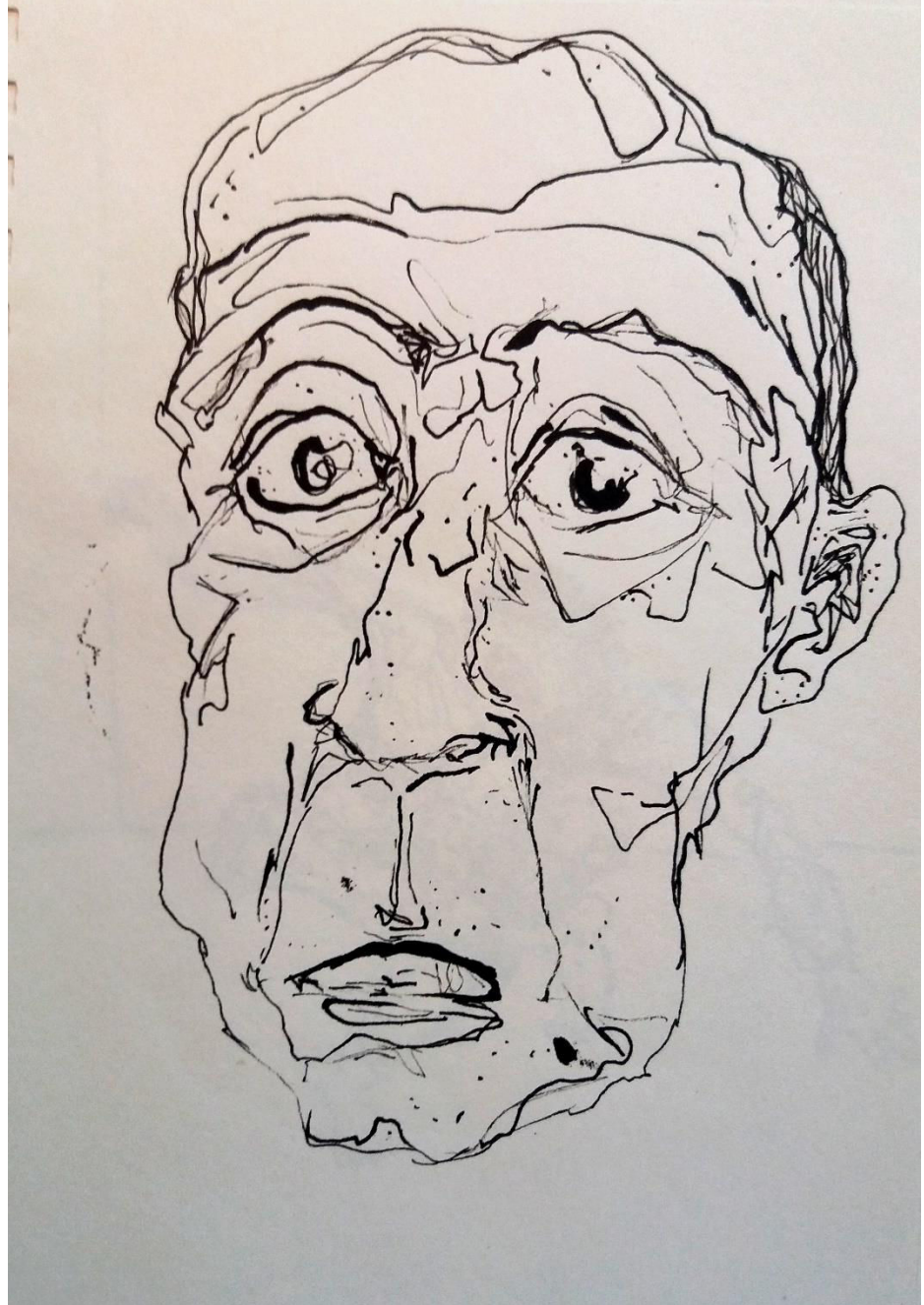
Duo.

Encre sur papier.



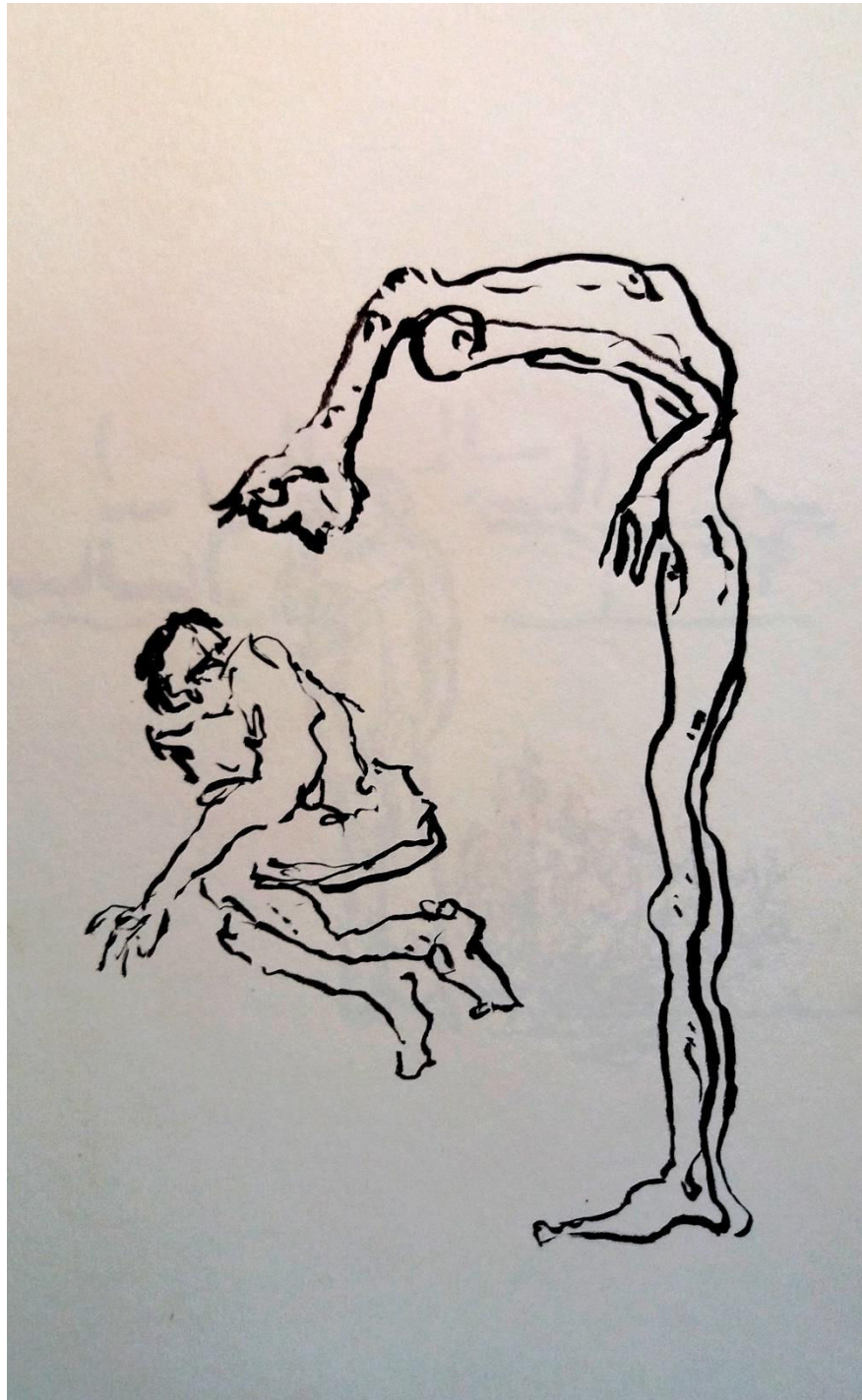
Marie-Fleur.

Encre sur papier.



Mr B.

Encre sur papier.



Rencontre.

Encre sur papier.



F.

Encre sur papier.



Annick II.

Encre sur papier.

Figures 8 à 15 :

L'Accoucheuse

Installation,

Moulages en plâtre, camisole, miroir, fil de soie, bois.

2012



L'Accoucheuse.

Vue d'ensemble.



L'Accouchense.

Vue d'ensemble.



L'Accouchense.

Le miroir et les moulages.



L'Accouchouse.

La camisole.



L'Accoucheuse.

La chemise (détail).



L'Accoucheuse.

Les moulages (détail).



L'Accoucheuse.

Les moulages (détail).



L'Accoucheuse.

Les moulages (détail).

Figures 16 à 23:

Hypnostérie

Installation,

*Modelages et moulages en porcelaine, émaillage, pied à
perfusion, tubulures, gélatine, seringues, fil, cheveux.*

2017



Hypnotérie.

Vue d'ensemble.



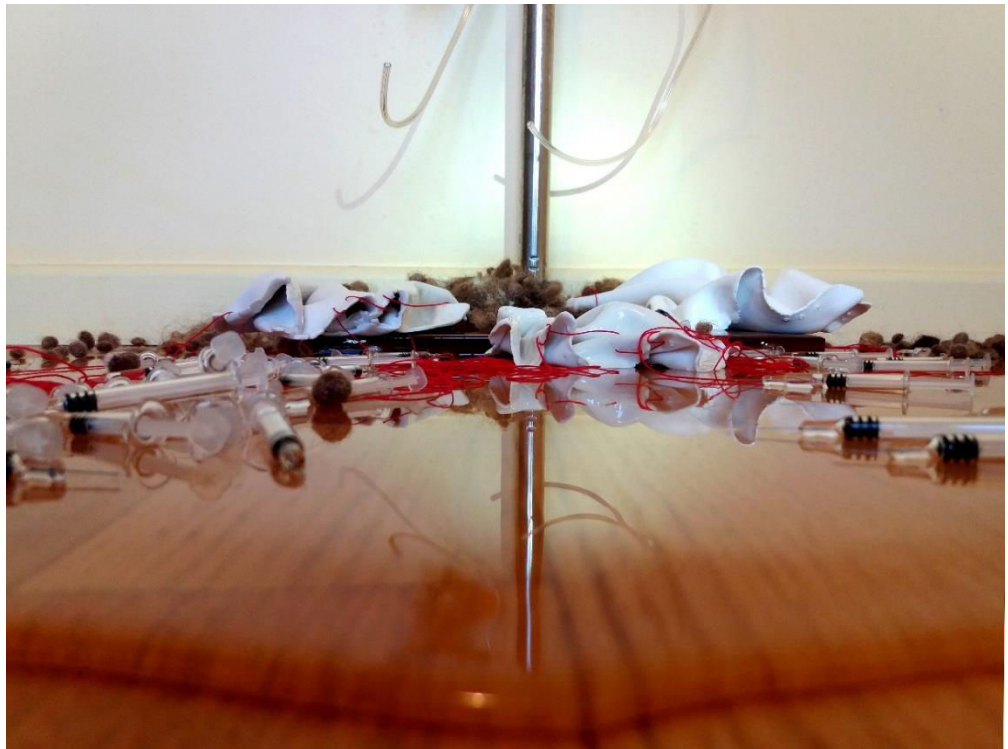
Hypnostérie.

Détail : pied à perfusion et cheveux.



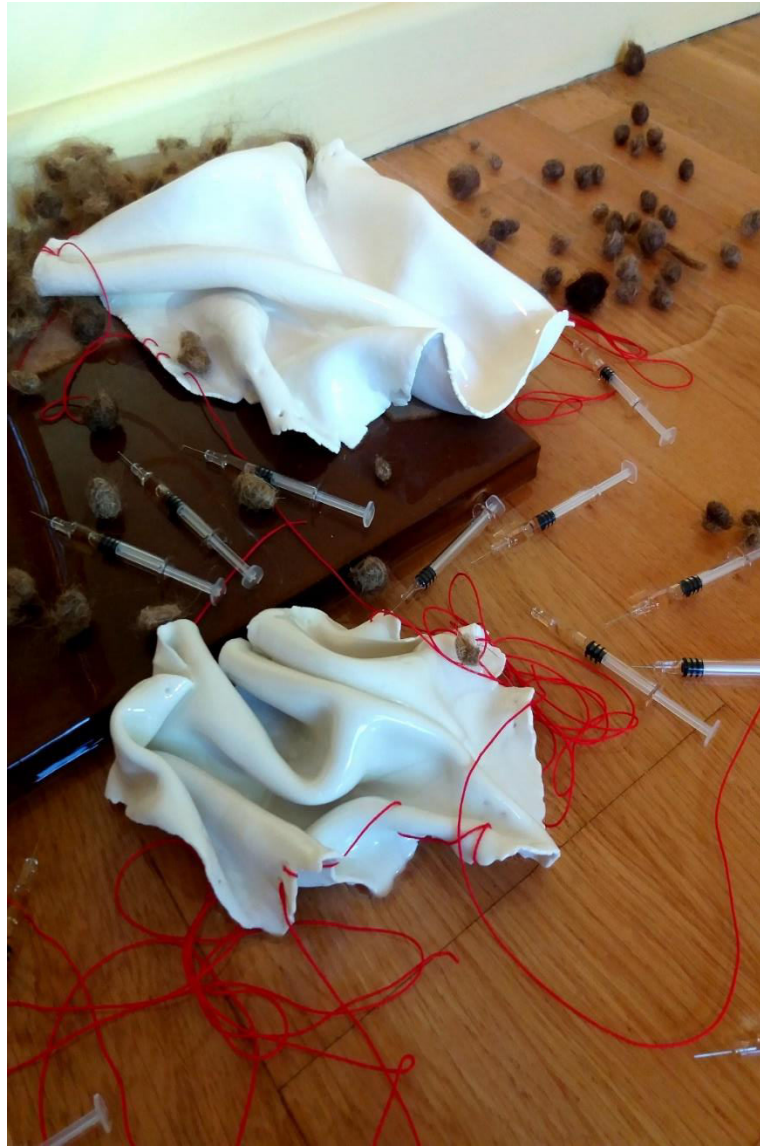
Hypnostérie.

Détail : pied à perfusion moulages de plis.



Hystérectomie.

Détail : gélatine et seringues, modelages, fil.



Hypnotérie.

Détail : gélatine et seringues, modelages, fil.



Hypnostérie.

Détail : gélatine et seringues, modelages, fil.



Hypnotérie.

Détail : seringues, modelages, fil.

Figures 24 à 28:

Machine à humeurs corporelles.

Installation,

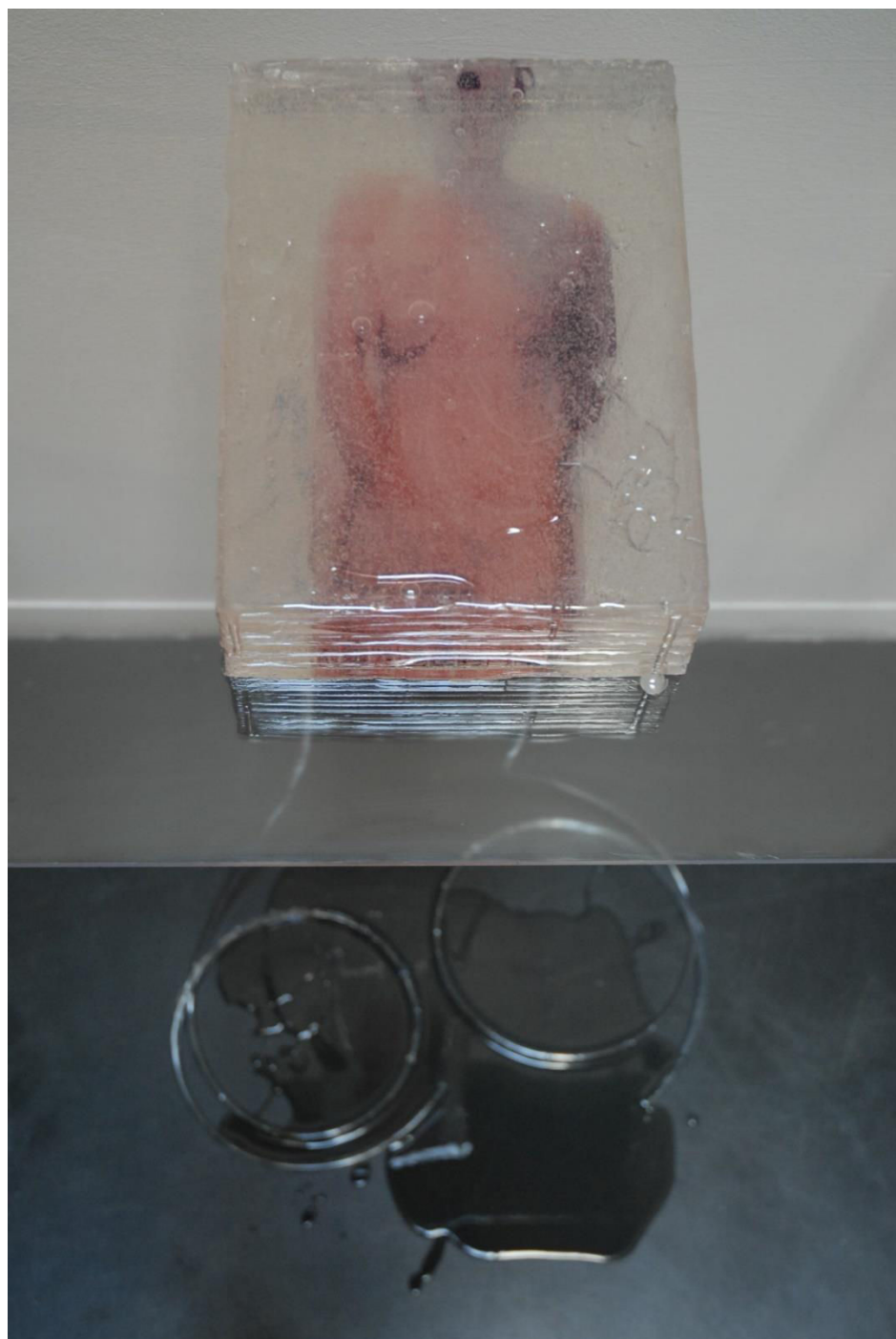
Gélatine, photographies, plexiglas, tubulure.

2008



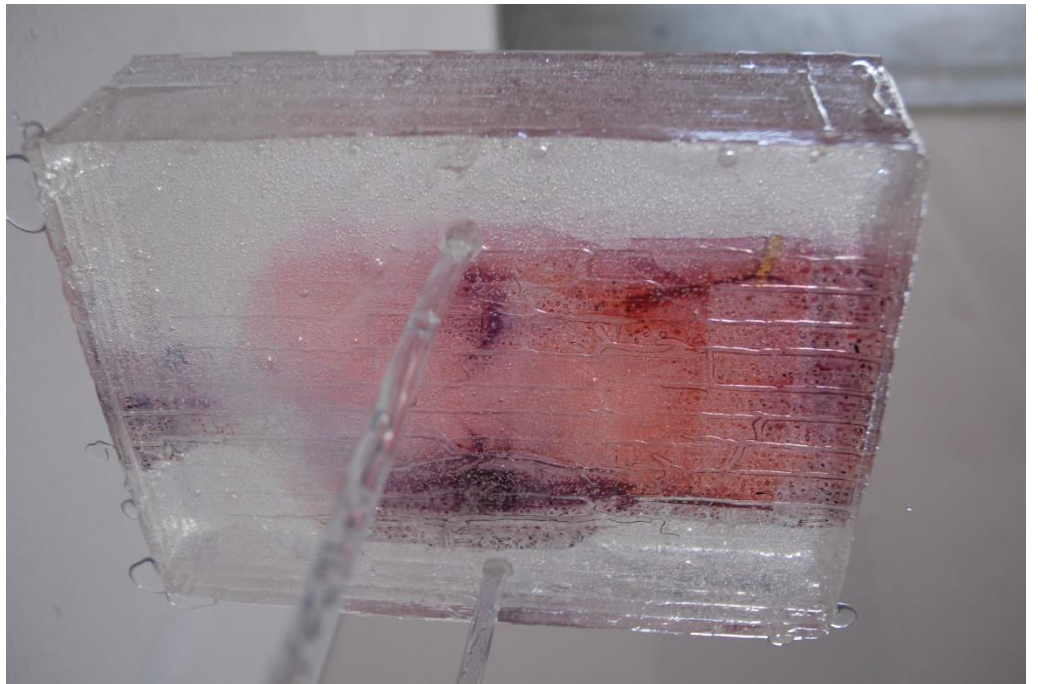
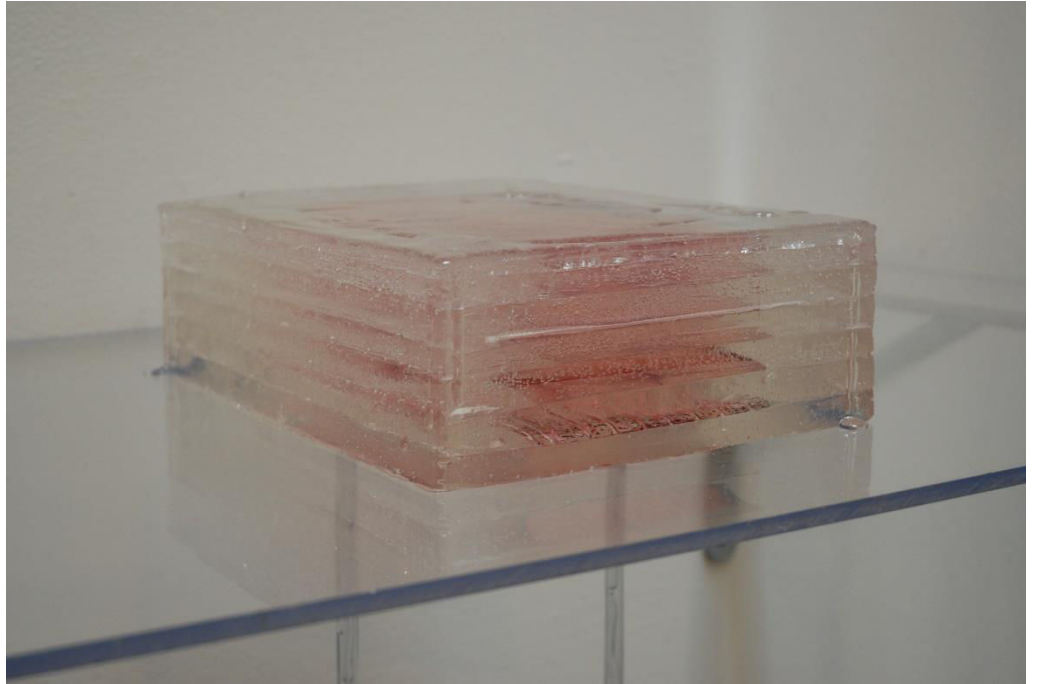
Machine à humeurs corporelles.

Vue d'ensemble.



Machine à humeurs corporelles.

Vue d'ensemble.



Machine à humeurs corporelles.

Vue de dessus, vue de dessous (détail).



Machine à bumeurs corporelles.

Sol, tubulures et gélatine (détail).

Figures 29 à 36:

Les Soigneuses.

Installation vidéo céramique,

Grès, pigments, vidéos numériques, bois.

2017



Les Soigneuses.

Vue d'ensemble.



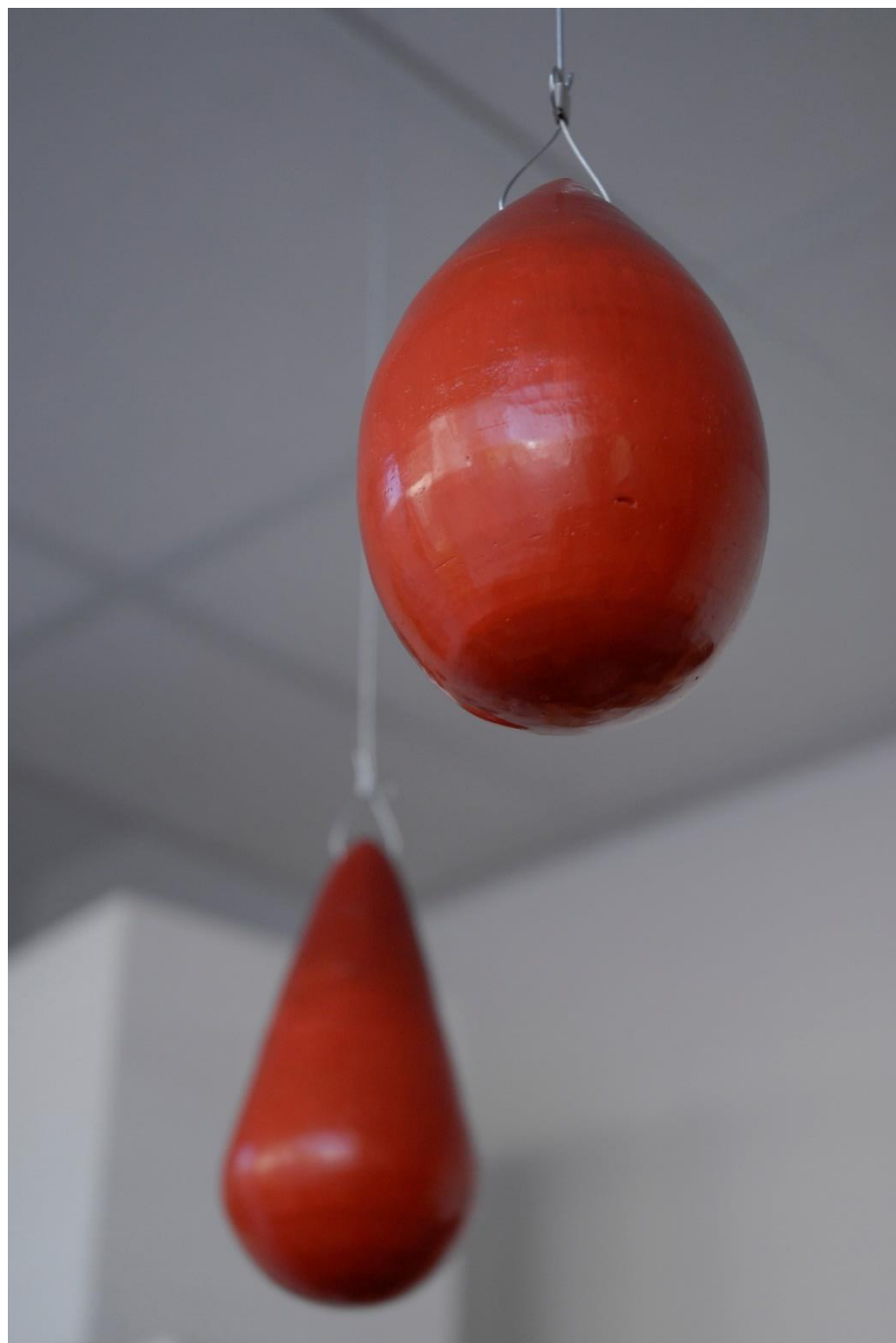
Les Soigneuses.

Vue d'ensemble.



Les Soigneuses.

Sphères en grès tourné (détail).



Les Soigneuses.

Gouttes en grès tourné (détail).



Les Soigneuses.

Sphères en grès tourné (détail).



Les Soigneuses.

Sphères et vidéo (détail).



Les Soigneuses.

Sphères et vidéo (détail).

Figures 37 et 38:

Triptyque d'une peau trouée.

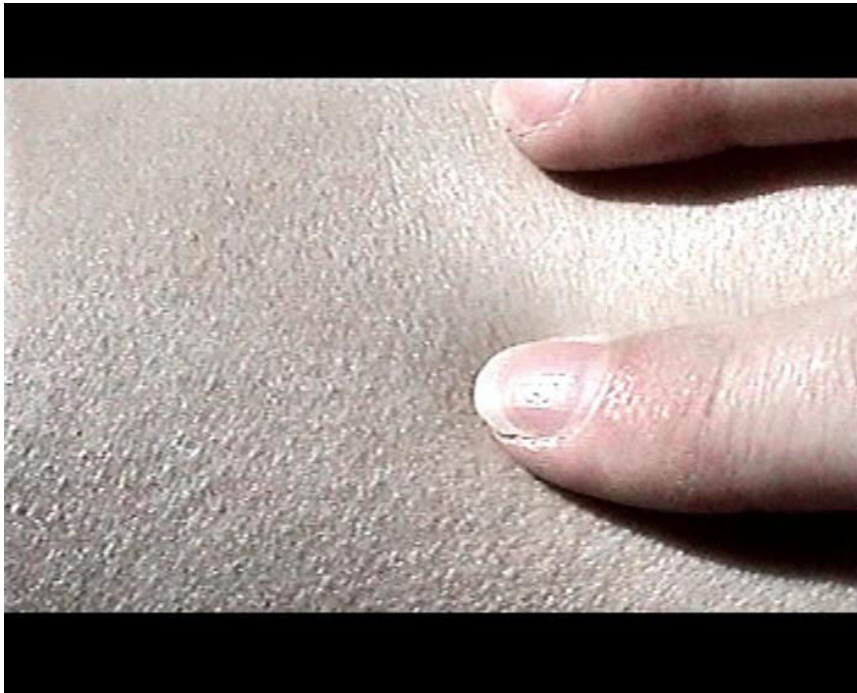
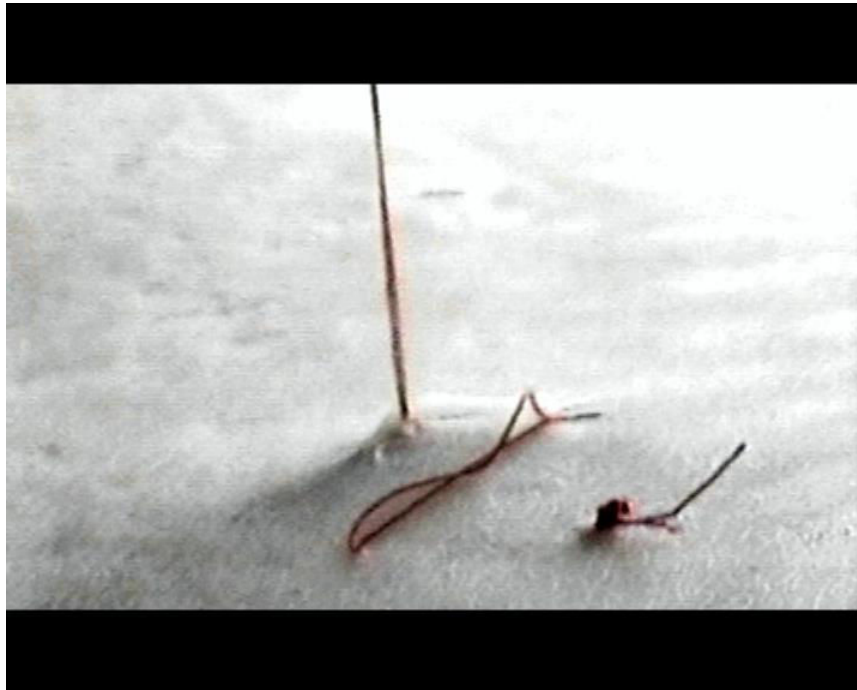
Vidéo couleur, 4mn.

2005



Triptyque d'une peau trouée.

Vidéo couleur, 4 mn.



Triptyque d'une peau trouée.

Vidéo couleur, 4 mn.

Figures 39 et 40:

Atomic Red n° 5.

Photographies numériques couleur.

2018



Atomic Red n°5, I.

Photographie numérique couleur.



Atomic Red n°5, II.

Photographie numérique couleur.

Figures 41 et 42:

Expérimentation :
Modelage cire, seringues.

2014



Moulage, cire, seringues de Calciparine.



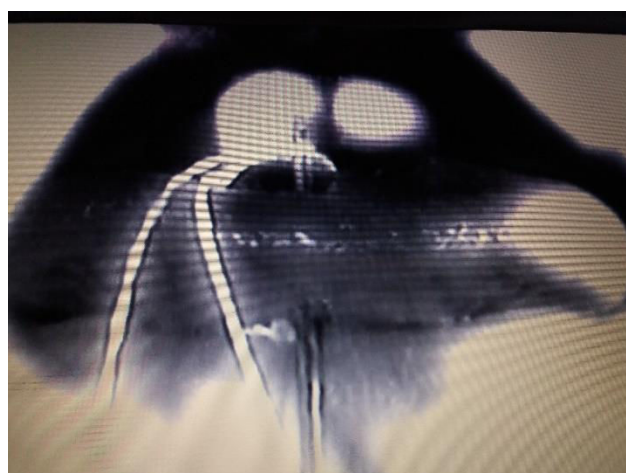
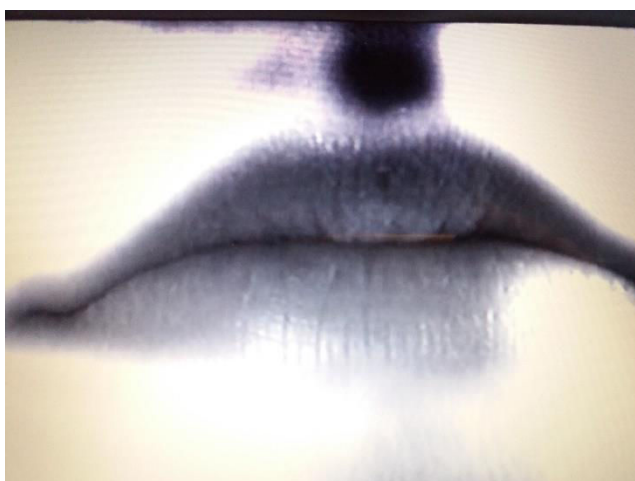
Moulage, cire, seringues de Calciparine (détail).

Figure 43:

Les mots d'Alice.

Vidéo, 6'15''

2005

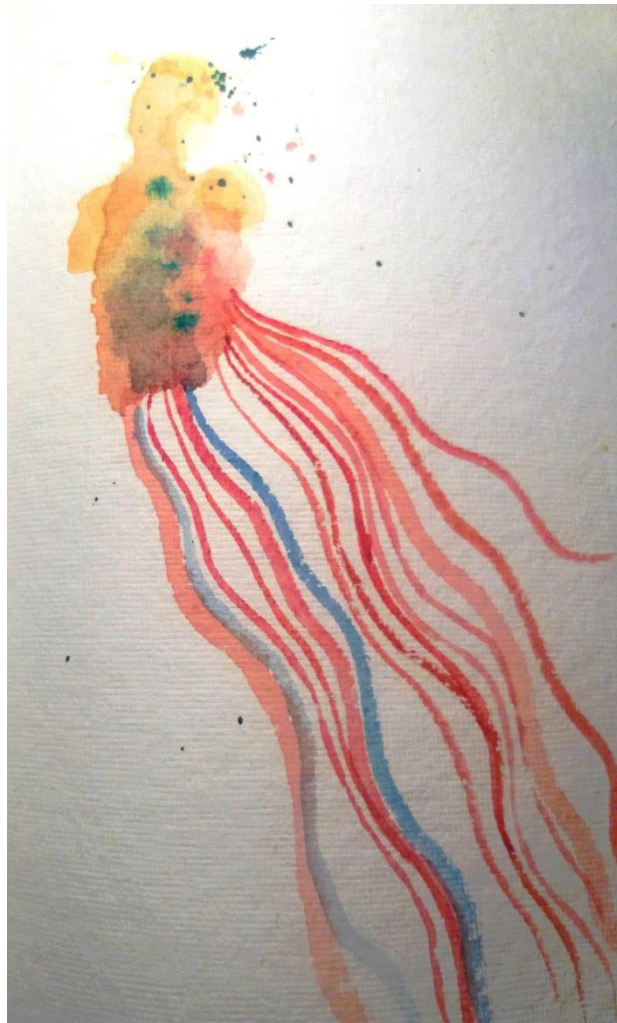


Les mots d'Alice.

Vidéo noir et blanc, 6 min 15 sec.

Figures 44 à 46 :

Projets



Projet de sculpture (mannequin, tissus).



Esquisse pour un projet d'installation.



Esquisse pour un projet vidéo.

Bibliographie

A

AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Rivages poche Petite bibliothèque, 2008.

ANZIEU, Didier, *Le Moi-peau*, Dunod, Paris, 1985

ARTAUD, Antonin, *Pour en finir avec le jugement de Dieu* (suivi de *Le théâtre de la Cruauté*), Collection Poésie, Editions Gallimard, 2003.

B

BACHELARD, Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, Editions Corti, 2^e édition 2010.

BARTHES, Roland, *La chambre claire, Note sur la photographie*, Cahiers du cinéma, Gallimard, Seuil, 1980

BELLMER, Hans, *Petite anatomie de l'image*, Editions Allia, 2002.

C

CANGUILHEM, Georges, *Le normal et le pathologique*, PUF, 12^e édition 2013.

CHARLIER, Philippe et ALLIOT, David, *Quand la science explore l'Histoire*, Editions Tallandier, 2014.

CHASSEGUET-SMIRGEL, Jeanine, *Le corps comme miroir du monde*, PUF, 2003.

CHASSEGUET-SMIRGEL, Jeanine, *La sexualité féminine, recherches psychanalytiques nouvelles*, Payot, 1964.

CHASSEGUET-SMIRGEL, Jeanine, *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*, Editions Sciences de l'Homme Payot, nouvelle édition, 1988.

COURTINE-DENAMY, Sylvie, *Le visage en question, de l'image à l'éthique*, Editions La Différence, Paris, 2004.

D

DAGOGNET, François, *La peau découverte*, Editions Institut Synthélabo, Collection Empêcheurs de penser en rond, 1998.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *L'anti-Oedipe, Capitalisme et schizophrénie 1*, Editions de Minuit, Paris, 1972.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Mille Plateaux, Capitalisme et schizophrénie 2*, Editions de Minuit, Paris, 1980.

DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon : Logique de la sensation*, Editions Seuil, 1981.

DESCARTES, René, *Médiations métaphysiques*, Flammarion, Edition bilingue 1992.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *La ressemblance par contact, Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Editions de Minuit, Paris.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Invention de l'hystérie*, Editions Macula, 5^e édition, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ouvrir Couvrir*, Ed. Verdier, Lagrasse, 2004.

DIEGUEZ, Sébastien, *Maux d'artistes, ce que cachent les œuvres*, Belin Bibliothèque scientifique, 2012.

DOLLE, Jean-Christophe, *Abilifaïe Léponaix*, texte de la pièce de théâtre, l'Harmattan, 2012.

DOLTO, Françoise, *L'image inconsciente du corps*, Seuil, Paris, 1984.

DUBOIS Philippe, *L'acte photographique*, Nathan, Paris, 1990.

E

EDELMAN, Nicole, *Les métamorphoses de l'hystérique, Du début du XIX^e siècle à la Grande Guerre*, Editions La Découverte, Paris XIII^e, 2003, 344p.

EHRENREICH, Barbara et ENGLISH, Deirdre, *Fragiles ou contagieuses, Le pouvoir médical et le corps des femmes*, traduction Marie Valera, Editions Cambourakis, 2016.

EHRENREICH, Barbara et ENGLISH, Deirdre, *Sorcières, sages-femmes et infirmières, Une histoire des femmes soignantes*, traduction L. Lame, Editions Cambourakis, 2014.

F

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Collection Tel, Gallimard, réédition 2011.

FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir*, Gallimard, Paris, 1975.

FREUD, Sigmund, *Le Président Schreber, un cas de paranoïa*, Payot, 2011

FREUD, Sigmund, *Inhibition, symptôme et angoisse*, traduit par Michel Tort, PUF, 7^e édition, 1981.

FREUD, Sigmund, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Gallimard, 1987.

FRONTISI-DUCROUX, Françoise, *Ouvrages de dames. Ariane, Hélène, Pénélope...* Le Seuil, 2009.

H

HERITIER, Françoise, *Masculin/Féminin, La pensée de la différence*, Editions Odile Jacob, 1996.

I

IRIGARAY, Luce, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Les éditions de minuit, Collection Critique, 2003.

IRIGARAY, Luce, *Speculum, De l'autre femme*, Les éditions de minuit, Collection Critique, 1975.

J

JACQUEMIN, Dominique et DE BROUKER, Didier, *Manuel de soins palliatifs -4^e Edition : Clinique, psychologie, éthique*. Dunod, 2014.

L

LORAUX, Nicole, *Façons tragiques de tuer une femme*, Hachette, 1992.

O

OPPENHEIMER, Agnès, *Kohut et la psychologie du Self*, PUF, 1996.

OVIDE, *Métamorphoses*, traduction de D. Robert, Arles, Actes Sud, 2001.

R

RICOEUR, Paul, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1985.

V

VALERY Paul, *Variétés*, dans *Oeuvres 1*, Bibliothèque de la Pleiade, 1957.

W

WINNICOTT, D.W, *Jeu et réalité, l'espace potentiel*, traduit par Claude Monod et J.B. Pontalis, Gallimard, Paris, 1975.

WINTER, Jean-Pierre, *Les errants de la chair, Etudes sur l'hystérie masculine*, Petite Bibliothèque Payot, 2001.

Ouvrages collectifs

Corps dominés, Corps en rupture, sous la direction de Jean-Marc Lachaud et Olivier Neveux, Collection Actuel Marx, n°41, PUF, 2007, 223 p.

De la maladie à la création, sous la direction de Nathalie Dumet, Collection L'ailleurs du corps, ERES, 2013.

Histoire du Corps – Tome 3, les mutations du regard, le XX^e siècle, sous la direction de Jean-Jacques Courtine, Editions Seuil, 2006.

Les Hors-champs de l'art, Psychiatrie, prisons, quelles actions artistiques ?, sous la direction de Nicolas Roméas, Collection Cassandre/Horschamp, Noÿs, 2007, 278 p.

Ouvrir, Couvrir, P. Ardenne, R. Cuir, G. Didi-Huberman, A. Fleischer, F. Frontisi-Ducroux, J. Lageira, B. Levy, J. Vaturi, Editions Verdier, 2004, 313 p.

Biographies, monographies et catalogues

Art et féminisme, préface d'Hélène Reckitt, Phaidon, 2005.

Berlinde de Bruyckere, sous la direction d'Angela Mengoni, Fonds Mercator, 2014.

Eva Hesse, Lucy Lippard, New York City Press, 1976.

Femininmasculin, Le sexe de l'art, catalogue de l'exposition au Centre Pompidou à Paris du 24 octobre 1995 au 12 février 1996, conception de Marie-Laure Bernadac et Bernard Marcadé, Editions Gallimard / Electa et Centre Georges Pompidou, 1995.

Le corps de l'artiste, préface de Tracey Warr, Phaidon, 2005.

Les Papesses, Collection Lambert en Avignon, Palais des Papes, Catalogue de l'exposition du 9 juin au 11 novembre 2013, Actes Sud, 2013.

Louise Bourgeois, Connaissance des Arts Hors série n°354, exposition au Centre Georges Pompidou du 5 mars au 2 juin 2008, Edité par la Société Française de Promotion Artistique, 2008.

Louise Bourgeois, Destruction du père/ Reconstruction du père, Ecrits et entretiens 1923-2000, Daniel Lelong Editeur, 2007.

Louise Bourgeois, Sculptures, environnements, dessins 1938-1995, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Editions de La Tempête, 1995.

Niki de Saint Phalle, La révolte à l'oeuvre, par Catherine Francblin, Hazan, 2013.

Un pois c'est tout, magazine *Code Couleur du Centre Pompidou*, à l'occasion de l'exposition « Yayoï Kusama » du 10 octobre 2011 au 9 janvier 2012, par Chantal Béret, Conservatrice au musée national d'art moderne.

Rebecca Horn : The Inferno-Paradiso Switch, Catalogue d'exposition au Guggenheim SoHo, 25 juin-1^{er} octobre 1993, Guggenheim Museum, 1993.

Women Artists, Femmes artistes du XXe et du XXIe siècle, par Uta Grosenick, Taschen, 2001.

Webographie

Dictionnaires en ligne et données statistiques

Dictionnaire de l'Académie de médecine, version 2018 (en ligne). <http://dictionnaire.academie-medecine.fr>

Dictionnaire Littré. <https://www.littre.org>

Dictionnaire Larousse. <https://www.larousse.fr>

Site de l'Observatoire des Inégalités, article du 11 décembre 2014, *Une répartition déséquilibrée des professions entre les hommes et les femmes*, en ligne.

https://www.inegalites.fr/Une-repartition-desequilibree-des-professions-entre-les-hommes-et-les-femmes?id_theme=22

Site de l'Institut National de la Statistique et des Etudes Economiques, article du 23 mars 2017, *Les salaires dans la fonction publique hospitalière*, en ligne.

<https://www.insee.fr/fr/statistiques/2664862>

Sites et ressources en ligne

COOK, Rachel, *My art is a form of restoration*, Entretien avec Louise Bourgeois, The Guardian, International edition (en ligne), 14 octobre 2007.
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2007/oct/14/art4>

COUTURE, Denise, (1996). *Le rien et le féminisme : À propos de la gratuité*. *Théologiques*, 4(2), 99–115. Erudit.org.
doi:10.7202/602442ar

<https://www.erudit.org/fr/revues/theologi/1996-v4-n2-theologi2887/602442ar.pdf>

CREISSELS, Anne, *L'ouvrage d'Arachné. La résistance en œuvre de Ghada Amer à Louise Bourgeois*, *Images Re-vues* (en ligne), 1 | 2005, document 3, mis en ligne le 01 septembre 2005, consulté le 30 septembre 2016.

<http://imagesrevues.revues.org/326>

DECULTOT, Elisabeth, *Les Laocoon de Winckelmann*, *Revue Germanique Internationale*, [En ligne], 19 | 2003, mis en ligne le 20 septembre 2011.

<http://journals.openedition.org/rgi/948>

GEORGES, Bill et KLIJN, Aad, *Un nom moderne pour la schizophrénie (SPP)*, Groupe de Réflexion Anoksis, Utrecht (en ligne). <http://docplayer.fr/68980706-Un-nom-moderne-pour-la-schizophrénie-spp-diminuerait-l-auto-stigmatisation-b-george-et-a-kljn.html>

HOMERE, *Hymnes*, fac-similé, Bibliothèque numérique libre Wikisource.

https://fr.wikisource.org/wiki/Page:Hom%C3%A8re_-_Odyss%C3%A9e,_traduction_Leconte_de_Lisle,_1893.djvu/445

Iconographie Photographique de la Salpêtrière (Service de M. Charcot), Bourneville et P. Regnard, Paris, 1878, Archive de l'Université d'Oxford numérisé pour Google : <https://archive.org/details/iconographiepho00regngoog>

KLEIN, Mélanie, *Contribution à l'étude de la psychogenèse des états maniaco-dépressifs*, Article lu, sous une forme abrégée, devant le Treizième Congrès International de Psychanalyse à Lucerne, en 1934. Psycha.ru, la Bibliothèque de psychanalyse (en ligne) https://psycha.ru/fr/klein/1934/psychogenese_maniaco.html

LEBLOND, Véronique, et al. *Les femmes médecins aujourd'hui : l'avenir de la médecine ?*, Les Tribunes de la santé 2014/3 (n° 44), p. 43-49 (en ligne).

<https://www.cairn.info/revue-les-tribunes-de-la-sante-2014-3-page-43.htm>

MARIN, Louis, *Représentation et simulacre, Critique*, Tirage à part, 1978, Revue générale des publications françaises et étrangères.

http://www.louismarin.fr/ressources_lm/pdfs/Critique78-2.pdf

MATHIEU, Jean-Marie, *Hybris-Démésure? Philologie et traduction, Kentron* (En ligne), 20 | 2004, mis en ligne le 09 avril 2018. <http://journals.openedition.org/kentron/1820> ; DOI : 10.4000/kentron.1820

OVIDE, *Métamorphoses*, Bibliotheca Classica Seleta de la Faculté de Philosophie et Lettres classiques de Louvain (en ligne), dernière mise à jour : 22 juin 2018.

<http://bcs.fltr.ucl.ac.be/METAM/Met05/Met-05-250-437.htm>.

OPPENHEIMER, Agnès, *Heinz Kohut*, Empathie, ADHES.

<http://www.adhes.net/heinz-kohut-par-agnes-oppenheimer.aspx>

PLATON, *Le Timée*, fac-similé, Bibliothèque numérique libre Wikisource.

https://fr.wikisource.org/wiki/Page:Platon_-_%C5%92uvres,_trad._Cousin,_XI,_XII_et_XIII.djvu/788

ROUSSILLON, René, Exploration en psychanalyse, La créativité chez D.W.Winnicott, *La créativité : un nouveau paradigme pour la psychanalyse freudienne*. Wordpress. <https://reneroussillon.com/creation/creativite-chez-dww/>

ROUSSILLON, René, *Symbolisation primaire et secondaire*, Revue de Psychanalyse de l'Association Psychoanalytique de Madrid, 2013 (en ligne).

<https://reneroussillon.com/symbolisation/symbolisation-primaire-et-secondaire/>

WINTERSON, Jeanette, *The bionic woman*, Rebecca Horn, Entretien, The Guardian, 23 mai 2005.

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2005/may/23/art>

WUNENBURGER, Jean-Jacques, *Transfiguration et défiguration du corps souffrant, Les métamorphoses de l'idéal de santé physique dans les arts plastiques*. Revue Philosophiques, Volume 23, n°1, Printemps 1996, p. 57-66, (en ligne) diffusion numérique : août 2007. <http://id.erudit.org/iderudit/027365ar>

Index des noms cités

A

AGAMBEN, Giorgio, p. 97, 112, 135, 146, 148, 149, 233

ANZIEU, Didier, p. 139, 150, 139, 233

Augustine (GLEIZES) p. 118-121, 123, 194, 232

ARTAUD, Antonin, p. 15, 127

B

BACHELARD, Gaston, p. 13, 84

BARTHES, Roland, p. 95

BELLMER, Hans, p. 127, 128

BOURGEOIS, Louise, p. 3, 11, 18, 41, 47-50, 53-54, 58, 64, 66-72, 76-82, 109, 171, 174, 176, 179-181, 183, 194, 202, 226, 229, 231, 234, 238, 245, 250, 252-255, 258, 274-275, 354, 357

BRUYCKERE (de), Berlinde, p. 189,-193, 195-196, 198-199, 202, 224, 234, 237

C

CANGUILHEM, Georges, p. 16, 144-146, 150, 177, 233

CHARLIER, Philippe, p. 89-90

CHASSEGUET-SMIRGEL, Jeanine, p ; 20, 177-178, 204, 216, 234-236

COURTINE-DENAMY, Sylvie, p. 59

D

DELEUZE, Gilles, p. 15, 37, 69, 124, 126-129, 148-149, 167, 201, 233

DIDI-HUBERMAN, Georges, p. 92-93, 120, 136, 139, 150, 233

DIEGUEZ, Sebastian, p. 207-210

DOLTO, Françoise, p. 46, 140, 142-143, 233

E

EDELMAN, Nicole, p. 45-46

EHRENREICH, Barbara (et ENGLISH Deirdre), p. 162, 184, 350

F

FOUCAULT, Michel, p. 20, 25, 145, 152

FREUD, Sigmund, p. 16, 33, 15, 76, 157, 230, 236

H

HATOUM, Mona, p. 17, 107, 108, 148, 168, 231, 234-235

HESSE, Eva, p. 18, 140-141, 144, 148

HORN, Rebecca, p. 21, 109, 114, 179, 211, 214, 216, 218, 224, 234

I

IRIGARAY, Luce, p. 72, 116, 156-157, 236

K

KLEIN, Mélanie, p. 20, 33, 35, 177-178

KOHUT, Heinz, p. 34-35, 76, 230

KUSAMA, Yayoi, p. 18, 60-62, 64-66, 82, 229

L

LORAUX, Nicole, p. 42

M

MARGOLLES, Teresa, p. 236-237

MESSAGER, Annette, p. 179, 183

P

PODER (Le), Anne-Sophie, 137-139, 150, 233

R

RICOEUR, Paul, p. 190, 203

S

SAINT-PHALLE (de), Niki, p. 110-112

SHOES, Dorothea, p. 205, 207, 234

V

VALERY, Paul, p. 18, 59, 102, 104, 106, 166-170, 172-174, 190

VIOLA, Bill, p. 18, 172-174

W

WALTZ, Sasha, p. 15, 2018, 224, 234

WILKE, Hannah, p. 17, 105

WINNICOTT, Donald, p. 73, 74, 141

Table des matières

Remerciements	p.1
Introduction	p. 3
<i>Le corps vécu comme point de départ</i>	p. 4
<i>Psychiatrie</i>	p.5
<i>Corps spectaculaire, corps en rupture</i>	p. 5
<i>Fragmenter pour voir</i>	p. 6
<i>Espace, temps et matière du fragment</i>	p. 9
<i>Matières</i>	p. 13
<i>Rassembler</i>	p. 14
<i>Réparer</i>	p. 19
1/Fragmenter	p. 24
Espaces du visible	p. 25
<i>Ouverture, Pavillon XV</i>	p. 29
<i>Moitié</i>	p. 28
<i>Fragment ou morceau</i>	p. 31

Espaces hors-champ	p. 37
<i>L'Accoucheuse</i>	p. 38
<i>Corps sans place</i>	p. 47
<i>Trancher</i>	p. 46
<i>Séparer</i>	p. 51
Espaces entre deux	p. 58
<i>Miroitements</i>	p. 59
<i>Suspendre</i>	p. 66
<i>Détruire</i>	p. 71
Premier bilan	p. 76
2/Rassembler	p. 83
Attendre et espérer	p. 84
<i>Ex voto suscepto</i>	p. 88
<i>Hypnostérie</i>	p. 97
<i>Collecter</i>	p. 106
<i>Blanc</i>	p. 110
<i>Raccorder</i>	p. 113

Retourner	p. 116
<i>Plis</i>	p. 117
<i>Le lit</i>	p. 121
<i>Fluidités</i>	p. 124
<i>Corps sans Organes</i>	p. 127
Coïncider	p. 131
<i>Un et multiple</i>	p. 132
<i>Symbole</i>	p. 135
<i>Moi-corps-mouvement</i>	p. 137
<i>Nouer les temps</i>	p. 140
<i>Normal et pathologique</i>	p. 144
Second bilan	p. 148
3/Réparer	p. 151
Soigner	p. 152
<i>Les soigneuses</i>	p. 153
<i>Cavernes</i>	p. 156
<i>Sorcières, Sages-femmes et infirmières</i>	p. 161
<i>Le 4^e Corps</i>	p. 165

Muer	p. 171
<i>Perdre, restaurer</i>	p. 172
<i>(se) Réparer</i>	p. 175
<i>Rouge et or</i>	p. 180
<i>Mémoires de la matière</i>	p. 185
<i>Matières en mémoire</i>	p. 189
Muter	p. 202
<i>Déplacer</i>	p. 203
<i>(se) Réécrire</i>	p. 207
<i>Infigurer</i>	p. 217
Conclusion	p. 226
Annexes I <i>Œuvres citées</i>	p. 241
Annexes II <i>Réalisations personnelles</i>	p. 294
Bibliographie	p. 348
Index des noms cités	p. 361

Corps malade, corps créateur
Fragmenter, Rassembler, Réparer

Résumé de la thèse en français

Le travail de recherche en Arts Plastiques propose de questionner et d'explicitier le processus qui conduit de l'expérience de la maladie à celle de la création. Comment le geste créateur se trouve-t-il activé, transformé par la maladie ? Le travail plastique articulé à l'écriture, tente de vérifier l'hypothèse suivante : c'est à travers le processus de fragmentation (Heinz Kohut), de rassemblement (Anne-Sophie Le Poder) et de réparation (Jeanine Chasseguet-Smirgel) que le corps, devenu créateur, se dépasse tout en reprenant chair, devient autre, traversé par ses propres peurs et douleurs, réparé ou reconstruit par leur passage. La première partie (fragmentation), qui interroge la notion d'espace, analyse des œuvres de Louise Bourgeois et Yayoi Kusama. La fragmentation du corps et sa représentation permettent-elles de figurer la manière dont l'expérience de la maladie s'incarne, s'incorpore dans la création, sans pour autant l'illustrer ? La seconde partie explore le rassemblement comme geste de conciliation avec le corps. Dans le travail de Mona Hatoum, Chiharu Shiota, ou Niki de Saint Phalle, comment le geste de rassemblement devient-il un *sang qui soude* (Agamben), tout en mettant à l'épreuve du regard la faille du temps ? Dans la troisième partie (réparation), la réflexion se poursuit avec les œuvres de Rebecca Horn, Berlinde de Bruyckere, et la pièce chorégraphique *Körper* de Sasha Waltz. Sont développées les questions de la mémoire, et de l'altérité dans le processus qui lie corps malade et corps créateur. Dans la singularité de leur plasticité, les matériaux deviennent des lieux pour réécrire le corps dans son expérience de la douleur, sans pour autant la figurer.

Sick body, creative body

Fragment, Gather, Repair

Résumé de la thèse en anglais

The research in Arts suggests questioning and clarifying the process from the illness experience to creation. How is the creative gesture activated, transformed by the illness ? The plastic work associated with the writing tries to verify the following hypothesis : it's through the process of fragmentation (Heinz Kohut), of gathering (Anne-Sophie Le Poder) and mending (Jeanine Chasseguet-Smirgel) that the body, now a creator, surpasses itself while resuming flesh, turns itself into something different, through its own fear and pain, repaired or reconstructed by their passage. The first part (fragmentation), with the notion of space, analyses Louise Bourgeois and Yayoi Kusama's works. Do the fragmentation of the body represent the way the experience of the illness is embodied, incorporated into creation, without illustrating it ? The second part explores gathering as a gesture of conciliation with the body. In Mona Hatoum, Chiharu Shiota, or Niki de Saint Phalle's works, how does this gesture become a *blood which welds* (Agamben), while making us looking at a hole in time ? In the third part (Repair), the reflection goes on with Rebecca Horn and Berlinde de Bruyckere's works, and the choreographic play « Körper » by Sasha Waltz. Questions related to the illness and creative body will be linked to memory and otherness. In the peculiarity of their plasticity, materials become places to rewrite the body in its experience of pain, without representing it.