L'expérience du religieux dans l'art vidéo des années 2000 : perspective française et italienne

Stéphanie Antona

▶ **To cite this version:**

Stéphanie Antona. L'expérience du religieux dans l'art vidéo des années 2000 : perspective française et italienne. Art et histoire de l'art. Université Paris sciences et lettres, 2019. Français. NNT : 2019PSLEP073 . tel-03215810

HAL Id: tel-03215810
https://theses.hal.science/tel-03215810

Submitted on 3 May 2021

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.

PSL
UNIVERSITÉ PARIS

THÈSE DE DOCTORAT
DE L'UNIVERSITÉ PSL

Préparée à l'École Pratique des Hautes Études

L'expérience du religieux dans l'art vidéo des années 2000
Perspective française et italienne

Soutenue par
Stéphanie ANTONA
Le 18 décembre 2019

École doctorale n° 472
École doctorale de l'École Pratique des Hautes Études

Spécialité
Religions et systèmes de pensée

Composition du jury :

Jérôme, COTTIN Professeur des Universités Faculté de Théologie protestante Strasbourg	*Président du jury*
Sandra, LISCHI Professeur des Universités Université de Pise	*Rapporteur*
Paul-Louis, RINUY Professeur des Universités Paris 8	*Rapporteur*
Jean-Paul, DEREMBLE Maître de conférences émérite Université de Lille 3	*Examinateur*
Isabelle, SAINT-MARTIN Directrice d'études EPHE Paris	*Directeur de thèse*

École Pratique des Hautes Études | PSL

L'EXPÉRIENCE DU RELIGIEUX DANS L'ART VIDÉO DES ANNÉES 2000

PERSPECTIVE FRANÇAISE ET ITALIENNE

THÈSE DE DOCTORAT

École Pratique des Hautes Études

ED472

Religions et systèmes de pensée

Laboratoire HISTARA

Soutenue par

Stéphanie ANTONA

Dirigée par

M^me^ Isabelle SAINT-MARTIN

Directrice d'études

Remerciements

Je voudrais tout d'abord remercier ma directrice de thèse, M^me^ Isabelle Saint-Martin, pour son suivi, ses précieux conseils, sa disponibilité et ses encouragements qui m'ont permis de mener ce travail de recherches à son terme.

Je remercie également M. Jérôme Cottin, Professeur de Théologie pratique à la Faculté de Théologie Protestante de Strasbourg, pour m'avoir suggéré un travail de recherches sur le lien entre religion et nouveaux médias après mon Master 2 d'histoire de l'art puis, pour m'avoir orientée vers M^me^ Isabelle Saint-Martin.

J'adresse aussi mes remerciements à M^me^ Sandra Lischi, Professeur en art vidéo et théorie de l'audiovisuel à l'Université de Pise, pour nos échanges et pour m'avoir orientée vers des sources d'informations précieuses pour mes recherches en Italie.

Je remercie également M. Paul-Louis Rinuy, Professeur au département d'Arts plastiques à l'Université Paris 8, pour avoir accepté de participer à mon jury de thèse et dont le travail a également été une source d'inspiration.

Je tiens à remercier M. Jean-Paul Deremble qui, à l'Université de Lille, a toujours porté un vif intérêt à mes travaux de recherches. Nos échanges ont été particulièrement stimulants et motivants au cours de ces années de travail.

J'adresse mes vifs remerciements aux artistes qui ont accepté de répondre à mes questions, de partager leur univers créatif et de me fournir tous les documents nécessaires à l'étude de leurs œuvres.

Je remercie l'ensemble des personnes des différents centres de ressources en France et en Italie qui m'ont chaleureusement accueillie et orientée dans mes recherches.

Je remercie toutes les personnes qui m'ont permis de partager le fruit de mon travail en ayant accepté ma participation ou en m'ayant invitée à différents colloques, journées d'études et conférences.

Mes derniers remerciements vont bien sûr à ma famille et mes amis dont le soutien constant et précieux m'a permis de mener cette thèse jusqu'à son terme.

Table des matières

Avant-propos....9
Introduction....13

Chapitre préliminaire....19
I. Évolution du religieux dans la société moderne....21
1. Identité(s) européenne(s) : la religion au cœur des débats....22
2. La diversification du paysage religieux en France....24
3. Modernisation médiatique du catholicisme en Italie....27
II. L'art vidéo : entre rupture et continuité....31
1. Vidéo et télévision....31
2. La naissance de l'art vidéo....34
3. Nouvelles techniques, nouvelles approches....38

Partie I : Résurgence du thème religieux dans l'art vidéo....43

Chapitre I. Projection contemporaine de l'iconographie et des symboles religieux....44
1. Figure christique et Chute de l'Homme....44
1.1. La souffrance christique....45
a) La vidéo : un nouveau support de dévotion....46
b) Frontalité du corps christique : miroir de la violence contemporaine....49
c) Le geste de purification....52
1.2. Visions eschatologiques....56
a) La nouvelle Chute de l'homme....57
b) L'arche de perdition de Tania Mouraud....59
c) Quête du progrès et destin babylonien....62

2. Nouvelles icônes et nouvelles idoles contemporaines....68
2.1. Icônes populaires : détournement de l'iconographie chrétienne....69
a) Le football : une nouvelle religion ?....70
b) Les *Singing Paintings* de Pascal Lièvre....77
c) Le culte du divertissement....81
2.2. Idolâtrie contemporaine....83
a) De la télévision à Internet : nouvelles pratiques dévotionnelles....84
b) Pétrole et idole : les flammes de Nabuchodonosor....94

Chapitre II. Miroir d'une réalité politique et sociale....102
1. Vidéo et religion : deux acteurs au cœur de la *politique de la peur*....102
1.1. Médias et religion à l'ère *Après-11 septembre*....103
a) *Safety Instructions* : les dessous du langage....104
b) Les « passeurs de mots » en temps d'état d'urgence....109
c) Détournement guerrier du symbole religieux....112
1.2. Images de l'islam face au(x) regard(s) de l'Occident....116
a) Images et « malentendu » : le monde vu par les mass-média....117
b) Observation d'une prière de rue : entre art et document....123
c) Le port de la burqa....126

2. La religion instrumentalisée....130
2.1. Processions religieuses italiennes : terrains de pouvoir....131
a) Instrumentalisation des fêtes religieuses....*132*
b) Réappropriation des symboles chrétiens : quête de sacralité....137

2.2. Transgression des interdits 140
a) Le fruit défendu : transgression et punition dans l'imaginaire du spectateur.....141
b) Les apostats.....145
c) La fin des « religioluzionari ».....149

Partie II : Le corps au cœur d'un processus d'expérimentation.....155

Chapitre I. Le corps féminin.....157
1. Dualité de la figure féminine.....157
1.1. Voilement et dévoilement du corps.....159
a) La « vera veronica » d'Antonella Bussanich.....162
b) Corps de vierge, corps de femme.....165
1.2. Corps charnel et corps spirituel.....170
a) Marie-Madeleine.....171
b) Sacralité du corps.....177

2. Figure féminine, figure empathique.....180
2.1. Sacrifice et douleur.....182
a) L'expérience mystique d'Angèle de Foligno.....184
b) Lamentations funèbres.....190
2.2. Figure de compassion.....197
a) Pietà.....198
b) Regards miséricordieux sur une humanité désenchantée.....204

Chapitre II. Dialogue entre les arts pour une mise en matière et une mise en lumière des corps.....214
1. Le corps performant : éveil des sens et des émotions.....214
1.1. Le corps mis en scène.....214
a) L'expérience théâtrale.....215
b) Le corps chorégraphié.....221
1.2. Le corps en action : dans les pas de Diogène.....229
a) L'*Imitatio Christi*.....232
b) Saint François d'Assise.....236
c) Annonciation de la « non-conception ».....240
2. Influences picturales et photographiques : représentations du réel ou représentations du divin ?.....243
2.1. De Caravage à Rembrandt : la lumière du Baroque.....244
a) Lumière divine, lumière profane.....245
b) Lumière sur la vanité humaine.....250
c) Lumière sur le réel.....253
2.2. Absence du corps : quête de transcendance.....259
a) Lumière et matière de la peinture romantique : passages du terrestre au céleste.....260
b) Photographie, vidéo et nouvelles technologies : illusion et transcendance des corps.....266
c) Les héritiers du *Light and Space*.....274

Partie III : Un monde en quête de repères spirituels et culturels.....281

Chapitre I. : Le rapport au lieu et au temps : un passage pour une « expérience intérieure ».....282
1. Expériences du lieu, expériences de l'œuvre.....282
1.1. Les œuvres in situ.....283
a) Église Santa Maria in Vineis de Strassoldo : révélation d'un patrimoine caché.....285
b) Abbaye de Maubuisson & Église Saint-Pierre de Tulle : accueil de croyances profanes.....291
c) La chapelle de l'Oratoire de Nantes : « passage » à un nouvel état de conscience.....296
1.2. Son et immersion.....299

a) Immersion sonore : l'influence de la musique *bruitiste* et concrète....300
b) La présence du divin....306
c) Silence et immersion....310

2. Expérience du temps....314
2.1. *La Messe de terre* de Michel Chion....316
a) Rythmes visuels et sonores....317
b) Le quotidien sacralisé....321
2.2. « Sculpter le temps » : dans les pas de Bill Viola....326
a) Influences picturales....327
b) Influence de la littérature mystique : une autre expérience du temps....333
c) L'immersion par le son....336

Chapitre II. Au delà de la religion : une société occidentale en quête de spiritualité....342
1. L'art vidéo : une expérience méditative....342
1.1. Dialogue entre Orient et Occident....344
a) La conversion au catholicisme de Wen Chi Fu....346
b) Les *Chambres de méditation* de Tania Mouraud....351
c) Immersion dans le quotidien népalais....355
1.2. Élévation spirituelle dans la culture occidentale : une quête impossible ?....362
a) Le *Panlogon* de Lydie Jean-Dit-Pannel....362
b) Révélation mystique à l'ère de l'hyperindustrialisation....366
c) Quête d'élévation....368

2. Recherche du merveilleux....371
2.1. Rencontre entre rituels religieux et païens....373
a) Renouement avec la nature....374
b) Réinvestissement de la culture populaire....380
c) Le rite personnel....385
2.2. Les pratiques dévotionnelles : communication avec le divin....389
a) Temps de contemplation, temps de recueillement : immersion au cœur de pratiques dévotionnelles sur la colline de Medjugorje....389
b) Entre ombre et lumière, image fixe et image en mouvement : la perception de l'ex-voto au XXI^{e} siècle par Clément Cogitore....392
c) Le souvenir du divin....395

Conclusion....399
Index....405
Bibliographie....407
Corpus....429

Avant-propos

La genèse de cette présente étude s'inscrit dans la continuité d'un travail de recherches réalisé dans le cadre d'un Master d'histoire de l'art[1] sur la *Collection Delaine* du Centre d'art sacré de Lille rassemblant des œuvres d'art contemporain ayant pour thème commun la Passion du Christ[2]. Cette collection regroupe des peintures, sculptures et photographies qui illustrent les points de vue d'artistes de nationalités multiples[3], croyants, athées et agnostiques parmi lesquels Nicolas Alquin, Lucien Clergue, Robert Combas, Sergio Ferro, Ladislas Kijno, Peter Klasen, Jean Messagier, Mimmo Paladino, Étienne Sandorfi ou encore Andy Warhol. Le sujet amena chaque artiste à se remettre en cause à la fois sur le plan personnel et artistique en s'appropriant la figure christique et en lui offrant une identité personnelle. Les perspectives de réflexion qui découlaient de cette étude ont démontré un souhait de donner un sens à ce qui nous entoure en appréhendant le Christ, non comme un personnage historique mais comme une métaphore, un modèle de contestation, un moyen de dialoguer avec les cultures étrangères, d'illustrer les pages sombres de l'Histoire mais aussi d'offrir aux artistes des perspectives esthétiques variées.

Deux points essentiels doivent être soulevés pour souligner la particularité de la *Collection Delaine*. D'une part, cette collection fut rassemblée grâce à une commande passée par une personne laïque, Gilbert Delaine, dans le but d'exposer l'ensemble des œuvres dans un lieu non cultuel. D'autre part, la collection fut enrichie par des donations et des acquisitions auprès de galeries, démontrant ainsi que des artistes avaient pris l'initiative de travailler à partir d'un thème religieux en dehors de toute commande d'Église. La question de la destination de l'œuvre était alors posée. En effet, la *Collection Delaine* devait à l'origine être rassemblée dans un musée de la Passion, un cadre neutre où le public n'avait que les œuvres pour support de méditation. Profitant de la neutralité du futur lieu d'exposition, les artistes ont exécuté des œuvres avec une totale liberté d'interprétation. Aussi, cette étude permit de mettre en exergue différentes questions pouvant faire l'objet de recherches avancées sur un spectre d'œuvres d'art plus large. La destination de l'œuvre conditionne-t-elle la liberté d'expression des

1 ANTONA (Stéphanie), *Variations sur le thème de la Passion du Christ dans la Collection Delaine*, Mémoire de Master 2 : histoire de l'art contemporain, Université Lille 3, 2009, 2 vol., 175-479 p.

2 En 1985, le fondateur du Musée d'art contemporain de Dunkerque (le LAAC), Gilbert Delaine, proposa à une centaine d'artistes de créer une œuvre picturale sur le thème de la Passion du Christ. Les œuvres commandées étaient destinées à être accueillies dans un Musée de la Passion à Dunkerque. Propriété du diocèse de Lille depuis 1996, la *Collection Delaine* est présentée au Centre d'art sacré de Lille situé dans la crypte dite « moderne » de la Cathédrale Notre-Dame de la Treille.

3 Allemagne, Angleterre, Argentine, Belgique, Brésil, Chine, Colombie, Écosse, Espagne, États-Unis, France, Italie, Pologne, Portugal, Serbie, Suède et Suisse.

artistes ? Quelles sont les motivations des artistes contemporains pour travailler sur des sujets religieux ? Ces derniers permettent-ils de répondre à des questions d'ordre historique ou sociologique et par conséquent, de véhiculer des messages de protestation ? Les thématiques religieuses permettent-elles des expérimentations plastiques inédites ? En se tournant vers les cultures africaines, sud-américaines et asiatiques, les artistes recherchent-ils un dialogue entre les religions ?

Si l'étude de la *Collection Delaine* a permis de mettre en lumière des points essentiels sur l'approche du thème christique voire religieux au sens large par les artistes contemporains, les techniques restent classiques. Or, la dernière décennie a vu le développement de techniques liées aux nouvelles technologies et dont l'impact joua un rôle majeur dans l'évolution de la création contemporaine. Aussi, il parut intéressant de s'interroger sur la présence des thèmes religieux dans les pratiques artistiques employant ces nouvelles techniques comme support de création.

Afin de limiter le champ de recherches pour la constitution du corpus, il fut nécessaire de faire un choix géographique en veillant toutefois à ne pas le restreindre à la création française. En effet, étudier des œuvres à thématiques religieuses dans les nouveaux médias impliquait de poser des questions historiques et sociologiques, spécifiques à chaque pays, alimentant la compréhension des œuvres. Aussi, une étude comparative entre la France et l'Italie, deux pays de culture catholique, se présentait comme une approche intéressante mais en fixant une limite chronologique. Or, la dernière décennie constitue une période essentielle en matière d'évolution technologique qui marqua de son empreinte la création artistique. Aussi, le premier intitulé de ce travail de recherches fut : « Les représentations religieuses dans les nouveaux médias dans l'art depuis 2000 – Étude comparative entre la France et l'Italie ».

Toutefois, la constitution du corpus m'a rapidement conduite aux premiers obstacles qui remettaient en cause la pertinence du terme « nouveaux médias ». En effet, les différentes lectures révélèrent la difficulté d'obtenir une définition claire et exhaustive. Souvent employé au cours des années 1990 et au début des années 2000, le terme « nouveaux médias » s'avère aujourd'hui obsolète et surtout trop imprécis pour constituer un corpus solide. Ce point de vue a été confirmé au colloque Media Art History[4] au cours duquel il fut démontré d'une part, l'obsolescence du terme « nouveaux médias » et d'autre part, la difficulté de s'accorder sur un

4 Colloque Media Art History « Re-Create 2015 : théories, méthodes et pratiques de recherche-création dans l'histoire des arts, des sciences et des technologies médiatiques » tenu à l'UQAM de Montréal, du 5 au 8 novembre 2015.

terme générique[5]. Cette première étape de mon travail de recherches m'a donc amenée à reformuler l'intitulé du sujet avec la proposition suivante : « Les représentations religieuses dans les arts vidéos et numériques ». Cependant, ce choix manquait à son tour de pertinence en raison de l'omniprésence du terme « numérique » et de son caractère trop général. Or, les premières recherches avait déjà permis de rassembler plusieurs œuvres issues de la création vidéo et l'exposition consacrée à Bill Viola organisée au Grand Palais en 2014 mit en lumière la richesse de cette pratique artistique permettant d'orienter les recherches vers le champ unique de l'art vidéo.

Les catalogues d'expositions, de biennales et de festivals d'art vidéo, les bases de données des musées, des FRAC, des centres de diffusion et distribution de l'art vidéo représentèrent les outils principaux pour constituer le corpus de cette étude. Les rencontres et les échanges avec les différents artistes ont été une source précieuse d'informations permettant de contextualiser chaque création dans le parcours des vidéastes, de connaître la genèse des œuvres, les étapes de création, les raisons des choix esthétiques, ainsi que les influences à la fois artistiques et littéraires qui ont nourri le processus créatif. Les informations obtenues ont constitué des clefs de lecture et de compréhension importantes permettant d'une part, de construire les bases d'analyse des œuvres et d'autre part, de prendre conscience d'un réel souci d'immersion du spectateur dans le processus créatif, révélant un travail basé sur la perception et les sensations. Aussi, rendre compte de cette dimension immersive apparaissait essentielle, notamment en faisant le choix d'une analyse descriptive pour chaque vidéo, contribuant ainsi à mettre en exergue la notion clef de cette étude, celle d'expérience.

5 Parler de « nouveaux médias » pour des techniques utilisées depuis plusieurs décennies apparaissait inadéquat. Aussi, le groupe de recherche GRAM dirigé par Louise Poissant depuis 1989, proposa le terme d' « arts médiatiques ». Bien que le choix de ce terme posa également problème en raison d'un rapprochement possible avec les moyens de communication (presse, radio, télévision, …), il fut adopté. Depuis, les recherches menées par le groupe GRAM ont établi une liste de disciplines pouvant être intégrées dans le domaine des arts médiatiques : architecture interactive, responsive architecture, animation 2D/3D, art cinétique, art électronique, art génétique, art interactif, art logiciel, art néon, art numérique, art permutationnel, arts processuels, art vidéo, art programmatique, art réseau, art télématique, art web, automaton, bioart, copyart, cyberart, DJ art, électrofacture, folksonomy, game art design, infographie, holographie, holo-vidéo, hypermédia, infochorégraphie, infographie, installation, light art, mail art, media éphémères, instables, variables, media façades, media walls, multimédia, musique électro-acoustique, électronique, musique stochastique, nanoart, net art, paysage sonore, réalité augmentée, réalité virtuelle, robosculpture, space art, technoart, techno textile, tlematic art, time based-art, traitement de l'image-son, urban screen, vêtement communicant, vidéo, web art, zoosystémique.

Introduction

Du 5 mars au 21 juillet 2014, les Galeries nationales du Grand Palais à Paris accueillirent la première exposition française de l'artiste vidéaste Bill Viola[6]. Pionnier et véritable figure de proue de l'art vidéo, Bill Viola se présentait comme un invité incontournable dont la création aussi vaste que riche, permettait d'organiser aisément une exposition monographique. Cet événement présentait un caractère exceptionnel en raison de la nature du médium mis à l'honneur : la vidéo. Bien que la naissance de cette dernière ainsi que son utilisation à des fins artistiques remontent aux années cinquante et soixante, la vidéo reste une technique récente et relativement méconnue du grand public. Aussi, consacrer une rétrospective complète d'un artiste vidéaste au Grand Palais constituait une forme de pari. Précurseur du genre, Bill Viola est un artiste ayant rapidement fait le choix de travailler exclusivement la vidéo et l'évolution de son travail permet de retracer et d'observer les transformations et les progrès de la technique au fil des décennies. Par conséquent, en visitant l'exposition, le public venait à la fois à la (re)découverte d'un artiste et d'une technique. Cependant, l'intérêt de cette exposition ne se limitait évidemment pas à une simple rencontre avec un médium liée aux nouvelles technologies ayant réussi à se faire une place au sein des institutions muséales. La richesse de l'œuvre de Bill Viola illustre notamment un travail nourri de références artistiques, philosophiques et littéraires ouvrant sur des réflexions liées à la métaphysique, à la condition humaine et à sa finitude. Face à ces choix, les nombreux écrits dédiés à l'œuvre de Bill Viola évoquent régulièrement un art empreint de « spiritualité ». Ce terme fait écho aux propos de l'artiste lui-même qui revendique une inspiration puisée notamment dans la philosophie orientale, les écrits mystiques et l'iconographie religieuse à partir desquels Bill Viola établit une rencontre pour offrir un « voyage spirituel selon une perspective initiatique »[7] qui invite le public à se détourner de l'intellectualisation de l'art pour laisser vivre les émotions. Aussi, dans cette vaste notion de « spiritualité » dans laquelle Bill Viola plonge son public, le lien avec le religieux est incontestable, notamment à partir d'un réinvestissement des œuvres de maîtres anciens tels que Pontormo, Masolino da Panicale ou Andrea di Bartolo. En isolant des épisodes religieux précis, Bill Viola en exploite la dimension symbolique et spirituelle à partir de vidéos et d'installations vidéos qui offrent au spectateur une expérience visuelle et sensorielle de laquelle il doit ressortir transformé. Aussi,

6 Voir *Bill Viola*, catalogue d'exposition, Musée du Grand Palais, Paris, 5 mars – 21 juillet 2014.

7 NEUTRES (Jérôme), « La métaphysique de Bill Viola » in *Bill Viola*, catalogue d'exposition, Musée du Grand Palais, Paris, 5 mars – 21 juillet 2014, p. 18.

dans son processus artistique, Bill Viola a créé un carrefour dans lequel se croisent des notions, des pratiques et des disciplines entre lesquelles se tisse un dialogue inédit.

La présence des thèmes religieux dans l'art contemporain n'est pas chose neuve ni rare et a fait l'objet de nombreuses études mais ces dernières recensent pour la plupart des peintures, sculptures et photographies ; la vidéo n'est citée que ponctuellement avec pour exemple récurrent les œuvres de Bill Viola. Ce constat amène donc à poser la question suivante : quelle est la place des thèmes religieux dans l'art vidéo ? La question méritait d'être creusée et les premières recherches ont permis de relever une présence effective de la thématique religieuse dans l'art vidéo et ce, à une échelle internationale, avec à titre d'exemple : Christian Jankowski (Allemagne), Eija-Liisa Ahtila (Finlande), Sylvie Blocher (France), Barbad Golshiri (Iran), le Studio Azzurro (Italie) ou Mounir Fatmi (Maroc). Le panel de vidéos ouvrait de larges perspectives de recherches qui présentaient toutefois le risque d'un dispersement dans les approches à la fois artistiques, historiques, théologiques, sociologiques ou philosophiques. Aussi, l'orientation des recherches vers deux pays de culture religieuse similaire apparaissait comme une approche plus pertinente du sujet. En prenant la France comme point de départ, l'Italie s'est présentée comme un choix juste pour réaliser un travail comparatif en raison des importantes racines catholiques communes entre les deux pays. Les recherches menées pour chaque pays ont progressivement permis de constituer un corpus d'œuvres dont l'étude faisait émerger des axes de réflexion s'inscrivant dans la continuité des travaux réalisés sur le religieux dans l'art contemporain. En revanche, l'approche comparative entre les deux pays, proposée en début de recherches, a progressivement montré un intérêt mineur. En effet, bien que certaines spécificités puissent être mises en lumière pour chaque pays, les œuvres vidéos étudiées ont davantage révélé des approches communes face au thème du religieux, permettant de construire une étude autour d'un dialogue entre les œuvres.

Avant toute chose, l'un des points essentiels à soulever et qui présenta des ambiguïtés à plusieurs reprises, est le choix du vocabulaire. Les termes de religieux, religion, religiosité, spiritualité, spirituel ou sacré, se sont continuellement croisés au fil des lectures et des discussions. En fonction des disciplines et des interlocuteurs, un même mot pouvait avoir des sens différents. La recherche d'une définition arrêtée pour chaque terme aurait été une entreprise vaine et la progression dans le travail de recherches a révélé que cette absence de définition unique se justifiait par la nécessité d'une approche pratique et non théorique de ces notions. En effet, ces dernières impliquent des comportements individuels ou collectifs liés à des sensations et des émotions qui rendent difficile la tentative de réduction en un seul mot.

Cependant, des lignes directrices permettent d'en dessiner les grands principes mais il est possible d'observer une certaine interchangeabilité entre les termes qui ne crée pas pour autant de contresens.

Dans le cadre de cette étude, le « religieux » est apparu comme le terme le plus approprié pour rassembler dans un cadre commun les œuvres étudiées. Un chapitre préliminaire, consacré à la recontextualisation des œuvres, le justifiera en mettant notamment en lumière sa spécificité d'être parfois employé en dehors de la sphère de la religion en raison de son lien avec des questions en rapport avec l'au-delà, l'infini, l'invisible, la transcendance, dépassant les frontières des religions instituées. Cette approche avait été au cœur de l'exposition organisée par le Centre Georges Pompidou en 2008 intitulée *Traces du sacré*[8]. Les œuvres présentées n'avaient pas pour objectif de mettre en lumière des regards artistiques sur la religion mais d'attirer l'attention sur une sphère qui la dépasse et qui agit comme une source d'inspiration artistique pour aborder des questions d'ordre métaphysique. Cette exposition résonnait particulièrement avec les écrits de Kandinsky[9] et s'inscrivait dans un débat qui avait déjà rassemblé les points de vue d'historiens de l'art, de plasticiens, de philosophes et de théologiens[10] révélant le développement d'un religieux hors religion sans pour autant s'en détacher comme le démontre l'emprunt des thèmes chrétiens pour explorer des sujets liés à la condition humaine. Cette résurgence des motifs religieux tels que la crucifixion ou la pietà, avait d'ailleurs soulevé la question de l'existence d'un art contemporain chrétien[11] mais cet emprunt se présentait davantage sous la forme d'un détournement iconographique dénué de sens chrétien pour illustrer des préoccupations sociétales ou existentielles, révélant une transformation du religieux à travers la culture contemporaine[12]. Aussi, ce rapprochement avec l'iconographie religieuse ne doit pas être interprété comme une adhésion à une croyance religieuse mais comme une quête de symboles que les artistes se réapproprient à des fins de remise en question à la fois artistique et existentielle[13].

8 Voir *Traces du sacré*, catalogue d'exposition, Centre Pompidou, Paris, 7 mai – 11 août 2008.
9 KANDINSKY (Wassily), *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, 1954.
10 Voir BINET (Jacques-Louis) (dir.), *Du spirituel dans l'art contemporain ?*, actes du colloque de l'association Spiritualité & Art, Palais du Luxembourg, 31 janvier - 1er février 2003, Paris, Ereme, 2003.
11 Voir GRENIER (Catherine), *L'art contemporain est-il chrétien ?*, Paris, Jacqueline Chambon, coll. Rayons art, 2003.
12 COTTIN (Jérôme), GRAB (Wilhelm), SCHALLER (Bettina) (dir.), *Spiritualité contemporaine de l'art. Approches théologiques, philosophiques et pratique*, Genève, Labor et Fides, 2012, p. 19.
13 Voir SAINT-MARTIN (Isabelle), « Du spirituel dans l'art du XXe siècle » in *Archives de sciences sociales des religions* [En ligne], n° 144, octobre-décembre 2008.

Entre art et religieux, un dialogue se crée. Tandis que le religieux permet aux artistes de nourrir leurs œuvres d'une dimension symbolique forte, l'art permet au religieux d'être vécu à travers des expériences sensibles convoquant des émotions et des sensations capables d'entrer en résonance avec une expérience dite « spirituelle ». Les œuvres qui constituent le corpus de cette étude se placent dans une perspective similaire mais le choix de la vidéo interroge. En effet, en faisant le choix de la vidéo, quelle expérience du religieux les artistes vidéastes offrent-ils ?

Parler de vidéo aujourd'hui peut prêter à confusion. En effet, lorsque le terme « vidéo » est employé, les sites tels que Youtube ou Dailymotion viennent à l'esprit, où se croisent des millions de vidéos de qualité visuelle et de natures diverses. Ce raz-de-marée d'images en mouvement démontre à quel point la vidéo s'est démocratisée en devenant un outil accessible à tous. Pourtant, au milieu de cette production massive d'images, un art existe : l'art vidéo, qui vit le jour il y a cinquante ans. Dans les années soixante, au cœur d'une période d'agitation mondiale (multiplication des mouvements contestataires, guerre du Vietnam, libération sexuelle,…) et face à une société de consommation grandissante, l'art vidéo émergea. Parmi les artistes vidéastes de la première génération, deux catégories peuvent se distinguer : les artistes considérant la vidéo comme un « objet brut, non-commercial, une expression personnelle »[14] et les artistes activistes qui souhaitaient s'emparer du médium vidéo pour entretenir une relation critique avec une société télévisuelle. Cette attitude critique envers la télévision avait une place centrale dans l'art vidéo jusqu'au milieu des années quatre-vingt. Peu à peu, la technique vidéo s'est perfectionnée et les artistes ont exploré ce médium, ses mécanismes, pour en extraire le potentiel artistique, intellectuel et s'éloigner progressivement d'un art de réaction face à la télévision. Depuis, la vidéo a été assimilée et domestiquée dans la sphère de la culture et du spectacle.

La période d'émergence et d'essor de la vidéo correspond à la période de développement des technologies. Au cours des années soixante-dix, la question de l'effacement du religieux dans la modernité a suscité maints débats. Pourtant, loin de se sentir menacées par les changements du monde moderne, les religions ont montré une aptitude à assimiler et maîtriser les évolutions en matière de communication visuelle. En 2009, l'exposition *Medium Religion : faith, geopolitics*, *art* présentée au Centre d'Art et Média de Karlsruhe en Allemagne[15] mettait

14 RUSH (Michael), *Les nouveaux médias dans l'art*, Paris, Thames & Hudson, 2000, p. 80.

15 *Medium religion : faith, geopolitics, art*, catalogue d'exposition, Center for Art and Media, Karlsruhe, 23 novembre 2008 – 19 avril 2009.

en lumière la vitesse considérable à laquelle la propagande religieuse était parvenue à s'adapter aux avancées technologiques, notamment en s'emparant de la vidéo dont la capacité de production, de reproduction et de distribution est particulièrement rapide. Nous vivons aujourd'hui une « mutation du religieux » à travers les médias[16] et l'influence mutuelle de ces deux pôles soulèvent les questions politiques et sociétales du monde contemporain. À la croisée de ces deux pôles, l'artiste s'exprime et la thématique religieuse, ancrée dans l'histoire de l'art, est venue prendre place dans la création vidéo.

Les multiples conflits qui ont marqué le XX^e^ siècle ont conduit les peintres, sculpteurs et photographes à s'interroger sur la condition humaine. Cette question a nourri l'inspiration des artistes qui ont trouvé notamment à travers la figure christique, le symbole de la souffrance humaine. Toutefois, emprunter le visage du Christ pour représenter le visage de l'homme ou de manière plus générale, emprunter une thématique religieuse pour illustrer la souffrance humaine n'est pas un choix propre aux créations du siècle dernier. Il se poursuit au XXI^e^ siècle, notamment avec l'art vidéo. Cependant, le discours a évolué. Ce n'est plus l'homme victime de la guerre et de la barbarie humaine qui est au cœur des préoccupations artistiques mais un individu en proie au doute qui, déçu par les structures institutionnelles décrédibilisées et affaiblies, s'est réfugié dans la consommation de masse, le confort et les facilités offerts par les progrès scientifiques, industriels et matériels. Ce phénomène ouvrit la voie à une perte de repères et d'identité au sein d'une société occidentale qui tente aujourd'hui de les réacquérir en se détournant du matériel pour privilégier des ressources spirituelles. Or, les artistes vidéastes de cette présente étude se sont saisis de ces interrogations pour nourrir une réflexion sur le sens de l'existence à partir d'un médium dont les caractéristiques techniques et esthétiques leur ont permis d'exploiter d'une manière neuve des sujets liés à la transcendance, à l'infini, au divin.

En soulignant préalablement quelques aspects de l'évolution du religieux dans la société moderne et de manière plus ciblée, dans les sociétés française et italienne, les grandes étapes de l'évolution de l'art vidéo seront retracées afin de mieux percevoir la manière dont les œuvres de cette étude s'inscrivent dans ce paysage créatif. À partir de cette recontextualisation sociale et artistique, nous verrons tout d'abord que le thème religieux a connu une résurgence dans l'art vidéo au cours des dernières années liée d'une part, aux

16 WILLAIME (Jean-Paul), introduction au colloque interdisciplinaire et international *Faits religieux et médias*, CNRS-Pouchet, 23 et 24 mars 2016.

progrès techniques du médium permettant un réinvestissement de l'iconographie et des symboles religieux à partir de nouvelles possibilités esthétiques et liée d'autre part, à une actualité politique et sociale plaçant la religion au centre des débats. Dans un second temps, cette étude tentera de mettre en évidence la manière dont le corps se place au cœur d'un processus d'expérimentation à travers le spectre du religieux, révélant une attention particulière portée au corps féminin mais aussi une recherche de dialogue entre les arts favorisant une expérience synesthésique comparable à une expérience spirituelle. Cette observation permettra d'ouvrir le champ sur un troisième volet démontrant que le réinvestissement du religieux dans l'art vidéo donne matière à des expériences de lieux et de temps invitant le spectateur à vivre une « expérience intérieure » où l'art vidéo s'apparente à une expérience méditative qui répond à une recherche de spiritualité et de merveilleux dans une société occidentale où les repères spirituels et culturels sont disséminés.

Chapitre préliminaire

Parler du religieux implique de s'insérer dans un carrefour de concepts et de notions menant vers des directions multiples. L'exercice se présente donc ardu mais indispensable pour éclairer le propos de cette étude. En effet, les œuvres qui constituent le corpus de cette recherche s'emparent de sujets nécessitant d'explorer, entre autres, le terrain de la sociologie des religions. Ce dernier apparaît vaste et composé de différents axes qui révèlent la richesse mais aussi la complexité du domaine. Cependant, les différentes lectures en dessinent aisément les piliers en mettant en lumière les travaux de Max Weber et d'Émile Durkheim[17]. Tandis que le premier réalisa une sociologie historique et comparative à partir de laquelle il décrit l'émergence d'une modernité basée sur un développement de rationalisation au sein de la tradition juive puis chrétienne, le second appréhenda la religion comme un fait social afin de déterminer d'une part, son rôle dans la cohésion sociale et d'autre part, le dénominateur commun de toute religion. Depuis, la question des rapports entre la religion et la modernité a été renouvelée au sein de théories dites de la « sécularisation » et de « laïcisation » mais les deux « écoles » restent encore aujourd'hui des référents majeurs pour les recherches les plus actuelles.

Ces deux écoles illustrent d'un côté un souci d'historicisation, de contextualisation et de particularisation faisant émerger la question de la sécularisation et du « désenchantement du monde » et de l'autre côté, un choix de généralisation permettant d'avoir une vision plus globale sur la recomposition du religieux et le déplacement du sacré[18]. Bien que ces deux approches continuent de nourrir les travaux les plus récents, ces derniers en soulignent toutefois les limites. La définition de la religion proposée par Max Weber permet de présenter un modèle théorique des grandes religions du monde à partir d'une forme historique particulière, mettant en valeur le rapport entre la religion, le politique et l'économique, excluant alors le bouddhisme ou le confucianisme désignés davantage comme des systèmes philosophiques. Aussi, cette approche ne semble permettre un travail comparatif qu'entre formes religieuses de même souche. L'approche d'Émile Durkheim apporte quant à elle un regard plus universel sur la religion, en l'appréhendant au-delà des variations historiques et en s'intéressant aux formes d'organisations sociales des sociétés totémiques et ce, afin

17 Voir WEBER (Max), *Sociologie de la religion*, Paris, Flammarion, coll. Champs-Flammarion, 2006 et DURKHEIM (Émile), *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Quadrige, 2013.

18 GAUTHIER (François), « Religieux, religion, religiosité » in *Revue du MAUSS*, n° 49, 2017/1, p. 169.

d'identifier la religion comme un élément essentiel des rouages de production et reproduction des sociétés. Émile Durkheim présente donc la religion non pour ce qu'elle est mais pour ce qu'elle fait. Cependant, cette approche plus globale associant religion et société, peut présenter le risque de prêter une dimension religieuse à de nombreuses formes d'organisations sociales, pouvant laisser croire que le religieux est partout. Or, si le religieux se dessine en fonction d'une société donnée à une époque donnée, tout ne peut être religieux puisque chaque société définira son propre religieux. Le religieux acquiert ici une dimension subjective qui exclut la possibilité de son omniprésence.

Cette esquisse de la sociologie des religions semble présenter cette dernière comme un domaine à deux voies ne permettant qu'un choix binaire. Or, les approches de Weber et de Durkheim ont au contraire ouvert le chemin vers différentes directions permettant de renouveler le regard sur la religion et de s'adapter à ses multiples mutations. Celles-ci se caractérisent par des phénomènes très différents tels que la relation entre les Églises et l'État, la dimension religieuse du sport, de la politique, de la science ou de l'art, les pratiques religieuses populaires, le chamanisme, etc. La diversité de ces phénomènes rend difficile leur rassemblement sous une seule et même définition, c'est pourquoi des sociologues se sont interrogés sur la possibilité de classer ces faits religieux selon des niveaux distincts : le religieux, la religion et la religiosité.

Le religieux peut être présenté comme le niveau le plus général permettant d'évoquer les liens tissés entre les sociétés et ce qui leur est extérieur : l'altérité, l'au-delà, l'invisible et l'infini. Le religieux « cristallisé » dans « les institutions religieuses » s'est ainsi disséminé dans toute la réalité sociale, culturelle et psychologique[19]. La religion désignerait quant à elle les formes religieuses qui s'inscrivent, à une époque donnée dans une société donnée, dans un ensemble allant des formes les plus institutionnalisées et autonomes aux pratiques et croyances non-officielles qui composent la « religion populaire ». La sphère religieuse se distingue ici des autres sphères sociales et les religions apparaissent comme des formations historiques, des institutionnalisations au sein d'un espace social. Cependant, au fil des siècles, la religion a connu des transformations qui touchent à la fois les religions les plus institutionnalisées et la religion populaire. À partir de ces mutations, un troisième niveau se dessine, celui de la religiosité qui se réfère au « religieux vécu » auquel les sociologues se sont intéressés pour détecter l'impact des croyances religieuses sur les comportements des individus. Dans une

19 HERVIEU-LÉGER (Danièle), *Le pèlerin et le converti*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 2001, p.19.

démarche de quête de sens, la construction de rites religieux ou profanes, la religiosité apporte à l'homme un sentiment de réconfort, de sécurité et de confiance.

Ces trois niveaux proposés ne sont pas pour autant cloisonnés. En effet, les frontières qui les séparent restent incontestablement communicantes et le religieux apparaît comme la sphère la plus large, incluant religion et religiosité avec lesquels un dialogue s'instaure de manière perpétuelle et qui constitue le noyau central des œuvres étudiées. Cependant, la démonstration nécessite en premier lieu de rappeler quelques aspects de l'évolution du religieux dans la société moderne.

I. Évolution du religieux dans la société moderne

Les études consacrées à l'évolution du religieux ont mis en lumière les grandes étapes de la construction de la modernité. S'il est toujours difficile d'en fixer une origine, de nombreuses lectures sociologiques mettent en évidence au cours de la Renaissance, une période durant laquelle la science et la technique ont développé, parallèlement à la religion et à la politique une identité propre qui contribua à l'affirmation de l'autonomie de l'individu qui, dès lors, n'était plus soumis à une loi hétéronome dans la société. Puis, les sphères sociales acquirent à leur tour leur autonomie. En devenant une sphère spécialisée, la religion ne légiférait plus dans la vie sociale ; les individus pouvaient continuer de croire mais sans être tenus de rendre leurs croyances publiques. Par conséquent, la rationalisation, l'individualisation et la spécialisation des institutions ont constitué un schéma qui a contribué à la *« laïcisation* des sociétés modernes *»*[20].

En s'affranchissant des traditions, le monde moderne se définit autour d'une quête de rationalité, d'autonomie et de participation active aux avancées du progrès scientifique et technique afin de mener l'humanité vers son émancipation. Or, depuis plusieurs décennies, les idées véhiculées par l'époque moderne ont connu une rupture, marquée par une décrédibilisation et un affaiblissement des structures institutionnelles. Claude Tapia souligne que les travaux philosophiques et anthropologiques consacrés à l'évolution de l'homme moderne, suggèrent que les grandes idéologies occidentales ne sont pas parvenues à apporter de nouvelles réponses aux « grandes questions philosophiques, religieuses et sociales »[21]. Au cœur de ce désenchantement, on assista à un éloignement des « structures d'appartenance »

20 HERVIEU-LÉGER (Danièle), *op.cit.*, p. 32.

21 TAPIA (Claude), « Modernité, postmodernité, hypermodernité », in *Connexions*, n° 97, Toulouse, Éres, 2012, p. 17.

tandis que la consommation de masse devint de plus en plus influente, menant vers une individualisation croissante. La société contemporaine s'est alors dessinée autour de l'excès et de la surabondance. Les fondements de la modernité ont été réinvestis dans une « logique de l'extrême »[22] conduisant l'individu vers une quête permanente de la jouissance qu'il tente d'assouvir par la multiplication des expériences personnelles sous une pression du temps qui crée un climat d'urgence permanente.

Le souhait d'émancipation de l'homme moderne a contribué à la dissolution des repères de la certitude évoquée par Claude Lefort, engendrant une « triple rupture » ou « triple crise » : la crise des fondements, la crise de la normativité et la crise de l'identité. En s'affranchissant de la religion et des traditions, la société contemporaine a perdu la « transcendance qui fournissait au monde humain ses repères ultimes et inexpugnables »[23]. Les incertitudes se sont peu à peu multipliées, jusqu'à faire de la crise un état « normal » et indissociable de notre société[24]. Ce constat s'affiche notamment en Europe où les acteurs politiques et sociaux se sont interrogés, au cours des vingt dernières années, sur l'identité européenne en plaçant au centre des débats la question des racines chrétiennes du continent.

1. Identité(s) européenne(s) : la religion au cœur des débats

Au cours des dernières décennies, le religieux bénéficia d'une nouvelle visibilité en apparaissant au centre des attentions en sociologie, anthropologie, histoire des religions mais aussi dans les sciences politiques faisant du religieux un outil de compréhension et d'interprétation des phénomènes sociaux et politiques. Bien que le terme de « retour » ait été employé pour désigner cette nouvelle visibilité, le terme de « réinvestissement » du religieux semble aujourd'hui plus approprié.

Dans le sillage des travaux de Max Weber et d'Émile Durkheim, une théorie de la sécularisation a été élaborée avançant l'idée d'une disparition du religieux en raison de l'autonomisation de l'individu et de la société ayant engendré un retrait des institutions religieuses de la sphère sociale. Marcel Gauchet partagea cette vision d'un désenchantement du monde[25] en insistant sur les racines chrétiennes de la modernité mais en ne voyant aucun territoire commun possible entre l'autonomisation de la société et ce qui constitue, à ses yeux,

22 TAPIA (Claude), *op. cit.* p.18.
23 REVAULT D'ALLONNES (Myriam), *La crise sans fin : essai sur l'expérience moderne du temps*, Paris, Seuil, coll. Points, 2012, p. 50.
24 REVAULT D'ALLONNES (Myriam), *op. cit.* p. 50.
25 GAUCHET (Marcel), *Le désenchantement du monde*, Paris, Gallimard, 1985.

l'essence du religieux. Depuis, les sociologues ont nuancé cette théorie en mettant en lumière le fait que la fin du pouvoir instituant de la religion dans les sociétés occidentales ne signifiait pas l'effacement total du rôle de la religion dans l'espace social. Au sein de ce dernier, le religieux acquiert désormais le rôle d'espace symbolique à partir duquel la société se constitue, amenant à redéfinir la théorie de la sécularisation comme une réappropriation libre de croyances appréhendées comme une ressource identitaire mais qui n'impliquent pas obligatoirement une appartenance à une institution religieuse[26].

Au cours des années 1990, les acteurs de l'Union Européenne s'étaient rassemblés pour poser la question de l'identité européenne avec la volonté de mettre en lumière ses racines chrétiennes, faisant de la mémoire religieuse l'un des piliers du patrimoine commun européen. Le phénomène de l'individualisation par rapport aux croyances et de la remise en question de l'autorité des institutions religieuses, des Églises dites « historiques », fut observé dans plusieurs pays européens à des échelles d'intensité variables et engendra des interrogations sur le rôle identitaire de la religion notamment au sein de pays tels que la France, largement engagée sur la voie de la sécularisation et l'Italie ou la Pologne.

Au cours des années 1980, l'islam connut une nouvelle visibilité qui s'est accrue durant les années 1990. En effet, la question de l'islam s'est retrouvée au cœur du débat de l'identité européenne avec toutefois la nécessité de ne pas être appréhendée dans un schéma de clivage où l'Occident moderne et séculier pouvait apparaître en opposition à l'islam. Ce dernier soulevait des problématiques d'ordre politique, identitaire et d'intégration des populations musulmanes dans les sociétés d'Europe occidentale. Puis, une nouvelle attention lui fut portée à la suite des événements du 11 septembre 2001 qui firent de l'islam, voire du religieux en général, un instrument de lecture, de compréhension et d'interprétation de la nation, de l'identité et du politique. Ce déplacement du religieux dans la sphère politique semble avoir été favorisé par un climat de crainte qui présentait le risque de schématiser l'objet religieux au sein de réflexions sociales et géopolitiques complexes.

Invitée à participer au débat de la recherche de l'identité européenne, l'institution religieuse prit davantage conscience de la nécessité de se mettre en avant comme un acteur essentiel du patrimoine culturel afin de retrouver et réaffirmer des repères collectifs et de réactiver la

26 KALINOWSKI (Wojtek), « L'imaginaire religieux dans la construction européenne » in CAPELLE-POGĂCEAN (Antonela), MICHEL (Patrick), PACE (Enzo) (dir.), *Religion(s) et identité(s) en Europe*, Paris, Presses de Sciences Po (P.F.N.S.P.) « Académique », 2008, p. 307.

mémoire chrétienne pour offrir une forme d'unité dans un paysage religieux européen de plus en plus morcelé.

Aussi, le religieux apparaît comme un producteur de sens et un vaste répertoire de symboles dans lequel l'individu mais aussi des acteurs à la fois sociaux et politiques n'hésitent pas à puiser afin de trouver des repères, un ordre et un sens au sein d'un monde en mouvement où bien des éléments semblent échapper au contrôle. Au XXI^{e} siècle, certains sociologues avancent l'hypothèse que la modernité a laissé la place à l'*ultramodernité* (et non à la *postmodernité* qui signifierait la fin de la modernité alors qu'il s'agit davantage de sa radicalisation), où le sacré semble avoir disparu au profit d'une réflexivité moderne dans tous les domaines. Or, la question des identités apparaît encore au cœur des préoccupations au sein des sociétés occidentales où l'on assiste à une forme d'homogénéité des comportements face à laquelle se dessine la volonté d'une réaffirmation du droit à la différence culturelle, linguistique et religieuse[27]. À ce titre, Yves Lambert proposa une nouvelle approche de la sécularisation qu'il désigne sous le nom de « sécularisation pluraliste » présentée comme « un modèle dans lequel la religion ne doit pas exercer d'emprise sur la vie sociale mais peut jouer pleinement son rôle en tant que ressource spirituelle, éthique, culturelle ou même politique au sens très large, dans le respect des autonomies individuelles et du pluralisme démocratique »[28]. Or, dans ce paysage européen, quelles sont les spécificités de l'évolution du religieux en France et en Italie ?

2. La diversification du paysage religieux en France

Le recul du catholicisme en France a été observé et étudié par nombre de sociologues depuis plusieurs années, notamment à partir d'investigations sur la religiosité des français qui mirent en lumière le rapport entretenu avec la religion dite « institutionnelle » au cours des dernières décennies. Ces études ont révélé une baisse croissante et significative de la fréquentation des églises[29], ainsi qu'une augmentation du nombre de personnes se déclarant sans religion[30]. Cependant, ces études veillent à souligner que l'absence d'appartenance à une

27 WILLAIME (Jean-Paul), *Europe et religions : les enjeux du XXI^{e} siècle*, Paris, Fayard, coll. Les dieux dans la cité, 2004, p. 11.

28 LAMBERT (Yves), « La rôle dévolu à la religion par les Européens » in *Sociétés contemporaines*, n° 37, 2000, p. 32 cité in WILLAIME (Jean-Paul), *Europe et religions : les enjeux du XXI^{e} siècle*, Paris, Fayard, coll. Les dieux dans la cité, 2004, p. 12.

29 En 2000, le taux de fréquentation en France était estimé à environ 9 % contre 30 % dans les années 1960.

religion ne signifie pas obligatoirement l'absence de « sentiment religieux »[31], elle témoigne davantage d'une mutation des croyances, d'une volonté de dépassement de la sphère de la religion institutionnelle pour migrer vers de nouvelles formes spirituelles.

Ce constat apparaît comme le fruit d'un processus prenant sa source aux temps des Lumières, lorsque le monopole ecclésial fit place à la constitution d'un état rationalisé sans référence religieuse. Cette période de laïcisation ouvrit la voie à une mutation de la société, liée notamment aux progrès de la science et de la technique, incitant l'institution religieuse à s'interroger sur sa place et sa mission dans le monde et par conséquent, à procéder à des changements internes qui s'effectuèrent avec le concile de Vatican II. La période post-conciliaire vit toutefois une accentuation du processus de sécularisation et la montée de l'individualisation de la société française. Or, ce phénomène se caractérisa par la recherche de l'épanouissement personnel, du « bien-être », en s'orientant vers une voie spirituelle à travers une religiosité plurielle. En effet, les mutations profondes engendrées par la modernité, les troubles sociaux et politiques de Mai 68 associés au choc pétrolier du début des années 1970, provoquèrent des états de doute qui donnèrent lieu, tel un paradoxe de la modernité, à un réinvestissement des croyances, à un développement de religiosités parallèles mais aussi de nouveaux mouvements religieux. Éloignées des institutions, ces croyances appartiennent pour certaines à la sphère de l'ésotérisme mais on observe davantage des croyances d'ordre métaphysique incluant la question de la vie après la mort. Cette mutation des croyances s'illustre notamment à travers un intérêt croissant porté à l'hindouisme et au bouddhisme mais réinterprétés par les Occidentaux qui semblent davantage être à la recherche d'une nouvelle forme de spiritualité. Le bouddhisme apparaît effectivement comme une des principales illustrations du lien entre les phénomènes de conversion et le développement d'une religiosité individuelle. En effet, l'éloignement de l'individu vis-à-vis des institutions se révèle à travers l'émergence de nouvelles subjectivités religieuses basées sur l'expérience de soi. Les identités religieuses héritées ont laissé la place à des identités religieuses construites individuellement[32] où chacun va puiser les ressources symboliques au sein d'une ou plusieurs religions pour répondre à des besoins qui lui sont propres, pour construire les significations qui donnent sens à son existence. Dans cette forme de dispersion des croyances et de mobilité des appartenances, où les individus s'accordent la liberté de « *bricoler* leur propre système

30 En 2012, une enquête menée par Win/Up International et mentionnée par *Le Monde* révélait que 63 % des français n'appartenaient à aucun culte reconnu, comprenant 29 % de personnes se déclarant athées et 34 % de personnes affirmant appartenir à aucune religion.

31 CHOLVY (Gérard), *Le fait religieux aujourd'hui en France*, Paris, Cerf, 2005, p. 56.

32 Voir HERVIEU-LÉGER (Danièle), *Le pèlerin et le converti*, Paris, Flammarion, 2001. (chapitre 2)

croyant »[33], on assiste à l'apparition d'un religieux en mouvement, caractérisé selon Danièle Hervieu-Léger par la figure du pèlerin. Ce dernier se déplace, se rapproche de manière temporaire de certaines associations, organisant ainsi un parcours spirituel individuel qui s'apparente à une recherche de construction de soi. Aussi, une distinction est établie entre le pratiquant « classique » et le pèlerin. Tandis que le premier effectue une pratique obligatoire, territorialisée, fixe et répétée, en communauté, le second a une pratique volontaire, mobile, flexible, exceptionnelle et individuelle.

Dans cette offre spirituelle plurielle, une autre figure émerge, celle du « converti » qui peut prendre différentes formes. La première désigne l'individu qui rejette une religion héritée ou imposée pour en choisir une nouvelle, la seconde caractérise les individus non attachés à une tradition religieuse qui découvrent une religion à laquelle ils souhaitent adhérer à la suite d'un cheminement personnel et la troisième inclut le « converti de l'intérieur », c'est-à-dire l'individu qui redécouvre une identité religieuse qui avait été vécue jusque-là de manière formelle[34] (réislamisation, rejudaïsation). À ce titre, la diversification du paysage religieux s'illustre également à travers l'arrivée et le développement de religions non-chrétiennes, notamment l'islam, au cours du siècle dernier.

En effet, les premiers musulmans immigrèrent en France à partir de la Première Guerre Mondiale, prenant part au combat à la suite duquel le maréchal Lyautey voulut exprimer la reconnaissance de la France en contribuant à la construction de la Grande Mosquée à Paris, inaugurée en 1926. Puis, à la suite du second conflit mondial, le besoin de main d'œuvre pour la reconstruction s'avéra important et entraîna de nouvelles immigrations qui se renforcèrent avec la guerre d'Algérie au cours de laquelle des centaines de milliers de musulmans algériens servirent sous le drapeau français. À la suite de la proclamation de l'indépendance de l'Algérie, de nombreux Harkis furent massacrés, provoquant la fuite des survivants en métropole où ils furent confrontés à une attitude de méfiance qui rendit leur intégration particulièrement difficile. Pourtant, on observe auprès de la population musulmane algérienne une volonté de faire table rase du passé en faisant notamment le choix de prénoms chrétiens pour les enfants mais les difficultés d'intégration rencontrées par leurs parents contribuèrent à les isoler et à contrarier les tentatives d'ascension sociale, engendrant des retours à l'islam au cours des années 1970. Durant cette période, des musulmans issus de la migration économique ainsi que des musulmans venus d'Afrique noire firent des demandes pour obtenir des espaces de culte au sein des foyers. En 1976, le secrétaire d'État aux travailleurs immigrés

33 HERVIEU-LÉGER (Danièle), *op.cit.*, p. 43.
34 HERVIEU-LÉGER (Danièle), *op.cit.*, p. 124-125.

Paul Dijoud, autorisa les lieux de culte dans les foyers afin d'aider les travailleurs à sauvegarder leur identité culturelle[35]. Le décret du 29 avril 1976 autorisant le regroupement familial, provoqua l'arrivée de femmes et d'enfants, favorisée par des conditions de vie difficiles dans les pays d'origine. Au début des années 2000, près de cinq millions de musulmans étaient comptabilisés en France bien que les chiffres avancés varient selon les sondages et les études. Toutefois, malgré l'absence de chiffres exacts, l'islam est devenue incontestablement la seconde religion de France. Aussi, cette diversification du paysage religieux fit prendre conscience à la France de sa dimension multiculturelle et multireligieuse éveillant soudainement un désir de revenir vers certaines racines culturelles parmi lesquelles une mémoire du christianisme.

3. Modernisation médiatique du catholicisme en Italie

Durant la seconde moitié du XX^{e} siècle, dans une Europe en proie à la modernisation où l'on observe un détachement vis-à-vis des institutions religieuses, l'Italie pouvait faire figure d'exception. En effet, en tant que siège du Vatican, il était difficile de ne pas associer l'Italie au catholicisme qui apparaît comme le fondement de l'identité nationale dans la conscience collective des italiens. Pourtant, à l'instar d'autres états européens, l'Italie a connu des phases de sécularisation et de mondialisation qui mena l'Église catholique à voir son rôle dominant s'étioler progressivement au sein des sphères sociales devenues de plus en plus autonomes. Cependant, cette autonomisation n'a pas éloigné pour autant les italiens de leur identité catholique qu'ils n'hésitent pas à revendiquer. En effet, malgré ces périodes de mutations, des études ont démontré que la population italienne se considérait encore majoritairement comme catholique, conservant également une image uniforme et traditionnelle de la religion. Cette dernière est en effet liée à des préceptes moraux, des rites et des symboles qui sont transmis de génération en génération dans la mémoire collective. Cependant, la transmission n'exclut pas une réinterprétation voire une transformation des traditions au contact de la modernité et bien que la majeure partie de la population italienne se définisse comme catholique, elle n'en suit pas pour autant les pratiques. À ce titre, on repère d'une part, une partie de la population italienne qui n'accorde plus la même considération aux valeurs proposées par l'Église et d'autre part, des influences extra-catholiques voire extra-religieuses qui font émerger de nouvelles pratiques, de nouveaux modes de croyances

35 CHOLVY (Gérard), *Le fait religieux aujourd'hui en France*, Paris, Cerf, 2005, p. 104-105.

personnalisés qui s'apparentent à une religion sur mesure dans une quête de nouvelle spiritualité avec les religions orientales occidentalisées, le New-Age, les parasciences, etc. De plus, l'Italie n'a pas échappé aux mutations du paysage religieux qui s'est progressivement diversifié (islam, hindouisme, bouddhisme, églises néo-pentecôtistes africaines et asiatiques). Toutefois, bien que d'autres confessions se soient développées sur le territoire italien, la religion catholique reste encore aujourd'hui dominante. Aussi, le catholicisme reste associé à une mémoire culturelle avec laquelle les italiens ne cherchent pas à rompre les liens. Ce « parapluie catholique » permet ainsi d'offrir une image unifiée du pays au milieu d'un sentiment religieux diffus[36]. En effet, la dimension culturelle du catholicisme apparaît intrinsèquement liée à l'identité collective italienne. Aussi, en conciliant leur fidélité culturelle au catholicisme et une autonomie dans les croyances et les pratiques plurielles, les italiens démontrent leur capacité à être « religieusement modernes »[37].

Ce rapport à la modernité s'est particulièrement illustré avec le Concile de Vatican II initié par Jean XXIII en 1962 et poursuivit par son successeur Paul VI jusqu'en 1965, qui marqua un tournant dans le paysage socioreligieux grâce à une série de réformes qui permit à l'Église de montrer une ouverture vers la modernité mais aussi de favoriser le dialogue avec les religions non-catholiques et les communautés de non-croyants, témoignant de la prise de conscience de l'Église de prendre en considération l'impact de la modernité et de la sécularisation sur la société italienne. De plus, au cours des années 1980, le monde catholique s'est progressivement détaché de la classe politique en s'éloignant notamment du parti de la Démocratie Chrétienne qui cessa ses activités en 1994. Aussi, l'affaiblissement du lien entre religion et politique de parti permit à l'Église de jouer de manière autonome un rôle politique, éthique et moral à l'échelle nationale mais aussi internationale. À cette même échelle, l'Église connut une visibilité croissante au cours des dernières décennies en transformant le pouvoir religieux traditionnel en un pouvoir de communication religieuse à partir d'une figure emblématique incarnée par le pape Jean-Paul II[38] qui, par un important travail de communication de masse, instaura une réelle proximité avec les croyants. La relation entretenue par Jean-Paul II avec les médias, notamment la télévision, permit à l'Église de diffuser des messages sur des valeurs de paix et de moralité chrétienne à l'échelle mondiale et ainsi de renforcer sa visibilité et son autorité. À Rome, mais aussi dans les villes du monde

36 CIPRIANI (Roberto), *La religione diffusa*, Rome, Borla, 1998.

37 PACE (Enzo), « Nation et religion en Italie » in CAPELLE-POGĂCEAN (Antonela), MICHEL (Patrick), PACE (Enzo) (dir.), *Religion(s) et identité(s) en Europe*, Paris, Presses de Sciences Po (P.F.N.S.P.) « Académique », 2008, p. 66-67.

38 PACE (Enzo), *op.cit*., p. 65.

entier, Jean-Paul II réussit à rassembler les croyants qui, par ces manifestations de masse (le Jubilé du Nouvel An, les Journées Mondiales de la Jeunesse) particulièrement médiatisées, éprouvent le sentiment d'appartenir à une identité religieuse et de participer à des moments clefs de l'histoire.

La télévision devint un média phare pour l'Église et les voyages du Pape étaient comparables à de véritables performances. Aussi, le pontificat de Jean-Paul II permit de favoriser la diffusion de la religion catholique à travers les mass médias, notamment avec l'augmentation de la présence du thème religieux dans les programmes jusqu'à noter la participation en direct de cardinaux, de prêtres ou de sœurs dans des émissions de sport, de variété ou de spectacle[39]. La prise de conscience du pouvoir de diffusion des mass médias permit à l'Église de diffuser efficacement la pensée religieuse et de se saisir de ces différents instruments que sont la presse, la radio, la télévision et aujourd'hui Internet[40], pour communiquer avec la société et créer une nouvelle proximité.

La modernisation de la société eut donc des conséquences notables sur la pratique religieuse mais cette période n'est pas synonyme de recul de la religion, elle illustre davantage une recomposition des croyances aux formes inédites qui témoignent du mélange des cultures, des problèmes identitaires et des sentiments de doute propres à la modernité. Parmi les changements observés, l'église institutionnelle a constaté une baisse croissante de la confession illustrant des difficultés à conserver son autorité morale[41]. Cependant, elle prit conscience de sa dimension symbolique capable de jouer un rôle dans le milieu social, en apportant son regard sur des questions éthiques, morales liées à des sujets tels que l'avortement ou le divorce.

Les dernières décennies furent marquées par la visibilité croissante de l'Église sur le devant de la scène nationale et internationale notamment en raison d'une importante communication à travers les différents médias et plus particulièrement, la télévision. Ce lien entre religions et médias fut illustré au sein de l'exposition *Medium religion : faith, geopolitics, art*[42] qui mit notamment en lumière le développement de la propagande religieuse à travers la télévision et

39 RUFFINENGO (Chiara), « Le trasformazioni del panorama religioso dell'Italia contemporanea » in DE PAULIS-DALEMBERT (Maria Pia) (dir.), *L'Italie entre le XX^e^ et le XXI^e^ siècles : la transition infinie*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006, p. 109.

40 Le site officiel du Vatican : http://w2.vatican.va

41 PACE (Enzo), *op.cit.*, p. 62.

42 *Medium religion : faith, geopolitics, art*, catalogue d'exposition, Center for Art and Media, Karlsruhe, 23 novembre 2008 – 19 avril 2009.

Internet au cours des dernières années. Cette nouvelle relation entre les deux sphères attira l'attention des artistes et l'exposition présentait différentes installations et vidéos, développant une réflexion autour de ce phénomène. Au sein de cette exposition, la religion apparaissait comme un sujet politique et social important du XXI[e] siècle, capable de s'adapter aux mutations technologiques mais les œuvres révélaient également une attitude des artistes vis-à-vis de la religion qui pouvait être perçue comme blasphématoire dans le but de provoquer un autre mode de perception des symboles religieux[43]. Or, bien que cet aspect soit abordé au sein des œuvres présentées dans cette étude, la religion est également observée sous des aspects bien différents en apparaissant comme un sujet à partir duquel le spectateur sera en mesure d'y trouver des repères culturels mais aussi spirituels à travers des œuvres cherchant à reproduire les sensations et les émotions que l'expérience du religieux peut offrir. La vidéo n'est donc pas exploitée ici comme un média mais bien comme un médium dont les qualités techniques et esthétiques permettent de se rapprocher de l'expérience physique et émotionnelle que le religieux peut procurer. Aussi, afin de mieux comprendre les spécificités de la pratique vidéo face aux pratiques dites « traditionnelles », une mise en lumière des différentes étapes de l'évolution de cette technique au cours des dernières décennies apparaît essentielle.

43 Parmi les différents pays représentés dans cette exposition, nous pouvons citer : l'Albanie, l'Algérie, l'Allemagne, la Chine, la Corée du Sud, l'Égypte, l'Iran, le Liban, la Suisse.

II. L'art vidéo : entre rupture et continuité

Parler d'art vidéo peut en soi susciter un mélange de curiosité et de méfiance en raison des multiples réponses qui peuvent être données à la simple question : qu'est-ce-que l'art vidéo ? Sans se lancer dans une histoire de l'art vidéo détaillée qui n'aurait ici qu'un intérêt limité, il est toutefois nécessaire d'en décrire les grandes étapes afin de mettre en lumière la manière dont les artistes de cette présente étude s'inscrivent dans cette pratique particulièrement riche et complexe. En effet, en excluant la dimension artistique, la vidéo est une technique qui s'est démocratisée au fil des décennies au point d'être devenue accessible à toute personne possédant ne serait-ce qu'un téléphone portable. De plus, le développement des sites internet d'hébergement tels que Youtube ou Dailymotion ont permis de donner accès à plus de mille milliards de vidéos[44] « amateur » et professionnelles visionnées par plus de 1,5 milliard de personnes par jour. Dans ce raz-de-marée audiovisuel, il peut donc sembler difficile de distinguer une pratique artistique. Pourtant, nombreux sont les artistes qui se définissent aujourd'hui comme vidéastes. Certains artistes présentés dans cette recherche tels que Robert Cahen, Gérard Cairaschi, Gianni Toti ou le collectif Studio Azzurro, appartiennent à la première génération de vidéastes dont le travail, qui s'étale sur plus de quarante ans, témoigne de l'évolution de cet art. Mais comment cet art se définit-il ?

1. Vidéo et télévision

Les premières heures de l'art vidéo présentent déjà un paysage assez flou en raison de la relation ambiguë et conflictuelle entre la vidéo et la télévision, décrite par Jean-Paul Fargier en ces termes : « L'art vidéo est contre, tout contre la télévision »[45]. Le signal vidéo, qui est la base du système de la télévision, constitue le point de départ des premières expérimentations artistiques réalisées dès les années 1950, à partir d'un dérèglement de l'image, comme un geste de déconstruction de la télévision[46]. Cet acte avait principalement pour but de découvrir et d'expérimenter les qualités plastiques de l'image électronique. Cependant, les artistes désiraient aller plus loin et créer des images pouvant être diffusées par l'intermédiaire de la télévision mais les outils audiovisuels n'étaient financièrement accessibles qu'aux chaînes de

44 https://www.webrankinfo.com/dossiers/youtube/chiffres-statistiques

45 PARFAIT (Françoise), *Vidéo : un art contemporain*, Paris, Regard, 2001, p. 18.

46 L'artiste allemand Wolf Vostell réalisa une série d'œuvres nommée *Dé-collages* où des images télévisuelles étaient déformées par diverses manipulations électroniques. Ce principe du *dé-collage* est basé sur l'idée d'un détournement des images de leur utilisation initiale tel un geste de contestation face à un système établi.

télévision. Ces dernières, conscientes de l'intérêt que les artistes portaient aux nouvelles technologies audiovisuelles, virent l'opportunité de bénéficier de leur potentiel créatif par l'intermédiaire de contrats ouvrant à une collaboration entre la télévision et les artistes. Au cours des années 1960, des chaînes américaines diffusaient des programmes expérimentaux tels que *Boston* sur WGBH, *Artists in residence*, *The Medium is the medium*[47] (ill. 1). En Italie, en 1972, la deuxième chaîne de la RAI proposait le programme *Happening* de Enrico Rossetti et Pasquito del Bosco au cours duquel fut diffusé *Il televisore che piange (la télévision qui pleure)* de Fabio Mauri où le spectateur se retrouvait face à un écran blanc et entendait les pleurs de l'artiste pendant une minute. Cette expérience fut d'ailleurs perçue comme une panne par de nombreux téléspectateurs.

Illustration n° 1
Nam June PAIK
vidéo expérimentale diffusée dans le cadre du programme *The Medium is the Medium* – 1969

La télévision devint un terrain d'expériences jusqu'à devenir un lieu d'exposition en diffusant les œuvres créées pour elle. Un autre cas de figure se présenta en France avec Jean-Christophe Averty qui travailla au sein de la télévision afin d'y apporter de nouvelles formes esthétiques. Devenue une figure emblématique du paysage audiovisuel, Jean-Christophe Averty créa une imagerie télévisuelle dynamisée par des trucages et des images synthétiques (ill. 2). La richesse de son œuvre, considérée comme un travail de laboratoire, amena la télévision française à créer le service de recherche de la RTF en 1961, dirigé par Pierre Schaeffer[48]. Cependant, Jean-Christophe Averty reste un exemple isolé car d'une manière générale, notamment aux États-Unis, la télévision tourna le dos aux artistes qui réalisaient des œuvres expérimentales en cessant de les diffuser. Cette situation provoqua l'émergence d'une télévision alternative proposant des programmes engagés se positionnant contre la télévision

47 Allan Kaprow, Nam June Paik, Otto Piene, James Seawright, Thomas Tadlock et Aldo Tambellini ont créé des œuvres spécifiquement pour la télévision dans le cadre de l'émission *The Medium is the medium* en réponse à la phrase de Marshall McLuhan : « Le message, c'est le médium ».

48 En 1968, Pierre Schaeffer fonda le Groupe de Recherche Image (GRI) qui devint l'Institut National de l'Audiovisuel (INA) en 1974, chargé « de la conservation des archives, des recherches de création audiovisuelle et de la formation professionnelle » (article 3 de la loi 74-696 du 7 août 1974 relative à la radiodiffusion et à la télévision).

mais aussi explorant les possibilités documentaires de la vidéo en s'associant à des mouvements militants contre la guerre du Vietnam. En 1968, la France vit également apparaître des projets alternatifs à la télévision d'État au cours d'une période politiquement troublée. Aussi, au cours des années 1970, la télévision devint une cible pour les artistes qui l'appréhendaient comme un outil de propagande au sein d'une société de consommation grandissante.

Illustration n° 2
Jean-Christophe AVERTY
Générique de l'émission *Les Raisins verts* (1963)
clips vidéos réalisés pour Gilbert Bécaud, Serge Gainsbourg, Yves Montand, Henri Salvador

C'est également au cours de cette période que l'art vidéo fit ses premiers pas en Italie, plus exactement en janvier 1970 à la *Biennale Internazionale della giovane pittura. Comportamenti Progetti Mediazioni*[49]. Dans le cadre de cette exposition collective, plusieurs enregistrements vidéos en circuit fermé[50] sur des cassettes de bandes magnétiques furent présentés. Toutefois, malgré les difficultés techniques et la mauvaise qualité d'image que pouvaient présenter les œuvres vidéos, de nouvelles manifestations[51] furent organisées pour répondre à la curiosité du public et des critiques intrigués par le caractère innovant de ce nouveau médium. Dans le prolongement de cette expérience, la Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea de Ferrare réalisa un projet culturel pour la création d'un réseau télévisé câblé concurrençant la RAI nationale : le Centre d'art vidéo du Palais des Diamants, dirigé par Lola Bonora et qui devint l'un des principaux lieux de production et de diffusion d'art vidéo en Italie[52]. Les années 1970 représentent pour l'Italie une décennie riche en productions vidéos avec le désir de mettre en avant la vidéo d'artiste avec l'organisation d'expositions telles que *Videotapes* à la Galleria del Cavallino ou *Arte Video e Multivision* à Rome en 1975, *Arte e*

49 *Gennaio 70, Terza Biennale internazionale della giovane pittura. Comportamenti, Progetti, Mediazioni*, Museo Civico de Bologne, 31 janvier-28 février 1970.
50 La production vidéo des années 1970 en circuit fermé, basée sur le principe de la captation et de la diffusion de l'image en simultané, ouvrit le champ créatif pour les artistes qui y voyaient la possibilité de travailler le mouvement, la synchronisation sonore ou l'orientation champ et hors-champ.
51 *Eurodomus 3* (mai 1970), *Video libro n° 1, Improvvisazioni su videonastro VPL 6 IC, Videoregistratore LDL 1000, Telecamera Mini Compact à la Galleria dell'Obelisco* (14 mai 1971).
52 Le centre accueillit des artistes nationaux et internationaux tels que Marina Abramovic & Ulay, Nam June Paik, Gianni Toti, Woody Vasulka.

Cinema 1965-1977 au Centre International de Brera où étaient présentées des vidéos d'artistes en parallèle des films sur pellicule, une rétrospective de la vidéothèque de Luciano Giaccari à la Galleria Comunale di Arte Moderna de Bologne en 1977, la rétrospective *Per una videoteca pubblica* du Centre d'art vidéo du Palais des Diamants de Ferrare ou encore la rétrospective *Video 79 : video – the first decade* au Museo del Folklore Romano à Rome. Ces différentes manifestations permirent de rendre compte de la créativité croissante au sein de la pratique vidéo et des différentes formes qu'elle pouvait prendre. En effet, si la télévision constitue le point de départ incontestable de la vidéo, cette dernière est parvenue à s'en éloigner pour devenir une pratique artistique à part entière.

2. La naissance de l'art vidéo

En parallèle de la relation conflictuelle entre artistes et télévision, la vidéo se forgea une place au sein du groupe Fluxus, notamment avec Nam June Paik (Corée) et Wolf Vostell (Allemagne). Né en Allemagne en 1962 autour de George Maciunas, le groupe Fluxus se caractérise notamment par son hétérogénéité (musique, performance, peinture) et ses créations interrogeant avec humour le statut de l'œuvre d'art, le rôle de l'artiste ainsi que la place de l'art dans la société. Cherchant des terrains vierges à explorer, Nam June Paik s'empara de la télévision pour réaliser différentes expérimentations à partir des signaux électroniques donnant lieu à l'organisation de l'exposition *Exposition of music – Electronic Television* à Wuppertal en Allemagne qui ouvrit ses portes le 11 mars 1963, considérée pour certains spécialistes comme la date de naissance de l'art vidéo bien que le terme d'*art vidéo* ne soit apparu qu'une dizaine d'années plus tard au moment de la reconnaissance de la vidéo comme pratique artistique par les milieux officiels.

Toutefois, aux États-Unis, les expérimentations liées à la télévision n'étaient pas considérées comme de l'art vidéo. Aussi, la naissance de l'art vidéo serait ici plus tardive avec la mise sur le marché du premier enregistreur vidéo portable nommé le Portapak Sony, permettant notamment aux artistes de créer des œuvres en dehors des studios de télévision. Lancé en 1967, le Portapak était constitué d'une caméra bandoulière, d'une batterie, d'un enregistreur et d'un moniteur pour visualiser l'image (ill. 3). Cependant, trop onéreuse à son lancement, cette nouvelle technique électronique ne pouvait pas être acquise par de nombreux artistes. Grâce à l'obtention d'une bourse, Nam June Paik était parvenu à se la procurer, même deux

ans avant le lancement commercial et par conséquent, il aurait réalisé la première œuvre désignée comme de l'art vidéo[53].

Illustration n° 3
Caméra Pye MK5 utilisée en 1963 VS Le Portapak Sony commercialisé en 1967

Aussi, dans ce paysage de l'image en mouvement, la vidéo s'est principalement distinguée du cinéma par la malléabilité de la caméra vidéo qui permit aux artistes de se rapprocher d'un style pouvant être qualifié de « documentaire », en cherchant à capter le réel. La réalisation en une seule prise et l'instabilité de l'image, offraient à la vidéo une dimension intime et subjective, loin des codes cinématographiques. Cependant, cette qualité singulière de l'image et le mode de diffusion essentiellement orienté vers le moniteur, rendaient difficile la reconnaissance de la vidéo au sein des pratiques artistiques reconnues. Nam June Paik joua ici un rôle déterminant en affirmant la nécessité de mettre en scène l'image électronique au sein de l'espace d'exposition pour qu'elle devienne pertinente. En réalisant des « sculptures » à partir de moniteurs, Nam June Paik contribua à faire entrer l'image vidéo au sein des institutions muséales (ill. 4).

La vidéo apparaît incontestablement comme une pratique aux potentiels formels multiples que les artistes ne cessent d'exploiter, en y voyant également la possibilité de créer un dialogue avec les autres disciplines artistiques. La création en 1972 du centre vidéo Art/tapes/22 à Florence en témoigne. Véritable laboratoire artistique, il mettait à disposition le matériel nécessaire pour la création, aidait à la production et à la diffusion des œuvres. Son importance est de taille car ce centre accueillit des artistes tels que Vito Acconci, Douglas Davis, Joan Jonas ou encore Bill Viola qui y réalisa ses premières expériences vidéos. La propagation de

53 Les écrits consacrés à l'histoire de l'art vidéo mentionne souvent la réalisation d'une bande vidéo de quelques secondes intitulée *Café Au Go Go* (1965) montrant un trajet que Nam June Paik aurait effectué en taxi et au cours duquel il était possible d'apercevoir une foule autour du Pape qui était de passage à New-York. Or, cette vidéo sans cesse évoquée par l'artiste, n'a jamais été visionnée. À la suite de son décès, des recherches au sein de ses archives personnelles ont démontré que cette vidéo n'avait jamais existé et que l'artiste avait constitué tout un mythe autour de l'acquisition du Portapak et de la réalisation de cette première vidéo.

la vidéo dans la sphère artistique, avec ses formes variées, incitèrent Luciano Giaccari à rédiger en 1972 une classification des méthodes d'utilisation de la vidéo dans le domaine de l'art (*Classificazione dei metodi di impiego del video in arte*)[54].

Illustration n° 4
Nam June PAIK
TV Bed (1972) / *TV Buddha* (1974) / *66-76-89* (1990)

À la même période, certaines expériences menées dans le domaine du cinéma contribuèrent à l'évolution de la pratique vidéo. En effet, le cinéma d'artiste fut également un important terrain d'expérimentations pour exploiter toutes les possibilités formelles et ce, jusqu'à se rapprocher de l'esthétique vidéo[55]. Cependant, l'une des différences notables entre la vidéo et le cinéma au cours des années 1960 et 1970 est le dispositif d'exposition. Tandis que le visionnage de la vidéo se fait par moniteur, créant une frontalité entre l'image et le spectateur, l'image cinématographique est projetée sur un écran formant, entre le projecteur et l'écran, un espace dans lequel le spectateur se retrouve. En 1973, l'installation d'Anthony McCall *Line describing a cone* (ill. 5) mit en lumière cet espace en le rendant tangible par l'intermédiaire d'un faisceau lumineux formant un cône de lumière rendu visible par des fumigènes.

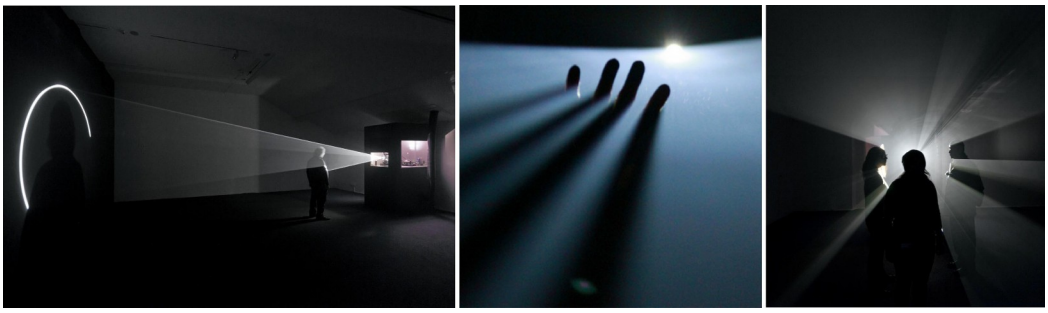


Illustration n° 5
Anthony MCCALL – *Line describing a cone*
film cinématographique NB – 1973

54 Luciano Giaccari y distingue la vidéo-cassette, la vidéo-performance, la vidéo-reportage, la vidéo-interview, la vidéo-critique, la vidéo-didactique.
55 LISCHI (Sandra), « C'era una volta cinema e video » in *Cine ma video*, Pise, Edizioni ETS, 1996, p. 11-21.

Ce dispositif incitait à détourner le regard du spectateur de l'écran pour le diriger vers l'espace central dans lequel il était invité à pénétrer en traversant le cône de lumière. Par ce dispositif, Anthony McCall transforma l'espace de projection en une zone dynamique dans laquelle le spectateur devenait mobile. Or, une rencontre du cinéma et de la vidéo s'opéra à la fin des années 1970 et au début des années 1980 avec la commercialisation des vidéoprojecteurs offrant la possibilité à l'image vidéo de passer du format figé des moniteurs à la malléabilité de la projection permettant à l'image d'être présentée sous différents formats.

Cette évolution joua un rôle important dans la construction d'un espace praticable par le spectateur au sein de l'œuvre elle-même, notamment au cours des années 1990. La projection se présenta comme une opportunité pour éloigner la vidéo de la télévision et la rapprocher de l'image d'art. Cette observation se confirme avec l'approche de certains vidéastes tels que Tony Oursler qui affirmait que le travail unique sur écran équivalait à demander à un peintre de ne « travailler qu'avec un seul format de toile »[56]. Le rapprochement avec la peinture s'est d'ailleurs affirmé avec des projections monumentales sur des pans de murs, comparables à des fresques ou en adoptant la forme de diptyque ou polyptyque (ill. 6 et 7).

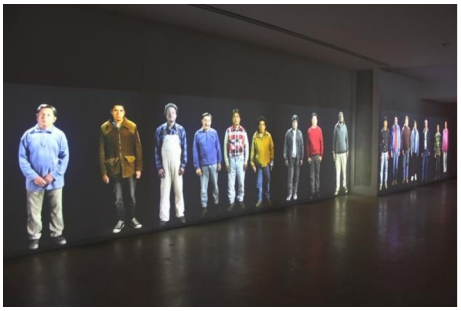


Illustration n° 6
Gary HILL – *Viewer* – 1996

Illustration n° 7
Bill VIOLA – *The Crossing* – 1996

Le collectif milanais Studio Azzurro composé de Paolo Rosa, Fabio Cirifino et Leonardo Sangiorgi apparaît à son tour comme un acteur essentiel de l'évolution de l'art vidéo en démontrant son caractère malléable grâce à un intérêt particulier porté aux nouvelles technologies faisant évoluer la vidéo vers un art pouvant être qualifié de « multimédia » ou plus récemment d'*art comportemental* (Living Art)[57] au sein duquel les œuvres s'activent en fonction des déplacements du spectateur mais aussi à partir de la manipulation de certains composants de l'installation.

56 PARFAIT (Françoise), *op.cit.*, p. 156.
57 Voir AZIOSMANOFF (Florent), *Living art : l'art numérique*, Paris, CNRS, 2009.

À partir des années 1980, les importants développements technologiques de la vidéo contribuèrent à offrir aux artistes la possibilité de créer des œuvres avec une qualité professionnelle notamment grâce à l'utilisation de logiciels graphiques et le développement du numérique. Les artistes vidéastes virent l'opportunité de travailler différemment, de se rapprocher notamment d'un travail d'écriture scénaristique, d'accentuer la dimension photographique, expressive et poétique de l'œuvre à partir d'un travail en post-production. L'influence du cinéma dans la vidéo est notable avec des artistes issus pour certains d'une formation cinématographique au sein de laquelle ils apprirent les différentes phases de création, production et diffusion d'un film leur permettant d'acquérir une véritable autonomie en travaillant par la suite à partir du médium vidéo. Ce passage du cinéma à la vidéo est souvent justifié par des raisons économiques et pratiques qui mettent en lumière la souplesse de la technique vidéo face au cinéma et l'autonomie de travail qu'elle offre.
Les œuvres présentées démontreront une approche de la vidéo de plus en plus hybride où image, son et espace entrent en relation voire en communion pour offrir aux spectateurs une expérience synesthésique vécue, à travers des sensations et des émotions, comme un passage. Le rôle de la perception dans l'œuvre est alors central et les œuvres créées révèlent l'émergence ou le réinvestissement de thèmes métaphysiques, politiques, sociaux et religieux.

3. Nouvelles techniques, nouvelles approches

La propagation de la vidéo en tant que pratique artistique au vaste potentiel technique et esthétique, donna naissance à une nouvelle génération d'artistes à travers le monde, proposant des œuvres riches en références culturelles. Ces choix reflètent la volonté de recréer une connexion avec la mémoire qui semblait avoir été rompue au cours des années 1980 lors du développement exponentiel de la vidéo et ce, bien au-delà de la sphère artistique. En effet, les spots publicitaires et les clips musicaux entretenaient une culture du présent, de communication et de consommation coupant les liens avec les références du passé. Or, à partir des années 1990, le dialogue avec le passé est réinstauré, témoignant d'une volonté de retrouver certaines racines culturelles. Les œuvres de l'artiste marocain Mounir Fatmi en sont le témoignage. Ouvrant sa création à différentes techniques, la vidéo possède une place notable dans son œuvre au sein duquel le thème religieux puisé dans la mémoire collective, vient se greffer pour interroger notamment les relations interculturelles (ill. 8, 9 et 10). Cet axe de travail repose sur une expérience vécue à Rome lors de sa formation artistique au cours

de laquelle l'artiste prit conscience du contraste culturel entre l'Europe et l'Afrique du Nord, et de certains stéréotypes véhiculés qui le menèrent vers un processus artistique basé sur la « confrontation entre Orient et Occident, sacré et profane, culture intellectuelle et populaire »[58], en travaillant sur le caractère mouvant de leurs frontières.

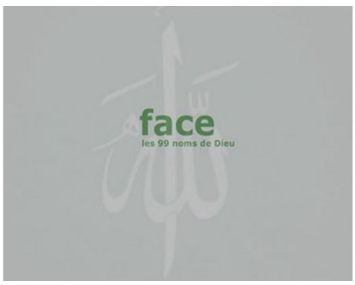


Illustration n° 8
Mounir FATMI
Face, les 99 noms de Dieu
vidéo – 9'04'' – 1999

Illustration n° 9
Mounir FATMI
La jambe noire de l'ange
vidéo – 10'02''– 2011

Illustration n° 10
Mounir FATMI
Le silence de Saint Pierre Martyr
vidéo – 5'04''– 2011

Cette approche se renforça à la suite des attentats du 11 septembre 2001 et donna lieu à des réalisations de vidéos, sculptures et installations s'inscrivant dans un discours politique (*God is dead*, 2007 / *God is great*, 2009 / *Brainteaser for Moderate Muslim,* 2009) qui résonne avec les vidéos de Kader Attia, Halida Boughriet, Florence Lazar ou Louis-Cyprien Rials qui mettent également en lumière les tensions entre pays, les regards parfois biaisés entre l'Orient et l'Occident, les dialogues interculturels où la religion se présente comme un acteur politique et social important. Cette implication politique et sociale de ces artistes vidéastes français révèle un souci d'engagement également décelable chez des artistes italiennes comme Irene Dionisio ou Chiara Mulas qui puisent, quant à elles, dans la tradition culturelle italienne, entre rituels religieux et païens, pour stimuler une réflexion autour de sujets de société contemporains.

La recherche de dialogue avec le passé s'illustre également avec Bill Viola en réinvestissant des tableaux de maîtres anciens, liés à des thématiques chrétiennes, au sein desquels il trouve des repères et des symboles auxquels il donne une dimension contemporaine pour mettre en lumière des questions métaphysiques et existentielles. Son travail se caractérise par une approche esthétique singulière, une recherche de qualité visuelle et sonore optimale ainsi qu'un rapport au temps qui font du vidéaste américain une source d'inspiration précieuse pour la nouvelle génération d'artistes. Certaines œuvres présentées dans cette recherche en témoignent et la plupart des artistes concernés n'hésitent pas à revendiquer l'influence majeure de l'œuvre de Bill Viola au sein de leur travail, qui sera développée en troisième

58 DAVIES (Lillian), *Mounir Fatmi : Suspect Language*, Milan, Skira, 2012, p. 21.

partie autour de l'expérience du temps. Ce rapport au passé à partir de la tradition picturale est également observable à travers le travail de Sara Rossi dont les vidéos présentent des atmosphères picturales en écho à Goya, Tiepolo ou Caspar David Friedrich.

Le réinvestissement des œuvres des maîtres anciens crée un dialogue à travers le temps et permet une mise en valeur réciproque des œuvres. D'une part, le vidéaste trouve dans les toiles choisies la source symbolique et esthétique nécessaire au traitement de son sujet (la condition humaine, la souffrance, la finitude) ; d'autre part, l'œuvre réinvestie trouve un second souffle avec des traitements de l'image liés à la technique vidéo permettant de renforcer voire de transcender la dimension spirituelle du thème par le caractère immatériel du médium. Or, ce dialogue entre les arts et le temps se poursuit avec des artistes tels que Leo Canali, Manuel Fanni Canelles, Marcantonio Lunardi, Antony Jacob ou Natacha Muslera qui par le choix de la citation, de la réinterprétation ou de la simple influence, offrent une dimension picturale à la vidéo mais conduisent surtout le spectateur à porter un regard neuf sur un sujet et une œuvre appartenant tous deux à la mémoire collective.

L'exemple français et italien sur lequel se base cette étude démontrera que par le travail de scénographie, de réflexion liée au temps et au mouvement, l'art vidéo s'affirme de plus en plus comme l'héritier ou plutôt le passeur des grandes pratiques artistiques traditionnelles pour nous réapprendre à regarder et à contempler dans une attitude proche de la méditation, révélant une dimension spirituelle à travers un médium pourtant associé aux nouvelles technologies. Les quarante-et-un artistes présentés (vingt-quatre français et dix-sept italiens), des pionniers de l'art vidéo aux artistes nés dans les 1980, travaillent rarement la vidéo de manière exclusive. Celle-ci s'insère de manière plus ou moins importante dans un processus créatif où se croisent la photographie, le cinéma, la musique, les installations, la peinture et l'informatique. Les œuvres utilisant l'animation 2D ou 3D (Lydie Jean-Dit-Pannel, Raphaël Poli et Gianni Toti), les installations-vidéos (Sylvie Blocher, Robert Cahen, Marion Castor, Tania Mouraud, Orlan, Irene Dionisio), les installations vidéos interactives (Studio Azzurro, Jean-Claude Pieri et Letendre) sont le témoignage d'un art en perpétuelle évolution qui se nourrit de différentes techniques en créant des croisements qui rendent difficile la constitution d'une typologie et ce, jusqu'à reposer la question : comment l'art vidéo se définit-il ? D'autre part, la question du lien entre exposition et condition de visionnage se pose. En excluant les vidéos qui appartiennent à une installation, les vidéos peuvent être visionnées de différentes manières. En effet, avec le numérique, les œuvres ne sont plus destinées à un support de

visionnage unique. D'une part, elles peuvent être diffusées dans une salle d'exposition par projection ou par écran de télévision. D'autre part, elles deviennent accessibles en dehors des lieux d'exposition grâce à Internet permettant à toute personne de visionner les œuvres sur un écran de télévision, un ordinateur ou un téléphone. Le visionnage de vidéos à travers des supports multiples limite les conditions favorables de réception de l'œuvre dans la mesure où les artistes soulignent pour nombre d'entre eux, l'importance du caractère immersif de l'œuvre. Cette facilité d'accès aux œuvres vidéos ne peut être finalement considérée que comme un accès à un document offrant des informations mais aussi comme un moyen pour tout artiste de diffuser son travail. Aussi, dans le cadre de ce travail de recherches, visionner les œuvres dans les conditions optimales souhaitées par le vidéaste, à savoir la projection de la vidéo dans une salle obscure sans bruit parasite, fut rarement possible. Le témoignage des artistes a donc joué un rôle essentiel dans la recherche d'informations liées à l'expérience de l'œuvre, aux sensations visuelles et physiques recherchées afin de pouvoir détecter l'impact de la technique sur le sujet choisi.

PARTIE I : RÉSURGENCE DU THÈME RELIGIEUX DANS L'ART VIDÉO

La question de la réhabilitation ou du réinvestissement de la référence religieuse dans l'art n'est pas neuve et les études dont elle fit l'objet interrogent notamment les raisons qui ont amené les artistes contemporains à se plonger dans cette sphère du religieux alors que la période semblait favoriser leur éloignement. Dans cette résurgence de l'iconographie religieuse, le panel d'œuvres est suffisamment large pour distinguer différentes approches qui ne relèvent pas uniquement d'une intention de subversion mais aussi de réinvention à travers des sujets liés à l'humain, à la vie, à la mort mettant en lumière des interrogations personnelles empreintes de doute engendrées par l'échec des utopies politiques, sociales et scientifiques. L'attention portée à la nature humaine manifeste un souhait d'en révéler les faiblesses à travers des figures qui portent pour beaucoup une dimension christique.

Ce constat s'applique également aux œuvres vidéos dont certaines témoignent d'une réappropriation de figures chrétiennes illustrant, dans la continuité des peintres, sculpteurs et photographes, une préoccupation vis-à-vis d'une humanité en souffrance. Cependant, tandis que la figure humaine se raréfiait dans les pratiques artistiques traditionnelles au cours des années 1960 et 1970, l'art vidéo la plaçait au cœur de sa production, notamment en raison de ses liens étroits voire indivisibles avec l'art de la performance. Au sein du groupe Fluxus, de l'Art corporel (ou Body Art dans sa version anglophone) et de l'actionnisme viennois, le corps subit de multiples épreuves à la limite du supportable et les artistes performers se référèrent à leur tour à la figure christique dont la dimension sacrificielle convoquait la chair, la blessure, le sang et les cris. Les douleurs infligées au corps sous forme de rituels avaient un rôle purificateur et rédempteur, et la souffrance du corps, autrefois exprimée à travers les toiles, devenait réelle, présente, frontale avec une théâtralisation de la violence où le corps de l'artiste, devenu médium et matériau, était mis à l'épreuve jusqu'aux limites de la mort[59]. Aussi, lorsque les artistes performers commencèrent à intégrer progressivement l'usage de la vidéo dans leurs créations, la restitution de la souffrance de ces corps semblait être remise en cause. Or, les possibilités plastiques et esthétiques offertes par la vidéo telles que le montage, les cadrages, les mouvements de caméra ou la vitesse de diffusion permirent au contraire de rendre la « dimension émotive, affective de la performance, en lui restituant sa violence »[60] voire de l'exacerber pour confronter chaque individu à une réalité brutale dont il est à la fois

59 BERTRAND DORLÉAC (Laurence), *L'ordre sauvage : violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*, Paris, Gallimard, 2004, p. 80.

60 PARFAIT (Françoise), *op.cit.*, p. 190.

victime et responsable. Bien que les œuvres à dimension contestataire se soient raréfiées au cours des années 1980, la fin des années 1990 et le début du XXIe siècle témoignent d'une résurgence de ce type d'œuvres à partir d'une projection contemporaine de l'iconographie et des symboles religieux.

CHAPITRE I. PROJECTION CONTEMPORAINE DE L'ICONOGRAPHIE ET DES SYMBOLES RELIGIEUX

1. Figure christique et Chute de l'Homme

Parmi les différents motifs chrétiens choisis, la figure du crucifié reste incontestablement l'un des plus prisées car c'est à travers elle que « la culture visuelle des sociétés sécularisées garde quelque contact avec le thème christique »[61]. Défiguré, déformé ou parodié, le motif du crucifié au XXe siècle témoigne d'une appropriation voire d'une identification à la figure christique dans le but d'exprimer une angoisse, un « moi souffrant personnel »[62], inaugurant un thème qui sera déployé au XXe et XXIe siècles. À travers le Christ, les artistes y projetèrent leurs souffrances, leurs désirs et ainsi substituèrent au récit biblique leur intimité. Mais la figure christique apparut également durant la guerre. Aussi, entre désarroi personnel et périodes de conflits, des artistes tels que Francis Bacon ou Arnulf Rainer n'ont pas hésité à exprimer leurs doutes vis-à-vis du sens de l'existence et de la croyance en défigurant le Christ jusqu'à le rendre méconnaissable. L'avènement de la non-figuration post-1945 pourrait être vue comme la période sonnant le glas de la représentation christique. Or, il n'en est rien car depuis les années quatre-vingt, avec le retour de la figuration, des thèmes tels que la Cène, l'Ecce Homo, la crucifixion ou la Pietà ont pris place dans la création artistique. Cette mise en lumière de l'humanité du Christ permit de créer une proximité avec le commun des mortels qui voyait ainsi dans ces représentations christiques contemporaines, parfois provocantes, le miroir de la condition humaine tourmentée. Ce réinvestissement de l'iconographie chrétienne se poursuit durant les années 2000 mais il ne doit pas être forcément interprété comme une volonté de rapprochement à une croyance ou comme un geste blasphématoire, il témoigne davantage d'une volonté de retrouver les traces

61 BŒSPFLUG (François), « Jésus à hue et à dia : sur les divers usages du motif du crucifié dans les langages d'images au XXe siècle » in BOILLAT (Alain), KAEMPFER (Jean), KAENEL (Philippe) (dir.), *Jésus en représentations. De la Belle Époque à la postmodernité*, actes du colloque de l'Université de Lausanne, 6-9 mai 2009, Gollion, Infolio, 2011, p. 22.

62 COTTIN (Jérôme), *La mystique de l'art : Art et christianisme de 1900 à nos jours*, Cerf, Paris, 2007, p. 31.

d'un patrimoine culturel et symbolique appartenant à la mémoire collective[63]. Le réinvestissement de la figure christique dans l'art vidéo en témoigne avec des artistes qui se sont emparés d'une technique dont les progrès techniques et esthétiques amenèrent les artistes à travailler le sujet avec un nouveau souci de la mise en scène, de l'éclairage et de la réalisation, permettant de renouveler notre regard sur la souffrance christique mais aussi de porter une attention nouvelle sur les thèmes de la rédemption et de la chute.

1.1. La souffrance christique

Le retable d'Issenheim de Matthias Grünewald figure sans conteste parmi les œuvres d'art les plus emblématiques sur la souffrance christique dont les multiples reproductions au sein des publications dont il fit l'objet permirent de l'intégrer dans la mémoire collective. Parler du retable d'Issenheim alors que notre propos est censé s'orienter vers l'art vidéo peut susciter l'étonnement. Pourtant, cette œuvre maîtresse de la Renaissance allemande possède un lien avec cette pratique contemporaine grâce à l'artiste d'origine arménienne, Sarkis. Artiste pluridisciplinaire, Sarkis s'est emparé de la vidéo afin de créer un cycle d'œuvres nommé « Au commencement ... » au sein duquel il réinvestit différentes œuvres d'art liées au thème christique dont la *Crucifixion* du retable de San Zeno de Mantegna (*Au commencement, le lait ...*) et celle du retable d'Issenheim. En effet, en 2005, le musée d'Unterlinden de Colmar, lieu de conservation du retable, accueillit l'installation vidéo intitulée *Au commencement, le toucher ...* (ill. 11) composée de six vidéos disposée en forme de croix, diffusant les images du Christ de Grünewald dont le corps est ici divisé en six parties. Toutefois, l'image diffusée est bien différente de l'originale car Sarkis fit le choix de la montrer en négatif, transformant l'atmosphère sombre et lourde du retable en une lumière spectrale[64]. Sarkis crée l'étonnement et incite le spectateur à porter un nouveau regard sur une œuvre qu'il pensait connaître. Il redécouvre un autre corps avec lequel Sarkis rentre en contact en venant déposer des touches de couleur jaune s'écoulant doucement sur les stigmates du Christ, peut-être dans un geste de soin, pour apaiser la douleur. Notons également la position horizontale de la croix vidéo incitant le spectateur à se courber légèrement au-dessus du corps du Christ à la manière d'une personne venant veiller un malade. Cette approche, rendue possible par la technique vidéo, permit à Sarkis d'exploiter

63 SAINT-MARTIN (Isabelle), *Art chrétien, art sacré. Regards du catholicisme sur l'art. France XIX^e^-XX^e^*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 282.

64 Voir *Sarkis : au commencement, le toucher,* catalogue d'exposition, FRAC Alsace, Chapelle Saint-Quirin, Sélestat & Musée d'Unterlinden, Colmar, 9 novembre 2005 – 5 février 2006.

une des notions principales de son travail : la mémoire. En réinvestissant l'œuvre de Matthias Grünewald, Sarkis apporte une nouvelle perception pouvant provoquer de nouvelles sensations. Aussi, les ponts créés entre le passé et le présent, permettent au spectateur de s'interroger sur le temps et la mémoire en observant d'un œil neuf, par l'intermédiaire de la vidéo, le retable mais aussi la souffrance christique. Cette redécouverte d'un thème, d'une symbolique et/ou d'une œuvre par l'intermédiaire de la vidéo est notamment repérable dans la création italienne et ce, jusqu'à faire de la vidéo un nouveau support de dévotion.

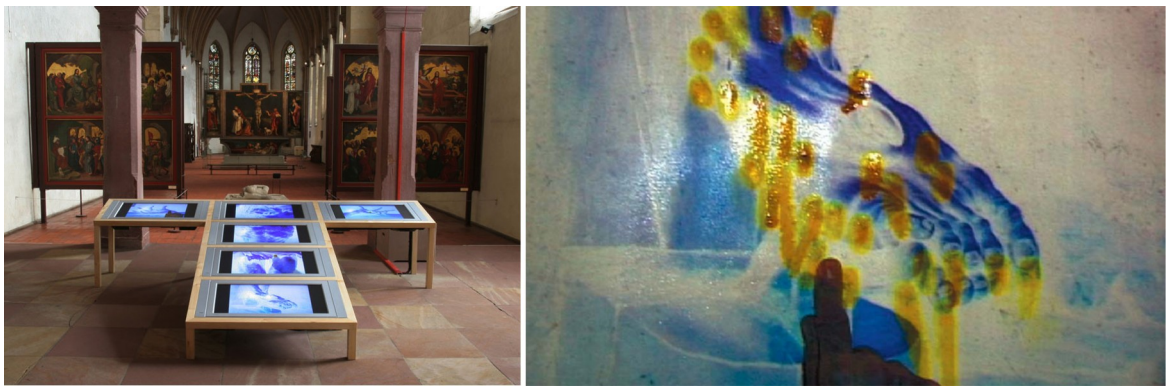


Illustration n° 11
SARKIS – *Au commencement, le toucher*
installation vidéo présentée au Musée Unterlinden de Colmar du 8 novembre 2005 au 9 février 2006

a) La vidéo : un nouveau support de dévotion

Le vidéaste italien Manuel Fanni Canelles appartient à la sphère des artistes qui puisent leur inspiration dans le riche réservoir iconographique religieux pour offrir une dimension symbolique à leurs créations. Travaillant autant derrière une caméra que sur les planches des théâtres, Manuel Fanni Canelles est reconnu pour son travail multidisciplinaire qui tente de gommer les frontières entre la vidéo, l'installation et la performance en plaçant notamment le corps au cœur de ses réflexions. Ces dernières sont orientées autour des relations que l'homme entretient avec son environnement, sa mémoire et ses origines. Lorsque la question de la religion est évoquée, l'artiste l'associe au spirituel qu'il considère comme un « système inhérent à l'être humain [pour lequel] se pose le problème anthropologique de son origine et de sa construction dans le temps »[65]. À ce titre, une vaste réflexion s'est construite à travers le cycle vidéo *Senza Tela* dans lequel Manuel Fanni Canelles se réapproprie des œuvres d'art déjà existantes mais en conservant les mêmes compositions, lumières et couleurs, comme l'illustre la vidéo *Cristo alla colonna*. En effet, à

65 Extrait de l'entretien avec Manuel Fanni Canelles du 11 juillet 2016.

partir du *Christ à la colonne* d'Antonello da Messina peinte en 1476 (ill. 12), l'artiste vidéaste reprit l'ensemble des choix esthétiques, des symboles et le cadrage de l'œuvre originale. Cette dernière présente plusieurs symboles des différents moments de la Passion : la couronne d'épines, la colonne évoquant la flagellation et la corde du portement de croix. Manuel Fanni Canelles fait ici le choix de se réapproprier la figure christique pour montrer la dimension pathétique de l'humanité, pour refléter la douleur et la crise de l'homme issu du monde moderne.

Comme il l'a été souligné précédemment, utiliser la figure christique comme métaphore de la souffrance humaine est une démarche déjà visible dans les arts plastiques. Cependant, avec la vidéo, Manuel Fanni Canelles offre à l'œuvre d'Antonello da Messina une nouvelle dimension qui lui permet de se rapprocher de l'objectif initial de la toile.

Illustration n° 12

Manuel FANNI CANELLES – ***Cristo alla colonna*** vidéo – 2'02'' – 2010

Antonello DA MESSINA – ***Le Christ à la colonne*** huile sur bois – 30 x 21 cm – v.1476/1478 Musée du Louvre, Paris.

En effet, *Le Christ à la colonne* était destiné à être un tableau de dévotion privée. Au XV^e^ siècle, la piété individuelle prenait son essor avec la multiplication des livres d'heures, des objets, des sculptures et des panneaux « destinés à un usage individuel »[66]. Les œuvres de petit format étaient une invitation à la méditation, et la contemplation du sacrifice divin devait susciter la compassion. De plus, Dominique Thiébaut rappelle que la plupart des images de dévotion privée présentait une « effigie sacré – ou un groupe de personnages […] en buste ou à mi-corps ». Désignées sous le nom de *mezza figura*, ces compositions avaient l'avantage

66 *Le Christ à la colonne d'Antonello De Messine*, catalogue d'exposition, Musée du Louvre, Pavillon Flore, Paris, 13 mai – 9 août 1993, p. 64.

d'être à la fois économiques, car peindre un personnage sur fond neutre revenait moins cher que de peindre plusieurs personnages sur fond de paysage, et plus efficaces sur le plan émotionnel. En isolant la figure, le peintre offrait à ses personnages « une présence psychologique plus forte »[67] et mettait le personnage en face à face avec le spectateur avec qui une intimité se créait.

Au XXI[e] siècle, quel médium et quel support permettraient de reproduire ce schéma ? En choisissant la vidéo, Manuel Fanni Canelles crée une œuvre qui peut être visionnée sur un support accessible à tous. De la télévision au smartphone, les écrans sont aujourd'hui des supports de contemplation et de fascination sur lesquels Manuel Fanni Canelles vient présenter une œuvre invitant à la méditation. À cette fin, *Cristo alla colonna* se détourne du flux d'images de plus en plus rapide diffusé par Internet ou la télévision en mettant en scène un homme qui se meut dans une lenteur extrême. Celle-ci permet de décomposer l'expression du personnage pour saisir sa douleur. Le regard dirigé vers le ciel traduit une imploration qui se transforme en sentiment d'abandon lorsque les yeux se baissent et la tête s'incline. Cette dilatation du temps permet la contemplation et rend perceptible les émotions du personnage pour susciter une forme de compassion. La dimension émotive est également produite par le choix du plan fixe qui permet au spectateur de s'imprégner des traits du personnage, de l'atmosphère et de la lumière qui l'enveloppent. En évoquant les visages christiques au cinéma, Jérôme Cottin remarque à ce titre, que l'identification au Christ est plus forte « quand la caméra fait un plan fixe sur le visage […], fortement éclairé sur un fond sombre »[68]. En empruntant à l'iconographie religieuse, Manuel Fanni Canelles emprunte à la *tradition* qui produit un « univers de significations collectives » ramenant les individus plongés dans le doute et l'instabilité vers « un ordre immuable »[69].

Le rapprochement de la peinture et de la vidéo résonne particulièrement avec le travail de Leo Canali qui revendique une inspiration de la tradition picturale de laquelle il se sent plus proche que certaines créations contemporaines. Bien qu'il ait commencé sa carrière en tant que peintre, la vidéo intégra rapidement son espace créatif avec l'ambition de travailler comme un « artisan » qui voulait manipuler les images numériques de la même manière qu'un

67 *Op.cit.*, p. 67.
68 COTTIN (Jérôme), « La 'vraie image' et les autoportraits d'artistes en Christ au XX[e] siècle : similitudes et différences » in RINUY (Paul-Louis), SAINT-MARTIN (Isabelle) (dir.), *La Sainte Face : visage de Dieu, visage de l'homme dans l'art contemporain*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris ouest, 2015, p. 144.
69 HERVIEU-LÉGER (Danièle), *La religion pour mémoire*, Paris, Cerf, 1993, p. 125.

peintre travaille ses pigments[70]. Dans le sillage de Manuel Fanni Canelles, Leo Canali appréhende les textes bibliques comme une tradition qui concerne tout individu et qu'il cherche à faire vivre en exhumant les souvenirs d'une culture commune avec lesquels il crée une résonance avec notre société contemporaine.

b) Frontalité du corps christique : miroir de la violence contemporaine

Durant les années 1980, l'artiste américain Gary Hill avait réalisé l'installation vidéo intitulée *Crux* (ill. 13) pour laquelle l'artiste avait placé des caméras sur ses bras, ses jambes et son torse afin de filmer simultanément ses mains, ses pieds et son visage en mouvement. Les cinq moniteurs vidéo, diffusant les images des différentes parties de son corps, furent par la suite disposés sur un mur de manière à suggérer la forme d'une croix. Le corps apparaît donc fragmenté et le spectateur recompose mentalement la forme du corps dans l'espace vide central.

Illustration n° 13
Gary HILL – *Crux*
installation vidéo – 5 moniteurs + son – 1983-1987

Les images avaient été tournées dans une forêt, montrant ainsi les pieds, les mains et la tête au contact de pierres, de terre, de branches et de feuillage. Cette marche en forêt, un acte pourtant banal, prend des apparences de chemin de croix par la position donnée aux moniteurs. La dimension symbolique de l'installation est accentuée par les derniers instants de la vidéo montrant les pieds immergés dans l'eau, pouvant être interprétés comme la dissolution d'un corps déjà fragmenté, déconstruit ou bien comme le moment d'un renouveau, d'une renaissance. L'absence de corps peut alors être rapprochée de l'invisibilité du divin. Or,

70 CAPACCHIONE (Carmen), « Intervista a Leo Canali/Festival All In », *Nucleo Art-zine* [En ligne], 11 juin 2015, http://nucleoartzine.com/intervista-a-leo-canali/

en 2014, l'artiste italien Leo Canali prit le contre-pied de *Crux* de Gary Hill avec sa vidéo *Crocifissione.*

Crocifissione présente le torse d'un homme filmé en plan rapproché. La position du corps et la blessure qui lui est infligée permettent à elles seules de rapprocher cet homme de Jésus-Christ. Le torse est nu, les bras sont levés et pliés perpendiculairement ; les mains, les jambes et le haut de son visage sont hors-cadre. La tête est penchée en avant, sur le côté, laissant voir la barbe et les longs cheveux bruns du protagoniste mais son visage n'est pas clairement visible. Une plaie large et profonde apparaît sur le flanc droit. L'individu respire avec difficulté et ses côtes se dessinent sous la chair à chaque grande inspiration. La lumière latérale gauche crée un contraste entre le fond noir et la peau blanche, mettant davantage en valeur la blessure. Le corps se détache sur un tissu noir déployé sur l'ensemble du cadre, ne laissant aucune issue possible au regard. Celui-ci est confronté au corps souffrant pendant dix-huit minutes durant lesquelles le spectateur contemple un corps crispé sous la douleur. La tête bascule en avant trois fois, comme si l'homme perdait sa force et cessait de lutter (ill. 14).

Illustration n° 14
Leo CANALI – *Crocifissione*
vidéo – 18' - 2014

À l'instar de Manuel Fanni Canelles, Leo Canali apporte à son tour une vision du Christ souffrant. En revanche, la vidéo *Crocifissione* n'a pas pour unique objectif d'éveiller la compassion du public face à un Christ symbolisant une humanité en souffrance. Le vidéaste saisit ici l'attention de son spectateur pour le confronter à une violence dont il est responsable. En effet, la crucifixion mise en image par Leo Canali présente la douleur et la souffrance de manière frontale, sans décor ni accessoire. À la différence de *Crux* de Gary Hill, le choix du cadrage, l'orientation de la lumière et l'absence d'arrière-plan contraignent le spectateur à diriger le regard vers la plaie béante qui apporte à la scène une dimension particulièrement réaliste.

Leo Canali semble vouloir imposer cette scène à son spectateur comme une vérité à laquelle il ne peut se soustraire et qu'il doit affronter. En effet, pour présenter sa vidéo, Leo Canali emprunte le passage biblique consacré à la parabole des vignerons meurtriers :

> « Et il se mit à leur parler en paraboles. « Un homme a planté une vigne, l'a entourée d'une clôture, il a creusé une cuve et bâtit une tour ; puis il l'a donné en fermage à des vignerons et il est parti. Le moment venu, il a envoyé un serviteur aux vignerons pour recevoir d'eux sa part des fruits de la vigne. Les vignerons l'ont saisi, roué de coups et renvoyé les mains vides. Il leur a envoyé encore un autre serviteur ; celui-là aussi, ils l'ont frappé à la tête et insulté. Il en a envoyé un autre – celui-là ils l'ont tué –, puis beaucoup d'autres : ils ont roué de coups les uns et tué les autres. Il ne lui restait plus que son fils bien-aimé. Il l'a envoyé en dernier vers eux en disant : « Ils respecteront mon fils ». Mais ces vignerons se sont dit entre eux : « c'est l'héritier. Venez ! Tuons-le et nous aurons l'héritage ». Ils l'ont saisi, tué et jeté hors de la vigne. Que fera le maître de la vigne ? Il viendra, il fera périr les vignerons et confiera la vigne à d'autres. N'avez-vous pas lu ce passage de l'Écriture :
>
> *La pierre qu'ont rejetée les bâtisseurs*
> *c'est elle qui est devenue la pierre angulaire.*
> *C'est là l'œuvre du Seigneur :*
> *quelle merveille à nos yeux ! »*
>
> Ils cherchaient à l'arrêter, mais ils eurent peur de la foule. Ils avaient bien compris que c'était pour eux qu'il avait dit cette parabole. Et le laissant, ils s'en allèrent ».
>
> (Marc 12, 1-12)

En introduisant sa vidéo par cet extrait biblique, Leo Canali expose son public à une mise en garde et la crucifixion vient s'imposer au regard du spectateur comme la conséquence de ses actes. Le réalisme de cette crucifixion rend compte de la violence de la scène biblique qui, selon le théologien Jean-Louis Souletie, tente souvent d'être dissimulée ou niée de la même manière que nous dissimulons ou nions la violence de notre société. L'auteur rappelle pourtant l'omniprésence de la violence dans le Nouveau Testament, qui trouve son point culminant dans l'arrestation de Jésus[71]. Les arts eux-mêmes ont d'ailleurs contribué, pendant plusieurs siècles, à l'atténuation de cette violence en rendant soutenable la mort de Jésus au calvaire

71 SOULETIE (Jean-Louis), « Images de la violence dans le Nouveau Testament » in *Imaginaire & Inconscient*, n°4, 2001, p. 103.

avec de légers filets de sang provenant des plaies. Or, en confrontant le spectateur à la violence faite à Jésus, Leo Canali met en lumière une époque contemporaine où la violence, sous de multiples formes, est infligée à de nombreux individus. Aussi, l'artiste ne souhaite-t-il pas exposer le spectateur à sa propre violence ? Face à cet homme souffrant et agonisant, le spectateur affronte la violence qu'il a subie mais surtout celle qu'il a lui-même infligée. *Crocifissione* se présente comme une œuvre de la mémoire amenant le regardeur à affronter son passé et les conséquences de ses actes. Au-delà de la volonté de montrer une humanité souffrante, Leo Canali vient à la rencontre du spectateur pour lui exposer sa part de responsabilité dans les épisodes sombres et violents de l'Histoire. L'artiste n'exacerbe pas la violence de la Bible, il l'illustre telle qu'elle se présente au lecteur :

> « Nous ne lisons aucun texte avec les yeux fermés. Les garder ouverts sur un texte biblique violent, en assumant la part du scandale éprouvé, c'est déjà être impliqué en tant que lecteurs qui ne détournent pas leur attention de leur propre expérience de la violence, exercée ou subie. C'est reconnaître en d'autres termes, que l'Écriture ne nous laisse pas seuls avec la violence qui est la nôtre, en notre humanité réelle ».[72]

Le choix du cadrage qui exclut presque intégralement le visage du protagoniste rend, d'une certaine manière, le corps anonyme et l'absence de décor rend la scène atemporelle. Cette absence d'identité du personnage et de repères chronologiques facilite la transposition de cette violence dans notre époque contemporaine. Leo Canali semble vouloir imprégner cette image dans l'esprit de son public qui n'a pas d'autre choix que de contempler le corps d'un homme agonisant pendant dix-huit minutes. Cette durée correspond à un cheminement conduisant le spectateur à se confronter à une réalité qu'il doit accepter et traverser pour trouver une issue. En d'autres termes, Leo Canali ne souhaite-t-il pas conduire le public vers une recherche de rédemption ?

c) Le geste de purification

L'image du Christ rédempteur est au cœur de la vidéo *Battesimo di Gesù*, un plan séquence sans parole ni son qui présente deux hommes filmés en plan rapproché. Le premier protagoniste, situé à la gauche du plan et de trois-quart, incline la tête légèrement vers le bas, ses cheveux et sa barbe sont courts et bruns. Il ne porte qu'une toge rouge qui laisse voir une

72 VAN MEENEN (Bernard), « Bible et violence » in *Études*, 2003/1, Tome 399, p. 502.

grande partie de son torse, son épaule et son bras droits. La tête est tournée vers la droite, le regard dirigé vers quelque chose situé hors-champ. Le second personnage, placé à la droite du plan, est torse nu, ses cheveux et sa barbe sont également courts et bruns. Son regard est fixe, droit, il sourit légèrement et tient dans sa main gauche ce qui semble être des organes. La lumière de la scène provient de la gauche, elle est latérale et puissante, créant un grand contraste entre l'arrière-plan noir, la blancheur des corps et le drapé rouge. Le visage du personnage de gauche est dans la lumière tandis que celui du deuxième personnage est davantage dans l'ombre. Seules une partie de son torse et sa main gauche sont dans la lumière. Dans un mouvement très lent, le premier personnage commence à se tourner vers le second, ses mains entrent dans le champ, portant une coquille jusqu'au sommet de la tête de l'homme de droite. Ce dernier s'incline et reçoit de l'eau et ce, jusqu'à la fin de la vidéo (ill. 15).

Illustration n° 15
Leo CANALI – *Battesimo di Gesù*
vidéo – 2'50'' – 2014

Leo Canali met en scène le baptême de Jésus. Ce dernier vint à Jean-Baptiste pour se faire baptiser pour laver les péchés de l'humanité :

> « Alors paraît Jésus, venu de Galilée jusqu'au Jourdain auprès de Jean, pour se faire baptiser par lui. Jean voulut s'y opposer : « C'est moi, disait-il, qui ai besoin d'être baptisé par toi, et c'est toi qui viens à moi ! » Mais Jésus lui répliqua : « Laisse faire maintenant : c'est ainsi qu'ils nous convient d'accomplir toute justice. » (Matthieu 3, 14-15).

En se faisant baptiser, Jésus souhaite accomplir les desseins salvifiques de Dieu son Père. Dans la vidéo, le choix du *slow motion*, la sobriété de la mise en scène et l'orientation de la lumière captent notre attention pour observer et comprendre la symbolique du baptême. Dans l'œuvre *Crocifissione*, l'absence d'arrière-plan et l'orientation de la lumière permettaient également de concentrer le regard du spectateur vers le corps blessé du Christ afin de prendre conscience de l'acte de crucifixion. Dans *Battesimo di Gesù*, Leo Canali reprend le même procédé notamment avec un important contraste lumineux qui dirige le regard vers l'élément

clef de la scène : la main de Jean-Baptiste versant l'eau sur la tête du Christ. Le vidéaste fit le choix de représenter un baptême par infusion et non par immersion, un procédé apparaissant dans la peinture dès le XIII[e] siècle où Jean-Baptiste verse sur la tête du Christ l'eau contenue dans une coquille. Le bras de Jean-Baptiste, baigné dans une lumière vive, accompagne notre regard pour observer l'acte du baptême. Ses mains tenant la coquille se placent hors-cadre, au-dessus de la tête du Christ. Puis, l'eau s'écoule doucement dans un flux continu. Remarquons en parallèle l'absence de la colombe de l'Esprit Saint autrefois représentée dans les cieux dans les peintures ou les bas-reliefs consacrées au baptême du Christ (ill. 16,17,18).

Illustration n° 16
Piero DELLA FRANCESCA
Le Baptême du Christ
tempera sur bois – 167 x 116 cm – v.1437
The National Gallery, Londres.

Illustration n° 17
Andrea DEL VERROCCHIO
Léonard DE VINCI
Le Baptême du Christ
huile et tempera sur bois
177 x 151 cm – v.1475
Musée des Offices, Florence.

Illustration n° 18
Giovanni BELLINI
Le Baptême du Christ
huile sur bois – 400 x 263 cm – 1500-1502
Chiesa di Santa Corona, Vincence.

> « Dès qu'il fut baptisé, Jésus sortit de l'eau. Voici que les cieux s'ouvrirent et il vit l'Esprit de Dieu descendre comme une colombe et venir sur lui. Et voici qu'une voix venant des cieux disait : « Celui-ci est mon Fils bien-aimé, celui qu'il m'a plu de choisir. » (Matthieu 3, 16-17)

Or, la colombe, souvent peinte dans un halo de lumière rayonnant sur le Christ, est suggérée ici par la lumière blanche, voire éblouissante, enveloppant Jean-Baptiste et le Christ. Projetée de manière latérale, elle se reflète dans l'eau qui s'écoule, suggérant ainsi la descente de l'Esprit Saint sur le Christ. Ce mouvement crée un axe vertical dirigeant le regard vers la main

du Christ portant des organes. Ces derniers sont désignés par le vidéaste par le mot « chair ». Or, ce mot revêt des significations multiples qui peuvent trouver un écho dans l'œuvre de Leo Canali. En effet, la notion de chair peut être reliée au péché. En la tenant entre ses mains lors du baptême, le Christ fait de celui-ci un acte de repentir, de purification, lavant les péchés des hommes. Puis, portée ainsi, la chair semble être présentée comme une offrande, elle acquiert une dimension sacrificielle qui renvoie au sacrifice du Christ. Par ailleurs, cette chair pourrait être associée au sacrifice d'un animal ; le Christ de Leo Canali porterait alors les entrailles de l'animal par lequel il est désigné par Jean-Baptiste :

> « Le lendemain, il voit Jésus venir vers lui et il dit : 'Voici l'agneau de Dieu, qui enlève le péché du monde' ». (Jean 1, 29).

Les sacrifices sont le signe d'une alliance entre Dieu et les hommes que Leo Canali représente à travers cette chair. Le Christ porte entre ses mains le symbole de son sacrifice préfigurant l'épisode de la Passion et illustrant le passage à la Nouvelle Alliance. Aussi, bien que la vidéo soit axée sur l'acte du baptême, Leo Canali suggère des épisodes bibliques postérieurs à cette scène par la présentation de cette chair. Il renforce d'une part, l'image sacrificielle de Jésus-Christ s'offrant à Dieu en oblation pour le salut de l'homme et il suggère d'autre part, la promesse de Résurrection. Le corps du Christ est à la fois plongé dans l'obscurité et la lumière, reliées par l'eau qui s'écoule. Le regard du spectateur passe de l'ombre à la lumière, une manière de rappeler que le rite du baptême est un rite de passage, du péché à la purification, de la mort à la vie.

En réinvestissant la figure christique, Manuel Fanni Canelles et Leo Canali s'inscrivent dans le sillage de leurs prédécesseurs en voyant dans la figure christique, le symbole universel de la souffrance humaine. L'absence de décor, commune aux trois vidéos, contribue à concentrer le regard sur l'action mais elle crée également une scène dénuée de repères chronologiques et spatiaux, qui acquiert ainsi une dimension atemporelle et universelle. Toutefois, le choix de la vidéo permet de travailler sur le paramètre temps qui invite voire, incite le spectateur à vivre un moment de contemplation permettant d'appréhender le sujet traité avec une conscience accrue. En effet, la lenteur du mouvement, le ralenti ou la simple durée de l'action favorisent la contemplation et l'imprégnation du sujet, pour mener le spectateur vers une phase de méditation et de prise de conscience de la responsabilité de chaque individu dans le désenchantement et la souffrance d'une époque dite *ultramoderne*. Face à l'image

sacrificielle, la question de la rédemption émerge. Or, au XXI^e siècle, cette dernière apparaît-elle encore possible ? Aussi, certains vidéastes mettent en images leur vision du futur avec une volonté de confronter le spectateur à l'inéluctable destin funeste d'une humanité en perdition à partir des chapitres de la Genèse et de l'Apocalypse.

1.2. Visions eschatologiques

Du 5 octobre 2000 au 1^er janvier 2001, le musée du Grand Palais à Paris présentait une exposition intitulée *Visions du futur : une histoire des peurs et des espoirs de l'humanité*, interrogeant la façon dont les hommes ont, à chaque époque, imaginé leur avenir. L'exposition présentait notamment les « rêves de la modernité » où les progrès scientifiques et techniques du XIX^e siècle permettaient d'espérer un avenir meilleur pour l'homme. Or, à l'aube du XXI^e siècle, l'évolution des progrès et des comportements individuels et collectifs, n'ont pas été contemplés avec le même regard optimiste. En effet, les commissaires d'exposition Annie Caubet, Zeev Gourarier et Jean-Hubert Martin, parlent d'une appréhension du nouveau millénaire, notamment lorsque ce dernier fut précédé d'un siècle marqué par de nombreux événements pouvant être associés au mythe de la fin du monde (les deux guerres mondiales, les génocides, …)[73]. Ils soulignent également que le terme « apocalypse », qui signifie en grec « révélation » ou « dévoilement », est aujourd'hui associé à la destruction. La sphère scientifique l'a elle-même employé dans ce sens avec la création en 1947 de la *Doomsday Clock*, expression traduite par Horloge de l'Apocalypse, sur laquelle minuit représente la fin du monde. Au départ, cette horloge représentait les risques possibles d'une guerre nucléaire. Or, depuis 2007, de nouveaux paramètres ont été pris en compte : les perturbations dues au changement climatique, les problèmes liés aux hydrocarbures ou encore les risques liés aux nouvelles technologies. Cette horloge conceptuelle a de nouveau été évoquée le 26 janvier 2017, lorsque les directeurs du Bulletin des scientifiques atomistes de l'Université de Chicago l'ont avancée de trente secondes, six jours après la prise de pouvoir du président américain Donald Trump. Cette création se présente comme une illustration du climat d'inquiétude et d'incertitude qui s'est installée au cours des dernières décennies, ouvrant la voie à des visions eschatologiques dans la sphère artistique.

73 *Visions du futur : une histoire des peurs et des espoirs de l'humanité*, catalogue d'exposition, Galeries nationales du Grand Palais, 5 octobre 2000 - 1^er janvier 2001, p.13.

a) La nouvelle Chute de l'homme

En se rapprochant d'une vision holistique, Manuel Fanni Canelles prit conscience que même d'un point de vue pouvant être défini de « spirituel », toute expérience individuelle est reliée à celle de l'espèce entière. Selon le vidéaste, nous ne sommes pas « dépositaires de nos expériences collectives mais nous incarnons les normes, les règles, les maximes sapientiales, les rituels et les lois qui ont été élaborés au fil du temps »[74]. Aussi, toute expérience vécue relie l'homme ancien à l'homme d'aujourd'hui. Manuel Fanni Canelles illustra ce point de vue dans son œuvre *Tree of knowledge.*

Illustration n° 19
Lucas CRANACH L'ANCIEN – *Le Paradis*
huile sur bois – 81 x 114 cm – 1530
Kunsthistorisches Museum, Vienne.

Illustration n° 20
Lucas CRANACH L'ANCIEN – *Le Paradis* (détail)
vs.
Manuel FANNI CANELLES – *Tree of knowledge*
*v*idéo – 4'30'' – 2011

Dans un cadrage vertical, un homme et une femme dévêtus se tiennent l'un en face de l'autre dans un décor reproduisant un détail du jardin de l'œuvre *L'arbre de la connaissance* du peintre allemand Lucas Cranach l'Ancien (ill. 19 et 20). Manuel Fanni Canelles lui donne vie en animant les oiseaux qui picorent dans le champ en arrière-plan, et les nuages passant doucement dans un ciel d'un bleu azur. Une certaine quiétude se dégage de cette scène, accentuée par des roucoulements et des chants d'oiseaux.

Le vidéaste met donc ici en scène Ève donnant le fruit prohibé à Adam. Ce dernier se tient debout, le bras droit le long de la jambe et la main gauche posée sur la tête. Il regarde Ève, en position de *contrapposto* et dos à la caméra, tenant une pomme dans la main gauche et détournant le regard d'Adam. Les deux personnages se tiennent sous un pommier derrière lequel se dissimule un être mi-femme, mi-serpent. Sa queue est enroulée autour du tronc de

74 Extrait de l'entretien avec Manuel Fanni Canelles du 11 juillet 2016.

l'arbre tandis que la partie humaine se rapproche lentement d'Adam en lui tendant une pomme ; un geste qui fait écho à celui d'Ève qui commence doucement à tendre le bras pour offrir la pomme à Adam. Les gestes sont lents, Adam s'empare de la pomme mais il hésite à la croquer ; il l'observe puis regarde Ève comme si un doute s'emparait de lui. Soudain, une pomme tombe de l'arbre et roule jusqu'aux pieds d'Ève qui se retourne pour la contempler quelques secondes. Adam lui rend la pomme qu'elle lui avait offerte tandis que la femme-serpent se retire doucement derrière le tronc du pommier. Les chants d'oiseaux et les roucoulements ont cessé et les personnages reprennent leur position initiale. Derrière le tronc du pommier, nous pouvons distinguer la main de la femme-serpent tenant une pomme, comme si elle était prête à surgir. Un bruit de branche cassé retentit et la femme-serpent réapparaît avec le même mouvement de tentation tandis que Ève propose une nouvelle fois la pomme à Adam. Ce dernier hésite longuement puis s'en empare. À cet instant, les trois personnages et le ciel deviennent gris. Adam ne mange pas encore la pomme, il la regarde longuement et la vidéo se clôt sur un fondu au noir.

Dans cette vidéo, Manuel Fanni Canelles reproduit deux fois le geste de la tentation. Lorsque Adam refuse de croquer la pomme la première fois, les chants des oiseaux et les roucoulements cessent, comme si la nature retenait son souffle pendant quelques secondes. Puis, la vie reprend. Cependant, lorsque Adam reprend la pomme la seconde fois, les corps, la nature et le ciel s'assombrissent, annonçant les conséquences de l'acte que Adam est prêt à commettre. Le geste n'est pas visible, il est mis en suspens pour attirer toute notre attention sur ce moment de bascule. Aussi, la vidéo apporte une dimension nouvelle à l'épisode. En mettant en scène Adam et Ève, Manuel Fanni Canelles rend perceptible le climat de tension qui s'installe peu à peu dans le jardin d'Éden. Les gestes sont minimisés pour renforcer leur valeur symbolique et dramatique : Ève tendant la pomme à Adam, le regard hésitant de ce dernier, le geste de la femme-serpent qui fait écho à celui d'Ève comme si cette dernière était sous l'emprise de l'être malfaisant.

Manuel Fanni Canelles travaille ici sur deux aspects qui font écho à l'approche d'Alain Houziaux sur le péché originel : la commémoration et la réactualisation. À l'instar d'un rituel, Manuel Fanni Canelles commémore « un événement appartenant au passé. Et d'autre part, [il] le réactualise »[75]. L'artiste vidéaste fait appel à notre mémoire par le choix du thème du péché originel qui ne serait pas seulement un souvenir du passé mais une « sorte d'atavisme et d'hérédité » que chaque homme porterait en lui comme un héritage, une trace, un vestige qu'il

75 HOUZIAUX (Alain), « Le péché originel et le devoir de mémoire » in *Topique*, 2005/2, n° 91, p. 38.

réactualise en permanence[76]. Manuel Fanni Canelles appréhende le « Paradis » à la fois comme une représentation religieuse et comme un épisode auquel chaque individu est relié et qui illustre notre condition humaine. L'artiste a vu dans l'œuvre de Lucas Cranach L'Ancien sa propre vision du Paradis : un environnement clos et protégé où l'équilibre peut être rompu à tout moment. Le serpent s'enroule autour de l'arbre, symbole de la vie, comme la peur peut soudainement serrer le cœur, créer des doutes, des conflits et engendrer des actes regrettables aux conséquences néfastes. Manuel Fanni Canelles met son public face à un geste à ne pas reproduire et que nous avons tous en mémoire, telle une expérience dont tout homme, au fur et à mesure des générations, doit tirer une leçon pour acquérir un comportement responsable vis-à-vis de son avenir.

b) L'arche de perdition de Tania Mouraud

Pour certains artistes, la « nouvelle chute » de l'homme est déjà amorcée par des comportements individuels et collectifs dangereux aux conséquences irréversibles. En 2009, l'artiste Tania Mouraud fut invitée dans le cadre de l'événement *Estuaire* présentant des œuvres d'art contemporain créées in situ à Nantes, Saint-Nazaire et sur les 60 km de l'estuaire de la Loire. Réalisée en trois temps, en 2007, 2009 et 2012, cette aventure artistique a permis de rassembler une trentaine d'œuvres, certaines présentées le temps d'un événement, d'autres installées définitivement pour former un parcours ouvert à la visite toute l'année. En 2009, la chapelle de l'Oratoire de Nantes, construite au XVII^{e} siècle par l'ordre des Oratiens, accueillit l'installation vidéo de Tania Mouraud intitulée *Ad Infinitum* (ill. 21) présentant une « chorégraphie » de baleines grises filmées à Ojo de Liebre, près de Guerrero Negro, dans la baie de Baja California au Mexique où, de janvier à mars, les baleineaux apprennent à nager à contre-courant afin d'acquérir suffisamment de force pour migrer vers l'Arctique.

En entrant dans la chapelle, le spectateur pénètre dans un espace sombre mais sonore. Après s'être habitué à l'obscurité du lieu, il peut contempler les images qui viennent illuminer les pierres de l'arrondi du chœur. Dans la nef, l'épave d'un petit bateau de pêche apparaît, offrant une certaine matérialité à cet espace « flottant ». Le spectateur est ensuite invité à se laisser prendre par le rythme des baleines qui plongent puis reviennent à la surface de l'eau dans une chorégraphie infinie (*Ad Infinitum*) créée par la boucle vidéo. Contrairement aux documentaires animaliers où la caméra est utilisée de manière frontale ou en contre-plongée,

76 HOUZIAUX (Alain), *ibid*.

Tania Mouraud filma l'ensemble de ses prises de vue en plongée. Le spectateur est ainsi « à la place de la caméra et est confronté à ce qui sort de l'eau, une masse informe et inconnue »[77].

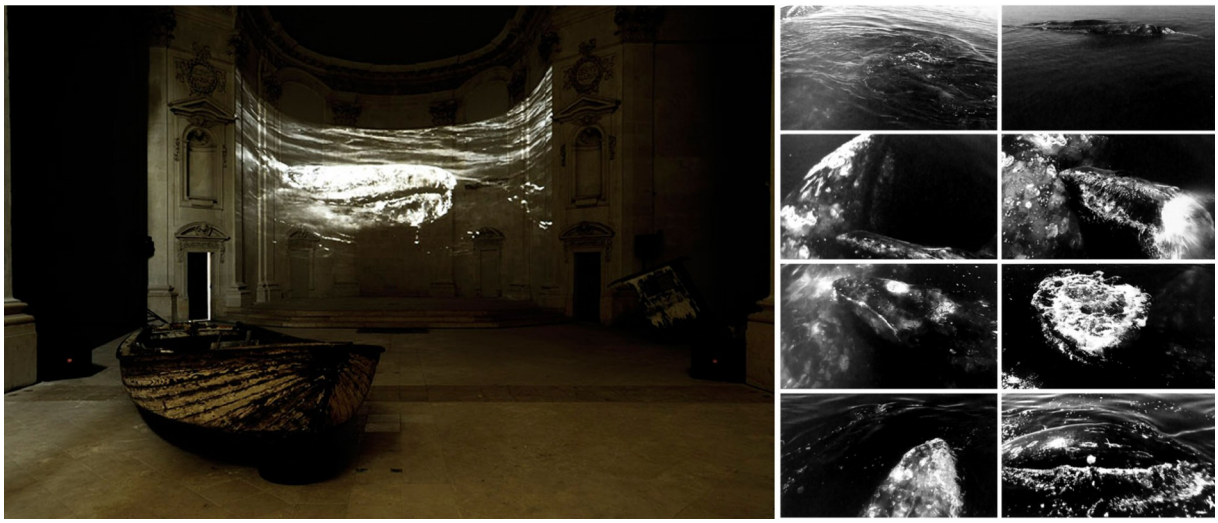


Illustration n° 21
Tania MOURAUD – *Ad Infinitum*
installation vidéo – 8'10'' – 2008
Chapelle de l'Oratoire, Nantes (lieu d'exposition du 5 au 30 août 2009).

À la suite de ses voyages en Inde, Tania Mouraud eut une prise de conscience écologique. Cependant, si l'artiste aborde incontestablement cette question écologique, son ambition créative est toutefois beaucoup plus large car Tania Mouraud ne recherche pas à mettre en lumière la condition animale mais la condition humaine. Représenter la nature ou les animaux lui semble dénué d'intérêt. En revanche, ils sont au cœur de son travail en tant que symboles pour renvoyer le spectateur à sa propre condition. La figure animale se retrouve dans les œuvres vidéos telles que *La Curée* (2003-2004) où les chiens d'une meute se débattent pour partager un morceau de viande, ou *Machines désirantes* (2001) montrant un grouillement de poissons dans un lac de Californie. Dans les deux cas, Tania Mouraud y voit une « métaphore de la condition humaine, […] la lutte impitoyable pour la survie »[78]. *Ad Infinitum* rejoint cette approche mais la baleine est présentée ici dans toute sa dimension mythique. En se rapprochant de l'Ancien Testament, Tania Mouraud voit dans la baleine le mythe du Déluge et de la sauvegarde de l'humanité, lorsque Jonas est recueilli dans le ventre d'un poisson[79] : « l'entrée de Jonas dans la baleine, c'est l'entrée dans la période d'obscurité […]. Jonas dans

77 *Tania Mouraud : Ad Infinitum*, catalogue d'exposition, Chapelle de l'Oratoire, Nantes, 5 juin – 30 août 2009, p. 27.
78 *Ibid*.
79 « Alors le Seigneur dépêcha un grand poisson pour engloutir Jonas. Et Jonas demeura dans les entrailles du poisson, trois jours et trois nuits. » - (Jonas 2, 1).

le ventre de la baleine, c'est la mort initiatique. La sortie de Jonas, c'est la résurrection »[80]. Enfin, dans la religion hindoue, le dieu Vishnou apparaît comme un poisson (*Matsya*) sauvant le monde du déluge (ill. 22). Cette mythologie autour de la sauvegarde de l'humanité est assumée par l'artiste qui insiste en présentant *Ad Infinitum* comme une œuvre renvoyant à la condition humaine pour laquelle aucun salut n'est possible.

Illustration n° 22
Matsya, poisson avatar de Vishnou avec quatre brahmanes
Gouache sur papier
24,5 x 18,5 cm – v. 1790-1810
British Museum, Londres.

Face aux images, le spectateur est confronté à un mouvement perpétuel d'immersion et d'émersion, sans aucun répit, sans aucune « respiration » visuelle traduisant l'absence d'un espoir de survie. Cette vision pessimiste peut paraître contradictoire avec le lieu qui accueille l'installation. Or, Tania Mouraud décrit la chapelle comme « immense mais sans présence divine », c'est pourquoi l'installation devait faire ressentir une dimension terrestre, et non céleste, à laquelle le spectateur est ramené avec l'épave qui illustre que l'humanité ne peut être sauvée, « qu'il n'y a plus de radeau, plus d'arche de Noé. Juste le cycle de la vie et de la mort »[81].

80 CHEVALIER (Jean), GHEERBRANT (Alain), *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1982, p. 117.
81 *Tania Mouraud : Ad Infinitum*, catalogue d'exposition, Chapelle de l'Oratoire, Nantes, 5 juin – 30 août 2009, p. 29

c) Quête du progrès et destin babylonien

La vision d'une humanité en déclin est partagée par le vidéaste français Antony Jacob qui met au cœur de sa réflexion les dérives d'une société « consumée » par son orgueil. À travers la vidéo *Apocalypse* (ill. 23), Antony Jacob plonge le spectateur dans un univers illustrant la quête croissante du savoir, de l'espace mais aussi du prolongement de la vie qui constituent des ambitions scientifiques devenues progressivement des obsessions dévorantes qui mèneront l'individu à sa perte.

Sur un écran noir, le mot *Apocalypse* apparaît avec en fond sonore les mots suivants : « Les premiers cataclysmes », prononcés par une voix masculine puissante. Dans un fondu d'ouverture, un trou béant émerge, il s'apparente à un cratère. Un léger travelling avant et la phrase qui retentit « Soleil noir, lune de sang. Les premiers cataclysmes » renforce l'impression d'être plongé dans le cosmos. Dans un fondu enchaîné, une sphère rouge et lumineuse, semblable à une supernova, apparaît sur un fond noir et rouge, sombre et opaque, créant un fort contraste lumineux. Une musique puissante aux sonorités métalliques éclate et la voix *off* récite le texte suivant :

> *« Soleil noir, lune de sang, les premiers cataclysmes…Je le vis rompre le sixième sceau et la terre trembla fortement. Le soleil devint noir comme sac de crin, la lune tout entière devint comme du sang et les étoiles du ciel tombèrent sur la terre comme des figues par grand vent. Le ciel se retira comme un livre qu'on roule, chaque montagne et chaque île de son lieu fut arrachée et les rois de la terre, les puissants, les chefs de guerre, les riches, les plus forts, tout homme esclave ou libre se terrèrent dans les grottes, disant aux roches et aux pics : 'écroulez-vous, cachez-vous de la face de celui qui siège sur le trône et de la colère de l'Agneau car le grand jour de sa fureur est venu. Et qui subsistera' ? »*

À cet instant, les images se succèdent par des fondus enchaînés. Elles évoquent des surfaces de planètes, des roches, des écorces, des graviers. Sommes-nous face à l'infiniment grand ou à l'infiniment petit ? Sommes-nous au cœur du cosmos ou au plus près de la Terre ? Ces images confrontent le plein et le vide, la matière et le néant, le terrestre et l'aérien. Elles répondent au texte et à la musique qui forment une œuvre à part entière : l'*Apocalypse de Jean* composée par Pierre Henry en 1968. Après l'écoute de cette composition, Antony Jacob visualisa différentes matières : de la rouille, de l'acier, du liquide, de la glace. À travers son travail de plasticien, l'artiste avait constaté qu'en isolant une petite partie de la matière, le

détail se transformait en ensemble. Ainsi, la matière devient un univers où l'on observe une forme de déchirement et d'usure. L'œuvre de Pierre Henry offrit soudainement un univers sonore au constat d'Antony Jacob : l'homme vit déjà dans une forme de chaos.

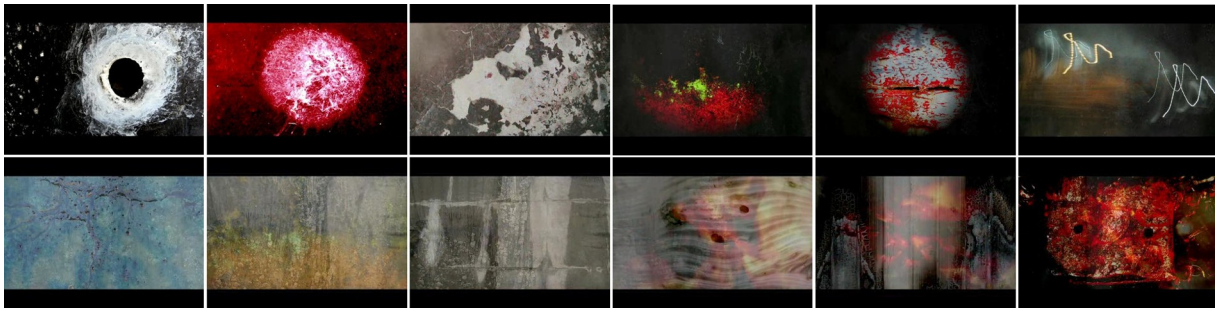


Illustration n° 23
Antony JACOB – *Apocalypse*
vidéo – 2'37'' - 2012

La lecture des écrits de l'urbaniste Paul Virilio ont alimenté cette vision. Face au progrès, le père de la « dromologie » cite Hannah Arendt : « Progrès et catastrophe sont l'avers et le revers d'une même médaille » ; l'invention de l'avion, du train et du bateau engendre respectivement l'invention du crash, du déraillement et du naufrage. Il s'agit d'une réalité masquée par la propagande du progrès. Ce progrès est aujourd'hui associé à la vitesse et Paul Virilio en étudie les conséquences qu'il nomme « accidents » et non catastrophes. Parmi eux, l'accident des connaissances se révèle comme le plus inquiétant, c'est-à-dire le développement d'une « science sans conscience », dépassée par ses propres découvertes et capable de franchir des limites qui mèneraient le monde au chaos. Les performances liées au progrès deviennent nuisibles et constituent un « accident de l'orgueil de la connaissance »[82]. La question suivante se pose : les progrès de la science et de la connaissance seraient-ils capables de mener le monde à sa perte ? Conquérir l'espace dans l'espoir de trouver de nouveaux territoires habitables se présente comme un rejet de notre terre jugée trop étroite. Or, Paul Virilio croit à la découverte d'un autre monde mais « ici-bas, pas d'une exo-planète lointaine. […] Nous ne sommes pas les enfants des étoiles, mais de la terre »[83]. Antony Jacob l'illustre en travaillant sur la matière pour en dévoiler les univers cachés ou simplement ignorés par l'individu du progrès. En jouant sur la confusion entre l'infiniment grand et l'infiniment petit, l'artiste crée un rapprochement entre la terre et le ciel qui répond à la musique de Pierre Henry. Le compositeur a lui-même cette approche en déclarant que ce qui l'intéresse est « le bruit de la terre », que le plus beau des sons est celui de « l'orage avec un

82 SARTHOU-LAJUS (Nathalie), « L'ère de la vitesse et des grandes migrations. Entretien avec Paul Virilio », in *Études* 2009/2, Tome 410, p. 204.
83 SARTHOU-LAJUS (Nathalie), *op.cit.,* p. 206-207.

train qui passe au loin », car il s'agit de « quelque chose qui vient du ciel avec quelque chose de très actuel […] Une danse sacrale entre l'actuel et l'imaginaire »[84].

Dans *Apocalypse*, les matières sont multiples, elles se rencontrent et se superposent dans un moment de chaos pendant une minute. Soudain, le feu apparaît et commence à consumer la matière. Tout d'abord, du papier dont le modelage évoque un visage humain, puis un masque de rouille éclaboussé de peinture rouge et percé de deux trous. L'image donne une impression de chair brûlée qui disparaît dans les flammes. Au moment où l'ultime phrase résonne « Et qui subsistera ? », la musique s'arrête, il ne reste que le feu et son crépitement. Antony Jacob fait disparaître, dans les flammes, l'humain dépassé par son désir inassouvi de connaissance, d'exploration des frontières et victime de son orgueil, tel Icare se brûlant les ailes en volant trop près du soleil.

Le destin funeste d'une humanité en perpétuelle quête de savoir, de connaissance et de pouvoir s'illustre également à travers le travail de l'artiste française Lydie Jean-Dit-Pannel. L'œuvre entier de Lydie Jean-Dit-Pannel pourrait être présenté comme une vaste fresque artistique qui, à travers la vidéo, la photographie, l'installation, la performance et l'art corporel, dénonce l'impact de l'activité humaine sur la planète. En 1998, Lydie Jean-Dit-Pannel réalisa la vidéo *Babel Z (Prologue)* (ill. 24), une œuvre introductive d'un *work in progress* qui sera présenté ultérieurement, intitulé *Le Panlogon*.

Dans un lent mouvement de travelling, *Babel Z* montre les corps d'hommes, de femmes et d'enfants flottant à la surface de la mer sous un ciel orageux. Nus ou partiellement vêtus, seuls ou en couple, ces personnages voguent de manière inerte tels des cadavres. La musique sobre et sourde vient s'ajouter au grondement de l'orage, accentuant l'atmosphère lourde et dramatique de la scène. Puis, les corps s'estompent jusqu'à disparaître et le mouvement de caméra cesse. Pendant quelques secondes, la mer agitée semble devenir le miroir du ciel tourmenté. Soudainement, un éclair se dessine dans le ciel et un bruit sourd retentit. Un monument émerge de la surface de l'eau dans un bruit similaire à celui d'un départ de fusée. Son apparence est étrange, cet édifice semble être composé d'éléments disparates qui, assemblés les uns aux autres, représentent un monument érigé sur plan rond, coiffé d'une tour au sommet pointu. Dans un mouvement de travelling avant rapide, le plan d'ensemble se

84 DARMONT (Éric), MALLET (Franck), *Pierre Henry : The Art of Sounds,* [documentaire], ARTE France, 2007, 52 min., couleur.

transforme en insert sur l'une des entrées de la tour. En fond sonore, un cri retentit comme s'il s'agissait d'une chute.

Le choix du titre *Babel Z* indique que Lydie Jean-Dit-Pannel réinvestit l'épisode biblique de la Genèse. Ce dernier fut illustré dans l'histoire de l'art à travers trois grands thèmes : la construction de la tour, sa destruction puis, la confusion des langues et la dispersion des hommes. Cependant, la chronologie des événements de la vidéo de Lydie Jean-Dit-Pannel interroge. En effet, *Babel Z* démarre avec une représentation de corps inanimés d'hommes et de femmes, dispersés au milieu de la mer d'où émerge une tour à l'architecture composite sous un ciel menaçant. Aussi, l'artiste vidéaste semble présenter les événements dans la chronologie inverse avec en dernier lieu, cet insert sur l'une des entrées de la tour comme une invitation à pénétrer dans le lieu pour y comprendre ce qui a mené ces hommes et ces femmes vers ce tragique destin que nous contemplons. L'étonnante architecture de la tour apporte quelques indices. Elle présente tout d'abord une forte inspiration de la *Tour de Babel* de Pieter Bruegel l'Ancien, réalisée en 1563 et conservée au Kunsthistorisches Museum de Vienne (ill. 25).

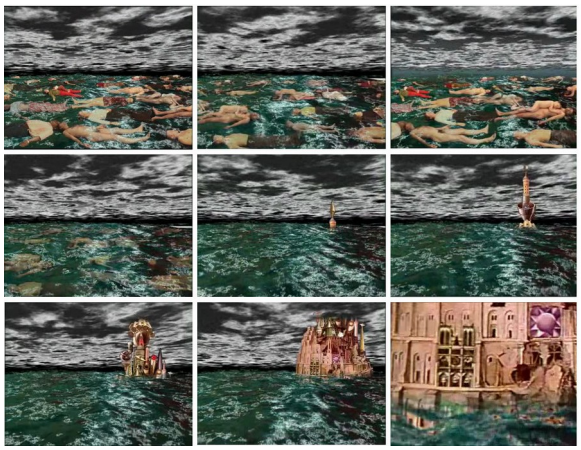


Illustration n° 24
Lydie JEAN-DIT-PANNEL – *Babel Z (Prologue)*
vidéo – 1' – 1998

Illustration n° 25
Pieter BRUEGEL L'ANCIEN – *La Tour de Babel*
huile sur bois – 114 x 155 cm – 1563
Kunsthistorisches Museum, Vienne.

Cette huile sur bois constitue aujourd'hui l'une des références artistiques majeures consacrées au thème de la Tour de Babel. L'échelle des personnages face à l'édifice titanesque témoigne de l'audace du chantier mais les écrits dédiés à cette peinture mettent en lumière les incohérences intentionnelles de la construction qui révèlent l'impossibilité d'achèvement de la tour. Sarah Elliston Weiner y voyait d'une part, l'allégorie biblique de l'orgueil et de la vanité humaine et d'autre part, une illustration de la situation politique et religieuse de l'époque,

notamment en s'appuyant sur une série de commentaires bibliques rédigés à l'époque de Bruegel dans lesquels est soulignée « la dimension pécheresse de l'entreprise : orgueil, vanité, témérité, futilité de la grandeur et des richesses terrestres, ainsi que leurs conséquences, confusion et discorde » illustrant, selon l'auteur, « l'affection particulière que l'Église catholique [portait] à l'étalage des richesses et au cérémonial »[85] pouvant mener la papauté à sa perte.

Le caractère surprenant de l'édifice présentée par Lydie Jean-Dit-Pannel se poursuit d'une part, avec l'intégration d'éléments architecturaux provenant de monuments célèbres tels que la façade de Notre-Dame de Paris, le dôme du Sacré-Cœur ou une des tours de la Sagrada Familia et d'autre part, avec la juxtaposition d'objets issus principalement du domaine de l'armée (des balles, des têtes d'ogives et des obus) qui par un agrandissement d'échelle, deviennent des éléments architecturaux à part entière. En effet, Lydie Jean-Dit-Pannel a posé les fondations de sa tour en se basant sur l'une des représentations les plus connues de la Tour de Babel mais elle a poursuivi la construction en remplaçant les pierres et les briques par des symboles spirituels (les édifices religieux) et militaires (les armes) qui constituent des socles importants de notre société. Toutefois, une hiérarchie s'établit. Les édifices religieux cités fusionnent avec l'architecture de la tour de Bruegel, ils constituent les premières fondations de la tour mais plus la construction s'élève, plus les éléments militaires s'imposent et dominent pour conquérir le ciel. Le sommet de la tour, exclusivement composé de balles, d'ogives et d'obus, passe au-delà des nuages. La conquête du ciel n'est plus spirituelle mais militaire, elle devient une conquête de pouvoir. Lydie Jean-Dit-Pannel renforce cette idée en associant à l'émersion de la tour, un bruit évoquant le décollage d'une fusée. Or, l'exploration spatiale fut l'un des principaux terrains de tension durant la guerre froide lorsque les États-Unis et l'Union Soviétique menait la Course à l'espace. Néanmoins, cette conquête de l'espace n'est pas traitée non sans humour par les choix graphiques qui rappellent *Le Voyage dans la Lune* de Georges Méliès, notamment dans sa version colorisée (ill. 26).

Par ailleurs, rappelons que ce film réalisé en 1902, avait été inspiré par le roman de Jules Verne *De la Terre à la Lune* paru en 1865, dans lequel l'écrivain fait un parallèle avec la Tour de Babel :

85 MARIJNISSEN (Roger H.) (dir.), *Bruegel : tout l'œuvre peint et dessiné*, Paris, Albin Michel, Fonds Mercator, 1988, p. 211.

« Tous les peuples de la terre y avaient des représentants ; tous les dialectes du monde s'y parlaient à la fois. On eût dit la confusion des langues, comme aux temps bibliques de la tour de Babel »[86].

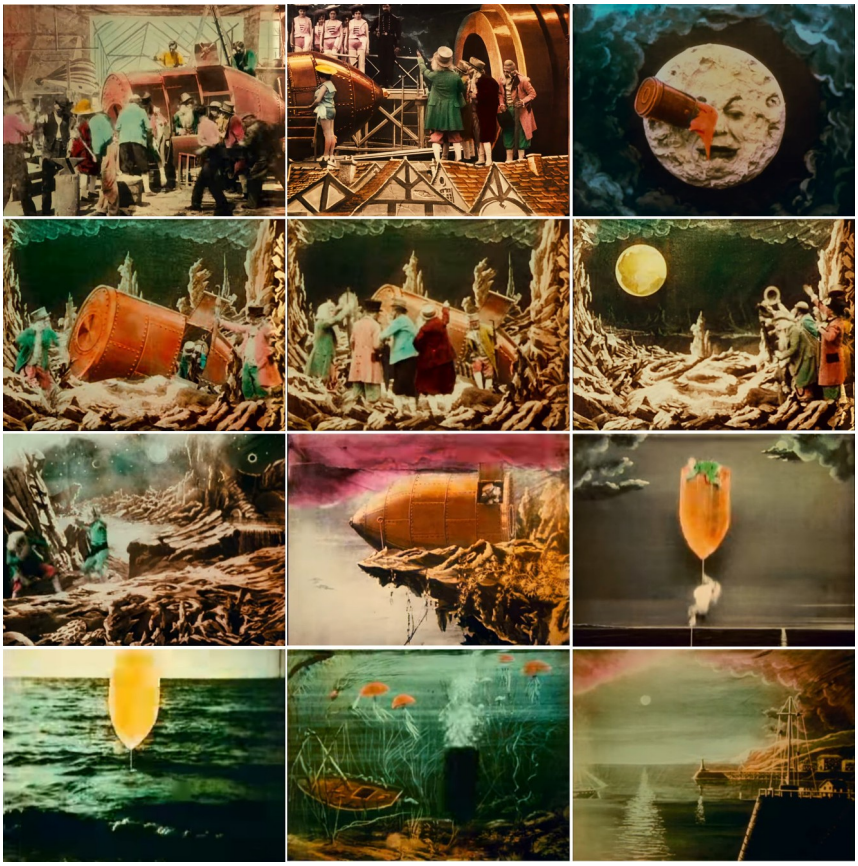


Illustration n° 26
Georges MÉLIÈS – *Le Voyage dans la lune* (version colorisée)f
film – 15'36'' – 1902

Ces désirs d'ascension révèlent une quête de pouvoir qui s'est substituée à une quête spirituelle. La vision de l'humanité portée par Lydie Jean-Dit-Pannel apparaît sombre par une mise en lumière des changements de repères qui se sont opérés depuis le siècle dernier, menant inéluctablement l'humain à sa perte. Ce dernier ne s'est pas simplement détourné du religieux pour devenir un acteur d'une société de consommation, il a transposé les comportements, les rituels et le vocabulaire associés au religieux au monde profane où les médias, la technologie et le sport constituent les nouvelles bases.

86 VERNE (Jules), *De la Terre à la lune*, Paris, Gallimard, coll. Folio, p. 230.

2. Nouvelles icônes et nouvelles idoles contemporaines

Depuis quelques années, l'emploi d'un vocabulaire à connotation religieuse dans les sphères séculières est devenu croissant avec l'apparition d'expressions telles que « religion politique, […], religion sportive, religion des 'stars' »[87]. Les activités et comportements individuels et collectifs liés à la religion auraient ainsi trouvé un écho en dehors des frontières de cette dernière. Ce constat ouvrit la voie à des études sociologiques qui réinterrogèrent les caractéristiques qui définissent la religion. L'approche durkheimienne selon laquelle « la religion commence avec la foi, c'est-à-dire, avec toute croyance acceptée ou subie sans discussion »[88] offre un large spectre d'activités touchant « une forme de sacré ». Cette sociologie durkheimienne de la religion avait été présentée par Albert Piette en trois étapes :

> « D'un point de vue objectif : 1) toute société comprend un principe unificateur (Dieu, individu, progrès, …) ; 2) celui-ci organise les choses en sacré-profane ; 3) le sacré s'objective dans des rituels. D'un point de vue subjectif, : a) les individus participent à des cérémonies rituelles, b) par un processus psychosocial spécifique, ils éprouvent le sentiment d'une réalité supérieure à eux et vivent dans un monde différent par rapport à la vie quotidienne : c'est le monde des choses sacrées, c) par ce rituel, ils rendent un culte à Dieu, au progrès ou à l'individu, selon le type de religion, qui représente la force collective, et assure ainsi le maintien de la société »[89].

À partir de cette approche, les parallèles entre la religion et des activités séculières se justifient, notamment avec l'utilisation d'un vocabulaire commun. Entre autres, les expériences et comportements issus des domaines du sport, de la musique ou de la communication, sont restitués avec des termes créant une analogie avec la religion (« culte », « fidèle », « idolâtrie », « rituel », « icône », ...). En effet, icône sportive, icône du cinéma ou icône de la musique, le terme « icône » est souvent utilisé par la presse pour désigner une personnalité qui s'est distinguée dans son domaine d'activité et dont les performances ont été jugées remarquables. Cependant, le sens donné ici au terme « icône » semble bien éloigné de son sens premier qui décrit une « peinture religieuse sur bois, dans l'Église de rite chrétien oriental »[90]. Toutefois, ce sens plus contemporain du mot « icône » implique également la question de la représentation. La personne désignée sous le terme « icône » incarne à elle

87 PIETTE (Albert), « La religiosité et la sacralité dans le monde contemporain » in PIETTE (Albert), RIVIÈRE (Claude) (dir.), *Nouvelles idoles, nouveaux cultes, dérives de la sacralité,* Paris, L'Harmattan, 1990, p. 203.
88 DURKHEIM (Émile), « Les études en science sociale » in *Revue philosophique*, t. XII, 1886, p. 68.
89 PIETTE (Albert), *op.cit.*, p. 213-214.
90 Définition du dictionnaire Larousse.

seule, une mode, un courant, une culture ; elle devient une référence et peut faire l'objet d'une admiration passionnée, d'un culte, c'est-à-dire qu'elle peut devenir une idole. Or, François Bœspflug posa la question suivante : *faut-il bannir l'usage de la notion d'idole ?* après avoir remarqué un usage abusif de ce terme et de celui d'*idolâtrie* pour désigner, de manière péjorative, des « réalités auxquelles 'les gens' seraient 'trop' attachés »[91]. Employé tout d'abord pour évoquer « tout objet à trois dimensions figurant une divinité, recevant de ce fait diverses formes d'hommage cultuel ou dévotionnel », le terme *idole* fut utilisé par la suite pour qualifier « toute réalité à laquelle les humains consacrent leur énergie, leur désir, leur amour, leur temps » puis, ultérieurement, pour désigner « toute personne (vivante) suscitant l'adulation ou un 'culte de la personnalité' »[92] telles que les stars du show-business. Cette évolution du terme et son emploi abusif à connotation péjorative conduisirent progressivement à son exclusion du langage scientifique afin d'éviter confusion et contresens. Or, dans la sphère artistique, les termes *idole*, *idolâtrie* et *icône* vont trouver un écho dans les œuvres de plusieurs vidéastes qui viennent illustrer leur inquiétude vis-à-vis de notre comportement à l'égard du sport, des médias, des nouvelles technologies ou du pétrole.

2.1. Icônes populaires : détournement de l'iconographie chrétienne

Les termes « icône » et « idole » ont tous deux un sens premier religieux mais leur évolution leur a fait acquérir un sens répondant à la culture contemporaine. Cependant, comme il l'a été indiqué précédemment, l'emploi de termes à connotation religieuse dans un domaine profane n'est pas rare. Danièle Hervieu-Léger souligne que le rapprochement entre la religion et le sport est récurrent, notamment en raison de l'emploi d'un lexique proche du religieux dans de nombreux témoignages de sportifs, principalement ceux de haut niveau ou pratiquant des sports extrêmes. Ces témoignages emploient un langage qui rapproche l'expérience sportive d'une expérience religieuse ; certains parlent de « métamorphoses » ou de « transe »[93]. De plus, le sportif lui-même est considéré comme un homme extraordinaire, divinisé par son public en raison de son don singulier. L'un des sports qui a été mis en parallèle avec la religion par les anthropologues est le football. Robert W. Coles, Marc Augé ou encore Danièle Hervieu-Léger ont successivement présenté les analogies qui existaient

91 BŒSFLUG (François), « Faut-il bannir l'usage de la notion d'idole ? » in DECONINCK (Ralph), WATTHÉE-DELMOTTE (Myriam) (dir.), *L'idole dans l'imaginaire occidental*, actes du colloque du Centre de recherches sur l'imaginaire de l'Université catholique de Louvain, avril 2003, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 23.
92 BŒSFLUG (François), *op.cit.*, p. 24.
93 HERVIEU-LÉGER (Danièle), *La religion pour mémoire*, Paris, Cerf, 1993, p. 82.

entre le football et la religion. Marc Augé parlait d'ailleurs de la nécessité pour les sciences humaines d'analyser et d'observer un des grands rituels modernes, de « rendre compte du fait que pour la première fois dans l'histoire de l'humanité, à intervalles réguliers et à heure fixe, des milliers d'individus s'installent devant leur autel domestique pour assister et, au sens plein du terme, participer à la célébration d'un même rituel »[94]. Or, ce même rapprochement entre le football et la religion se retrouve dans la création artistique avec l'artiste française Orlan et le vidéaste italien Silvio Giordano.

a) Le football : une nouvelle religion ?

En 2009, l'abbaye de Maubuisson, ancienne abbaye cistercienne de femmes, fondée en 1236 par Blanche de Castille, aujourd'hui dédiée à l'art contemporain, avait accueilli l'artiste Orlan pour faire dialoguer ses œuvres avec le lieu. Parmi elles, l'œuvre *No comment,* installée dans les anciennes latrines et l'antichambre de l'abbaye, présentait huit écrans de télévision disposés en forme de croix et diffusant des matchs de football (ill. 27). Au sol, 75 ballons de football estampillés d'extraits du *Cantique des Cantiques*, étaient placés autour de la croix. Orlan avait souhaité monter cette installation à plusieurs reprises mais la proposition avait, jusqu'à ce jour, toujours été refusée car « on ne l'attendait pas là »[95]. *No comment* est née de la constatation d'une omniprésence des transmissions de matchs de football dans les hôtels, les taxis, les bars ou encore les hôpitaux comme si ce choix de programme était une évidence. Orlan nota également que dans certaines chambres d'hôtel, notamment nord-américaines, il était courant de trouver une Bible, le Nouveau Testament, dans l'un des tiroirs des tables de chevet. Aussi, *No Comment* est présentée comme une « pièce contre le harcèlement, pas contre le football ou contre la religion spécialement »[96], comme un refus de considérer leur omniprésence comme ordinaire. Lors d'un entretien avec le philosophe Raphaël Enthoven, ce dernier soulignait, voire regrettait, la limpidité de l'installation qui n'offrait que peu de choix d'interprétation : « Je vois des télévisions en forme de croix, il y a deux religions, la religion du foot et le culte. On a une croix, deux religions qui sont mises en concurrence »[97]. D'une certaine manière, le titre *No Comment* illustre cette remarque, l'installation semble se suffire à elle-même pour comprendre le message. Toutefois, l'analogie entre la religion et le football va

94 AUGÉ (Marc), « Football : de l'histoire sociale à l'anthropologie religieuse » in *Le Débat*, 1982/2, n° 19, p. 59.
95 *Unions mixtes, mariages libres et noces barbares*, catalogue d'exposition, Abbaye de Maubuisson, 30 septembre 2009 – 8 mars 2010, p. 68.
96 *Ibid.*
97 *Op.cit.,* p. 69.

plus loin car l'œuvre doit être appréhendée dans son lieu d'accueil. Avant de pénétrer dans les latrines où la croix télévisée est érigée, le public est d'abord confronté à un ballon de football présenté sous cloche (ill. 28).

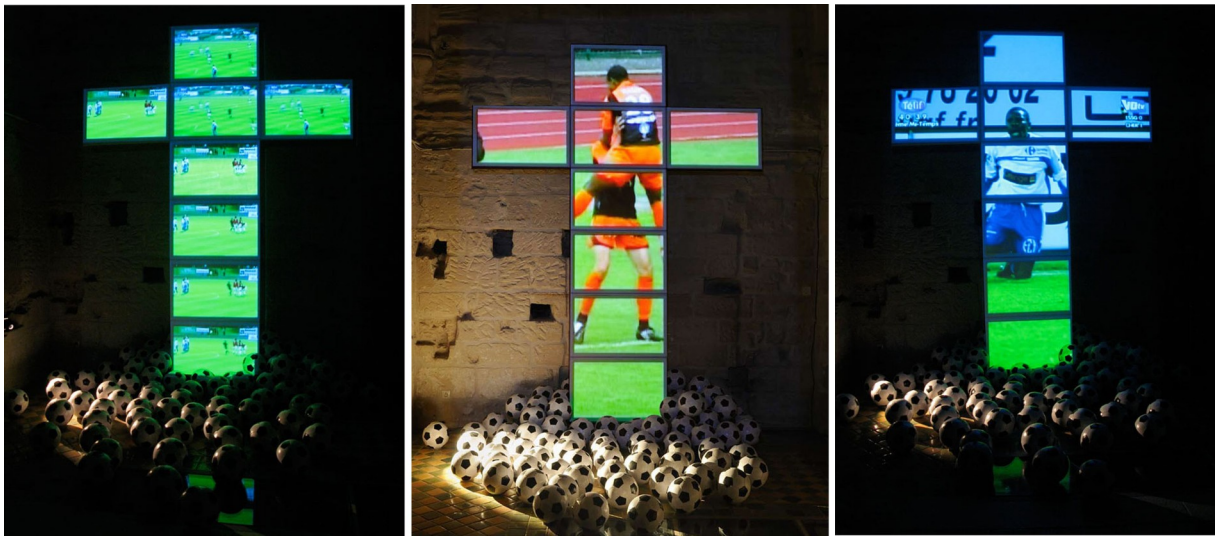


Illustration n° 27
ORLAN – *No comment*
installation vidéo – 4' – 2009
Abbaye de Maubuisson (lieu d'exposition du 30 septembre 2009 au 8 mars 2010)

« Tampographié » de textes tirés du *Cantique des Cantiques*, le ballon est alors « muséographié et sacralisé » tel un symbole de « l'union du sport et de la religion »[98]. Mais en étant isolé de cette manière, ce ballon est une énigme à laquelle le public trouvera une réponse dans la pièce suivante avec la croix télévisée. Face à la diffusion de matchs de football au cœur d'une abbaye, le public est invité à s'interroger sur la « gestuelle habituelle » des footballeurs qui prend soudainement une nouvelle dimension. Des hommes se serrent la main, s'embrassent, ils tombent à genoux, ils donnent alors une véritable image et non une « parodie » de fraternité, renforcée par la mixité de la couleur de peau des joueurs faisant écho aux œuvres *Hybridations* d'Orlan. Une théâtralité ressort de ces images captées par les caméras. Ces dernières, lors d'une diffusion d'un match, voire de toute compétition sportive, jouent d'ailleurs un rôle essentiel dans la communication des émotions en montrant ce qui est « de l'ordre du caché ou du peu visible »[99]. La multiplication des angles de prise de vue et les ralentis permettent aux téléspectateurs de voir la puissance de l'effort physique fourni mais surtout les expressions de joie, de douleur ou de déception des joueurs créant une dramatisation de l'événement comparable au théâtre ou au cinéma. À ce titre, Françoise

98 *Op.cit.,* p. 51.
99 SANSOT (Pierre), « Quel salut attendre du sport ? » in PIETTE (Albert), RIVIÈRE (Claude) (dir.), *Nouvelles idoles, nouveaux cultes*, Paris, L'Harmattan, 1990, p. 67.

Parfait rappelle que « c'est dans le domaine du sport que la télévision fait preuve de la plus grande inventivité formelle » avec les dispositifs de prises de vues (travellings, caméras embarquées) et les modes de diffusion de l'image (ralentis, gros plans, montage simultané)[100] pour mettre en valeur l'esthétique des corps en action et les émotions.

Illustration n° 28
ORLAN – *No comment*
installation – 8 écrans télévision disposés en croix + 75 ballons de football « tampographiés » d'extraits du Cantique des Cantiques + 1 ballon sous cloche
2009

Au-delà des images, notons que les écrans de télévision d'Orlan ne sont pas utilisés ici comme simple support de diffusion. En effet, *No Comment* illustre parfaitement les propos de Marc Augé, cités plus haut, créant un parallèle entre les fidèles et les télé-supporters se rassemblant autour d'un autel pour assister à une célébration. La télévision « ordinaire »[101] devant laquelle le téléspectateur ne fait que consommer des chaînes, des programmes ou des produits dans le seul but de se distraire, fait place à la télévision de cérémonie engendrant une expérience avec une dimension participative. Les ballons déposés au pied de la croix-vidéo de *No Comment* s'apparentent à des offrandes déposées par des fidèles et « le spectacle sportif devient – grâce aux mass media – le substitut profane des anciennes religions à vocation universelle »[102].

100 PARFAIT (Françoise), *Vidéo : un art contemporain*, Paris, Regard, 2001, p. 208.
101 DAYAN (Daniel), « Les grands événements médiatiques au miroir du rituel » in BRÉCHON (Pierre), WILLAIME (Jean-Pierre) (dir.), *Médias et religions en miroir*, Paris, PUF, coll. Politique d'aujourd'hui, 2000, p. 259.
102 BROHM (Jean-Marie), *Sociologie politique du sport*, Paris, Delarge, 1976, p. 260.

Les études sociologiques consacrées au rapprochement du sport et de la religion mentionnent notamment un emploi d'un même vocabulaire au point de se demander si le sport ne constituerait pas une nouvelle religion. Par ailleurs, Pierre Sansot parodie Hegel en avançant que « *L'Équipe* constitue la prière quotidienne de l'homme moderne. Présente dans les rames de métro, sur les quais des gares, sur les tables de bistrots, elle assure au sport une « présence perpétuelle » (pour reprendre une expression de la liturgie catholique) qui dépasse les frontières étroites des stades »[103]. Le philosophe Robert Redeker s'interroge à son tour sur l'analogie en posant la question : le sport est-il l'opium des peuples ou l'opium des politiques ?[104] Dans sa réponse, sa comparaison avec les religions s'effectue autour du caractère fédérateur à échelle mondiale des disciplines sportives. Toutefois, il ne voit dans le sport qu'une parodie kitsch de la religion. En prenant l'exemple de la coupe du monde de football, l'auteur la présente comme une « assemblée universelle [où] toute l'humanité [est] concentrée autour du calice […] que les vainqueurs, tel le prêtre pendant l'office, élèvent fièrement vers le ciel » mais cette assemblée ne dégage « aucun message spirituel ou intellectuel […] aucun espoir pour l'humanité ni promesse pour la condition humaine », seul le *culte des marques* et de la *loi du plus fort* y sont célébrés[105]. Robert Redeker ne voit dans le fanatisme sportif, avec ses effets dévastateurs, qu'une parodie des guerres de religions où les supporters se battent pour quelque chose qui, à la différence de la religion, ne véhicule « aucune idée [...] aucune eschatologie »[106].

Toutefois, sur le plan politique, le sport est présenté comme une source d'influence majeure au point de voir, dans les sociétés sécularisées, la sphère sportive prendre le pas sur la sphère religieuse. Conscients du rôle du sport sur l'imaginaire de l'homme contemporain, les États n'hésitent pas à utiliser la gloire de leur équipe nationale pour valoriser leur propre image. Le sport ne serait qu'une illusion, l'opium du peuple et celui des États, une parodie d'idéal, de jeu et de fraternité, mettant à son service la politique et la diplomatie. Le sport deviendrait le nouveau pouvoir politique mais aussi le nouveau pouvoir spirituel où l'athlète d'aujourd'hui, à la différence de l'athlète antique, n'est plus considéré comme la représentation de l'homme parfait mais comme l'homme dépassant ses propres limites et celles de l'humanité. Il offre aujourd'hui une image de « mutant » faisant de lui un surhomme que les supporters érigent

103 SANSOT (Pierre), « Quel salut attendre du sport ? » In PIETTE (Albert), RIVIÈRE (Claude) (dir.), *Nouvelles idoles, nouveaux cultes*, Paris, L'Harmattan, 1990, p. 61.
104 Voir REDEKER (Robert), « Le sport, opium du peuple ou opium des politiques ? » in *Le Débat*, 2006/5, n°142, p. 185-192.
105 REDEKER (Robert), *op.cit.*, p. 186.
106 REDEKER (Robert), *ibid*.

presque au rang de *saint*. Or, cette vision s'illustre à travers l'œuvre de l'artiste italien Silvio Giordano qui avait organisé en 2012, une exposition intitulée *Stadiodrome* interrogeant à son tour les liens entre le football et la religion après avoir constaté que ce sport avait engendré une nouvelle forme d'idolâtrie. Des crucifix, des chapelets, des images pieuses, ou encore l'agneau sacrificiel venaient à la rencontre de ballons et de magazines de football. Parmi les objets exposés, Silvio Giordano présentait des albums Panini où les images autocollantes des joueurs de football étaient remplacées par des images pieuses (ill. 29). La démarche peut sembler amusante mais en étant rapprochée des autres œuvres de l'exposition, cette association prend une dimension plus grave. En effet, la vidéo *Stadiodrome* le démontre (ill. 30).

Illustration n° 29
Silvio GIORDANO – *Figurine Santini*
Albums Panini avec images pieuses autocollantes – 2012

La vidéo démarre avec un écran noir au centre duquel apparaît un logotype symbolisant une croix latine et un ballon de football entourés d'un carré composé de deux traits horizontaux et deux mots écrits verticalement (*stadiodrome, silviogiordano*). Quatre chiffres sont placés à chaque angle (2-0-2-1) et sont dupliqués aux quatre angles du cadre de la vidéo. En fond sonore, des hommes crient « Alléluia ! » à la manière de supporters de stade. L'écran devient noir, seuls les « scores » placés aux angles du cadre sont présents. Un homme s'exclame, d'autres lui répondent. Des acclamations et des applaudissement retentissent lorsqu'un ballon de football apparaît en gros plan. Pendant vingt secondes, un zoom arrière permet de voir émerger une croix entièrement réalisée à partir de ballons de football ayant été dégonflés, écrasés ou découpés. En arrière-plan, une fumée rouge apparaît, rappelant les fumigènes utilisés lors des matchs. De nouveau, un homme parle, la foule répète avant d'entonner l'air de la chanson *Seven Nation Army* des White Stripes. Les cris et les applaudissements d'encouragement reprennent, *Alléluia* est scandé et la fumée se dissipe laissant la croix émerger de cet épais brouillard avant de disparaître dans un fondu au noir. Puis, elle réapparaît en contre-plongée, filmée sur le côté. En arrière-plan, la fumée s'étend sur l'ensemble de

l'espace, une lumière blanche la transperce pour éclairer la croix. Pendant une seconde, l'image disparaît mais le son continue. Ce procédé est répété entre chaque plan jusqu'à la fin de la vidéo. Sur fond d'applaudissements et de cornes de brume, la croix réapparaît en contre-plongée, de face, baignée dans une lumière zénithale transperçant la fumée comme le soleil peut percer les nuages. Le plan suivant rapproche le regard du croisement des branches de la croix. Puis, toujours en contre-plongée, la silhouette de la croix se dessine dans un effet de contre-jour. Cet effet est renforcé dans l'un des derniers plans, la croix est filmée dans un plan d'ensemble sous une lumière zénithale qui crée une sorte d'aura à travers les nuages de fumée. Dans le dernier plan, la croix a disparu et la fumée rouge se dissipe tandis que les chants et les applaudissements continuent.

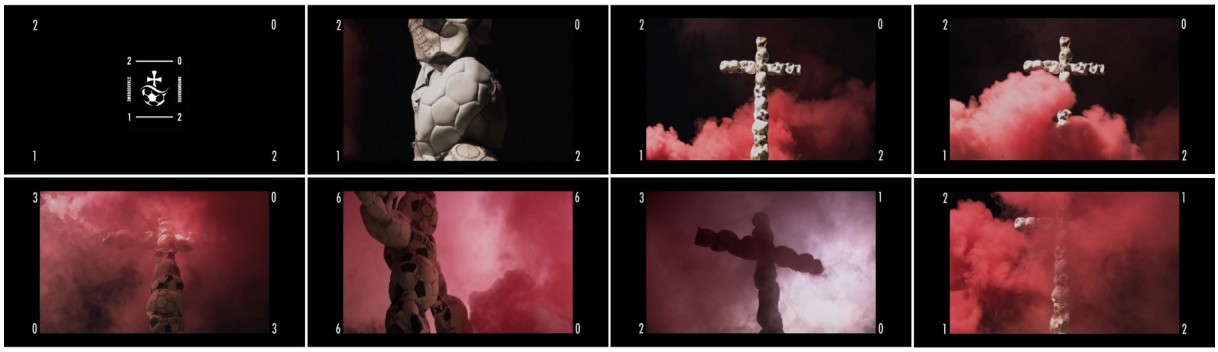


Illustration n° 30
Silvio GIORDANO – *Stadiodrome*
vidéo – 1'50'' - 2012

Stadiodrome met clairement en parallèle la passion sportive avec la dévotion religieuse. Les supporters se rassemblent le dimanche pour célébrer et chanter à la gloire de leur équipe à la manière d'un rituel religieux. Le football se présente en effet comme l'un des sports les plus fédérateurs, engendrant une « communion » où la foule vient encourager d'une seule voix son champion ou son équipe. Cette expérience collective est d'ailleurs visible dans tout rassemblement de masse tels que les concerts et les festivals où l'émotion vécue est désignée comme une expérience du sacré. À ce titre, Marc Augé parle d'une « sacralité laïque »[107] faisant du sport une « religion séculière » dans laquelle les foules occidentales viennent puiser un sens collectif qu'elles ne semblent plus trouver au sein des « religions historiques ». Toutefois, Danièle Hervieu-Léger rappelle que le rapprochement entre le sport et la religion doit être fait avec prudence, notamment sur cette capacité à produire du sens. La principale différence entre les deux sphères est dans le rapport au temps. En effet, les manifestations

107 AUGÉ (Marc), « Football : de l'histoire sociale à l'anthropologie religieuse » in *Le Débat,* n°19, 1982/2, p. 65.

sportives offrent une expérience émotionnelle forte et immédiate qui ne s'effectue plus sur le mode religieux et qui vient répondre à des besoins actuels d'obtenir du sens et de l'émotion, dans une courte durée.

Toutefois, au-delà de la communion et de la recherche d'émotions, Silvio Giordano pose la question suivante : jusqu'où les supporters sont-ils prêts à aller pour défendre et vivre leur passion ? *Stadiodrome* nous rapproche de la symbolique sacrificielle de la croix. En effet, Silvio Giordano choisit de mettre en scène sa croix de manière dramatique en privilégiant les clair-obscur et les plans en contre-plongée. Les ballons ne sont pas déposés au pied de la croix en guise d'offrandes, ils sont éventrés et superposés les uns sur les autres comme un rappel des personnes qui se sont « sacrifiées » pour le culte du football. Toutefois, la question du sacrifice peut être posée de différentes manières, concerne-t-elle les sportifs prêts à faire des sacrifices pour leur discipline dans une quête de la perfection et du dépassement de soi ? S'adresse-t-elle aux supporters prêts à défendre leur équipe dans une passion aveugle et violente ? Cette dimension sacrificielle est également évoquée avec la photographie *Agnus Dei* présentée en parallèle de la vidéo, représentant un agneau « écorché » posé sur une coupe de football en or semblant émerger d'une épaisse fumée violette (ill. 31).

Illustration n° 31
Silvio GIORDANO – *Agnus Dei*
Photographie

Le corps et la coupe sont baignés dans une lumière vive contrastant avec le fond d'un noir opaque tandis que l'agneau a été sacrifié pour le salut des hommes au nom de la religion football.

b) Les *Singing Paintings* de Pascal Lièvre

Le sport n'est pas l'unique domaine où un rapprochement avec la notion d'icône est repérable. En effet, comme il l'a été souligné précédemment, le terme « icône » peut également être employé afin de désigner une personnalité de la culture musicale. Le décalage culturel que peut provoquer ce parallèle, fut une source d'inspiration pour l'artiste vidéaste Pascal Lièvre. En effet, en 2007, après une visite au musée du Louvre, Pascal Lièvre prit un taxi dans lequel il entendit pour la première fois la chanson *Marie* de Johnny Hallyday. À l'écoute de cette chanson, l'artiste repensa à l'une des toiles qu'il avait vues durant sa visite : *Le Christ en croix adoré par deux donateurs* du peintre maniériste Le Greco (ill. 32). Le plasticien imagina le Christ chanter cette chanson en s'adressant à la Vierge Marie. Par un procédé d'incrustation, la bouche de Pascal Lièvre chantant en playback, vint remplacer celle du Christ. Cet effet spécial donne ainsi l'illusion que le Christ chante *Marie* de Johnny Hallyday. Pascal Lièvre utilisa le même procédé avec la vidéo *Like A Virgin* où la *Vierge à la grenade* de Sandro Botticelli vient à la rencontre de Madonna (ill. 33). Les lèvres de Pascal Lièvre sont de nouveau incrustées sur la toile du peintre italien, donnant l'illusion que la Vierge Marie chante *Like a Virgin*. Face à son propre travail, Pascal Lièvre parle de parodie. Toutefois, ces œuvres interrogent car finalement, que parodie Pascal Lièvre ? Est-ce l'œuvre picturale de deux figures majeures de la Renaissance et du Maniérisme ou l'iconographie religieuse ? Ce travail de détournement est de nouveau repérable dans l'œuvre de Pascal Lièvre avec une autre *Singing Painting* intitulée *J'y crois encore* réalisée en 2009 qui rassemble une œuvre de Jean-Auguste-Dominique Ingres et une chanson de Lara Fabian. Nous pouvons également citer le détournement de la vidéo de Bill Viola *The Reflecting Pool* passée à une vitesse accélérée avec en fond sonore la musique du générique de l'émission humoristique *The Benny Hill Show*.

La notion de parodie est ici importante car elle implique le détournement, le choix du rire et de la distance face à l'œuvre originale mais sans aucune intention de nuire à l'auteur. Pascal Lièvre pose un regard neuf sur le grand répertoire de l'histoire de l'art pour prendre de la distance avec les discours et les critiques qui y ont été associés. Ce geste parodique peut donc être à la fois une source de créativité mais aussi un moyen de dénoncer un système établi, une manière de voir ou de penser qui répond à une hiérarchie. Pascal Lièvre s'érige contre une hiérarchie culturelle en visualisant le territoire de l'art comme un vaste espace de jeu. Il pioche dans l'histoire de l'art des œuvres qu'il va employer, non comme une citation, mais

comme une information traitée comme un matériau pour créer quelque chose de nouveau. La parodie permet au plasticien de créer un dialogue entre des niveaux culturels éloignés voire opposés pour renverser les hiérarchies et s'adresser au public sans aucune différenciation sociale. La démarche artistique de Pascal Lièvre prend ainsi une dimension politique que l'on retrouve dans son discours : « s'adresser au public, c'est s'adresser au peuple, il faut que chaque personne comprenne »[108].

Illustration n° 32
LE GRECO
Le Christ en croix adoré par deux donateurs
huile sur toile – 248 x 180 cm
Premier quart du XVI[e] siècle
Musée du Louvre, Paris.

Illustration n° 33
Sandro BOTTICELLI – *La Vierge à la grenade*
tempera sur bois – Ø 143,5 cm – v. 1487
Musée des Offices, Florence.

Pascal Lièvre est issu d'un milieu populaire où la radio était la seule source d'informations. Les livres étaient rarement présents, il était possible de s'en procurer à la bibliothèque qui se situait en ville. L'accès à la culture était donc limité mais grâce à l'achat de livres d'occasion au marché, Pascal Lièvre a découvert de nombreux auteurs qu'il lisait sans effectuer de hiérarchie (de Barbara Cartland à Fiodor Dostoïevski). Cet effacement des hiérarchies se retrouve dans son travail à tous les niveaux de la création jusqu'au choix du médium. Celui-ci n'est choisi que pour répondre à des besoins techniques (photographie, toile, vidéo) car l'objectif premier de Pascal Lièvre est de livrer une performance, l'aspect formel et esthétique reste secondaire.

108 Extrait de l'entretien avec Pascal Lièvre du 1[er] mars 2014.

En accueillant les œuvres, les supports et les thématiques sans effectuer de hiérarchie, nous pouvons supposer que l'iconographie religieuse ne constitue ici qu'une « information » parmi d'autres, qu'elle ne serait qu'un matériau pour une nouvelle création. Pourtant, le résultat obtenu pour les vidéos *Marie* et *Like a Virgin* ne se limite pas au rire provoqué par la rencontre entre une œuvre dite « classique » et la culture populaire ; il se rapproche du geste de « reprise » que l'on retrouve sous la forme de *remake*, de parodie ou de référence dans la culture contemporaine. L'histoire, l'histoire de l'art et les lieux d'accueil et de conservation du patrimoine institutionnalisent les œuvres du passé. Or, la pratique de la « reprise » permet de faire renaître les formes du passé en leur donnant une « nouvelle actualité » et de stimuler leur souvenir. La variation apportée à la forme d'origine va permettre au spectateur de regarder l'œuvre d'un œil neuf. Cette démarche crée un dialogue, une visibilité réciproque entre l'œuvre originale et sa « reprise ». Ainsi, dans une société de l'hypermédia où chacun est submergé par un flot d'images, reprendre une forme permet de la « rappeler à l'inconscient collectif et la sauver de l'oubli »[109].

Dans l'exemple de Pascal Lièvre, la stimulation du souvenir touche l'iconographie religieuse. Dans l'œuvre *Like a Virgin*, l'association des paroles de la chanson à la figure de la Vierge Marie crée un décalage et provoque l'amusement mais le véritable intérêt naît de la rencontre entre une icône religieuse, la Madone et une icône populaire qui porte le nom de Madonna. Celui-ci n'est pas un nom de scène, la chanteuse américaine est née Madonna Louise Veronica Ciccone et a toujours introduit dans sa musique (des paroles aux vidéos clips) des références religieuses en les associant, à de multiples reprises, à des images imprégnées d'érotisme. En 1989, le clip *Like a Prayer* qui met en scène Madonna portant les stigmates du Christ, dansant devant des croix en feu et embrassant un saint noir, avait été condamné par le Vatican (ill. 34). En 2006, lors de sa tournée *Confessions Tour,* la chanteuse était apparue sur une croix de six mètres de haut, portant une couronne d'épines (ill. 35). Cette apparition avait également soulevé l'indignation des communautés religieuses. Aussi, dans la vidéo *Like a Virgin*, Pascal Lièvre crée une rencontre singulière entre deux « Madones », l'icône religieuse incarnant la pureté et l'icône populaire incarnant la provocation blasphématoire. Une fois de plus, Pascal Lièvre renverse les barrières de la hiérarchie culturelle pour créer une rencontre iconoclaste.

109 GAITÉ (Florian), « La reprise mémoire et plasticité de l'art à l'âge post-historique », in *raison-publique.fr*, publié le 22 avril 2001.

Illustration n° 34
Mary LAMBERT (réal.) - *Like a prayer* (interprétée par Madonna)
clip vidéo – 5'37'' – 1989
Warner Bros. Label

Illustration n° 35
Madonna interprétant *Live to tell* – Confessions Tour – 2006

Le terme « iconoclaste » doit toutefois être utilisé avec circonspection et bien que Pascal Lièvre définisse ses œuvres d'iconoclastes, il est important de comprendre de quel iconoclasme il s'agit. En 2002, le Centre d'art et des technologies des médias (ZKM) de Karlsruhe (Allemagne) avait accueilli l'exposition *Iconoclash : fabrication et destruction des images en science, en religion et en art.* À cette occasion, Bruno Latour avait rédigé l'article « Iconoclash : au-delà de la guerre des images »[110], introduisant le catalogue d'exposition au sein duquel, le sociologue présente une typologie des iconoclastes divisée en cinq catégories (A, B, C, D, E). Les « A » sont contre les images, les « B » ne sont pas contre les images mais contre l'arrêt sur image en refusant « d'extraire une image [d'un] flux et de tomber en extase

110 Paru en anglais sous le titre « What is Iconoclash ? Or Is there a world beyond the images-wars ? » in I*conoclash : Beyond the image-wars in Science, Religion and Art,* catalogue d'exposition, ZKM, Karlsruhe, 4 mai - 1er septembre 2002. Publié en français in LATOUR (Bruno)*, Sur le culte moderne des dieux faitiches*, Paris, La Découverte, coll. Les empêcheurs de penser en rond, 2009.

devant elle »[111], les « C » ne sont pas contre les images mais contre celles de leurs adversaires, les « D » détruisent involontairement les images (restaurateurs de fresques, de monuments, …) et les « E » sont « les gens ordinaires [qui] se moquent des iconoclastes et des iconophiles »[112]. Cette typologie permet de nuancer le terme « iconoclaste » et de l'employer à bon escient lorsqu'une œuvre met en avant cette notion. Dans notre exemple, Pascal Lièvre se placerait dans la catégorie « C » car il n'est pas dans la destruction d'images mais dans le renversement de la valeur ou du caractère sacré que l'on peut leur attribuer. Pour autant, Pascal Lièvre est-il dans la provocation ? Est-il dans le blasphème ? Il est difficile d'offrir une réponse catégorique puisque le regard sur l'œuvre va dépendre d'un spectateur à un autre. Le lien affectif que chaque spectateur entretient avec l'icône mariale va incontestablement impacter sur le ressenti de l'œuvre dite « parodique » de Pascal Lièvre. En effet, la parodie ne sera pas forcément perçue par le public. Cette idée a d'ailleurs été illustrée avec la vidéo *Marie*. À l'échelle francophone, Johnny Hallyday est, au même titre que Madonna, une icône populaire. En le voyant associé à l'image christique du peintre Le Greco, le spectateur peut être étonné, agacé ou amusé par cette rencontre insolite. Toutefois, lors d'une exposition à l'étranger où l'œuvre *Marie* avait été présentée, un visiteur avait demandé qui était ce chanteur religieux. Pascal Lièvre lui-même avait été surpris par cette approche inattendue de son œuvre. Blasphème, parodie, provocation, ces qualificatifs ne sont pas le point d'intérêt des œuvres de Pascal Lièvre. Le point central est la rencontre insolite entre icône religieuse et icône populaire qui vient stimuler le souvenir iconographique du spectateur, permettant à l'image de « rester vivante ».

c) Le culte du divertissement

Le rapprochement effectué entre icônes religieuse et icônes populaires fut également abordé par Marion Castor mais dans une optique différente. Depuis le début de son parcours, l'artiste française réalisa plusieurs voyages en Asie qui lui permirent d'observer les différences culturelles et cultuelles avec l'Europe, l'amenant à s'interroger sur les croyances de notre société occidentale au sein de son projet *Fille du Calvaire #1 – Pèlerinage* (ill. 36).

111 LATOUR (Bruno), *«* Iconoclash : au-delà de la guerre des images » in *Sur le culte moderne des dieux faitiches*, Paris, La Découverte, coll. Les empêcheurs de penser en rond, 2009, p. 169.
112 LATOUR (Bruno), *op.cit.,* p. 178.

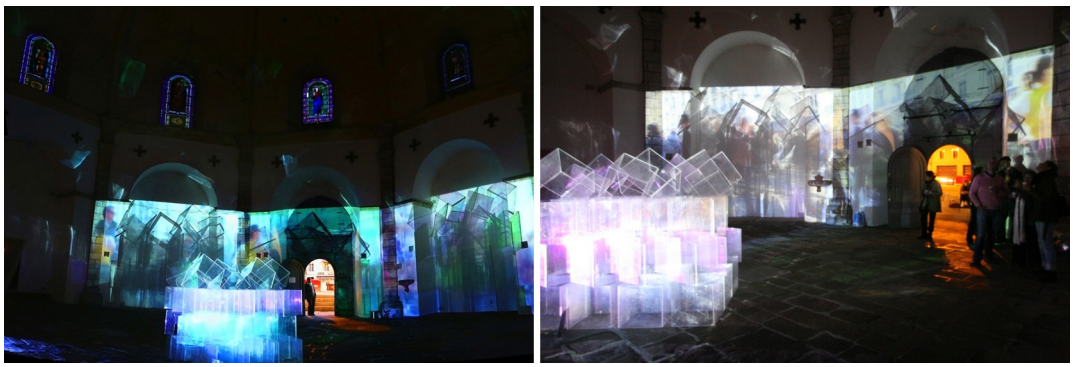


Illustration n° 36
Marion CASTOR – ***Fille du Calvaire #1 – Pèlerinage***
installation vidéo – 25' (vidéo) / 49' (bande sonore) – 2008

Depuis 1997, la commune de Tulle en Corrèze accueille le festival *Ô les Chœurs* créé par l'association *Elizabeth My Dear* dont l'objectif est de promouvoir les musiques actuelles en Corrèze et d'encourager les pratiques culturelles dans le domaine du spectacle vivant. En 2008, dans le cadre de la onzième édition de ce festival, l'artiste plasticienne Marion Castor investit l'église Saint-Pierre avec son installation vidéo et sonore intitulée *Fille du Calvaire # 1 – Pèlerinage*. Cette dernière était composée d'une structure de quarante-deux cubes en plexiglas de 45 cm de côté sur lesquels étaient projetées en boucle trois vidéos de vingt-cinq minutes diffusant les images de personnes défilant à la Techno Parade de Paris. Par l'effet de prisme créé par la structure plastique, ces images projetées se décomposaient, se colorisaient puis se reflétaient sur les murs de l'église, immergeant le spectateur dans le mouvement de marche de la Techno Parade. L'image de la foule projetée sur les murs se mêlait aux ombres des spectateurs donnant l'illusion d'une marche commune dans cet espace réinvesti, avec en fond sonore, une composition de Marion Castor de quarante-cinq minutes, essentiellement réalisée à partir de sons électroniques. En projetant des images d'une foule se rassemblant à la Techno Parade de Paris, Marion Castor associe cet événement à un rituel de pèlerinage mais le rapprochement de la culture religieuse avec la culture populaire va plus loin lorsque le visiteur pénètre les petites chapelles latérales de l'église Saint-Pierre.

En effet, après avoir déambulé dans l'espace central de l'église, le visiteur était ensuite convié à pénétrer dans quatre petites chapelles latérales pour expérimenter quatre environnements. Dans le premier espace, deux cents bougies étaient disposées sur des volutes, dans le second, le spectateur était surpris par des flashs ; dans le troisième, des applaudissements retentissaient, enfin, dans le dernier espace, le visiteur pouvait prendre place dans un des deux confessionnaux à l'intérieur desquels deux enregistreurs cassettes étaient mis à disposition pour permettre au visiteur d'enregistrer sa confession. Les flashs de la première chapelle,

placés pour évoquer la Révélation, venaient faire écho à la culture populaire en évoquant les flashs photographiques des « starlettes du festival de Cannes », les applaudissements dans la seconde chapelle retentissaient à la gloire des « stars du rock », et les confessionnaux dotés d'enregistreurs évoquaient ceux de la télé réalité[113].

Marion Castor voulut mettre en lumière les besoins de croire de notre société occidentale mais qui, à l'heure du « règne du divertissement »[114], se rassemble autour de « nouvelles icônes » issues de la culture populaire. Le dispositif de l'installation implique le déplacement du spectateur qui permit à Marion Castor d'exploiter le comportement que peut engendrer l'adoration d'une icône. Aussi, en réinvestissant l'église Saint-Pierre de Tulle, Marion Castor invitait son public à pénétrer dans un ancien lieu de culte où les rituels de la liturgie catholique étaient repris afin de célébrer le culte du divertissement, ouvrant la réflexion sur les questions liées à l'idolâtrie contemporaine.

2.2. Idolâtrie contemporaine

Historiens, historiens de l'art, philosophes, anthropologues et théologiens, nombre de chercheurs ont souhaité répondre aux questions liées à l'icône et à l'idole, en tentant de comprendre leur origine, leur lien et leur évolution à travers les siècles. Les réponses données révèlent la complexité du sujet au cœur duquel se dessine une réflexion sur le statut de l'image, la représentation, le symbole et la relation que le regardeur entretient avec l'image. Cette relation à l'image est ici essentielle puisqu'elle constitue le noyau des œuvres citées. En effet, ces dernières mettent en exergue le comportement des individus dont le regard est capté par un objet qui transfigure une idée ou une pensée qui attire l'adoration. Or, cette captation du regard est aujourd'hui au cœur d'une société de communication et de l'omniprésence de l'image où les écrans sont devenus des points de fixation enfermant le regardeur dans une sphère virtuelle empêchant le contact avec toute forme d'altérité. En 1990, Anne-Marie Laulan posait déjà la question suivante : la société de communication est-elle une nouvelle religion ? La réponse donnée à cette question mettait également en lumière l'emploi d'un vocabulaire religieux dans les sphères reliées aux « systèmes d'information » où les experts et ingénieurs peuvent être désignés comme des « prêtres » et leurs clients comme des

113 Extrait de l'entretien avec Marion Castor du 28 juillet 2014.
114 www.marioncastor.com

« fidèles »[115]. Aussi, les comportements liés aux nouvelles technologies peuvent à leur tour acquérir « un caractère messianique » avec les nouvelles inventions qui annoncent à chaque fois une avancée vers une amélioration de la vie quotidienne au sein d'un environnement de plus en plus immatériel, jusqu'à être vues comme des « nouveaux dieux créés par les hommes pour les hommes [qui] transcendent notre condition humaine ordinaire »[116].

Cette évolution des comportements individuels à l'égard des nouvelles technologies trouve sa principale illustration dans le travail du vidéaste italien Marcantonio Lunardi qui, dans son œuvre *The Idol* mais également dans *370 New World*, met en scène des personnages dont les regards sont figés vers un écran, mettant ainsi en lumière la capacité d'une idole à capter le regard. L'œuvre de Marcantonio Lunardi prend en compte un certain phénomène de ritualisation où les rendez-vous quotidiens devant l'écran de télévision peuvent être désignés comme un « nouveau type de cérémonie »[117] où le public vient écouter attentivement le discours télévisé. Les fidèles viennent tels des pèlerins se rendre jusqu'au lieu de culte afin de s'imprégner des valeurs véhiculées par leur idole, jusqu'à en « éprouver 'l'aura' »[118].

a) De la télévision à Internet : nouvelles pratiques dévotionnelles

Dans une interview accordée en février 2013 au site cinemaitaliano.info, Marcantonio Lunardi avait été présenté comme un artiste « interrogeant la société, la condition actuelle de l'homme, son rapport avec les technologies et les mass média »[119]. Ce portrait résume en effet les préoccupations principales de l'artiste qui repéra dans la vidéo, la possibilité d'obtenir une synthèse narrative qu'il ne parvenait pas à trouver avec la photographie. Toutefois, l'art vidéo n'a pas été son activité première. Le médium fut d'abord employé à des fins documentaires pour rendre compte de la réalité sociale et politique italienne. L'évolution vers l'art vidéo s'est dessinée progressivement grâce à une curiosité pour le « langage » de certains réalisateurs tels que Artavazd Pelechian, Frederick Wiseman ou Patricio Guzmán qui ont conduit Marcantonio Lunardi à essayer de nouvelles formes d'écriture.

115 LAULAN (Anne-Marie), « La société de communication : une nouvelle religion ? » in PIETTE (Albert), RIVIÈRE (Claude) (dir.), *Nouvelles idoles, nouveaux cultes, dérives de la sacralité,* Paris, L'Harmattan, 1990, p. 143.

116 LAULAN (Anne-Marie), *op.cit.*, p. 149.

117 DAYAN (Daniel), « Les grands événements médiatiques au miroir du rituel » in BRÉCHON (Pierre), WILLAIME (Jean-Paul) (dir.), *Médias et religions en miroir*, Paris, PUF, coll. Politique d'aujourd'hui, 2000, p. 246.

118 DAYAN (Daniel), « Les grands événements médiatiques au miroir du rituel » in BRÉCHON (Pierre), WILLAIME (Jean-Paul) (dir.), *op.cit.*, p. 250.

119 PINCHIORRI (Simone), « Marcantonio Lunardi : il mio cinema tra arte et reale », *cinemaitaliano.info*, 6 février 2013, [En ligne].

Aujourd'hui, les œuvres du vidéaste révèlent une certaine inquiétude face à notre rapport à l'image qui a particulièrement évolué depuis la création de la télévision. Cette dernière marqua notre entrée dans une ère de surabondance de l'image où chacun est à la recherche de reconnaissance et de visibilité. Malheureusement, face à la profusion croissante d'images, le sensationnel s'est présenté comme une clef assurant une certaine visibilité et ce, jusqu'à offrir une réalité créée « à base d'images, d'informations manipulées »[120]. Dans l'environnement professionnel ou familial, notons également que les écrans sont allumés de manière quasi continue et transmettent des images et des sons, souvent emprunts d'agressivité. Cette omniprésence des écrans et ce flux continu d'images pourraient provoquer un sentiment d'écrasement. Pourtant, le public fasciné les contemple et les appréhende comme des éléments naturels de son environnement, construisant ainsi une société qui « semble s'engloutir dans la contemplation enivrée d'un imaginaire visuel. […] une société sur écrans qui met le monde sur écrans, prend l'écran pour le monde et se prend elle-même pour ce qu'elle a mis sur écran »[121].

La vidéo *370 New World* (ill. 37) de Marcantonio Lunardi en est l'illustration la plus claire où des hommes et des femmes, d'âges différents, sont mis en situation seuls ou en groupe, dans des pièces de la vie quotidienne (salle à manger, classe, cuisine ou chambre). Aucun mot n'est prononcé et aucun regard ne se croise car les yeux sont fixés sur des écrans. Le spectateur ne voit pas les images diffusées, il ne voit qu'une lumière blanche et intense provenant des écrans qui illuminent le visage de chaque personnage. Cette lumière hypnotise ces hommes et ces femmes qui font abstraction de l'environnement et des personnes qui les entourent. Les lieux choisis sont pourtant ceux de la vie quotidienne où le dialogue est censé s'établir (en classe, à table autour d'un dîner ou d'une tasse de thé, un restaurant) mais *370 New World* est l'adresse d'un monde où l'humain détourne le regard de ses semblables pour l'orienter vers une technologie envahissante et devenue omniprésente. L'image la plus représentative de cette vision est sans nul doute celle de la jeune femme allaitant son enfant mais qui porte toute son attention sur un écran qu'elle tient dans la main (ill. 38).

120 BARUS-MICHEL (Jacqueline), « L'hypermodernité, dépassement ou perversion de la modernité » in *L'individu hypermoderne*, Toulouse, Éres, coll. Sociologie clinique, 2010, p. 241.

121 BARUS-MICHEL (Jacqueline), « Une société sur écrans » in *Les tyrannies de la visibilité : être visible pour exister ?*, Toulouse, Éres, coll. Sociologie clinique, 2011, p. 25.

Illustration n° 37
Marcantonio LUNARDI – *370 New World*
vidéo – 5’08" – 2014

Cette *Vierge allaitante*, cette *Madonna al latte* contemporaine ne montre pas ce moment d’intimité où le regard de la mère croise celui de l’enfant ; Marcantonio Lunardi montre ici un abandon du contact humain et du contact maternel. Les personnages sont figés dans des lieux où le temps et la vie semblent s’être arrêtés. Les assiettes sont vides, les casseroles ne dégagent aucune fumée et les salles de réception sont remplies de chaises renversées sur les tables. Ces hommes et ces femmes qui sont censés leur donner vie sont immobilisés dans un espace virtuel.

Illustration n° 38

Marcantonio Lunardi illustra de nouveau cette fascination portée aux écrans en les érigeant sur un autel dans une vidéo intitulée *The Idol* réalisée en 2015 (ill. 39). Dressés tel un totem, les écrans de télévision diffusent des images qui ne peuvent pas être regardées individuellement, elles forment un ensemble devant lequel des hommes et des femmes se prosternent. Le vidéaste réinvestit ici l'épisode biblique du Veau d'Or pour interroger notre rapport à l'écran et aux nouvelles technologies. Ce rapport presque fusionnel peut être mis en relation avec un rapport au temps. En effet, la prise de conscience de n'avoir qu'une seule vie a donné lieu à une obsession grandissante de devoir remplir cette vie pour avoir le sentiment d'exister. Les comportements ont donc évolué avec notamment le développement d'une hyperactivité continuelle où les réponses doivent être données dans l'instant. Les écrans, les images, la télévision, les bases de données, les réseaux haut débit, répondent à ce besoin en donnant et diffusant des informations dans un flux continu. Ils constituent les idoles du XXI^e^ siècle qui, dans cette vidéo, sont représentées sous les traits d'une jeune femme entourée d'une cour approuvant chacune de ses décisions et adorant avec dévotion un *totem-écrans* à travers lequel est diffusé la parole de l'idole. Ce totem-écrans est érigé à la manière du vidéaste Nam June Paik qui réalisa, au cours de sa carrière, plusieurs installations vidéos composées de multiples moniteurs de télévision. Certaines étaient désignées sous le nom de « robots », d'autres sous le nom de « totems » (ill. 40).

Illustration n° 39
Marcantonio LUNARDI - *The Idol*
vidéo – 3'15" – 2015

Illustration n° 40
Nam June PAIK, *66-76-89*
installation vidéo
375 x 162 x 121 cm - 1990
Walker Art Center, Minneapolis.

L'artiste coréen voyait dans les totems quelque chose d'universel que l'on pouvait retrouver « aussi bien chez les Papous de Nouvelle-Guinée qu'en Corée, en Mongolie, en Afrique et même chez […] les Chrétiens avec [leurs] croix. […] C'est une forme verticale qui évoque

l'être humain sans l'être vraiment »[122]. En érigeant des totems composés de moniteurs de télévision, Nam June Paik créait une dualité où s'oppose une figure archaïque à dimension spirituelle et la culture de masse employant les technologies de pointe. *The Idol* reprend cette même figure totémique mais en approfondissant la confrontation de l'ancien et du moderne par la mise en scène d'un *totem-écrans* évoluant dans un décor où se rencontrent des personnages issus du Moyen-Âge et de la Renaissance. Cependant, le spectateur n'est pas confronté à une reconstitution historique, il est immergé dans l'imaginaire de Marcantonio Lunardi où les époques se rencontrent.

Ayant grandi à Lucques et suivi sa formation artistique à Pise, Marcantonio Lunardi fut imprégné d'une culture historique et artistique qui prend vie dans ses œuvres. En effet, Lucques est une ville de pèlerinage où se déroule chaque année une manifestation traditionnelle en l'honneur du saint patron et premier évêque de Lucques : Santo Paolino. Cette fête met également à l'honneur l'arbalète qui fut une arme particulièrement prisée pour protéger la ville. Le duc de Lucques Castruccio Castracani avait créé un prix pour encourager l'usage de l'arbalète et plusieurs compétitions étaient organisées en période pacifique pour maintenir l'entraînement des arbalétriers. En 1970, la ville de Lucques désira faire renaître cette tradition. Depuis, le 12 juillet, trois personnages portent les couleurs des tireurs des *terzieri*[123] de Lucques : San Paolino (rouge), San Salvatore (vert) et San Martino (noir). Ces trois personnages apparaissent dans *The Idol*, portant des cotes de maille, arborant les blasons de chaque arbalétrier et tenant leur arme tels des gardes prêts à défendre l'espace sacré de leur idole. Les autres protagonistes sont un reflet de la culture renaissante dans laquelle Marcantonio Lunardi avait été plongé lors de ses années d'études. Elle se manifeste à travers des personnages qui n'incarnent aucun individu historique mais des symboles. Lorsque Marcantonio Lunardi crée, pense et imagine, il raisonne par symboles. C'est pourquoi les personnages de *The Idol* ne doivent pas être considérés individuellement, ils sont une représentation d'une société, d'une dystopie et de ses rapports internes où interviennent une « idole factice », des sujets, un condamné, des garants de l'autorité et des hiérarchies.

La création de *The Idol* résulte avant tout de l'expérience de Marcantonio Lunardi avec la télévision. Déconcerté par l'influence qu'elle pouvait avoir sur l'ensemble d'une société, le

122 DEBAILLEUX (Jean-François), « À quoi servent les cyber-totems de Nam June Païk ? » in *Libération*, 30 août 1995.

123 Subdivision de villes (ex : Trevi, Spello, Narni, Lucques) en Italie. *Terziere* provient de *terzo* qui signifie troisième.

vidéaste imagina la télévision comme une « mère cruelle qui a le pouvoir de vie et de mort sur ses propres enfants »[124] et qui prit instinctivement les traits d'une femme de la Renaissance. La vidéo commence avec un gros plan sur les mains de cette femme, filmées de profil, en position de prière et posées sur un appui en tissu. Puis, quatre écrans de télévision, deux en hauteur et deux au sol, diffusent l'image d'une bougie allumée. La jeune femme apparaît, filmée de face en plan taille, en position de prière ; elle porte une coiffe en résille et un vêtement d'apparat rouge et or, doté de broderies et de dentelle blanche. Doucement, elle relève le buste, s'adosse à la chaise et pose les mains sur les accoudoirs avant de réapparaître de face en fixant l'objectif de la caméra. Soudain, une figure christique apparaît sur un écran de télévision, il s'agit du crucifix de Santa Maria degli Angeli à Lucques, réalisé au XIII[e] siècle (ill. 41).

Illustration n° 41
Berlinghiero BERLINGHIERI – Crucifix
Tempera et or sur bois – 1210-1220
Musée de la villa Giungi de Lucques.

Illustration n° 42
Marcantonio LUNARDI – *The Idol*
vidéo – 3'15'' – 2015

L'image fortement pixelisée ondule, comme si un problème de transmission se produisait. Puis, tous les éléments décrits précédemment apparaissent dans un plan d'ensemble avec d'une part, à gauche, la jeune femme assise et d'autre part, à droite, les écrans de télévision dominés par l'image christique. Cette dernière est ici le symbole de la culture, de l'histoire et de l'anthropologie, troublé, déformé par les interférences du média télé. Or, une interférence

124 Extrait de l'entretien avec Marcantonio Lunardi du 28 mars 2017.

est une perturbation, une altération de l'information ; la déformation de l'image implique donc la déformation du message.

The Idol met ainsi en lumière le pouvoir de manipulation de l'information du média télé devenu tout puissant. La dénonciation de cette omnipotence se poursuit lorsque l'idole est confrontée à l'humain. En effet, aux côtés de la jeune femme, un coussin rouge est présenté sur lequel est posée une pince coupante. Puis, un homme habillé d'une chemise blanche apparaît en plan rapproché, portant une barbe naissante et se tenant face caméra, les larmes aux yeux. Il n'est pas mis en situation de la même manière que les autres personnages car son image est diffusée à partir d'un écran de télévision. La jeune femme commence à tourner la tête, son regard se pose sur la pince coupante qui réapparaît en gros plan ; la femme la prend délicatement et s'apprête à couper le fil. Le visage de l'homme est crispé, ses yeux sont embués, son expression traduit de la crainte. Soudain, l'écran s'éteint (ill. 42).

The Idol illustre l'omniprésence et l'omnipotence des écrans qui ont engendré des états de fascination mais aussi d'asservissement. En effet, les écrans, la télévision, les mass-média et Internet répondent à une peur du vide, évoquée plus haut, mais ils répondent également à une « peur de l'invisibilité confondue avec l'inexistence sociale ». Cette « société de l'image, dont l'écran est le symbole majeur […] est aussi une société de l'exhibition »[125]. Aujourd'hui, la vie semble se construire pour et par les écrans, à travers la télévision, les blogs, les plateformes vidéos ou les divers réseaux sociaux. En étant exclu de la toile de son idole, le dévot éprouve le sentiment de disparaître, de s'éteindre. Pourtant, en se rapprochant du sens étymologique du mot, l'idole – *idolum* en latin – est un spectre, par conséquent, quelque chose qui n'appartient pas à la réalité. Aussi, ce court-circuit provoqué par « l'idole », ne peut-il pas être également perçu comme une acte de libération de ses sujets pour les ramener à la réalité ?

L'artiste française Albertine Meunier fut également fascinée par notre rapport aux nouvelles technologies notamment lorsqu'elle remarqua que nos visages illuminés par les écrans des téléphones portables et des ordinateurs pouvaient évoquer les postures de vénération d'icônes. Cependant, l'artiste fut davantage interpellée par notre rapport avec Internet qu'elle n'hésite pas à mettre en parallèle avec notre rapport à la religion en désignant Internet comme un lieu où il est possible de se livrer comme nous pourrions le faire en

125 AUBERT (Nicole), HAROCHE (Claudine), « Être visible pour exister : l'injonction à la visibilité » in *Les tyrannies de la visibilité*, Toulouse, Éres, coll. Sociologie clinique, 2011, p. 9.

confession ou dans nos prières. Internet présente un caractère omniscient, omniprésent, omnipotent qui nous domine et qu'Albertine Meunier tente d'illustrer à travers ses œuvres.

Albertine Meunier est un nom d'emprunt car l'artiste, de son vrai nom Catherine Ramus, souhaite faire une dissociation entre sa vie professionnelle et artistique. Son parcours a démarré par une formation en ingénierie d'optoélectronique qui l'amena à travailler pendant deux ans aux États-Unis. Durant cette période, l'artiste découvrit la peinture et la sculpture mais elle se tourna toutefois vers un tout autre médium : Internet. Dès les débuts de ce dernier, Albertine Meunier y vit un espace de communication et de relations mais surtout un moyen d'expression et d'exposition. « C'est Internet qui m'a rendu artiste » déclare-t-elle mais elle refuse toutefois d'être désignée comme une « Net artiste », un terme devenu désuet, ou comme une « artiste numérique » qui n'est pas assez précis[126]. L'intérêt d'Albertine Meunier pour Internet réside essentiellement dans l'aspect technique offert par ce médium qu'elle juge fascinant à exploiter mais elle en révèle également les aspects néfastes, notamment la manière dont Internet s'est immiscé dans notre quotidien jusqu'à en devenir le miroir de nos vies.

> « De plus en plus, nos vies, distillées sur les réseaux numériques, laissent des traces. Chaque moment passé sur Internet est guidé par des sites d'information mais surtout par des moteurs de recherches, et laisse sur le réseau une petite trace invisible, comme un geste inutile. Jour après jour, notre pratique se répète, les mêmes gestes, les mêmes réflexes, les mêmes habitudes. De ces répétitions un sillon invisible se creuse qui trace le chemin numérique de chacun »[127].

En 2006, Google lança un outil nommé *Search History* stockant les recherches des internautes. Depuis le premier jour, Albertine Meunier a compilé ses recherches jusqu'à les publier en format papier en 2011 pour les donner à voir au public[128]. Ces recherches mises bout à bout racontent l'histoire d'Albertine Meunier, elles constituent son autobiographie. Aussi, cette œuvre se présente comme une réflexion critique sur le stockage des données personnelles par Google, nous faisant prendre conscience que l'outil *Search History* devient un miroir de nos pensées, de notre vie, de nos centres d'intérêt et de nos priorités. En d'autres termes, Internet se révèle comme le meilleur instrument pour entrer dans l'intimité des gens. Albertine Meunier vise plus particulièrement Google qu'elle présente comme une « nouvelle

126 Extrait de l'entretien avec Albertine Meunier du 23 octobre 2015.
127 Extrait du portfolio d'Albertine Meunier, [en ligne] n.p.
Disponible sur : http://www.albertinemeunier.net/pdf/albertine-meunier-book-french.pdf
128 MEUNIER (Albertine), *My Google Seach History*, L'air de rien, 2011.

sorte de Dieu tout puissant, vénéré de sa présence permanente »[129]. De plus, l'artiste en rappelle le slogan : « Don't be evil » (ne soyez pas malveillants) qui peut laisser entendre, selon l'artiste, que Google est une « entreprise angélique par excellence et par définition »[130].

À partir de cette image, Albertine Meunier réalisa en 2015, l'installation *Les Illuminés* (ill. 43) où sur une pierre tombale sont disposés des fleurs, trois anges de porcelaine et un cartel sur lequel est écrit : « À notre ami Google, notre regretté / 04.09.1998 – 11.10.2064 ». Les trois anges de porcelaine représentent Larry Page et Sergueï Brun, les cofondateurs de Google, et Éric Schmidt, le président de Google de 2001 à 2011 dont les ambitions ont acquis au fil du temps, une dimension « divine » : tout savoir et tout voir ; un objectif final légitimé par un objectif intermédiaire à l'apparence philanthropique : permettre au plus grand nombre de personnes d'accéder le plus rapidement possible à n'importe quelle information. Toutefois, les ambitions de Google vont encore plus loin en étant devenu un investisseur majeur dans la recherche pour le Transhumanisme. À travers cette œuvre, Albertine Meunier désire s'adresser à ces *anges* tel un « Memento Mori des temps modernes »[131] en posant la question suivante : ne seraient-ils pas nos Illuminés post-modernes[132] ?

Illustration n° 43
Albertine MEUNIER – *Les Illuminés*
Installation – 2015

Les ambitions démesurées de ces acteurs de premier plan d'Internet ont été alimentées par la confiance obtenue auprès de milliards d'utilisateurs qui chaque jour, envoient, transmettent, partagent des informations confidentielles à travers Internet, comparé par Albertine Meunier à

129 Extrait du portfolio d'Albertine Meunier.
130 *Ibid*.
131 *Ibid*.
132 *Ibid*.

un nouvel espace de confessions. Ce parallèle avait également été fait par les artistes italiens Cristiano Poian et Paolo Tonon dans une œuvre intitulée *Confession 2.0* (ill. 44) réalisée en 2008 et présentée au 9e Festival International des Arts des Nouveaux Médias à Gorizia. Cette installation en réseau avait pour objectif de présenter Internet comme une nouvelle aire de confession en démontrant que ce qui était avoué auprès d'un prêtre et tenu secret dans un confessionnal, est désormais dévoilé, assumé et détaillé avec des photos et des vidéos à l'appui afin d'attester la véracité des propos.

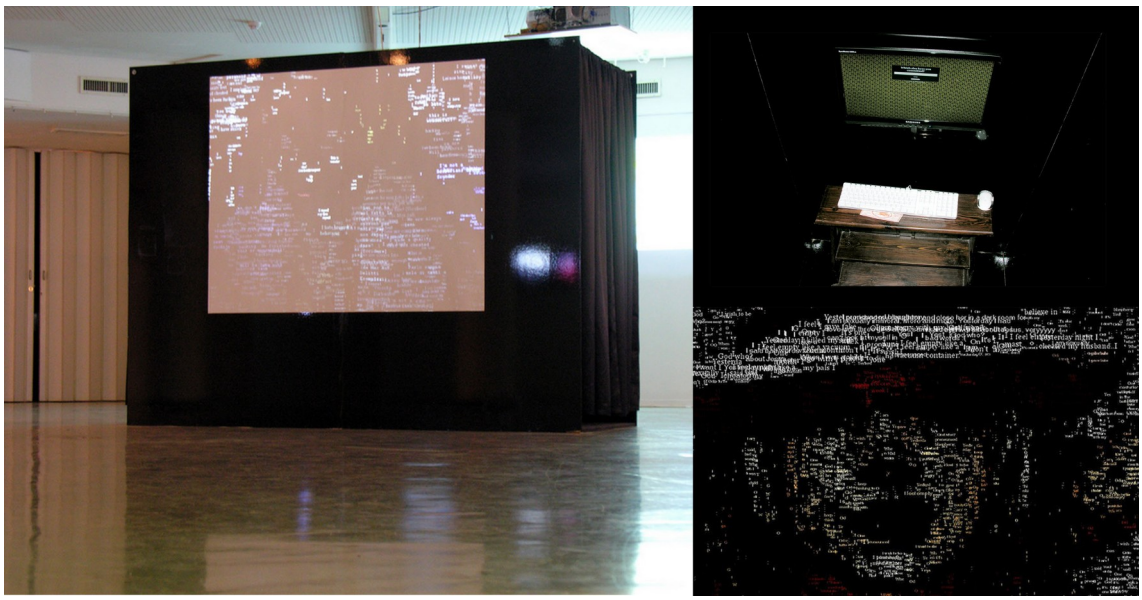


Illustration n° 44
Cristiano POIAN & Paolo TONON – *Confessions 2.0*
Installation en réseau – 2008

Confession 2.0 est un environnement à la fois physique et virtuel dans lequel le croyant – ou l'utilisateur – peut expérimenter l'intimité de la confession catholique. Le croyant entre dans un vrai confessionnal mais à la place d'un prêtre, de l'autre côté du mur, il trouve un écran d'ordinateur. Le fidèle peut choisir la catégorie de péché commis, le rapporte par écrit pour recevoir la pénitence ou une éventuelle absolution. Au même moment, les péchés sont envoyés sur Internet, relus par un autre ordinateur avant d'être représentés graphiquement et projetés sur un grand écran à l'extérieur du confessionnal. En effet, des visages et des images liés aux concepts de « péché » et de « religion » se dessinent en utilisant les groupes de mots qui avaient été rentrés par le fidèle. Simultanément, les péchés sont publiés sur un compte Twitter. *Confession 2.0* se présent comme une technologie reliant la publicité à l'intimité et permettant à chacun de devenir un « célèbre pécheur »[133].

133 *Pixxelpoint : For God's Sake !*, catalogue d'exposition, Nova Gorica, Gorizia, du 5 au 12 décembre 2008, p. 60.

Les œuvres citées mettent en lumière l'évolution des comportements individuels vis-à-vis des nouvelles technologies qui ont engendré des attitudes de fascination voire d'asservissement que les artistes n'hésitent pas à mettre en parallèle avec les notions d'*icône* et d'*idole*. Toutefois, la relation entre le visible et l'invisible, propre à l'icône et à l'idole, n'est plus le reflet d'un dialogue entre le terrestre et le divin mais entre le réel et le virtuel créé par l'humain, dans lequel ce dernier est prêt à s'enfermer, en y voyant une nouvelle promesse de vie éternelle. À ce titre, Demetrio Paparoni rappelle qu'au cours des années quatre-vingt-dix, « la diffusion planétaire d'Internet et du satellitaire [a accentué] la conviction que la technologie [était] toute-puissante et [pouvait] nous procurer l'immortalité »[134].

Au fil des décennies, les écrans ont développé cette capacité à saisir et maintenir le regardeur dans un espace de surconsommation d'images qui le fige et le réifie. En effet, il reçoit dans un flux continu, les images d'objets qu'il souhaitera acquérir en se persuadant qu'à travers eux, il pourra construire sa propre identité, illustrant ce que Marie-José Mondzain nomme la « pathologie de l'image » où « la consommation des marques devient un marqueur identitaire »[135]. Ces idoles contemporaines assujettissent les « fidèles » utilisateurs à une attitude de surconsommation les menant progressivement à leur propre disparition.

b) Pétrole et idole : les flammes de Nabuchodonosor

L'artiste français d'origine algérienne Kader Attia, ne cache pas sa préoccupation vis-à-vis de la société de consommation qui, selon lui, s'est substituée à la religion. À ses yeux, les marques et les logos sont venus remplacer les symboles héraldiques du Moyen-Âge[136]. En 2007, afin de mettre en lumière les dérives d'une « culture occidentale et séductrice fondée sur la consommation »[137], Kader Attia réalisa *Oil and Sugar* (ill. 45), une courte vidéo présentée en boucle montrant une architecture cubique blanche, réalisée à partir de morceaux de sucre, recevant un jet de pétrole qui détruit la structure en quelques secondes. Cette dernière fait écho à la Kaaba située à La Mecque, (ill. 46) construite en forme de cube et vers laquelle les musulmans se dirigent lorsqu'ils font leurs prières quotidiennes.

134 PAPARONI (Demetrio), « Piété et Rébellion » in *Eretica : la transcendance et le profane dans l'art contemporain*, Milan, Skira, 2007, p. 9.
135 FISEROVA (Michaela), « Image, sujet, pouvoir. Entretien avec Marie-José Mondzain » in *Sens public*, [En ligne], 2008/1, URL : http://www.sens-public.org/article.php3?id_article=500.
136 FISEROVA (Michaela), *ibid*.
137 *Kader Attia*, catalogue d'exposition, Musée d'art contemporain de Lyon, 15 juin – 13 août 2006, p. 29.

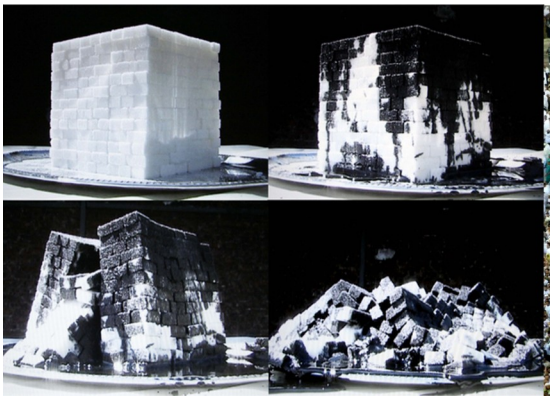


Illustration n° 45
Kader ATTIA – *Oil and Sugar*
vidéo – 5' – 2007

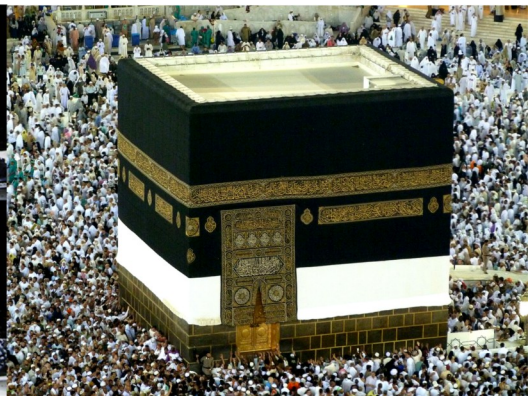


Illustration n° 46
La Kaaba – La Mecque

L'artiste révèle ici une préoccupation des impacts du consumérisme sur les pratiques religieuses avec le pétrole qui apparaît comme une substance dévastatrice, souillant l'architecture immaculée jusqu'à son anéantissement complet. Une inquiétude similaire s'illustre au sein du travail de Louis-Cyprien Rials qui voit dans le pétrole une « nouvelle idole » née de la société de consommation.

En effet, depuis 2010, Louis-Cyprien Rials parcourt l'Europe et le Moyen-Orient en moto pour aller à la rencontre de territoires et de populations marqués par des conflits (ex-Yougoslavie, la République Turque de Chypre du Nord, l'Irak, la Géorgie, l'Arménie, la Crimée, la République du Haut-Karabagh) ou par des catastrophes nucléaires (Tchernobyl). En 2015, l'artiste se rendit au nord-est de l'Irak, à quelques kilomètres de Kirkouk, où se situe un gisement pétrolier portant le nom de Baba Gurgur. Découvert en 1927, ce gisement a été considéré à l'échelle mondiale comme le plus important jusqu'à la découverte du gisement de Ghawar en Arabie Saoudite en 1948. Le gisement de Baba Gurgur doit notamment sa notoriété à son « feu éternel » situé au centre du gisement, désigné comme la « fournaise ardente » dans laquelle le roi Nabuchodonosor jeta trois juifs (Shadrak, Meshak et Abed-Nego) pour ne pas avoir adoré la statue d'or qu'il avait élevée[138]. Au cœur de ce territoire, Louis-Cyprien Rials vit la possibilité de construire une réflexion autour de l'exploitation pétrolière dont il souhaitait mettre en lumière la dimension idolâtrique qui causa de nombreuses pertes humaines. À cette fin, il réalisa la vidéo *Mene, Mene, Tekel, Upharsin* (ill. 47) en se rapprochant du Livre de Daniel[139] :

138 Livre de Daniel [3, 1-23].
139 Extrait de l'entretien avec Louis Cyprien Rials du 7 mars 2018.

> « Le roi Balthazar donna un grand festin pour ses seigneurs, qui étaient au nombre de mille, et devant ces mille il but du vin. Ayant goûté le vin, Balthazar ordonna d'apporter les vases d'or et d'argent que son père Nabuchodonosor avait pris au sanctuaire de Jérusalem, pour y faire boire le roi, ses seigneurs, ses concubines et ses chanteuses. On apporta donc les vases d'or et d'argent pris au sanctuaire du Temple de Dieu à Jérusalem, et y burent le roi et ses seigneurs, ses concubines et ses chanteuses. Ils burent du vin et firent louange aux dieux d'or et d'argent, de bronze et de fer, de bois et de pierre. Soudain, apparurent des doigts de main humaine qui se mirent à écrire, derrière le lampadaire, sur le plâtre du mur du palais royal, et le roi vit la paume de la main qui écrivait ». (Daniel 5, 1-5)

Troublé, le roi Balthazar fit venir des sages qui furent incapables de traduire ces écrits. La reine lui parla alors d'un homme d'une grande sagesse, répondant au nom de Daniel et dont l'intelligence et le savoir permettraient au roi Balthazar de connaître la signification du message écrit. Le roi le fit venir en lui promettant de riches cadeaux mais Daniel les refusa. Toutefois, il accepta de traduire et d'interpréter l'écriture :

> « Mais toi, Balthazar, son fils, tu n'as pas humilié ton cœur, bien que tu aies su tout cela : tu t'es exalté contre le Seigneur du Ciel, tu t'es fait apporter les vases de son Temple, et toi, tes seigneurs, tes concubines et tes chanteuses, vous y avez bu du vin, et avez fait louange aux dieux d'or et d'argent, de bronze et de fer, de bois et de pierre, qui ne voient, n'entendent ni ne comprennent, et tu n'as pas glorifié le Dieu qui tient ton souffle entre ses mains et de qui relèvent toutes tes voies. Il a donc envoyé cette main qui, toute seule, a tracé cette écriture. L'écriture tracée, c'est : *Mené, Mené, Teqel* et *Parsîn*. Voici l'interprétation de ces mots : *Mené* : Dieu a *mesuré* ton royaume et l'a livré ; *Teqel* : tu as été *pesé* dans la balance et ton poids se trouve en défaut ; *Parsîn* : ton royaume a été *divisé* et donné aux Mèdes et aux *Perses »* (Daniel 5, 22-28).

La vidéo *Mene, Mene, Tekel, Upharsin* place le spectateur au pied d'un escalier de pierres menant vers le sommet d'une colline avec en fond sonore, le souffle du vent. Lorsque le paysage change, le souffle continue et fait bruisser les feuilles peu nombreuses d'un arbre planté au milieu d'une terre noire qui semble avoir brûlé. Mais un autre son, sourd et lointain, vient s'ajouter à la scène. Au loin, une fumée noire sortant d'une cheminée attire le regard vers une zone se détachant du paysage désertique. Il s'agit d'une raffinerie de pétrole au milieu de laquelle s'agite la flamme du brûlage à la torche. À droite, derrière une colline où se dresse un bâtiment circulaire, une autre fumée noire s'élève et contribue à accentuer

l'atmosphère chaude et aride du lieu. Le bâtiment crée un lien avec le plan suivant. Il y apparaît, plus proche, avec en arrière-plan, la même fumée noire. Au centre de l'image, se dessine un cratère au milieu duquel un feu s'anime, et le son du contact des flammes avec le souffle du vent est venu remplacé celui du contact avec les feuilles. Ce bruit sourd s'accentue dans le plan suivant rapprochant le spectateur de la raffinerie où les flammes apparaissent plus puissantes. Louis-Cyprien Rials poursuit cette manœuvre en filmant ensuite le cœur du cratère, sans aucune ligne d'horizon pour enfermer le regard dans cet espace et le confronter aux flammes qui apparaissent soudainement plus importantes tandis qu'une musique sourde et des chants lointains se mêlent au bruit du vent et des flammes, qui s'accentue à chaque plan se rapprochant de plus en plus du feu. En parallèle, la caméra s'avance vers la raffinerie où les flammes, par illusion d'optique, semblent s'approcher comme une menace ; un sentiment renforcé par la musique plus présente et plus aiguë. Celle-ci se poursuit dans le dernier plan montrant le cratère. Le choix de la légère plongée, toujours sans ligne d'horizon, crée à son tour une illusion. En effet, au centre du cratère, deux briques placées côte à côte s'apparentent à des bâtiments pris au milieu des flammes, dans un paysage de désolation et de destruction où il ne reste que des ruines. Dans le dernier plan, le ciel réapparaît, dominant le paysage désertique au milieu duquel s'élève une épaisse fumée noire provenant d'un feu qui semble ne jamais s'éteindre.

Illustration n° 47
Louis-Cyprien RIALS – *Mene, Mene, Tekel, Upharsin*
vidéo – 5'45'' – 2015

Louis-Cyprien Rials donna pour titre à son œuvre la phrase annonçant la chute de Babylone afin d'illustrer la fin d'une période mais qui est ici associée à notre époque contemporaine. Le vidéaste filma ce feu, au cœur d'un gisement de pétrole, « idolâtré » dans une société de consommation qui en a fait sa première source d'énergie mais aussi une source de conflits

ayant engendré de nombreuses pertes humaines. La réalisation de la vidéo plongea Louis-Cyprien Rials au cœur d'une zone de guerre où il était impossible de circuler librement ; des autorisations devaient être obtenues pour se rendre dans les lieux souhaités. Toutefois, les difficultés rencontrées ont conduit Louis-Cyprien Rials à se rapprocher de la population kurde auprès de laquelle il s'imprégna d'un passé marqué par la politique d'arabisation de Saddam Hussein dans le cadre de l'opération Anfal qui se déroula à la fin des années 1980 et qui fit plus de 180 000 morts. Cette période d'oppression donna lieu à un déplacement des communautés chrétiennes d'Orient à l'intérieur et à l'extérieur du pays. Or, Kirkouk est une ville multiethnique (Kurdes, Arabes (sunnites et chiites), Turkmènes, Assyro-Chaldéens et Arméniens) où le christianisme fut pratiqué dès les premiers siècles. Elle se présente encore aujourd'hui comme une zone particulièrement sensible en raison des tensions qui opposent les populations kurdes, arabes et turkmènes revendiquant chacune le territoire. Malgré le climat de tension, « une dizaine de milliers de chrétiens poursuivent leurs activités multiples »[140] (scolaires, médiatiques ou municipales)[141]. À travers des œuvres telles que *Mene, Mene, Tekel, Upharsin* ou *The Last Crusader Kingdom* qui sera abordée ultérieurement, Louis-Cyprien Rials veille à rappeler que le berceau du christianisme se situe en Orient.

Il est important de souligner que *Mene, Mene, Tekel, Upharsin* est la troisième œuvre d'un triptyque vidéo nommé *Déserts & Violence* à travers lequel Louis-Cyprien Rials a souhaité mettre en exergue une violence symbolique mais aussi une violence du passé, de l'architecture et des sociétés construites. Bien que la figure humaine soit quasiment absente du triptyque, le vidéaste parvient à révéler la gravité des conflits internationaux dont la violence s'illustre à travers les paysages. Toutefois, ces trois volets constituent également une réflexion autour du temps dont *Mene, Mene, Tekel, Upharsin* en est la conclusion « apocalyptique ». En effet, la première vidéo *Nessuno*, définie par Louis-Cyprien Rials comme une œuvre complexe, confronte le public à des images d'une ville fantôme qui s'apparente à un décor de western à travers lequel Louis-Cyprien Rials y trouve certains symboles de la « dureté du monde occidental »[142]. À titre d'exemple, l'image de la banque avec la porte ouverte est une invitation à entrer dans les rouages du monde de l'argent ; le saloon vient quant à lui symboliser la violence de l'alcool, de la bagarre et de la prédation. Ces images de « Far-West » ont toutefois été filmées dans un désert espagnol et montées de

140 YACOUB (Joseph), « La marginalisation des chrétiens d'Irak » in *Confluences Méditerranée*, n° 66, 2008/3, p. 94.
141 YACOUB (Joseph), *op.cit.*, p. 98.
142 Extrait de l'entretien avec Louis Cyprien Rials du 7 mars 2018.

manière à former une boucle sans générique, pour créer un « western éternel », un « présent qui n'arrête pas de se répéter »[143] et dans lequel le spectateur peut choisir de rester aussi longtemps qu'il le souhaite ou qu'il peut quitter à tout moment.

Ce parcours des déserts se poursuit avec l'œuvre *Dilmun Highway* (ill. 48). Invité en résidence au Bahrain, le vidéaste s'est rapproché du chercheur Pierre Lombard pour travailler sur la destruction d'une archéologie vieille de six mille ans. En effet, il s'agit des tombes royales Dilmun situées au cœur d'un paysage détruit par des projets d'urbanisation où les immeubles, les garages et autres constructions contemporaines cohabitent avec des tombes monumentales, parfois rabotées pour construire un chemin. *Dilmun Highway* montre un passé qui s'efface progressivement, envahi par un présent destructeur. Louis-Cyprien Rials réalisa cette vidéo en songeant à l'une des scènes du film *Roma* de Federico Fellini (ill. 49) où les ouvriers du métro, au moment de leur percée, découvrent une ancienne demeure romaine décorée de fresques et de mosaïques. Mais soudainement, au contact de l'air provenant de l'extérieur, les fresques s'effacent sous les regards impuissants des archéologues. Aussi, tandis que la vidéo *Nessuno*, évoque un présent qui ne cesse de se répéter, la vidéo *Dilmun Highway* montre quant à elle, une destruction du passé par le présent où les vestiges de la civilisation Dilmun sont victimes de la « pétromonarchie sunnite du golfe Persique »[144].

Illustration n° 48
Louis-Cyprien RIALS – *Dilmun Highway*
Vidéo – 15'30'' – 2014

Dans *Mene, Mene, Tekel, Upharsin,* à travers des plans montrant le cœur du cratère où se mêlent feu, terre et cendres, Louis-Cyprien Rials confronte le spectateur à un paysage « apocalyptique » où le « feu éternel » idolâtré par toute une civilisation, a conduit cette dernière à la ruine et à sa destruction. Seul un chant qui se mêle au souffle du vent subsiste. Il s'agit d'un chant en araméen entonné par des femmes installées dans un camp de réfugiés

143 *Ibid*.
144 VALLÉE (Pascale), « Louis-Cyprien Rials » in *Artpress*, n° 430, février 2016, p. 68.

chrétiens. Louis-Cyprien Rials crée ici en guise de conclusion, une confrontation entre « l'objet des conflits et [ses] victimes les plus immédiates »[145].

Illustration n° 49
Federico FELLINI – *Roma*
Extrait (61' à 73') - Film – 113' – 1972

En se rapprochant de la notion d'icône et d'idole, les artistes vidéastes mettent ici en exergue les comportements liés à la société de consommation où les sportifs, le show-business mais aussi l'industrie pétrolière parviennent à engendrer une certaine forme de culte leur faisant acquérir un statut qui les place au-dessus du commun des mortels. À partir de ces exemples, le spectateur est invité à prendre conscience de son propre comportement face à des pensées, des systèmes, des idées qui sont aujourd'hui capables d'attirer l'adoration, de capter le regard[146], de figer le corps et l'esprit, et ce, jusqu'à faire abstraction du monde environnant. Le rapport à *l'autre* en souffre voire, est mis en péril si *l'autre* apparaît comme une menace pour l'idole. Cette dernière « définira alors tout ce qui enferme l'humain, tout ce qui l'empêche de s'ouvrir à l'altérité »[147].

Par l'usage de la vidéo, les artistes s'emparent d'un nouveau support de dévotion par lequel les idoles contemporaines s'expriment. Rappelons que la vidéo se présente comme un médium impliquant une durée de visionnage, captant le regard et l'attention du public. Aussi, les œuvres vidéos incitent le spectateur à reproduire un comportement « idolâtrique », une fascination, en le figeant dans le temps et l'espace. Le regard joue un rôle essentiel car c'est par lui et grâce à lui que l'objet, la pensée ou l'idée deviennent une idole. Celle-ci « fascine et captive le regard, mais elle ne le fait que dans la mesure où le regardable la comprend »[148]. Or, cette question de la réception des images à travers le regard de chaque individu ouvrit la voie

145 VALLÉE (Pascale), *ibid*.
146 BŒSFLUG (François), « Faut-il bannir l'usage de la notion d'idole ? » in DECONINCK (Ralph), WATTHÉE-DELMOTTE (Myriam) (dir.), *L'idole dans l'imaginaire occidental*, actes du colloque du Centre de recherches sur l'imaginaire de l'Université catholique de Louvain, avril 2003, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 30.
147 COTTIN (Jérôme), « L'idole dans le protestantisme » in DECONINCK (Ralph), WATTHÉE-DELMOTTE (Myriam) (dir.), *op.cit.*, p. 148.
148 LECLERCQ (Jean), « Vivre dans un monde peuplé d'idoles : l'iconolâtrie de Jean-Luc Marion » in DECONINCK (Ralph), WATTHÉE-DELMOTTE (Myriam) (dir.), *op. cit*., p. 39.

à une réflexion similaire dans un contexte politique et social où la religion est au premier plan. La vidéo se rapproche cette fois-ci davantage de l'outil médiatique à travers lequel les thèmes religieux apparaissent comme les révélateurs d'une époque où peur, pouvoir et interdits se côtoient et figent également les comportements humains.

1. Vidéo et religion : deux acteurs au cœur de la *politique de la peur*

Le choix chronologique des œuvres qui constituent le corpus de cette recherche a été fait selon plusieurs facteurs. Parmi eux, le facteur historique. Les années 2000 ne marquent pas uniquement le passage au nouveau millénaire qui aurait alimenté des peurs eschatologiques dans la création artistique ; elles marquent également un moment de rupture ouvrant sur une nouvelle période baignée d'incertitude et de crainte. Les attentats perpétrés à New-York le 11 septembre 2001, sont désignés comme l'une des sources de cette rupture qui « a mis fin à une période historique particulière »[149] créant une nouvelle ère appelée l'*Après-11 septembre*. Une étude réalisée en 2008 se basa sur une analyse de trois périodiques nationaux (*Libération, l'Humanité* et *Le Figaro*) édités entre le 12 septembre 2001 et le 30 septembre 2006, montrant d'une part, que l'appellation *Après-11 septembre*, par son nombre d'occurrences, était devenue un « chrononyme » et d'autre part, qu'elle était régulièrement associée aux termes suivants : « terrorisme », « Irak », « sécurité » et « liberté », contribuant à nourrir l'évaluation négative de cette période. L'analyse se poursuit en soulignant que les représentations de cet *Après-11 septembre* renvoyaient à des registres marqués par l'angoisse : registre de l'inquiétude, de la peur, de la guerre ou des désastres bibliques avec des références à l'Apocalypse[150]. L'aspect traumatique de l'événement engendra des bouleversements dans les pratiques sociales avec notamment l'important renforcement de la sécurité mais les politiques et les médias apparurent eux-mêmes comme « des vecteurs d'angoisse, en institutionnalisant le sentiment de choc et d'inquiétude qui [envahissait] le pays »[151], instaurant ce qui peut être désignée sous le nom de *politique de la peur*.

Cette *politique de la peur* a été théorisée et développée sous plusieurs axes depuis Hobbes et sa figure du Léviathan. Les études les plus récentes qui analysent la question sur le début des années 2000 mettent en exergue cette question de la sécurité où les gouvernements « imposent l'idée que, lorsqu'ils attaquent un ennemi, ils ne font que riposter »[152]. De plus, ces études soulignent une évolution du langage politique avec la disparition du mot « guerre » dans les pays démocratiques au profit d'un champ lexical se rapprochant de la criminologie, du droit

149 FRAGNON (Julien), LAMY (Aurélia), « L'après-11 septembre ou l'étiologie d'un monde qui change. Unicité et sémantique et pluralité référentielle » in *Mots. Les langages du politique,* 21 août 2008, p. 57.
150 FRAGNON (Julien), LAMY (Aurélia), *op.cit.*, p. 8.
151 MARZANO (Michela), *Visages de la peur*, Paris, PUF, coll. La condition humaine, 2009, p. 81.
152 DOLLÉ (Jean-Paul), « Politique de la peur » in *Lignes*, 2004/3, n°15, p. 110.

pénal ou de l'humanitaire[153]. Au sein de cette *politique de la peur*, les images et les mots employés par la politique et les médias peuvent ainsi faire apparaître une menace qui diffuse un sentiment généralisé d'insécurité pouvant alimenter des comportements phobiques où « autrui est (...) perçu comme une menace permanente pour sa propre vie »[154]. Cette manœuvre permet au pouvoir en place de légitimer la mise en place de mesures sécuritaires parfaitement assimilées et acceptées par un peuple qui « a vu » à travers les médias, la « preuve » d'une menace imminente et réelle. Face à cette situation, certains artistes ont souhaité mettre en lumière la manière dont cette *politique de la peur* pouvait biaiser notre regard sur des images présentant des signes, des symboles ou des lieux à caractère religieux.

1.1. Médias et religion à l'ère *Après-11 septembre*

Les études liées aux attentats du 11 septembre 2001 démontrent la capacité de la presse à devenir un vecteur d'angoisse par le choix d'images et de mots diffusés en masse dans un court intervalle de temps, rappelant que de nos jours, l'information doit être diffusée dans un flux continu et rapide qui ne permet pas toujours aux journalistes de vérifier l'ensemble de leurs sources. Certaines informations peuvent alors être transmises avec pour seule base la conviction du journaliste qui réalise un « pari sur la vérité »[155]. Les journalistes sont pris dans une course à l'inédit où le sensationnel prend le pas sur l'argument raisonné. Par conséquent, après un événement traumatique comme les attentats du 11 septembre, la répétition d'informations liées au risque facilite l'accélération et la propagation d'un sentiment de peur et de méfiance pouvant conduire à la panique de masse. Ce rôle de vecteur d'angoisse apparaît partagé par la classe politique qui, dans ses discours et ses actions, se serait dirigé vers une instrumentalisation de la peur en justifiant, après les attentats, la mise en place de « mesures exceptionnelles de sécurité » par une nécessité de combattre le « Mal absolu »[156]. Paradoxalement, ces mesures contribuèrent à créer un climat anxiogène où la suspicion, l'intolérance et la méfiance se sont installées au sein des nations au cour d'une période de conflits où la religion devint une cible médiatique. Aussi, dans un environnement de saturation d'informations, certains artistes se sont interrogés sur la force et le pouvoir d'influence des mots et des images lorsque ces derniers sont employés, mais aussi manipulés,

153 DOLLÉ (Jean-Paul), *ibid*.
154 MARZANO (Michela), *Visages de la peur*, Paris, PUF, coll. La condition humaine, 2009, p. 84.
155 BONNER (Gérard), « La peur au cœur de notre quotidien technologique » in *Les peurs collectives*, Toulouse, Éres, 2013, p. 94.
156 Allocution du 29 janvier 2002 de Georges W. Bush devant le Congrès.

pour alimenter des peurs et imposer une forme d'autorité. Or, au sein de cette réflexion, la religion est apparue comme l'un des acteurs touchés par la *politique de la peur* où le choix de mots et d'images, associés à la religion, offrait à cette dernière un double visage. À partir de ce constat, ces vidéastes mirent en lumière la manière dont la religion, placée au cœur d'un contexte socio-politique instable, pouvait être appréhendée à la fois comme un repère spirituel véhiculant un sentiment de protection et de communion et comme une source de conflits, de pouvoir et d'autorité.

a) *Safety Instructions* : les dessous du langage

Après les attentats du 11 septembre 2001, l'artiste italienne Caterina Pecchioli eut le sentiment que la plupart des gouvernements tiraient avantage d'un contexte dominé par la peur en exerçant un pouvoir sur les citoyens par la pratique d'un contrôle abusif. Elle voyait d'un côté une volonté du terrorisme de faire régner un sentiment constant d'exposition au danger et d'un autre côté, les gouvernements qui en tiraient parti. *Safety Instructions* est né de ce constat. La vidéo démarre sur fond noir avec le titre *Safety Instructions*. En fond sonore, un bruit sourd difficilement identifiable rappelle celui de conduits d'aération. Une femme habillée en hôtesse de l'air apparaît en plan américain, seule sur un fond gris. Ce personnage et le titre permettent de comprendre que le fond sonore peut être rapproché du bruit d'un moteur d'avion. Après quelques secondes, la voix d'un homme s'adresse à nous : « *Ladies and gentlemen, it is important that you are all familiar with the emergency equipment of this aircraft* » (Mesdames et Messieurs, il est important de vous familiariser avec l'équipement de secours de cet appareil). L'hôtesse de l'air commence à exécuter des signes qui répondent aux consignes données. Le fond sonore est permanent et sourd. Pendant une quarantaine de secondes, les gestes et le texte en anglais sont coordonnés quand soudain, l'hôtesse de l'air exécute des mouvements qui interrogent et de nouvelles questions surviennent lorsque le bruit sourd de l'avion fait place à de la musique classique. Le texte s'arrête, le mouvement ralentit et l'hôtesse de l'air incline la tête vers le bas, se met en position de prière et semble murmurer. Peu à peu, un nouveau vocabulaire gestuel vient s'insérer dans les signes classiques des consignes de sécurité.

Pour Caterina Pecchioli, les consignes de sécurité qu'elle présente comme un « rituel » organisé auquel l'individu ne peut se soustraire et qui résume certains paradoxes (comme

survivre en cas de chute d'un avion). Pour cela, elle choisit de mettre en lumière, à travers une gestuelle, ce que ces consignes dissimulent : un sentiment de peur et non de sécurité. Dans ce « rituel démagogique »[157], les consignes de sécurité cachent en effet un message qui n'est pas manifeste : la possibilité de mort qui, en cas d'incident d'avion, est statistiquement élevée. Pour cela, Caterina Pecchioli a essayé de se rapprocher des vrais sentiments qui accompagnent le voyage : la vulnérabilité et la peur en rappelant les propos de Slavoj Žižek présentant les consignes de sécurité comme « une illusion qui cache le vrai statut des choses »[158]. Par le choix des gestes, la vidéo *Safety Instructions* cherche d'une part, à mettre en lumière ce paradoxe et d'autre part, à se présenter comme un manifeste démontrant cette capacité à cacher un message derrière une certaine forme de communication. En effet, les consignes de sécurité énoncées oralement, de manière neutre, sont ici les repères, les règles, les « lois » auxquelles chaque individu doit se référer afin de se protéger. Elles représentent toute forme d'institution dont les discours sécurisants masquent une vérité plus sombre, révélée ici à travers la gestuelle.

Le geste de prière (0'52'') est ici associé à une action réalisée dans un moment de peur, notamment la peur de la mort, rappelant que la religion devient un refuge dans les instants de détresse ; c'est pourquoi elle possède cette capacité de déclencher une sensation double et ambiguë qui anime simultanément la vidéo : la peur et la sécurité, la vulnérabilité et la recherche d'aide. Ce sentiment est accentué par le geste de l'hôtesse pointant le ciel avec son index gauche (1'33''). En effet, ce geste indique d'où tombera le masque à oxygène qui portera secours à chacun mais il indique également le ciel pour désigner Dieu à la manière de Saint Jean-Baptiste dans la peinture de Léonard de Vinci (ill. 50). À ce geste, notons également la main droite placée devant le ventre, paume vers le ciel, en signe d'accueil et d'acceptation de la volonté divine. De cette situation naît une forme d'ironie revendiquée par Caterina Pecchioli. À titre d'exemple, le geste du Gyan Mudra (1'50''), le «sceau de la sagesse » emprunté aux postures de yoga et de méditation (ill. 51), est associé au moment où la voix demande d'aider les enfants : « *Once your mask is working properly, you are able to help other people, including children* » (Une fois que votre masque fonctionne correctement, vous pouvez aider les autres personnes, y compris les enfants). Ce geste devient une

157 Extrait de l'entretien avec Caterina Pecchioli du 6 mai 2016.
158 ŽIŽEK (Slavoj), « Fantasy as a political category : a Lacanian approach » in *Journal for the psychoanalysis of culture and society*, 1996, p. 77-85.

« invitation ironique à maintenir son calme intérieur, à être zen »[159] dans une situation des plus inquiétantes.

Illustration n° 50
Caterina PECCHIOLI - *Safety Instructions*
vs.
Léonard DE VINCI - *Saint Jean-Baptiste*
huile sur bois – 69 x 57 cm – v. 1513/1516
Musée du Louvre, Paris.

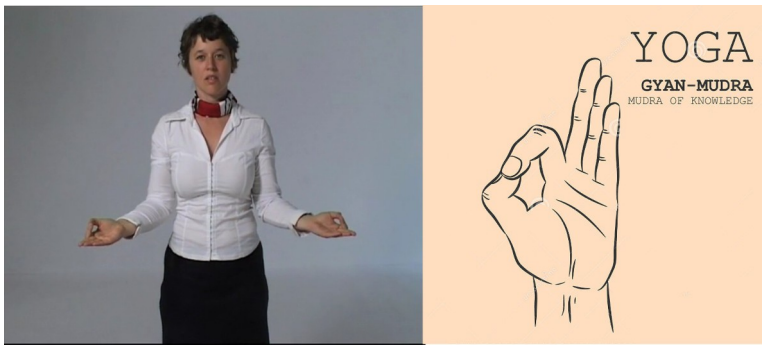


Illustration n° 51

Parmi les cas de situations extrêmes mettant en péril la vie d'individus, Caterina Pecchioli inclut celui du terrorisme. En effet, à la moitié de la vidéo (1'20''), le texte est le suivant « *A loss of oxygen in altitude can lead to a loss of consciousness* » (une perte d'oxygène en altitude peut conduire à une perte de conscience). À partir du mot « conscience », le visage est filmé en gros plan et le signe se modifie d'abord en un geste qui rappelle la folie puis, en une image d'arme posée sur la tempe (ill. 52). Ce passage nous guide de la conscience à la folie et montre un geste de menace faisant écho au terrorisme. Ce renvoi au terrorisme est également présent avec les gestes associés au gilet de sauvetage pouvant être mis en parallèle avec un gilet d'explosifs. La position des mains sur la tête est un geste de défense, de peur mais aussi une position de soumission à une personne armée par exemple. En associant ces gestes à un environnement aérien, Caterina Pecchioli stimule le souvenir des attentats du 11 septembre.

159 Extrait de l'entretien avec Caterina Pecchioli du 6 mai 2016.

Illustration n° 52

La gestuelle de la vidéo a été créée à partir de celle des consignes de sécurité mais aussi du langage des signes. Les mouvements ont ensuite été modifiés et adaptés pour créer de nouveaux messages, dévoiler des contradictions mais aussi refléter le climat anxiogène qui s'est formé et installé dans une société marquée par les attentats du 11 septembre. L'artiste mêle ainsi des gestes religieux, politiques ou encore dérivés de l'iconographie militaire ou du terrorisme pour mettre en évidence cette facilité à cacher dans un discours des messages subliminaux. Pour la vidéaste, « indiquer est un geste déjà fort en soi car il possède la force d'un message spécifique utilisé dans la communication de propagande »[160]. Dans notre exemple, Caterina Pecchioli utilise deux types de gestes corporels. D'un côté, les gestes qui communiquent sur le plan « expressif/pré-symbolique »[161], c'est-à-dire qui agissent de manière directe indépendamment de notre appartenance culturelle (le hurlement muet ou l'index pointé sur nous). De l'autre côté, les gestes qui communiquent sur le plan « symbolique »[162], c'est-à-dire avec une force émotive qui est imputable à une culture déterminée (le salut romain et le poing fermé). Prenons l'exemple du plan où l'hôtesse de l'air pointe son index vers la caméra avec un regard intense (1'06'') (ill. 53).

Illustration n° 53

Ce geste est inspiré du manifeste « I want you for US Army» où la figure de l'Oncle Sam est utilisée pour la propagande de l'armée américaine afin de recruter de jeunes hommes durant la

160 *Ibid.*
161 *Ibid.*
162 *Ibid*.

Première et la Seconde Guerre mondiale. Il s'agit d'un geste puissant qui interpelle la personne qui regarde l'image afin qu'elle se sente directement concernée par le message. Caterina Pecchioli a souhaité maintenir une ambiguïté entre la démonstration réelle des consignes de sécurité et sa version modifiée. Le choix d'une scénographie sobre, sans connotation ni contexte particuliers rend les modifications discrètes. Seuls les gestes permettent au spectateur de passer d'un monde à un autre d'où surgissent les messages cachés.

Le plan de la prière est toutefois le moment le plus explicite où le glissement d'un contexte à un autre est clair. Cet instant de prière introduit un autre espace-temps. Le ralenti et l'insertion d'une musique évocatrice cherchent à introduire le spectateur dans un autre état mental, comme cela arrive avec la prière et la méditation. Il se crée une fissure spatiale et temporelle avec le reste. En même temps, une situation ironique se crée car jusqu'à cet instant, le spectateur pouvait penser assister à une vraie démonstration de consignes de sécurité. Or, à partir de ce moment, il n'y a plus de doute, nous assistons à quelque chose d'autre. Même si l'œuvre n'est pas interactive, la vidéaste cherche à stimuler émotionnellement et physiquement le spectateur pour que ce dernier soit amené à prendre conscience de ce que l'artiste a souhaité mettre en lumière dans son œuvre.

Safety Instructions s'inscrit dans la démarche artistique de Caterina Pecchioli qui base ses œuvres sur l'observation du quotidien pour en dévoiler la face cachée. Parmi ses sujets d'études, l'artiste souhaite examiner les mécanismes instaurés dans les rapports entre l'individu, la société et les relations de pouvoir. À partir du « rituel » des consignes de sécurité, Caterina Pecchioli met en évidence une manière de communiquer qui cache de multiples messages à travers les gestes et le langage. En empruntant cette stratégie, elle illustre la capacité des institutions à cacher, d'une manière presque démagogique, la vérité. Le geste final se présente comme un serment, une promesse sur la véracité de ce qui vient d'être dit (ill. 54).

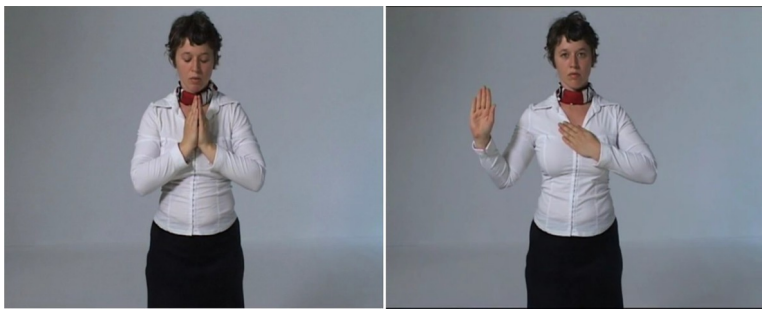


Illustration n° 54

Des éléments de contextes différents sont réunis pour créer de nouvelles associations, souvent ironiques mais significatives. La manipulation des mots et des images intervient également dans le travail de Sylvie Blocher dans une optique toutefois différente. Alors que Caterina Pecchioli met en exergue le choix d'un vocabulaire neutre pour dissimuler une vérité sombre, Sylvie Blocher dénonce la violence des mots, ici liés au religieux, imposant une forme d'autorité et de soumission. Or, ce mode d'expression ne couvre-t-il pas des discours de douleur ou de révolte qui ne demandent qu'à être entendus ?

b) Les « passeurs de mots » en temps d'état d'urgence

> « J'ai imaginé *États d'urgence* en 2012 mais ne l'ai pas réalisé. Puis il y a eu l'attentat contre Charlie Hebdo signant la fin d'une certaine idée de la liberté. Nous entrions dans un autre espace-temps fait de renoncements, de non-dits, d'autocensures, de compromis, de peurs, de défiances, de contrôles. J'ai pensé alors à ceux qui malgré tout refusaient de se taire. Finalement, c'est en novembre 2015, après de nouveaux attentats à Paris, que j'ai choisi cinq textes liés à la mort de leurs auteurs. Puis j'ai demandé à cinq personnes de porter ces textes, c'est-à-dire, de les apprendre par cœur, puis de nous les chuchoter comme les passeurs de textes dans *Fahrenheit 451*. Les chuchoter, pour qu'ils continuent de circuler »[163].

En 1988, Sylvie Blocher s'est installée à Saint-Denis, présentée par l'artiste comme une ville où les catégories sociales et les nationalités cohabitaient chaleureusement. Mais Sylvie Blocher constate qu'un climat de peur s'est aujourd'hui installé occultant le patrimoine, la culture et les autres atouts de la ville. Toutefois, l'artiste voit encore sa ville d'adoption comme un lieu de création où elle peut présenter sa vision du monde. En 2016, elle fut invitée par le Musée d'art et d'histoire de la ville pour présenter en son ancien Carmel (ill. 55), une exposition intitulée *Les mots qui manquent*. En acceptant d'investir ce lieu, Sylvie Blocher y vit l'opportunité « d'infiltrer le religieux » pour le présenter sous une autre forme, sans aucune recherche de blasphème ou de transgression mais plutôt de liberté car l'artiste associe le religieux à une forme de rigidité, d'autorité dont elle souhaiterait s'extraire pour créer. Or, l'ancien Carmel est présenté par Sylvie Blocher comme un « bâtiment qui transpire le pouvoir » et dont elle souhaiterait « casser [le] rapport de domination »[164].

163 Propos de Sylvie Blocher in *Les mots qui manquent*, catalogue d'exposition, Musée d'art et histoire, Saint-Denis, 13 mars – 17 octobre 2016, p. 11.

164 *Les mots qui manquent*, catalogue d'exposition, Musée d'art et histoire, Saint-Denis, 13 mars – 17 octobre 2016, p. 15.

Cette démarche s'est imposée dès ses premières années d'activité, jusque dans le choix des matériaux, en privilégiant ceux qui échappaient à la maîtrise tels que la vapeur ou la fumée. Depuis, le choix des matériaux a évolué mais Sylvie Blocher continue d'envisager ses œuvres comme flexibles, non « autoritaires » car l'artiste ne défend pas un art autonome, elle considère au contraire qu'une œuvre d'art doit être capable de s'adapter aux différents espaces qui l'accueillent pour développer un dialogue avec le lieu, l'histoire, la mémoire et les identités. En s'éloignant d'un « art du piédestal », l'œuvre se confronte « au monde, au social, aux émotions, aux imprévus »[165].

Illustration n° 55
Ancien Carmel de Saint-Denis devenu le Musée d'art et d'histoire de la ville en 1981.

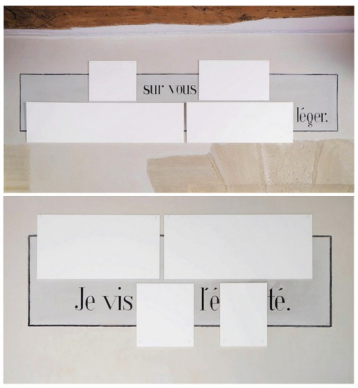


Illustration n° 56
Sylvie BLOCHER, ~~ÉTERNITÉ~~
Intervention sur les sentences écrites sur les murs de l'Ancien Carmel de Saint-Denis dans le cadre de l'exposition *Les mots qui manquent*.
carton blanc, épingles – 2016
Musée d'art et d'histoire, Saint-Denis.

À l'ancien Carmel de Saint-Denis, la vidéaste avait notamment été frappée par la présence de sentences moralistes et religieuses qu'elle souhaitait « caviarder » depuis longtemps[166], les jugeant notamment violentes envers les femmes. Aussi, dans le cadre de son exposition, l'artiste intervint directement sur le lieu en venant recouvrir temporairement, à l'aide de cartons et d'épingles, certains mots pour créer une version poétique et amoureuse de ces sentences (ill. 56). Elle découvrit alors qu'en occultant les mots liés à la religion, il ne restait « que du paysage, de l'amour, de l'érotisme, du philosophique »[167].

Après la lecture de ces phrases modifiées, le spectateur poursuivait sa visite et entendait des chuchotements provenant de cellules de moniales. Dans cinq d'entre elles, des écrans verticaux avaient été placés, diffusant l'image d'hommes et de femmes filmés en plan poitrine

165 *Ibid.*
166 *Op.cit.*, p.12.
167 *Op.cit.*, p.12.

et chuchotant des textes. De loin, ces chuchotements ressemblent à des prières mais lorsque le spectateur se retrouve face à l'écran, il constate que les textes n'appartiennent pas au contexte religieux. Les cinq personnages récitent des textes dont les auteurs sont morts pour leurs idées, leurs actes ou leurs écrits. En effet, en pénétrant dans l'une des cellules, le spectateur voit un crucifix, des recueils de prière, une étoffe religieuse puis sur un écran, il voit le visage d'Eddy Bellegueule dit Édouard Louis, chuchotant un texte de Jean Amery, déporté à Auschwitz où les horreurs vécues le marquèrent profondément jusqu'à la fin de sa vie (ill. 57).

Illustration n° 57

Il témoigna des atrocités subies dans les camps dans son ouvrage *Par delà le crime et le châtiment*. Dans les autres cellules, sont récités *Les trois urnes, ou le salut de la patrie, par un voyageur aérien* d'Olympe de Gouges[168], l'*Épigramme à Staline* d'Ossip Mandelstam[169], la lettre de Reyhaneh Jabbari[170] écrite avant son exécution et un article du blogueur indien Ananta Bijoy Das[171]. Ces personnes retrouvent ainsi une voix à travers cinq récitants dans un endroit où le silence était de rigueur. Sylvie Blocher crée ici un parallèle avec les « passeurs de textes » dans le film *Fareinheit 451* de François Truffaut, afin que ces textes continuent de circuler. Les écrans furent installés à hauteur d'hommes dans le but de créer une proximité mais surtout une intimité entre le spectateur et le récitant. En commentant son œuvre, Sylvie

168 Le 20 juillet 1793, la femme de lettres et politique Olympe de Gouges fit imprimer une affiche intitulée *Les Trois urnes* ou le salut de la patrie pour laquelle elle fut accusée « d'attentat à la souveraineté » par Antoine Fouquier-Tinville et condamnée à mort. Elle fut guillotinée le 3 novembre 1793.

169 Le poète et essayiste russe rédigea en 1933 l'*Épigramme contre Staline* dont la diffusion causa son arrestation le 16 mai 1934. Après trois années d'exil à Voronej, il retourna à Moscou en 1937. Il fut de nouveau arrêté le 2 mai 1938 pour des activités contre-révolutionnaires et condamné à cinq ans de travaux forcés mais à la suite de multiples privations, il meurt le 27 décembre 1938, près de Vladivostok, au cours de son transfert vers un camp de transit.

170 Reyhaneh Jabbari, née en 1988 en Iran, a été emprisonnée en 2007 pour le meurtre de l'homme qu'elle accusait de viol. Elle fut condamnée à mort en 2014. En avril 2014, elle adressa une lettre à sa mère dans laquelle elle lui demande de faire don de ses organes après son exécution. Elle fut pendue le 25 octobre 2014.

171 Ananta Bijoy Das était un blogueur du Bangladesh et contributeur pour le site Mukto-Mona (« pensée libre » en bengali) pour lequel il publiait des articles dénonçant l'intolérance religieuse de son pays. Il fut assassiné le 12 mai 2015 dans une rue de Sylhet.

Blocher se met à la place du récitant : « Toi, je te parle. Est-ce que tu m'écoutes ? Si tu m'écoutes, il faut que tu te penches, que tu m'écoutes de très près ».[172]

Il est important de rappeler que les cinq vidéos qui constituent l'œuvre *États d'urgence*, avaient été réalisées un an avant l'exposition. Or, fidèle à sa démarche artistique, Sylvie Blocher créa une œuvre « flexible » pouvant dialoguer avec différents lieux d'accueil. Dans le cadre de l'exposition *Les mots qui manquent*, cette rencontre entre l'ancien Carmel et la série de vidéos crée ici une tension entre le lieu, lié au religieux, et des paroles de personnes dont les combats allaient à l'encontre d'un ordre établi, voire d'une certaine intolérance. Bien que le lieu investi soit lié à la religion catholique, Sylvie Blocher l'appréhende toutefois comme un symbole de la religion, toute confession confondue. Les sentences inscrites sur les murs en sont la voix, jugée trop « autoritaire ». En effet, les sentences lues dans leur intégralité expriment, aux yeux de Sylvie Blocher, une violence pouvant inspirer une certaine peur qui ne permet pas de s'exprimer librement. Aussi, la vidéaste effaça quelques mots pour ne conserver que la dimension poétique des phrases et extraire ainsi le visiteur de la rigidité et de la sévérité religieuse. En intervenant directement sur l'ancien Carmel, Sylvie Blocher « infiltra » le religieux pour en effacer toute forme d'emprise et de violence, permettant au spectateur d'évoluer dans un lieu d'expression libre et d'écouter des messages dont les auteurs cherchaient à lutter contre une certaine forme d'autorité et d'intolérance. En mettant en lumière une forme de violence liée à la religion, Sylvie Blocher crée une œuvre qui entre en résonance avec un contexte social et politique agité où la religion est mise au premier plan. Aussi, lorsque la religion se retrouve au cœur de conflits idéologiques massivement médiatisés, quels nouveaux regards sont portés sur les symboles qui lui sont associés ?

c) Détournement guerrier du symbole religieux

Devenue un sujet médiatique au cœur de débats politiques et sociaux, la religion devint une sphère où les symboles, gestes et rituels qui y sont associés pouvaient soudainement être appréhendés avec méfiance. Face à ce constat, certains artistes ont souhaité travailler à partir de symboles et de gestes entrant en résonance avec des événements contemporains. À titre d'exemple, quelles images, quels souvenirs peuvent surgir et quelles associations peuvent être faites à la simple contemplation d'une croix tenue par un enfant ?

172 Reportage *Dans un ancien Carmel, les « états d'urgence » de Sylvie Blocher* réalisé par G. Bonnet en avril 2016 pour AFP TV.

Cette question fut posée par l'artiste italien Agustin Sanchez à partir d'une vidéo « sans titre » réalisée en 2012.

Agustin Sanchez place son spectateur face à un écran noir pendant quelques secondes. Le chant d'un oiseau constitue le fond sonore. Lorsque celui-ci cesse, une image apparaît. Celle d'un enfant brun, à la peau mate, portant un débardeur blanc. Il est face caméra, devant un mur, le regard droit vers l'objectif et il tient dans ses mains une croix fabriquée sommairement avec des morceaux de bois et du scotch noir. Lorsque le chant de l'oiseau revient, l'enfant lève la tête et parcourt le ciel des yeux de gauche à droite, puis de droite à gauche. Le mouvement s'arrête et l'enfant se fige quelques secondes avant de soulever la croix et de la tenir comme une arme. Il reprend son mouvement de gauche à droite, puis de droite à gauche, tout en conservant cette position de menace. Lorsque son regard croise la caméra, il s'arrête quelques instants et ferme un œil comme s'il était prêt à tirer. Soudain, il s'arrête et le chant des oiseaux cesse un court instant puis reprend. L'enfant continue de viser, semblant suivre l'oiseau du regard. Il s'arrête de nouveau devant la caméra avec le geste menaçant plus insistant. Le chant des oiseaux s'arrête une nouvelle fois et ne reprend pas. L'enfant abaisse son « arme » et reprend sa position de départ, sage et angélique.

Le chant d'oiseau est le premier élément de la vidéo, il est audible avant même que la première image n'apparaisse. Il apporte en introduction un sentiment de légèreté lorsque le jeune garçon apparaît vêtu de blanc, portant une croix en bois contre lui. Une poésie s'installe quand son regard semble suivre le vol de l'oiseau mais le changement d'attitude transforme l'innocence du garçon en une violence dérangeante. Alors que cette vidéo ne pourrait montrer qu'un enfant tenant dans ses mains un objet avec lequel il s'amuse, Agustin Sanchez crée une vidéo contemplative où le regardeur devient soudainement une cible. En étant pris à partie dans cette scène, le spectateur appréhende autrement le protagoniste, l'objet qu'il détient et ses gestes. En fonction de la position choisie par l'enfant, la nature de l'objet interroge et passe d'un statut à un autre. Tenue dans ses bras, contre la poitrine, la croix devient un bouclier, présentant la religion comme une protection pour cet enfant. En revanche, portée à l'horizontale, à la manière d'une arbalète, la croix devient une arme et un objet de menace. L'attitude calme et douce de l'enfant apparaît alors comme celle d'un tireur dont le sang-froid permet d'atteindre ses victimes sans aucune marque d'empathie ou de quelque affection (ill. 58).

Illustration n° 58
Agustin SANCHEZ – *Senza titolo*
vidéo – 1'59'' - 2012

La conjugaison des gestes de l'enfant et de l'objet qu'il tient entre ses mains, confronte le spectateur à des symboles qui le conduisent à faire des rapprochements avec des faits contemporains. En effet, la réflexion du vidéaste vient à la rencontre d'une actualité politique et sociale sensible où des figures et des symboles d'innocence et de protection ont cette capacité à devenir des machines et des symboles de guerre. L'enfant tient entre ses mains le symbole d'une religion qui le protège mais pour laquelle il serait également prêt à combattre. La croix est manipulée avec facilité, illustrant la manière dont la religion peut être utilisée pour justifier des actes de guerre. L'impassibilité de l'enfant et sa concentration dans les gestes de tirs le rapprochent d'un soldat exécutant sa mission. Cette image met en lumière le phénomène des « enfants soldats », présent depuis plusieurs siècles au sein de multiples conflits, guerres et révolutions à travers le monde.

Pendant longtemps, l'image de l'enfant soldat était réduite à celle d'un garçon adolescent armé et en uniforme mais la communauté internationale en a donné une définition plus large incluant « tout individu de moins de 18 ans, garçon ou fille, utilisé par des forces ou groupes armés en tant que combattant, espion, messager, porteur, cuisinier, esclave sexuel(le) ou pour toute autre tâche de soutien aux forces et groupes armés »[173]. Les tâches étant multiples et auxiliaires, elles ne nécessitent pas forcément de la part de l'enfant soldat que celui-ci porte une arme ou un uniforme, il peut donc aisément passer inaperçu ; c'est pourquoi ces enfants soldats constituent aujourd'hui un atout majeur dans un conflit en raison des nombreux rôles qu'ils peuvent y jouer sans éveiller les soupçons, à l'image du jeune garçon vêtu d'un simple tee-shirt blanc qui semble au départ, ne présenter aucune menace. De plus, en fonction du pays, l'enfant peut rapidement se retrouver en contact avec des armes si la société dans laquelle il évolue est fortement militarisée. Cette rapide mise en contact avec les armes permet

173 AZAR (Mia-Rose), « Les enfants soldats dans le monde arabe » in *Les Cahiers de l'Orient*, n° 105, 2012/1, p. 41.

d'engager et d'entraîner précocement les enfants qui possèdent des qualités répondant aux attentes de différents facteurs. Tout d'abord, le facteur économique. En effet, un enfant soldat n'engendre pas de lourdes dépenses puisque les tâches qui lui sont confiées sont souvent auxiliaires comme nous avons pu le voir dans la définition donnée par la communauté internationale. Toutefois, bien que ces missions soient annexes, elles n'en sont pas moins importantes et stratégiques. Ces enfants se présentent comme des cibles sensibles et influençables à la propagande et à l'idéologie et leur engagement montre une volonté de s'investir politiquement pour réussir là « où leurs aînés ont échoué »[174]. Dans la vidéo d'Agustin Sanchez, la manière dont l'enfant manie son arme de bois avec facilité illustre l'utilisation d'armes légères dont le faible coût et la maniabilité représentent des atouts incontestables pour les confier à des enfants soldats. Les exemples irakiens et afghans se distinguent en revanche par le phénomène des enfants kamikazes qui répondent à des besoins purement stratégiques, « leurs corps, leur apparence et leur naïveté […] vont être exploités en outils de mort »[175]. Or, cet enfant vêtu de blanc, observant un oiseau en plein vol peut soudainement faire écho au groupuscule nommé « les oiseaux du paradis » créé en 2008 par Al-Qaeda en Irak et dont l'objectif est de recruter et entraîner des enfants en dessous de l'âge de 15 ans pour perpétrer des attaques suicides. Cette expression fut créée en lien avec une croyance populaire selon laquelle un enfant qui meurt se transforme en oiseau au paradis.

Un personnage, un objet, l'absence de décor et le chant d'un oiseau répondant à quelques plages de silence constituent des choix minimalistes qui créent une œuvre ouverte à de multiples interprétations. De plus, le choix de ne pas donner de titre à cette œuvre se présente comme un moyen de ne pas orienter la pensée du regardeur et de donner libre cours à son imagination. L'association de gestes et de symboles a pour objectif de stimuler la réflexion et l'imaginaire du spectateur à une période marquée par des événements qui ont écrit un nouvel épisode de l'histoire où les différends religieux peuvent conduire à des actes extrêmes, où la paix, ici symbolisée par l'oiseau, peut être menacée par un enfant ayant perdu son innocence.

Dans les vidéos présentées dans ce chapitre, le choix du plan séquence qui s'oppose au flux d'images diffusé par les médias, permet au spectateur de concentrer son attention sur un seul protagoniste évoluant dans un environnement silencieux. Aussi, les mots, les sons ou les souffles qui brisent ce silence, acquièrent soudainement une dimension plus importante qui

174 AZAR (Mia-Rose), *op.cit.*, p. 46.
175 AZAR (Mia-Rose), *op.cit.*, p. 47.

invite le spectateur à l'écoute. En effet, la sobriété des mises en scène, le choix des plans-séquences et le silence favorisent la contemplation et la concentration incitant le spectateur à prêter attention aux messages dissimulés dans un environnement quotidien saturé d'images et de sons. En choisissant la vidéo, les artistes s'emparent d'un des outils privilégiés par les médias ; ils manipulent ainsi l'image, les mots, le son et le silence pour en déceler les sens cachés et mettre en lumière la capacité à modeler la réalité selon un certain point de vue. Or, les vidéos présentées illustrent qu'en cette période *Après-11 septembre*, la religion fut l'une des principales cibles de cette stratégie. D'autres vidéastes adoptèrent une démarche similaire mais en orientant leur travail sur les images de l'islam portées par les médias.

1.2. Images de l'islam face au(x) regard(s) de l'Occident

À la suite des attentats du 11 septembre 2001, une forte médiatisation de l'islam s'est développée. Toutefois, des événements antérieurs à 2001 avaient déjà mis l'islam sur le devant de la scène médiatique avec entre autres, l'installation de l'ayatollah Khomeyni à Neauphle-le-Château en octobre 1978, la révolution islamique ou l'affaire du foulard islamique à Creil en 1989. Depuis, des études furent consacrées à la représentation de l'islam à travers la presse écrite et les médias télévisuels pour comprendre la manière dont les sujets liés à l'islam ont été appréhendés et présentés au public. Les choix des mots, des images et leur association ont un rôle essentiel dans la transmission d'un message. Or, ces choix apparaissent rarement comme le reflet objectif d'une réalité, orientant davantage le regard du spectateur vers un point de vue adopté par la rédaction. Dans le milieu télévisuel, il a été constaté que les médias, dans un principal souci de course à l'audimat, pouvaient s'orienter vers des risques de raccourci et de globalisation d'un sujet complexe où de nombreux paramètres doivent pourtant être pris en considération pour éviter des malentendus ou diverses confusions[176] pouvant mener à une « diabolisation de l'islam ». Cette forme de « diabolisation de l'islam dans le discours médiatique » est dénoncée à la fois par les musulmans mais aussi par la sphère scientifique soulignant que la complexité du discours sur l'islam est liée à la « superposition des représentations contradictoires et changeantes en fonction des acteurs et des enjeux, donc du contexte »[177]. Aussi, dans la continuité de cette

176 YAVARI-D'HELLENCOURT (Nouchine), « Diabolisation' et 'normalisation' de l'islam. Une analyse du discours télévisuel en France » in BRÉCHON (Pierre), WILLAIME (Jean-Paul) (dir.), *Médias et religions en miroir*, Paris, PUF, coll. Politique d'aujourd'hui, 2000, p. 64.

177 YAVARI-D'HELLENCOURT (Nouchine), *op.cit.*, p. 87.

pensée, certains artistes s'interrogèrent sur la réception et l'influence des images médiatiques liées à l'islam sur le regard porté par l'Occident.

a) Images et « malentendu » : le monde vu par les mass-média

Du 26 septembre 2017 au 14 janvier 2018, l'Institut du Monde Arabe à Paris accueillit l'exposition « Chrétiens d'Orient : deux mille ans d'histoire »[178] avec pour objectif d'éclairer « l'histoire d'une communauté plurielle et son rôle majeur au Proche-Orient, aux plans tant politique et culturel que social et religieux »[179]. Les articles et ouvrages publiés à cette occasion contribuèrent d'une part, à (re)définir cette expression souvent employée, notamment par les médias, pour désigner les chrétiens du Proche-Orient et d'autre part, à souligner la nécessité de replacer certains événements dans un contexte historique précis afin de nuancer certains points de vue qui réduiraient l'histoire du christianisme oriental à son déclin depuis la conquête musulmane au VII^{e} siècle jusqu'à nos jours. L'expression « typiquement française » 'chrétiens d'Orient' demande elle-même à être nuancée car elle conduit à une forme de généralisation des communautés chrétiennes d'Orient alors que ces dernières veillent à se distinguer les unes des autres (araméen, assyrien, copte, grec-catholique ou grec-orthodoxe, maronite, …). En 1856, à la suite du traité de Paris qui mettait fin à la guerre de Crimée et qui « reconnaissait la France comme protectrice des catholiques de l'Empire ottoman », l'organisation catholique l'Œuvre d'Orient fut créée pour venir en aide aux chrétiens et aux institutions chrétiennes en Orient. Toutefois, les objectifs de cette organisation ne se limitaient pas à la charité, ils incluaient également des « aspirations colonialistes »[180]. Aussi, cette mission de 'protection des chrétiens d'Orient' devenait un atout important voire un prétexte instrumentalisé pour répondre aux ambitions politiques françaises liées au Proche-Orient. Mais l'expression 'chrétiens d'Orient' remonterait plus exactement à 1860 lors d'une expédition militaire française à Beyrouth pour protéger la population et restaurer la paix à la suite de massacres de chrétiens au Liban et en Syrie. Depuis, l'expression 'chrétiens d'Orient' resta associée à une certaine forme de détresse des « minorités chrétiennes » pour qui l'Occident doit venir en aide. Cette approche est encore valable aujourd'hui en associant les chrétiens d'Orient à leur persécution et à leur disparition,

178 Cette exposition fut également présentée au Musée des Beaux-Arts de Tourcoing du 22 février au 11 juin 2018.

179 www.imarabe.org

180 HEYBERGER (Bernard), *Les Chrétiens d'Orient*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je ?, 2017, p. 3.

confortant cette image de victimes. Pourtant, les écrits dédiés à ce sujet veillent à rappeler que ces communautés ne doivent pas être vues comme des « victimes passives d'une histoire écrite par d'autres »[181] et qu'elles ont été et restent encore actrices d'un territoire pour lequel elles sont prêtes à mener un combat qui n'est pas systématiquement lié au religieux bien que les événements récents montrent que cette dimension soit au cœur des conflits.

Sans pour autant avoir oublié les épisodes de répression, de persécutions, de génocides, d'exode qui touchèrent les communautés chrétiennes d'Orient au XX^{e} siècle, l'Occident eut une nouvelle prise de conscience en juin 2014 lorsque la ville de Mossoul tomba aux mains de l'organisation terroriste « État islamique en Irak et au Levant » (EIIL), appelée communément par son acronyme arabe Daesh. Le 6 août, ce fut au tour de la ville de Qaraqosh, peuplée essentiellement de chrétiens. Ces derniers avaient été contraints de « choisir entre la conversion forcée à l'islam, le paiement d'un impôt confiscatoire (la *jiziyat*, impôt jadis prélevé dans le monde musulman sur les non-musulmans) ou l'exil »[182]. Le monde occidental vit alors des images de milliers de réfugiés, chrétiens mais aussi musulmans, contraints de quitter leur domicile, laissant derrière eux l'ensemble de leurs biens et fuyant la barbarie de Daesh. Les conséquences de cette oppression révèlent une dispersion des communautés chrétiennes d'Orient qui se retirent de leur berceau historique pour se réfugier en Europe, en Amérique mais aussi en Australie, « où elles perdent peu à peu leur identité spécifique »[183]. Parmi les pays les plus touchés, l'Irak figure en tête de liste où il a été comptabilisé que 90 % de la communauté chrétienne avaient disparu du pays entre 2003 et 2014.

Comme il l'a été souligné précédemment, l'artiste vidéaste Louis-Cyprien Rials s'intéressa aux communautés chrétiennes d'Orient en se rendant notamment en Irak où il réalisa son œuvre *Mene, Mene, Tekel, Upharsin*. Toutefois, cet intérêt naquit quelques années auparavant, lors de ses premiers voyages au Moyen-Orient. En 2011, Louis-Cyprien Rials réalisa sa première vidéo intitulée *The Last Crusader Kingdom* composée d'un simple plan vidéo de quatre minutes montrant la mosquée Lala Mustafa Pacha située à Famagouste en République turque de Chypre du Nord. Construit au début du XIV^{e} siècle dans un style gothique inspiré de la cathédrale Notre-Dame de Reims, cet édifice était à l'origine la cathédrale Saint-Nicolas, bâtie sous la dynastie française des Lusignan (ill. 59).

181 HEYBERGER (Bernard), *op.cit.*, p. 121.
182 PEAUCELLE (Jean-Christophe), « La France et les chrétiens d'Orient » in *Études*, 2017/12, p. 7.
183 PEAUCELLE (Jean-Christophe), *op.cit.*, p. 13.

Illustration n° 59
Mosquée Lala Mustafa Pacha, Famagouste (Chypre)

Après son accession au trône, le roi d'Angleterre Richard Cœur de Lion participa à la Troisième Croisade avec Frédéric Barberousse, empereur germanique et Philippe Auguste, roi de France. En empruntant la voie maritime, une tempête le poussa jusqu'au côtes de l'île de Chypre qu'il conquit entre le 6 mai et le 6 juin 1191 et qu'il céda en mai 1192 à l'ex-roi de Jérusalem, Guy de Lusignan qui en fit son royaume. La dynastie Lusignan régna sur l'île de Chypre de 1192 à 1489, jusqu'à l'abdication de Catherine Cornaro au profit de la République de Venise. Or, en 1570, Famagouste fut assiégé par les turcs ottomans qui, au cours de leurs attaques, endommagèrent les deux tours de la cathédrale Saint-Nicolas qui, après la victoire ottomane en 1571, devint la mosquée Lala Mustafa Pacha, du nom du général qui commanda les forces terrestres ottomanes lors de la conquête de Chypre. La tradition iconoclaste de l'islam sunnite engendra la destruction d'une grande partie de têtes humaines et d'animaux qui ornaient l'édifice. Celui-ci fut surmonté d'un minaret quelques années plus tard.

La réalisation de la vidéo *The Last Crusader Kingdom* rejoint le travail photographique de Louis-Cyprien Rials qui fut particulièrement influencé par l'école photographique de Düsseldorf dont le principe repose sur une neutralité de prise de vue face au sujet. En effet, à la fin des années soixante, période de déclin du charbon et du fer, le couple de photographes Bernd et Hilla Becher décidèrent de faire l'inventaire des bâtiments industriels en voie de disparition avec une volonté de revenir à une objectivité documentaire et de s'éloigner d'une photographie expressionniste. En 1976, ils intégrèrent l'école de Düsseldorf et leur

enseignement donna naissance à l'école photographique de Düsseldorf dont les caractéristiques reposent essentiellement sur la frontalité, la rectitude des lignes droites, une distance vis-à-vis du sujet, une prédilection pour les vastes décors et une présence minimale de la figure humaine. Or, Louis-Cyprien Rials revendique une absence d'intention de réalisation qui répond à une volonté de filmer des lieux qui « en eux-même narrent une telle histoire qu'il n'y a pas besoin d'intention de réalisation »[184], rappelant le travail du couple de photographes allemands qui désiraient montrer la beauté objective des bâtiments (ill. 60). Ils photographiaient les usines à l'arrêt pour montrer ce qu'elles *étaient* et non ce qu'elles *faisaient*. Aussi, avec des photographies et des vidéos aux « allures de cartes postales », Louis-Cyprien Rials s'intéresse ici à la réception de l'image d'une cathédrale gothique du XIV^{e} siècle transformée en mosquée, filmée au moment de l'appel à la prière. L'artiste réalise des vidéos contemplatives confrontant des éléments devant lesquelles les interprétations des spectateurs sont le reflet des connexions qu'ils opèrent avec leurs propres histoire, pays, culture et connaissances géopolitiques avec « la prééminence aujourd'hui d'une vision menaçante de l'Islam »[185]. Or, en parallèle de cette vidéo, Louis-Cyprien Rials présenta quelques années plus tard, en 2016, une série de cartes postales de la cathédrale datant des années 1970 (ill. 61).

Illustration n° 60
Bernd & Hilla BECHER – *Wassertürme*
(Châteaux d'eau)
Photographies NB – 155,6 x 125,1 cm – 1968-1980
Musée Solomon R. Guggenheim, New-York

Illustration n° 61
Adhan - Cartes postales
Anciennes cartes postales, papier, verre anti reflet, cadre érable laqué blanc
41,5 x 32,3 cm - 2016

184 Extrait de l'entretien avec Louis-Cyprien Rials du 7 mars 2018.
185 *Ibid.*

La recherche d'une mise en scène du monument avec des éléments architecturaux extérieurs, des arbres ou des fleurs, s'oppose à l'objectivité photographique de Louis-Cyprien Rials et permet au spectateur de porter un regard différent sur un même édifice. Cette confrontation vient illustrer la manière dont un sujet peut être appréhendé par un public en fonction du point de vue qui lui a été donné au préalable ; faisant écho aux médias dont les choix de mise en scène photographique et les choix des mots peuvent orienter le regard sur un sujet. Aussi, la recherche d'objectivité de réalisation dans les œuvres de Louis-Cyprien Rials place le spectateur dans une position instable. En effet, sans orientation de point de vue, le spectateur est convié à interpréter l'image qu'il perçoit en fonction de ses propres connaissances du sujet. La présentation de *The Last Crusader Kingdom* dans différents pays, entre autres le Koweït, la France, a permis à Louis-Cyprien Rials d'observer les écarts d'interprétations et l'influence des médias sur l'appréhension du monde moyen-oriental.

The Last Crusader Kingdom trouve un écho dans la vidéo *Misunderstanding* (ill. 62) de l'artiste français d'origine algérienne Kader Attia. Réalisée en 2006, cette vidéo se compose d'un diaporama de 80 photographies de minarets prises à Istanbul, projetées silencieusement avec un rythme régulier. Le spectateur se retrouve dans un état contemplatif où cohabite pourtant un mélange de sérénité et d'appréhension. Cette ambiguïté résulte de la « monotonie hypnotique »[186] de la projection du diaporama et des angles de prise de vue qui donnent un aspect menaçant aux minarets.

Illustration n° 62
Kader ATTIA – *Misunderstanding*
vidéo – 9' – 2006

En effet, en ne capturant que les tours des mosquées, Kader Attia exclut ces dernières de leur contexte architectural, les transformant ainsi en un unique objet vertical pointant vers le ciel à la manière d'une arme de destruction massive et dont l'aspect menaçant est renforcé par

186 http://www.art-action.org/

l'orientation en diagonale. Cette unique manipulation de l'image suffit pour créer une appréhension du « monde musulman » qui vient illustrer la question de la peur occidentale de l'islam. Kader Attia en fit l'un de ses sujets principaux durant les trois années qui ont suivi les attentats du 11 septembre 2001. Son approche ne s'est toutefois pas faite sans humour, notamment avec *Neighbours* créée en 2003, présentant un interphone en aluminium où l'artiste remplaça « les noms des résidents par des noms courants américains trouvés sur Internet » en y ajoutant celui d'Oussama Ben Laden[187]. Mais il illustra également « le désir de réconciliation entre des religions hostiles » en proposant au Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme à Paris, l'œuvre *Big Bang* (ill. 63) présentant une sphère éclatée dont les morceaux sont en forme d'étoiles de David et de croissants de lune.

Illustration n° 63
Kader ATTIA – *Big Bang*
Installation métal, résine, miroirs – ø 170 cm – 2005

Cette installation illustrait les conflits et les éclatements qui sont issus des deux religions tout en soulignant qu'elles possèdent des racines communes. Kader Attia oriente une grande partie de son travail sur « les relations entre la pensée occidentale et les cultures extra-occidentales »[188]. Dans la vidéo *Misunderstanding*, il veille surtout à mettre en lumière l'influence des médias sur la vision du monde musulman, notamment par le choix du cadrage et de l'orientation de la photographie faisant écho aux ellipses d'informations et aux points de vue orientés de certains articles de presse pouvant engendrer une « incompréhension » du monde « extra-occidental ».

Le choix du plan séquence pour Louis-Cyprien Rials, avec une volonté d'absence de réalisation et le rythme « hypnotique » du diaporama de Kader Attia favorisent la contemplation pour imprégner le spectateur du sujet exposé et stimuler sa réflexion. Une démarche similaire est repérable dans le travail de Florence Lazar qui crée davantage un

187 Collectif, *Kader Attia*, catalogue d'exposition, Musée d'art contemporain de Lyon, 15 juin – 13 août 2006, p. 32.
188 Collectif, *13e Biennale de Lyon*, catalogue d'exposition, Musée d'art contemporain de Lyon, 10 septembre 2015- 3 janvier 2016, p. 6.

rapport frontal entre la vidéo et le spectateur pour favoriser un sentiment d'immersion au sein de la scène filmée. L'artiste se distingue par une approche du sujet qui se situe entre le travail journalistique et artistique qui place le spectateur devant des images qui sont des captures du réel et pouvant être appréhendées comme des documents d'archive.

b) Observation d'une prière de rue : entre art et document

En 2008, à Paris, Florence Lazar pouvait assister, en bas de chez elle, à des prières musulmanes qui se déroulaient dans la rue en raison de l'impossibilité, pour la mosquée locale, d'accueillir l'ensemble des fidèles. Lorsque l'idée lui vint de filmer cette prière de rue, elle envisagea de tourner en retrait tout en refusant l'usage de la plongée pour éviter un effet de domination et de masse humaine ; c'est pourquoi la vidéaste fit le choix de tourner à échelle 1 dans un rapport frontal et un déroulement séquentiel (ill. 64).

Illustration n° 64
Florence LAZAR – *La Prière*
vidéo – 20' – 2008

La vidéo débute par un écran noir avec des bruits de rue et des voix d'hommes en fond sonore. Puis, un plan d'ensemble présente une rue ombragée et des immeubles en arrière-plan. On peut apercevoir dans l'angle droit des tapis pliés et empilés tandis que des hommes au premier plan et en arrière-plan discutent en groupe. Soudain, une voix résonne comme un appel à la prière. Peu à peu, des hommes entrent dans le champ, certains avec des tapis qu'ils posent et déplient dans la rue. Les espaces vides deviennent rares et la caméra ne semble pas attirer l'attention ou créer la moindre gêne parmi les personnes présentes. Progressivement, les hommes se mettent en position de prière. Sur les trottoirs, des passants circulent sans poser le moindre regard sur cette scène. La prière commence puis un homme de type européen, un magazine à la main, arrive dans le cadre et se place au centre. Il se retourne, regarde la caméra et recule tout en gardant les yeux fixés sur elle. Il s'arrête et se mêle aux hommes qui prient.

D'autres continuent de s'installer pour venir prier. Puis, les hommes se mettent debout, se penchent en avant lorsqu'un appel résonne. Douze autres appels suivent durant lesquels les hommes successivement se penchent, se relèvent, se prosternent et s'agenouillent. Après le treizième appel, les hommes commencent à partir. Peu à peu, la rue redevient un espace de circulation. L'image disparaît mais le son continue.

L'un des aspects qui interpellent dans cette vidéo est l'attitude des personnes. D'un côté, ces hommes qui viennent progressivement prier dans la rue sans se préoccuper de la caméra ; d'un autre côté, les passants poursuivant leur chemin sans faire attention à l'occupation progressive mais rapide de l'espace public. Cette attitude implique une forme de régularité, d'habitude dans cette pratique. Un seul personnage se singularise, l'homme au magazine qui s'arrête pour prendre le temps de regarder la caméra et la scène qui se déroule sous ses yeux. L'interrogation qui semble le saisir se confirme par sa nouvelle présence à la fin de la vidéo. Il se met cette fois en retrait, presque hors-cadre, pour n'être que spectateur. Florence Lazar s'est elle-même présentée dans cet espace comme simple spectatrice. Le choix du plan séquence et le placement de la caméra renforcent ce sentiment mais surtout l'exclamation d'un homme « Attention Madame ! », indique que la séquence n'est pas une mise en scène, Florence Lazar est venue s'installer pour contempler. Pendant vingt minutes, la caméra reste statique mais le mouvement créé par les personnes qui arrivent, posent les tapis, prient puis se retirent, permet à la vidéo d'acquérir une forme de récit, de narration. Le spectateur assiste à un moment mobile qui illustre un partage de l'espace, une « forme d'être ensemble »[189], de cohabitation, où tout le monde se salue.

La position statique de la caméra correspond à une réalisation minimaliste propre à Florence Lazar, laissant simplement agir la présence, les paroles et les gestes des personnages pour capter le réel. À ce titre, la vidéaste met en parallèle de *La Prière,* un film qu'elle réalisa en 2011 intitulé *Les Bosquets* (ill. 65). Ce nom désigne un quartier HLM, situé à Monfermeil dans le département de la Seine-Saint-Denis, qui fut le terrain des émeutes de 2005. Ces événements laissèrent des « traces » et les images et commentaires relayés par les médias firent de ce lieu un « symbole de dégradation »[190]. Cette représentation médiatique eut des conséquences néfastes qui contribuèrent au développement d'un climat « délétère »[191]au sein

189 Extrait de l'entretien avec Florence Lazar du 23 novembre 2017.
190 *Ibid.*
191 *Ibid.*

du quartier. Cet espace devint alors un important chantier de destruction et de rénovation qui semblait vouloir effacer les marques de ce passé chaotique.

Illustration n° 65
Florence LAZAR – *Les Bosquets*
vidéo – 51' – 2011

À la manière d'une personne menant une enquête, Florence Lazar est venue à la rencontre des habitants en s'interrogeant sur la manière dont il est possible de vivre dans cet espace « pris dans un ensemble de circonstances sociales et historiques »[192] où les chantiers de rénovation côtoient les immeubles délabrés. Des scènes de la vie quotidienne ponctuent cette vidéo d'où ressort paradoxalement une certaine forme de quiétude qui nous éloigne de l'image sombre diffusée par la presse. Cependant, les paroles enregistrées révèlent une réalité témoignant des difficultés de vie. Il est important de noter que ces paroles ne sont pas recueillies comme des témoignages qui cherchent à « convaincre [ou à] démontrer quelque chose »[193] car Florence Lazar élabore un « dispositif d'enregistrement spécifique de prise de parole : filmer une parole amplifiée dans l'espace public »[194]. À titre d'exemple, l'une des scènes centrales du film présente deux femmes assises sur un tapis qu'elles ont posé sur un terrain de football. Présent dans différentes vidéos de Florence Lazar, le tapis représente un espace intime et domestique qui a été déplacé à l'extérieur pour devenir un espace de discussion, une « agora », où la prise de parole est libre. En effet, les deux femmes discutent librement, légèrement éloignées de la caméra et du micro, sans y prêter attention. Les réalisations de Florence Lazar reposent sur un travail de la distance qui tente de trouver un équilibre entre recul et proximité ; c'est pourquoi les œuvres de l'artiste s'inscrivent dans le débat qui s'interroge sur les frontières qui permettent de différencier une vidéo d'art d'une vidéo

192 ZAPPERI (Giovanna), « Micropolitiques de la visibilité : Florence Lazar » in *Rue Descartes*, n° 67, 2010/1, p. 118.
193 ZAPPERI (Giovanna), *ibid.*
194 CASSAUGNAU (Pascale), « Récits histoires/pour un cinéma non-fiction » in *L'Art Même*, n° 47, 2010, p. 13.

documentaire. Ses vidéos agissent comme un document d'archives, elles sont un support de mémoire, qui est là pour stimuler les souvenirs du spectateur. La tension créée entre l'image et les mots, donnant souvent lieu à des paradoxes, va interroger le spectateur et stimuler son esprit afin que des associations d'idées, de formes et de paroles s'établissent, reflétant la manière dont son esprit a pu être forgé par les informations reçues à travers la presse.

Dans le cas de la vidéo *La Prière*, la prière de rue était à cette période un sujet de polémique animant notamment les débats politiques. Or, Florence Lazar ne démontre rien, elle montre. Elle se présente comme une enquêtrice qui se débarrasse de toute contrainte narrative ou pédagogique pour n'offrir qu'un moment brut. Elle accueille et montre, notamment par le choix de l'immobilité de la caméra, un morceau de vie, un « tableau » dont l'interprétation du spectateur est finalement l'objectif de l'œuvre. Les vidéos de Florence Lazar sont des œuvres de tension qui mettent le public face à sa propre histoire, sa propre culture et ses propres représentations du lieu filmé qui peuvent révéler des peurs générées et modelées par les informations filtrées et renvoyées par les médias. Aux yeux de Florence Lazar, les interprétations qui découlent de ses œuvres sont le reflet du pouvoir de persuasion et de manipulation des médias au sein de la société.

En recherchant l'interprétation du spectateur face aux images auxquelles il est confronté, les artistes souhaitent accueillir des visions personnelles et multiples d'une réalité donnée. Or, une interprétation implique le rôle du regard qui observe, scrute et analyse afin de porter un jugement. L'artiste Halida Boughriet s'intéressa à son tour aux regards occidentaux portés sur l'islam. Toutefois, au sein de sa démarche, elle changea la position du spectateur observateur en acteur observé afin de placer le public dans une position instable en recevant à son tour le poids des regards.

c) Le port de la burqa

Le 15 mars 2004, l'Assemblée nationale et le Sénat ont adopté la loi interdisant « le port de signes ou tenues par lesquels les élèves manifestent ostensiblement une appartenance religieuse »[195]. Cette loi raviva la question du port du voile et de la burqa dans les lieux publics, engendrant de multiples débats à travers les médias. Selon Halida Boughriet, ces

195 LOI n° 2004-228 du 15 mars 2004 encadrant, en application du principe de laïcité, le port de signes ou de tenues manifestant une appartenance religieuse dans les écoles, collèges et lycées publics.

derniers alimentaient la psychose politique et créaient une vision globalisante de la question religieuse. En réponse à cette situation, l'artiste réalisa *Les Illuminés* (ill. 66).

Illustration n° 66
Halida BOUGHRIET – *Les Illuminés*
vidéo – 4' – 2004

Dès les premières secondes, le spectateur devient acteur en comprenant que les images captées par la caméra sont celles captées par les yeux du protagoniste. La vidéo commence avec un zoom arrière qui laisse soudainement apparaître un grillage fait de tissu, suggérant que la caméra est dissimulée. Celle-ci se met en mouvement, le protagoniste marche, sa respiration est audible et rapide. Nous sommes dans les couloirs d'un métro. Par un fondu enchaîné, des trottoirs rapides apparaissent, des personnes en sortent, d'autres y entrent. Notre personnage suit le mouvement, se place sur le trottoir roulant et ne bouge plus ; il se laisse porter par le mécanisme et se fait dépasser par de nombreuses personnes. Ces dernières se retournent et posent un regard rapide vers la caméra. À notre gauche, des personnes se déplacent dans le sens inverse en portant ce même regard curieux, parfois insistant, vers la caméra. Le mystère s'épaissit par la présence de la grille placée devant l'objectif dont nous ignorons encore la nature et la finalité. Pendant une minute, nous avançons en subissant les regards interrogateurs de multiples inconnus. Halida Boughriet n'a pas réalisé un plan séquence car de multiples *cut* sont repérables. À chaque nouveau plan, une personne se retourne pour regarder la caméra ; cet effet répétitif renforce le sentiment de malaise et notre curiosité. Pourquoi se retournent-ils ? Quel élément peut attirer leur attention ? Soudain, le point de vue change. La grille a disparu, la caméra est passée de l'autre côté des trottoirs rapides et capte l'objet d'attention de tous les regards. Une silhouette noire, immobile, se dessine sur le fond blanc de la station de métro, c'est une personne vêtue d'une burqa. La présence d'un grillage devant l'objectif prend son sens, notre regard devient celui des passants et nos questions sont plus nombreuses. Que fait cette personne dans un métro ? Qui est-elle ? D'où vient-elle ? Pourquoi porte-t-elle une burqa ?

En 2004, Halida Boughriet est entrée dans le métro de la station Montparnasse, vêtue d'une burqa. Elle fixa une petite caméra sur le côté de son visage et se laissa porter par le trottoir rapide. Cette position lui permettait de rester statique tout en étant en mouvement. Le choix du ralenti permet de mieux capter les regards des passants et de saisir le possible inconfort ressenti par la personne portant la burqa. Dans cette vidéo, deux cultures se rencontrent et s'interrogent autour d'un vêtement traditionnel perçu comme un symbole d'oppression pour les uns mais comme celui du respect d'une religion pour les autres. Halida Boughriet est une artiste de la rencontre et de la mémoire qui s'interroge sur la manière dont l'histoire et les traditions ont été transmises entre les générations et les territoires. Le choix de porter la burqa est essentiel dans la démarche de Halida Boughriet car par rapport aux autres vêtements traditionnels tels que le hidjab, le niqab ou le tchador, la burqa reste un symbole du régime des talibans en Afghanistan (ill. 67).

Illustration n° 67
Illustrations et textes extraits du site www.courrierinternational.com publiés le 30 avril 2010.
Lien : http://www.courrierinternational.com/article/2010/04/29/principaux-types-de-voiles-islamiques

Entre septembre 1996 et novembre 2001, les talibans au pouvoir avait rendu obligatoire le port du tchadri, très proche de la burqa mais qui s'en différencie par une coupe qui ne couvre pas le bas du pantalon des femmes. Il est également adapté pour qu'elles puissent sortir les bras. La burqa couvre entièrement la tête et le corps, avec une grille au niveau des yeux. Les femmes doivent porter des gants et les pieds sont dissimulés. Pour Halida Boughriet, le port du voile est avant tout un choix personnel qui n'appelle à aucune justification. En revanche, le port d'un tissu voilant intégralement le corps soulève des questions.

C'est pourquoi Halida Boughriet insiste sur cette nécessité de faire la distinction entre les différents vêtements islamiques en déplorant les amalgames faits principalement par les

médias qui ont fait du voile, de manière générale, un « catalyseur de peur »[196]. Aussi, *Les Illuminés* soulève des interrogations plus générales sur le voile dont l'esthétique et les multiples connotations culturelles et symboliques en firent un sujet d'inspiration dans la création artistique contemporaine. Danse, théâtre et littérature sont devenus les terrains d'expression de ce sujet mais c'est avec la performance de l'artiste plasticienne Bérengère Lefranc que *Les Illuminés* de Halida Boughriet trouve un véritable écho (ill. 68).

Illustration n° 68
Bérengère LEFRANC - Photographies extraites du journal publié sous le titre *Le voile : un certain mois de juin.*

En juin 2009, Bérengère Lefranc a porté durant trente jours à Paris un vêtement de sa création, inspiré de costumes du XVIII[e] siècle, lui couvrant intégralement la tête et le corps. Cette « expérience vestimentaire », comme elle la définit, avait pour objectif d'éprouver ce qu'une femme voilée peut vivre et ressentir au quotidien. Pour cela, Bérengère Lefranc a tenu un journal qui fut publié sous le titre *Le voile : un certain mois de juin*[197]. À partir de cette expérience, l'artiste observa des attitudes d'intolérance, de rejet et de racisme provoquées par ce vêtement pris, à tort, pour un vêtement musulman[198].

Véronique Rieffel, directrice de l'Institut des Cultures d'Islam parle de cette confusion en évoquant un « flou » dans l'appellation du voile qui « fluctue au gré de l'actualité en Occident et dans le monde musulman »[199]. Ce voile, poursuit-elle, représente un paradoxe manifeste en étant un « symbole par excellence de la disparition [mais] qui revêt une visibilité extrême dans les débats, les discours et l'arène politique ». Cette omniprésence médiatique a

196 RIEFFEL (Véronique), *Islamania : de l'Alhambra à la burqa, histoire d'une fascination artistique*, éditions Beaux-Arts, Paris, 2011, p.160.
197 LEFRANC (Bérengère), *Le voile : un certain mois de juin*, Paris, Michalon, 2010.
198 Le témoignage de Bérengère Lefranc avait été recueilli par Agnès De Féo pour le film documentaire intitulé *Sous la burqa* réalisé en 2010 et dans lequel des femmes portant tchador et niqab expliquent les raisons de leur choix et leur quotidien dans les rues de Paris.
199 RIEFFEL (Véronique), *Islamania : de l'Alhambra à la burqa, histoire d'une fascination artistique*, Paris, éditions Beaux-Arts, 2011, p.160.

contribué à aviver les sensibilités occidentales jusqu'à attiser la curiosité des artistes qui ont fait du voile un « objet artistique puissant ». En offrant un lieu d'exposition et d'expression à l'acte du port du voile, les artistes tentent avant toute chose, d'écouter et de comprendre ce qui se cache et ce qui existe derrière les « débats parfois stériles »[200].

Au sein des exemples cités, les vidéastes ne s'emparent pas de figures religieuses en tant que symboles de la souffrance humaine ou pour illustrer une vision eschatologique de l'humanité. En effet, le thème religieux est ici abordé en tant que sujet associé à des questions géopolitiques sensibles liées principalement à la période *Après 11 septembre* au cours de laquelle furent menés des débats où se côtoyaient un vocabulaire religieux et un champ lexical lié à la guerre et au terrorisme. De plus, comme il l'a été souligné en introduction, les images diffusées par les médias pouvaient être qualifiées d'*apocalyptiques* donnant, volontairement ou non, une dimension biblique aux événements. Ces mots et ces images, diffusés dans un flux quasi continu, rendaient difficile la prise de recul et cette forme de matraquage présentait le risque de formater l'opinion publique. Les œuvres présentées tentèrent d'en faire la démonstration et de mettre en exergue les paradoxes qui en sont nés. En effet, l'utilisation massive d'un vocabulaire sécuritaire alimenta les peurs, faisant de l'Autre un ennemi, une menace à combattre. Les vidéastes montrent ici que ce même paradoxe s'applique avec la religion qui, associée à la politique, voit ses symboles, ses gestes ou ses architectures être davantage liés à l'idée de conflits qu'au sentiment de paix et de protection. Or, les vidéastes favorisent ici le choix de filmer le sujet de manière frontale, avec un souci de neutralité dans la prise de vue, pour inviter le spectateur à donner son propre point de vue. Cette ouverture aux interprétations constitue l'objectif premier de ces œuvres afin de révéler le degré d'influence des médias sur le jugement de chacun.

2. La religion instrumentalisée

Certaines actions peuvent être perçues comme une instrumentalisation de la religion pour satisfaire des ambitions politiques. Toutefois, il est nécessaire de rappeler que les liens tissés entre la religion et la politique ne sont pas une caractéristique intrinsèque du radicalisme religieux. En effet, avant l'émancipation du politique par rapport au religieux, les deux sphères entretenaient des liens étroits et malgré leur autonomisation respective, un dialogue a

200 RIEFFEL (Véronique), *op.cit.*, p.159-160.

toujours été maintenu. Une rupture totale ne pouvait avoir lieu puisque d'une part, « toute théologie véhicule une certaine vision du monde social » et d'autre part, la question des « héritages religieux dans l'identité civilisationnelle de l'Europe » reste au cœur des débats[201]. En effet, au sein de la politique, l'instauration de rituels et l'usage de symboles illustrent le principe de *religion civile* définie comme une « forme de sacralisation d'une entité politique collective qui ne s'identifie pas à l'idéologie d'un mouvement politique précis », qui doit être distinguée de la *religion politique* qui se présente comme une « forme de sacralisation de la politique qui présente un caractère exclusif et intégriste »[202]. Néanmoins, la forme de sacré instaurée n'est pas religieuse, elle s'inspire de la religion en tant que « dispositif rituel et symbolique »[203] générant un lien social mais aussi au sein duquel s'établit une hiérarchie de pouvoirs. Cette sacralisation d'un système établi n'est pas propre à la politique, elle peut également toucher des organisations marginales. En effet, la force symbolique de la religion a également été récupérée par la mafia italienne qui s'est emparé des fêtes et processions religieuses pour asseoir une certaine forme de pouvoir. Dans ce cas précis, la religion ne constitue pas uniquement une source d'inspiration pour sacraliser un système, elle conserve ici un rôle actif contribuant à une répartition précise des pouvoirs au sein de l'organisation.

2.1. Processions religieuses italiennes : terrains de pouvoir

En 2011, à l'occasion de la semaine de la Culture organisée par la commune de Coredo[204], autour du thème « Sorcières et superstition, de l'Inquisition d'Anaunia à nos jours »[205], l'association culturelle *La Chiave* proposa un projet artistique réunissant des artistes émergents dont les œuvres devaient répondre au sujet suivant : « A chi piace la paura ? »[206]. L'année 2011 correspondait au 400e anniversaire d'un procès de sorcellerie où dix personnes furent condamnées au bûcher devant le Palazzo Nero de Coredo. *La Chiave* prit cet événement comme point de départ pour développer une réflexion plus large et plus contemporaine sur le thème de la peur, appréhendée comme le fil conducteur entre les événements historiques les plus dramatiques et les plus cruels de l'Inquisition jusqu'à

201 WILLAIME (Jean-Paul), *Sociologie des religions*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je ?, 2012, p. 72-73.
202 GENTILE (Emilio), *Les Religions de la politique. Entre démocraties et totalitarismes*, Paris, Le Seuil, 2005, p. 258-259.
203 WILLAIME (Jean-Paul), *op.cit.* p. 122.
204 Commune de la province autonome de Trente.
205 « Streghe e superstizione, dall'Inquisizione d'Anaunia ai giorni nostri »
206 « Qui aime la peur ? »

aujourd'hui. L'un des principaux objectifs de l'exposition était de mettre en lumière la manière dont la peur a été et reste encore une arme puissante pour tout individu souhaitant obtenir ou conserver un pouvoir. Toutefois, cette peur utilisée comme un moyen de pression pour maintenir le fonctionnement d'une société ou d'un groupe selon un ordre établi, est une réponse à une autre peur, celle suscitée par les personnes vivant en marge de cet ordre. La différence, l'inconnu, l'irrationnel ou l'incompréhensible constituent un trouble qu'il fallait brûler à l'époque de l'Inquisition et qui peut avoir, de nos jours, un destin tout aussi funeste. Mais le XX^{e} siècle est aussi ponctué d'exemples d'utilisation de la peur comme un moyen d'asservir l'ennemi avec notamment, la course aux armements durant la période de la Guerre Froide. La création du projet artistique « A chi piace la paura ? » était stimulée par le souhait de créer une connexion entre différentes expressions plastiques, l'histoire locale et l'actualité afin d'éveiller l'intérêt et la réflexion du public. Parmi les artistes retenus, la vidéaste italienne Irene Dionisio est venue illustrer avec l'œuvre intitulée *La Vara*, une « pratique d'exorcisme de peur à travers le rite, le rituel et le 'paganisme' chrétien »[207]. À cette fin, l'artiste entreprit des recherches sociologiques et anthropologiques à partir desquelles elle voulut mettre en lumière les phénomènes de ghettoïsation, de solitude voire de « mystification sociale » engendrés par la peur.

a) Instrumentalisation des fêtes religieuses

Le projet artistique *La Vara* plongea Irene Dionisio au cœur de la culture sicilienne où chaque année, le premier dimanche du mois d'août dans la commune de Villafranca Sicula, se déroule une procession en l'honneur de la *Madonna del Mirto*, une vierge sicilienne, patronne de la commune de Villafranca Sicula et des deux villages voisins, Burgio et Lucca Sicula. La fête de la *Madonna del Mirto* tire son origine d'une légende racontant qu'au XVII^{e} siècle, vers 1654, un *fraticello* de la commune de Burgio aurait trouvé, lors d'une promenade, deux tableaux représentant la Sainte Vierge et dont on ignorait la provenance. En les rapportant à son couvent, le *fraticello* se rendit compte à son arrivée que l'une des deux images avait disparu. En rebroussant chemin, il la retrouva au milieu d'arbustes de myrtes et la ramena au monastère. Or, le lendemain matin, le tableau avait de nouveau disparu mais il fut retrouvé dans le même arbuste de myrtes. Cet épisode fut perçu comme une volonté de la part de la Vierge de voir une église construite à cet emplacement et dans laquelle le tableau serait placé. D'après la légende, pendant l'édification de l'église, la ville serait devenue une terre de

207 http://irenedionisio.blogspot.fr/2011/10/la-vara.html

miracles. Elle suscita la jalousie des habitants de Burgio qui voulurent s'emparer du tableau. Or, la légende raconte que le chariot qui transportait les hommes décidés à récupérer l'œuvre, ne parvint jamais à dépasser la frontière. Ainsi, le tableau de la Vierge resta sous la garde de Villafranca Sicula où se déroule aujourd'hui la procession. Durant cette dernière, deux saints sont vénérés : Saint Jean-Baptiste (San Giovanni Battista) et l'archange Saint Michel (San Michele Arcangelo) (ill. 69) dont les confréries étaient présentes dans la région à partir du XVII[e] siècle. Pendant deux jours, le samedi et le dimanche, les deux saints sont représentés et vénérés par leurs associations respectives qui ont pour mission de décorer, notamment avec des fleurs, la partie du cours Vittorio Emanuele, qui leur est attribuée. Le samedi après-midi, en fin de journée, les *vare*[208] de chaque saint font leur entrée, portées à l'épaule par un groupe de participants accompagné d'une musique jouée par leur fanfare. La célébration dure jusque tard dans la nuit et reprend le dimanche où les *vare* sont cette fois-ci portées devant la *chiesa Madre*, l'église Mère, où se déroule la célébration de la messe en l'honneur de la *Madonna del Mirto* et au terme de laquelle, le tableau de la Vierge est présenté sur une *vara* portée par quelques fidèles. À cet instant, l'enthousiasme et les cris font place au silence et au recueillement. Puis, les deux saints, placés de part et d'autre de l'image de la Vierge, raccompagnent celle-ci vers son église avant que ne reprennent les *rigattiate*[209]. Pendant une heure, les participants portant les *vare,* les font courir, sauter et tourner en l'air. Après deux jours de fête, les deux statues de saints sont ramenées à leur église respective, l'église San Giovanni Battista, pour Saint Jean et l'église del Cannelo pour Saint Michel. Les festivités se clôturent par des jeux pyrotechniques jusqu'à l'aube.

Cette procession devint le cœur de l'œuvre d'Irene Dionisio, *La vara,* qui est une installation composée de deux vidéos projetées de manière synchronisée sur deux parois. À l'origine du projet, Irene Dionisio envisageait de créer deux vidéos de quinze minutes chacune, réalisées à la manière d'un documentaire permettant de voir et de comprendre d'une part, la création des deux *vare* et d'autre part, la création de la danse et de la lutte réalisées par les deux parties adverses durant la cérémonie. Pour l'œuvre finale, Irene Dionisio conserva le principe de projection simultanée des deux vidéos mais en réduisant leur durée à cinq minutes et en s'éloignant de l'aspect documentaire.

208 Le terme *vara* est employé en Sicile et dans certaines régions du Sud de l'Italie. Il désigne un char utilisé lors de processions et sur lequel est posé une statue ou une peinture d'un saint.

209 Ce terme désigne les « luttes » qui sont menées par les deux parties opposées. Il est issu du substantif « gara » et du verbe « gareggiare » signifiant respectivement « course » et « concourir ». Mais le rite des *rigattiate* n'est pas propre à la fête de la Madonna del Mirto, il est également présent à Calamonaci lors de la fête de San Vincenzo Ferreri.

Illustration n° 69
Vare de San Giovanni et San Michele pour la procession de la *Madonna del Mirto* à Villafranca Sicula

Sur un fond sonore fait de sons de cloches, de percussions et de cris scandant le nom San Giovanni, des détails des sculptures des deux saints apparaissent en gros plans, simultanément sur deux écrans. Le premier porte dans sa main gauche un petit mouton doré, le second porte au niveau de son buste, un cœur argenté. Puis, les visages des deux personnages sont montrés, ils sont encore dans un espace clos tandis que le public scande leur nom à la manière de supporters attendant leur héros. Des lumières colorées, légèrement floues et clignotantes accentuent l'ambiance de fête ; des gros plans montrent Saint Jean puis Saint Michel, comme si les deux personnages étaient vivants et attendaient impatiemment d'apparaître aux yeux de leur public. Les images de fête surviennent alors. La foule évolue au milieu de décorations et Saint Michel apparaît, porté en procession par la foule. Celle-ci chante, danse et crie mais les bruits semblent lointains voire étouffés par les sons de cloche toujours présents et puissants. Une atmosphère lourde se dégage de ces images où le rouge s'impose jusqu'à devenir la couleur dominante pendant quelques plans, offrant à la fumée s'échappant des fumigènes, une intensité lumineuse presque menaçante (ill. 70).

Tandis que la procession se poursuit et que les *vare* sont portées, soulevées, jetées et rattrapées sous les cris, les chants et la musique du public, le fond sonore se fait paradoxalement de plus en plus sourd. Le son des cloches persiste mais il est subitement accompagné d'une note grave et continue semblant provenir d'un orgue ou d'un chœur. Les images de la procession se succèdent et les gros plans orientent notre regard vers les gestes de portée faisant vaciller les deux saints. Puis, les images deviennent floues, ralentissent et les chants et cris de la foule se transforment en un brouhaha s'évanouissant en même temps que l'image dans un fondu au noir. Quelques secondes plus tard, une autre statue apparaît, semblant contempler le spectacle dans un recoin obscur.

Illustration n° 70
Irene Dionisio – *La vara*
vidéo – 5' – 2011

Irene Dionisio voulut « affronter la peur à travers les images qui s'en éloignent : le silence, le détachement, l'apathie »[210]. Or, pour la vidéaste, dans son œuvre *La Vara*, ces réactions s'incarnent « dans les victimes même de la peur : les femmes qui s'éloignent de la fête sainte parce que victimes indirectes du système mafieux »[211]. Toutefois, cette image ne figure pas dans la vidéo mais dans le reste de l'installation de *La Vara*. En effet, au centre des deux vidéos, une petite *vara* et un mannequin représentant une veuve assise sur une chaise, légèrement repliée sur elle-même sont placés côte à côte et confectionnés à partir de matériaux « pauvres », à la manière des *vare* traditionnelles. Cette veuve incarne le silence, le détachement et l'apathie de ces femmes « victimes indirectes du système mafieux ». Pour quelles raisons Irene Dionisio réalise-t-elle un rapprochement entre une procession et la mafia ?

En sicilien populaire, « mafia », également orthographiée « maffia », signifiait « grâce », « aisance », « l'allure », mais le sens désignant l'organisation criminelle est arrivé au XIX^{e} siècle, notamment grâce au succès de la pièce de théâtre *I mafiusi di la Vicaria* (Les mafieux de la prison de Palerme) écrite en 1863 par Giuseppe Rizzotto et Gaspare Mosca. De nos jours, la mafia est définie comme une « puissante organisation criminelle secrète fondée en Sicile, servant des intérêts privés par la pratique d'activités illicites et le recours à des moyens illégaux »[212]. Cosa Nostra en Sicile, la 'Ndrangheta en Calabre et la Camorra en Campanie constituent les trois grandes organisations mafieuses italiennes, perçues comme un monde masculin où le rôle des femmes paraît inexistant.

210 http://irenedionisio.blogspot.fr/2011/10/la-vara.html
211 *A chi piace la paura ?*, catalogue d'exposition, Casa Marta, Coredo, 13 août – 4 septembre 2011, n.p.
212 http://www.cnrtl.fr/definition/mafia

Au sein de la mafia, les fêtes et les processions ont une place importante. Ce sont des moments utilisés pour consolider les liens sociaux et l'identité des groupes locaux mais aussi pour rappeler les hiérarchies établies et la puissance individuelle de chaque *famille*. Or, la Sicile se présente comme un exemple important de « l'infiltration mafieuse au sein de la tradition religieuse, des fêtes et des processions »[213]. À Palerme, la dévotion pour un saint, associée à des symboles, des croyances et des pratiques religieuses, devient un « élément de représentation publique d'un pouvoir exercé et dirigé par le chef mafieux local »[214]. La démonstration de puissance peut s'exprimer de différentes manières et la dimension pécuniaire est incontestablement l'une des plus importantes. Son pouvoir est d'ailleurs exercé jusque dans les processions religieuses où certains postes possèdent une valeur symbolique importante. Ces pratiques ont pu être connues grâce aux récits de *repentis*, notamment au parquet de Vibo Valentia où avait été expliqué le code symbolique de la fête de *l'Affruntata* en Calabre. En effet, les postes de « porteurs » y étaient mis aux enchères, permettant aux plus fortunés de porter les statues du Christ ressuscité, de la Vierge et de Saint Jean. Porter à l'épaule Saint Jean était alors considéré comme une « preuve de force » qui permettait aux « porteurs » d'être « baptisés » parrains de mafia pour l'année[215].

L'œuvre d'Irene Dionisio concentre notre attention sur la mafia sicilienne. Cosa Nostra est tout d'abord basée sur une structure hiérarchique stricte composée de *cosche*, des *familles*, dont les membres ne sont pas forcément liés par le sang mais davantage par une appartenance géographique. Elles constituent des « structures de base » qui ont le pouvoir de contrôler un quartier, une ville ou une région et qui sont regroupées en *Mandamenti*, des unités qui élisent un chef – le *Capo Mandamento* – qui est représenté dans la *cupola*, l'état-major de la mafia à travers lequel toutes les activités sont organisées et validées. Cosa Nostra se présente comme un « État dans l'État, un ordre qui repose sur le consensus et la peur »[216] mais aussi comme un système où le pouvoir est exercé au sein même des foyers de ses membres. Bien qu'elle ne soit pas officiellement reliée à l'organisation mafieuse, l'épouse, la sœur ou la fille d'un membre de la mafia doit se soumettre aux règles de cette dernière, notamment celle de l'*omertà*, la loi du silence qui peut engendrer des répercussions tragiques sur la personne et les membres de sa famille qui l'aurait brisée.

213 DINO (Alessandra), *La mafia devota : chiesa, religione, Cosa Nostra*, Rome, Editori Laterza, 2008, p. 21.
214 DINO (Alessandra), *op.cit.*, p. 35.
215 DINO (Alessandra), *op.cit.*, p. 19.
216 KAHN (Milka), VÉRON (Anne), *Des femmes dans la mafia : madones ou marraines*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2015, p. 17.

Dans l'installation vidéo *La Vara*, le mannequin de la veuve représente ces femmes qui ont perdu un être proche, un mari certes mais aussi un fils, un frère ou un père. Seule, elle observe, à l'écart et en silence, ces images de fête et de communion derrière lesquelles se cachent une réalité plus sombre et dont elle est victime. Le travail réalisé entre le son et l'image reflète la manière dont cette veuve perçoit la procession, comme une illustration du système mafieux. Au départ, les sons de cloches se mêlent à la musique de la fanfare, aux cris et aux chants des participants mais progressivement, ils dominent et couvrent l'ambiance festive jusqu'à résonner comme le glas. Derrière ces images de rassemblement où les participants semblent unis autour d'une figure sainte et d'une tradition, se cache une activité inquiétante où la vie de chaque individu est mise en péril. L'atmosphère devient lourde avec les images soudainement baignées de rouge agissant sur les participants de la procession comme une menace qui peut être à la fois subie ou provoquée. Puis, les images s'enchaînent montrant la foule se densifier autour des *vare* jetées, rattrapées, secouées par les porteurs, notons-le, uniquement masculins. Dans ces images en mouvement, les gestes ne traduisent pas une portée triomphale mais brutale où les saints apparaissent manipulés, évoquant la manière dont le système mafieux s'empare des images saintes et de la tradition catholique à leurs propres fins. Les études consacrées aux relations entretenues entre l'Église et la mafia mettent en lumière la manière dont le système mafieux parvient à s'infiltrer dans les manifestations publiques de culte afin de mettre en évidence son pouvoir.

Les exemples d'instrumentalisation des fêtes religieuses et des symboles chrétiens par les associations mafieuses, en Sicile ou en Calabre, démontrent que ces dernières ont façonné leurs propres rites et cérémonies en se basant sur le rite catholique dont les pratiques dévotionnelles sont « enracinées dans la mémoire populaire »[217]. Elles possèdent une valeur symbolique forte, notamment pour Cosa Nostra, car elles deviennent une démonstration visible du caractère pieux, « charitable, philanthrope et bienfaiteur »[218] des hommes de la mafia.

b) Réappropriation des symboles chrétiens : quête de sacralité

Irene Dionisio souhaitait particulièrement attirer l'attention sur le « détail folklorique du paganisme chrétien » et sur le visage du « croyant/supporter » participant à la lutte[219], pour

217 DINO (Alessandra), *La mafia devota : chiesa, religione, Cosa Nostra*, Rome, Editori Laterza, 2008, p. 20.
218 DINO (Alessandra), *op.cit*., p. 17.
219 http://irenedionisio.blogspot.fr/2011/10/la-vara.html

faire écho aux rituels et traditions qui régissent l'organisation mafieuse. En raison de la loi de l'*omertà*, aucun écrit ne détaille le rite d'entrée à la Cosa Nostra. En revanche, ce sont les récits des *repentis* qui ont permis de connaître son déroulement et de mettre en évidence les nombreuses inspirations religieuses. Ce rituel de passage est composé d'une part du rite de la *combinazione*, une cérémonie durant laquelle l'initié prononce un serment en présence d'hommes d'honneur et d'un représentant de la *famille* et d'autre part, du rite de la *punciata* qui consiste, à l'aide d'une aiguille, à piquer l'index de la main que l'initié utilise pour tirer afin de faire couler quelques gouttes de sang sur une image pieuse que l'on brûle. Il s'agit souvent de la Vierge de l'Annonciation, considérée comme la patronne de Cosa Nostra. Pendant que l'image brûle, l'initié « jure solennellement de ne jamais trahir les règles de Cosa Nostra sauf à brûler, lui aussi, comme cette image »[220]. Le juge Giovanni Falcone avait lui-même indiqué l'importance de la sacralité de ce rite :

> « On peut sourire à l'idée qu'un criminel au visage dur comme la pierre, ayant déjà commis de nombreux délits, prenne une image pieuse dans sa main, jure solennellement de défendre les faibles et de ne pas regarder la femme des autres. On peut en sourire comme d'un cérémonial archaïque ou d'une supercherie. Il s'agit pourtant d'une chose très sérieuse et qui engage un individu pour la vie. L'entrée dans la mafia s'apparente à une entrée en religion. On ne cesse jamais d'être prêtre. Mafieux non plus »[221].

La confrontation des récits et des témoignages des *repentis* ont permis de se rendre compte des similarités que le rite d'entrée à Cosa Nostra possédait avec le rituel religieux du baptême, avec une « iconographie et une terminologie clairement inspirées de la religion catholique »[222]. En effet, on y retrouve la figure du parrain accompagnant l'initié, l'image sacrée témoignant du serment, les règles de la corporation sont énoncées en mettant en garde l'initié de veiller à les observer et enfin, le sang qui symbolise le lien de vie et de mort entre les membres fait écho à d'anciennes pratiques magico-ésotériques.

Par cette dimension sacrée empruntée au rituel religieux, le rituel d'entrée à Cosa Nostra acquiert une dimension hautement symbolique et un pouvoir de persuasion qui permettent de resserrer les liens du groupe. L'initié avait alors le sentiment de faire partie d'une « tradition ancienne et sacrée »[223] et qu'il entrait dans une nouvelle vie avec une nouvelle identité. En

220 FALCONE (Giovanni), PADOVANI (Marcelle*), Cosa Nostra*, Lille, La Contre Allée, 2012, p. 96.
221 FALCONE (Giovanni), PADOVANI (Marcelle*), op.cit.*, p. 95.
222 DINO (Alessandra), *La mafia devota : chiesa, religione, Cosa Nostra*, Rome, Editori Laterza, 2008, p. 46.
223 LONGRIGG (Clare), *Mafia Women*, Londres, Vintage, 1998, p. 29.

effet, parmi les témoignages qui ont pu être obtenus, certains désignent ce rite d'initiation comme une « expérience mystique » au cours de laquelle les initiés abandonnent leur identité et vivent une forme de renaissance. Durant la première phase, l'initié abandonne symboliquement son ancienne vie avec la perspective d'acquérir une nouvelle vie de prestige et de pouvoir. À la fin du rite, son ancienne vie et son ancienne communautés lui sont étrangères. Durant la seconde phase, les règles de cette nouvelle vie sont énoncées, elles sont désignées comme les dix commandements. Enfin, la dernière phase constitue la proclamation du serment sacré qui annonce l'entrée officielle de l'initié. L'objectif du rituel est de creuser un fossé profond entre l'ancienne et la nouvelle vie de l'initié. En franchissant ce seuil, l'initié est à la recherche d'un sens de la vie. La sacralité permet de créer des liens nouveaux et de renforcer les anciens.

Dans l'installation vidéo *La Vara*, les figures et symboles religieux sont tout d'abord immobiles, filmés en gros plan, illustrant une position de force, de stabilité et d'autorité. Or, lorsque la procession commence, ils ne cessent d'apparaître en mouvement, saisis et manipulés avec vigueur jusqu'à provoquer une sensation de vertige. Irene Dionisio illustre ici la réappropriation et la manipulation des symboles religieux par le système mafieux jusqu'à faire écho au rituel d'entrée à Cosa Nostra avec les images des saints et des fumigènes baignées de rouge, rappelant la rencontre de l'image pieuse, du feu et du sang évoquée précédemment.

Cette réappropriation de rites religieux dans une quête de sacralité et de pouvoir, montre l'enracinement de la culture catholique dans la mémoire collective italienne, ainsi que la force et l'influence qu'elle peut avoir dans la société italienne contemporaine. Irene Dionisio met en lumière un phénomène de société qui relie la religion à un système marginal et *La vara* illustre une certaine préoccupation vis-à-vis du détournement du religieux à des fins de pression et d'autorité sur le peuple italien. La vidéaste présente le rôle actif de la religion au sein d'une organisation puissante qui se réapproprie les rites et traditions de la culture catholique pour affirmer une forme de pouvoir. Aussi, la religion est ici associée à un système appliquant des règles extrêmes d'autorité afin de construire une hiérarchie stricte qui engendre certaines formes d'exclusion sociale. Toutefois, ces dernières ne sont pas le fruit de règles dictées par une communauté religieuse radicale mais par une organisation marginale qui instrumentalise la religion afin de pourvoir ses lois d'une forme de sacralité. Dans cette quête de pouvoir et de sacralisation d'un système établi, la religion apparaît comme une source

d'inspiration d'où il est possible de puiser une force symbolique notamment grâce au dispositif de rituels qu'elle implique. En instaurant des rituels, un principe de filiation naît, illustrant une volonté de transmission tel un devoir de mémoire. Ces « rituels de mémoire […] commémorent un événement appartenant au passé [et] le réactualisent »[224]. Cette forme d'héritage inclut également des interdits à ne pas transgresser, permettant de maîtriser les comportements individuels. Or, lorsque les règles et les principes ne sont pas respectés, quelles peuvent en être les conséquences ?

2.2. Transgression des interdits

La transgression est définie par le non-respect de règles, de lois, d'obligations ou d'ordre mais par extension, elle signifie aller au-delà d'une limite, traverser, franchir. La transgression est donc une action, elle implique un mouvement tandis que l'interdit implique une retenue, il fige. Transgresser un interdit suppose donc le passage de l'inertie au mouvement et dont les conséquences peuvent s'avérer malheureuses. Gérard Cairaschi et Valérie Mréjen s'intéressèrent à cette question en travaillant respectivement sur le péché originel et les pratiques de la communauté juive ultraorthodoxe avec les vidéos *Immagine* et *Dieu*. Les images diffusées et les mots prononcés, traduisent dans les deux cas l'idée d'un mouvement prohibé capable de provoquer la colère divine. La vidéo vient mettre en exergue les moments de tension provoqués par la peur. Bien que la transgression d'un interdit relie leurs deux œuvres, elle ne se produit pas sur la même période temporelle. Aussi, l'appréhension du spectateur face au sujet ne se fait pas de la même manière. Tandis que Gérard Cairaschi fait appel à la mémoire, Valérie Mréjen convoque le souvenir.

La vidéo de Manuel Fanni Canelles, *Tree of knowledge*, présentée dans le premier chapitre, illustrait l'idée que chaque individu porterait en lui la mémoire de la désobéissance d'Adam et Ève, comme une trace, un atavisme, transmettant des événements très anciens dans le présent, comparable à un héritage culturel mais aussi génétique. Aussi, cette mémoire *transgénérationnelle* perpétuerait « une culpabilité et une propension à réitérer ce qui s'est fait précédemment »[225], sans avoir le souvenir de la faute commise ; expliquant la transmission de génération en génération de certains interdits. Or, à partir de cette pensée d'héritage « génétique », la théologie du péché originel nous culpabilise d'un côté, nous rappelant que

224 HOUZIAUX (Alain), « Le péché originel et le devoir de mémoire » in *Topique*, n° 91, 2005/2, p. 38.
225 HOUZIAUX (Alain), *ibid*.

chacun est pécheur par nature mais il nous déresponsabilise d'un autre côté, dans la mesure où Adam et Ève deviennent responsables de nos désirs interdits. Or, cette question est au cœur de la vidéo de Gérard Cairaschi qui, par les possibilités techniques et plastiques offertes par la vidéo, tente de stimuler le souvenir du péché originel dans l'inconscient collectif.

a) Le fruit défendu : transgression et punition dans l'imaginaire du spectateur

Gérard Cairaschi appartient à la première génération d'artistes vidéastes dont le travail permet de voir l'évolution de la technique vidéo au fil des années. Au début de ses études, l'artiste hésita entre la peinture et la vidéo. Celle-ci, encore peu connue et reconnue dans le monde des arts plastiques, attira pourtant le jeune étudiant qui, au cours de sa formation, fit la rencontre de l'artiste et scientifique Louis Bec dont les connaissances, la curiosité et surtout la capacité à mettre en lumière le potentiel des nouvelles techniques, marqua durablement Gérard Cairaschi. Bien que ce dernier se soit orienté vers la vidéo, son travail révèle toutefois une influence notable de la peinture. À la « texture » de l'image qui pouvait offrir une dimension picturale aux premières œuvres vidéo, se substituent aujourd'hui des images riches en contraste et en relief permettant de faire écho aux œuvres des maîtres anciens, comme le démontre l'œuvre *Immagine*. En 2015, le vidéaste Gérard Cairaschi répondit à une commande pour l'exposition universelle de Milan, dont le thème était « Nourrir la planète, énergie pour la vie ». À cette occasion, il réalisa la vidéo *Immagine* dont l'histoire est centrée sur le fruit défendu. Sur un fond de musique tribale composée par Tony Conrad, la vidéo *Immagine* commence par un fondu d'ouverture sur un détail de l'œuvre *Adam et Ève* d'Albrecht Dürer, également nommée *La Chute de l'Homme* (ill. 71 et 72).

Le plan est centré sur le serpent offrant la pomme à Ève, avant de disparaître dans un fondu au noir. La richesse des détails de la gravure d'Albrecht Dürer oriente notre regard vers de multiples directions créant une œuvre à la lecture particulièrement dense. Or, le détail choisi par Gérard Cairaschi capte notre attention sur le jeu de regards entre les trois personnages de la gravure, Adam, Ève et le serpent. Ce triangle crée un dialogue auquel Gérard Cairaschi nous convie et auquel il donne vie. Le titre *Immagine* apparaît à l'écran puis laisse place à une succession de plans en noir et blanc, fortement contrastés. Les images associées vont subtilement créer un lien avec l'histoire du fruit défendu.

Illustration n° 71
Albrecht DÜRER – *Adam et Ève*
gravure – 25,1 x 20 cm – 1504
The Morgan Library, New York.

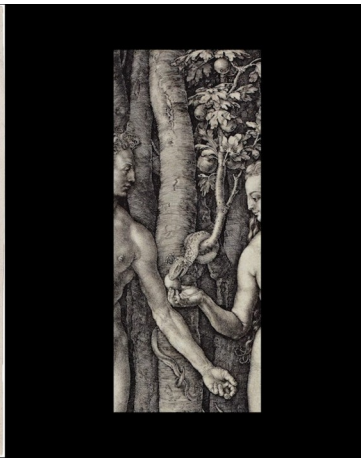


Illustration n° 72
Gérard CAIRASCHI – *Immagine*
vidéo – 9'24'' – 2015

Dans un premier temps, une main inerte, en position horizontale, est tenue au niveau du poignet par une autre main. Filmées dans une lumière vive, leur silhouette se détache sur un fond noir opaque. Puis, dans un plan serré n'offrant aucune ouverture au regard, un buisson épineux vient se superposer à cette image par la technique du *flicker,* propre à Gérard Cairaschi, dont le principe repose sur une alternance de plans créant une stimulation du nerf optique. Le contraste noir et blanc fait surgir les feuilles tels des pics annonçant un danger. Une jeune femme apparaît alors dans un gros plan concentrant notre attention sur l'expression de son visage qui présente de multiples nuances sous une lumière latérale droite contrastant avec le fond noir. Tandis que l'image de son visage alterne avec celle du buisson, son regard, au départ dans le vague, se dirige vers la caméra (ill. 73).

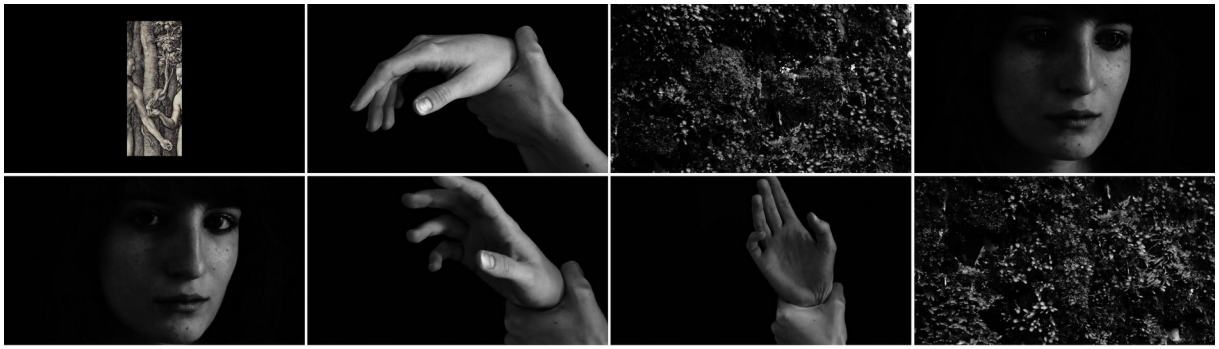


Illustration n° 73
Gérard CAIRASCHI – *Immagine*
vidéo – 9'24'' – 2015

À cet instant, toujours en alternance avec le plan du buisson, les mains réapparaissent. La main tenue se soulève doucement, la paume tournée vers la caméra, les doigts légèrement pliés. La douce gestuelle de cette main contraste avec la seconde qui maintient fermement le

poignet. La main en mouvement se laisse doucement tomber, paume vers le ciel puis se retourne lorsque le geste de retenue se transforme en caresse. Un léger mouvement de caméra nous fait comprendre qu'il s'agit des mains de la même personne. Gérard Cairaschi introduit sa vidéo en présentant Ève face à un danger qui la guette. Son visage entre l'ombre et la lumière crée un personnage ambigu dont on ignore s'il passe de l'obscurité à la clarté ou de la clarté à l'obscurité. Cette ambiguïté se renforce avec en parallèle, les mains qui semblent appartenir à deux personnes distinctes, l'une essayant de retenir le geste imprudent de l'autre. Pourtant, il s'agit d'une personne unique, Ève, partagée entre la tentation et la raison, toutes deux se prêtant à un duel à travers cette chorégraphie de mains. Le buisson fait quant à lui écho au jardin d'Éden mais son aspect épineux évoque la menace. En le filmant dans un mouvement descendant, Gérard Cairaschi l'associe subtilement au début de la chute.

La vidéo se poursuit avec Ève baissant les yeux. Elle semble être parvenue à détourner le regard de l'objet de tentation lorsque apparaît, filmé en plan serré, le tronc d'un arbre dont la forme très sinueuse évoque un serpent. Les yeux d'Ève s'ouvrent comme une réponse à un appel. Le ballet des mains reprend avec l'une qui se tend et se cambre pendant que l'autre la caresse, la tient délicatement pour la relever et la courber dans un geste de protection. Ève retient donc son geste et tente de résister, elle porte ses mains aux oreilles pour ne pas succomber mais le buisson épineux révèle que la menace est encore présente. Puis, un jeune homme apparaît, Adam, filmé en gros plan, la tête enfouie dans les mains. Il découvre doucement son visage mais les yeux restent fermés, peut-être comme une protection, un déni, un refus d'assister à la tentation d'Ève. Cette dernière a passé les mains dans ses cheveux pour les ramener sur son visage. Pour lutter, elle refuse d'entendre, elle refuse de voir. En parallèle, Adam reproduit les mêmes gestes puis place les mains devant la bouche, saisi par la peur, car Ève a de nouveau tourné le regard vers l'objet de tentation. À cet instant, ombre et lumière s'affrontent dans des contrastes plus forts. Adam apparaît de profil dans une posture d'accablement, la tête inclinée, les mains sur la tête et les yeux fermés, sentant la menace se faire de plus en plus lourde (ill. 74). Une grande ouverture lumineuse s'obscurcit peu à peu avec un feuillage dense et sombre qui envahit le cadre progressivement dans un mouvement descendant lorsque apparaît soudainement, dans un contraste lumineux important, un plan serré sur une mer démontée, submergeant des rochers, comme un écho au tumulte à venir. En parallèle, la main d'Ève reprend les mêmes gestes qu'au début de la vidéo mais l'alternance voire, la superposition de ce plan avec celui de la mer donne le sentiment qu'Ève se noie.

Illustration n° 74

Son visage est filmé de plus en plus près, toute notre attention est portée sur son regard quand soudain apparaît pour la première fois, un plan en couleurs. Au milieu des branches et d'un feuillage aux multiples nuances de vert, apparaissent des pommes d'un rouge vif. Ève continue de regarder la caméra et se tourne doucement pour se placer face à elle. Cette position révèle qu'Ève se retrouve en face à face avec le fruit défendu qu'elle est prête à cueillir (ill. 75).

Illustration n° 75

Le vidéaste décrit le récit d'Adam et Ève comme une mise en scène des « liens constants et indéfectibles entre religion et nourriture, entre nourriture et interdit, entre interdit et transgression, entre transgression et punition »[226]. Aussi, Gérard Cairaschi propose ici une œuvre où la pulsion des images et le rythme de la musique créent une tension graduelle, plongeant le spectateur dans l'état physique provoqué par la tentation. La vidéo s'arrête avant que la pomme ne soit saisie, laissant le spectateur en suspens, tiraillé entre raison et désir, face à une histoire dont il connaît l'issue mais dont il peut également imaginer une suite. Aussi, *Immagine* est une invitation à réfléchir sur les conséquences du péché originel avec un titre qui peut être également lu de la manière suivante : « Imaginez ... ». Aussi, Gérard Cairaschi invite son spectateur à ne pas considérer la désobéissance d'Adam et Ève comme une fatalité

226 Texte de présentation de l'œuvre *Immagine* par Gérard Cairaschi (https://vimeo.com/127065752).

et un déterminisme, mais comme une « exhortation à ne pas faire ce qu'ont fait Adam et Ève »[227]. En effet, *Immagine* ne s'appuie pas sur un travail de mémoire, la vidéo invite à appréhender le péché originel comme une « leçon » dont nous avons le souvenir. Gérard Cairaschi privilégie le souvenir à la *mémoire* afin de mettre en exergue le *souvenir* comme un « acte responsable et pédagogique » et non comme une « mémoire passive, aliénante et dé-responsabilisante »[228].

b) Les apostats

Les études sociologiques consacrées aux religions tentent de démontrer leur rôle essentiel dans toute structure sociale. Toutefois, si la religion se présente comme un vecteur favorisant le lien social, elle peut également devenir à l'inverse un facteur de désintégration sociale, principalement à travers le radicalisme religieux. Dans l'histoire des religions, ce dernier prit différentes formes mais il se définit notamment, toutes confessions confondues, par un rejet de la société environnante jugée trop éloignée des pratiques de la tradition. Aussi, en observant le rôle social de la religion sous des formes extrêmes, certains artistes portèrent leur attention sur les personnes victimes des règles établies au sein d'une communauté, vivant des situations d'exclusion.

> *En Hébreu, devenir religieux se dit littéralement « aller vers la réponse ». Quitter la religion se dit littéralement « aller vers la question »*[229].

Dans la tradition hébraïque, le septième jour est présenté comme une « rencontre avec l'Histoire » et la sanctification de ce jour « confère au temps une réalité spirituelle positive »[230]. Le Shabbat est un jour de repos où tout acte créateur, appelé *travail*, est interdit. En effet, le repos du Shabbat implique de s'abstenir de toute activité impliquant une fatigue physique mais aussi toute agitation intérieure provoquée par les inquiétudes du quotidien. Aussi, le Shabbat est une invitation dans une sphère de transcendance pour y faire l'expérience d'un temps « sacré » qui est une source de renouvellement, de création et d'élévation de l'âme. Le pratiquant se sépare du monde quotidien pour se rapprocher de la transcendance de Dieu. Selon Benjamin Gross, le Shabbat affirme la transcendance de Dieu et

227 HOUZIAUX (Alain), « Le péché originel et le devoir de mémoire » in *Topique*, n° 91, 2005/2, p. 46.
228 HOUZIAUX (Alain), *op.cit.,* p. 47.
229 Phrase d'introduction du film documentaire *Pork and Milk* réalisé en 2006 par Valérie Mréjen autour de la question de l'apostasie en Israël.
230 GROSS (Benjamin), *Shabbat*, Paris, éditions de l'Éclat, coll. Imaginaire philosophique, 2015, p. 11.

introduit dans le monde l'idée du sacré[231]. Or, si le sacré est défini comme une force collective essentielle à l'organisation sociale (Durkheim et Mauss)[232], la rupture avec la tradition juive implique une rupture avec la cohésion sociale.

En 2002, Valérie Mréjen avait été contactée par une galerie de Tel-Aviv pour réaliser une exposition. Les galeries accueillant les artistes de cette manière sont toutefois rarement impliquées dans les projets ; elles assurent essentiellement la partie logistique mais n'interviennent pas dans le choix du sujet et la réalisation du projet artistique. Face à cette liberté, Valérie Mréjen décida de travailler sur des personnes ayant choisi de s'éloigner de la religion. Pour cela, elle souhaita se rapprocher d'elles pour recueillir leur témoignage. Au cours de son travail de recherches, Valérie Mréjen rencontra des écrivains et des journalistes qui lui parlèrent de l'association Hillel qui accueille de jeunes adultes souhaitant quitter la communauté ultraorthodoxe pour les aider à s'intégrer dans la société israélienne moderne. Ce moment de transition se présente comme une étape de vie importante et difficile qui nécessite un accompagnement. Aussi, l'association Hillel répond à ce besoin en apportant un logement, un suivi éducatif et psychologique à l'ensemble de ses membres afin que chacun puisse devenir autonome et s'épanouir dans une activité à laquelle ils aspirent. La plupart des personnes qui se rapprochent de Hillel sont de jeunes adultes entre 18 et 25 ans. Ces anciens ultraorthodoxes sont appelés *Yotzim Leshe'elah*, un terme qui peut être traduit par « celui qui va vers la question ». Chassés du domicile familial pour avoir choisi de s'éloigner de la tradition, ils sont souvent démunis. Sans argent et sans compétences professionnelles, ils se retrouvent confrontés à un manque de formation et à des difficultés économiques majeures. C'est pourquoi l'association Hillel veille à ce que chaque membre ait un mentor leur permettant de construire un réseau social et d'apprendre les normes de la société qui les entoure. Sans l'aide de l'association, certains se retrouvent à la rue. Le désir des *Yotzim Leshe'elah* est de vouloir choisir librement leurs propres croyances et styles de vie. Jean-Paul Willaime rappelle que les ultraorthodoxes incarnent un radicalisme religieux hostile à la modernité et à la sécularisation de la société, défendant une pratique scrupuleuse de la tradition juive. Parmi eux, certains souhaitent s'éloigner de la société moderne et s'en purifier ; d'autres s'engagent pour « rejudaïser les fidèles au sein de la société séculière »[233].

231 GROSS (Benjamin), *op.cit.*, p. 28.
232 RIVIÈRE (Claude), *Socio-anthropologie des religions*, Paris, Armand Colin, coll. Cursus, 2008, p. 26.
233 WILLAIME (Jean-Paul), *Sociologie des religions*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012, p. 68.

Avant de pouvoir rencontrer certains membres de l'association, Valérie Mréjen dût faire part de ses motivations pour la réalisation de son projet. Était-elle juive ? Était-elle une juive apostat ? Était-elle journaliste ? D'origine juive marocaine, Valérie Mréjen ne s'est pas toujours intéressée à la religion. Son intérêt s'éveilla lorsque son frère devint religieux et partit vivre en Israël. L'histoire personnelle de l'artiste a donc alimenté ce besoin de travailler sur ce sujet. Néanmoins, Valérie Mréjen évoqua avant tout un véritable intérêt pour « l'individu, le singulier, l'original » qui faisait le choix de l'insoumission face au conformisme communautaire[234]. Aussi, après avoir répondu à l'ensemble des questions de Hillel, Valérie Mréjen commença à contacter les membres de l'association. Durant les premières rencontres, l'artiste parlait du projet et de son objectif ; elle voulait que chaque personne raconte un souvenir lié à leur rupture avec la religion. Elle revenait quelques jours plus tard avec son matériel vidéo pour laisser à chacun le temps de prendre conscience de la question qui leur était posée et de réfléchir à leurs réponses. En se rappelant que les Israéliens étaient des personnes « directes », Valérie Mréjen mena ses entrevues de manière naturelle et sans détour ; elle orientait un peu chaque témoin mais sans poser les mêmes questions à chacun pour éviter d'obtenir un discours trop réduit. Aussi, elle créait des liens, engageait une conversation sans barrière pour laisser à chacun une liberté de parole, les laissant libres de s'exprimer.

Filmée en hébreu, la vidéo *Dieu* présente dans une série de plans fixes, huit hommes et femmes, assis dans leur environnement, racontant face caméra un souvenir lié à leur rupture avec la religion. La position assise face caméra de chaque personnage nous incite à nous asseoir en face d'eux pour entamer un dialogue. Peu d'éléments de décor sont visibles mais nous comprenons rapidement que nous sommes dans les domiciles respectifs de chacun. Ils sont assis sur un canapé, une chaise ou un lit avec un mur pour seul arrière-plan. Aucun signe ou symbole religieux n'est visible et pourtant, les discours sont empreints d'une riche iconographie nous permettant de visualiser les interdits bravés et les châtiments redoutés. Ces anecdotes décrivent des peurs irrationnelles liées à la première fois où ces témoins n'ont pas respecté la tradition religieuse (ill. 76). Dès le départ, Valérie Mréjen savait qu'elle touchait à l'intime de chaque personne ; elle se doutait que les récits retranscrivaient un souvenir, un sentiment douloureux, une nostalgie. Néanmoins, les personnes choisies avaient suffisamment de recul face à ces souvenirs pour éviter de plonger dans un discours emphatique. La hiérarchie des témoignages amplifie la force et la douleur des souvenirs partagés ; les

234 MRÉJEN (Valérie), *Pork and Milk,* Paris, éditions Allia, 2006, p. 12.

premiers témoignages révèlent des peurs « irrationnelles » liées aux interdits alimentaires ou aux règles du Shabbat tandis que les derniers illustrent une pression exercée par le cercle familial ou les autorités religieuses.

Illustration n° 76
Valérie Mréjen – *Dieu*
vidéo – 11'34'' – 2004

En effet, certaines anecdotes racontées révèlent une peur de la puissance divine qui serait prête à punir toute personne bravant la tradition. À titre d'exemple, le premier témoignage met en scène un homme qui parle d'une femme juive qui ne voulait plus être pratiquante. En allumant la lumière le jour du Shabbat, elle craignait que Dieu en personne vienne « lui régler son compte »[235]. Le second témoin poursuit sur ce type d'images en racontant qu'à l'âge de 16 ans, il était allé manger dans un restaurant où l'on servait du houmous et du porc. Il commanda du houmous mais il craignait que du porc ait été servi dans l'assiette dans laquelle il mangeait. Cette pensée lui provoqua la peur qu'un éclair lui foudroie la tête. Les témoignages révèlent également une forte pression exercée par les autorités religieuses. L'une des personnes rapporte qu'elle avait lu un livre intitulé *La Conduite Vertueuse* expliquant comment expier différents péchés. À la lecture de ce livre, il fut terrifié et décida d'aller voir le rabbi pour lui faire part de ses peurs et de ses doutes. Mais son angoisse s'accentua lorsque le rabbi lui affirma que s'il cessait d'être religieux, les conséquences seraient néfastes : « Je ne sais pas si tu seras un tueur ou un voleur, mais tu seras un criminel »[236]. L'homme parvint à se libérer de cette prophétie après plusieurs années, terrifié à l'idée qu'elle se réalise. Le dernier témoignage illustre la gravité de la situation rencontrée par ces hommes et femmes souhaitant quitter la tradition religieuse. L'homme qui témoigne raconte qu'il perdit la foi à l'âge de quarante ans. Il appartenait au mouvement Habad mais il souhaita s'affranchir de cette religion qu'il haïssait. En faisant ce choix, il devait se résoudre à quitter sa famille. Il se retrouvait dans une situation paradoxale, saisi entre la peur de quitter ses enfants et l'excitation de devenir un homme libre avec de nouvelles possibilités.

235 Valérie MRÉJEN, *Dieu*, vidéo, PAL, couleur, son, 11'33", 2004.
236 Valérie MRÉJEN, *ibid*.

Le médium vidéo est régulièrement associé au cinéma. Pourtant, plusieurs critères les distinguent. Le vidéaste Dan Graham présentait le cinéma comme un art contemplatif et distancé qui détache l'observateur de la réalité présente pour en faire un spectateur[237]. Or, la vidéo enregistre et révèle l'instant présent et crée un sentiment d'intimité que le cinéma ne peut pas reproduire. Parfois utilisée comme un journal intime par certains vidéastes, la vidéo se présente comme un médium avec lequel il est possible de dialoguer. Ce dialogue s'instaure entre la vidéo et la personne qui s'adresse à la caméra mais aussi entre l'observateur et l'image qu'il reçoit. La vidéo *Dieu* exploite cet aspect de l'art vidéo. En effet, les différents témoignages recueillis mirent en lumière d'une part, la sévérité des pratiques liées au radicalisme religieux pouvant mener à une forme d'isolement et d'exclusion sociale et d'autre part, les obstacles rencontrées par toute personne cherchant à s'extraire du milieu ultraorthodoxe. Ce constat montre les difficultés pour ces personnes à trouver un interlocuteur, une ouverture. Par conséquent, la vidéo leur offre l'opportunité de partager leur histoire avec le monde extérieur. En se livrant face caméra, ils s'adressent à l'observateur qui est appelé à écouter et à accueillir une réalité durant un temps donné, un temps d'immersion dans l'image afin d'éveiller l'empathie du spectateur.

c) La fin des « religioluzionari »

Immagine de Gérard Cairaschi et *Dieu* de Valérie Mréjen mettent en lumière la manière dont la crainte divine peut figer les corps. La peur du châtiment apparaît comme un phénomène qui limite les mouvements et conduit à l'inertie, à « ce qui n'a pas d'art, *in-art* »[238] souligne le vidéaste italien Gianni Toti. Or, en 2003, ce dernier réalisa le troisième volet de sa trilogie dédiée aux « rêves-évolutions de notre époque »[239]. Dernière œuvre de l'artiste, celui-ci la désigne comme son « troisième chant » mais aussi son « troisième cri » qu'il intitula *La morte del trionfo della fine* d'après le cycle de fresques du Campo Santo de Pise, réalisées par Buonamico Buffalmacco entre 1336 et 1341 (ill. 77, 78, 79). Composé du *Triomphe de la Mort (Il Trionfo della morte)*, du *Jugement Dernier (Giudizia Finale)* et de *L'Enfer (L'Inferno)*, ce cycle de fresques se distingue des premières représentations de l'enfer, datant du IX^{e} siècle, qui étaient intégrées aux scènes du Jugement dernier. Représenté ici de manière autonome, *L'Enfer* de Buonamico Buffalmacco illustre une période marquée par la *Divine*

237 RUSH (Michael), *Les nouveaux médias dans l'art*, Paris, Thames & Hudson, 2000, p. 84.
238 *Gianni Toti : Poetronic* [documentaire vidéo], BATCH-be, 1998, 11,07 min., couleur.
239 http://www.exquise.org/video.php?id=3481

Comédie de Dante qui imagine l'enfer « comme une sorte d'entonnoir divisé en plusieurs fosses, ou *bolgie*, qui correspondent aux divers péchés »[240].

Illustration n° 77
Buonamico BUFFALMACCO - *Il Trionfo della morte*
Fresque – 1336-1341
Campo Santo, Pise

Face aux sept péchés capitaux, le regardeur se remet en question, notamment devant *L'Enfer* de Buonamico Buffalmacco, en étant confronté à un diable dont la taille est deux fois supérieure à celle du Christ du *Jugement dernier*. Dans sa vidéo *La morte del trionfo della fine* intégralement réalisée en images 3D, Gianni Toti s'exprime et répond par la dérision à ces fresques « qui ont sacralisé la mort en célébrant son triomphe »[241].

Illustration n° 78
Buonamico BUFFALMACCO - *L'Inferno*
Fresque – 1336-1341
Campo Santo, Pise

Illustration n° 79
Buonamico BUFFALMACCO - *Giudizia Finale*
Fresque – 1336-1341
Campo Santo, Pise

Sur fond de musique concrète, la vidéo démarre avec un écran noir sur lequel des traits blancs se dessinent en répondant à la musicalité des différents sons produits. Puis, une forme

240 DUCHET-SUCHAUX (Gaston), PASTOUREAU (Michel), *La Bible et les Saints : guide iconographique*, Paris, Flammarion, coll. Tout l'art, 1994, p. 145.
241 Textes extraits de la vidéo.

blanchâtre, encore discrète, apparaît au milieu des lignes. Au fur et à mesure que l'on s'en rapproche, la forme devient un squelette, assis sur une sphère et contemplant le sol sur lequel une image est projetée. La posture du squelette évoque celle du *Penseur* de Rodin et cette observation est confirmée par des paroles qui retentissent soudainement en le nommant « le penseur macabre ». Tandis que la voix de Gianni Toti résonne dans un léger écho, nous contournons le squelette puis le dominons pour observer les images qu'il contemple. Ce sont des détails de la fresque de *L'Enfer* de Buonamico Buffalmacco. Ils apparaissent en noir et blanc, diffusés à la manière d'un film Super 8. Le mouvement s'arrête lorsque l'image du diable apparaît. Ce dernier se colore en rouge et semble prendre vie. Il se détache du reste de la fresque et son image s'avance vers nous tout en se déformant tandis que la voix retentit de nouveau en prononçant la phrase suivante : « Et ça, c'est le diable ! ». La fresque réapparaît, baignée dans une lumière rouge. Elle ne cesse de se déformer lorsque soudain Gianni Toti s'exclame : « Mais ce macabre enfer virtuel ne doit pas triompher ! N'est-ce-pas ? » (ill. 80). À cet instant, le « penseur macabre » apparaît de face et semble jeter de l'eau pour éteindre le feu de cet enfer. Une musique puissante au piano retentit et la caméra s'élève au-dessus du squelette. Toujours en images de synthèse, des portées apparaissent sur lesquelles les notes ont été remplacées par des squelettes qui dansent. Les portées défilent au rythme de la musique tandis que se succèdent en arrière-plan des images de squelettes.

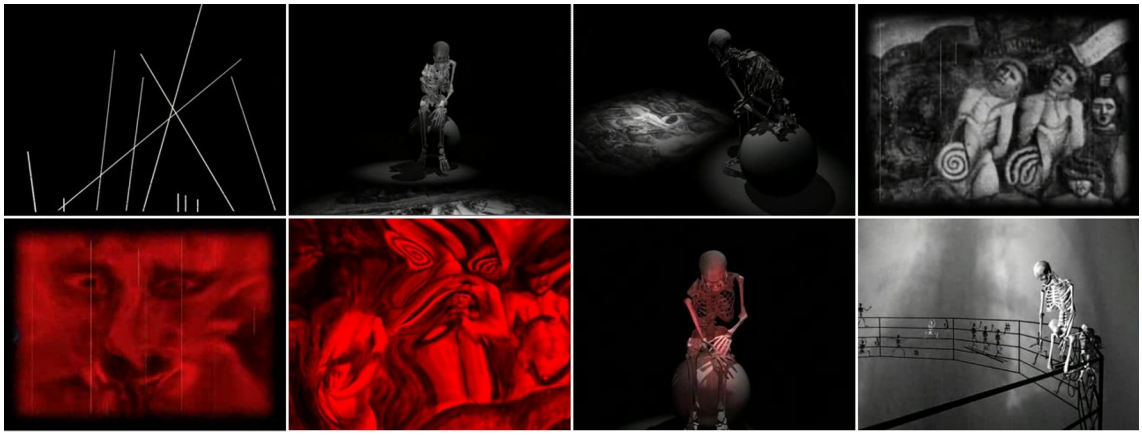


Illustration n° 80
Gianni TOTI – *La morte del trionfo della fine*
vidéo – 23'07'' – 2003

Le « penseur macabre » réapparaît, dansant sur un sol désert et gris au-dessus duquel se déploie un ciel noir étoilé. Il s'assied puis contemple un « macabre défilé. […] une marche […] non militaire[242] » (ill. 81) de cartes à jouer sur lesquelles apparaissent des squelettes vêtus de costumes et d'accessoires divers permettant d'identifier différents statuts sociaux à la

242 Gianni Toti récite un texte mélangeant le français et l'italien. Les phrases en italique sont prononcées en italien dans la vidéo.

manière des danses macabres médiévales où les papes, empereurs, cardinaux, prêtres, rois, princes, paysans, laboureurs ou enfants étaient représentés accompagnés de leurs funestes cavaliers de danse les menant vers le même et unique destin. Gianni Toti les transforme en « *cartes du jeu de la mort* » qui annoncent la fin des « *religiolutions* » (« *religioluzionari* ») : « Aucun espoir. Aucune peur. *La « religiolution » est finie. La mort du triomphe de la mort* ». À la fin du défilé, le diable s'avance vers le « penseur macabre » et se consume. La vidéo déplace notre regard vers le ciel et nous fait traverser le « chaosmos » au milieu duquel « le penseur macabre » médite. « Triomphera l'en-deça, pas l'au-delà ».

Gianni Toti peut être présenté comme l'une des figures majeures de l'art vidéo italien. D'une part, en tant que pionnier de la pratique et d'autre part, en tant qu'artiste n'hésitant pas à croiser les domaines de la littérature, du théâtre, de la poésie, de la musique, du cinéma et de la vidéo pour créer des œuvres hybrides qu'il désigne sous le nom de *Poetronica*. La poésie constitue le ciment de son œuvre car le langage verbal tel que nous le connaissons pour communiquer, est insuffisant aux yeux de Gianni Toti qui voit dans la poésie le moyen d'exprimer « le nom exact des choses »[243], en citant Juan Ramón Jiménez.

Illustration n° 81
Gianni TOTI – *La morte del trionfo della fine*
vidéo – 23'07'' – 2003

Dans sa dernière vidéo, Gianni Toti pose un regard empreint de dérision sur la condition humaine qu'il a pu contempler pendant plusieurs décennies. Il réalise ici une vidéo où la vanité humaine est mise à mal par une danse macabre où les différents statuts sociaux se côtoient et se retrouvent unis face à la mort mais aussi après la mort. En effet, Gianni Toti refuse ici un au-delà où certaines âmes pourraient accéder à un enfer semblable à celui de Buonamico Buffalmacco, dominé par un diable surdimensionné. Pour cela, Gianni Toti se réfère ici au *Penseur* d'Auguste Rodin, celui créé en 1880 pour le tympan de *La Porte de l'Enfer* inspirée de *La Divine Comédie* (ill. 82 et 83). D'abord appelée *Le Poète*, la sculpture mesurait 70 cm et représentait Dante Alighieri, penché en avant pour contempler l'Enfer en

243 Extrait du poème « Intelijencia dame... » de Juan Ramón Jiménez publié dans *Éternités* (1916-1917).

méditant sur son œuvre. Or, Gianni Toti reprit cette idée en représentant le « Penseur macabre » penché au-dessus de *L'Enfer* de Buonamico Buffalmacco. D'un simple geste, il éteint les flammes de l'enfer pour laisser place à la musique, au chant et à la danse animant les squelettes dans une chorégraphie enlevée. La mort se transforme en un « défilé non militaire » où les défunts portant les vêtements et accessoires de leur rôle de vivants ne sont, au regard de la mort, que des cartes à jouer. La mort telle que les idéologies religieuses l'ont imaginée ne triomphe pas, elle devient un jeu face auquel la peur n'a pas sa place. Le diable disparaît sous les yeux du « penseur macabre » qui ne contemple plus les images de l'Enfer car ce n'est pas l'*au-delà* qui triomphe mais l'*en-deça.* Il contemple désormais le « chaosmos » et les « rêves *cosmologiques* » au milieu desquels il médite. Dans cette ultime vidéo, Gianni Toti s'exprime avec sa *Poetronica* qui fusionne les mots et travaille leur musicalité pour générer du sens. Pionnier de l'image électronique, Gianni Toti ne cesse de l'expérimenter pour en explorer tous les langages. Dans *La morte del trionfo della fine*, l'artiste crée une lutte contre les idéologies obscurantistes, les totalitarismes religieux[244], ce que l'artiste nomme les « religiolutions » générant une peur qui va à l'encontre du mouvement et de la création. La musique, la danse, le chant, la poésie et le rire se dressent devant la « *morte religionaria* » pour créer un « hymne à la vie sur terre »[245].

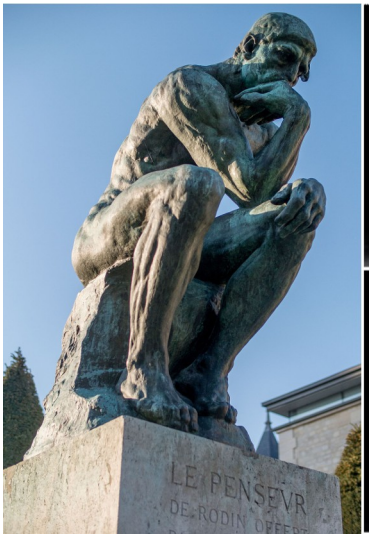


Illustration n° 82
Auguste RODIN – *Le penseur*
Bronze – 180 x 98 x 145 cm – 1903
Musée Rodin, Paris.

Illustration n° 83
Auguste RODIN – *La porte de l'Enfer*
Bronze – 635 x 400 x 85 cm
1880-1890 – Musée Rodin, Paris.

244 LISCHI (Sandra), MORETTI (Silvia), *Gianni Toti o della poetronica*, Pise, Edizioni ETS, 2012.
245 LISCHI (Sandra), « Making up things to see : Gianni Toti and Video as a Poetry Machine in *Corpo elettronico : videoarte tra materia, segno e sogno*, catalogue d'exposition, Complesso monumentale del San Giovanni, Catanzaro, 11 février – 25 avril 2012, p. 69.

Gianni Toti invite le spectateur à se libérer de peurs eschatologiques en faisant appel au registre de l'humour pour susciter des réactions auprès d'un public qui est convié de passer de l'inertie au mouvement, à la vie. Cette démarche répond aux œuvres présentées dans cette première partie où les thèmes religieux apparaissent comme des sujets permettant aux artistes d'exploiter l'une des caractéristiques intrinsèques à la vidéo : le mouvement. En effet, en s'emparant des thèmes religieux, les artistes vidéastes tentent d'éveiller la conscience de chaque individu face à leur comportement individuel ou en société et de mettre en exergue l'individualisme, la peur de l'autre, le pouvoir, la quête de progrès et d'immortalité dans une société dite *ultramoderne* où la fascination portée aux nouvelles technologies donne le sentiment que l'individu perd conscience de son corps physique passant du réel au virtuel. Pourtant, en s'emparant de la vidéo, les artistes exploitent les capacités plastiques de ce médium pour une nouvelle prise de conscience des corps. À ce titre, les artistes vidéastes se rapprochent du thème religieux dans le but de mettre le corps au cœur d'un processus d'expérimentation où l'art vidéo renforce ses liens avec l'art corporel et l'art de la performance.

PARTIE II : LE CORPS AU CŒUR D'UN PROCESSUS D'EXPÉRIMENTATION

Le corps se présente comme un sujet transdisciplinaire à partir duquel nombre d'études y ont vu un reflet d'une époque et d'une société données. La sphère artistique ne fait pas figure d'exception. En effet, à partir des années soixante, notamment avec le groupe Fluxus et l'Art corporel, le corps devint un terrain d'expérimentations et d'exploration à partir duquel les artistes virent un moyen de mettre en exergue de multiples sujets sociétaux. L'artiste français Michel Journiac, qui était séminariste, représente l'une des figures emblématiques de l'Art corporel, notamment avec sa performance *Messe pour un corps* réalisée en 1975 (ill. 84). L'artiste, habillé en prêtre, y rejoue le rituel de la transsubstantiation en proposant au public d'ingérer du boudin fabriqué à partir de son propre sang, comme un geste contestataire démontrant une volonté de libérer le corps de son aliénation culturelle et de son ancrage religieux.

Illustration n° 84
Michel JOURNIAC – *Messe pour un corps*
Performance filmée – 21'25'' – 1975
(réal. Gérard CAIRASCHI)

Cet art de la performance était perçu comme le pendant de l'art conceptuel rejetant les formes traditionnelles de l'art, ses institutions et ses aspects mercantiles dans un souci de reconsidération des processus artistiques et de rapprochement avec le public. L'art de la performance témoignait d'une volonté de s'éloigner d'un art de la représentation aux clefs de compréhension jugées trop évidentes pour se rapprocher d'un art conçu comme une invitation à raisonner en vivant une expérience singulière au cours de laquelle les sens, les souvenirs et la mémoire étaient stimulés pour créer une prise de conscience. Le spectateur se retrouva alors face à des actions où le corps pouvait subir des supplices de natures diverses, prenant ainsi conscience de la matérialité du corps et de sa présence. Ainsi, le spectateur ne se situait plus dans un rapport de vis-à-vis avec l'œuvre puisque cette dernière était une action où un corps en mouvement venait à la rencontre d'un public avec lequel il souhaitait interagir. La

représentation de l'espace et du temps sous forme d'objet laissait donc la place à leur expérience d'une part, avec la réalisation de performances dans des espaces réels et d'autre part, avec l'usage de moniteurs vidéo.

En effet, la pratique de la performance fut marquée par l'entrée de la vidéo qui était tout d'abord employée à des fins d'archivage pour conserver une trace des actions. Pourtant, le statut de ces vidéos fut rapidement interrogé, soulevant la question suivante : entre l'action et la vidéo, quelle est l'œuvre ? La réponse à cette question était sans équivoque, la vidéo ne constituait qu'un constat de la performance et l'enregistrement de cette dernière devait être considérée comme un « second degré de représentation par rapport à l'action »[246]. Or, les artistes performers prirent rapidement conscience d'une part, du potentiel plastique de la vidéo et d'autre part, des possibilités inédites pour explorer le corps. À partir des premières expériences menées, la vidéo s'est éloignée de son statut d'outil d'enregistrement pour devenir, à l'instar du corps, un élément rattaché au projet artistique. En s'emparant de la vidéo au sens propre du terme, l'artiste réalisait alors des performances basées sur ce nouveau médium. Avec l'image diffusée simultanément ou en différé par rapport à l'action, la vidéo devint un miroir à partir duquel l'artiste performer interrogeait son propre corps ou celui de ses hôtes. Toutefois, en intégrant un outil technologique au sein d'une pratique artistique où le corps en constitue le noyau dur, plusieurs questions se posent.

Après avoir montré et exhibé le corps meurtri du XX^{e} siècle à travers des performances qui offraient au public une proximité inédite avec la souffrance humaine, les artistes cherchaient-ils à créer une distance avec la sensibilité en plaçant le spectateur face à un écran qui sépare deux corps ? Cherchaient-ils à s'éloigner du sensible, de la sensation, de la tactilité ? Cherchaient-ils à rapprocher le corps de la sphère technique et technologique pour se détourner du sensible et par conséquent, pour ne plus ressentir et éviter toute forme de souffrance ?

À ces questions, la réponse négative s'impose car les nouvelles ressources offertes par la vidéo permirent aux artistes d'enrichir leurs performances et d'apporter de nouvelles approches aux sujets traités. En effet, dans un souci d'exploration de la douleur, du désir ou de la sexualité, les artistes performers tentaient, à travers les caractéristiques techniques et plastiques de la vidéo, de recréer la dimension émotive et sensible de la performance[247]. Tout corps en mouvement devenait un sujet d'études exploitable dont la vidéo tentait de faire ressortir et ressentir les sensations principalement par la durée de la vidéo. En effet, le

246 PARFAIT (Françoise), *Vidéo : un art contemporain*, Paris, Regard, 2001, p. 179.
247 PARFAIT (Françoise), *op.cit.*, p. 190.

paramètre temps constituait l'élément clef qui permettait aux artistes de susciter des réactions chez le spectateur pouvant aller d'un intérêt vif à l'ennui. Par l'intermédiaire de la vidéo, les artistes étudièrent les mouvements du corps en y voyant un moyen inédit d'interroger l'humain. Entre performance et art vidéo, la frontière est donc en pointillés afin que l'un communique avec l'autre.

Au sein de ces pratiques, les femmes artistes marquèrent leur présence de manière significative, en y voyant des possibilités sans précédent d'interroger leur propre identité, leur corps individuel et social, pour se défaire d'une image stéréotypée ou fantasmée des femmes en se basant, pour certaines artistes, sur des figures religieuses. Dans ce travail d'exploration du corps, le thème religieux a ponctué les performances de l'Art corporel et du Body Art empruntant aux thèmes chrétiens de la crucifixion, de l'incarnation et du sacrifice. La première partie de cette étude a permis de constater que ces thèmes furent repris par les artistes vidéastes afin d'illustrer le désenchantement d'une époque. Aussi, afin de renforcer une mise en matière et une mise en lumière des corps, ces artistes n'hésitent pas à créer un dialogue entre les arts en puisant leur inspiration à travers le théâtre, la danse, la peinture et la photographie. Par ces croisements, les corps mis en scène convient le spectateur à une expérience où les sens et les émotions sont mis en éveil. Cependant, en parallèle de ces images de corps en souffrance, les artistes vidéastes s'orientent également vers une quête de transcendance où le corps physique, matériel et meurtri, s'éloigne de son enveloppe charnelle pour vivre une expérience plus spirituelle.

CHAPITRE I. LE CORPS FÉMININ

1. Dualité de la figure féminine

Parler du corps féminin dans le domaine artistique convoque souvent à l'esprit des œuvres où la femme en est le modèle et non le créateur. Pourtant, l'Art corporel cité précédemment constitue l'un des points charnières du passage de la femme modèle à la femme artiste où cette dernière emploie son propre corps comme matériau à part entière. L'orientation de certaines artistes vers cette pratique correspond à une période où les droits des femmes évoluaient autour de questions liées à leur corps[248]. En choisissant d'utiliser leur

248 La loi Neuwirth (LOI n° 67-1176 du code de la santé publique) adoptée par l'Assemblée nationale le 19 décembre 1967 et promulguée le 28 décembre 1967, autorise l'usage de contraceptifs. La loi Veil (Loi n° 75-17) promulguée le 17 janvier 1975, relative à l'interruption volontaire de grossesse, encadre unes dépénalisation de l'avortement en France. (Source : www.legifrance.gouv.fr)

corps comme moyen d'expression plastique, les artistes féminines trouvèrent d'une part, le moyen de se démarquer de pratiques artistiques traditionnelles encore dominées par la création masculine et d'autre part, le moyen d'interroger efficacement leur propre identité. Toutefois, bien que la question « qui suis-je ? » soit posée de manière directe ou indirecte à travers les performances, les artistes veillent à soulever des problématiques plus larges liées à la société dans laquelle elles évoluent. Le corps est alors perçu comme un lien social, devant refléter une certaine image afin d'être intégré dans un groupe. Pourtant, en parlant d'image et de reflet, ces termes impliquent un regard en surface ne pouvant que difficilement prendre en compte l'identité réelle de la personne. Or, le corps féminin, souvent vu sur des supports bidimensionnels et diffusant une image répondant à certains idéaux, prend vie à travers les performances et agit de manière à créer une résonance chez le spectateur qui voit et prend conscience d'un corps éloigné des multiples critères sociaux auxquels ce corps est habitué à répondre. Marina Abramović, Gina Pane ou Orlan sont les illustres figures de ces pratiques de mises en scène de soi, de manipulations et de violences envers son propre corps, où les références à l'iconographie religieuse trouvèrent leur place. L'artiste Orlan est l'exemple le plus éloquent.

Illustration n° 85
ORLAN – ***Vierge noire manipulant une croix blanche et une croix noire***
Photographie couleur – 160 x 120 cm – 1983

Illustration n° 86
ORLAN – ***Vierge blanche aux deux croix et regard en coin***
Photographie couleur – 160 x 120 cm – 1983

En effet, dans une série de photographies, Orlan se met en scène en tant que « Sainte Orlan » pour confronter la Vierge noire et la Vierge blanche (ill. 85 et 86) ; elle se drape, s'enveloppe, se voile pour extraire de ce tissu tous les sujets qu'il peut révéler et pour travailler sur la question du « double ». En s'inspirant notamment de l'iconographie du Bernin, Orlan devient Sainte Thérèse d'Avila avec cette volonté de mettre en lumière le « double statut du voile qui camoufle et révèle »[249]. Or, cette question du « double féminin » intéressa plusieurs artistes vidéastes avec ce même emploi d'opposition d'identité en se référant à la Vierge Marie et à Marie-Madeleine et/ou en travaillant à partir du voile. Entre opacité et transparence, cet objet textile offre de multiples effets plastiques par sa fluidité et permet aux artistes de s'emparer d'un accessoire efficace pouvant traduire l'ambiguïté de l'identité, entre le vu et le non-vu.

1.1. Voilement et dévoilement du corps

La vidéo *Les Illuminés* d'Halida Boughriet, citée dans la partie précédente, place le voile au cœur d'un débat politique et social qui pose la question suivante : que représente le voile aujourd'hui ? Dans la société occidentale, le voile est perçu comme « le signe visible d'appartenance à une religion »[250] pouvant susciter des craintes. À partir de ce moment, le voile peut devenir une cible politique et son passé avec l'Occident semble oublié. Pourtant, le voile a bien une histoire sur le sol occidental, il y revêt différents aspects depuis l'Antiquité : païen, patriarcal, religieux, culturel et naturel. Sans remonter aussi loin, rappelons que jusqu'au milieu du siècle dernier, se couvrir la tête constituait un ordre vestimentaire « suivi comme une loi non-écrite »[251] et les femmes devaient également rentrer dans une église la tête couverte. Mais au XX^{e} siècle, la femme occidentale va rapidement se dévoiler, se dénuder et s'afficher. Ce changement peut être perçu comme une forme d'émancipation et de liberté mais en étant exposé, parfois pour des raisons commerciales, le corps féminin se retrouve face aux exigences de la conformité. Le port du voile se présente alors comme un refus de cette vision occidentale du corps féminin. Toutefois, cet argument n'est pas unique car le voile a acquis de multiples sens et « chaque femme qui choisit de le porter lui donne sa signification »[252]. La photographe franco-algérienne Maya-Inès Touam affirme qu'il n'existe pas de représentation univoque ou binaire au sujet du voile contemporain ; il y a différentes manières de penser ce

249 *Orlan,* catalogue d'exposition, FRAC Pays-de-la-Loire, Carquefou, 28 novembre 2002 – 16 février 2003, p. 218.
250 *Le voile dans tous ses états*, catalogue d'exposition, Péristyle de l'Hôtel de Ville de Neufchâtel, 1er – 15 novembre 2012, p. 88.
251 *Op. cit.*, p. 25.
252 *Op. cit.*, p. 36.

voile et de le porter. En 2014, la photographe avait présenté une série de vingt photographies de femmes algériennes d'âges et milieux différents dans le cadre d'une exposition intitulée « Révéler l'étoffe #1»[253].

« Je porte le jilbab depuis 8 ans, je le porte par conviction personnelle et cela depuis mes 17 ans, en commençant par le hijab. Je suis sincèrement et profondément croyante, je ne me réfère à rien d'autre qu'à la religion car Dieu nous l'a dictée. La notion d'esthétique et de tradition m'importe peu. D'ailleurs, je trouve le jilbab beaucoup plus pratique que le hayek, il me garantit une aisance et une liberté de mouvement. Dieu a ordonné au prophète de voiler les épouses, les filles, et les femmes des croyants dans les sourates « El Nour » et « El Ahzab » afin de les protéger du regard des autres, pour abolir la notion d'objet sexuel et la tentation qui planent sur elles ! Mon jilbab est un acte d'amour envers le prophète, une sunna ! Si vous deviez choisir, entre être une perle ou une rose, que seriez-vous? La rose, l'homme la sent, la cueille et la sent à nouveau jusqu'à ce qu'elle se fane. Mais la perle qui peut l'atteindre? Elle est dans son écrin, elle est protégée et elle garde son éclat. »

Texte AMINA-JILBAB
Photo LILIA-JILBAB
texte extrait de l'interview

MOUNIE
« Je porterai le foulard après l'Omra (pèlerinage) un coloré, pas le lugubre noir qu'on voit trop souvent, je cacherai simplement, par respect, mes cheveux, mes bras mais je garderai mon pantalon. Mettre le voile ne veut pas dire faire table rase du passé, j'ai toujours été une femme active. C'est simplement une étape de plus dans ma vie de femme. »

HADJER
« J'ai l'intention de le porter mais plus tard… J'aime bien les femmes voilées, je trouve ça beau dans la rue. »

RAYENE
« Moi je ne suis pas d'accord parce qu'il y a des femmes qui le portent en réaction à l'hostilité de la rue ; le porter, c'est donner raison aux hommes. »

MOUNIE, HADJER, RAYENE - NON VOILÉES
texte extrait de l'interview

« Je suis tellement fière de l'arborer, c'est une protection divine, celle d'Allah, un coffre-fort vous savez ! aussi loin que remontent mes souvenirs, les femmes de ma famille se sont toujours voilées, je me souviens encore du hayek que portait ma grand-mère, large et opaque couvrant toute la surface de son corps, mon niquab reste dans cet esprit-là, à la différence que mon voile est spirituel...»

Texte CHAHRAZED-NIQUAB
Photo FATIMA-NIQUAB
texte extrait de l'interview

Illustration n° 87
Maya-Inès TOUAM – Photographies et textes présentés dans le cadre de l'exposition Révéler l'étoffe à la Galerie 28 bis à Paris (2014).

Pour la création de cette série, Maya-Inès Touam était allée à la rencontre de ces femmes qui ont été, tour à tour, interviewées, filmées et photographiées ; chacune expliquant les raisons qui l'incitent à porter le voile et ce qu'il représente pour elle. Chaque portrait possède le même cadrage, en pied, le fond est neutre de couleur gris-bleu et le sol est un carrelage noir et blanc (ill. 87). Ces choix permettent aux silhouettes et aux couleurs de se détacher du décor.

253 *Révéler l'étoffe #1,* exposition organisée à la galerie Myriam Bouagal à Paris du 16 avril au 14 mai 2016.

Assise, debout, seule ou par deux ou trois, voilée, non-voilée, chaque femme a sa posture et ses propres vêtements pour venir témoigner et s'affirmer. Le portrait seul ne suffit pas, le texte est essentiel et fait partie de l'œuvre. Entre refus, indignation, fierté, spiritualité, protection et affirmation de soi, les arguments soulevés mettent en lumière l'ensemble des questions sociétales posées par la remise en cause du voile, notamment dans un pays musulman. Depuis le début du XX[e] siècle, certains pays comme l'Égypte, la Turquie, l'Iran, la Tunisie, le Maroc et l'Algérie ont reconsidéré le port du voile en le jugeant incompatible avec la modernisation de la société et l'émancipation de la femme[254]. Or, le travail de Halida Boughriet se poursuit autour de cette réflexion avec la photographie *Dévoilez-vous* présentée à l'Institut des Cultures d'Islam de Paris dans le cadre de l'exposition *50 ans de réflexion*[255]. Celle-ci proposait une « interprétation artistique des changements, des stagnations, des avancées, des errances depuis l'indépendance de l'Algérie »[256].

Illustration n° 88
Affiche de propagande « N'êtes-vous pas jolie ? Dévoilez-vous ! » distribuée par le 5e bureau d'action psychologique en 1957.
vs
Halida BOUGHRIET – *Dévoilez-vous*,
photographie couleur, 40 x 50 cm, 2013
Institut des Cultures d'Islam : « 50 ans de réflexion ».

L'artiste réinterpréta une affiche de propagande de 1957, réalisée par le cinquième bureau d'action psychologique de l'armée française, incitant les femmes musulmanes à se dévoiler (ill. 88). À gauche, une photographie noir et blanc présente une jeune femme placée face à l'objectif, cadrée à la hauteur des épaules, portant un foulard noir lui couvrant les cheveux et un tissu blanc lui recouvrant la tête et les épaules. À droite, une photographie couleur présente

254 *Le voile dans tous ses états*, catalogue d'exposition, Péristyle de l'Hôtel de Ville de Neufchâtel, 1er – 15 novembre 2012, 148.
255 *50 ans de réflexion*, exposition à l'Institut des Cultures d'Islam à Paris qui se déroula du 13 septembre 2012 au 26 janvier 2013.
256 http://www.institut-cultures-islam.org/archiv/50-ans-reflexion/

la même jeune femme placée de trois quart, maquillée, esquissant un sourire. Le foulard noir a disparu, le tissu blanc est relâché et laisse apparaître les cheveux longs légèrement décolorés de la jeune femme, de longues boucles d'oreilles et une robe rouge. Les deux photographies sont reliées par le slogan de l'affiche de 1957 : « N'êtes-vous pas jolie ? Dévoilez-vous ! » suivi du texte : « 1957-2012 / France-Algérie ». Halida Boughriet présente ici un passage vers la modernité, notamment par la confrontation du noir et blanc et de la couleur. Le vêtement et les lèvres de couleur rouge attirent le regard, la main placée à côté de l'épaule laisse voir une bague dont le scintillement répond à celui des boucles d'oreilles. La posture de la jeune femme est plus droite et son regard plus déterminé. Enfin, le voile en tissu laisse place à sa chevelure, ce voile naturel qui dans l'Antiquité était le siège de la sexualité des femmes. En se dévoilant, la femme révèle sa féminité, son identité, son corps qui, dissimulé sous un voile, était absent et mystérieux. Des artistes vidéastes se sont intéressées à cette notion de « dévoilement » mais en se rapprochant cette fois-ci du voile présent dans l'iconographie chrétienne. Le discours politique est absent, il fait place à une réflexion plus universelle sur l'ambiguïté de l'identité féminine.

a) La « vera veronica » d'Antonella Bussanich

Cette approche du dévoilement féminin est au cœur de la vidéo *Myself* (ill. 89) réalisée par l'artiste Antonella Bussanich en 2003 et présentée dans un format vertical. Dans une atmosphère silencieuse, sombre, nébuleuse et grise, on devine la silhouette d'une femme se tenant droite, immobile et de profil. Enveloppée d'une brume, son image apparaît floue et mystérieuse, notamment avec une répartition de la lumière scindant le portrait en deux, horizontalement, au niveau du visage, avec la partie supérieure plus claire qui s'oppose à la partie inférieure plus sombre. Un mouvement, presque imperceptible, crée un effet de vague entre ces deux parties puis, il se renforce au bout de quelques secondes avec l'apparition d'un voile blanc et spectrale qui recouvre lentement l'image et disparaît presque aussitôt. La matière et la lumière animent le portrait où la silhouette de la femme ne cesse d'apparaître puis de disparaître derrière des voiles dont les mouvements amples et lents créent de nouvelles formes contrastées et dont « les plis […] se substituent aux traits du visage »[257]. Le corps déjà flou perd davantage de sa matérialité, se désincarne pour devenir un flux d'ombres et de lumière. Progressivement, la silhouette de la femme se redessine, plus imposante, permettant de mieux distinguer les traits de son visage. Son image semble être imprimée sur

257 ROMAN (Mathilde), *Art vidéo et mise en scène de soi*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 39.

le voile qui ne cesse d'onduler et dont la matière miroitante se rapproche de la soie. Soudain, le voile disparaît et laisse voir la femme, toujours immobile, dans sa position initiale mais cette fois, le voile est derrière elle. Progressivement, l'image se colorise donnant le sentiment que la jeune femme prend vie.

Illustration n° 89
Antonella BUSSANICH – *Myself*
Vidéo – 3'17'' – 2003

La vidéo *Myself* illustre les choix minimalistes d'Antonella Bussanich qui orientent le regard du spectateur sur des détails, des morceaux, des sélections pour y concentrer toute notre attention afin de déceler ce que le visible peut cacher. *Myself* est un autoportrait où l'immobilité de la personne s'oppose au mouvement de la lumière et de la matière qui enveloppent le personnage. Le voile est le protagoniste de cette vidéo. Il est à la fois écran et miroir, accueillant l'image physique de la femme mais révélant aussi ses différentes nuances, entre ombre et lumière, où « l'intention est d'unir le visible et l'invisible, l'apparent et le moi »[258]. Le spectateur se retrouve face à un portrait dont les traits du personnage s'évanouissent sous ses yeux. Pourtant, cette « perte de l'image […] ne signifie […] pas l'échec de la représentation »[259]. Au contraire, c'est à travers l'abstraction de l'image où se mêlent les ombres et la lumière ondulant sur un voile de soie, que les aspects multiples du personnage sont révélés. En partant d'une atmosphère sombre et floue, Antonella Bussanich se montre telle qu'elle est aux yeux du spectateur. Elle ne se démasque pas, elle se dévoile. La différence est notable car « le masque est un écran immobile et opaque qui s'interpose entre nous et la face tandis que le voile permet une infinité d'états intermédiaires »[260]. En effet, retirer un masque implique un changement binaire et contrasté tandis que le voile offre de multiples nuances afin d'illustrer la complexité de l'être.

258 GIUSTI GALARDI (Giovanni) (dir.), *Autoritratte : artiste di capriccioso e destrissimo ingegno*, catalogue d'exposition, Musée des Offices, Florence, 17 décembre 2010 – 30 janvier 2011.
259 ROMAN (Mathilde), *ibid*.
260 GOLDBERG (Itzhak), « Le visage derrière le voile » in CLÉVENOT (Dominique) (dir.), *Esthétiques du voile*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. L'Art en œuvre, 2014, p. 113.

Artiste du moment, de l'instant, des actions et des gestes, Antonella Bussanich s'intéresse à « la vision et la perception de ce qui est » ; c'est pourquoi la photographie s'est présentée en premier lieu comme une technique idéale pour « capter quelque chose qui est déjà là »[261]. Toutefois, à partir de 2001, l'artiste approfondit sa démarche en s'intéressant à la pratique de la vidéo qui lui permit de travailler les notions de mouvement et de temps qui sont au cœur de ses réflexions. Appréhendant la vie comme « un flux continu en éternelle transformation »[262], l'artiste illustre à travers la vidéo *Myself,* présentée avec un montage en boucle, la manière dont une personne se découvre et se dévoile au fil de la vie et du temps, de manière cyclique. L'artiste illustre ici un travail d'introspection pour faire la lumière sur sa propre personne. Ses questions et ses doutes matérialisés à travers le voile, se dissipent soudainement pour montrer sa « vraie » image.

Tel le voile de Véronique sur lequel l'empreinte du visage du Christ est apparue après que Véronique lui tendit le linge pour essuyer sa sueur, le voile d'Antonella Bussanich vient révéler l'invisible, montrer aux yeux de tous ce qui échappe à notre perception oculaire : « une mort et une résurrection » à travers la disparition et la réapparition du visage. Avec *Myself*, Antonella Bussanich se confronte à l'art du portrait en illustrant dans ce jeu de voile, l'expérience de la disparition et de la mort vécue de manière perpétuelle. Il ne s'agit pas forcément de perte humaine mais davantage d'un renouvellement continu de soi, d'un passage comme peut le symboliser le voile. En effet, à titre d'exemples, le voile du mariage, le voile du deuil ou celui de l'entrée en religion représentent une frontière entre deux états, le passage d'un statut à un autre. Les œuvres d'Antonella Bussanich présentent des portraits mais aussi des paysages pouvant être appréhendés comme des « voyages initiatiques » où le regard possède une place centrale. Antonella Bussanich cherche à capter le regard de son public afin qu'il participe à un cheminement, un passage entre la figure humaine, la face visible de tout être et l'abstraction aux multiples nuances et formes révélant l'invisible de tout individu.
Or, cette approche résonne singulièrement avec les œuvres de Manuel Fanni Canelles et Leo Canali mettant en scène la Vierge Marie. Le corps à la fois caché et révélé, ainsi que les jeux de regard, donnent au spectateur le sentiment de venir davantage à la rencontre de la femme que du personnage biblique.

261 Extrait de l'interview réalisée en juillet 2009 par Roger Balboni, Président du Centre d'Art Passages, Troyes..
262 *Ibid*.

b) Corps de vierge, corps de femme

S'emparer de la figure mariale pour interroger le corps féminin et la condition féminine peut paraître contradictoire ou inapproprié dans la mesure où la Vierge Marie, choisie par Dieu pour porter l'enfant Jésus, sans acte charnel, « ne partage pas la condition des femmes »[263]. Pourtant, des artistes tels que Manuel Fanni Canelles et Leo Canali démontrent ici une volonté de reconsidérer l'identité de la Vierge Marie, de mettre en lumière d'une part, les doutes et les peurs qui l'animent et d'autre part, sa féminité et sa sensualité afin que toute femme puisse s'y identifier.

Illustration n° 90
Antonello DA MESSINA – *La Vierge de l'Annonciation (L'Annunciata di Palermo)*
huile sur toile – 45 x 34.5 cm – 1476-1477
Galleria Regionale della Sicilia, Palerme.

Illustration n° 91
Manuel FANNI CANELLES – *L'Annunciata*
vidéo – 2'44'' – 2010

En 2010, l'artiste Manuel Fanni Canelles réalisa la vidéo *L'Annunciata* appartenant au cycle *Senza Tela* évoqué en première partie, dont le principe repose sur la création de vidéos s'inspirant de peintures classiques. Inspirée de *La Vierge de l'Annonciation* réalisée en 1475 par Antonello da Messina, Manuel Fanni Canelles choisit une toile présentant certaines caractéristiques qui la singularisent des autres toiles représentant la scène de l'Annonciation (ill. 90 et 91). Tout d'abord, son titre. Celui-ci fut traduit en français par *Vierge de l'Annonciation*. Or, le titre italien est *Annunziata* qui signifie littéralement *Annoncée*. Il indique un moment précis, celui où l'archange Gabriel vient d'annoncer à Marie qu'elle portera l'enfant de Dieu.

263 LEIBENSON (Claude), *Le Féminin dans l'art occidental : histoire d'une disparition*, Paris, La Différence, coll. Les Essais, 2007, p. 12.

> « Le sixième mois, l'ange Gabriel fut envoyé par Dieu dans une ville de Galilée, du nom de Nazareth, à une vierge fiancée à un homme du nom de Joseph, de la maison de David ; et le nom de la vierge était Marie. Il rentra et lui dit : « Réjouis-toi, comblée de grâce, le Seigneur est avec toi ». À cette parole, elle fut troublée, et elle se demandait ce que signifiait cette salutation. Et l'ange lui dit : « Sois sans crainte, Marie ; car tu as trouvé grâce auprès de Dieu. Voici que tu recevras dans ton sein et enfanteras un fils et tu l'appelleras du nom de Jésus ». (Luc 1, 26-31)

L'absence de l'archange Gabriel et la sobriété du décor invitent le spectateur à concentrer son attention sur le visage de la Vierge Marie. Enfin, le choix du cadrage et la position frontale permettent une rencontre avec le regard créant un rapport émotif avec le sujet. Ce rapport émotif devint le point central de l'œuvre de Manuel Fanni Canelles. En effet, la vidéo représente la Vierge Marie regardant l'archange Gabriel. Elle commence par un fondu d'ouverture ouvrant sur un plan rapproché d'une jeune femme qui porte un tissu bleu gris lui couvrant la tête et les épaules. Sur un fond noir opaque, elle se tient face à la caméra, la main gauche tient les deux pans du tissu et la main droite est levée jusqu'à la poitrine comme si la jeune femme amorçait un salut. Son regard est dirigé vers la caméra, la lumière est latérale, elle provient de la gauche et crée un contraste d'ombre et de lumière. Puis, la femme baisse le regard. Elle pose les mains l'une sur l'autre tout en inclinant légèrement la tête vers la gauche. Elle semble se retrouver en position de prière. Son regard se dirige de nouveau vers la caméra, ses lèvres bougent sans émettre de son. Puis, le plan change, la jeune femme est filmée en gros plan. Des larmes sont visibles mais ne coulent pas. Doucement, elle commence à retirer son voile, nous laissant entrevoir ses épaules et un vêtement à bretelles noires. Le film s'arrête lorsque la jeune femme est sur le point de dévoiler sa chevelure (ill. 92).

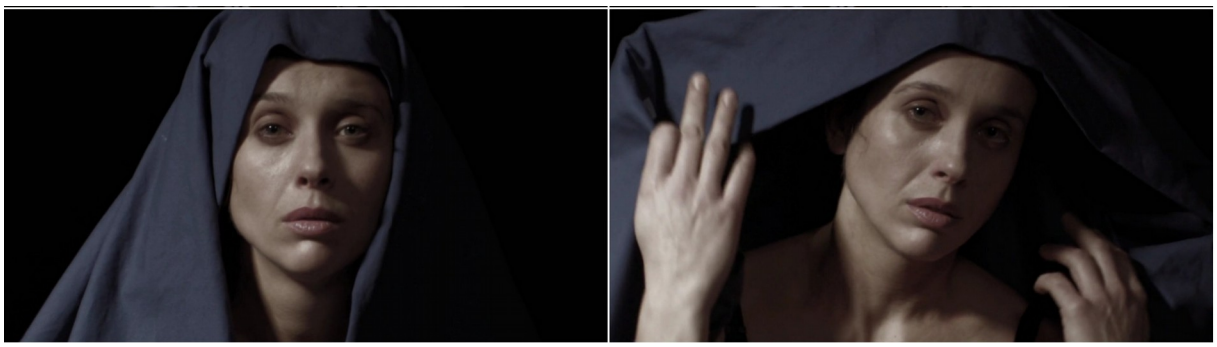


Illustration n° 92
Manuel FANNI CANELLES – *L'Annunciata*
vidéo – 2'44'' – 2010

Dans le Christianisme, le voile peut être associé à celui de la mariée mais aussi au voilement de la tête et du visage des vierges chrétiennes pour indiquer leur renoncement à la sexualité.

Réalisée sur fond noir, la vidéo oriente notre attention sur le personnage féminin. Le plan rapproché crée un moment de rencontre et d'intimité. En comparant avec la toile d'Antonello da Messina, notons l'absence du livre et de son support contribuant à attirer plus rapidement notre regard vers le visage pour capter les expressions et comprendre les émotions. Le gros plan coïncide avec le moment des confidences, il permet de dévoiler les sentiments de « l'actrice-personnage ». Chaque expression du visage est visible, repérée et interprétée par le spectateur. Ce dernier peut ainsi s'identifier au personnage ou simplement le rejeter. Le regard de la jeune femme, ampli de larmes, devient central et bien que le dialogue verbal soit inexistant, nous communiquons, nous rentrons dans ses pensées intimes, notamment grâce à chaque mouvement perceptible, décomposé, lent. Cette impression de lenteur n'est pas le résultat d'un ralenti (*slow motion*) mais le pur jeu de l'actrice. Ce choix ne doit pas être considéré comme un dispositif esthétique mais comme une réflexion sur le temps, sur la capacité de chaque être humain à dilater le temps, à contempler. Au cours des dernières secondes, la jeune femme commence à retirer son voile, laissant apparaître le début de sa chevelure, sa gorge et ses épaules. Sa tenue sobre mais légère, la rend vulnérable mais aussi actuelle. Face à *L'Annunciata*, le spectateur est donc invité à contempler, à saisir et à comprendre les émotions d'une vierge contemporaine, qui touchée par la peur et le doute, se dévoile, se révèle et se transforme en femme.

Une approche similaire se retrouve dans une vidéo de l'artiste Leo Canali qui travailla également sur le thème de l'Annonciation. Réalisée en 2015, l'œuvre porte cette fois-ci le titre *Annunciazione*. Sur un fond noir opaque, dans un silence total, une jeune femme à la longue chevelure rousse et bouclée apparaît. Filmée en plan rapproché, elle se tient face caméra, enveloppée dans un léger châle vert pâle dont elle tient l'un des pans de la main gauche recouverte de peinture bleue. Son épaule gauche est toutefois dénudée, recouverte partiellement par la chevelure dont le roux flamboyant contraste avec la blancheur de la peau. La lumière latérale gauche, blanche et vive crée également un important contraste qui plonge une partie du visage dans l'obscurité. L'expression de la jeune femme traduit de la crainte, le regard est plongé dans le vide et le corps est légèrement tremblant. Doucement, elle lève les yeux vers le ciel, tient la position pendant quelques secondes avant d'incliner la tête, le visage tourné vers la lumière et le regard dans le vide. Enfin, son visage revient doucement face caméra en maintenant les yeux baissés. La vidéo se termine par un fondu au noir.

Le titre *Annunciazione* permet d'identifier la jeune femme comme étant la Vierge Marie. Pourtant, des éléments interrogent. Tout d'abord, notons l'épaisse chevelure rousse, bouclée et dénouée souvent associée à Marie-Madeleine, traduisant la beauté et la sensualité du personnage mais aussi son amour envers le Christ dont elle essuya les pieds avec ses cheveux après les avoir baignés de parfum lors d'un repas chez Simon le Pharisien. Puis, la manière dont le vêtement est porté, laissant voir l'épaule droite dénudée, semble indiquer que le corps est nu sous le châle. Toutefois, l'attitude de la jeune femme avec la main gauche tenant fébrilement le tissu, éloigne le personnage de tout comportement sensuel et provocateur mais le rapproche au contraire d'une certaine pudeur. Ce geste peut d'ailleurs faire écho à *L'Annunciata* de Manuel Fanni Canelles reprenant l'attitude de la *Vierge de l'Annonciation* d'Antonello da Messina réajustant son habit, interprétée comme un geste de surprise et de pudeur devant l'archange Gabriel. Toutefois, contrairement à la Vierge de Manuel Fanni Canelles, celle de Leo Canali ne regarde pas l'objectif de la caméra. Dès le départ, son regard est plongé dans le vide, le corps est figé, saisi de stupeur. Tandis que *L'Annunciata* de Manuel Fanni Canelles présente le moment où l'archange Gabriel annonce à la Vierge Marie sa maternité divine, Leo Canali saisit le moment qui suit la nouvelle. La Vierge accueille celle-ci, en prend conscience, tourne le regard vers le ciel à la recherche d'un dialogue avec Dieu avant de replonger dans ses pensées (ill. 93).

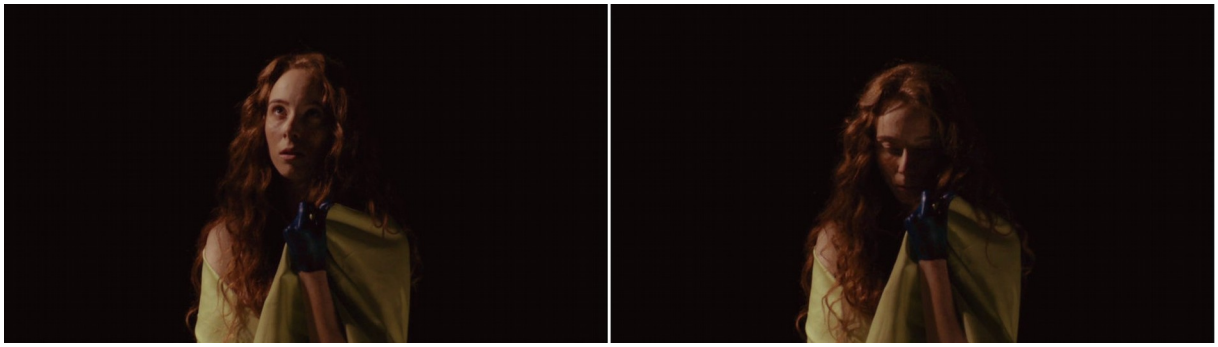


Illustration n° 93
Leo CANALI – *Annunciazione*
vidéo – 1'35" – 2015

Le choix de la chevelure et une partie du corps dénudée révèlent une sensualité adoucie par le vêtement enveloppant le corps pudiquement et tenu par une main devenue bleue, couleur mariale, symbolisant la mission divine que la jeune femme vient de recevoir. Le bleu, couleur de l'immatérialité, du ciel et de la pureté se place dans la vidéo non pas en opposition mais en complémentarité de la chevelure orangée, évoquant la passion consumante. Leo Canali met ici en lumière la dualité féminine de la Vierge Marie révélant sa dimension humaine à laquelle il est possible de s'identifier. Cette dualité est renforcée par le choix du clair-obscur confrontant

la lumière divine à l'obscurité symbolisant les doutes et la peur dans lesquelles la jeune femme est encore saisie. L'absence de son crée à son tour une atmosphère double en pouvant être perçue à la fois comme un silence ou un mutisme. Le premier « ouvre un passage », le second « le coupe », soulignent Jean Chevalier et Alain Gheerbrant. « Le silence enveloppe les grands événements, le mutisme les cache ; l'un donne aux choses grandeur et majesté ; l'autre les déprécie et les dégrade ». Selon les règles monastiques, « *le silence est une grande cérémonie*. Dieu arrive dans l'âme qui fait régner en elle le silence, mais il rend muet qui se dissipe en bavardage et ne pénètre pas en qui s'enferme et se bloque dans le mutisme »[264]. L'Annonciation de Leo Canali présente la Vierge Marie dans toute sa dimension humaine, entre sensualité et pudeur, révélation et repli, saisie dans un moment de doute et d'effroi avant d'accueillir la mission divine annoncée par l'archange Gabriel.

La lenteur des mouvements et l'absence de décor, communes aux vidéos de Manuel Fanni Canelles et Leo Canali, permettent de rendre perceptibles les états émotifs, tout en retenue, des deux protagonistes. En rendant visibles ses émotions, les vidéastes offrent à la Vierge Marie une dimension humaine qui l'éloigne de toute image hiératique, créant une nouvelle proximité avec le spectateur féminin. En effet, la Vierge Marie, Ève ou Marie-Madeleine apparaissent comme les personnages féminins bibliques les plus représentés offrant toutefois une vision dichotomique de la figure féminine que certains artistes tentent de dissoudre. En 1975, la performance vidéo *Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone bin* (Ne croyez pas que je sois une Amazone) (ill. 94) d'Ulrike Rosenbach illustrait déjà cette démarche. En prenant sa propre identité comme point de départ de réflexion, l'artiste allemande inscrit son travail dans une « analyse artistique de l'image culturelle de la femme dans l'histoire. La femme en tant que mère de famille, femme au foyer, prostituée pour les hommes, sainte, vierge ou amazonienne »[265]. Pour sa performance vidéo en direct *Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone bin,* l'artiste avait placé deux caméras filmant simultanément son visage et une reproduction de *La Madone au buisson de roses* de Stephan Lochner (ill. 95). Les deux images étaient alors diffusées sur un moniteur, superposées, l'une fusionnant avec l'autre ; le visage de l'artiste se confondait donc avec celui de la Vierge. La performance consistait pour l'artiste à tirer quinze flèches sur la reproduction de la peinture, donnant l'illusion que son visage était transpercé. L'objectif de cette performance vidéo était de confronter deux identités féminines opposées et stéréotypées qu'Ulrike Rosenbach cherchait à détruire : la

264 CHEVALIER (Jean), GHEERBRANT (Alain), *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1982, p. 1021.
265 http://www.medienkunstnetz.de/works/glauben-sie-nicht/

jeune femme douce et vierge opposée à l'Amazone guerrière, forte et masculine incarnée par l'artiste « archer ». Par le travail de superposition d'images, Ulrike Rosenbach s'identifie à la fois comme une Vierge et une Amazone mais l'acte d'attaque par l'usage des flèches révèle une volonté de détruire ces deux identités. La superposition des images crée un jeu de transparence contribuant à accentuer le chevauchement des identités. Ulrike Rosenbach met ainsi en exergue l'ambiguïté de l'identité féminine qui peut dévoiler différentes facettes qui ne sont pas en opposition mais en dialogue. Manuel Fanni Canelles et Leo Canali exploitent une démarche similaire en s'appuyant à leur tour sur le personnage de la Vierge Marie. Or, cette même démarche est également repérable au sein des œuvres de Sylvie Blocher ou Tania Mouraud qui, en travaillant cette fois-ci à partir de la figure de Marie-Madeleine, montrent que la rencontre avec le corps charnel permet d'atteindre une dimension plus spirituelle.

Illustration n° 94
Ulrike ROSENBACH
Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone bin
Performance vidéo – 11'37'' – 1975

Illustration n° 95
Stefan LOCHNER – *La Madone au buisson de roses*
Huile sur bois – 50,5 x 40 cm – 1440-1442
Musée Wallraf-Richartz, Cologne.

1.2. Corps charnel et corps spirituel

L'artiste française Orlan attire ici notre attention avec son art qui ne doit pas être qualifié de *corporel* mais de *charnel*. En effet, en rédigeant le manifeste de *l'Art Charnel,* l'artiste souligne que cet art n'est pas « l'héritier de la tradition chrétienne contre laquelle il lutte ! […] L'art charnel transforme le corps en langue et renverse le principe chrétien du verbe qui se fait chair au profit de la chair faite verbe ; seule la voix d'Orlan restera

inchangée »[266]. Bien qu'Orlan souligne que son art ne s'inscrit pas dans la tradition chrétienne, elle a souvent emprunté à son iconographie pour en souligner les contradictions, notamment lorsque la question de la représentation du corps est évoquée. L'artiste entretient une relation complexe et ambiguë avec la religion et définit elle-même son œuvre comme « blasphématoire » et « contre Dieu ». Orlan flirte sans cesse avec le religieux en s'appropriant l'iconographie et les rituels sociaux qui lui sont associés et ses paradoxes. En effet, l'artiste s'est mise en scène à travers la figure de « Sainte Orlan » en s'inspirant des « madones, des vierges, des martyres et des saintes de l'imagerie traditionnelle »[267]. Dans une série de photographies, l'artiste met en lumière les paradoxes de la culture chrétienne par la représentation de certains personnages bibliques féminins telles que la Vierge Marie ayant réussi à enfanter ou Sainte Thérèse d'Avila dont les mémoires conjuguent l'extase physique et l'extase spirituelle. Comme il l'a été souligné précédemment, l'artiste se présente dans un drapé blanc baroque et virginal puis en Sainte Orlan vêtue de cuir noir. Les deux personnages ne sont pas en opposition mais en complémentarité car pour l'artiste, le sacré et le profane, le spirituel et le charnel ne peuvent pas être dissociés[268].

Ce rapport entre corps charnel et corps spirituel, passant de l'opposition à la rencontre, s'observe également chez des artistes vidéastes telles que Sylvie Blocher et Tania Mouraud s'appuyant sur le personnage de Marie-Madeleine. Souvent associée au péché et à la sensualité, Marie-Madeleine reste toutefois un personnage ambigu à partir duquel les artistes mirent en lumière la dimension spirituelle qui se déploie lors de sa rencontre avec le Christ mais aussi lors de sa retraite dans la grotte de la Sainte Baume. Le corps charnel fait alors place à des couleurs, à des formes indistinctes en mouvement, offrant au spectateur une expérience du féminin touchant à l'indicible. Aussi, parler de corps charnel et de corps spirituel n'implique pas forcément une opposition mais doit, au contraire, favoriser un dialogue entre deux aspects du corps devant s'équilibrer et non se rejeter l'un l'autre afin de faire émerger une certaine forme de sacralité.

a) Marie-Madeleine

Parmi les figures féminines bibliques, Marie-Madeleine est incontestablement l'une des sources d'inspiration majeures des artistes. Entre péché et pénitence, sensualité et

266 ORLAN, *Manifeste de l'Art Charnel*, [En ligne], http://www.orlan.eu/texts/
267 HEARTNEY (Eleanor), « Orlan, le Et magnifique », in *Orlan*, Paris, Flammarion, 2004, p. 226.
268 HEARTNEY (Eleanor), *op.cit*., p. 227.

ascétisme, Marie-Madeleine est un personnage ambigu dont l'identité a souvent été associée à trois Marie : une pécheresse anonyme qui, lors du Repas chez Simon le pharisien, inonda de larmes et de parfums les pieds de Jésus qu'elle essuya avec ses cheveux ; Marie de Béthanie, sœur de Marthe et de Lazare dont elle obtint du Christ la résurrection et enfin, Marie de Magdala, délivrée de ses démons par le Christ qu'elle suivit durant sa Passion et dont elle fut le premier témoin de sa Résurrection. Autour du personnage de Marie-Madeleine gravitent les thèmes de l'amour, du péché, du repentir, du sacré et de la féminité qui n'ont cessé, à travers les siècles, d'inspirer les peintres, sculpteurs, photographes mais aussi vidéastes dont les œuvres tentent de dévoiler les multiples facettes de ce personnage complexe. Ses contradictions en font une personne humaine à laquelle il est possible de s'identifier et qui devint notamment, une figure emblématique au sein des discours féministes. À ce titre, en 2004 et 2005, l'exposition *Marie-Madeleine contemporaine*[269] présentée à Toulon et à Lille témoignait d'un éloignement de la tradition iconographique rattachée à Marie-Madeleine. Cette dernière constituait davantage un point de départ permettant d'aborder des sujets plus larges et de porter un œil critique sur la société contemporaine.

Dans le cadre de cette exposition, l'artiste vidéaste Sylvie Blocher y avait présentée l'œuvre *Marie et Madeleine*. En 2000, lors d'un passage à Singapour, Sylvie Blocher observa dans une rue un groupe d'hommes dansant de manière « spasmodique, sensuelle, comme la mise en geste d'une frustration »[270]. Face aux corps en abandon et aux visages en extase, Sylvie Blocher resta marquée par ces images qui revinrent comme une obsession lors de son voyage en Inde en 2004 où « dans l'air [flottait] une certaine féminité »[271]. L'artiste fut fascinée par la capacité des hommes indiens à pleurer. Aussi, comme un défi, elle partit à la recherche d'hommes qui accepteraient « de venir dans le studio devant [sa] caméra, s'abandonner à l'extase »[272]. L'exercice s'avérait difficile mais l'expérience aboutit. Cet abandon des corps se retrouve dans la vidéo *Marie et Madeleine* mettant en scène un homme et deux sœurs jumelles, réalisée en 2005 à New Delhi et présentée par l'artiste en ces termes :

> « Jésus-Christ s'appelle Navtej. Il habite New Delhi. Il n'attend plus la bénédiction du père, ni son pardon. Il a fait trois ans de psychanalyse et commence à assumer son corps et à ne plus se sentir constamment jugé. Il ne culpabilise plus d'être fait de chair, de sang et de désirs. Il n'est plus vierge et cela l'aide. Mais il a toujours du mal à se sortir de son

269 Exposition présentée du 10 juillet au 19 septembre 2004 au Musée d'art de Toulon et du 3 février au 30 avril 2005 au Musée de l'Hospice Comtesse à Lille.
270 BLOCHER (Sylvie), « Living Pictures / Extase » in *Savoirs et clinique*, n° 8, 2007/1, p. 105.
271 BLOCHER (Sylvie), *ibid*.
272 BLOCHER (Sylvie), *ibid*.

narcissisme. Marie Madeleine, elle aussi, s'est métamorphosée. Parfois Jésus relève sa robe et lui lave les pieds. Si doucement. Son corps se dédouble, joue de son ambivalence, de son féminin et de son masculin. Chaque partie de son corps exerce l'autre partie. Lutte voilée. Marie Madeleine affronte sa propre altérité et la gêne d'une liberté dangereuse : Marie (et) Madeleine »[273].

La vidéo présente un homme d'origine indienne, filmé en plan poitrine, qui caresse son visage du bout des doigts puis se passe la main dans les cheveux. Les yeux fermés et son sourire léger traduisent un moment de délectation. Lorsque ses yeux s'ouvrent, ses gestes sensuels cessent et son regard trahit une pensée, un doute, une gêne qui le perturbent. Pourtant, il reprend les gestes de caresse mais il observe sa main comme si ses gestes étaient involontaires. Ces derniers, d'abord frénétiques, s'apaisent et redeviennent plus sensuels. Un gros plan permet de contempler de plus près l'expression de cet homme qui semble s'abandonner à la sensualité des caresses. Les yeux s'ouvrent de nouveau et le regard se porte vers la droite où quelque chose attire son attention. Une femme dont on ne peut voir le visage s'approche et se place devant l'homme qui vient délicatement poser son menton contre sa longue chevelure brune dans laquelle il vient glisser ses mains. Il y plonge son visage comme si un parfum s'en exhalait. À cet instant, les pans d'une robe bleue apparaissent, tournoyant et occupant toute la surface de l'écran, traduisant ainsi l'effet hypnotique et enivrant de la jeune femme. À cette danse succède une scène de lavement des pieds. Au-dessus d'une bassine remplie d'eau, l'homme tient ses mains jointes, couvertes de savon, attendant que la jeune femme y dépose son pied (ill. 96).

Illustration n° 96
Sylvie BLOCHER – *Marie et Madeleine*
vidéo – 12' – 2004

Dans un mouvement lent et sensuel, il commence à lui laver le pied. Une fois terminé, elle le plonge délicatement dans l'eau dont le bruit se poursuit jusque dans le plan suivant. Ce dernier montre la jeune femme de dos qui tourne doucement le visage. Son profil apparaît mais il semble se dédoubler. L'homme revient en plan poitrine tenant dans ses mains une fleur, un anthurium ou « langue de feu » avec lequel il se flagelle. Lorsque la tige commence

273 Notes de l'artiste. www.sylvieblocher.com

à se casser sous le choc, l'homme transforme la flagellation en caresse sur son visage et son cou. Il contemple longuement la fleur avant de la rapprocher de sa bouche pour en « dévorer » le pétale. Chaque morceau tenu entre les dents tombe sur le sol. Lorsque seule la tige de pollen subsiste, l'homme la passe le long de son torse tout en fermant les yeux. Une musique retentit. Sur un son de tambourins, les pieds de la jeune femme apparaissent, dansant et écrasant des fleurs jaunes, blanches et rouges. Elle réapparaît avec son double mais les visages laissent rapidement la place à une chorégraphie de mains mimant l'ouverture d'une fleur. Dans la dernière partie de la vidéo, les deux jeunes femmes se parlent en réalisant différents essais chorégraphiques (ill. 97).

Illustration n° 97
Sylvie BLOCHER – *Marie et Madeleine*
vidéo – 12' – 2004

Les notes d'intention de Sylvie Blocher citées plus haut, montrent la volonté de l'artiste de travailler le rapport que le Christ entretient avec son propre corps dont il semble expérimenter toute la dimension charnelle et sensuelle avec des caresses. Mais Sylvie Blocher va plus loin en filmant un lavement des pieds qui, dans la culture indienne, peut paraître dérangeant. En effet, Isabelle Renaud-Chamska rappelle à ce titre qu'il est « très difficile, voire impossible, en Inde comme dans beaucoup de pays du monde, de convaincre une jeune fille ou une femme de se laisser laver les pieds par un homme, à plus forte raison sous l'œil d'un tiers »[274]. Dans cette scène singulière, Sylvie Blocher place son spectateur face à une scène d'une grande intimité où les gestes sont empreints de sensualité mais aussi de respect. Or, le contact charnel entre la paume des mains de l'homme et le pied de la jeune femme éveille chez les deux personnages leur « double », leur altérité qu'ils doivent affronter.

Sylvie Blocher évoque régulièrement la notion d'altérité dans son travail. En 2002, l'artiste vidéaste accorda une interview dans laquelle elle présentait son œuvre *Le Jugement de Pâris* qui « parle d'une dignité retrouvée et du courage qu'il faut aux hommes pour accepter d'être composées d'une partie non-héroïque (féminine) et sortir du schéma qui consiste à être un Homme, un Vrai ... »[275]. Cette volonté de mettre en lumière la part féminine de chaque homme

274 RENAUD-CHAMSKA (Isabelle), *Marie-Madeleine en tous ses états : typologie d'une figure dans les arts et la littérature, IV^e^-XXI^e^ siècle*, Paris, Cerf, 2008, p. 110.

275 *Sylvie Blocher : living pictures and other voices*, catalogue d'exposition, Casino – Forum d'art contemporain, Luxembourg, 14 décembre 2002 – 16 mars 2003, p. 47.

remonte aux années 1980 lorsque Sylvie Blocher travailla sur son projet *Nuremberg* pour lequel elle réalisa des recherches qui l'amenèrent à lire des récits de déportés et des discours de nazis. Elle y découvrit notamment la « haine viscérale » que portait Joseph Goebbels pour « le féminin dans le corps des hommes »[276] que l'artiste interprète comme une peur de l'autre mais surtout comme une peur de sa propre altérité, de son double que certains préféreraient anéantir plutôt que d'affronter. Dans *Marie et Madeleine*, le lavement des pieds provoque un dédoublement du corps féminin traduisant le caractère ambigu et contradictoire du personnage biblique. Cette double identité se retrouve jusque dans le titre *Marie et Madeleine*, la pureté s'opposant au péché, l'ascétisme à l'apparat, la contemplation à la vie active.

Dans la Bible, lorsque la « pécheresse » se plaça aux pieds de Jésus pour lui baigner les pieds de larmes et de parfums, les couvrir de baisers et les essuyer avec sa chevelure, Jésus lui dit : « Tes péchés ont été pardonnés » (Luc 7, 48). Lorsque le Christ fut accueilli chez Marthe et Marie, cette dernière choisit d'écouter sa parole plutôt que d'être active aux tâches de la maison[277]. Enfin, lorsque Marie de Magdala fut guérie de ses démons, elle suivit le Christ jusque dans sa Passion[278]. Comme il l'a été précisé précédemment, ces trois personnages ont longtemps été associés à une seule et même personne désignée sous le nom de Marie-Madeleine. Les trois épisodes évoqués témoignent d'un changement d'attitude et de vie de la part de Marie-Madeleine lorsque cette dernière rencontra le Christ. Dans son œuvre *Marie et Madeleine*, Sylvie Blocher illustre par ce lavement des pieds, ces moments de rencontres où le Christ révéla la dimension spirituelle de Marie-Madeleine. Dans la vidéo, elle vient à la rencontre de son double, l'accepte et dialogue avec lui avec le langage du corps. Toutefois, la scène du lavement des pieds n'éveille pas uniquement le double de Marie-Madeleine car elle provoque également un acte de flagellation que le Christ s'inflige avec une fleur à l'aspect phallique. Marie-Madeleine éveille à son tour le double du Christ que ce dernier affronte, combat puis accepte en transformant la flagellation en une caresse. Le Christ, en venant à la rencontre de Marie-Madeleine, découvre son double et accueille sa part humaine et pécheresse.

La complexité et l'ambiguïté du personnage de Marie-Madeleine ont donné naissance à une riche tradition iconographique devenant une source d'inspiration importante pour les artistes.

276 *Ibid*.

277 « Le Seigneur lui répondit : 'Marthe, Marthe, tu t'inquiètes et t'agites pour bien des choses. Une seule est nécessaire. C'est bien Marie qui a choisi la meilleure part ; elle ne lui sera pas enlevée' » Luc [10. 41-42]

278 « Or, par la suite, Jésus faisait route à travers villes et villages ; il proclamait et annonçait la bonne nouvelle du Règne de Dieu. Les Douze étaient avec lui, et aussi des femmes qui avaient été guéries d'esprits mauvais et de maladies : Marie de Magdala, dont étaient sortis sept démons, Jeanne, femme de Chouza, intendant d'Hérode, Suzanne et beaucoup d'autres qui les aidaient de leurs biens » Luc [8.1-3].

Parmi les différents épisodes de la vie de Marie-Madeleine, l'artiste française Tania Mouraud fut particulièrement marquée par son retrait du monde pour faire pénitence durant trente années dans la grotte de la Sainte Baume. Marie-Madeleine devint alors pour l'artiste un « symbole de la vie spirituelle »[279] qu'elle voulut traduire à travers une bande sonore qui rassemble des murmures des basses profondes russes, des cloches d'églises byzantines, des conques tibétaines, quatre sons de shofar et le chant du kaddish. Réalisée avant la vidéo, cette bande sonore constitue l'essence de l'œuvre *Myriam Hamagdalit* et peut se suffire à elle-même. Cette expérience a d'ailleurs été réalisée à la chapelle des Templiers à Metz où l'œuvre avait, selon Tania Mouraud, « acquis toute sa force »[280].

Cependant, *Myriam Hamagdalit* se compose également de deux vidéos réalisées en mai 2004 en Israël. La première, placée à gauche de l'installation, montre le Mont Arbel filmé du lac de Tibériade dans une brume matinale donnant à l'image un aspect flou. Face à celle-ci, au rythme de l'ondulation de l'eau du lac, le spectateur est invité à quitter le monde matériel pour vivre une expérience de contemplation et de méditation qui le rapprocherait de l'expérience spirituelle de Marie-Madeleine. Cette expérience se poursuit avec la seconde vidéo montrant des pèlerins dont le rythme régulier de la marche crée, en réponse à la première vidéo, un effet hypnotique renforcé par le flou des silhouettes (ill. 98).

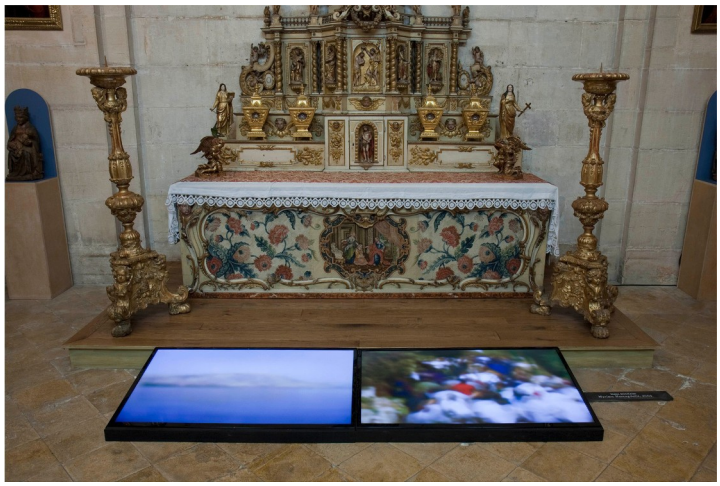


Illustration n° 98
Tania MOURAUD – *Myriam Hamagdalit*
Présentée au musée d'Art sacré de Dijon durant l'exposition « Une spiritualité au féminin » du 20 mars au 30 décembre 2013

À partir du personnage de Marie-Madeleine, Tania Mouraud réalisa une œuvre qui, par le temps d'observation, de contemplation et d'écoute qu'elle exige, devient un espace et un moment de retrait de notre société de consommation. Le corps de Marie-Madeleine est totalement absent de l'œuvre, il ne subsiste d'elle que son expérience spirituelle que le

279 RENAUD-CHAMSKA (Isabelle), *op.cit.*, p. 38.
280 Extrait de l'entretien avec Tania Mouraud du 12 juin 2018.

spectateur est invitée à vivre comme un passage vers un nouvel état de conscience à travers le son, la musique, le mouvement des formes et des couleurs. Une approche esthétique similaire est repérable dans la vidéo de Nicolas Barrié intitulée *Le portrait d'Amélie* dans laquelle, entre abstraction et figuration, les traits du visage de la Vierge Marie se dessinent.

b) Sacralité du corps

En 1999, le vidéaste français Nicolas Barrié demanda à Amélie Dutheil, une morphopsychologue[281], de réaliser le portrait de la Vierge Marie. Le discours d'Amélie Dutheil constitue une grande partie de la bande sonore de la vidéo mais la voix transformée est perçue comme sourde et synthétique. Ces effets, mêlés à des bruits et de la musique électroniques, rendent les phrases difficilement audibles. Seuls quelques fragments peuvent être distinctement entendus, entre autres : « expression figée et majestueuse », « pureté intérieure », « noblesse extérieure », « harmonie », « force surnaturelle », « profil grec », « sentiments fortement intériorisés », « vive sensibilité », « menton arrondi », « pilier central de la famille », « spiritualité », « respect », « équilibre ». À ces mots répondent des images abstraites et colorées qui, progressivement, rencontrent différentes parties de visages féminins (front, nez, yeux). Tandis que l'environnement sonore se modifie pour acquérir une dimension plus solennelle et sacrée, des portraits de femmes apparaissent comme une réponse à la description faite par Amélie Dutheil qui s'appuie sur les « images idéalisées du Moyen-Âge »[282]. Les termes choisis pour décrire la Vierge Marie renforcent la dimension spirituelle, pure et supérieure du personnage biblique et les créations visuelles et sonores qui répondent au discours enveloppent dans un premier temps le spectateur dans une atmosphère spectrale voire surnaturelle.

En réponse au texte et aux sons, Nicolas Barrié confronte son spectateur à une succession d'images abstraites colorées pouvant évoquer des vues microscopiques en mouvement ou des fréquences électroniques. Les bruits de bips répétés, proches de ceux d'un sonar, donnent l'illusion auditive d'être dans un espace fermé comme un sous-marin. Or, l'ambiance se modifie lorsque les traits d'un visage féminin apparaissent de manière spectrale dans un souffle long et profond. Puis, dans une musique qui se rapproche progressivement de chants religieux, des images abstraites et figuratives se croisent, des morceaux de visage se succèdent comme un répertoire de formes dans lequel il faut trouver la bonne combinaison pour dessiner

281 Inventée par le docteur Louis Corman en 1937, la morphopsychologie repose sur les relations entre formes du visage et traits de personnalité.

282 http://www.nat.fr/videoformes/FESTIVAL/2001/instalext.html

le portrait recherché. Soudain, des visages entiers apparaissent en noir et blanc. Les images sont floues, abîmées, contrastées, voilées ou spectrales, contribuant à faire du *Portrait d'Amélie* une vidéo où tout n'est qu'impression, sensation et visions au rythme des couleurs, des formes et des sons. Quelques écrans d'un blanc aveuglant surgissent de manière subliminale, évoquant l'effet d'un flash photographique telle une apparition qui répond aux fragments de paroles audibles du discours d'Amélie Dutheil faisant émerger des visages de Vierges. L'abstraction liée au spirituel dialogue avec l'incarnation progressive du visage de la Vierge sans perdre pour autant la dimension sacrée du personnage, rappelée par la musique et les chants (ill. 99).

Illustration n° 99
Nicolas BARRIÉ – *Portrait d'Amélie*
vidéo – 7'29'' – 1999

Dans les exemples donnés dans ce chapitre consacré au corps féminin, la question de la dualité ne doit pas être appréhendée comme une opposition mais bien comme une complémentarité où se crée un dialogue entre deux notions. Entre spirituel et charnel, le corps conserve une dimension sacrée que la vidéaste Marion Castor veille à rappeler. En effet, face à l'omniprésence du corps dans notre société, elle posa la question suivante : quelle conception avons-nous du corps ? Aussi, l'artiste orienta ses recherches sur la conception du corps dans sa relation aux autres en mettant en lumière que le corps, façonné par le contexte social et culturel, est notre lien de communication avec l'extérieur. Or, selon Marion Castor, pour répondre à certains critères sociaux, culturels et religieux, le corps se détourne de son identité réelle et se mystifie ; l'image que nous avons du corps n'est donc pas réelle mais fantasmée, jusqu'à devenir « effrayante et obsessionnelle »[283]. Aussi, la connaissance de soi

283 CASTOR (Marion), *Oui*, livret de présentation du projet, n.p.

devient indispensable pour ne plus appréhender le corps avec méfiance et pour reprendre contact avec son intériorité. À cette fin, Marion Castor réalisa la vidéo *Organica* dans laquelle une jeune femme fuit l'extérieur (ill. 100). Au début de la vidéo, la protagoniste monte en courant des escaliers pour s'enfermer dans sa chambre. Dans un espace clos où elle se croit en sécurité, elle se retrouve confrontée à elle-même puis, pour fuir son apparence, elle vient à la rencontre de son corps organique, de son intériorité, traduite visuellement par des images abstraites évoquant, en écho au *Portrait d'Amélie* de Nicolas Barrié, des cellules observées à l'aide d'un microscope.

Illustration n° 100
Marion CASTOR – *Organica*
Vidéo – 9'22'' – 2002

Au sein du travail de Marion Castor, le corps est présenté à la fois comme une structure symbolique, un support de fantasme et de projection « susceptible de rallier les formes culturelles les plus larges »[284], cristallisant l'imaginaire social. Aussi, notre propre corps, peut nous être étranger, devenir une gêne, un poids, jusqu'à provoquer une aversion à être touché ou à toucher. Cette rencontre avec son propre corps constitue donc pour l'artiste une étape essentielle dans la connaissance de soi et dans l'acceptation du ressenti. La vidéo *Organica* témoigne d'une forme de rejet puis de reconquête du corps illustrant la réflexion de Marion Castor voulant montrer que la « connaissance de soi passe par la désacralisation du corps pour lui rendre sa sacralité »[285].

284 CASTOR (Marion), *ibid.*
285 CASTOR (Marion), *ibid.*

Ne plus avoir peur de son corps permet d'en découvrir sa valeur sacrée et faire de cette rencontre une expérience mystique. Le corps qui, au départ, était appréhendé comme un objet de séduction et de communication devient un « objet sacralisé » d'où émane une jouissance. Ce corps devient un terrain d'accueil de sensations et d'émotions extériorisées à travers des expériences mystiques, des processions ou des larmes qui rapprochent la figure féminine du sacrifice, de la douleur et de la compassion.

2. Figure féminine, figure empathique

Du 20 mars au 30 décembre 2013, le musée d'Art sacré de Dijon et le musée du Hiéron de Paray-le-Monial ont accueilli les œuvres de dix-huit artistes féminines pour l'exposition intitulée *Une spiritualité au féminin*[286]. Cette exposition fut inspirée par les lieux, l'église du monastère des bernardines, devenue le musée d'Art sacré de Dijon en 1980. La vie spirituelle de ces femmes constitua le point de départ d'une réflexion basée sur la volonté de mettre en lumière une vie bâtie sur une quête quotidienne du divin. Cependant, organiser une exposition autour d'un sujet qui touche à l'indicible présentait certaines difficultés qui amenèrent les organisateurs à appréhender la spiritualité à travers le prisme de la création contemporaine. Installations, peintures, photographies, sculptures et vidéos, réalisées par des artistes féminines, intégrèrent les collections permanentes des musées de Dijon et de Paray-le-Monial pour dialoguer avec elles et explorer avec une spiritualité féminine. La diversité des œuvres offraient de multiples clefs de lecture permettant d'une part, de mettre en exergue la richesse du sujet et d'autre part, de soulever des questions liées à l'art, à la théologie et aux sciences sociales qui renouvelaient l'approche de la condition féminine. En effet, l'exposition présentait une volonté d'interroger la condition féminine autrement que par la question du genre dont les études se concentraient essentiellement sur des thèmes gravitant autour des relations hommes-femmes, de la maternité et du souci esthétique. Le choix des termes invitait également à une certaine prudence car parler de *la* femme ou du féminin pouvait illustrer une vision patriarcale alors que l'exposition s'interrogeait sur les conséquences de l'émancipation des femmes sur leur propre corps. En effet, le mouvement de libération des années 1970 permit aux femmes de s'extraire de l'espace familial au sein duquel elles tenaient le rôle d'épouse et/ou de mère, pour s'engager dans la société sans être définie par leur sexe, pouvant impliquer un rejet total de leurs anciens rôles familiaux et conjugaux. Or, pourquoi les corps

286 *Une spiritualité au féminin*, catalogue d'exposition, Musée d'art sacré de Dijon/Musée du Hiéron de Paray-le-Monial, 20 mars – 30 décembre 2013.

d'épouse, de mère ou d'amante devraient-ils être rattachés à une forme d'asservissement ? Sans pour autant se marier, enfanter ou avoir des rapports sexuels, chaque femme possède en elle ces perspectives qu'elle peut/veut ou non concrétiser. Or, ces perspectives sont liées au corps et ne peuvent être ignorées car le corps lui-même ne cesse de les rappeler tout au long de la vie d'une femme. En effet, la vie de chaque femme est ponctuée de rappels de sa dimension incarnée, lui faisant prendre conscience que son rapport au monde passe indubitablement par le corps. À ce titre, les œuvres répondant au thème de la spiritualité au féminin mirent en lumière certaines théories sociologiques avancées au cours des années 1970 et 1980 par Nancy Chodorow et Carol Gilligan présentant les dispositions féminines à porter une attention particulière à autrui et à développer une tendance naturelle à l'empathie. En effet, dans les années 1970, Nancy Chodorow soulignait notamment le rôle de l'éducation dans le développement de « dispositions maternantes » chez les filles qui sont amenées à devenir le double de leur mère, tandis que les garçons sont davantage amenés à se détacher de cette dernière, à affirmer une identité individuelle et autonome[287]. En 1982, Carol Gilligan développa quant à elle la théorie du « care », basée sur des enquêtes psychosociologiques à partir desquelles l'auteur orienta son propos autour d'une éthique qui serait spécifiquement féminine, présentant les femmes comme des êtres disposés à se préoccuper du bien-être d'autrui[288]. Les études et critiques[289] qui découlèrent de ces travaux apportèrent des visions complémentaires et des nuances aux théories avancées tout en conservant la mise en lumière d'une caractéristique féminine d'une conduite dans le monde « selon une posture éminemment relationnelle »[290] et dont le corps en est le vecteur. Or, cette dimension trouve un écho dans plusieurs vidéos du corpus de la présente recherche. Ces dernières offrent une expérience du féminin où le corps apparaît comme le vecteur des relations avec autrui mais qui, à travers le prisme du religieux, développe aussi une dimension proche du sacré.

À ce titre, dans un échange épistolaire, Catherine Clément et Julia Kristeva tentèrent de définir les liens entre le féminin et le sacré. Le choix de cette forme de dialogue permit aux

287 En 1978, Nancy Chodorow publia *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender* aux éditions University of California Press.

288 En 1982, Carol Gillian publia *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development* aux éditions Harvard University Press. L'ouvrage fut traduit en français et publié aux éditions Flammarion pour la première fois en 1986 sous le titre *Une si grande différence*. En 2008, le livre fut réédité sous un nouveau titre *Une voix différente : pour une éthique du « care »*. Une troisième édition parut en 2019 sous le titre *Une voix différente : la morale a-t-elle un sexe ?*.

289 À titre d'exemple, nous pouvons citer *Caring : a Feminine Approach to Ethics and Moral Education* de Nel Noddings (Berkeley, University of California Press, 1984), *Moral Boundaries. A Political Argument for an Ethic of Care* de Joan Tronto (Londres, Routledge, 1993) ou *Maternal Thinking : toward a Politics of Peace* de Sara Ruddick (Boston, Beacon Press, 1995).

290 FROIDEVAUX-METTERIE (Camille), « L'expérience du féminin. Le corps, soi et les autres » in *Une spiritualité au féminin,* catalogue d'exposition, Musée d'art sacré de Dijon/Musée du Hiéron de Paray-le-Monial, 20 mars – 30 décembre 2013, p. 25.

deux auteurs de présenter le sujet comme une question ouverte où les réponses données agrandissaient davantage le champ de réflexion qu'elles ne le limitaient. Au sein de ce dialogue, le sacré est présenté sous deux formes : l'une rattachée à la force et à la fécondité, l'autre reliée au sacrifice. Sans être spécifiquement liés au féminin, ces deux versants du sacré entretiennent un rapport particulier avec le féminin où le corps intervient comme vecteur. Entre Eros et Thanatos, le corps féminin est lié au temps qui passe, il s'inscrit dans une durée, notamment avec les cycles menstruels et la grossesse. Ces moments de vie sont un rappel constant d'un lien au corps, à la chair qui subit différentes formes de souffrance. Cette expérience de la douleur, commune à toutes les femmes, les unit entre elles. Par conséquent, ces liens indéfectibles avec le corps, ne rendent-ils pas les femmes plus sensibles à la souffrance d'autrui et ne favorisent-ils pas le partage et l'empathie ? La Pietà, les expériences extatiques des mystiques, les larmes et les cris des pleureuses témoignent d'une oblativité et d'une sensibilité à la souffrance d'autrui à l'image de l'amour maternel mais ils font également du corps féminin un intermédiaire entre le terrestre et le divin.

2.1. Sacrifice et douleur

Parmi les artistes de l'Art corporel, Gina Pane apparaît comme l'une des figures de proue avec un travail qui s'inscrit dans une démarche prenant systématiquement « l'autre » en considération afin de mettre en lumière le rôle du corps comme médiateur social.

> « C'est à vous que je m'adresse parce que vous êtes cette 'unité' de mon travail :
> L'AUTRE.
> L'homme isolé, même s'il cherche la 'vérité' est inconcevable, toutes ses manifestations sont propres à la vie sociale.
> LE CORPS A SA PLACE CAPITALE DANS LE 'NOUS' »[291].

Le corps de l'artiste est alors mis à l'épreuve au sein de performances générant un certain inconfort au sein du public. Les sensations provoquées permettent au spectateur de reprendre conscience de son corps alors que ce dernier apparaît oublié dans une société occidentale envahie par les nouvelles technologies. De manière plus spécifique, à l'instar des artistes féminines performers et vidéastes, Gina Pane interroge sa propre identité et le corps féminin apparaît comme un lieu de sacrifice et de douleur. En effet, le 11 janvier 1973, à la galerie

291 PANE (Gina), *Lettre à une inconnue*, Paris, ENSBA, coll. Écrits d'artistes, 2004, p. 14.

Stadler à Paris, Gina Pane réalisa une action en trois parties, intitulée *Autoportrait(s)*, intégralement filmée pendant les 45 minutes et 53 secondes de la performance (ill. 101).

Illustration n° 101
Gina PANE - Action *Autoportrait(s)* : mise en condition / contraction / rejet (11 janvier 1973)
Photographies couleur sur panneaux de bois peints (Photographe : Françoise Masson) – 113 x 113 cm
Inscriptions :
Autoportrait(s). Action : Mise en condition - 11.1.73. Rodolphe Stadler. Gina Pane
Autoportrait(s). Action : Contraction - 11.1.1973 - Rodolphe Stadler Paris. Gina Pane
Autoportrait(s) Action : rejet - 11.1.73 - Rodolphe Stadler Paris. Gina Pane

Durant la première partie, Gina Pane allonge son corps dans une cage métallique placée à cinquante centimètres du sol et dans laquelle brûlent quinze bougies. Pendant 24 minutes, le spectateur contemple l'image d'un corps subissant la chaleur qui émane des bougies. La fixité de l'image répond à la fixité du corps qui se crispe sous la douleur, métaphorisant la souffrance de l'accouchement durant lequel la femme garde en elle la souffrance des contractions[292]. L'action se poursuit avec des actes de mutilations après lesquels Gina Pane tente de boire un litre de lait. Le sang de la souffrance se mêle au lait nourricier, deux symboles de la condition féminine[293], que l'artiste rejette après s'en être gargarisée. La douleur provoquée et ressentie par l'artiste est partagée avec les autres femmes qui la reçoive comme un don. Les performances de Gina Pane jouent alors le rôle de catharsis où le corps est donnée en sacrifice pour permettre à la douleur d'être partagée afin d'être atténuée. Or, ce partage de la douleur est-il encore possible en visionnant la vidéo réalisée pendant la performance ? À la différence d'une photographie, la vidéo permet d'une part, de rendre davantage perceptible la douleur ressentie par le sujet et d'autre part, de donner le sentiment de revivre la performance en direct. Selon Françoise Parfait, le télé-spectateur se replace « dans la temporalité exacte du spectateur de l'action directe, et lui permet de partager la douleur de l'artiste durant tout le temps où elle reste sur le 'grill' ». L'auteur poursuit en

292 LE BRETON (David), « Body Art : la blessure comme œuvre chez Gina Pane » in *Communications*, n° 92, 2013/1, p. 104.
293 LE BRETON (David), *ibid*.

observant que le « visage de douleur attirant la compassion » résonne avec les « madones de douleur du Moyen Âge » et les « femmes qui choisissent de se sacrifier »[294].

La performance permet de confronter le public au corps et à la douleur subie de manière frontale dans le but de sortir le spectateur d'un pur état contemplatif. Le passage du statut de spectateur à téléspectateur pourrait atténuer voire annihiler les effets de la performance. Or, la vidéo et les choix de réalisation qui en découlent permettent au contraire de les restituer voire d'exacerber les souffrances. Cette mise en lumière du sacrifice et de la douleur à partir de la vidéo s'observe dans les œuvres de Natacha Muslera, Michela Formenti et André Goldberg qui tentent de restituer la force de chaque expérience vécue par les protagonistes mais aussi de mettre en exergue la dimension symbolique rattachée aux thèmes des mystiques, des processions et des lamentations.

a) L'expérience mystique d'Angèle de Foligno

En 2009, Natacha Muslera s'intéressa au personnage d'Angèle de Foligno, une châtelaine de la région italienne de l'Ombrie, qui menait une vie de jouissance avant de vivre, à l'âge de trente-sept ans, une expérience spirituelle qui la conduisit à se détacher de ses biens matériels mais aussi de sa famille. Née en 1248 et morte en 1309, Angèle de Foligno est une figure du « mysticisme féminin » du XIII^e^ siècle, une forme de piété où les « femmes mystiques ont toutes en commun une relation privilégiée avec Dieu, […] avec son incarnation, Jésus »[295]. Cette relation fusionnelle traduit un amour et une compassion inconditionnels relatés dans des écrits qui constituent la littérature mystique. Celle-ci témoigne des états d'extase vécues par ces femmes, évoquant entre autres des apparitions du Christ, des évanouissements mais aussi des actes de mutilation pour revivre le supplice de la crucifixion. Le récit des expériences mystiques d'Angèle de Foligno avait été recueilli puis transcrit par son confesseur et parent, le frère franciscain Arnaud. Le texte parut sous le nom de *Memorial* auquel est venu s'ajouter celui des *Instructions*, formant *Le Livre des visions et instructions*. Ce dernier témoigne notamment des « phénomènes d'incorporation » qui caractérisent la mystique féminine, liés à l'eucharistie, aux plaies du Christ et aux instruments de la Passion. En effet, au XIII^e^ siècle, la dévotion eucharistique connut un essor, permettant

294 PARFAIT (Françoise), *Vidéo : un art contemporain*, Paris, Regard, 2001, p. 190-191.

295 BOQUET (Damien), « Incorporation mystique et subjectivité féminine d'après le *Livre* d'Angèle de Foligno († 1309) », in *Clio. Femmes, Genre, histoire* [En ligne], 26/2007, mis en ligne le 23 août 2013, http://clio.revues.org/6553, p. 1.

« au fidèle d'établir une communication personnelle avec le Christ […] directement accessible aux sens »[296]. Aussi, voyant dans cette acte de communion une ingestion du corps de Jésus, Angèle de Foligno s'y investit jusqu'à la dépendance. Elle voua également un culte aux plaies du Christ dont elle ne cessa d'évoquer le sang qu'elle se voyait boire ou dont elle se voyait immergée pour se purifier. Enfin, dans ses nombreuses évocations de la croix, symbole de souffrance et du sacrifice du Christ, Angèle de Foligno se désignait comme responsable de la crucifixion. Elle inspira des écrivains tels que Joris-Karl Huysmans ou Georges Bataille, et la lecture du *Coupable* et de *L'expérience intérieure* permit à Natacha Muslera de découvrir Angèle de Foligno dont elle voulut mettre en images l'expérience mystique « palpable, concrète, [...] intellectuelle et abstraite, exprimée à travers son corps mis à l'épreuve pour dépasser ses limites »[297].

Natacha Muslera place tout d'abord son spectateur devant un écran noir pendant plus de deux minutes. Durant ce laps de temps, l'œil s'habitue progressivement à l'obscurité et commence à percevoir des nuances de couleurs qui donnent de la matière à l'image. Des chants de cigales constituent le fond sonore lorsque parvient progressivement une musique aux sonorités aiguës et métalliques. Le volume sonore augmente puis, lorsque la musique s'arrête brusquement, la silhouette de montagnes se dessine devant un ciel bleu nuit. Cette vision ne dure que quelques secondes avant que le spectateur ne soit ébloui, dans un bref instant, par une lumière blanche aveuglante. Le passage de l'obscurité à la lumière est brutal et l'image d'une femme surgit comme une apparition. Elle s'avance au milieu de dunes de terre brune, porte des cheveux bruns, longs, détachés et une robe rouge. Sa démarche est chancelante et son visage est recouvert de sang. Soudain, le corps tombe violemment au sol dans une respiration forte, proche de l'essoufflement. Sur deux plans qui s'enchaînent, la jeune femme est montrée au sol, le visage couvert de sang et les yeux fermés. Le cadrage permet au corps de créer une diagonale qui renforce l'idée de chute (ill. 102). Une voix *off* féminine retentit, récitant des extraits du *Livre des visions et instructions*. Natacha Muslera provoque un choc visuel et sonore dès les premières minutes de la vidéo afin de restituer la puissance des visions et des tribulations vécues par Angèle de Foligno. Entre cris et silence, jouissance et recueillement, chute et élévation, profondeur et hauteur, Angèle de Foligno vécut une lutte intérieure qui pourrait être rapprochée d'une forme d'hystérie. Toutefois, Sylvie Durastanti veille à nuancer cette approche des mystiques en soulignant que « l'expérience intérieure met

296 BOQUET (Damien), *op.cit*., p. 3.
297 Extrait des échanges écrits avec Natacha Muslera.

en jeu les forces les plus contradictoires, les plus déchirantes de l'individu »[298]. *Le Livre des visions et instructions* témoigne de ces états extrêmes plongeant Angèle de Foligno dans une souffrance physique et mentale à laquelle le spectateur est confronté mais aussi appelé à partager dans la vidéo de Natacha Muslera.

Illustration n° 102
Natacha MUSLERA – *Angèle de Foligno*
vidéo – 45' – 2009

Dans un plan d'ensemble, cadrée au centre de l'image, Angèle de Foligno est nue au milieu du paysage aride et escarpé. Dans un fondu, elle réapparaît vêtue d'une robe longue, élégante et ondoyante. Comme un souvenir, Angèle de Foligno se revoit dans ses vêtements d'apparat quand soudainement, « le désir de la pauvreté » survient, toutefois encore fragile face aux tentations et à la peur. Or, quand son corps réapparaît nu, il vient illustrer le moment de l'illumination, renforcé par une lumière vive et blanche qui accentue la pâleur du corps mais aussi le sentiment de pureté qui répond aux paroles de la mystique évoquant les plaies du Christ dont elle boit le sang purificateur. Natacha Muslera approche le regard du spectateur de plus en plus près du corps d'Angèle de Foligno. En effet, les yeux puis les lèvres apparaissent en très gros plan, alternés avec des écrans d'un rose pâle donnant le sentiment que nous sommes au plus près de la chair. Un moment de dialogue et de confidence se crée entre le spectateur et la mystique qui s'adresse pour la première fois directement à la caméra. Cette proximité avec le personnage est une invitation à partager son expérience intérieure, sa souffrance physique et mentale, ses moments de méditation et de tribulations, atteignant leur point culminant lorsque Angèle de Foligno apparaît dans un état de convulsion (ill. 103). Les paroles qui résonnent en écho révèlent sa part double, la duperie dont elle s'accuse, opposant « la fille d'oraison » qu'elle prétendait être à « la fille de colère, et d'enfer et d'orgueil » qu'elle affirme être réellement. Néanmoins, à ces instants de lutte intérieure, succède l'expérience d'une rencontre avec le divin décrite en des termes qui évoquent l'illumination,

298 DURASTANTI (Sylvie), « Préface » in FOLIGNO (DE) Angèle, *Le livre des visions et instructions*, Paris, Seuil, coll. Points, 1991, p. 14.

la pénétration, l'incarnation. Le paysage aride du début de la vidéo a fait place à une nature plus douce et vaste reflétant la présence divine dont Angèle de Foligno se sent envahie.

Illustration n° 103

La mystique vit une rupture, un passage qui la conduit de l'ombre à la lumière que Natacha Muslera fait vivre au spectateur en le plongeant de nouveau dans l'obscurité. En effet, l'écran devient noir mais des nuances de couleurs sont encore visibles. Progressivement, le visage se dessine dans l'obscurité tandis que la jeune femme continue de parler en s'adressant à la caméra (ill. 104).

Illustration n° 104

Elle réapparaît dans la lumière baignée d'une aura, révélant une nouvelle part d'elle-même :

> « Je vis en moi deux parts, comme si une déchirure m'avait coupée en deux. Ici ce qui est de Dieu, l'amour et le souverain bien ; et. là, ma part, sécheresse et vide, vide absolu. Et, dans cette lumière, je vis que ce n'était pas moi qui aimais. Je me voyais pourtant dans l'amour ; mais c'était en vertu d'un don »[299].

Une communion se crée entre la mystique et la nature par les gestes d'étreinte qu'elle porte à un arbre, ou l'immersion de son corps dans l'eau de mer (ill. 105). Allongée dans l'eau, Angèle de Foligno se laisse portée par le mouvement de l'eau pour traduire son enivrement :

299 FOLIGNO (DE) Angèle, *Le livre des visions et instructions*, Paris, Seuil, coll. Points, 1991, p. 80.

« Voici que je plonge l'amour en toi : Tu seras chaude, embrasée, ivre, ivre sans relâche. »[300]

Illustration n° 105

Toute la dimension charnelle et sensuelle d'Angèle de Foligno se décuple. Un insert sur sa peau crée un nouveau moment d'intimité et de proximité avec le spectateur qui est soudainement plongé dans un environnement fermé, humide et chaud. Angèle de Foligno y est assise, les cheveux détachés et ne portant qu'une chemise blanche laissant ses jambes découvertes. Le long de sa jambe, elle fait glisser une lame de rasoir puis la rapproche de sa langue. À cet instant, les paroles décrivent en détails l'image du Christ crucifié, ses plaies et le sang qui s'en échappe. La mystique les contemple, les admire et les incarne dans une recherche de communion avec le corps christique. Une musique tribale devient de plus en plus présente et le rythme s'accélère traduisant les sensations physiques du moment d'extase d'Angèle de Foligno devant le corps du Christ. Natacha Muslera crée une vidéo tout en tension qui traduit la fièvre, l'ardeur d'un personnage recherchant une relation fusionnelle avec Dieu (ill. 106).

Illustration n° 106

« Je désire, je désire, j'ai faim et soif, mes enfants ; j'ai faim et soif que vous vous abîmiez dans l'abîme, que vous vous engloutissiez dans la profondeur de votre néant et dans la hauteur de l'immensité divine »[301].

300 FOLIGNO (DE) Angèle, *op.cit.*, p. 94.
301 FOLIGNO (DE) Angèle, *op.cit.*, p. 192.

Par la conjugaison du travail de la lumière, du temps et du mouvement, Natacha Muslera plonge son spectateur dans une expérience immersive afin de partager les sensations physiques et visuelles qui menèrent Angèle de Foligno à vivre un état de « transformation » :

> « Quand elle causait avec le Seigneur, la joie donnait à Angèle une autre figure et un autre corps ; la délectation du Saint-Esprit mettait sa chair en feu : j'ai vu ses yeux ardents comme la lampe de l'autel ; j'ai vu sa figure ressembler à une rose pourpre. Sa tête avait par moments une richesse, une plénitude de vie, une splendeur, une magnificence angéliques qui l'élevaient au-dessus de la condition humaine ; elle oubliait alors de boire et de manger : on eût dit un esprit sans corps, et pourtant le corps était éblouissant […] J'engage le lecteur à ne pas s'étonner si les paroles ardentes de l'amour remplissent ce livre. La sainte Écriture en est pleine aussi. Le Cantique des cantiques est là pour l'attester. Le lecteur sentira d'ailleurs qu'au milieu des transports et des sublimités, la grâce divine préserva si parfaitement Angèle de l'orgueil, que la hauteur des révélations approfondit l'abîme de son humilité. […] Angèle déclare plusieurs fois, au milieu des transports et des transformations, qu'elle est élevée pour toujours à un nouvel état de lumière, de joie et de délectation, et que cette joie sera éternelle. Voici, je pense, dans quel sens il faut entendre ces paroles. Une nouvelle illustration divine la constitue dans un état nouveau de transformation divine. Cet état est continuel. Elle entre dans une nouvelle lumière, dans un nouveau sentiment de Dieu. Elle entre dans une solitude qu'elle n'a pas encore habitée »[302].

À partir de la vidéo et de la performance de Cécile Duval, Natacha Muslera donne vie au personnage d'Angèle de Foligno et tente d'immerger le spectateur dans une expérience visuelle et sonore capable de figurer l'indicible. En effet, les choix de prises de vue, le travail de la lumière et le son, créent une proximité avec le personnage, permettant de partager son *expérience intérieure*. *Le livre des visions et instructions* constituait déjà une forme de partage mais jugée insuffisante aux yeux de la mystique pour décrire avec exactitude ce qu'elle vivait. Toutefois, le texte ne doit pas être sous-estimé face à l'image car la performance de Cécile Duval lui apporte la puissance nécessaire pour transmettre la force de l'expérience mystique. Du chuchotement au cri, Cécile Duval exprime en une large palette sonore les différents états intérieurs d'Angèle de Foligno que le spectateur accepte ou non d'accueillir pour partager l'expérience du personnage. En effet, au-delà de la contemplation d'images de souffrance et de tristesse, des artistes tels que Michela Formenti et André Goldberg montrent qu'être à l'écoute d'un cri ou d'un silence est également un acte d'accueil et de partage de la douleur.

302 FOLIGNO (DE) Angèle, *op.cit.,* p. 32-35.

b) Lamentations funèbres

Chaque année, au cœur des Pouilles, la ville de Canosa célèbre la Semaine Sainte avec la Procession de la *Desolata.* Le matin du Samedi Saint, au départ de la Chiesa dei santi Francesco e Biagio, près de trois-cent-soixante femmes vêtues de noir défilent dans les rues de Canosa, le visage recouvert d'un foulard noir opaque et entonnant l'*Inno della Desolata* d'Antonio Lotti. Ce chant date du XVIII[e] siècle et est lui-même basé sur le *Stabat Mater* de Jacopone da Todi écrit au XIII[e] siècle. Cet hymne met en lumière la dimension humaine du Christ et évoque la souffrance d'une mère ayant perdu son fils. Chaque année, le chef de chœur Mimmo Masotina conduit le cortège pour l'interprétation de l'hymne à travers les rues de Canosa (ill. 107 et 108).

Illustration n° 107
Mimmo Masotina conduisant le chœur de la procession de la *Desolata*
Lorenzo DI CANDIA - Photographie NB – 2017

Illustration n° 108
Lorenzo DI CANDIA – *Desolata* (série)
Photographie NB – 2017

La procession se présente comme un acte de partage de cette douleur maternelle. Chaque femme porte sur son vêtement une broche sur laquelle est écrit : « La via dei dolori della Madre Desolata ». Elle permet d'identifier les femmes qui appartiennent officiellement au chœur, évitant ainsi l'entrée de personnes qui souhaiteraient intégrer le cortège le jour même. Ce cortège est précédé d'un groupe d'enfants vêtus d'un costume d'ange, ils tiennent dans leurs mains les différents instruments de la Passion : la couronne d'épines, les cordes, les clous, la tenaille, … (ill. 109). Puis, la statue de la Vierge *Desolata* apparaît. Fortement endommagée en 1943 à la suite d'un bombardement, elle fut complètement refaite en 1953. Elle est inspirée d'une toile du XVIII[e] siècle, conservée à la cathédrale San Sabino de Canosa et réalisée par le peintre Giuseppe de Musso di Giovinazzo représentant la Vierge de Douleur entre San Filippo Neri et San Sabino, Patron de Canosa (ill. 110 et 111).

Illustration n° 109

Illustration n° 110
Lorenzo DI CANDIA - *Desolata*
Photographie NB (détail) – 2017

Illustration n° 111
Giuseppe DE MUSSO - *Addolorata e San Sabino*
XVIII[e] siècle
Cathédrale San Sabino, Canosa.

En 2005, l'artiste italienne Michela Formenti réalisa des recherches sur les processions pascales afin de raconter « esthétiquement » les traditions de la culture italienne[303]. En découvrant la procession de la *Desolata* à Canosa di Puglia, l'artiste fut frappée par la dimension fédératrice de cette procession où des centaines de femmes s'unissent pour partager la douleur d'une mère pleurant la mort de son fils. À travers la vidéo *Senza respiro e voce* (ill. 112), Michela Formenti plonge le spectateur immédiatement au cœur de la marche, le submergeant ainsi dans un mouvement faisant écho à la douleur envahissante qui coupe le souffle et laisse sans voix (senza respiro e voce).

303 Extrait de l'entretien avec Michela Formenti du 23 mars 2017.

Illustration n° 112
Michela FORMENTI – *Senza respiro e voce*
vidéo – 7'13'' – 2005

En effet, l'artiste présente une vidéo où apparaissent, d'une écriture manuscrite blanche sur fond noir, les mots suivants : *senza respiro e voce*. Une musique puissante d'instruments de cuivre retentit avant que n'apparaissent les premières images de la vidéo. Celles-ci montrent, en gros plan, des personnes vêtues de noir marchant en ligne, côte à côte, bras dessus dessous pour former une chaîne. L'image est parfois floue et ne laisse voir que le mouvement régulier de la marche, sans aucune ouverture possible pour le regard tandis qu'un chant de femmes vient accompagner la musique. Progressivement, l'image devient aérée et laisse apercevoir les jambes des marcheurs. Ces derniers, sans exception, sont des femmes. Le mouvement de la caméra s'élève peu à peu jusqu'à obtenir une plongée, permettant de constater que les visages sont recouverts d'un voile noir. Le cortège apparaît dense et plonge le spectateur dans une vague noire en mouvement, de nouveau sans ouverture pour le regard. Mais un nouveau plan permet d'avoir soudainement une vision plus large du cortège ; les femmes sont de dos, poursuivant leur marche dans les rues de la ville sous les regards de spectateurs debout sur les bas côtés. Puis, la caméra revient en légère plongée créant une sensation d'immersion mais aussi de submersion. Progressivement, elle revient à sa position de départ, le noir inonde l'image qui devient floue. La vidéo se clôture sur un écran noir où sont écrits ces mots : *Qual di quell'anima bella / Fosse lo strazio indegno / l'umano ingegno immaginar non può / No ! L'umano ingegno immaginar non può.*

La dimension immersive est un élément majeur du travail de Michela Formenti qui réalise toujours ses vidéos dans l'optique de les présenter sous forme d'installation, même si certaines expositions ne lui permettent pas toujours. L'image doit capter toute l'attention du spectateur afin de lui donner le sentiment d'être au cœur de la procession, saisi dans le mouvement de la marche. L'effet de vague est renforcé par le mouvement de la caméra qui monte pour dominer quelques instants le cortège puis redescend au milieu de la marche ne laissant aucun répit pour le regard. L'usage des gros plans met également en lumière cette

position singulière, bras dessus bras dessous, formant une chaîne qui traduit le lien qui unit ces femmes. D'une voix forte et aiguë, elle unissent leur voix, pour demander à la Vierge de partager sa douleur.

L'image de douleur et de lamentations présente des possibilités plastiques et esthétiques qui inspirèrent également des artistes vidéastes tels que André Goldberg à travers l'œuvre *Les Pleureuses*. L'installation vidéo se présente sous la forme d'un triptyque. Au centre, un homme dont on ne voit jamais le visage, se fait laver le corps au gant. Les mains, les bras, les jambes, les pieds, le torse, chaque partie du corps est vue en gros plan montrant ainsi les détails de la toilette. Le frottement du gant sur la peau constitue le seul élément sonore de la vidéo. Le corps repose sur une surface d'un blanc immaculé ; il est pâle et inerte, laissant deviner qu'il s'agit d'une personne défunte. Deux autres vidéos en noir et blanc sont placées de chaque côté de cette image. Elles présentent deux jeunes femmes vêtues de noir, en position assise et face caméra, réalisant une chorégraphie. Leur visage et leurs mains, saisis dans une lumière vive et latérale, se détachent sur un fond noir opaque (ill. 113).

Illustration n° 113
André GOLDBERG – *Les Pleureuses*
vidéo – 3'13'' – 2006

Les trois vidéos qui composent ce triptyque ont été réalisées pour la création du spectacle de danse contemporaine *Thanatos* du chorégraphe Matteo Molès en 2003. Cependant, à l'origine, elles ne furent pas réalisées pour être présentées ensemble. En effet, il avait tout d'abord été demandé à deux danseuses de réaliser une chorégraphie qui devait exprimer le deuil, la tristesse, la séparation, l'abandon, la solitude et l'absence. Cependant, lors du premier visionnage, André Goldberg regretta l'absence de cris ou de gémissements ; seuls des bruits de gestes et de souffles étaient audibles. Or, en ôtant le son, André Goldberg prit conscience qu'il créait un silence venant répondre au thème de la mort. Toutefois, dans le cadre d'un spectacle, la projection alternative de vidéos silencieuses de trois minutes chacune présentait un risque de dissipation de la part du public mais à chaque projection, l'artiste put constater qu'un silence total était respecté. Les deux « solos » des danseuses étaient présentés

séparément sur grand écran tandis que la vidéo de la toilette funéraire était projetée à la fin de la représentation pendant qu'un danseur rampait sur le sol couvert de costumes d'hommes, « comme une âme qui quitte la matérialité de ce corps pour un ailleurs indéterminé »[304].

Or, en 2008, André Goldberg eut pour la première fois, la possibilité de présenter ses œuvres vidéo dans un lieu d'exposition et cette opportunité lui permit de porter un regard différent sur son travail. Quelques années auparavant, l'artiste avait eu l'occasion de visionner une interview de Georges Didi-Huberman dans laquelle le philosophe parlait des « pleureuses » qu'il définissait comme « une représentation de la douleur plus impressionnante que la douleur, dont elle n'est pourtant que le simulacre ». Depuis l'Antiquité, des femmes sont rétribuées pour pleurer lors des veillées funèbres et des enterrements. Particulièrement prisée durant l'Antiquité grecque et romaine, cette pratique exclusivement féminine s'est ainsi installée dans les sociétés méridionales et méditerranéennes[305] mais aussi bien au-delà des frontières européennes, comme en Asie et en Afrique. Ces femmes ont pour mission d'extérioriser la douleur sous forme de cris, de pleurs et de lamentations parfois hystériques. Ces comportements excessifs auraient pour but d'une part, d'encourager l'âme du défunt à quitter le monde des vivants et d'autre part, d'éloigner les mauvais esprits. Ce rituel funéraire s'enracina dans la culture populaire mais au XVII^{e} siècle, en France, il devint la cible des autorités ecclésiastiques ne voyant dans cette théâtralisation du deuil « qu'une atteinte profane (païenne) à la dignité des obsèques »[306] qu'il fallait faire disparaître, notamment en instaurant de multiples interdictions. La popularité du rituel rendit difficile son recul mais progressivement, il ne fut pratiqué qu'exclusivement dans les zones rurales et retirées. Au cours du XX^{e} siècle, il subsista dans quelques régions de France mais les dernières pratiques ont été observées en Corse du Sud au cours des années 1960.

Les réactions des autorités religieuses face à cette pratique funéraire témoignent d'une rupture radicale entre pratiques religieuses et profanes (païennes) liées à la mort. Tandis que les premières privilégient le silence et le recueillement, les secondes sont aux yeux des premières « outrancières et sonores ». Pourtant, cette approche singulière de la mort où l'expression de la douleur est mise au premier plan plongea André Goldberg dans les souvenirs de corps en souffrance à travers l'iconographie chrétienne : Christ en croix, Descente de croix, Pietà, Mise

304 Extrait de l'entretien avec André Goldberg du 25 juillet 2018.
305 LAFFONT (Jean-Luc), « Les pleureuses et crieuses d'enterrements dans la France méridionale » in *Études sur la mort,* n° 144, 2013/2, p. 111.
306 LAFFONT (Jean-Luc), *op.cit.*, p. 121.

au tombeau, … La redécouverte d'œuvres d'art représentant ces thèmes, amena André Goldberg à porter un nouveau regard sur les vidéos du spectacle *Thanatos*. Les vidéos des danseuses furent placées de part et d'autre de la vidéo de la toilette funéraire, constituant ainsi les deux volets extérieurs d'un triptyque. En confrontant couleurs et noir et blanc, André Goldberg créa une tension chromatique mais aussi un contraste de situations entre la froideur de la toilette funéraire et les émotions chorégraphiées des deux danseuses. Tandis que la première présente un acte technique et réaliste sous une lumière glaciale, la seconde offre un univers plus intime et personnel en noir et blanc (ill. 114).

En composant son triptyque, André Goldberg eut tout d'abord en mémoire la légende d'Osiris dont le corps fut démembré. Ses deux sœurs, Isis et Nephtys, partirent à la recherche de ses membres, les rassemblèrent et parvinrent, grâce à leurs lamentations, à attirer les dieux qui ramenèrent le roi à la vie. Certaines représentations de cet épisode montrent les deux sœurs sous la forme de deux oiseaux – des milans ou des faucons – placés aux extrémités du sarcophage, veillant et protégeant le corps du défunt (ill. 115 et 116).

Illustration n° 114

Cette première lecture fait en effet écho au thème des « pleureuses » mais une seconde lecture peut également être apportée. En intitulant son triptyque *Les Pleureuses*, André Goldberg fait référence à un rituel funéraire dont l'une des principales caractéristiques, rappelons-le, est l'expression de la douleur par les cris et les chants. Or, comme il l'a été souligné précédemment, l'artiste fit le choix d'ôter le son, créant ainsi deux vidéos où la douleur et la tristesse sont exprimés par les gestes mais contenus dans un silence qui appuie l'atmosphère de deuil. Ce silence est une invitation à la contemplation et à la méditation autour de la douleur pouvant faire écho aux triptyques religieux dont le souvenir amena André Goldberg à composer son œuvre sous forme de triptyque. Au centre, le « panneau » montre des plans qui peuvent évoquer le corps christique, entouré de deux femmes qui, par leur gestuelle traduisant notamment la douleur, la tristesse et le deuil, peuvent être rapprochées des femmes au pied de la croix.

Illustration n° 115
Osiris entouré d'Isis et Nephtys
Mur d'une chambre intérieure du Temple d'Hator (Dendérah, Égypte)

Illustration n° 116
Osiris se tenant entre Isis et Nephtys
Dessin d'après un bas-relief situé à Philae in E.A. WALLIS EDGE, *Osiris and the Egyptian Resurrection,* Londres, Philippe Lee Warner, 1911.

Bien que André Goldberg se définisse comme une personne athée, il porte toutefois un intérêt particulier à la religion dont le patrimoine artistique et les rites qui y sont rattachés permettent de s'interroger sur des questions universelles liées à la condition humaine. À partir du thème des « pleureuses », André Goldberg a créé un lien entre un rituel païen et une iconographie religieuse ayant en commun l'expression féminine de la douleur auprès d'un corps en souffrance ou sans vie. La sobriété de la mise en scène et l'anonymat du personnage central illustrent la volonté de l'artiste d'universaliser son discours autour de la douleur et d'ouvrir son œuvre à des interprétations qui refléteront les cultures et les croyances de chaque spectateur.

Les cris, les pleurs, les chants et le silence apparaissent comme différentes formes d'expression de la douleur que la vidéo permet d'explorer, contribuant à immerger le spectateur dans une atmosphère de chagrin et de deuil. Associés à un environnement sonore, les images apparaissent plus saisissantes et les gestes plus symboliques avec une mise en lumière de la communion dans la douleur, de l'empathie et de la compassion. Certains vidéastes orientèrent leur travail autour de cette dimension compassionnelle en l'associant à leur tour à la figure féminine à travers des œuvres empruntant aux thèmes de la Pietà et de la résurrection de Lazare.

2.2. Figure de compassion

Interroger la place de la femme dans la société contemporaine est au cœur du processus créatif de l'artiste vidéaste italienne Federica Barcellona. Pour l'artiste, bien qu'il y ait eu des améliorations sociales et des évolutions culturelles, et bien que dans certains pays, les femmes vivent dans des conditions de parité et de liberté, les sédiments historiques restent encore profondément enracinés et influencent le ressenti féminin. Aujourd'hui, comment les femmes se représentent-elles ? Quelle conscience ont-elle d'elles-mêmes ? Ces questions se sont posées pour un projet initié en 2006, intitulé *55 battiti per minuto*, qui se concrétisa en 2008 en Espagne grâce à la participation de 250 femmes du monde entier. L'objectif de ce projet était de réaliser une œuvre à la fois artistique et sociologique offrant une réflexion sur la conscience qu'une femme a d'elle-même. Federica Barcellona est donc venue à la rencontre de ces femmes de provenances, de conditions sociales et d'âges différents en leur posant cinq questions et demandes générales et universelles, à la fois profondes et simples, et qui n'ont pas été communiquées avant les entrevues afin d'obtenir des réponses spontanées. De ces rencontres, quatre œuvres sont nées, une vidéo-entretien scindée en deux *I'M & I'M #1* et trois vidéo performances *I wait for*, *S-Till* et *InSideOut*. Notre attention sera portée sur la vidéo-entretien où ces femmes, debout, assises, face à la caméra, répondent aux cinq questions et demandes suivantes : (Pour vous, c'est quoi) 1°/ Être une personne ? 2°/ Être une femme ? 3°/ Être une mère ? 4°/ Faites un vœu. 5°/ Le réaliserez-vous ? Pour chaque question, des idées communes émergent, et en établissant une hiérarchie en fonction de la récurrence des réponses, selon ces femmes, être une personne c'est avant tout vivre avec les autres. Être une femme c'est être une mère, écouter et ressentir. Être une mère c'est devenir une femme et vivre un amour inconditionnel et inexprimable. Enfin, le souhait le plus important pour ces femmes est l'accès au bonheur pour chaque être humain.

À partir de ces témoignages, Federica Barcellona visualisait l'ensemble de ces femmes comme des êtres de compassion, capables d'aimer, de supporter, d'accueillir inconditionnellement et ce, de manière totalement naturelle. Aussi, la vidéaste s'interrogea : quelle figure peut incarner cette vision ? Peu à peu, la figure de la Pietà s'est dessinée dans le processus créatif de l'artiste. Or, l'emprunt du thème de la Pietà pour symboliser la compassion est également repérable chez des artistes tels que Manuel Fanni Canelles et Chiara Mulas faisant appel à une image appartenant à la mémoire collective pour porter un regard miséricordieux sur une humanité désenchantée. Toutefois, la Vierge Marie n'est pas

l'unique personnage féminin biblique inspirant cette démarche. Le vidéaste Leo Canali s'appuie quant à lui sur l'épisode de Lazare pour cibler la question du développement du transhumanisme. La sœur de Lazare, protagoniste de la vidéo, visualise impuissante la souffrance de son frère qui incarne une humanité subissant les conséquences de sa quête d'immortalité.

a) Pietà

Le thème chrétien de la Pietà évoque la scène de la Vierge Marie tenant dans ses bras son fils Jésus-Christ après avoir été descendu de la croix. Cet « épisode légendaire, ajouté par les méditations mystiques médiévales et la dévotion populaire entre le moment de la descente de croix et celui de la mise au tombeau »[307], est devenu, au même titre que les épisodes de la Passion issus des Évangiles, une source d'inspiration majeure pour les peintres et les sculpteurs à travers les siècles. Or, cette scène de souffrance mariale évolua en un symbole de la douleur dans l'art occidental et ce, jusque dans les pratiques artistiques les plus modernes. En effet, les photographes, cinéastes et vidéastes ont à leur tour exploité ce thème chrétien pour exprimer des instants de douleur, notamment celle de la perte filiale. En effet, en étant devenu l'archétype de l'expression de la douleur, le thème de la Pietà et ses représentations en peinture ou en sculpture, réapparaissent également dans des contextes non religieux mais les modifications que les artistes peuvent leur apporter ne s'inscrivent pas dans une perspective religieuse. Les artistes puisent dans les souvenirs de la mémoire collective pour mettre en lumière des questions sociétales. À cette fin, ils n'hésitent pas à puiser leur inspiration dans le riche héritage artistique où les nombreuses représentations de la Pietà offrent des mises en scène variées pouvant répondre à des intentions esthétiques particulières. Le groupe sculpté de Michel-Ange, conservé à la basilique Saint-Pierre de Rome (ill. 117), constitue l'une des sources d'inspiration majeure, notamment dans les photographies contemporaines. À l'instar de *La Cène* de Léonard de Vinci, la *Pietà* de Michel-Ange a fait l'objet de « reprises ou parodies diverses qui témoignent de son statut dans la culture visuelle de nos contemporains »[308]. Federica Barcellona souhaita travailler à son tour à partir de la Pietà de Michel-Ange qu'elle identifie comme « l'image de la Compassion » (ill. 118).

307 SAINT-MARTIN (Isabelle), « Variations autour de la pietà : maternité et sacrifice dans le regards des photographes » in COTTIN (Jérôme), DIETSCHY (Nathalie), KAENEL (Philippe), SAINT-MARTIN (Isabelle) (dir.), *Le Christ réenvisagé : variations photographiques contemporaines*, Gollion, Infolio, 2016, p. 210.
308 SAINT-MARTIN (Isabelle), *op.cit.*, p. 216.

Illustration n° 117
MICHEL-ANGE - *Pietà*
Sculpture en marbre blanc de Carrare
174 x 195 x 69 cm – 1499
Basilique Saint-Pierre, Rome.

Illustration n° 118
Federica BARCELLONA – *Pietà*
vidéo – 1'11' – 201

La vidéaste italienne appréhende l'iconographie religieuse comme porteuse de communication sensorielle capable de « dépasser les barrières de la raison et de la conscience »[309] et dont la puissance influence fortement et constamment la perception que nous avons du monde. Aussi, en 2012, Federica Barcellona réalisa un triptyque vidéo autour de la figure de la Pietà mais en travaillant dans une perspective de rupture, nouvelle, différente d'un schéma mental acquis en inversant les rôles (ill. 119).

Illustration n° 119
Federica BARCELLONA – *Della Pietà / Studio iconoclasta sulla Pietà di Michelangelo* (2012)

Della Pietà n°1 (1'14") / *Della Pietà n°2* (2'05") / *Della Pietà n°3* (1'31")

La première vidéo *Della Pietà* commence avec un plan moyen au centre duquel un homme est assis, face caméra, habillé d'un T-shirt gris. Son regard est dirigé vers la caméra mais le visage et son expression sont neutres. Le bras et la main gauches sont ouverts, paume vers le ciel. Sur ses genoux recouverts d'un drapé rouge se déployant jusqu'au sol, repose une femme en position allongée, vêtue d'un tissu blanc lui couvrant le ventre et le sexe. Son dos s'appuie sur le bras droit de l'homme, les membres sont totalement relâchés, le visage est légèrement tourné vers l'homme et les yeux sont fermés. La position des personnages et le cadrage

309 Extrait de l'entretien avec Federica Barcellona du 27 août 2016.

présentent une composition pyramidale et en croix. La lumière latérale venant de la gauche, crée un important contraste. La peau blanche et le tissu rouge se dessinent sur le fond noir opaque. La femme respire, bouge légèrement, elle semble lutter en regardant l'homme totalement impassible. Puis, à la trentième seconde, la tête de la femme commence à basculer en arrière, le corps tremble mais l'homme reste immobile. Le corps se relâche complètement, bascule, chute bruyamment, roule et se retrouve sur le dos, le visage est tourné vers la caméra. Le corps est à la fois dans l'ombre et la lumière en position de croix. L'homme a conservé la même position et la même expression. Un fond noir apparaît suivi d'un son aigu. Les deux autres vidéos issues de cette série présentent un schéma identique, seuls les vêtements changent. La femme agonisante se relâche et chute. L'homme conserve sa position et son impassibilité.

Federica Barcellona respecte tout d'abord la composition pyramidale de la *Pietà* de Michel-Ange en veillant à conserver également les positions presque identiques des personnages originaux, reprenant notamment le bras du Christ dans le vide en geste d'abandon et la main de la Vierge, paume vers le ciel, en signe d'acceptation de la volonté divine. Les tissus enveloppant les corps permettent de créer une même fluidité des courbes qui unit les personnages, principalement dans le second volet où le corps de la femme est drapé dans un grand linceul blanc qui semble également couvrir le corps l'homme. En revanche, la vidéo de Federica Barcellona s'éloigne de l'œuvre de Michel-Ange avec le regard de l'homme droit et fixe, dirigé vers la caméra, contrastant avec l'inclinaison du visage de la Vierge Marie vers le corps du Christ dans la sculpture de Michel-Ange, créant un moment de compassion et d'intimité.

Deux des trois volets de l'œuvre *Della Pietà* portent le sous-titre suivant : *Studio iconoclasta sulla Pietà di Michelangelo*. Federica Barcellona parle d'étude iconoclaste car elle utilise ici une icône religieuse avec un « esprit critique et irrespectueux en renversant sa symbolique, en rompant sa vérité sacrée [afin de créer] une réflexion active »[310] chez le spectateur. Selon l'artiste, la *Pietà* de Michel-Ange est « l'image de la Compassion, identifiable dans l'étreinte, dans l'acceptation, dans l'accueil »[311]. En réalité, Federica Barcellona utilise la force d'une telle icône pour interroger la condition humaine uniquement par l'inversion des sujets. Dans son œuvre *Della Pietà*, l'homme embrasse, accepte, accueille mais son immobilité et son

310 *Ibid.*
311 *Ibid.*

impassibilité le détourne de la compassion. Présentée en mère nourricière, femme séductrice ou enfant, la femme agonisante regarde l'homme, mais face à son impassibilité, à l'absence d'étreinte et de compassion, elle s'éteint et chute. La vidéo permet ici de travailler sur le temps, sur la tension. Face à l'agonie de la femme, le spectateur est dans l'attente, espérant une réaction de la part de l'homme. Le son associé au bruit de la chute renforce ce sentiment d'abandon. Le choix de la vidéo vient accentuer notre dialogue avec cette image, pour éveiller notre compassion et stimuler notre réflexion. Cette démarche a déjà été présentée à travers la vidéo *Cristo alla colonna* de Manuel Fanni Canelles. Toutefois, l'artiste avait déjà commencé à travailler sur cette approche en 2008 avec la vidéo *Pietà* qui appartient au cycle *Senza Tela*, évoqué précédemment, pour lequel l'artiste vidéaste s'inspire d'œuvres de peintres de la Renaissance et de la période néo-classique.

La vidéo commence par un fondu d'ouverture. Deux personnages, filmés en plan italien, apparaissent à la gauche du cadre sur un fond noir opaque. Le premier est le Christ, barbu, à la longue chevelure brune en position assise, un crâne posé à ses côtés. Il ne porte qu'un pagne blanc et un tissu bleu pâle lui enveloppe partiellement les bras. Son torse et ses jambes sont nus, laissant voir une plaie profonde sur le flanc droit. La main gauche est posée sur la cuisse, la paume vers le ciel. Le dos légèrement voûté, la respiration courte et son regard traduisent une souffrance intense. Derrière lui, un ange à la chevelure rousse et bouclée se tient debout, il est vêtu d'un habit rouge laissant voir ses épaules et porte de larges ailes blanches, rouges et bleues. La tête inclinée vers la droite, il s'abaisse doucement en posant les mains sur les épaules du Christ. La main gauche de ce dernier apparaît en gros plan, laissant voir l'une de ses plaies. En effet, la paume de sa main est couverte de sang et les doigts bougent fébrilement. Les deux personnages réapparaissent dans le plan italien de départ, le Christ semble lutter pour rester en vie tandis que l'ange, dont le visage exprime de la tristesse et de la compassion, lui caresse doucement le bras. Un très gros plan montre les yeux du Christ qui commencent doucement à se fermer, saisissant ainsi le moment où le Christ s'éteint. Puis, les deux personnages apparaissent l'un contre l'autre dans un gros plan où la tête du Christ est légèrement penchée en arrière tandis que l'ange, toujours la tête inclinée, a le regard dans le vide. La main droite du Christ apparaît en gros plan, montrant ses derniers signes de vie. Cette fois, l'ange apparaît dans un gros plan laissant voir les larmes sur ses joues. Les deux personnages réapparaissent ensemble dans un dernier plan. L'ange resserre son étreinte tandis que le Christ pousse un dernier soupir, laissant sa tête basculer en arrière. L'ange vient placer sa tête dans le creux de l'épaule du Christ. La vidéo se clôt par un fondu au noir.

L'exemple *Pietà* s'inspire ici de la peinture *Le Christ mort soutenu par un ange* du peintre italien Antonello da Messina (ill. 120 et 121). Pour la réalisation de sa vidéo, Manuel Fanni Canelles a reproduit de manière presque identique plusieurs éléments de la toile d'origine : la présence du crâne, les positions des personnages, leur attitude, leurs gestes, les couleurs des ailes de l'ange, des tissus et des cheveux. En revanche, certains points majeurs distinguent les deux œuvres. Tout d'abord, l'absence de décor. En effet, la toile d'Antonello da Messina présente en arrière-plan la ville de Messine dont il était originaire mais qui, dans cette œuvre, représente la ville de Jérusalem. En faisant abstraction du décor, Manuel Fanni Canelles permet à l'œuvre de se détacher de tout repère géographique et temporel afin que la scène puisse acquérir une dimension atemporelle mais le vidéaste veille également à orienter le regard du spectateur vers les deux protagonistes afin de concentrer son attention sur les attitudes et les expressions des personnages. La lumière latérale gauche permet également de mettre en valeur l'expression des visages et de créer un important contraste renforçant la noirceur du fond qui enveloppe les personnages d'une atmosphère funeste. Cette dernière est appuyée par le choix du cadrage qui crée une horizontalité où la présence du noir s'impose, annonçant la mort imminente du Christ agonisant.

Illustration n° 120
Antonello DA MESSINA
Christ mort soutenu par un ange
Technique mixte sur toile – 74 x 51 cm
1475-1476
Musée du Prado, Madrid.

Illustration n° 121
Manuel FANNI CANELLES – *Pietà*
Vidéo – 2'02'' – 2008

Ce choix constitue le second point qui distingue la vidéo de la toile. En effet, la toile d'Antonello da Messina porte le titre suivant : *Christ mort soutenu par un ange*. Or, Manuel Fanni Canelles met en scène les derniers instants de vie du Christ qui permettent d'accentuer

la souffrance christique et la compassion de l'ange. Lorsque le Christ rend son dernier souffle, la position des deux personnages rejoint celle de la peinture d'Antonello da Messina. Enfin, un dernier élément différencie les deux œuvres, la proximité de l'ange et du Christ. En effet, dans la toile du peintre italien, les mains de l'ange sont placées sur le manteau dont le bleu fait écho à celui du ciel, l'enveloppant ainsi de son destin céleste. Toutefois, Manuel Fanni Canelles va plus loin dans ce geste. Lorsque l'ange s'abaisse doucement, il vient poser ses mains sur la peau du Christ et continue ce geste dans un mouvement de caresse. De plus, en présentant les deux personnages dans un gros plan, le vidéaste renforce cette proximité pour en faire un moment d'intimité et ce, jusque dans l'étreinte des derniers instants. L'une des particularités de la toile d'Antonello da Messina est la représentation des larmes de l'ange qui viennent interpeller le spectateur pour le convier à partager sa douleur (ill. 122). Ces larmes sont également visibles dans la vidéo et Manuel Fanni Canelles veille à y concentrer l'attention du spectateur par l'usage du gros plan. Ces larmes furent le point de départ du travail de Manuel Fanni Canelles mais le vidéaste est allé plus loin en faisant de l'ange un personnage humain et empathique dont les gestes maternels et de compassion le rapprochent de la Vierge Marie. À l'instar de la vidéo *Cristo alla colonna* présentée en première partie, s'inspirant de la toile éponyme d'Antonello da Messina, la vidéo *Pietà* a pour objectif d'éveiller la compassion du spectateur face à la souffrance christique, rejoignant ainsi la fonction des œuvres de dévotion. Le choix des gros plans permet d'attirer l'attention sur les plaies et les mouvements fébriles du Christ, accentuant les sensations de douleur de ses derniers instants de vie. Manuel Fanni Canelles y associe une douleur et une compassion maternelle à partir d'un personnage anonyme, désigné simplement par son genre, afin que le spectateur puisse s'y identifier.

Illustration n° 122
Manuel FANNI CANELLES – *Pietà*
vidéo – 2'02'' – 2008

b) Regards miséricordieux sur une humanité désenchantée

En première partie de cette étude, plusieurs œuvres présentaient la préoccupation que certains artistes portaient sur une humanité désenchantée. L'artiste sarde Chiara Mulas rejoint cette approche en y incluant la figure empathique de la femme qu'elle incarne au sein de l'action-vidéo *Agnus Day* dont la théâtralité renforce la dimension dramatique de l'œuvre. Chiara Mulas s'inscrit dans la continuité des figures féminines majeures de l'art de la performance telles que Gina Pane ou Marina Abramović qui ont, toutes deux, été actives en Italie au cours des années 1970. Tandis que la place des femmes au sein des pratiques artistiques dites « classiques » peut apparaître mineure, la performance se présente comme un territoire particulièrement prisé par les artistes féminines qui ont vu un riche potentiel créatif permettant d'aborder des sujets contemporains à partir d'actes provocateurs, féministes, revendicatifs en prenant leur corps comme médium d'expression. En effet, le corps est devenu central et est intervenu au cours de pratiques proches de rituels voire désignées comme tels. Chrétiennes, païennes, chamaniques, ces différentes pratiques rituelles révèlent une volonté de mettre en lumière l'aspect charnel du corps et de retrouver un lien avec la nature et le monde animal. Présentes dès les années 1970, elles ont ponctué l'art des artistes féminines italiennes et se poursuivent jusqu'à aujourd'hui. Cependant, la dimension purement corporelle des actions laisse progressivement la place à une cohabitation avec des médiums annexes tels que la photographie ou la vidéo révélant notamment l'usage de plus en plus fréquents de nouveaux moyens techniques, permettant aux artistes de faire de l'image, de la voix et/ou de la musique, des éléments actifs et complémentaires de leurs actions. Le choix des sujets évolua également avec des thèmes liés à l'actualité politique et à la société (migration, écologie, racisme, mondialisation) avec des artistes telles que Eleonora Chiesa, Liuba, Francesca Lolli, Roberta Orlando, Roberta Segata et Chiara Mulas[312]. Son action-vidéo *Agnus Day* illustre les caractéristiques de cette scène artistique féminine italienne (ill. 123).

Dans une salle obscure, l'artiste évolue dans une tenue noire, sobre, se confondant avec l'obscurité du lieu. Une chaise en bois sur laquelle est projetée une lumière vive, trône au milieu de la scène. L'artiste s'avance doucement, un couteau à la main, vers un sac en toile blanc suspendu. Dès l'instant où l'artiste le perce, des grains de blé se déversent sur le sol.

312 Voir ORSINO (Margherita), « Les femmes performers en Italie. De Gina Pane à Chiara Mulas » in CAPRA (Antonella), ORSINO (Margherita) (dir.), *Opera contro : l'œuvre de rupture sur la scène italienne de 1960 à nos jours : théâtre, danse, performance*, actes des journées d'étude internationales de l'Université Toulouse-Jean Jaurès, 26-27 mars 2015, Toulouse, coll. De l'ECRIT, 2017.

Elle continue de déchirer le sac quand soudain, un corps écorché tombe brutalement. Il s'agit du corps d'un agneau. Chiara Mulas le saisit délicatement et le porte comme si elle tenait un enfant dans les bras, la tête de l'agneau posée sur son épaule. Elle commence à le bercer et s'assoit sur la chaise en continuant de le porter dans un geste maternel. Puis, elle prend le couteau et commence à ouvrir le ventre de l'animal. À cet instant, il est possible de constater que le ventre a déjà été ouvert puis recousu. Une fois ouvert, Chiara Mulas y plonge la main pour en sortir une seringue. Elle cale la tête de l'agneau contre son épaule et lui plante la seringue dans l'œil gauche.

Illustration n° 123
Chiara MULAS – *Agnus day*
Action-vidéo – 17' – 2009

À plusieurs reprises, elle reproduit le même geste en enfonçant des seringues sur l'ensemble du corps de l'animal. Ce dernier apparaît poignardé d'une dizaine de seringues. Chiara Mulas continue de le bercer puis se lève pour le déposer au sol. Après un *cut*, un nouveau sac de toile empli de grains apparaît, le contenu se déverse dans un grand plateau. En arrière-plan, Chiara Mulas se tient assise sur la chaise. Elle porte le couteau devant son front et soudainement, du sang se met à couler entre ses doigts et sur son visage. La vidéo se termine par un fondu au noir.

Dans son action-vidéo, l'artiste se déplace dans une salle baignée à la fois de clarté et d'obscurité. La lumière est essentiellement projetée sur la chaise encore vide et sur le sac de toile suspendu, dans lequel l'agneau écorché, est plongé dans des grains de blé faisant référence au pain. L'agneau de Dieu, égorgé pour le salut des hommes, se mêle ainsi au symbole eucharistique du corps du Christ. Placé en hauteur et dans la lumière, le symbole christique s'élève au-dessus de l'obscurité. Or, l'homme intervient, incarné par Chiara Mulas qui vient lacérer la poche christique. Le blé se déverse et l'agneau tombe dans un bruit sec et lourd. Dans cette chute, le corps de l'agneau perd toute aura divine et devient un simple morceau de chair gisant sur le sol. Chiara Mulas le recueille, le retire de l'obscurité pour le porter et le bercer telle une mère. L'artiste s'installe sur la chaise et commence à lui piquer le corps de seringues qu'il portait dans ses entrailles. L'artiste tient dans ses bras le corps meurtri

de cet agneau et offre l'image d'une pietà. Dans une lumière vive et blanche, les deux corps se détachent du fond noir opaque. Lorsque l'artiste se lève et dépose l'agneau au sol, la scène apparaît plus lumineuse. Pourtant, malgré cette lumière, les derniers instants de la performance sont particulièrement sombres. Sur la scène, le corps écorché de l'agneau, piqué de seringues gît au milieu des grains de blé répandus sur le sol. Il n'est plus l'animal de paix symbolisant le sacrifice du Christ mais le « bouc émissaire des douleurs de notre monde »[313]. À côté du corps gisant, un réceptacle recueille les grains de blés tombant d'un second sac en toile percé. L'ombre des deux sacs suspendus apparaît soudainement au sol, évoquant l'image d'une pendaison. Suicide ou condamnation à mort ? Chiara Mulas offre à la condition humaine une perspective sombre de son avenir. Avant la création de cette action-vidéo, l'artiste avait imaginé un « tableau vivant » mettant en scène une pietà où le Christ portait une couronne composée de seringues. À partir de cette image, l'artiste posa la question suivante : qu'est-ce que l'Agnus Dei contemporain ? Pour y répondre, Chiara Mulas transforma le « tableau vivant » en action-vidéo dans laquelle elle se mit en scène telle une pietà portant un agneau écorché au corps criblé de seringues représentant « l'homme contemporain, torturé et avili »[314]. Dans un geste de compassion, sur une scène qui est devenue un autel symbolique où vie et trépas se côtoient, face à l'image de son enfant qui n'a pas pu être sauvée, elle se sacrifie en espérant une renaissance (ill. 124).

Illustration n° 124

En créant son action, Chiara Mulas travailla sur les glissements de sens et de son des mots entre l'anglais, le français et le latin. En effet, en choisissant le titre *Agnus Day,* l'artiste joua sur les sonorités voisines entre « Dei » et « Day » mais en traduisant Agnus Dei intégralement en anglais, le terme devient « Lamb Day » dont la sonorité se rapproche du mot français « lambeau » souvent associé à la chair. Chiara Mulas illustre le désenchantement du monde en transformant l'agneau de Dieu en morceau de chair, cet Agnus Dei n'est autre qu'un être humain portant le témoignage de notre souffrance. Ses espérances lui ont été arrachées, son corps est devenu vulnérable, écorché et exposé violemment à une réalité décevante et

313 chiaramulas.fr
314 chiaramulas.fr

douloureuse à laquelle il échappe avec les « drogues ». Ces dernières sont ici associées à la fois aux médicaments et aux stupéfiants (« drug » en anglais) représentés par les multiples seringues désignés par Chiara Mulas comme le « symbole de l'homme désespéré »[315].

La figure féminine apparaît comme un témoin d'une humanité en détresse dont elle accueille la douleur mais face à laquelle elle se sent impuissante. Elle ne peut que constater les conséquences des excès et des dérives d'une humanité en quête perpétuelle de performances, de pouvoir et de dépassement. À ce titre, certains artistes révélèrent leurs préoccupations face aux recherches scientifiques appartenant à la mouvance du transhumanisme, présentée par certains sociologues comme une « nouvelle religion ».

En effet, le début du XXI[e] siècle a été marqué par une « large mouvance technoprogressiste qui [a] fait des technologies le moteur du changement social et anthropologique »[316]. Cet engouement pour l'évolution de l'humain à travers les technologies est véhiculé par un « courant de pensée », un mouvement porteur d'une idéologie, nommé le transhumanisme. Ce dernier voit dans la technologie de multiples possibilités pour transformer l'avenir de l'humanité, notamment en apportant à l'être humain des modifications qui lui permettraient de rajeunir, d'accroître son intelligence, d'éviter la souffrance et la maladie. La progression fulgurante du mouvement mit le monde de la recherche en alerte car du statut d'idéologie militante, le transhumanisme est parvenu en quelques années à intégrer la sphère académique puis à inspirer une nouvelle politique industrielle. Au début des années 2000, différents chercheurs tirèrent la sonnette d'alarme face aux idées véhiculées par les transhumanistes et les recherches scientifiques qui en découlaient, notamment celles en lien avec la longévité. En effet, parmi les différentes utopies transhumanistes véhiculées au fil des ans, l'une des principales, si ce n'est la principale, est la quête du prolongement de la vie voire la quête de l'immortalité qui constitue l'axe central de la *Fondation Alcor Life Extension* spécialisée dans la cryonie (ou cryogénisation). Les avancées technologiques et scientifiques n'ont fait qu'accroître ces inquiétudes, jusqu'à atteindre la sphère transhumaniste elle-même qui s'interroge à son tour sur les dangers et les enjeux éthiques de l'Intelligence Artificielle (IA).

Le transhumanisme se définit autour d'une rationalité et une « matérialité » revendiquées rejetant toute forme de dogme. Pourtant, certains sociologues et historiens n'hésitent pas à

315 Extrait de l'entretien réalisé avec Chiara Mulas du 4 décembre 2015.

316 DAMOUR (Franck), « Le mouvement transhumaniste. Approches historiques d'une utopie technologique contemporaine » in *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 138, 2018/2, p. 155.

réaliser des rapprochements avec la sphère religieuse et ce, jusqu'à présenter le transhumanisme comme une nouvelle religion « mieux adaptée au nouveau contexte technologique, et les traditions religieuses »[317]. L'historien Franck Damour tend d'ailleurs à montrer que le transhumanisme veille à « prendre en charge des questions qui sont portées par les religions révélées : définir le sens de l'Histoire, de l'Humanité et sa finalité ; proposer d'aller vers une forme d'immortalité ; offrir un salut et un horizon d'espérance ; guérir ; ouvrir à des expériences mystiques par l'usage de technologies qui augmenteraient nos perceptions »[318]. En effet, les études consacrées au transhumanisme ont mis en lumière une certaine dimension religieuse de ce mouvement. D'une part, en soulignant que certains référents de la pensée transhumaniste étaient issus du domaine religieux tels que le jésuite Pierre Teilhard de Chardin ou le philosophe religieux Nicolas Fedorov ; d'autre part, en rappelant que le biologiste Julian Huxley définissait le transhumanisme comme une « religion sans révélation »[319].

Parmi les débats soulevés par le transhumanisme, celui le rapprochant d'une nouvelle forme de religion nous intéresse ici. Guilhen Antier soulignait notamment que l'épisode de Lazare pouvait être étudié en dehors du « cercle […] de la théologie universitaire formée aux disciplines critiques » puisqu'il est une illustration du phénomène transhumaniste qui croit en la possibilité de vaincre la mort grâce à une manipulation technologique de l'humain. Il poursuit en soulignant que Lazare pourrait ne plus être considéré comme « le personnage d'une fiction théologique bimillénaire » mais il serait « le visage de l'homme de demain »[320]. À ce titre, le personnage de Lazare inspira plusieurs réalisateurs et scénaristes au cinéma et à la télévision : *The Lazarus Effect* de David Gelb (2015), l'expédition visant à sauver l'humanité dans *Interstellar* de Christopher Nolan (2014) s'appelle Lazarus ou encore, l'épisode 6 de la saison 3 de la série britannique *Doctor Who* met en scène un scientifique créant une machine nommée Lazarus capable de donner la jeunesse éternelle.

À travers sa vidéo *Lazarro 1*, l'artiste Leo Canali illustre à son tour ses préoccupations vis-à-vis de la quête de l'immortalité mais il offre à son œuvre une dimension singulière en mettant la figure féminine au premier plan[321]. En effet, la vidéo *Lazarro 1* commence avec un gros

317 DAMOUR (Franck), « Le transhumanisme, une idée chrétienne devenue folle ? » in *Études*, 2017/7 (Juillet-Août), p. 56.

318 DAMOUR (Franck), *op.cit.*, p. 55.

319 Ouvrage édité en 1927 et réédité en 1956.

320 ANTIER (Guilhen), « 'Le dernier ennemi qui sera détruit, c'est la mort'. Le christianisme est-il un transhumanisme ? In *Études théologiques et religieuses*, 2016/1, Tome 91, p. 112.

321 « Ayant ainsi parlé, il cria d'une voix forte : 'Lazare, sors !' Et celui qui avait été mort sortit, les pieds et les mains attachés par des bandes, et le visage enveloppé d'un linge. Jésus dit aux gens : 'Déliez-le et laissez-le

plan sur une jeune femme blonde portant un voile rouge. Son visage baigné de lumière, se dessine sur un fond noir opaque. La lumière blanche et latérale provient de la droite et crée un important contraste. Aucun son ni parole n'est audible. Après une dizaine de secondes, la femme bouge légèrement les lèvres et ferme doucement les paupières. Puis, un nouveau plan, presque subliminal, montre un homme nu allongé sur une table couverte d'un drap, le visage caché par un tissu blanc. Une lumière blanche et zénithale, tel un halo, baigne le corps dans une atmosphère froide, lui donnant un aspect cadavérique. L'homme apparaît dans neuf plans qui ne durent qu'une fraction de seconde mais ce temps est suffisant pour voir évoluer la position du corps. Au départ inerte, le corps apparaît soudainement en tension, les membres sont tendus, le visage est découvert, la tête bascule en arrière, les yeux sont grands ouverts, comme révulsés. L'homme pousse un cri qui devient de plus en plus fort. Il cesse mais le corps continue de convulser (ill. 125).

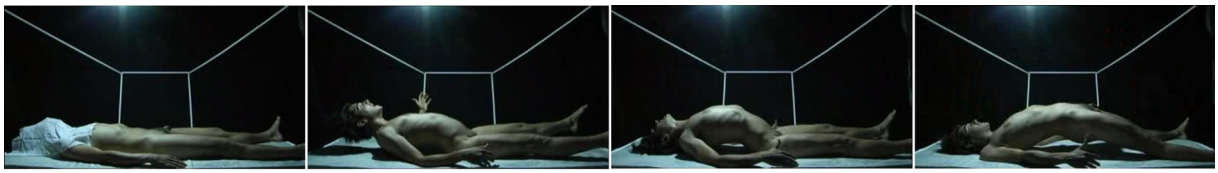


Illustration n° 125
Leo CANALI – *Lazarro 1*
vidéo – 3'06'' – 2013

Les neuf plans filmant cet homme en crise sont alternés avec des plans plus longs de la jeune femme dont le regard reste dirigé vers la caméra. Dès que ses paupières se ferment ou que ses lèvres s'ouvrent, le plan change. La vidéo se clôt sur un plan de la jeune femme ; son souffle semble coupé, les larmes coulent, un bruit sourd et lointain se fait entendre (ill. 126).

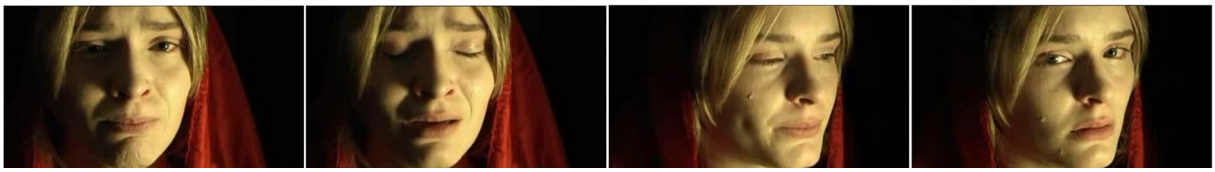


Illustration n° 126

Leo Canali met en scène deux personnages, Lazare et une femme sur laquelle l'artiste concentre son attention. Elle n'est pas clairement identifiable mais le texte biblique évoque la présence des deux sœurs de Lazare, Marie (Marie-Madeleine) et Marthe, pleurant la mort de leur frère ; il est donc possible que la jeune femme soit l'une des sœurs. Toutefois, la chevelure blonde couverte d'un voile rouge ne constitue pas un élément suffisant pour identifier le personnage. Son comportement calme, son absence de mots et ses pleurs

aller' » [Jean 11,43]

silencieux interrogent. À l'inverse, Lazare est reconnaissable par le corps masculin nu, allongé, avec le visage couvert par un linge blanc mais reprenant vie soudainement.

Les œuvres les plus illustres qui ont représenté la résurrection de Lazare (Giotto, Le Caravage, Rembrandt) mettent en scène Lazare sortant de son tombeau avec ses bandages, il se tient devant le Christ qui vient d'accomplir le miracle (ill. 127 et 128).

Illustration n° 127
REMBRANDT
La résurrection de Lazare
huile sur bois – 94 x 81 cm – 1630-1632
Los Angeles County Museum of Art

Illustration n° 128
Michelangelo MERISI DA CARAVAGGIO (dit CARAVAGE)
La résurrection de Lazare
huile sur toile – 380x 275 cm – 1609
Musée régional, Messine

Or, Leo Canali choisit de représenter le moment précédant la sortie du tombeau, c'est-à-dire l'instant où Lazare passe de la mort à la vie. Le corps gît dans un espace sombre, sobre et froid, évoquant une morgue. Ce corps qui reprend vie souffre et se crispe sous la douleur. Les neuf plans de Lazare apparaissent comme des visions et le personnage féminin visualise cette résurrection douloureuse. Ses larmes témoignent d'une empathie et d'une souffrance partagée. Cette figure féminine pourrait alors être rapprochée du personnage de Marthe qui, au moment où le Christ demande à ôter la pierre du tombeau, s'exclame : « Seigneur, il doit déjà sentir … Il y a en effet quatre jours » (Jean 11, 39). Marthe annonce ainsi que le corps de son frère a démarré sa décomposition. Cette phrase peut traduire une forme d'inquiétude et de refus de voir le corps de son frère ressusciter. Léo Canali expose une vision littérale du texte biblique en mettant en scène un corps mortel qui se décompose. Cette lecture rationaliste du récit de

Lazare, interroge la nécessité de ressusciter un homme mort depuis quatre jours. Cette vision rejoint celle de la littérature contemporaine où Lazare incarne la figure d'un revenant indésirable. À titre d'exemple, citons *Le Colonel Chabert* d'Honoré de Balzac ou *La mort d'Olivier Bécaille* d'Émile Zola, deux personnages qui, laissés pour mort, reviennent auprès de leurs épouses. La figure positive du ressuscité, notamment dans la littérature médiévale, a laissé la place à une figure négative d'un mort-vivant. Comme il l'a été souligné précédemment, le cinéma et la télévision se sont également interrogés sur les effets néfastes que pouvaient provoquer une résurrection. La mise en scène de la vidéo sobre et épurée de tout accessoire ou élément décoratif, permet à la résurrection de Lazare d'être vidée de tout contexte historique. Par conséquent, le spectateur peut aisément relier la scène à son époque en y décelant son propre rapport à la mort.

La seconde moitié du XX^e^ siècle correspond à une période d'avancées technoscientifiques féconde qui contribua à remettre en question notre rapport au corps. Ce dernier devint « un lieu et un objet de recherches et d'expérimentations »[322], notamment dans le domaine médical où les progrès en matière de prothèses, de fécondation *in vitro*, d'IRM ou d'endoscopie, permirent d'appréhender le corps comme un ensemble de composants pouvant être transformés, échangés, explorés ou créés[323]. Progressivement, le corps dit « naturel » semblait pouvoir être remplacé par un nouveau corps capable de s'affranchir de tout ce qui constitue la condition humaine : la sexualité, la naissance, la mort ou la dégénérescence. Cette illusion d'être maître de son corps, franchit une étape supérieure avec le développement du numérique et de l'intelligence artificielle qui ouvrit la voie au fantasme du corps extrait de son enveloppe charnelle pour devenir virtuel, gommant les repères qui permettaient de différencier la réalité de la représentation. Ces approches contemporaines du corps humain n'ont pas échappé à l'artiste française Orlan qui en fit le cœur de son travail, notamment à travers de multiples opérations de chirurgie plastique filmées et diffusées en direct par satellites dans différents pays. À travers ses performances, Orlan devint son propre matériau qu'elle modelait selon ses désirs, poussant la démarche jusqu'à la pose d'implants de matériaux artificiels afin d'obtenir des « hybridations ». Durant les années 2000, Orlan fit évoluer cette série en travaillant à partir de son ordinateur avec lequel elle transforma son visage avec la technique du *morphing* lui permettant de fusionner son visage avec la structure d'un masque africain ou amérindien,

322 DESPRATS-PÉQUIGNOT (Catherine), « Le rêve d'un nouveau corps » in MASSON (Céline), DESPRATS-PÉQUIGNOT (Catherine) (dir.), *Le corps contemporain : créations et faits de culture*, Paris, L'Harmattan, coll. L'œuvre et la psyché, 2009, p. 13.

323 DESPRATS-PÉQUIGNOT (Catherine), *ibid*.

illustrant ainsi sa phrase : « Ceci est mon corps, ceci est mon logiciel ». Les transformations que l'artiste Orlan fait subir à son corps ne sont pas réalisées dans le but de répondre à des critères sociaux. Au contraire, elles affichent une volonté d'être maître de son corps, de refuser son corps « naturel », de le déconstruire pour le reconstruire selon ses propres désirs, à l'image d'une identité choisie et non subie.

> « L'art charnel est un travail d'*autoportrait* au sens classique, mais avec des moyens technologiques qui sont ceux de son temps. Il oscille entre *défiguration* et *refiguration*. Il s'inscrit dans la chair parce que notre époque commence à en donner la possibilité. Le corps devient un *ready-made modifié* car il n'est plus ce *ready-made idéal* qu'il suffit de signer »[324].

Le travail d'Orlan soulèvent de nombreuses questions liées au corps faisant naître de riches débats tant dans le domaine artistique que sociologique ou philosophique. En faire une synthèse serait une entreprise ardue et nous éloignerait de notre propos. En revanche, les *Hybridations* d'Orlan mettent en exergue deux approches qui méritent une attention particulière dans le cadre de cette étude. En effet, lors des chirurgie/performances, le corps est manipulé, il devient un matériau avec lequel Orlan sculpte sa nouvelle identité. Lorsque la transformation est réalisée à partir de l'outil informatique, le corps est dématérialisé, il devient virtuel. La question du corps en tant que matière est ici soulevée. En effet, dématérialiser un corps implique de l'extraire de sa matière. Or, dans une étude consacrée au mot matière, Sigmund Freud souligne que son origine latine « *materia* dérive de *mater*, mère. La matière dont quelque chose est constitué est en quelque sorte sa part 'maternelle' »[325]. Si la matière est liée au maternel, elle est par extension liée au féminin. Aussi, à travers les manipulations du corps humain, doit-on y voir une volonté de maîtriser le féminin ? De plus, en se rapprochant du corps, en le travaillant, en le scrutant, doit-on y voir une volonté de rapprochement avec l'environnement maternel ou à l'inverse, en se détachant du corps, de sa matière, s'agit-il d'une volonté de quitter l'environnement matriciel ?

Les thèmes religieux sont au yeux des artistes vidéastes une riche source d'inspiration permettant de créer des œuvres où le corps, toujours convoqué, cohabite avec la matière et l'immatériel. À cette fin, les vidéastes entretiennent un dialogue avec différentes pratiques

---

324 ORLAN, « Conférence » in *De l'art charnel au baiser de l'artiste*, Paris, Jean-Michel Place & Fils, 1997, p. 1.

325 FREUD (Sigmund), *Conférences d'introduction à la psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1999, p. 205.

artistiques créant une mise en matière et une mise en lumière des corps conviant le spectateur à une rencontre avec la dimension charnelle du corps dans le but de la dépasser et d'atteindre sa dimension immatérielle.

CHAPITRE II. DIALOGUE ENTRE LES ARTS POUR UNE MISE EN MATIÈRE ET UNE MISE EN LUMIÈRE DES CORPS

1. Le corps performant : éveil des sens et des émotions

Évoquer la mise en scène du corps dans l'art conduit tôt ou tard à l'art de la performance avec lequel la vidéo a tissé des liens étroits. Lorsque les artistes performers s'emparèrent de cette nouvelle technologie, cette dernière était tout d'abord employée à des fins de conservation, pour garder une trace des multiples actions mais elle acquit peu à peu son autonomie pour devenir une pratique artistique à part entière. Les artistes découvrirent notamment un nouveau procédé pour explorer le corps, inscrivant ainsi leurs expérimentations dans la continuité de l'art de la performance. Puis, les progrès techniques et technologiques permirent à la pratique vidéo de connaître une évolution particulièrement rapide tant sur le fond que sur la forme, pouvant laisser croire que les questions liées au corps et à sa matérialité allaient s'effacer au profit de sujets plus en lien avec la société de consommation ou la sphère médiatique. Or, le corps resta l'une des préoccupations principales des artistes vidéastes et ce, jusque dans les œuvres les plus récentes. Performance et vidéo sont devenues complémentaires et leur intérêt mutuel les a conduites à élargir leur curiosité vers des pratiques artistiques annexes.

1.1. Le corps mis en scène

En plaçant le corps au cœur de créations où se croisent les notions de mouvement et de temps, l'art vidéo se nourrit de la performance certes mais aussi, par extension, du théâtre ; deux disciplines qui s'influencent réciproquement depuis plusieurs décennies. En effet, dès les années soixante-dix, dramaturges et plasticiens commencèrent à s'intéresser à leur pratique respective avec une volonté de synthétiser les arts notamment avec le metteur en scène américain Robert Wilson qui faisait appel à des artistes performers et convoquait également dans ses spectacles le cinéma, la peinture et la sculpture. En parallèle, la fin des années soixante-dix et le début des années quatre-vingt marquèrent un tournant dans l'art de la performance avec un intérêt croissant pour la culture populaire, les médias et le spectacle conduisant la performance à s'éloigner de l'art conceptuel. On assista alors à une théâtralisation de la performance marquée par une attention particulière portée aux décors,

aux costumes ou encore à l'éclairage, resserrant davantage les liens avec le théâtre. Les artistes performers revinrent à la fois vers les métiers traditionnels du théâtre mais aussi vers les beaux-arts « classiques » afin de créer un nouvel hybride[326] effaçant progressivement les frontières départageant la performance du théâtre traditionnel. Toutefois, la vidéo et les nouvelles technologies continuèrent à attirer l'attention des dramaturges et des plasticiens. Au même titre que l'art de la performance, le théâtre connut une évolution majeure en intégrant des dispositifs liés aux nouvelles technologies permettant d'appréhender le corps d'une nouvelle manière, notamment en s'intéressant à sa virtualisation. Cette évolution pourrait illustrer un désintérêt progressif pour l'aspect charnel du corps humain et les sensations qu'il peut éprouver. Or, en empruntant à l'iconographie chrétienne, les artistes vidéastes viennent à la rencontre d'un corps vecteur principalement d'une souffrance qui doit être montrée mais aussi ressentie par le spectateur. À cette fin, le corps doit imposer sa présence, révéler une certaine forme de puissance que les artistes vont essentiellement puiser dans le théâtre d'Antonin Artaud ou de Jerzy Grotowski. En effet, en opposition à l'effacement du corps du comédien dans le théâtre d'Alfred Jarry ou de Gordon Craig, Artaud et Grotowski s'affichent comme les deux principaux acteurs d'une « réhabilitation du corps et [de] la suprématie de l'expression corporelle »[327].

a) L'expérience théâtrale

« Le théâtre est corps »[328] synthétise Anne Ubersfled qui dans cette définition met en lumière le rôle du comédien qui, en incarnant un personnage, crée le lien entre fiction et réalité. L'artiste vidéaste italien Manuel Fanni Canelles porte une attention particulière à ce lien au sein de ses œuvres dont le travail de création repose sur une performance d'acteur illustrant la matrice première de la recherche de l'artiste : le théâtre. Manuel Fanni Canelles rapproche ce dernier d'un espace de recherches, d'un « laboratoire » au sens littéral, c'est-à-dire un lieu où l'on fabrique le travail, le labeur, la fatigue de l'homme[329], impliquant une présence corporelle. À travers les multiples expériences et collaborations dans le théâtre de recherches, Manuel Fanni Canelles affronta le problème de la frontière entre représentation et réalité avec, au centre, le corps de l'acteur jouant le rôle de vecteur. La représentation dans son sens théâtral, c'est-à-dire celui de donner un spectacle devant un public, nécessite pour

326 GOLDBERG (Roselee), *La Performance du futurisme à nos jours*, Paris, Thames & Hudson, coll. l'univers de l'art, 2012, p. 195.
327 CHESTIER (Aurore), « Du corps au théâtre au théâtre-corps » in *Corps*, n° 2, 2007/1, p. 106.
328 UBERSFELD (Anne), *Lire le théâtre,* Paris, Belin, coll. Lettres SUP, 2001, p. 224.
329 Extrait de l'entretien avec Manuel Fanni Canelles du 11 juillet 2016.

chaque acteur d'ancrer son corps dans un univers scénique et de le transformer pour les besoins d'un rôle. L'acteur incarne un personnage pour le représenter, c'est-à-dire pour le rendre présent dans un espace réel. Cette question de l'incarnation implique le fait que l'acteur soit capable de se défaire de sa peau pour en prendre une autre ; l'acteur quitte son identité réelle pour prendre une identité fictive. Pourtant, cette transformation n'est pas totale, elle ne se réalise qu'en surface. En effet, l'acteur va conserver un lien avec sa propre réalité afin de nourrir son personnage d'une présence et d'une énergie pouvant être captées par le public. Aussi, avant de parvenir à la performance finale, l'acteur doit se confronter à son propre vécu, recourir à « son propre bagage d'expériences », créer ses « propres crises » et les partager pour faire de cet instant « un vrai moment créatif collectif »[330]. Manuel Fanni Canelles insiste sur ce procédé car selon lui, c'est en limitant la direction des acteurs et en leur offrant la possibilité de se plonger dans leur propre expérience, que la performance peut être idéale. Cette rencontre entre représentation et réalité est essentielle pour Manuel Fanni Canelles qui recherche une continuité entre l'action des essais et la performance véritable. Pour chaque acteur et pour le vidéaste, la scène devient un lieu de confidences et la représentation devient un prétexte pour se découvrir, « pour acquérir une anamnèse intérieure, pour descendre en profondeur vers des territoires inexplorés »[331].

L'étude des œuvres de Manuel Fanni Canelles permet de constater que le processus créatif de l'artiste se réalise par strates. En effet, les œuvres picturales dont il s'inspire sont un point de départ à partir duquel il puise le potentiel dramatique pour l'exploiter au sein d'une expérience théâtrale où l'acteur professionnel vient à la rencontre d'un personnage qu'il va nourrir de ses propres expériences à travers un engagement physique et émotionnel. Dans l'exemple de *L'Annunciata,* la vidéo présente une performance d'actrice qui, pour incarner la Vierge Marie, a dû se confronter à sa propre réalité et à ses propres peurs. Par ce travail, l'actrice apporte au personnage biblique une dimension humaine créant une proximité avec le spectateur, le conviant à vivre une forme d'empathie. La vidéo *Cristo alla colonna* présente une démarche similaire avec la rencontre de la *représentation* du Christ et de la *réalité* de l'homme contemporain (ill. 129 et 130). Par conséquent, au-delà d'une expérience théâtrale, l'acteur se voit offrir l'opportunité de réaliser un travail d'introspection qui fait écho au théâtre de Jerzy Grotowski au sein duquel le comédien fait appel à sa mémoire corporelle pour « renouer avec un patrimoine gestuel enfoui »[332] qu'il restituera sur scène pour être

330 *Ibid*.
331 *Ibid*.
332 CHESTIER (Aurore), « Du corps au théâtre au théâtre-corps » in *Corps*, n° 2, 2007/1, p. 106.

accueilli et ressenti par le spectateur. Manuel Fanni Canelles réalise ici une expérience à partir d'une image fixe qui, pas à pas, se métamorphose pour devenir autre. L'artiste détecte la fragilité de la frontière entre la peinture, le théâtre et la vidéo jusqu'à « modifier la matrice de l'idée originale et aller au-delà du but pour lequel elle avait été créée »[333].

Illustration n° 129
Manuel FANNI CANELLES – *L'Annunciata*
vidéo – 2'44'' – 2010

Illustration n° 130
Manuel FANNI CANELLES – *Cristo alla colonna*
vidéo – 2'22'' – 2010

Une approche comparable est repérable dans l'œuvre de Federica Barcellona qui qualifie le théâtre comme « mère de sa créativité »[334]. L'artiste porte une attention particulière au travail réalisé en commun avec les acteurs qui sont, sans exception, des professionnels. Elle les intègre dans les différentes phases de son processus créatif en leur demandant en premier lieu de s'imprégner du texte ou de l'image qui constitue le point de départ de son œuvre (ill. 131). Au terme de leurs propres recherches et d'un entraînement physique, le travail de la performance est réalisé en commun avec Federica Barcellona qui observe, réoriente, dirige ses acteurs afin d'atteindre les objectifs fixés. Le choix d'une sobriété de la mise en scène permet de mettre en valeur les personnages, leur position, leur corps et les tissus et ce, jusqu'à leur offrir un aspect sculptural. L'artiste réalise des choix précis et épurés permettant au regard du spectateur de ne pas être happé par des détails qui desserviraient le propos. Le dépouillement de la scène, l'usage minimaliste des accessoires et le nombre réduit de personnages sur scène font écho au « théâtre pauvre » de Grotowski allant à l'essence de la représentation théâtrale pour offrir au spectateur une frontalité brutale avec le sujet. En incluant la vidéo dans son processus créatif, Federica Barcellona renforce cette démarche. La réalisation ne vient pas ajouter de dramatisation au sujet, elle le saisit de manière frontale, presque photographique. Sans mouvement de caméra, Federica Barcellona suspend le spectateur dans un moment où tout est en retenu. Le corps est prêt à basculer, la respiration est faible. L'absence de réalisation permet au sujet d'être accueilli dans toute sa force et sa vérité.

333 GHERBITZ (Sarah), *La forza che genera,* [document électronique], www.manuelfannicanelles.com, n.p.
334 Extrait de l'entretien avec Federica Barcellona du 27 août 2016.

Les corps apparaissent plus présents, les tissus acquièrent une dimension sculpturale mettant en lumière leur valeur symbolique, le rouge de la passion ou le blanc de la pureté. En venant à la rencontre du thème de la Pietà, Federica Barcellona n'avait pas pour objectif de réaliser un art représentatif, il devait être évocateur, rejoignant ainsi la réflexion d'Antonin Artaud sur l'art en évoquant la nécessité de s'éloigner de la mimesis afin de proposer non pas une représentation de la vie mais sa re-création[335]. Aussi, l'œuvre ne représente pas la douleur, elle est la douleur.

Illustration n° 131
Federica BARCELLONA – *Della Pietà / Studio iconoclasta sulla Pietà di Michelangelo* (2012)

Della Pietà n°1 (1'14'') / *Della Pietà n°2* (2'05'') / *Della Pietà n°3* (1'31'')

Dans cette mise à l'épreuve du corps, les artistes viennent à la rencontre du « théâtre de la cruauté » d'Antonin Artaud qui voyait dans cette pratique le moyen de libérer le corps des règles, des convenances, d'éveiller les sens pour « transmettre quelque chose corporellement »[336]. Cette implication personnelle et corporelle dans l'incarnation d'un personnage résonne surtout dans l'œuvre de Natacha Muslera. La lecture des œuvres de Georges Bataille, *Le Coupable* et *L'Expérience Intérieure*, permit à Natacha Muslera de découvrir la mystique du XIII^{e} siècle, Angèle de Foligno, dont le corps subit de multiples tensions. La transcription de ses états extrêmes à travers des descriptions détaillées où se mêlent violence, sensualité et érotisme, fut une source d'inspiration précieuse pour Natacha Muslera qui imaginait une œuvre où se conjuguaient voix, mouvement et temps. À la lecture du *Livre des visions et instructions*, Natacha Muslera y vit le récit d'une épreuve initiatique, radicale, sexuelle et religieuse où Angèle de Foligno, en quête d'une vérité, met son corps à l'épreuve en dépassant les limites. Cette expression corporelle intense questionna l'artiste qui constata que cette femme conservait toute sa dimension subversive dans le contexte politique, sociale et artistique actuel. Pendant deux mois et demi, Natacha Muslera s'est isolée pour lire et relire à voix haute le texte, pour écouter les mots mais aussi pour « les isoler, les prélever, les évider »[337]. En évoquant cette étape de son travail, l'artiste parle d'un travail de

335 ALBERTI (Carine), « Antonin Artaud : tentatives et apories d'une réflexion sur l'art » in *Le Philosophoire*, n° 7, 1999/1, p. 247.
336 CHESTIER (Aurore), « Du corps au théâtre au théâtre-corps » in *Corps*, n° 2, 2007/1, p. 106.
337 Extrait des échanges écrits avec Natasha Muslera.

soustraction qui lui permit de mettre à jour un squelette où s'équilibraient les moments de tensions du texte, les variations, les « micro relâchements » pour qu'une dramaturgie s'installe. Afin de transmettre toute l'intensité et la force du personnage, Natacha Muslera n'eut pas d'autre choix que de faire appel à une actrice professionnelle (ill. 132).

Illustration n° 132
Natacha MUSLERA – *Angèle de Foligno*
vidéo – 45' – 2009

Angèle de Foligno est incarnée par Cécile Duval, une comédienne de théâtre découverte et rencontrée au Théâtre de l'Opprimé à Paris lorsqu'elle interprétait *Les Chants de Maldoror* du Comte de Lautréamont. L'actrice fut invitée à rejoindre Natacha Muslera pour pratiquer une « sorte de théâtre situationniste » où des actes poétiques, sonores et théoriques, étaient pratiqués dans différents espaces, des « champs d'expériences », du plateau de théâtre au terrain vague, à Paris ou en périphérie. Les différentes expériences théâtrales souvent sauvages et improvisées qui en découlèrent, permirent à Natacha Muslera d'apprécier le travail d'actrice de Cécile Duval. Elle découvrit une actrice « incarnant littéralement le souffle du texte et/ou du poème, habitant les mots »[338], en faisant du texte la matrice de son travail. À partir du texte, la mise en mouvement s'opérait, les trous de mémoire ou les « accidents » qui pouvaient survenir, sont devenus des outils avec lesquels l'actrice improvisait et nourrissait son jeu.

En revanche, le travail réalisé pour *Angèle de Foligno* constituait une expérience inédite pour l'actrice de théâtre. En effet, cette dernière dut lire les textes devant un microphone, en y faisant passer toutes les « délicatesses possibles »[339], sans projeter la voix. Or, la voix est un élément capital de l'œuvre, presque un personnage à part entière, complémentaire au corps dans la traduction de toute la tension de l'expérience mystique. Il est important de souligner que la plus grande partie du film repose sur le procédé de la voix *off* ; la voix et le corps furent donc travaillés séparément avec la volonté de transmettre par chacun une intensité égale. Aussi, un ample registre de voix fut exploré, partant de l'infime jusqu'à la puissance la plus élevée. À partir d'un travail de lecture, d'enregistrements, d'essais et d'écoutes multiples, il

338 *Ibid*.
339 *Ibid.*

fallut trouver une « voix à la lisière, intérieure, qui déborde de l'intime et nous parle directement, une voix de l'oralité »[340]. Les moments où la voix et l'image sont synchrones sont rares mais il s'agit toutefois de moments ultimes, de « rencontres fusionnelles entre voix et image »[341]. L'investissement de l'actrice fut donc double. D'une part, la voix devait transmettre toutes les nuances de l'intensité de l'expérience mystique ; d'autre part, le corps devait traduire l'indicible. D'une certaine manière, Natacha Muslera proposait à Cécile Duval une expérience d'acteur qui la ramenait au temps du cinéma muet lorsque les émotions et les sentiments devaient être exprimés sans les mots. Le corps manifeste ici une sensualité et un érotisme intenses en communion avec la nature. En effet, Cécile Duval en tant qu'Angèle de Foligno plonge son corps dans La Bléone, une rivière des Alpes-de-Haute-Provence, dans la mer Méditerranée aux îles du Frioul à Marseille et elle vient également à la rencontre de la roche noire des Robines situées dans les Alpes. La nature apparaît dans l'œuvre dans toute sa dimension sacrée et le corps d'Angèle de Foligno vient l'épouser (ill. 133).

Illustration n° 133

Comme il l'a été souligné dans un précédent chapitre, le personnage d'Angèle de Foligno présente un état qui pourrait refléter une forme d'hystérie bien que ce terme mérite d'être employé avec circonspection. Antonin Artaud veillait d'ailleurs à le différencier de la puissance passionnelle et comparait l' « hystérie théâtrale » à la peste en y voyant une « contamination sans contact ». L'hystérie est définie comme une énergie érotique qui traverse le corps de l'acteur pour être transmise par la suite au spectateur.

Dans les exemples cités, les acteurs sont conviés à faire appel à leur mémoire corporelle, à leur vécu afin de nourrir leur personnage d'une intensité physique mais aussi psychologique. Toutefois, ils doivent parvenir à conjuguer un travail d'introspection pouvant faire ressurgir des souvenirs et sensations relevant de l'intime avec une capacité à s'effacer derrière le personnage fictif afin d'incarner pleinement le rôle. Le corps de l'acteur est donc le lien entre représentation et réalité, il devient un intermédiaire recherchant le dialogue avec le spectateur,

340 *Ibid.*
341 *Ibid.*

illustrant l'une des caractéristiques majeures de l'art de la performance. Or, cette initiative trouve un écho dans le théâtre notamment avec la chute dite du « quatrième mur » qui correspond à la frontière entre la scène et la salle. En la supprimant, le théâtre devient un art faisant participer à la fois le corps des acteurs mais aussi celui du spectateur afin que ce dernier expérimente une certaine empathie avec les personnages présents sur la scène. Les dramaturgies contemporaines développent une « esthétique de la souffrance et du sacrifice de la chair »[342] où le corps souffrant et mutilé acquiert une présence physique imposante sur la scène. Le terme de « Passion » est évidemment présent dans la sphère théâtrale mais il faut toutefois être prudent sur l'emploi de ce terme qui implique à la fois la souffrance dans son sens étymologique et la passion christique. La dramaturgie de la Passion fit son retour dans le théâtre occidental au début du XX^{e} siècle en étant désigné par le terme de « drame à stations » revisité pat Strindberg, Ibsen ou Claudel et les expressionnistes allemands des années 1920. Or, ce théâtre dit de la « Passion » dans les dramaturgies contemporaines s'intéressent plus spécifiquement à l'agonie du Christ en croix, mettant en lumière la souffrance physique subie. Antonin Artaud ouvrit la voie vers de nouvelles pratiques scéniques revenant vers un « théâtre sacrificiel, renouant ainsi avec les origines cultuelles du théâtre »[343]. Selon l'auteur, « lier le théâtre aux possibilités de l'expression par les formes, et par tout ce qui est gestes, bruits, couleurs, plastiques, etc., c'est le replacer dans son aspect religieux et métaphysique »[344]. La conjugaison de différentes formes d'expression permet au théâtre de devenir un espace transcendant le formel pouvant faire écho aux cérémonies religieuses. Le théâtre d'Antonin Artaud prône un retour aux mythes mais aussi aux cérémonies rituelles, aux opérations magiques qui permettent de dépasser l'homme dans son individualité. Les personnages sont dépersonnalisés afin de ne pas tomber dans la psychologie car il est nécessaire pour Artaud de dépasser le domaine individuel pour se concentrer sur « l'homme total » dont les angoisses et les préoccupations existentielles sont abordées à partir de « thèmes cosmiques, universels »[345].

b) Le corps chorégraphié

Le théâtre n'est pas le seul art de la scène à avoir influencé la vidéo. En effet, la danse constitue à son tour un pôle important dans l'évolution de l'art vidéo. De manière plus générale, la danse et l'art contemporain ont toujours entretenu des liens étroits et les créations

342 CHESTIER (Aurore), « Du corps au théâtre au théâtre-corps » in *Corps*, n° 2, 2007/1, p. 109.
343 POULAIN (Alexandra) (dir.), *Passions du corps dans les dramaturgies contemporaines,* Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. Arts du spectacle – Théâtre, 2011, p. 11.
344 ARTAUD (Antonin), *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1985, p. 75.
345 ARTAUD (Antonin), *op.cit*., p. 132.

contemporaines résultent parfois d'un travail commun entre chorégraphes et plasticiens gommant les frontières entre les deux sphères. Au cours des années soixante, les chorégraphes témoignèrent d'une volonté d'éloigner les danseurs des plateaux de théâtre afin d'investir de nouveaux espaces tels que les galeries, les parkings ou encore les toits de buildings en se détournant de la quête de virtuosité afin de rapprocher les gestes chorégraphiés de ceux de la vie quotidienne. Aux États-Unis, cette évolution de la danse donna naissance à la *postmoderne dance* illustrant un rapprochement avec l'art de la performance et plus spécifiquement, avec le Body Art. Peu à peu, les canons esthétiques occidentaux de beauté furent délaissés afin de mettre en avant des corps se rapprochant davantage de la réalité, jusqu'aux choix des costumes qui privilégiaient les vêtements du quotidien. Au même titre que le théâtre, certains chorégraphes tels que Maria Donata d'Urso, Raymond Hoghe ou Jan Fabre, ont mis en avant la chair du corps, sa matière, en s'inspirant notamment des performances de Marina Abramović pour rappeler notre condition charnelle. La mise à l'épreuve du corps fut notamment au cœur des préoccupations du chorégraphe Alain Platel qui envisageait la scène comme un « lieu d'urgence où chacun est mis en face de soi, dans sa vérité la plus forte »[346]. À titre d'exemple, dans *vsprs* (2004) (ill. 134), le corps y est exposé de manière brute, reflétant une « passion pour la souffrance mentale et physique à travers un travail féroce sur le corps ». La chorégraphie n'est pas pensée dans une optique du beau, elle privilégie une « écriture de la souffrance »[347] où des « corps extrêmes » sont mis en scène : « La danse passe par le concret du corps qui travaille, sue, souffre, tout en cherchant une dimension métaphysique »[348].

Illustration n° 134
Alain PLATEL – *vsprs* – 2004

346 PLATEL (Alain), cité dans BOISSEAU (Rosita), GATTINONI (Christian), *Danse et art contemporain*, Paris, Nouvelles Éditions Scala, 2011, p. 58.
347 BOISSEAU (Rosita), GATTINONI (Christian), *Danse et art contemporain*, Paris, Nouvelles Éditions Scala, 2011, p. 58.
348 Extrait de l'entretien de Jiri Kylian avec Gwénola David du 10 juin 2010 (https://www.journal-laterrasse.fr/jiri-kylian/)

Aussi, à la manière des metteurs en scène de théâtre tels que Grotowski ou Antonin Artaud, Alain Platel est à la recherche d'intensités physiques transmises par le corps du danseur pour rentrer en contact avec les spectateurs et faire de la représentation un moment de communion. Dans cette même optique, le chorégraphe Merce Cunningham imaginait la création d'un théâtre total où aucune hiérarchie n'était effectuée entre la danse, la musique et la scénographie. À cette liberté scénique, s'ajoutent de nouveaux choix scénographiques avec l'intégration de la vidéo dès les années soixante avec, à titre d'exemple, Maurice Béjart qui avait installé des postes de télévision mobiles dans son spectacle *Le Voyage* (1962) sur une musique de Pierre Henry. Mais c'est au cours des années quatre-vingt que se développa un genre à part entière nommé « vidéo-danse » pour lequel des festivals spécifiques furent créés tels que le festival *Vidéodanse* du Centre Georges Pompidou en 1982. L'une des œuvres illustrant au mieux ce caractère hybride est *Waterproof* réalisée par Jean-Louis Le Tacon mettant en scène des corps dans une piscine exécutant une chorégraphie de Daniel Larrieu donnant l'illusion que les corps sont en apesanteur (ill. 135).

Illustration n° 135
Jean-Louis LE TACON – *Waterproof*
vidéo – 26' – 1986

Or, cette vidéo résonne singulièrement avec l'œuvre de la vidéaste italienne Silvia Camporesi intitulée *Dance, dance, dance* (ill. 136). Avant même que les premières images n'apparaissent, un bruit sourd évoquant celui de l'eau, est audible. En effet, le spectateur est

directement immergé dans l'eau, confronté à des formes ondulantes, presque hypnotiques et apaisantes. Soudainement, un corps plonge, transformant le lent mouvement de l'eau en une ébullition. L'environnement aquatique n'est pas naturel, il s'agit d'une piscine où le corps d'une jeune femme vêtue d'une longue robe rouge apparaît, filmé dans un mouvement de nage. La caméra, placée au niveau des pieds, crée un raccourci du corps qui ne traduit pas le mouvement de propulsion mais davantage celui d'une lutte. Cet effet est renforcé par les mouvements du tissu enveloppant le corps et dont l'amplitude grandit avec la force des battements des jambes. Tandis que la protagoniste poursuit sa nage, le reflet de son corps apparaît à la surface de l'eau, totalement brouillé. Cet effet est accru dans les plans suivants divisés en deux parties opposant le corps identifiable en mouvement et son reflet troublé.

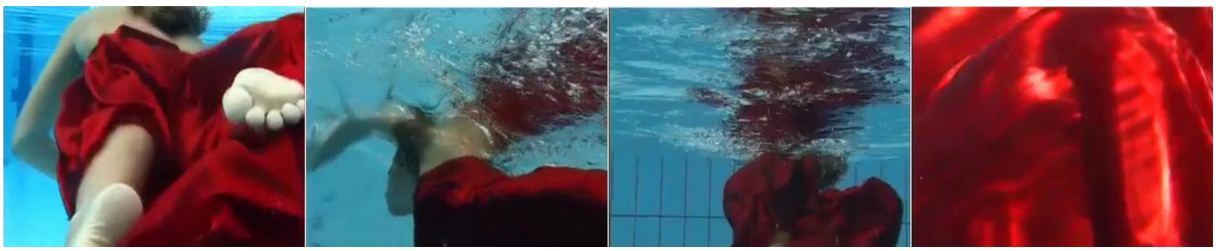


Illustration n° 136
Silvia CAMPORESI – *Dance, dance, dance*
vidéo – 4' – 2007

Soudainement, l'accalmie survient lorsque la jeune femme touche l'un des motifs du carrelage de la piscine s'apparentant à une croix latine. À cet instant, le corps disparaît du champ de l'image pendant quelques instants pour laisser la place au tissu se déployant sur l'ensemble du cadre. Le rouge, au départ terne, devient lumineux et miroitant tandis que le corps réapparaît filmé horizontalement, permettant au spectateur de l'observer dans un mouvement d'ondulation, harmonieux et gracieux, contrastant avec les premiers plans. L'effervescence du début de la vidéo a laissé place à un corps semblant évoluer dans un environnement qui est le sien. Cette forme de sérénité se renforce lorsque la jeune femme vient une nouvelle fois à la rencontre de la croix, en la caressant et en la contemplant. Le corps cesse d'être en mouvement, il se laisse doucement déposer au fond de la piscine avant de réapparaître à genoux devant la croix, avec l'illusion qu'il s'élève doucement. Enfin, le corps disparaît dans un plan où le mouvement des bulles traduisent un changement d'état, une élévation. Alors que le corps disparaît, la croix subsiste (ill. 137). De simple symbole signalétique, la croix devient l'annonce d'une révélation. À son contact, la nage se transforme en une danse qui traduit un mouvement spirituel. En effet, la danse, souvent associée au sacré, porte en elle des signes multiples où se mêlent des gestes, des rituels et des codes capables de guider chaque individu vers une expérience de transcendance.

Dans l'exemple *Dance, dance, dance*, Silvia Camporesi associe la danse à une forme de rituel au terme duquel la jeune femme vit un moment de dévoilement[349]. Réalisée en 2007, *Dance, dance, dance* est née d'une réflexion sur la foi, d'un point de vue religieux mais aussi plus général : avoir la foi.

Illustration n° 137
Silvia CAMPORESI – *Dance, dance, dance*
vidéo – 4' – 2007

En donnant à son œuvre le titre *Dance, dance, dance,* Silvia Camporesi voulut faire écho au roman de l'écrivain japonais Haruki Murakami publié en 1988 dans lequel « l'homme-mouton » donne le conseil suivant au narrateur :

> « Continue à danser tant que tu entendras la musique. Tu comprends ce que je te dis ? *Danse ! Continue à danser.* Ne te demande pas pourquoi. Il ne faut pas penser à la signification des choses. Il n'y en a aucune au départ. Si on commence à y réfléchir, les jambes s'arrêtent. [...] Même si tout te paraît stupide, insensé, ne t'en soucie pas. Tu dois continuer à danser en marquant les pas. [...] Tu es fatigué et tu as peur. Ça arrive à tout le monde. Tu as l'impression que tout va de travers, que le monde entier se trompe. Et tu t'arrêtes de danser... [...] Mais il n'y a rien d'autre à faire que danser. Et danser du mieux qu'on peut. Au point que tout le monde t'admire. »[350]

Silvia Camporesi voit dans cette danse un synonyme de vie et de prise en main de son propre destin. Aussi, à travers les images de la vidéo, l'artiste voulut créer un phénomène cyclique où les mouvements de la nage apparaissent répétitifs, sans but, presque infinis dans un environnement d'où la protagoniste cherche une issue. Les bruits de fonds aquatique et le son d'une respiration en plongée avec une bouteille d'oxygène contribuent à créer une atmosphère où le sentiment d'étranglement et d'angoisse prédomine[351]. Pourtant, les signes et les sons acquièrent une toute autre dimension dans la seconde partie de la vidéo après que la protagoniste a atteint la croix. Les mouvements de nage se transforment en une chorégraphie où la rencontre du corps et du vêtement crée une certaine légèreté. La lenteur qui appuyait la

349 www.silviacamporesi.it/dance-dance-dance/
350 MURAKAMI (Haruki), *Danse, danse, danse*, Paris, Seuil, coll. Points, 2004, p. 133-134.
351 www.silviacamporesi.it/dance-dance-dance/

lourdeur de l'atmosphère vient accentuer la grâce et la volupté de la chorégraphie, jusqu'à offrir à la posture finale du personnage, une impression d'élévation.

La vidéo *Dance, dance, dance* illustre la volonté de Silvia Camporesi de partir d'une « réalité nue » et d'offrir une vision différente, inédite à partir d'un point de vue singulier. L'exemple *Dance, dance, dance,* montre le motif d'un carrelage de piscine utilisé pour signaler aux nageurs le bord du bassin et qui, dans la vidéo, peut être vu comme une « croix sacrée »[352]. Silvia Camporesi trouve dans la vidéo, comme dans la photographie, la possibilité de travailler sur la trace du réel et de parvenir à aller au-delà en proposant une interprétation différentes des signes[353]. En effet, en 2007, l'artiste diffusa sa vidéo dans le cadre d'une exposition où elle présentait en parallèle des photographies reposant sur ce même principe. À titre d'exemple, un drap bleu plongé dans une baignoire et dont la forme évoque le manteau d'une Madone ou encore, des perles blanches et roses saisies en gros plan pouvant être associées à des chapelets (ill. 138).

Illustration n° 138
Silvia CAMPORESI – *Dance, dance, dance*
Photographies – 2007

Silvia Camporesi invite son spectateur à porter un regard différent, avec une dimension sacrée, sur le réel. Exploitée avec la photographie, Silvia Camporesi poursuit et renforce cette démarche avec la pratique vidéo grâce au travail du mouvement, du temps et du son. À ce titre, l'utilisation des sons dans un projet vidéo a toujours interrogé Silvia Camporesi qui veille à distinguer le son de la musique. Cette dernière présente le risque de transformer la

352 https://quattrocentoquattro.com/2010/04/06/contro-il-videoclip-il-lavoro-di-silvia-camporesi/
353 *Ibid*.

vidéo en vidéo clip tandis que le son peut être quelque chose de puissant contribuant à renforcer la dimension émotive de la vidéo. Silvia Camporesi propose un environnement sonore singulier, identifiable qui enrichit le discours de la vidéo. *Dance, dance, dance* devient une expérience initiatique tel un baptême, où le corps plongé dans l'eau, venant à la rencontre de la croix, vit une « renaissance ».

Or, évoquer une « renaissance » par l'intermédiaire d'une rencontre résonne singulièrement avec le travail de Sylvie Blocher, reposant sur la rencontre avec l'Autre. À travers son travail, quel que soit son objectif, Sylvie Blocher vient à la rencontre des personnes qui contribueront à l'aboutissement de son œuvre. Elle attend de ces gens qu'ils s'abandonnent, dans leurs paroles ou leurs gestes qui viendront peu à peu construire le noyau de son travail. L'artiste admet tourner des heures avec les personnes qu'elle rencontre car elle désire prendre le temps, « dans un moment où il n'y a plus de temps » et ces instants, « ce temps partagé » est un « luxe absolu et total. Charnel. C'est du désir à l'état brut. Leur désir. Mon désir »[354]. Mais les silences sont tout aussi importants que les paroles, car il peut s'agir de moments où les regards se croisent. Sylvie Blocher vient à la rencontre des gens pour leur offrir la possibilité à travers ses œuvres de s'abandonner, de se laisser aller afin de venir à la rencontre de leur double souvent éteint, caché, dissimulé, renié, étouffé. Cette recherche d'abandon de soi et de lâcher-prise devint une véritable expérience artistique à travers l'œuvre *Off the Ground* (ill. 139) qui fut mise en place au Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean de Luxembourg en 2016. Durant les premiers jours de l'exposition *S'inventer autrement*, le hall du musée fut transformé en un hall de tournage dans lequel était installé un dispositif mécanique permettant aux personnes de s'élever à plusieurs mètres du sol, invitées ainsi à « décoller de la réalité » pendant quelques minutes. Par conséquent, les participants offraient à leur corps une liberté de mouvement proche d'une chorégraphie où le sentiment de « lâcher-prise » et d'abandon leur permettaient d'aller à la rencontre de leur double. Or, cette démarche est déjà observable dans la vidéo *Marie et Madeleine* (ill. 140) réalisée en 2004, présentée dans un précédent chapitre, où les corps des deux jeunes femmes exécutant une chorégraphie illustre un dialogue avec leur double. L'expérience à laquelle les acteurs étaient conviés devait les inciter à « lâcher-prise » en laissant leur corps s'exprimer. Les œuvres de Sylvie Blocher sont le résultat d'une expérience humaine, d'une rencontre entre l'artiste et les intervenants dont l'œuvre qui en découle est une invitation, une incitation à aller à la rencontre de son double, de son autre.

354 *Sylvie Blocher : living pictures and other voices*, catalogue d'exposition, Casino – Forum d'art contemporain, Luxembourg, 14 décembre 2002 – 16 mars 2003, p. 59.

Sans jugement, sans critique, sans regard subjectif, cet autre est accueilli, accepté et pardonné. La question de la reconnaissance de l'autre se retrouve notamment dans l'art chorégraphique de Sidi Larbi Cherkaoui qui travaille depuis le début des années 2000 sur la question de l'identité, de la différence et de la « reconnaissance de l'autre ». Le machisme, l'homosexualité, la religion font partie des thèmes abordés en mettant au cœur de son « travail la question de la spiritualité dans un monde commercial et matérialiste ».

Illustration n° 139
Sylvie BLOCHER – *Dreams have a langage* - dispositif vidéo PART 1 / *Off the ground* - 4 projections vidéos
Exposition « S'inventer autrement », 2016.
Mudam, Luxembourg & CRAC, Sète

Illustration n° 140
Sylvie BLOCHER – *Marie et Madeleine*
vidéo – 12' – 2004

Sylvie Blocher rejoint ce point de vue au sein d'un travail qui ne cesse de mettre en avant une rencontre avec « l'autre » qui, dans la vidéo *Marie et Madeleine*, est mise en scène à travers la gestuelle des personnages. Exécutés avec lenteur, les gestes de Jésus se transforment en une

chorégraphie traduisant un « lâcher-prise » permettant aux personnages d'aller à la rencontre de leur « double », rejoignant ainsi la pensée de Marion Castor d'oser aller vers le corps, sans peur, ni crainte, afin de pouvoir le transcender.

Les influences entre théâtre, danse et performance artistique apparaissent sous forme de dialogue et non en sens unique. Les trois pratiques révèlent un souci de rapprochement avec la vie quotidienne, par le choix des lieux, de la mise en scène, des accessoires, des costumes, de la musique, éloignant les différentes pratiques de la sphère du divertissement ou du spectacle pour relier l'art à la vie. Aussi, les frontières entre le théâtre, la danse et l'art de la performance semblent s'être atténuées au fil des décennies avec cette volonté commune de se rapprocher davantage du public et de s'éloigner d'un art de la représentation pour privilégier un art de l'action afin de « faire surgir l'interrogation que l'homme porte sur ce qui le pousse ou le détermine à agir »[355]. Or, au sein de cet art passant par le corps, le thème religieux apparaît comme le socle d'une culture commune à partir duquel, à la fois les artistes performers, les spectateurs et les spectateurs/acteurs s'interrogent sur l'*agir* individuel et collectif.

1.2. Le corps en action : dans les pas de Diogène

Comme il le fut souligné précédemment, parler du corps en scène implique tôt ou tard la notion de « performance ». Pourtant, le terme « performance », souvent employé par commodité, interroge car il est aujourd'hui difficile d'énoncer avec exactitude les caractéristiques d'une œuvre qui appartiendrait à cette pratique artistique. Parmi les études consacrées à ce sujet, certaines se sont interrogées sur le rapprochement possible de la performance avec les arts de la scène car les différences notables entre performance et théâtre semblent s'être atténuées au fil des décennies. En effet, la performance se distinguait du théâtre notamment par son absence de structure narrative, la participation du public ou ce qui est également appelé la 'rupture du quatrième mur', son caractère provocateur et ses réalisations dans des espaces autres que la scène théâtrale (la rue, les espaces privés, …). Or, il est aujourd'hui possible de constater que ces critères peuvent également être associés au domaine théâtral. Les mutations et l'influence réciproque qui se sont opérées entre performance et théâtre ont conduit ces deux domaines à se rapprocher. Aussi, Margherita

355 LUPIERI (Jean-Luc), *L'art d'action à l'ombre de Diogène : essai sur la performance*, Etterbeek, maelstrÖm ReEvolution, 2017, p. 45.

Orsino suggère que la différence entre la performance et le théâtre réside principalement dans l'opposition entre le réel et la fiction. Tandis que le premier présente un acte, le second présente une interprétation ; la performance n'est pas conçue comme un divertissement ou un spectacle mais comme une séance, un rituel[356]. Toutefois, comme il l'a été souligné, l'emploi du terme « performance » peut prêter à confusion, notamment en français, car il peut également désigner un exploit sportif. Ce constat, entre autres, amena le poète Serge Pey à suggérer les termes d'*art-action* et de *poésie-action* afin d'appuyer la spécificité artistique et poétique de la performance mais aussi de marquer une volonté de voir cette pratique revenir vers ses objectifs premiers, à savoir « la critique de la société de spectacle » et non sa « glorification inconsciente »[357]. Serge Pey fait ici écho à Guy Debord et à l'Internationale Situationniste en rappelant que la performance représentait l'une des principales activités. À partir de la lecture du *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* de Raoul Vaneigem et de *La société du spectacle* de Guy Debord, désignés comme les « Bibles des artistes révolutionnaires », les artistes performers des années soixante-dix développèrent cinq points qui constituèrent leur « catéchisme » pour se dresser face au spectacle de la « religion de la marchandise »[358] :

1. Invalidation du spectacle comme rapport social.
2. Accomplissement de l'individu dans la négation des contraintes de la réalité.
3. La contestation de toute activité séparée du reste de la vie quotidienne.
4. La volonté que chaque action humaine ait le droit d'emprunter le chemin d'une forme poétique.
5. La destruction du spectacle qui est avant tout l'appareil de propagande du pouvoir capitaliste.

Les performances qui découlèrent de ce « catéchisme » furent appelées « situations ». Cependant, la disparition de l'Internationale Situationniste en 1972 n'a pas pour autant amené les artistes à cesser les performances qui répondaient aux règles du mouvement. Ils poursuivirent leurs prises de risque à la fois corporelles et mentales au sein d'un art attaché à

356 ORSINO (Margherita), « Les femmes performers en Italie. De Gina Pane à Chiara Mulas » in CAPRA (Antonella), ORSINO (Margherita) (dir.), *Opera contro : l'œuvre de rupture sur la scène italienne de 1960 à nos jours : théâtre, danse, performance*, actes des journées d'étude internationales de l'Université Toulouse-Jean Jaurès, 26-27 mars 2015, Toulouse, coll. De l'ECRIT, 2017.

357 PEY (Serge), *Poésie-Action : manifeste provisoire pour un temps intranquille*, Bègles, Le Castor Astral, 2018, p. 15.

358 PEY (Serge), *op.cit.*, p. 18.

l'acte, à la gestuelle et à la vie. À ce titre, Serge Pey proposa le terme de *poévie* pour désigner une « respiration de l'art dans les poumons de la révolte qui réinvente la vie »[359] où le corps mis en scène est souvent nu et vient s'imposer dans un espace pour faire face « au corps social » tout en conservant une dimension poétique. Selon Serge Pey, « la *poésie d'action* agit comme une autre réponse quand la parole du discours est en crise et qu'il ne reste que le geste pour parler »[360]. Aussi, le poète veille à abolir la frontière voire la différence entre poésie écrite et poésie d'action refusant d'établir une hiérarchie de valeur entre les deux types d'expressions. « Tout acte est une écriture, toute parole vit avec son acte »[361]. Le corps de l'artiste se dresse devant le spectateur pour convier ce dernier à pénétrer dans une nouvelle dimension. Les écrits dédiés à l'art-action désignent Diogène comme le « véritable père fondateur de l'art d'action en tant que posture philosophique, politique et esthétique »[362], interprétant l'image de Diogène marchant en plein jour avec une lanterne à la main, comme « la nécessité des hommes d'être éclairés »[363] (ill. 141 et 142).

Illustration n° 141
Jean-Léon GÉRÔME – *Diogène*
huile sur toile – 74,5 x 101 cm – 1860
The Walters Art Museum, Baltimore

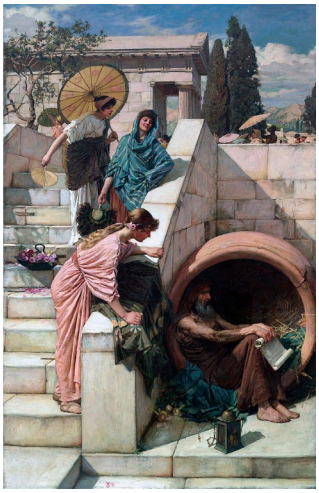


Illustration n° 142
John William WATERHOUSE
Diogene
huile sur toile
208,3 x 134,6 cm – 1882
Art Gallery of New South Wales, Sydney

359 PEY (Serge), *op.cit.*, p. 23.
360 ORSINO (Margherita), « Les femmes performers en Italie. De Gina Pane à Chiara Mulas » in CAPRA (Antonella), ORSINO (Margherita) (dir.), *Opera contro : l'œuvre de rupture sur la scène italienne de 1960 à nos jours : théâtre, danse, performance*, actes des journées d'étude internationales de l'Université Toulouse-Jean Jaurès, 26-27 mars 2015, Toulouse, coll. De l'ECRIT, 2017.
361 ORSINO (Margherita), *ibid*.
362 LUPIERI (Jean-Luc), *L'art d'action à l'ombre de Diogène : essai sur la performance*, Etterbeek, maelstrÖm ReEvolution, 2017, p. 114.
363 LUPIERI (Jean-Luc), *ibid*.

Aussi, les artistes se rapprochant de l'art-action révèlent une volonté de se rapprocher du public afin d'opérer auprès de lui une prise de conscience qui ne se réalise ni à travers l'abstraction ni à travers la représentation mais à partir de la réalité[364]. Or, l'usage de la vidéo n'est pas incompatible avec cette approche et permet de mettre en exergue, notamment par la durée de la vidéo et le choix des plans, la symbolique des gestes choisis. Pourtant, dans cet art où le corps est un vecteur direct d'expression privilégiant l'action à la représentation dans le but de créer une prise de conscience auprès d'un public, le thème religieux n'est pas exclu. En effet, la rencontre du corps de l'artiste ou celui de ses hôtes avec la figure christique, Saint François d'Assise ou le thème de l'Annonciation dans un environnement contemporain, permet d'éclairer les hommes sur leurs propres croyances, leur conduite et leur individualité.

a) L'*Imitatio Christi*

Lorsque la question de la représentation est posée à Alex Cecchetti, l'artiste évoque justement l'Antiquité grecque en rappelant que pour devenir poète, il était demandé de faire apparaître dans l'instant, par le simple usage de la parole, des choses qui n'étaient pas présentes. Alex Cecchetti souhaite ainsi mettre en lumière qu'il n'était pas question de représentation mais d'apparition, d'événement, voire d'incantation car il fallait chanter, écrire des poèmes pour que l'événement apparaisse à l'esprit de chacun. L'image n'est donc que secondaire dans le travail d'Alex Cecchetti qui privilégie l'expérience imaginative à laquelle il demande au public de participer, c'est pourquoi ses œuvres ne présentent pas d'objets à observer mais une « expérience qui transforme »[365] où l'ironie, la légèreté, la poésie et le jeu trouvent leur place. Ses œuvres sont un refus d'être pris dans le piège de la représentation et « pour échapper à la représentation, […], il faut d'abord la pratiquer ! »[366]. Artiste pluridisciplinaire, Alex Cecchetti pratique à la fois la peinture, le dessin, la vidéo, la photographie et la sculpture. Pourtant, malgré cette diversité, Alex Cecchetti désigne l'ensemble de son activité comme un travail d'écriture en considérant cette dernière comme « la construction d'une culture extrêmement personnelle qui prend différentes formes »[367]. Aussi, Alex Cecchetti réalise des œuvres en les appréhendant comme des histoires, des mythes ou des incantations collectives à destination de « spectateurs visionnaires »[368]. Entre œuvre vidéo, performance et documentaire, Alex Cecchetti brouille les pistes et les exemples

364 LUPIERI (Jean-Luc), *op.cit.*, p. 118.
365 CECCHETTI (Alex), ZANGARINI (Laura), *Entretien*, Dijon, Les Presses du réel, coll. Digressions, 2017, p. 6.
366 CECCHETTI (Alex), PELLEGRIN (Julie), *ibid*.
367 CECCHETTI (Alex), PELLEGRIN (Julie), *op.cit.*, p. 7.

qui s'inscrivent dans cette étude en sont la démonstration. L'artiste place « des morceaux de réalité dans une structure imaginaire »[369] et mène une expérience avec l'unique objectif de poser des questions et non d'offrir des réponses. « Qu'arrive-t-il si j'essaie de coller une couronne d'épines sur la première personne qui passe devant moi ? ». À partir de cette question, Alex Cecchetti réalisa *Imitatio Christi* (ill. 143).

Illustration n° 143
Alex CECCHETTI – *Imitatio Christi*
vidéo – 25'10'' – 2000

En août 1999, à Terni dans la région de Ombrie, le vidéaste est venu à la rencontre de plusieurs personnes en leur posant la question suivante : croyez-vous à la phrase de l'Ancien Testament « Dieu créa l'homme à son image, à l'image de Dieu il le créa ; mâle et femelle il les créa » (Gn 1, 27) ? Puis, il demanda à chacun de porter une couronne d'épines en récitant, les yeux levés vers le ciel : « Père, pardonne-leur car ils ne savent pas ce qu'ils font » (Luc 23, 34). Les personnes qui ont accepté de se prêter au jeu ont été filmées en contre-plongée, parfois à contre-jour, dans des lieux variés (bars, fêtes foraines ou parcs).

Alex Cecchetti introduit la vidéo avec un détail de l'*Autoportrait à la fourrure* (ill. 144) d'Albrecht Dürer dont l'une des particularités réside dans la ressemblance avec plusieurs portraits du Christ réalisés par le peintre allemand. De plus, des similitudes peuvent être détectées avec certaines caractéristiques de la peinture religieuse, notamment dans le choix de la symétrie, des tons sombres, de la pose frontale et de l'attitude d'Albrecht Dürer plaçant sa main au milieu de la poitrine. Le sujet christique est récurrent dans le travail de Dürer et ce rapprochement avec la figure de Jésus a alimenté les débats entre historiens de l'art selon lesquels Albrecht Dürer se serait représenté sous les traits du Christ afin d'exposer ses propres

368 CECCHETTI (Alex), ZANGARINI (Laura), « Visita al Louvre senza Louvre » in *Corriere della sera,* 11 septembre 2017, p. 38.
369 *Follow your shadow. Giovani artisti italiani,* catalogue d'exposition, Galleria d'Arte Moderna, Bologne, 29 janvier – 4 avril 2005, p. 52.

souffrances comme comparables à celles du Christ dans la Passion, notamment à travers les œuvres *L'homme de douleurs* (*Ecce Homo*) et *Tête du Christ mort* (ill. 145 et 146).

Illustration n° 144
Albrecht DÜRER – *Autoportrait à la fourrure*
huile sur bois – 67,1 x 48,9 cm – 1500
Die Pinakotheken, Munich.

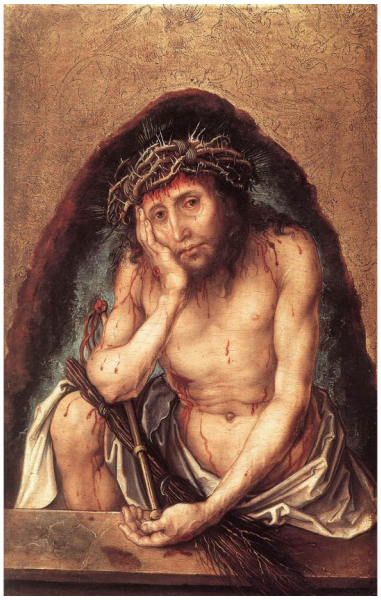


Illustration n° 145
Albrecht DÜRER – *L'homme de douleurs (Ecce Homo)*
huile sur panneau – 30 x 19 cm – 1493
Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe**.**

Illustration n° 146
Albrecht DÜRER – *Tête de Christ mort*
Dessin – 31 x 22,1 cm – 1503
British Museum, Londres.

En donnant à son œuvre le titre *Imitatio Christi*, Alex Cecchetti fait référence au manuel ascétique du XV^e^ siècle, *L'imitation de Jésus-Christ*, attribué à Thomas a Kempis et qui répondait au courant spirituel *Devotio Moderna* apparu à la fin du XIV^e^ siècle exhortant l'individu à se consacrer à la prière, à la lecture, à la méditation et à la contemplation en suivant la vie et l'humanité du Christ comme un exemple. Particulièrement populaire au temps de l'artiste allemand, il n'est pas impossible que ce dernier s'en soit inspiré pour ses œuvres.

> 1. *Celui qui me suit ne marche pas dans les ténèbres*, dit le Seigneur. Ce sont les paroles de Jésus-Christ, par lesquelles il nous exhorte à imiter sa conduite et sa vie, si nous voulons vraiment être éclairés et délivrés de tout aveuglement du cœur.[370]

Pour introduire son œuvre, Alex Cecchetti s'appuie donc sur l'hypothèse qu'Albrecht Dürer se soit identifié au Christ dans son autoportrait. Or, cette projection de soi dans la figure christique constitue le noyau de la vidéo *Imitatio Christi.* En demandant aux passants de porter la couronne d'épines, Alex Cecchetti les invite à s'identifier au Christ. *Imitatio Christi*

370 Première phrase de l'ouvrage *L'imitation de Jésus-Christ*, Paris, Seuil, coll. Points Sagesses, 1979, p. 11.

offre aux participants une expérience où la parole et le geste, deux formes de langage, sont sollicités. À la question « croyez-vous à la phrase de l'Ancien Testament 'Dieu créa l'homme à son image et à sa ressemblance' » ?, les réactions sont multiples : 'je n'y crois pas', 'absolument, au sens spirituel', 'Jésus était celtique, il n'avait pas la peau mate', 'je suis athée', 'je ne sais pas ce que c'est'. Les passants participent à une performance à travers laquelle, en s'identifiant au personnage du Christ pendant quelques secondes, ils s'interrogent sur leurs propres croyances. La vidéo se rapproche ici de la forme documentaire et transforme l'acte artistique, l'action, en une enquête sur les rapports que ces personnes entretiennent avec les instances religieuses[371]. La répétition du procédé invite le spectateur de la vidéo à répondre lui-même à la question. En visionnant la vidéo, les réactions des spectateurs sont également multiples car elles réagissent d'une part, à la méthode d'Alex Cecchetti pour mener son enquête et d'autre part, aux réponses données. Alex Cecchetti veille à dérouter le spectateur afin d'éveiller son imagination et le sortir du contrôle, illustrant son désir de créer une certaine proximité entre le spectateur et l'œuvre contemplée. En effet, Alex Cecchetti regrette notamment le rapport que le spectateur peut avoir avec les objets exposés dans les musées. Son discours remet en cause cette institution en soulignant que les objets, devenus des pièces de musée qui ne peuvent pas être utilisés et qui ne peuvent être contemplés que derrière des vitrines, perdent leur force et ne peuvent pas communiquer avec le public. Pour justifier son refus de mettre ses œuvres sous vitrines, Alex Cecchetti évoque une anecdote relatant une visite qu'il avait effectuée au musée du Quai Branly avec la poétesse, artiste et chamane Cecilia Vicuña. Tandis qu'ils contemplaient de petites sculptures de divinités chiliennes, elle dit à Alex Cecchetti : « Tu comprends ce qu'ils disent ? Parce que moi, avec ces vitrines, je n'arrive pas à les entendre »[372]. À partir de cette remarque, Alex Cecchetti veille à penser ses expositions comme des expériences à vivre. Toutefois, les œuvres également sont pensées en ces termes sans pour autant se présenter sous forme d'installations. En effet, la simple résonance que peut provoquer la contemplation des images chez le spectateur, constitue une expérience. La vidéo *La trilogia del santo* illustrant la vie de Saint François d'Assise dans un contexte contemporain, en est un exemple.

371 Résumé de la vidéo à la DOCVA.
372 CECCHETTI (Alex), PELLEGRIN (Julie), *Entretien*, Dijon, Les Presses du réel, coll. Digressions, 2017, p. 18.

b) Saint François d'Assise

Cet engagement de mener une vie en imitant le Christ trouve un écho avec Saint François d'Assise qui fut une source d'inspiration pour Alex Cecchetti. En effet, ce dernier s'intéressa à cette figure en réalisant notamment un triptyque vidéo intitulé *La trilogia del Santo*. Saint François d'Assise reste dans l'imaginaire collectif l'homme qui s'engagea à défendre les plus démunis et qui consacra sa vie au Christ en se détachant de tout bien matériel. Jusqu'à son décès, Saint François d'Assise lutta contre l'Église en tant qu'institution. La création de son ordre s'inscrit dans cette lutte en refusant toute forme de hiérarchie en son sein mais sa singularité et son opposition aux conventions sociales et ecclésiastiques de l'époque allèrent encore plus loin en ouvrant l'ordre des Franciscains aux femmes dont Sainte Claire fut l'une des membres. Sa vision singulière de la piété s'illustre également à travers le souhait de pratiquer sa religion dans la joie.

> 1 Heureux le religieux qui ne prend plaisir et joie que dans tout ce que le Seigneur a fait, 2 et qui s'en sert pour porter les hommes à l'amour de Dieu en toute joie. 3 Malheur au religieux qui se plaît aux histoires légères et frivoles, et qui s'en sert uniquement pour provoquer l'hilarité. (Admonitions, 20)

Alex Cecchetti offre ici un portrait en trois volets de la vie du saint : son enfance (*La vita dal Santo da giovane*), son retrait de la vie matérielle (*Due apostoli*) et ses miracles (*Il prodigio dei prodigi*). Durant la première partie, deux jeunes garçons se prêtent à un jeu de combat tandis qu'un troisième, assis sur le côté, les observe en criant : « Coup de pied ! Coup de poing ! Donne-lui une belle droite ! J'ai dit donne-lui un coup de pied ! La prise secrète après, maintenant le coup de pied ! ». en jouant avec une manette imaginaire comme si ses deux camarades étaient des personnages de jeu vidéo. Alex Cecchetti illustre ici la jeunesse de Saint François d'Assise, décrite souvent comme dissipée et mettant surtout en lumière son goût pour le jeu et les croisades (ill. 147). La seconde partie présente Saint François à genoux dans une grotte, les mains levées et regardant le ciel tandis que de l'autre côté de la route, deux hommes désignés comme deux apôtres, discutent des visions et de l'attitude de Saint François avec un certain détachement, voire une certaine moquerie : « Celui-ci a des visions même avec le ventre plein ! Moi, c'est une semaine où je fais le jeun spirituel. Ne me parle pas de Sainte Catherine ». Ce passage fait tout d'abord référence à la retraite de Saint François sur le mont Alverne (La Verna) où le Christ crucifié lui apparut sous l'apparence d'un

séraphin le jour de la fête de l'Exaltation de la Sainte Croix en 1224. Des rayons provenant des plaies du Christ vinrent imprimer des stigmates dans la chair du saint (ill. 148). Enfin, dans la troisième et dernière partie, Saint François accomplit un miracle qui n'est qu'illusion. Une jeune femme unijambiste se tient devant lui, entourée de plusieurs personnes venues assister au miracle. La réaction des personnages traduit une stupeur et un ravissement qui indiquent que le miracle a été accompli. Pourtant, lorsque la caméra prend du recul, l'état de la jeune femme est inchangé. Alex Cecchetti prend le parti pris de projeter Saint François dans l'époque contemporaine, créant ainsi un décalage. En associant la vie de Saint François d'Assise aux mœurs contemporaines, Alex Cecchetti crée une forme de décrédibilisation menant le spectateur à porter un regard neuf sur la vie du saint (ill. 149).

Illustration n° 147
Alex CECCHETTI – *La trilogia del santo*
vidéo – 12' – 2001

Illustration n° 148

Illustration n° 149

La vidéo *Strip-tease* peut être considérée comme le quatrième volet du « polyptyque » vidéo sur Saint François d'Assise. Au milieu de la foule, sur une route où vont et viennent des voitures, dans une zone industrielle puis au milieu de la campagne, le même homme barbu aux cheveux longs entreprend une marche. Sur le chemin, de la ville à campagne, le personnage se dévêt intégralement tout en conservant un regard impassible qui traduirait une certaine désillusion du monde (ill. 150).

Illustration n° 150
Alex CECCHETTI – *Striptease*
vidéo – 5'20'' – 2001

Bien que cette vidéo n'appartienne pas à la trilogie du saint, elle a son importance car elle se réfère à une période significative de la vie de Saint François d'Assise. Ce dernier, reconnu pour avoir mené une vie tournée vers la précarité, s'est volontairement dépouillé de ses vêtements afin de montrer sa volonté de détachement de la vie matérielle et de son héritage. En effet, fils d'un riche marchand de tissus, François d'Assise, né François Bernardone, dépensait en aumônes l'argent donné par son père. Ce dernier l'assigna en justice pour le déshériter et ce fut à l'issue du procès que François d'Assise lui laissa ses habits pour symboliser sa rupture avec sa famille et son renoncement à l'héritage de son père. En 1206, convoqué par l'évêque d'Assise, François rendit l'argent qui lui restait au cours de son

audition mais il donna également ses vêtements et se retrouva complètement nu. Durant le générique, le personnage fait le chemin inverse en récupérant ses vêtements.

Alex Cecchetti propose ici une vision contemporaine de Saint François d'Assise afin que son attitude de rejet des conventions soit davantage perçue par le public qui l'associe, par sa tenue et l'environnement qui l'entoure, à une personne de l'époque contemporaine. La référence aux jeux vidéos, le choix musical de style rock, les choix vestimentaires, l'environnement urbain sont autant d'éléments qui placent le personnage dans une culture contemporaine. Mais ces choix créent également un décalage important entre le personnage et l'environnement. En effet, le personnage, par son attitude, reflète une attitude remplie de spiritualité qui s'oppose à l'environnement matériel et urbain qui l'entoure. L'artiste met en lumière nos doutes spirituels dans le dernier volet de sa trilogie en mettant en scène un miracle qui n'en est pas un. Seuls les protagonistes y croient tandis que le spectateur constate qu'il ne s'agit que d'une illusion. Alex Cecchetti soulève de nouvelles questions. Remet-il en cause la véracité des miracles accomplis par Saint François d'Assise et par conséquent, remet-il en question la religion, la spiritualité, la foi, les dénonçant comme une simple illusion ? Ou veut-il mettre en lumière notre manque de foi ? Notre difficulté à croire dans notre société contemporaine où le matériel, le consumérisme ont pris le pas sur la dimension spirituelle ?

Imitatio Christi, *La Trilogia del Santo* et *Striptease* mettent en lumière des modes de vie et des personnages qui se retirent du monde matériel et mondain afin de mener une vie plus spirituelle. En se rapprochant de Saint François d'Assise, Alex Cecchetti réalise un parallèle avec sa propre vision de l'art en cherchant à se détacher des conventions, de la mondanité, de la recherche de sens caché pour aller à l'essentiel et proposer des œuvres montrant une vérité pure, ne représentant rien mais présentant un événement, une vérité, une histoire, un mythe dont l'impact chez le spectateur doit conduire ce dernier à s'interroger sur ses convictions mais aussi sur son individualité. En effet, une œuvre empruntant aux thèmes religieux ne fait pas émerger à l'esprit de son créateur ou de son spectateur des réflexions exclusivement liées à la religion. Comme il l'a été démontré depuis le début de cette étude, plusieurs sujets religieux permettent de mettre en exergue des interrogations liées de manière plus globale à la condition humaine mais il est également possible de remarquer, que certains thèmes religieux surgissent dans la réflexion de certains artistes lorsque ces derniers interrogent leur individualité.

c) Annonciation de la « non-conception »

En 2009, Frédéric Labonde réalisa son premier film intitulé *Sous le ciel de ta peau* qu'il présente comme un essai audiovisuel sur le corps abîmé et les blessures de l'âme en évoquant en premier lieu la première cicatrice commune à tous les hommes, notre nombril. À la suite de ce film, Frédéric Labonde s'interrogea sur la question de la filiation. La réalisation de la vidéo *Annonciation* découle de cette initiative. En 2013, Frédéric Labonde effectuait des repérages pour trouver un décor lorsqu'il découvrit un endroit où volaient plusieurs libellules rouges. En réalisant quelques plans, il remarqua qu'en plaçant la main sur une partie du corps, la libellule venait systématiquement s'y poser. Saisi par ce ballet aérien, il décida de se mettre en scène, nu, avec les libellules. Le tournage dura deux heures avec deux caméras. Il guida les libellules en posant la main sur les parties du corps qu'il souhaitait filmer pour que les insectes viennent s'y poser (le poignet, la main, le flanc gauche, les yeux, la bouche) (ill. 151).

Illustration n° 151
Frédéric LABONDE – *Annonciation*
vidéo – 5'25" – 2013

Lorsque Frédéric Labonde visionna le film, le thème de l'Annonciation s'est imposé ; les libellules se présentaient comme des anges venus annoncer une nouvelle qui résonnait avec son histoire personnelle, son homosexualité. Le rapprochement d'une figure religieuse à la sphère homosexuelle n'est pas inédite. Saint-Sébastien en est d'ailleurs devenu une icône. Représenté sous les traits d'un jeune martyr au corps idéal criblé de flèches, le saint devint dès la Renaissance une figure *homoérotique* qui s'imposa par la suite dans la littérature du XIX^{e} siècle puis en photographie. Toutefois, la figure du Christ fut également empruntée par les photographes de la communauté homosexuelle dont les œuvres peuvent être divisées, selon Nathalie Dietschy, en deux catégories. D'une part, celle utilisant la figure christique d'une manière similaire à saint Sébastien et le plaçant dans un milieu érotique ; et d'autre part, celle usant de la figure christique dans un but militant en y voyant un symbole de leurs propres discriminations et souffrances. À titre d'exemple, le supplice de Jésus à travers le chemin de croix est associé aux combats menés par les personnes atteintes du sida pour y exprimer « la douleur du sacrifice physique consenti […] l'abandon, la solitude de l'homme condamné et la

cruauté de ses dénonciateurs »[373]. Plus récemment, d'autres thèmes bibliques ont été empruntés par des artistes homosexuels pour revendiquer certains droits, notamment celui de l'Annonciation. En effet, dans une série de photographies intitulée *Ecce Homo* s'inspirant de tableaux religieux de grands maîtres, la photographe suédoise Elisabeth Ohlson Wallin met en scène un couple lesbien recevant une éprouvette des mains d'un ange (ill. 152). Dans cette *Annonciation*, l'Ange Gabriel vient annoncer une future grossesse qui se présente comme « une affirmation de la légitimité des couples homosexuels d'avoir des enfants et leur droit à l'adoption »[374]. Frédéric Labonde emprunta le même épisode mais dans une optique plus douloureuse.

Illustration n° 152
Elisabeth OHLSON WALLIN – *Ecce Homo*
Série de Photographies
1996-1998

La singularité de la vidéo réside notamment dans ce parallèle avec la Vierge. Frédéric Labonde, artiste masculin, se rapproche de la Vierge en tant que future mère et surtout en tant que femme dont l'enfant a été conçu miraculeusement. Or, l'homosexualité de Frédéric Labonde a conduit ce dernier à s'interroger sur la question de la filiation ou davantage sur la question de l'absence de filiation à laquelle est confrontée la communauté homosexuelle. Dans sa vidéo, l'artiste se met littéralement à nu pour être en contact avec la terre comme un appel à la fertilité. Allongé dans l'herbe, il « accueille » des libellules rouges qui viennent se poser, quelques secondes, sur différentes parties de son corps. Au fil de la vidéo, la rencontre

373 DIETSCHY (Nathalie), « Ecce homo : Jésus, l'artiste et l'homosexualité dans la photographie contemporaine » in BOILLAT (Alain), KAEMPFER (Jean), KAENEL (Philippe) (dir.), *Jésus en représentations. De la Belle Époque à la postmodernité*, actes de colloque, Université de Lausanne, 6-9 mai 2009, Infolio, Gollion, 2011, p. 314, p. 315.
374 DIETSCHY (Nathalie), *op. cit.,* p. 331.

de l'artiste et de ces insectes se transforme en moment d'intimité, de dialogue, accentué par l'utilisation quasi continue de gros plans. Or, l'Annonciation est un dialogue où l'ange Gabriel vient annoncer à la Vierge Marie qu'elle portera l'enfant de Dieu. En s'étant mis en scène, le vidéaste récupère et adapte la symbolique religieuse pour illustrer l'impossibilité pour un homme homosexuel d'avoir des enfants. La libellule devient l'ange annonciateur de la non-conception. À la fin du film, trois positions font écho aux trois singes de la sagesse qui se couvrent une partie différente du visage avec les mains. Le premier se cache les oreilles, le second se cache la bouche et le troisième se cache les yeux. L'une des plus anciennes représentations de ces singes serait une sculpture datant du XVII^{e} siècle située au sanctuaire shinto Toshogu à Nikko au Japon (ill. 153).

Illustration n° 153
Hidari JINGORŌ - *Les trois singes de la sagesse*
Sculpture en bois
Sanctuaire Tosho-gu, Nikko (Japon)

En japonais, les singes sont appelés *Mizaru* (l'aveugle), *Kikazaru* (le sourd) et *Iwazaru* (le muet) signifiant respectivement : « Je ne vois pas ce qu'il ne faut pas voir », « Je n'entends pas ce qu'il ne faut pas entendre » et « Je ne dis pas ce qu'il ne faut pas dire ». Ces singes sont considérés comme des messagers divins porteurs de cette maxime qui protégerait du mal celui qui la suit. Les interprétations de cette maxime sont multiples mais celle-ci peut être associée à une représentation du déni, un refus de se mettre face à une réalité. Ce parallèle entre les trois singes de la sagesse et la conception, a d'ailleurs été utilisé par la psychologue clinicienne Alexandra Cochini qui, dans le cadre de ses recherches dans un service d'Assistance Médicale à la Procréation, s'interrogeait de la manière suivante : « Face au traumatisme qu'engendrent l'annonce de l'infertilité et la nécessité de recourir à une procréation médicalement assistée, devons-nous réagir comme ces trois singes ? Ne rien

entendre, ne rien voir ni ne rien dire ? Ou faut-il tenter d'accepter cette réalité et les fantasmes qui en découlent ? »[375]. Aussi, en se mettant en scène avec ces trois poses, Frédéric Labonde refuse d'entendre le message de l'ange lui annonçant l'impossibilité d'avoir des enfants ; il refuse de voir cette réalité et d'en parler.

Alex Cecchetti et Frédéric Labonde font de la rencontre du corps et du sujet religieux une expérience *mystique* menant vers une « clarté intérieure »[376], menant chaque personne à éveiller sa conscience. Toutefois, dans les exemples cités, le corps n'est pas présenté dans un état de souffrance. La douleur n'apparaît plus comme le seul intermédiaire de l'instrument de prise de conscience d'une réalité. En effet, une simple position ou phrase prononcée suffit à déclencher une réflexion touchant à l'intime. L'influence des arts de la scène et le lien direct qui relie l'art de la vidéo à celui de l'art d'action, permettent aux artistes vidéastes d'exposer le corps comme un vecteur d'expression directe conviant le spectateur à une expérience sensorielle et émotionnelle lui permettant d'accueillir avec une conscience accrue les états physiques et mentaux des protagonistes. Or, une véritable mise en matière et mise en lumière des corps est également observable à partir de l'influence de la peinture et de la photographie qui, à partir de thèmes religieux, permet d'exploiter la question du divin.

2. Influences picturales et photographiques : représentations du réel ou représentations du divin ?

Selon Marcantonio Lunardi, l'image vidéo est devenue le médium principal de la communication de masse grâce à la télévision. Les générations qui ont grandi avec elle ont vu en parallèle le développement d'Internet, des bandes de transmission de données, des plateformes telles que Vimeo ou Youtube. Un nouvel espace est donc né pour accueillir et diffuser la vidéo. Or, pour le vidéaste italien, la démocratisation de la vidéo a contribué à faire de la peinture, de la sculpture voire de la photographie, des expressions plastiques qui, dans l'opinion publique, restent attachées à une époque ancienne et constituent une sphère élitiste réservée à des cercles intellectuels restreints[377]. L'évolution de la vidéo est en effet incontestablement liée au développement des nouvelles technologies qui ont permis aux

375 COCHINI (Alexandra), « Les singes de la sagesse » in CUPA (Dominique), *Le sexuel, ses différences et ses genres*, Les Ulis, EDK, Groupe EDP Sciences « Pluriel de la psyché », 2011, p. 115.
376 LUPIERI (Jean-Luc), *L'art d'action à l'ombre de Diogène : essai sur la performance*, Etterbeek, maelstrÖm ReEvolution, 2017, p. 144.
377 Extrait de l'entretien avec Marcantonio Lunardi du 12 avril 2017.

artistes de réaliser de nouvelles expériences. Nouveau médium, nouvelles expériences et nouvelles technologies, cet épithète de la nouveauté reste attaché à l'art vidéo. Aussi, face à ce caractère neuf, la question suivante peut se poser : l'art vidéo constitue-t-il réellement une rupture avec les arts dits « traditionnels » ?

2.1. De Caravage à Rembrandt : la lumière du Baroque

Les œuvres de Marcantonio Lunardi peuvent apporter une première réponse. Lorsque le vidéaste parle de ses réalisations, il emploie régulièrement l'expression « tableaux vivants » pour lesquels les acteurs choisis ne sont pas des professionnels. En effet, ces personnes sont avant tout considérées comme des modèles qui contribuent à la composition des « tableaux ». Leur présence est purement plastique, c'est pourquoi leurs mouvements se limitent à des actions minimales sans exigence spécifique. Ces « tableaux vivants » possèdent un rythme précis choisi pour magnifier les gestes et ne rendre perceptibles que les émotions qui doivent trouver un écho chez le spectateur. La parole qui risque d'interagir dans ce procédé est donc absente. Marcantonio Lunardi appréhende alors les corps « comme des sculptures » et les mouvements de caméra comme des « coups de pinceau »[378] ; seuls les micro mouvements permettent de rappeler qu'il s'agit de corps animés. Ce rapport au corps vient s'inscrire dans un travail de composition qu'il est possible de mettre en parallèle avec la tradition picturale à laquelle Marcantonio Lunardi fait écho par le choix et l'exigence portés sur la position des corps, le minimalisme des mouvements, les couleurs et surtout la lumière. Pour chaque œuvre, Marcantonio Lunardi étudie en premier lieu les références visuelles qui peuvent contribuer à la composition esthétique et narrative d'une scène. Ces suggestions visuelles sont puisées dans les œuvres du Moyen-Âge, de la Renaissance italienne, du baroque, des flamands ou plus récemment dans l'art contemporain asiatique. Elles constituent un bagage culturel qui resurgit dans les vidéos de l'artiste. À titre d'exemple, la réalisation de *The Idol* montre que les œuvres de Caravage ont constitué la principale source d'inspiration du vidéaste. Toutefois, Marcantonio Lunardi n'est pas le seul vidéaste à avoir été influencé par le peintre lombard. En effet, parmi les œuvres qui constituent le corpus de cette recherche, plusieurs se rejoignent sur un travail de la lumière et de la matière qui fait incontestablement écho aux œuvres de Caravage mais aussi, à la lumière baroque de manière plus générale avec une influence des œuvres de Rembrandt et José de Ribera.

378 *Ibid*.

a) Lumière divine, lumière profane

Le style singulier de Caravage avait donné naissance aux termes *caravagisme* et *caravagesque* qui furent parfois abusivement utilisés pour désigner des œuvres qui présentaient des similarités avec les toiles du peintre lombard et ce, jusqu'à faire perdre aux qualificatifs une partie de leur sens[379]. Parmi les caractéristiques du *caravagisme*, Annick Lemoine énonce principalement un « clair-obscur contrasté, une palette réduite mais un travail élaboré du coloris, un gros plan spectaculaire, […] une absence de décor, une présence insistante de la figure humaine et des objets, une description tactile des matériaux et une plasticité des formes »[380]. Certaines de ces spécificités trouvent un écho dans *The Idol* qui met en scène, comme nous l'avons vu précédemment, une jeune femme incarnant un symbole, celui des médias, des écrans élevés au rang d'idole dans une société de consommation. Dans le plan d'ensemble où, aux côtés de la jeune femme, sont disposés des écrans de télévision et une pince coupante posée sur un coussin de velours rouge, avec en arrière-plan l'image du crucifix Berlinghieri[381], l'idole baigne dans une lumière vive contrastant avec le fond obscur, d'un noir presque opaque. Sa source est hors cadre, elle provient de la gauche et se pose sur le coussin rouge et le personnage féminin (ill. 154).

La lumière révèle, d'une part, le luxe des vêtements dont les couleurs rouge et jaune deviennent presque incandescentes et accentuent, d'autre part, la blancheur de la peau de la jeune femme qui acquiert un aspect quasi spectral. En filmant ce visage impassible se dessinant dans un clair-obscur, Marcantonio Lunardi confronte le spectateur à une atmosphère pesante. Or, le travail singulier de la lumière dans les œuvres de Caravage permettait de créer des représentations réalistes où la lumière devenait « l'expression de l'intensité de l'angoisse »[382]. Ce sentiment avait notamment été décrit par Roberto Longhi dans son analyse de la *Mort de la Vierge* (ill. 155) où « l'angoisse des assistants semble tirer son sens et son autorité infinie de la lueur dévastatrice qui, faisant irruption depuis la gauche dans le cercle

379 PAPI (Gianni), « Caravage, sa méthode et son « école » : réflexions et actualisation in *Corps et ombres : Le Caravage et le Caravagisme européen*, catalogue d'exposition, Musée Fabre de Montpellier, 23 juin 2012 – 14 octobre 2012, p. 43.

380 LEMOINE (Annick), « L'art d'après nature. Réflexions sur l'apparence du naturel dans la peinture caravagesque à Rome » in *Corps et ombres : Le Caravage et le Caravagisme européen*, catalogue d'exposition, Musée Fabre de Montpellier, 23 juin 2012 – 14 octobre 2012, p. 157.

381 Berlinghiero BERLINGHIERI, *Croce di Lucca*, tempera et or sur bois, 1210-1220, Musée de la Villa Guinigi, Lucques.

382 CARERI (Giovanni), *Caravage*, Paris, Citadelles & Mazenod, coll. Phares, 2015, p. 278.

des couleurs déjà étrangement enflammé et, tout en se battant contre toutes les sortes d'ombre, s'arrête un instant sur le visage révulsé de la Madone morte »[383].

Illustration n° 154
Marcantonio LUNARDI – *The Idol*
vidéo – 3'50'' – 2015

Le travail de la lumière de Marcantonio Lunardi crée un personnage ambigu dont la blancheur contrastant avec l'obscurité de la pièce procure à cette femme à la fois une froideur inquiétante et une dimension sacrée. Cette lumière se distingue de celle utilisée pour les fidèles. En effet, elle ne semble pas venir se poser sur la jeune femme mais plutôt en émaner pour se projeter sur les visages des pèlerins à travers les écrans. Cette distinction lumineuse entre personnages sacrés et personnages profanes a été observée dans l'œuvre *La Madone des pèlerins*, réalisée en 1605 par Caravage (ill. 156). Dans ce tableau d'autel de la chapelle Cavaletti dans la basilique Sant'Agostino in Campo Marzio à Rome, Caravage mit en scène la Madone de Lorette et son enfant aux pieds desquels se prosternent deux pèlerins. Ces derniers semblent être entrés dans le tableau provoquant une soudaine animation de la Madone et de son enfant qui posent un regard attendri sur l'homme et la femme qui, par leur posture et les couleurs de leurs habits, sont reliés à la terre. Caravage crée par l'échange des regards et des gestes, une proximité entre les personnages mais le peintre les distingue en baignant la Vierge d'une lumière vive qui illumine son visage et met en valeur les plis de sa robe. Cette lumière offre à la Madone et son enfant une dimension sacrée qui s'oppose au profane incarné par les pèlerins. Cependant, la foi des dévots vient à la rencontre de la Vierge et de son enfant.

Or, dans la vidéo de Marcantonio Lunardi, l'idole ne vient pas à la rencontre de ses fidèles. Isolée dans une pièce obscure, sans intériorité ni compassion, elle ne se montre à eux que sous forme d'images diffusées à travers des écrans érigés en totem, qui lui donne une dimension de toute puissance au-dessus de ses fidèles sur lesquels elle possède un droit de vie ou de mort. Ce pouvoir est matérialisé par la pince coupante posée sur le coussin, tous deux d'un rouge

383 CARERI (Giovanni), *op. cit.,* p. 277.

flamboyant qui répond au tissu de la robe. L'ambiguïté du personnage demeure également dans ce choix du rouge dont le caractère ambivalent est rappelé par Michel Pastoureau. Ce rouge « feu » peut symboliser à la fois la vie et la mort mais aussi une forme de puissance, notamment lorsque cette couleur est attribuée à un tissu. Dans la vidéo, les tissus semblent acquérir une importance plastique identique à celle des corps des acteurs mais aussi une importance symbolique par le choix des couleurs qui leur sont attribuées.

Illustration n° 155
Michelangelo MERISI DA CARAVAGGIO (dit CARAVAGE)
La Mort de la Vierge
huile sur toile - 369 x 245 cm - 1601–1605/1606
Musée du Louvre, Paris.

Illustration n° 156
Michelangelo MERISI DA CARAVAGGIO (dit CARAVAGE)
La Madone des pèlerins
huile sur toile - 260 x 150 cm - 1604-1605
Basilique Saint-Augustin, Rome.

À ce titre, les études consacrées aux œuvres de Caravage montrent l'importance donnée au travail des tissus. Ces derniers apparaissent comme des éléments majeurs dans les mises en scène du peintre, ils sont imprégnés d'une intensité lumineuse valorisant la matière, la couleur et les mouvements. Il ne s'agit plus d'un simple textile mais d'un corps vivant qui vient à la rencontre des personnages pour les envelopper de toute sa valeur symbolique. Le rouge est une couleur retrouvée régulièrement dans les toiles de Caravage, notamment dans ses différentes représentations de Saint-Jean-Baptiste, *Saint Jérôme écrivant* (ill. 157 et 158) ou la *Mort de la Vierge*. Sous la lumière vive, le rouge rend le tissu vivant. Cet effet est d'autant

plus accentué par l'utilisation mesurée de la lumière par le peintre[384]. En effet, le rayon de lumière venant illuminer une partie précise d'un personnage ou d'un décor permet d'orienter le regard du spectateur vers des zones précises de la toile. Marcantonio Lunardi use d'une méthode similaire qui est notamment repérable dans le plan d'ensemble évoqué précédemment. La lumière qui prend sa source à gauche, hors cadre, se pose sur le coussin rouge et la jeune femme. L'intensité de la lumière crée un contraste important permettant aux silhouettes de se dessiner sur le fond sombre de la pièce. La jeune femme acquiert une forme de toute puissance avec à ses côtés, son arme avec laquelle elle fait subir son jugement.

Illustration n° 157
Michelangelo MERISI DA CARAVAGGIO (dit CARAVAGE)
Saint Jean-Baptiste dans le désert
huile sur toile – 172,7 x 132,1 cm – 1604
The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City.

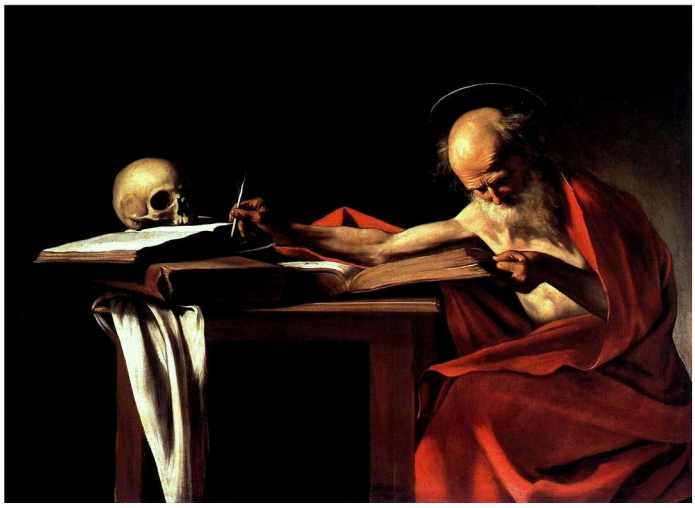


Illustration n° 158
Michelangelo MERISI DA CARAVAGGIO (dit CARAVAGE)
Saint Jérôme écrivant
huile sur toile, 116 x 153 m, 1606
Galerie Borghese, Rome

La confrontation des objets issus d'époques différentes et la rencontre des personnages « renaissants » avec la modernité du poste de télévision interpellent. Pourtant, le travail de composition et de lumière contribue à la cohérence narrative de la vidéo. Cette confrontation du passé et du présent peut une fois de plus être mise en parallèle avec les œuvres de Caravage. Le peintre réalisait en effet un « télescopage des temps en créant des liens entre autrefois et maintenant »[385] et ce, en raison du choix de ses modèles. Les écrits consacrés à l'œuvre de Caravage s'accordent à dire que le peintre n'effectuait aucune hiérarchie dans le

384 W. MANN (Judith), « Le caravagisme au début du XVII[e] siècle à Rome : options créatives et vision naturaliste » in *Corps et ombres : Le Caravage et le Caravagisme européen*, catalogue d'exposition, Musée Fabre de Montpellier, 23 juin 2012 – 14 octobre 2012, p. 104.
385 CARERI (Giovanni), *op.cit.*, p. 257.

choix de ses modèles, il les prenait des milieux les plus modestes pour les transposer en Madone ou en Christ dans ses œuvres pour répondre à un souci de réalisme.

L'historien de l'art Roberto Longhi décrivait dans sa monographie consacrée au peintre lombard, un artiste héritier de Masaccio et précurseur de Courbet dans une lignée de peintres de la réalité[386]. En s'appuyant sur l'exemple de la *Mise au tombeau* (ill. 159) réalisée pour la famille Vittrice et exposée dans la chapelle funéraire de l'église Santa Maria in Vallicella en 1604, Roberto Longhi y voit d'ailleurs une représentation contemporaine : les conséquences d'un accident minier où le corps inerte du minier est extrait d'une cave écroulée.

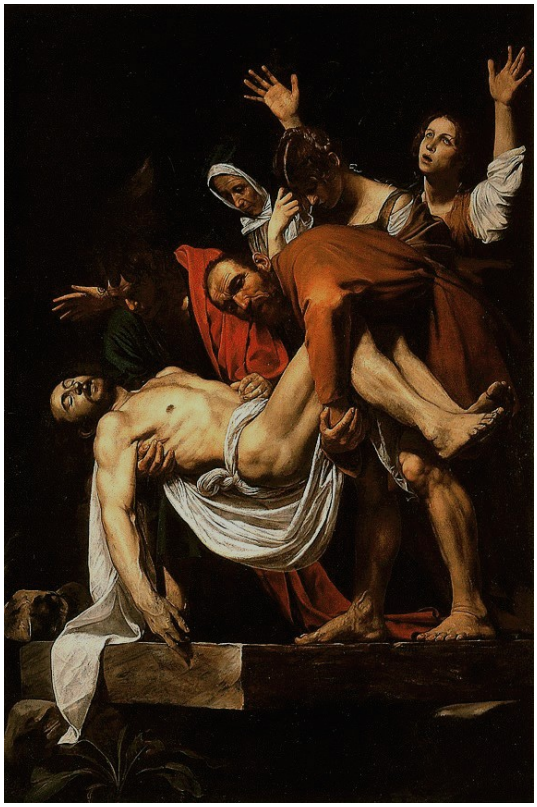


Illustration n° 159
Michelangelo MERISI (dit CARAVAGE)
Mise au tombeau
huile sur toile – 300 x 203 cm – 1600-1604
Pinacothèque vaticane, Cité du Vatican, Rome.

En réalisant cette comparaison, Giovanni Careri évoque « un mouvement anachronique qui consiste à regarder cette image en se référant à un épisode historique de la vie du Christ et donc au passé, comme si elle était une tragédie du travail du temps présent »[387]. Marcantonio Lunardi opère cette même rencontre du passé et du présent pour offrir à son idole contemporaine la force symbolique des figures du passé issues de son héritage artistique et historique.

386 LONGHI (Roberto), *Le Caravage*, Paris, Regard, 2004.
387 CARERI (Giovanni), *ibid*.

The Idol illustre la manière dont les images se forment dans l'imaginaire de Marcantonio Lunardi. Pour chaque œuvre réalisée, le thème choisi fait intervenir de multiples références visuelles issues de périodes différentes. Le vidéaste les associe et tente de réaliser une communication cohérente entre les images jusqu'à obtenir une unité. À ce travail, Marcantonio Lunardi apporte un soin notable à la mise en scène, à la composition des plans, à la lumière et aux décors qui invitent à la contemplation. La lumière offre aux « tableaux vivants » un relief qui renvoie une nouvelle fois au choix du Caravage d'utiliser une lumière intense pour « créer l'effet convaincant de la tridimensionnalité sur la planéité de la surface à peindre »[388]. En usant des choix esthétiques de Caravage, Marcantonio Lunardi offre le relief, la présence voire la matérialité nécessaire à son « tableau vivant » pour s'imposer au regard du spectateur, suspendu dans la lenteur des mouvements des personnages. À la lumière du baroque, Marcantonio Lunardi fait prendre conscience de la puissance et de l'omnipotence d'une « idole » contemporaine incarnant la suprématie médiatique de notre époque.

b) Lumière sur la vanité humaine

Nombre d'artistes poursuivent une réflexion et une démarche développées autour des questions de la mort, du deuil, de la vanité dans le but d'interroger « l'état de la condition humaine, de l'Homme confronté à son destin de simple mortel et au caractère transitoire de sa vie sur terre »[389]. En 1990, le musée du Petit Palais s'était intéressé à ce thème en lui consacrant une exposition intitulée *Les Vanités dans la peinture du XVII^e^ siècle : méditation sur la richesse, le dénuement et la rédemption,* mettant en lumière « la richesse d'une démarche qui conjugue savamment la pensée religieuse et philosophique, la représentation de la nature et la dialectique de la jouissance »[390]. Dans ce genre pictural devenu autonome à l'ère baroque, les figures et les objets composaient un large spectre de représentations pouvant servir de « support et de miroirs à nos méditations »[391]. Particulièrement intéressé par les questions philosophiques soulevées par le thème de la vanité, l'artiste Antony Jacob s'est nourri de cette iconographie pour la création de sa vidéo *Black*.

388 VAN EIKEMA HOMMES (Margriet), VAN DE WETERING (Ernst), « Lumière et couleur chez le Caravage et Rembrandt aux yeux de leurs contemporains » in *Rembrandt, Le Caravage*, catalogue d'exposition, Musée Van Gogh, Amsterdam, 24 février – 18 juin 2006, p. 171.

389 Extrait de l'entretien avec André Goldberg du 25 juillet 2018.

390 TAPIÉ (Alain), « Décomposition d'une méditation sur la Vanité » in *Les vanités dans la peinture du XVII^e^ siècle : méditation sur la richesse, le dénuement et la rédemption,* catalogue d'exposition, Musée du Petit Palais, Paris, 15 novembre 1990 – 20 janvier 1991, p. 18.

391 TAPIÉ (Alain), *ibid*.

Dans un fondu d'ouverture, une brume épaisse apparaît sur un fond noir dans une atmosphère sonore électronique accompagnée du bruit mécanique d'une horloge, précédant un morceau de musique au violon. La brume se retire progressivement et laisse apparaître le détail d'une peinture, le corps d'un homme gisant sur le sol, vêtu d'un simple pagne. La caméra effectue un léger travelling vers la gauche, montrant la forte cambrure du dos et la blancheur cadavérique du corps contrastant avec l'obscurité qui l'enveloppe. Au centre de l'image, une lueur radiale apparaît, s'agrandit puis s'évanouit lorsque dans un fondu enchaîné, se dessinent les mains d'un personnage tenant un crâne sur lequel est écrit « Jusepe de Ribera ». Lentement, une trame faite de croisillons se dessine, ondulante et sombre tandis que l'image du crâne disparaît pour être remplacée par un portrait masculin fortement détérioré. La trame quadrillée, toujours présente, semble enfermer cet homme derrière des barreaux. Le contraste lumineux est important, donnant aux traits du visage un aspect fantomatique. Une nouvelle lueur radiale de couleur rouge émerge au centre de l'image, clignotant légèrement comme une alerte. Dans un fondu enchaîné, apparaissent simultanément au centre et cernés de noir, un crâne humain dont seules les dents sont visibles ainsi que l'image d'une mer en mouvement et dont le bleu sombre et profond révèle qu'il s'agit d'une image de nuit. De nouveaux reflets dans l'eau viennent s'ajouter à l'image, principalement, rouge, jaune et blanc. Dans un nouveau fondu enchaîné, apparaît le détail d'une nouvelle peinture où figure un homme brun, de profil et les yeux fermés. L'atmosphère est sombre et seules quelques parties de son visage émerge dans la lumière avant de s'évanouir dans l'obscurité.

Dans la description de son œuvre, Antony Jacob évoque un corps « échoué » dans son « linceul blanc »[392]. L'emploi de ce vocabulaire vient appuyer le destin funeste et malheureux du personnage introduisant la vidéo. Cette dernière est construite à la manière d'une confidence avec un usage répété de gros plans ou d'inserts immergeant le spectateur dans une forme d'intimité. Les bruits sourds renforcent ce sentiment d'évoluer dans un environnement fermé et isolé. Le choix des fondus enchaînés crée une transition douce entre les images mais aussi un entremêlement qui tisse une trame que le spectateur doit suivre progressivement. « Compagnon de fortune, la Mort erre à présent à ses côtés »[393] poursuit Antony Jacob qui choisit des figures enveloppées d'une obscurité lourde et omniprésente, semblant se resserrer progressivement comme un étau pour révéler la précarité et la vacuité de la vie humaine.

392 Note descriptive rédigée par Antony Jacob (www.exquise.org)
393 *Ibid.*

Le crâne portant le nom de Jusepe de Ribera renvoie à l'œuvre *Saint Jérôme* réalisée en 1643 où dans une composition épurée, le Docteur de l'Église, portant un drap rouge couvrant la moitié du torse, contemple un crâne qu'il tient entre ses mains (ill. 160). Le fond sombre, le cadrage serré et l'orientation ciblée de la lumière rapprochent cette peinture du style de Caravage, l'une des principales influences de Ribera. Ce type de composition répondait à une esthétique de la Contre-Réforme catholique dont Ignace de Loyola fut l'une des figures les plus influentes en désignant l'image comme un support de méditation conviant le regardeur à s'interroger sur la destinée humaine. Aussi, cette référence explicite à l'œuvre *Saint Jérôme* de José de Ribera permit à la fois de présenter le crâne comme un symbole de la fragilité de la vie humaine, mais aussi comme un support de méditation.

Illustration n° 160
José de Ribera – *Saint-Jérôme*
huile sur toile – 78 x 65 cm – 1643
Palais des Beaux-Arts, Lille.

La trame qui se forme dessine les barreaux d'une vie matérielle et superficielle enfermant un homme dont le portrait qui craquelle et se fissure, se présente comme le témoignage d'une vie de déchéance menant l'homme vers son déclin. Antony Jacob vient ici à la rencontre d'Oscar Wilde en faisant écho au personnage de Dorian Gray, jeune dandy séducteur en perpétuelle quête de plaisirs, qui en voyant le portrait que son ami Basil Hallward a réalisé de lui, fait le vœu de conserver une beauté semblable à ce portrait. Tandis que Dorian Gray sombre dans une vie de passions et de péchés, son portrait subit à sa place les ravages du temps et reflète son âme tourmentée. Le portrait de la vidéo *Black*, peint par Antony Jacob, conserve la même

noirceur opaque que les œuvres baroque citées. Usé par les plaisirs éphémères, le visage semble muter, se flétrir et devenir un crâne. Au centre, en réponse au son de l'horloge, le vacillement de la lueur rouge évoque les battements du cœur qui s'éteint (ill. 161). Derrière le crâne, la mer d'un bleu profond suggère l'écoulement du temps, un « temps liquide » qu'aucun homme ne peut maîtriser et face auquel, une vie n'est que « passagère ». Un visage réapparaît, celui d'un homme endormi, ayant contemplé à travers ses rêves les images de vanité mais entouré d'une obscurité qui annonce la présence et la menace inévitable de la mort.

Illustration n° 161
Antony JACOB – *Black*
vidéo – 3'06'' – 2011

La vanité soulève les questions du temps, de la finitude et les peintures de l'ère baroque qui en découlaient permettaient de méditer sur le caractère futile et éphémère de la vie humaine. La présence d'objets tels que le sablier, l'horloge ou la montre traduisait cette notion du temps qui passe et bien que ces objets soient visuellement absents de la vidéo d'Antony Jacob, le son du mécanisme d'une horloge est perceptible. En réalisant une œuvre à partir de la technique vidéo, Antony Jacob renforce la réflexion autour des notions de temps et de mouvement qui sont intrinsèques au médium vidéo. L'artiste place le spectateur devant une œuvre qui devient un support de méditation où les fondus enchaînés, les mouvements d'ondulation de l'eau et les sons de l'horloge accentuent la symbolique du passage entre le corps et l'esprit.

c) Lumière sur le réel

Parmi les œuvres étudiées dans le cadre de cette étude, il est possible de constater que la période baroque constitue une source d'inspiration notable chez les artistes vidéastes. Cette influence s'observe à travers un travail singulier de la lumière, notamment avec Marcantonio

Lunardi et Federica Barcellona qui par l'usage du clair-obscur dans leurs « tableaux vivants », sont en quête d'une symbolique forte. Cette recherche de symbolique est également repérable dans les œuvres de Natacha Muslera et Antony Jacob mais l'influence baroque y est présente de manière plus explicite par le choix de la citation dans le but d'une part, de montrer une résonance entre les réflexions des artistes du passé et du présent et d'autre part, d'offrir une dimension matérielle voire tactile à une œuvre vidéo mettant le corps au cœur de la réflexion.

En effet, dans la vidéo de Natacha Muslera consacrée à la mystique du XIII[e] siècle Angèle de Foligno, l'artiste fait apparaître à deux reprises une toile de Caravage, *L'incrédulité de Saint Thomas* puis *Les Sept Œuvres de miséricorde*. Dans la scène précédant le plan montrant la première toile, Angèle de Foligno apparaît comme une ombre, une forme minuscule à peine perceptible au milieu de la nature tandis que sa voix prononce les mots suivants :

> « Dans un transport d'admiration, je m'écriai : « Mais il est plein de Dieu, il est plein de Dieu cet univers ! » Aussitôt l'univers me sembla petit. Je vis la puissance de Dieu qui ne le remplissait pas seulement, mais qui débordait de tous les côtés. « Je t'ai montré, dit-il, quelque chose de ma puissance. » Et je compris que, plus tard, je pourrais peut-être en recevoir une intelligence plus élevée. »[394]

Puis, la parole fait place au silence et dans un fondu enchaîné, un détail de l'œuvre *L'Incrédulité de Saint Thomas* de Caravage apparaît (21'03''). En réalisant des gros plans sur des zones précises de la toile, Natacha Muslera guide le regard du spectateur (ill. 162 et 163). En effet, elle montre en premier lieu le visage stupéfait de Saint Thomas, saisi entre l'ombre et la lumière, permettant au spectateur de contempler le travail réalisé sur les rides du front et l'écarquillement des yeux traduisant l'étonnement du personnage. Pendant quelques secondes, le spectateur contemple le visage et surtout la stupéfaction de cet homme mais rapidement, le regard se dirige vers la main placée à côté du visage. Sa position ainsi que la présence d'un stigmate interrogent. Or, dans le plan suivant, plus large, cette main apparaît de nouveau saisissant quelque chose. Le visage de deux autres protagonistes apparaissent à leur tour dans le plan suivant, semblant contempler le même objet d'étonnement qui interroge Saint-Thomas. Le Christ n'est présent que partiellement, son visage et son torse apparaissent quelques secondes plus tard mais l'objet d'interrogation et de stupéfaction reste encore inconnu tandis que tous les regards sont dirigés vers lui. Le spectateur est ainsi dans l'expectative. Enfin, la toile apparaît dans son intégralité, montrant le doigt de Saint-Thomas

394 FOLIGNO (DE) Angèle, *Le livre des visions et instructions*, Paris, Seuil, coll. Points, 1991, p. 73.

pénétrer la plaie du Christ tandis que ce dernier lui saisit le bras comme s'il le guidait dans son geste et renforçait ainsi la réalité de la plaie. Natacha Muslera rapproche le regard du spectateur vers cette blessure une dernière fois pour le confronter à son tour à la réalité de la scène.

Illustration n° 162
Michelangelo MERISI (dit CARAVAGE)
L'incrédulité de Saint-Thomas
huile sur toile – 106,9 x 146 cm – 1601/1602
Palais de Sanssouci, Postdam

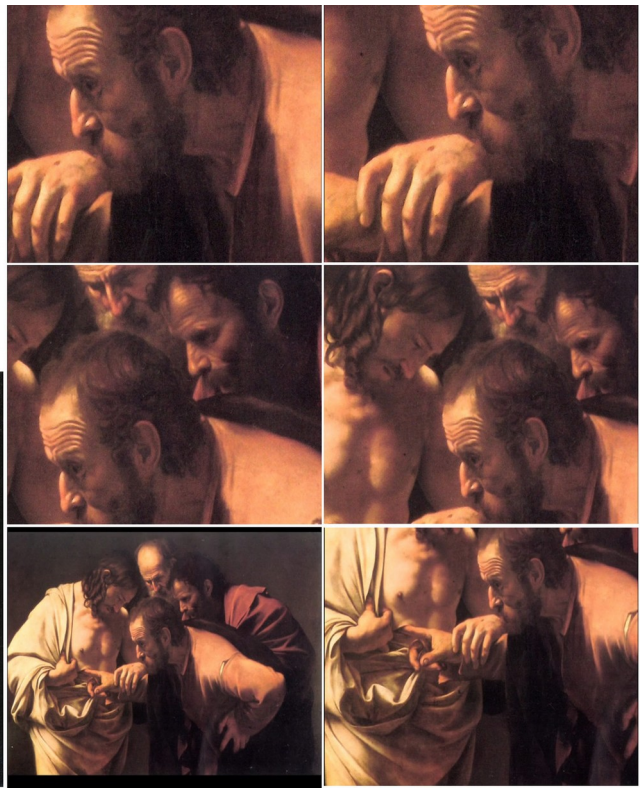


Illustration n° 163
Natacha MUSLERA – *Angèle de Foligno*
vidéo – 45' – 2009

Natacha Muslera met le spectateur face à une expérience concrète où la parole est absente afin de n'offrir qu'un moment de contemplation. Le geste de Saint-Thomas, encouragé par le Christ, présente une certaine violence par sa vérité, son réalisme avec le doigt qui écarte la plaie et s'y enfonce. En établissant un parallèle avec *L'Incrédulité de Saint-Thomas,* Natacha Muslera crée une « mise en tension-vibration » entre « l'effet vivant » créé par le « réalisme violent » des gestes et les paroles d'Angèle de Foligno[395]. Le choix initial du cadrage dans l'œuvre de Caravage permet de concentrer le regard vers la scène de pénétration de la plaie mais Natacha Muslera accentue l'effet par l'usage de gros plans qui, montrés successivement, mettent le regard en tension et créent une dimension tactile forte accentuant la dimension matérielle du corps.

395 Extrait des échanges écrits avec Natacha Muslera.

Natacha Musléra considère la peinture comme un matériau qu'elle utilise de manière libre et « irrévérencieuse ». L'artiste peut n'en prendre qu'un détail et ne révéler qu'une partie du « chef-d'œuvre » mais la peinture vient amener de la matière à la vidéo, elle « élabore des connexions nouvelles » et peut se réactualiser[396]. La vidéo constitue le moyen adéquat pour revisiter une peinture. En la détournant, en la transformant ou en prenant la peinture comme écho ou brisure d'un récit, elle devient un matériau flexible pour son art. Pour Natacha Muslera, une peinture au sein d'une vidéo peut éventuellement aider à percevoir, à « percer le voir », à ouvrir des points de vue et le regard.

Plus loin dans le film, Angèle de Foligno apparaît assise sur un trottoir, dos contre un mur, regardant les passants en attendant de leur part un geste d'aumône (34'58''). La voix-off prononce à cet instant les paroles suivantes :

> « Un jour, je regardais la croix, et sur elle le Crucifié ; je le voyais avec les yeux du corps. Tout à coup mon âme fut embrasée d'une telle ardeur, que la joie et le plaisir pénétrèrent tous mes membres intimement. Je voyais et je sentais le Christ embrasser mon âme avec ce bras qui fut crucifié, et ma joie m'étonna ; car elle sortait de mes habitudes, et, au degré qu'elle atteignit, je ne la connaissais pas encore. Depuis cet instant, il me reste une joie et une lumière sublime dans laquelle mon âme voit le secret de notre chair en communion avec Dieu. Cette délectation de l'âme est inénarrable ; cette joie est continuelle ; cette illustration est éblouissante au-delà de tous mes éblouissements »[397].

Progressivement, toujours par le choix du fondu enchaîné, une peinture apparaît, *Les Sept Œuvres de miséricorde* peinte par Caravage en 1607 pour la congrégation du Pio Monte della Misericordia à Naples (ill. 164 et 165). Les Œuvres de la miséricorde correspondent aux actes que toute personne peut réaliser envers les plus démunis pour leur venir en aide. Elles sont au nombre de quatorze et sont divisées en deux catégories : les Œuvres de miséricorde corporelles et spirituelles. Les premières encouragent à donner à manger aux affamés, donner à boire à ceux qui ont soif, vêtir ceux qui sont nus, accueillir les pèlerins, assister les malades, visiter les prisonniers et ensevelir les morts. Les secondes incitent à conseiller ceux qui sont dans le doute, enseigner aux ignorants, avertir les pécheurs, consoler les affligés, pardonner les offenses, supporter patiemment les personnes ennuyeuses et prier Dieu pour les vivants et

396 *Ibid*.
397 FOLIGNO (DE) Angèle, *Le livre des visions et instructions*, Paris, Seuil, coll. Points, 1991, p. 112.

pour les morts. L'artiste lombard réalisa son œuvre à partir des sept œuvres de miséricorde corporelles, voyant ici la possibilité de « montrer l'humanité comme sujette au besoin primaire de manger, boire et s'abriter, de montrer donc l'homme réduit à l'immanence propre à la condition charnelle du corps »[398]. La densité de la composition renforce la présence corporelle où se mêlent les personnes charitables et les plus démunies et où, dans un mouvement descendant, les personnages célestes viennent à la rencontre des personnages terrestres. Seul le spectateur semble être capable de constater la présence des figures divines et d'observer le lien qui s'opère entre les deux groupes et notamment, entre la jeune femme allaitant et la Vierge à l'enfant.

Illustration n° 164
Michelangelo MERISI (dit CARAVAGE)
Les Sept Œuvres de Miséricorde
huile sur toile – 390 x 260 cm – 1607
Pio Monte della Misericordia, Naples

Illustration n° 165
Natacha MUSLERA – *Angèle de Foligno*
vidéo – 45' – 2009

Les analyses dédiées à cette toile mettent en exergue l'acte de l'allaitement correspondant à la nutrition primaire mais qui illustre également la « charité romaine » de Pero venue allaiter secrètement son père Cimon en prison. Cet « acte de piété filiale » est rapporté, avec quelques variantes, dans *Faits et dits mémorables* de Valère Maxime[399] ou *Histoire Naturelle* de Pline

398 CARERI (Giovanni), *Caravage*, Paris, Citadelles & Mazenod, coll. Phares, 2015, p. 290.

399 « Le même éloge pourrait venir à l'esprit à propos du sens de ses obligations qu'a manifesté Péro : lorsque son père Cymon fut frappé par une infortune semblable et soumis à une détention identique, alors qu'il était déjà d'une extrême vieillesse, elle l'a pris au sein comme un bébé, et l'a nourri ». VALÈRE MAXIME, *Faits et dits mémorables,* Tome II, livre V, Paris, Les Belles Lettres, 1997, p.109.

l'Ancien. Giovanni Careri voit dans cette « résurgence de l'antique […] une manière de masquer et d'atténuer l'animalité choquante de l'acte, accompli ici pour sauver un vieil homme et non pas pour nourrir un enfant »[400]. Dans cette scène surpeuplée, cette jeune femme attire pourtant le regard. D'une part, grâce à une lumière vive révélant la pâleur de sa peau et d'autre part, grâce au geste de l'ange orientant le regard vers la partie inférieure droite de la toile. Ce lien entre terrestre et céleste convie le spectateur à rapprocher la femme allaitant le vieillard de la Vierge à l'enfant soutenue par les deux anges, offrant à la femme nourricière le visage d'une femme aux dimensions à la fois terrestres et célestes. Cette femme à l'identité double opposant le terrestre au céleste répond à Angèle de Foligno qui dans ses actes et ses pensées, ne cesse d'osciller entre matériel et spirituel, terrestre et céleste.

Dans la continuité de Caravage, Natacha Muslera capte le regard du spectateur pour le mener là où elle le souhaite. Elle ne montre pas la toile dans son intégralité, elle oriente une fois de plus le regard du spectateur vers des zones précises de l'œuvre, montrant en premier lieu la partie « terrestre » de l'œuvre où la femme allaitant le vieillard attire le regard par la blancheur de sa peau contrastant avec les autres personnages et l'obscurité de la scène. Elle se détache du reste de la scène par cette lumière vive qui l'inonde et dont la source ne peut être clairement identifiée tandis qu'un bras tendu provenant de la partie supérieure du tableau semble surgir de nulle part. Or, Natacha Muslera poursuit la contemplation guidée de la toile de Caravage avec un gros plan sur cette main mystérieuse suggérant une intervention céleste. Le plan suivant montre qu'il s'agit de la main d'un ange, se penchant en avant tandis qu'un deuxième ange le soutient par la taille. Enfin, lorsque la partie supérieure de la toile est révélée, une Vierge à l'enfant apparaît, soutenue par les deux anges et portant son regard vers la partie inférieure droite de la toile, c'est-à-dire, vers la jeune femme allaitant. Cette dernière reçoit la lumière divine et mariale lui permettant d'agir de manière bienveillante envers les plus démunis. Natacha Muslera crée ici une correspondance avec Angèle de Foligno. Natacha Mulera veille à souligner la correspondance entre les deux femmes, notamment avec la pâleur commune de leur peau.

Insérée en fondu enchaîné, *Les Sept Œuvres de miséricorde* reflète la pensée d'Angèle de Foligno. Cette dernière, assise contre un mur dans la rue, observe les passants qui semblent ne pas lui prêter attention. Ce détournement des regards fait résonner à son esprit la question de la miséricorde qui, projetée dans l'époque contemporaine, ne semble plus avoir d'écho. Elle n'est qu'un souvenir.

400 CARERI (Giovanni), *ibid*.

2.2. Absence du corps : quête de transcendance

Jusqu'ici, le corps fut essentiellement présenté dans toute sa dimension charnelle à travers des thématiques religieuses impliquant une mise en lumière de la souffrance. Pourtant, certains vidéastes s'orientèrent vers des sujets leur permettant d'exploiter une vision plus désincarnée du corps où la lumière se présente comme un élément central de l'œuvre où le corps s'efface pour laisser place à une quête de transcendance. Or, en mettant la lumière au cœur de leurs créations, les artistes choisissent un des éléments les plus transversaux de l'histoire de l'art, favorisant une filiation entre les œuvres, les périodes, les mouvements et les artistes. Cette question de filiation nécessite de revenir sur quelques moments fondamentaux du traitement de la lumière dans l'histoire de l'art.

Étant à l'origine de notre monde visible, la lumière est devenue un sujet d'étude essentiel menant vers de multiples expérimentations picturales. Durant la période de la Renaissance, le traitement de la lumière reflétait dans un premier temps, un désir de réalisme qui s'illustrait notamment à travers une étude des textures dans la peinture flamande et une étude de l'ombre dans la peinture italienne. En effet, tandis que Jan Van Eyck concentrait son travail sur les effets de la lumière sur la matière afin d'en suggérer la tactilité, Léonard de Vinci voyait la clé du réalisme dans la maîtrise de la perspective géométrique associée à celle du traitement de l'ombre. Dans un second temps, la peinture vénitienne proposa un traitement de la lumière à partir de la maîtrise de l'harmonie chromatique intégrant la notion de *potentia* de la couleur. Cette notion fut proposée par le mathématicien Luca Pacioli dans son traité *De la divine proportion* (1509) pour désigner la puissance de la couleur. Cette dernière, par les effets de contrastes et de modulations qu'elle peut produire, permet de renforcer les effets de perspective et de créer un espace lumineux. Les plafonds peints en trompe l'œil en sont une illustration, offrant des sensations d'ouverture vers un espace à pénétrer. Ces techniques ouvrirent la voie à une « expression des sensations lumineuses »[401] menant d'une part à l'émancipation de la couleur et d'autre part, à une expérience sensible de l'œuvre où s'établit un lien fort entre la lumière et la couleur. Ce lien se renforça au XVII^{e} siècle lorsque Isaac Newton démontra que le spectre de la lumière blanche était composé de plusieurs longueurs d'ondes colorées. Lorsque les enseignements de Newton furent admis par les peintres, ces derniers cessèrent d'appréhender la lumière et la couleur comme deux entités distinctes pour s'intéresser à l'apparence colorée en tant que phénomène complexe « tributaire non seulement

401 BEAUFORT (Charlotte), « De la lumière représentée à la lumière réelle : vers l'autonomisation d'un médium » in *La lumière dans l'art depuis 1950,* Pau, Presses Universitaires de Pau Aquitaine, 2009, p. 14.

de la physique, mais aussi de la chimie et de la physiologie »[402]. En enrichissant leurs connaissances physiques des phénomènes lumineux et colorés, les peintres intégrèrent une dimension essentielle dans leur art, celle de la perception où la couleur devenait lumière et phénomène[403], gagnant la peinture de paysage avec Claude Gellée dit Le Lorrain puis William Turner. Ce dernier, particulièrement sensible aux perturbations atmosphériques et aux changements des éléments naturels, mit la lumière, les couleurs et le mouvement au cœur d'un travail où les formes se dissolvent pour traduire des phénomènes, l'éphémère, l'incandescent et l'évanescent, ouvrant la voie à la peinture impressionniste mais aussi à la peinture abstraite. Or, ce traitement de la lumière et de la couleur en peinture trouve un écho dans la création vidéo avec des artistes en quête de cette même « sensation lumineuse » mais aussi de la richesse chromatique et plastique des œuvres picturales.

a) Lumière et matière de la peinture romantique : passages du terrestre au céleste

Tania Mouraud affirme elle-même que ses vidéos et ses photos ont toujours été « très picturales »[404] et souvent proches de l'abstraction. Au cours de ses années de création, Tania Mouraud a entretenu un rapport délicat avec la figure en rappelant que son histoire personnelle fut particulièrement marquée par la Seconde Guerre Mondiale et qu'après Auschwitz, « il n'était plus possible de représenter la figure »[405] ; seul un art abstrait, minimaliste, dénué de sentiments pouvait être réalisé. Pour Tania Mouraud, le passage à la vidéo au cours des années 1990 lui permit d'appréhender différemment et plus aisément la figure, avec une dimension émotive qu'elle avait jusque là écartée. Néanmoins, les photographies et les vidéos de Tania Mouraud témoignent d'une continuité dans l'approche picturale et abstraite de l'image. *Ad Infinitum* en est une illustration avec la volonté de retranscrire les images en noir et blanc pour travailler sur les contrastes, les scintillements du blanc, les reflets lumineux qui créent des effets de transparence, de miroitement et de dégradés. Ce même travail est repérable dans *Borderland*, une série de photographies réalisées entre 2007 et 2010 dont le titre lui-même évoque la frontière entre la peinture et la

402 BEAUFORT (Charlotte), *op. cit.*, p. 22.

403 *Phénomène* (Philosophie - dans son sens large): 1. Ce qui apparaît, ce qui se manifeste aux sens ou à la conscience, tant dans l'ordre physique que dans l'ordre psychique, et qui peut devenir l'objet d'un savoir. 2. Ce que l'on observe ou constate par l'expérience et qui est susceptible de se répéter ou d'être reproduit et d'acquérir une valeur objective, universelle. (source : www.cnrtl.fr).

404 ABRILLE (Raphaël), « 'Where is the unknown ?' Entretien avec Tania Mouraud » in *Ligeia*, n°145-148, 2016/1, p. 121.

405 ABRILLE (Raphaël), *op.cit.*, p. 117.

photographie (ill. 166). En effet, Tania Mouraud photographia les reflets des paysages de campagne sur les bâches plastiques des round-ballers et les effets d'ombres et de lumière sur ces surfaces miroitantes, immergent le spectateur dans des jeux de formes et de couleurs qui peuvent être interprétés comme des « représentations picturales du paysage » comparées aux meules de Claude Monet et aux paysages atmosphériques de John Constable et Joseph Mallord William Turner[406] (ill. 167).

Illustration n° 166
Tania Mouraud – ***Borderland 1619***
Encres pigmentaires sur papier Hahnemühle / Photo Rag FineArt
19,3 x 29, cm – 2008
Édition 3 + 2 É.A. / Collection FRAC Poitou-Charentes, Angoulême.

Illustration n° 167
Joseph Mallord William TURNER
Tempête de neige en mer
huile sur toile – 91,4 x 121,9 cm – v. 1842
Tate Modern, Londres.

Cette approche picturale est une rencontre avec la matière également visible dans la série de photographies *Rubato* (ill. 168 et 169), réalisée entre 2008 et 2010, pour laquelle Tania Mouraud s'est intéressée aux irisations qui apparaissent sur le plastique des noix de coco recueillant la sève dans les champs d'hévéas de l'État du Kerala en Inde. « Les réactions chimiques entre les matériaux génèrent des images abstraites très colorées […] qui évoqueraient à un regard occidental l'abstraction gestuelle des années 50 » offrant au spectateur une « expérience sensible explorant les potentialités plastiques de la peinture et de la photographie »[407].

Avec *Ad Infinitum*, Tania Mouraud convie le spectateur à une expérience similaire où l'on retrouve toutefois le choix minimaliste du noir et blanc rappelant ses *Wall Paintings* (1989-2015). Par le choix d'un cadrage serré, l'eau occupe intégralement l'image et immerge le spectateur dans une matière liquide en noir et blanc, très contrastée, où il est parfois difficile de distinguer les formes des baleines qui se mêlent aux vagues de l'océan offrant aux images un aspect pictural qui ferait écho, selon Blandine Chavanne, au tableau d'Eugène Isabey

406 *Tania Mouraud*, catalogue d'exposition, Centre Pompidou-Metz, 4 mars – 5 octobre 2015, p. 169.
407 *Op.cit.* 172.

exposé au Musée des Beaux-Arts de Nantes, *Naufrage du trois-mâts l'Emily en 1823*[408] (ill. 170) « où les masses d'eau remuées et l'écume provoquée par la rencontre avec le navire font écho aux images de la vidéo »[409]. En rencontrant l'architecture, la dimension abstraite des images est renforcée donnant au spectateur l'impression d'être face à une vision fantasmagorique, entre rêve et cauchemar. Toutefois, la projection d'images sur une architecture n'est pas nouvelle chez Tania Mouraud qui voit dans ces multiples structures différents types d'écrans offrant à l'image une « frontalité héritée de la peinture »[410]. L'artiste souligne d'ailleurs l'exigence qu'elle porte à la projection sur bâtiment avec la volonté de voir « la vidéo suinte[r] littéralement de l'architecture »[411], comme l'illustre *Ad Infinitum* dont la plasticité résulte de la recherche d'une rencontre entre vidéo, peinture et architecture.

Illustration n° 168
Tania MOURAUD
Rubato 0125b
Encres pigmentaires sur papier Hahnemühle
100 x 66,5 cm – 2010
Édition de 5 + 2 É.A.

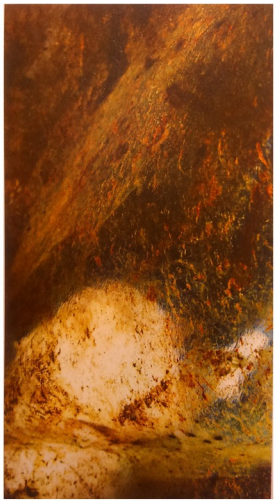


Illustration n° 169
Tania MOURAUD
Rubato 034 R
Encres pigmentaires sur papier Hahnemühle
100 x 56,2 cm – 2010
Édition de 5 + 2 É.A.

Illustration n° 170
Eugène ISABEY – *Naufrage du trois-mâts l'Emily en 1823*
huile sur toile de lin – 200x345 cm – 1865
Musée des Beaux-Arts de Nantes

Le vidéaste Diego Marcon tente, quant à lui, de trouver les nuances qui se cachent dans la lumière et l'obscurité afin de balayer d'un revers de la main toute forme de dichotomie au sein du médium vidéo. Par ce biais, le vidéaste réalise à son tour une forme de travail pictural à travers ses œuvres qui reflète l'intérêt qu'il porta pendant un temps aux cieux de Turner,

408 Eugène ISABEY, *Naufrage du trois-mâts l'Emily en 1823*, huile sur toile de lin, 200x345 cm, 1865, Musée des Beaux-Arts de Nantes.
409 *Tania Mouraud : Ad Infinitum*, catalogue d'exposition, Chapelle de l'Oratoire, Nantes, 5 juin – 30 août 2009, p. 7
410 *Op.cit.*, p. 18
411 ABRILLE (Raphaël), « Where is the unknown ? Entretien avec Tania Mouraud » in *Ligeia*, n° 145-148, 2016/1, p. 116.

Constable, Vermeer, Le Nain et les naturalistes français, mais aussi pour les nuages décrits par Luke Howard et Goethe.

Les études consacrées à l'œuvre de Goethe ont en effet mis en lumière son intérêt singulier pour les cieux. Connu pour sa plume de poète, Goethe était également un homme passionné par les sciences. Entre autres sujets, la météorologie attira son attention. Toutefois, avant de devenir un sujet d'intérêt scientifique et théorique, les nuages possédaient déjà une place notable dans l'œuvre de Goethe en tant que métaphores poétiques. Dans cette richesse métaphorique, certains nuages peuvent être rattachés à des références théologiques ou mythiques. À titre d'exemple, le nuage blanc et épais (*cumulus*) des cieux baroques, « annonce la divinité ou la muse, cache le trône de Dieu »[412]. La curiosité pour le sujet se manifesta dès octobre 1779 lors d'un voyage en Suisse durant lequel Goethe avait tenu un journal avec des descriptions de paysages montagneux et des notes sur les conditions météorologiques. Toutefois, ce sont ses comptes-rendus de son voyage en Italie en 1786 qui révélèrent un intérêt scientifique et théorique plus affirmé pour les nuages. En 1815, Goethe découvrit l'ouvrage de Luke Howard (1772-1864) intitulé *Sur les modifications des nuages*, publié en 1803 et dans lequel l'auteur réalise la classification des nuages que nous connaissons aujourd'hui (*cumulus, stratus* et *cirrus*). À partir de cet écrit, Goethe créa une rencontre entre météorologie et poésie dans l'ouvrage *La forme des nuages* d'après Howard, une « sorte de traduction littéraire en vers de la doctrine de Howard »[413]. À partir d'une observation objective de la nature, Goethe obtint des images auxquelles il octroyait une dimension symbolique, afin de faire des formes naturelles des symboles de la condition humaine.

Ces différentes lectures nourrirent l'imaginaire de Diego Marcon dont l'intérêt pour les nuages s'était manifesté à travers la contemplation des toiles des peintres romantiques. En 2013, lors d'une résidence au Centre international d'art et du paysage sur l'île de Vassivière en Haute-Vienne, Diego Marcon fut particulièrement attiré par les paysages mais aussi par les sons et les silences des lieux en y voyant une source d'inspiration pour exploiter son travail de recherches sur les nuages[414]. Il y réalisa la vidéo *Pour vos beaux yeux* (2013) qui est le fruit d'un travail minutieux d'observation et de traitement manuel de l'image où « chaque photogramme est une tentative pour approcher le corps sans forme des nuages, pour retrouver

412 PINNA (Giovanna), « Météorologie poétique : les nuages chez Goethe » in PIGEAUD (Jackie) (dir.), *Nues, nuées, nuages : XIVe entretiens de la Garenne Lemot*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 40.
413 PINNA (Giovanna), *ibid*.
414 GARUTTI (Francesco), « On retreat » in *Abitare*, n° 532, mai 2013, p. 71.

les lignes impalpables dessinées par leur volume, les mouvements imperceptibles de leur masse et de leur reflet. La vue est étirée jusqu'aux bords du visible et se perdant dans la profondeur irréductible »[415]. Les masses nuageuses ont été filmées à l'aide d'une caméra Super 8, surexposées au-dessus de Vassivière, « blanc sur blanc, au modelé à peine visible »[416], offrant une « vision mystique » où la « lumière qui brille et étourdit, en obscurcissant la vue, révèle une dimension de l'au-delà . […] le blanc [y] est la couleur (ou mieux, la non-couleur) dominante ; la lumière, très intense, est la protagoniste indiscutable de l'œuvre »[417]. Cette œuvre est finalement un hommage à la « non-vision, à l'aveuglement et au potentiel imaginatif de l'œil aveuglé », allant au-delà d'une « description impressionniste d'une portion de ciel » mais matérialisant davantage une *apparition* où le blanc devient de celui de la *vision mystique* pouvant faire écho aux expériences d'extase de Marie-Madeleine Pazzi qui marquèrent Diego Marcon.

Ce rapprochement entre la lumière et l'expérience *mystique* fut amorcé avec la vidéo *Litania,* réalisée en 2011, conduisant le spectateur auprès des pèlerins de Medjugorje, une localité de Bosnie-Herzégovine connue pour être devenue un lieu de pèlerinage après une apparition de la Vierge sur une colline en 1981. Depuis, ce lieu est devenu une destination importante pour les pèlerins catholiques. Dans *Litania*, dans un son continu de chants de cigales et de grillons, les pèlerins grimpent les montagnes pour se recueillir et prier aux pieds de la Vierge Marie et de Jésus-Christ. Peu à peu, la nuit tombe et plonge le spectateur progressivement dans l'obscurité. Ce passage de transition entre la jour et la nuit est marqué par un plan sur un nuage aux couleurs du crépuscule, venant faire écho aux cieux de Constable (ill. 171 et 172) mais aussi permettant une transition vers une séquence où les formes se confondent. En effet, lorsque la lumière fait place à l'obscurité, le spectateur peut avoir la sensation d'être soudainement confronté à un écran noir. Pourtant, des silhouettes se dessinent progressivement et des formes se meuvent de manière presque imperceptible, permettant à l'image de réacquérir une certaine profondeur. En consacrant plus de vingt minutes de vidéo à l'atmosphère nocturne, Diego Marcon invite le spectateur à observer les nuances de la nuit, illustrant le propos de Camille Mauclair : « il n'est point de ténèbres où ne persistent quelques traces chromatiques de la radiation diurne »[418]. Dans *Litania*, l'influence picturale ne se limite pas aux cieux de Turner ou de Constable mettant au cœur de leur art les variations

415 http://www.diegomarcon.net
416 QUINTIN (François), « Diego Marcon : Reality Spotter » in *Arts Magazine*, n° 81, novembre 2013, p. 24-25.
417 FLORIAN (Federico), « Au commencement il y a la lumière », décembre 2016. Consulté sur : http://www.flashartonline.it/issue/330-dicembre-gennaio-2017/
418 MAUCLAIR (Camille), *Claude Monet et l'impressionnisme*, Paris, Jean Renard, 1943, p. 29.

chromatiques des perturbations atmosphériques visibles à la lumière du jour. En effet, Diego Marcon porte une attention toute aussi spécifique à l'environnement nocturne pour lequel le peintre James Abbott McNeill Whistler (1834-1903) montra la richesse chromatique ainsi que la dimension spectrale et immatérielle à travers sa série de toiles intitulée *Nocturnes* (ill. 173 et 174).

Illustration n° 171
John CONSTABLE – *Cloud study*
huile sur papier – 47,6 x 57,5 cm – 1822
Tate Modern, Londres

Illustration n° 172
Diego MARCON – *Litania*
vidéo – 29' – 2011

Illustration n° 173
Diego MARCON – *Litania*
vidéo – 29' – 2011

Illustration n° 174
James Abbott McNeill WHISTLER – *Nocturne*
huile sur toile – 50,6 x 76,7 cm – 1870-1877
La Maison Blanche, Washington

Les effets picturaux obtenus témoignent d'un intérêt porté à la photographie qui, en tant que pratique encore neuve, proposait de nouvelles possibilités plastiques que Whistler cherchait à reproduire. Les effets de fondu, de fluidité, de transparence, empruntés à la photographie, permirent au peintre de se rapprocher de l'environnement nocturne où lumière et obscurité

cohabitent, plongeant le spectateur dans une enveloppe entre opacité et transparence évoquant le smog anglais[419]. L'une des ambitions de Whistler était de retrouver au sein de ses toiles la « magie » et « l'aura » qui étaient attribuées à la photographie selon Walter Benjamin. Diego Marcon explore à son tour ces croisements artistiques au sein de la création vidéo afin d'offrir à son œuvre une richesse plastique répondant au thème de l'apparition mystique, de la manifestation du sacré.

Baroque, mystique, divine, les adjectifs peuvent être nombreux pour qualifier la lumière. Jusqu'ici, la lumière évoquée venait se poser sur les sujets vivants ou inertes pour les révéler et les baigner d'une dimension symbolique. Quelque soit cette dernière, les corps restaient représentés dans toute leur réalité charnelle qui ne pouvait échapper à l'œil du regardeur. Or, lorsque la quête de la transcendance intervient, les artistes vidéo peuvent aussi offrir au corps une toute autre apparence, celle de la lumière elle-même, se plaçant ainsi dans le prolongement des expériences photographiques aux frontières du visible et de l'invisible et des pratiques artistiques employant la lumière comme matériau à part entière.

b) Photographie, vidéo et nouvelles technologies : illusion et transcendance des corps

En 2005, la Maison Européenne de la Photographie accueillit l'exposition *Le Troisième Œil : la photographie et l'occulte* réunissant plus de 250 photographies du XIX^e^ et XX^e^ siècles, issues de collections privées et publiques, immortalisant des phénomènes mystérieux tels que des lévitations, apparitions, transfigurations, ectoplasmes, fantômes ou auras. L'un des principaux objectifs de cette exposition fut de comprendre les raisons d'être de ces photographies en mettant à jour les conditions historiques et sociales dans lesquelles elles apparurent, sans omettre les débats qui agitèrent la sphère scientifique. Leur intérêt était double, à la fois photographique et anthropologique, puisque ces images permettaient d'obtenir des renseignements sur un usage spécifique de l'outil photographique à une période donnée mais aussi d'interroger l'être humain sur ses croyances, ses espérances à travers l'utilisation d'un outil technique. Aussi, ces photographies soulevèrent de nombreuses questions liées à la fois à l'esthétique, à l'histoire et à la croyance. Leur étude permit de

419 Le smog londonien a cette capacité de « dissimuler la perspective presque en permanence, [de] brouiller les objets lointains ». Henry S. Simmonds, All about Battersea, Londres, Ashfield Printers, 1879, p. 11.

distinguer trois catégories : la photographie des esprits, la photographie des fluides et la photographie des médiums.

La première catégorie peut être rattachée à l'un des pionniers de la photographie spirite, l'américain William H. Mumler qui proposait à ses clients de « fixer leur effigie en compagnie du fantôme d'un défunt convoqué pour l'occasion »[420]. La pratique, tout d'abord commerciale, connut plusieurs phases d'activité intense liées aux périodes de guerres (la guerre de Sécession, la guerre de 1870 ou la Première Guerre Mondiale) où les familles des victimes cherchaient à entrer en contact avec les défunts. Toutefois, dans un second temps, des photographes tels que William Hope, Ada Emma Deane ou Arthur Conan Doyle exploitèrent le genre dans une optique plus expérimentale (ill. 175 et 176).

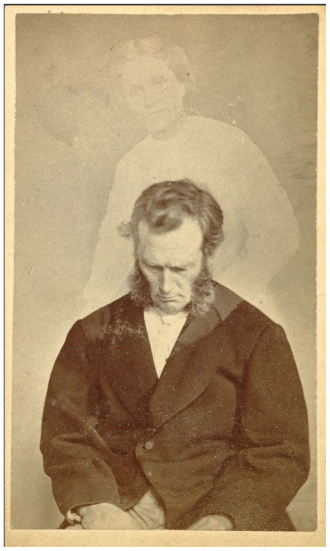


Illustration n° 175
William H. MUMLER
Bronson Murray
Épreuve argentique à l'albumine
9,5 x 5,6 cm – 1862-1875 (série)
J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

Illustration n° 176
William HOPE
Couple de personnes âgées avec l'esprit d'une jeune femme
Photographie – 1920
National Science and Media Museum, Bradford.

La seconde catégorie s'inscrit quant à elle dans une polémique qui oppose les adeptes du spiritisme et ceux de l'animisme, débattant sur les causes exogènes ou endogènes des manifestations occultes. Tandis que les premiers sont « persuadés que les phénomènes occultes trouvent leur origine dans l'au-delà »[421], les seconds affirment que ces phénomènes résultent des capacités de certaines personnes, désignées sous le nom de *médiums*, à entrer en communication avec les esprits. Le débat qui opposait les deux parties favorisa l'émergence

420 APRAXINE (Pierre), SCHMIT (Sophie), « La photographie et l'occulte » in *Le troisième œil : la photographie et l'occulte*, catalogue d'exposition, Maison européenne de la photographie, Paris, 3 novembre 2004 – 6 février 2005, p. 12.

421 APRAXINE (Pierre), SCHMIT (Sophie), *op.cit.*, p. 16.

de la photographie des fluides dont le principe consiste « à fixer, sans appareil, sur la seule plaque sensible, les fluides émanant du médium : la force vitale, l'âme mais aussi les pensées, les émotions ou les rêves »[422]. Les adeptes de cette pratique, à la recherche d'une reconnaissance scientifique, rapprochèrent leur travail des découvertes réalisées sur la radioactivité et les rayons X mais la sphère scientifique réfuta les arguments avancés en prouvant que les effets obtenus étaient le résultat des conditions de l'expérience. Enfin, la troisième catégorie regroupe des photographies pouvant présenter des phénomènes de lévitation, de transfiguration, de télékinésie ou des apparitions et dont la particularité réside dans le fait que les clichés ne révèlent pas des phénomènes imperceptibles à l'œil nu mais au contraire, qu'ils capturent des manifestations visibles de phénomènes paranormaux.

Or, ces expériences photographiques trouvent un écho dans la création vidéo, notamment avec le vidéaste Nicolas Barrié et son œuvre *Portrait d'Amélie*. Toutefois, les résultats obtenus par le vidéaste pourraient être davantage rapprochés d'un type de photographie issu de la photographie « effluviste », appelée la photographie d'aura. Cette dernière apparut au cours du XX^{e} siècle et devint une activité commerciale encore pratiquée de nos jours. Le terme *aura* interroge et il semble nécessaire d'en donner le, voire les sens, avant de poursuivre la démonstration. En effet, l'aura peut désigner de la « vapeur, une exhalaison subtile que l'on supposait s'élever d'un corps » mais elle caractérise aussi « une atmosphère immatérielle qui enveloppe ou semble envelopper certains êtres » ou elle peut être aussi « une bande de lumière entourant les êtres humains, que pourraient voir les médiums et dont la couleur varierait selon l'état spirituel du sujet »[423]. Le sujet de la vidéo étant lié à la Vierge Marie, le rapprochement avec l'auréole serait aisé mais incorrect car l'auréole correspond au « degré de gloire qui distingue les saints dans la hiérarchie céleste »[424] matérialisé par un cercle lumineux dans l'iconographie religieuse. Or, l'aura se rapproche davantage d'un phénomène physique, d'une émanation pouvant provenir du psychisme ou de la vie biologique, repérable par des individus initiés cités précédemment, les médiums.

La photographie d'aura a été principalement introduite par l'américain Guy Coggins après avoir conçu l'Aura Camera dont le principe requiert de la part du client de s'asseoir sur une chaise sur fond noir et de poser les mains sur des capteurs reliés à un polaroid. Lorsque la photographie est prise, les couleurs de l'aura sont reproduites par les capteurs. Dans un

422 APRAXINE (Pierre), SCHMIT (Sophie), *ibid*.
423 Définitions de l'encyclopédie Larousse (www.larousse.fr).
424 Définition du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales sur http://www.cnrtl.fr

second temps, un médium apporte son interprétation en donnant au client les significations des couleurs obtenues qui sont censées révéler l'état de santé et l'état d'esprit de la personne. Guy Coggins alla plus loin dans sa démarche en créant un programme nommé WinAura montrant également les couleurs d'une aura autour d'une personne lorsque celle-ci est en mouvement. Le principe est identique à celui de la photographie, les mains sont placées sur un capteur qui génère immédiatement les couleurs de l'aura (ill. 177).

Illustration n° 177
Guy COGGINS – Photographies d'aura réalisées à partir des appareils AuraCam6000 ou WinAura

Or, que présente la vidéo de Nicolas Barrié ? Comme il l'a été précisé dans un chapitre antérieur, Nicolas Barrié demanda en 1999 à une morphospychologue de réaliser le portrait de la Vierge Marie à partir duquel le vidéaste associa des images à la fois figuratives et abstraites où se mêlent des formes, des couleurs et des « textures » diverses avec en fond sonore des bruits électroniques et des chants favorisant la création d'une atmosphère *mystérieuse et mystique*. Les images abstraites proposées par Nicolas Barrié évoquent une vie biologique observée au microscope et dont les formes et les couleurs semblent se modifier en fonction des sons provenant de la voix d'Amélie Dutheil. Celle-ci est toutefois difficilement audible, sourde et seuls certains mots sont parfaitement intelligibles. L'effet produit donne le sentiment d'être dans un lieu clos, voire un environnement subaquatique, où les sons provenant de l'extérieur sont étouffés.

Nicolas Barrié plonge ici son spectateur dans un environnement fermé où les formes et les couleurs répondent aux pensées d'Amélie Dutheil. Peu à peu, les images abstraites font place à des images de visages féminins dont les traits se précisent au fil du discours. Dans la continuité de la photographie spirite, la morphopsychologue devient le médium à travers

lequel il est possible d'obtenir une image de la Vierge Marie et la vidéo se substitue à l'outil photographique pour accueillir les pensées d'Amélie Dutheil et les rendre visibles à travers des images mêlant abstraction et figuration.

Les photographies spirites, de fluides ou de médiums sont le reflet de certaines croyances d'une époque donnée. Au XXI[e] siècle, que peuvent refléter ces pratiques similaires, adaptées aux techniques et technologies de notre époque ? Dans une époque dite post-moderne, la suprématie des technologies a conduit à un désir de reconquête de valeurs plus symboliques et paradoxalement, les inventions techniques ont contribué à exploiter les aspirations spirituelles. Le collectif italien Studio Azzurro en est une illustration avec l'installation *In Principio (e poi)* où la vidéo est associée à un processus créatif interactif issu de l'art comportemental (également appelé *Living Art*[425]) où le spectateur est invité à explorer, à toucher, à manipuler et à se faire manipuler.

En 2013, le collectif d'artistes Studio Azzurro avait été choisi pour représenter le Pavillon du Saint-Siège à la Biennale d'art contemporain de Venise. *In Principio (e poi)* est un titre choisi par le cardinal Gianfranco Ravasi, Président des Conseils Pontificaux pour la Culture. Cette œuvre résulte d'un souhait d'encourager le dialogue avec la culture contemporaine et de renforcer la relation, jugée affaiblie, entre l'Église et les artistes. En effet, Gianfranco Ravasi affirme que le lien entre les artistes et la Bible a été rompu : « L'art a quitté le temple, l'artiste a relégué la Bible sur une étagère poussiéreuse ». Il poursuit en observant que les artistes se consacrent désormais aux expérimentations esthétiques, aux simples quêtes stylistiques et aux provocations profanes[426].

Dès le début du projet du Pavillon du Saint-Siège, des choix ont été imposés en souhaitant éviter d'une part, le risque de proposer un « vague » art spirituel qui pourrait conduire à une religiosité « new-age » et d'autre part, de présenter des œuvres destinées au culte et qui répondraient donc aux canons spécifiques de la liturgie catholique. Le choix s'est porté sur trois artistes : Studio Azzurro (Italie) / Josef Koudelka (Tchèque) / Lawrence Carroll (USA) à qui furent remis les onze premiers chapitres de la Genèse afin que les artistes puissent s'imprégner de ces textes choisis pour les nombreuses thématiques abordées : la création, le cosmos, l'amour, l'humanité, ses origines dans le monde animal, dans le travail et la violence familiale. Selon Antonio Paolucci, directeur du musée du Vatican et la commissaire

425 AZIOSMANOFF (Florent), *Living art : l'art numérique,* Paris, CNRS, 2009.

426 *In Principio*, catalogue d'exposition, Pavillon du Saint-Siège – 55[e] Exposition Internationale d'Art de la Biennale de Venise 2013, 1[er] juin – 24 novembre 2013, p. 19.

scientifique Micol Forti, ce texte se présente comme une source d'inspiration particulièrement riche pouvant mener les artistes à s'exprimer et ce, en dehors de leurs croyances philosophiques, religieuses et politiques individuelles[427]. Le Pavillon du Saint-Siège devait être considéré comme une aire libre de croisements culturels, visuels et émotionnels ; un lieu de rencontres, de dialogues et d'échanges à partir d'un projet thématique basé sur les onze premiers chapitres de la Genèse dans lesquels se dessinent trois grands thèmes : le mystère des origines (création de l'Univers et de l'homme), l'incursion du Diable dans le monde (le péché originel, la Chair) et l'Espoir. Des épigraphes symboliques furent associés à ces trois grands thèmes : la Création (Creazione), synonyme de souffle vital, de force générative intangible, la Dé-Création (De-Creazione), négation de la création et la Re-Création (Re-Creazione), moment du voyage, de l'espoir et de la Renaissance. Ces trois épigraphes furent le point de départ des artistes afin d'en faire un sujet de réflexion en relation avec notre présent et ce qui nous entoure.

Le thème de la Création fut confié au Studio Azzurro dont le travail se base sur l'image immatérielle, la lumière, le son et les stimuli sensoriels. L'œuvre *In Principio (e poi)* fut donc spécialement conçue pour le Pavillon du Saint-Siège qui proposait un espace de 120 m² (ill. 178). L'installation était composée de quatre dalles de projection : une dalle placée au sol désignée sous le nom *In Principio* et trois dalles tactiles verticales contre le mur, l'une placée frontalement et les deux autres placées latéralement, ayant respectivement pour thème l'environnement, les animaux et les hommes.

Dans une « noirceur lumineuse », le spectateur est invité à interpeller, avec ses mains, les personnages projetés sur les écrans. Ces personnages sont nommés « Porteurs d'histoires ». Une fois touchés par le spectateur, ils s'avancent et racontent le récit d'une création particulière. Ces histoires, narrées par la parole ou le geste, viennent de personnes qui, au quotidien, vivent dans une limitation d'espace et de temps (des prisonniers) et de langage (des sourds et muets). Les premiers sont des hommes et des femmes suspendus dans le temps en raison d'un châtiment. Leur condamnation est la suivante : ils sont isolés dans un espace restreint, la prison. Celle-ci est le lieu dans lequel la relation entre l'espace et le temps, source de toute orientation, a besoin d'être régénérée. Ils parlent de leurs ancêtres et retracent leur généalogie pour reconstruire et renouveler leur identité. Les seconds miment le vivant

427 PAOLUCCI (Antonio), FORTI (Micol), « In Principio : dal tema alle opere », in *In Principio*, catalogue d'exposition, Pavillon du Saint-Siège – 55e Exposition Internationale d'Art de la Biennale de Venise 2013, 1er juin – 24 novembre 2013, p. 29.

(animaux, arbres, poissons, fleurs, …) afin de recréer l'harmonie, la sensibilité et la relation qui existaient entre l'homme et la nature. Ces porteurs d'histoires sont les voix, les visages et les gestes des personnes vivant dans des conditions de contraintes de langages et d'espaces. Le spectateur établit un lien avec eux en venant poser sa main sur la dalle interactive sur laquelle une empreinte éphémère se dessine, témoignant de l'interaction entre les personnages des écrans et le spectateur. Ce dernier, sollicité à entrer en contact avec ces hommes et ces femmes pour entendre leur histoire, active par résonance, sa propre histoire et s'immerge dans le concept d'origine. Après ce contact, le spectateur se tourne vers la dalle au sol, une plaque-écran qui recueille les gestes émis à travers les interactions pour les transformer en « souvenirs lumineux » qui symbolisent une re-naissance, un re-commencement.

Illustration n° 178
STUDIO AZZURRO – *In principio (e poi)*
Installation multimedia réalisée pour le Pavillon du Vatican à la Biennale d'Art de Venise 2013

Avec la création de ce souvenir lumineux, montrant des formes abstraites qui évoluent lentement au milieu d'une surface sombre, Studio Azzurro fait écho aux œuvres lumineuses de Thomas Wilfred. Musicien et inventeur danois, Thomas Wilfred, de son vrai nom Richard Edgar Løvstrøm, avait étudié la théorie de la couleur et la musique avant de rejoindre un groupe de théosophistes axant leurs recherches sur des principes dits « spirituels » à travers l'expression artistique. Thomas Wilfred contribua à ces recherches en voulant démontrer notamment une correspondance entre la musique et la couleur. L'étude approfondie des

travaux de ses prédécesseurs l'ont conduit à conclure qu'aucune correspondance absolue ne pouvait être établie entre les deux entités. Aussi, il poursuivit son travail avec la volonté de créer un art de la lumière pure, excluant partiellement voire totalement la musique et le son. À cette fin, Thomas Wilfred créa un mécanisme appelé *Clavilux*, un terme inventé à partir du latin pour signifier : « la lumière jouée avec des touches ». Ce procédé permettait de créer un art de projections animées lumineuses que Thomas Wilfred nomma « Lumia » (ill. 179 et 180).

Illustration n° 179
Thomas WILFRED
Unit #86, Clavilux Junior
Métal, verre, dispositifs électrique et d'éclairage, écran, armoire en bois – 1930
Carol and Eugene Epstein Collection, Los Angeles.

Illustration n° 180
Thomas WILFRED
Unit #50, Elliptical Prelude and Chalice
Métal, tissu, verre, dispositifs électrique et d'éclairage sur table d'érable – 1928
Carol and Eugene Epstein Collection, Los Angeles.

Cet art de la lumière fut désigné sous différentes appellations : *Colour Music, Lumia Art, The Art of Mobile Colour, Lichtkunst* et son influence fut d'ailleurs notable dans « l'émergence des formes de l'avant-garde : l'amorce de la peinture non-figurative, le développement du film expérimental, l'évolution des arts de la scène et jusqu'à l'art de l'installation et de l'environnement »[428]. Cette influence s'observe jusque dans la création vidéo où la lumière, par son caractère immatériel, acquiert une dimension spirituelle renforcée par certains vidéastes en y associant un sujet religieux.

428 LISTA (Marcella), « Lumière » in *Traces du sacré*, catalogue d'exposition, Centre Pompidou, Paris, 7 mai – 11 août 2008, p. 118.

c) Les héritiers du *Light and Space*

Au cours du XX^e siècle, l'art de la lumière prit différentes formes, notamment à travers les œuvres réalisées à partir de tubes néons et fluorescents dont les artistes tels que Dan Flavin, Bruce Nauman, François Morellet ou James Turrell en sont les plus illustres représentants. Dans cet art de la lumière artificielle, une étape importante fut franchie lorsque la lumière fut libérée de ses supports matériels en faisant disparaître, derrière des caches, les tubes et les câbles électriques qui faisaient encore partie intégrante des installations. À titre d'exemple, les *Ganzfeld Spaces* de James Turrell, définis comme des espaces uniformément éclairés et pourvus de coins arrondis, permirent à la lumière de s'affranchir de ses limites spatiales et de créer un « continuum infini » sans forme ni ombre, où le spectateur intègre un *espace-lumière*.

Cet artiste américain appartient à un mouvement artistique créé en marge de l'art cinétique et optique, nommé *Light and Space*. Ce mouvement naquit au cours des années soixante à l'initiative de Robert Irwin et rassemblant des artistes tels que James Turrell, Larry Bell, Eric Orr et Maria Nordman dont les expérimentations ont été poursuivies avec une nouvelle génération regroupant des artistes comme Anthony McCall, Ann Veronica Janssens ou Olafur Eliasson. Axé sur le phénomène, l'art du *Light and Space* insiste sur le caractère éphémère de l'expérience esthétique se développant autour de l'apparition et de la disparition, du *devenir présent* et du *devenir absent*[429], mettant le spectateur au cœur d'une relation fusionnelle avec l'œuvre et son environnement immédiat. Le spectateur n'est plus dans un schéma de vis-à-vis avec l'œuvre, il devient acteur d'une expérience esthétique, d'un « phénomène processuel unique et irreproductible auquel artiste et spectateur participent simultanément »[430]. Cette démarche n'est pas isolée puisque dans les années cinquante et soixante, les artistes américains proposaient de relier l'expérience de l'art à celle de la vie au moyen de performances et de happenings. Dans le cas du *Light and Space*, les artistes californiens ne produisent pas non plus d'objets physiques puisqu'ils souhaitent « suggérer l'ondulation des rayons du soleil sur l'eau, le frémissement de la lumière à travers les arbres, la luminosité de la lune »[431]. Ce choix explique pourquoi la plupart des artistes du *Light and Space* refusaient de voir leurs œuvres photographiées car la reproduction technique allait à l'encontre d'un art

429 BEAUFORT (Charlotte), *L'art phénoménal du Light and Space : pour une phénoménologie de l'évanescence* [En ligne]. Consulté sur : http://charlottebeaufort.fr/en/textes-charlotte-beaufort/ecrits2/art-phenomenal
430 BEAUFORT (Charlotte), *ibid*.
431 BUTTERFIELD (Jan), *The Art of Light + Space*, New-York : Abbeville Press, 1993, p. 14.

qui repose sur l'expérience perceptive et sur la phénoménologie visuelle. L'objectif était de plonger le spectateur dans une expérience troublante de l'espace où l'expérience esthétique repose sur le mode de l'action, permettant d'ancrer le spectateur dans le réel où lumière, espace et écoulement temporel deviennent indissociables.

James Turrell élabore des espaces où la lumière irradie de manière diffuse et homogène pour plonger le spectateur dans un environnement où les limites spatiales sont dissolues. Pour la création de ses *Ganzfeld Pieces*, James Turrell s'est référé à l'effet Ganzfeld lié à un phénomène de perte totale de perception de profondeur. Au sein de ces environnements, le spectateur se concentre sur le champ lumineux occupant l'espace où tout objet « faisant obstacle » à la perception pure est éliminé et où les stimuli extérieurs sont réduits au minimum. Au cours de cette expérience, le spectateur peut se retrouver dans l'incapacité de déterminer si l'impression sensorielle provient de l'extérieur ou émane de l'intérieur. Dans son processus créatif, James Turrell se réfère à un rituel méditatif des Quakers au cours duquel chacun se réveille pour « accueillir » la lumière intérieure. Cependant, ce rituel ne doit pas être associé à un rituel religieux mais davantage à un travail de perception de soi, également exploité au sein du projet de Wolfsburg pour lequel James Turrell créa l'installation *Bridget's Bardo*, se référant au terme d'origine tibétaine décrivant un état intermédiaire entre les mondes, entre le sommeil et l'éveil, entre la vie et la mort. L'art de James Turrell explore la frontière entre les expériences sensorielles et spirituelles, rendant compte de ses découvertes des cultures orientales (Japon et Bouddhisme Zen) où la dimension spirituelle fait face à la dimension religieuse. « Je crois, dit-il, que nous devons impérativement nous intéresser aux sensibilités ou aux dimensions spirituelles qui nous dépassent. Mais il est à mes yeux essentiel de les libérer du vocabulaire religieux »[432]. James Turrell présente des espaces de couleurs et de lumière au changement lent et continu où la perception est cette fois-ci décélérée en menant le spectateur vers un recueillement introspectif, vers un moment de contemplation pour explorer d'une nouvelle manière la frontière qui sépare le corporel du spirituel.

Souvent comparé à James Turrell, l'artiste danois Olafur Eliasson se présente comme l'un des principaux héritiers de l'art du *Light and Space.* À titre d'exemple, l'installation *The Weather Project* fige un moment éphémère : un coucher de soleil devant lequel les visiteurs de la Tate

432 BRÜDERLIN (Markus), « Morellet-Turrell : le poète des lumières et le mystique éclairé » in *Dynamo : un siècle de lumière et de mouvement dans l'art : 1913-2013*, *op. cit.*, p. 65.

Modern s'attardaient pour profiter durablement de lumières et de couleurs qui ne peuvent être contemplées habituellement que quelques minutes. Les effets de brouillard, également employés dans l'installation *Your Blind Passenger*, font écho aux sculptures de fumée d'Ann Veronica Janssens livrant le spectateur à des sensations d'éblouissement, de vertige et de rémanence (ill. 181, 182, 183).

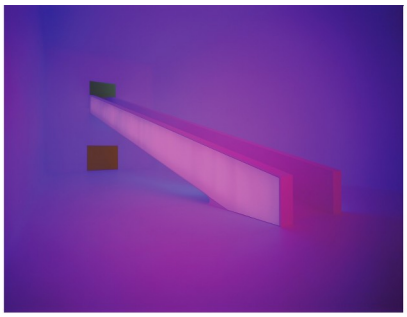


Illustration n° 181
James TURRELL
Bridget's Bardo (Ganzfeld Space)
Installation lumineuse – 2009

Illustration n° 182
Olafur ELIASSON
Your blind passenger
Installation lumineuse – 2010

Illustration n° 183
Ann Veronica JANSSENS
Yellowbluepink
Installation lumineuse – 2015

Les artistes de la lumière ne placent pas le spectateur face à un simple écran de projection, la lumière projetée devient une lumière atmosphérique enveloppant le regardeur dans un « bain de lumière colorée »[433] le plaçant dans un lieu, un environnement dans lequel il doit évoluer. Olafur Eliasson, Ann Veronica Janssens et James Turrell proposent des œuvres qui invitent le spectateur à pénétrer une membrane lumineuse qu'il tente de transpercer avec sa main, comme pour tester sa matérialité, qui se révèle illusoire. Évoquée dans le chapitre préliminaire, rappelons que l'artiste Anthony McCall proposa en 1973 un processus similaire avec son installation *Line describing a cone* réalisée à partir d'un projecteur émettant un faisceau formant, au bout de trente minutes de projection, un cercle lumineux sur le mur. Au moyen de fumigènes, la lumière projetée se matérialisait pour former un cône permettant au spectateur d'évoluer dans un espace tangible, dans un temps donné, celui de l'expérience proposée de l'œuvre. Aussi, pour les artistes de la lumière, la notion d'éphémère est au cœur d'une expérience esthétique proposant de vivre l'émergence d'un phénomène : une présence en devenir ou une absence en devenir[434].

En croisant les notions de temps, de lumière et d'espace, les artistes vidéo s'inscrivent dans le cercle des héritiers de l'art du *Light and Space* plaçant l'éphémère au cœur de l'expérience esthétique. Les artistes tentent de capter, de faire durer ou de rendre perceptible l'émergence

433 LISTA (Marcella), « Lumière » in *Traces du sacré*, catalogue d'exposition, Centre Pompidou, Paris, 7 mai – 11 août 2008, p. 118.
434 BEAUFORT (Charlotte), *ibid*.

d'un phénomène, une apparition, une disparition, un moment instable et transitoire, permettant notamment de répondre à des sujets de création où se croisent les notions de contemplation, de recueillement et d'immatérialité.

L'artiste italien Diego Marcon l'illustre par sa vidéo *Litania,* citée précédemment et qui, pour rappel, conduit le spectateur auprès des pèlerins de Medjugorje, une localité de Bosnie-Herzégovine connue pour être devenue un lieu de pèlerinage après une apparition de la Vierge sur une colline en 1981. Depuis, ce lieu est devenu une destination importante pour les pèlerins catholiques. Dans *Litania*, dans un son continu de chants de cigales et de grillons, les pèlerins grimpent les montagnes pour se recueillir et prier aux pieds de la Vierge Marie et de Jésus-Christ. Peu à peu, la nuit tombe et plonge le spectateur progressivement dans l'obscurité. Sur les trente minutes de vidéo, plus de vingt sont passées au milieu de l'obscurité. Aussi, le choix de la cadence de la vidéo semble révéler que la disparition graduelle de la lumière soit l'élément majeur de la vidéo et non le pèlerinage. En effet, à l'origine de ce projet, Diego Marcon souhaitait réaliser un film qui « s'éteint », progressant lentement de la lumière vers l'obscurité.

À partir du pèlerinage de Medjugorje, Diego Marcon pose la question de la visibilité, de l'invisibilité, du temps, de la lumière et de sa perception. Pendant trois minutes, l'œil du spectateur accueille et s'imprègne des formes, des couleurs et des contrastes des lieux, des personnages, des icônes et des images qui apparaissent sous une intense lumière estivale offrant notamment aux icônes un aspect immaculé. Le ciel du crépuscule aux couleurs et contrastes plus nuancés crée une transition avec la nuit qui dominera la vidéo pendant plus de vingt minutes. Malgré cette transition, le passage de la lumière à l'obscurité reste vif et les détails des plans sont difficilement perceptibles. Au cœur de cette obscurité, les formes et les figures peuvent apparaître comme une illusion d'optique, proche du phénomène de rémanence. En immergeant les icônes et les images dans le noir après les avoir baignées dans la lumière, Diego Marcon souhaitait voir comment « résonnait » leur absence.

Aussi, en s'intéressant à la manière dont notre œil capte la lumière, Diego Marcon a trouvé, à travers le médium vidéo, le moyen de travailler sur les nuances que propose la frontière entre le visible et l'invisible. De plus, comme nous l'avons souligné précédemment, le temps constitue l'une des principales caractéristiques du médium vidéo, un paramètre incontestablement présent dans *Litania* où Diego Marcon plonge les figures, les images et les

formes dans une obscurité quasi totale pendant plus de vingt minutes durant lesquelles le spectateur est invité à se poser, attendre, s'habituer au noir pour percevoir progressivement les nuances de formes et de couleurs qui « résonnent dans le vide ». Bien que *Litania* ne soit pas réalisée comme une installation vidéo, les expériences visuelles proposées par Diego Marcon plongent le spectateur dans une atmosphère lumineuse singulière qui l'emmène « dans un mouvement d'abandon et de disparition » où le terrestre se dissout dans l'obscurité au milieu de laquelle la figure mariale se met à luire comme un guide menant ses fidèles vers des dimensions célestes.

Les progrès techniques et technologiques réalisés depuis le siècle dernier ont rendu accessibles les idées de création de corps post-biologiques imaginées entre autres par les auteurs de science-fiction. Associé à l'idée de progrès, de performance, de longévité ou de virtualité, le corps de la période dite post-moderne, semble être devenu victime d'une « méfiance du sensible » qui s'observe notamment par une appréhension de la douleur et une absence d'empathie[435]. En effet, un corps en souffrance peut devenir un corps isolé voire rejeté car jugé incompatible avec la compétence exigée par la société occidentale dans laquelle il évolue et peut être perçu comme une source de douleur transmissible. Aussi, afin de ne pas être exclu, le corps semble être tenu au silence et amené à se fermer à toute forme de sensibilité. Les domaines relevant du sensible, tels que l'art, peuvent alors être des sources d'appréhension. Or, l'art a évolué à son tour vers le terrain des nouvelles technologies. L'art vidéo en est un exemple mais il ne constitue qu'un échantillon des nouvelles possibilités qui se sont développées au cours des dernières décennies. Ce développement permit aux arts et à la technologie de devenir deux sphères travaillant en étroite collaboration, remettant en question notre rapport au toucher et à la sensibilité. Aussi, la question posée en introduction de cette seconde partie peut de nouveau être posée : le développement de ce type d'art favorise-t-il un recul face au sensible ou au contraire, ne cherche-t-il pas à devenir un terrain de réconciliation avec le sensible ? Les œuvres présentées dans cette étude ont pour socle commun la rencontre de la vidéo et du thème religieux. Or, cette rencontre se présente auprès du spectateur comme une invitation à être davantage réceptif à ce que communique le corps à travers la chair et la gestuelle ; elle implique d'être à l'écoute du corps et par conséquent, de s'exposer au sensible. Le choix de dispositifs immersifs pour certaines œuvres, favorise la stimulation des sens et des perceptions créant une nouvelle forme d'intimité permettant au participant de renouer avec des sensations oubliées et enfouies. Or, rappelons que le choix du

435 BERNAS (Steven), *Le corps sensible*, Paris, L'Harmattan, coll. Champs Visuels, 2013, p. 7-8.

thème religieux crée une autre forme de stimulation, celle du souvenir et de la mémoire. Aussi, en associant le thème religieux à des dispositifs vidéos plus ou moins immersifs, les artistes offrent aux participants une expérience sensorielle et corporelle pouvant être comparée à un passage, les menant à retrouver des repères culturels et spirituels disséminés dans une société de l'*ultramodernité*.

PARTIE III : UN MONDE EN QUÊTE DE REPÈRES SPIRITUELS ET CULTURELS

Au cour des dernières années, la question de la présence de la spiritualité[436] dans l'art contemporain a été posée, laissant supposer que cette présence n'était pas manifeste[437]. Dans ce vaste débat, les œuvres réalisées à partir de techniques employant les nouvelles technologies n'ont pas été écartées. Au contraire, ces œuvres ont attiré l'attention du fait que de nouvelles formes artistiques pouvaient impliquer de nouvelles approches de la spiritualité. L'évolution importante de l'image vidéo, particulièrement avec le numérique, la rapprocha davantage d'une dimension immatérielle pouvant favoriser le caractère transcendant d'une œuvre. Aussi, dans la continuité de la photographie, la vidéo s'est présentée comme un médium permettant d'exploiter les sujets liés à l'invisible et de créer de nouveaux rapports avec le spectateur. Comme il l'a été souligné dans la seconde partie de cette étude, les vidéastes s'inscrivent dans le prolongement des artistes dits « de la lumière » dont les œuvres qui illuminent l'espace dans lequel elles sont exposées, inclut ce dernier dans l'expérience de l'œuvre. Sous forme d'installation ou non, par projection de l'image ou diffusion par écran, les œuvres vidéos créent un halo de lumière baignant l'espace dans lequel elles sont exposées. Par conséquent, toute œuvre vidéo crée un espace au sein duquel le spectateur est invité à pénétrer. L'immersion au sein d'un dispositif où sont associés la lumière, le son, l'espace et le temps crée une forme de communion à travers laquelle le spectateur-acteur est capable d'éprouver des sensations comparables à une expérience spirituelle, rejoignant l'approche chinoise selon laquelle le rôle d'une œuvre d'art est de « transmettre la qualité spirituelle d'une expérience »[438]. Le terme d'*expérience* mérite ici une attention particulière car le spirituel ne doit pas être relié à ce que représente une œuvre d'art mais aux émotions qu'elle provoque, créant un lien avec quelque chose de supérieur, d'indicible et d'invisible. Ce sont des œuvres « religieuses » au sens étymologique du terme – *religare*, à savoir qu'elle relie le spectateur à ce qui le dépasse[439]. En privilégiant le rapport au lieu et au temps, les vidéastes créent des œuvres « passages » à travers lesquelles le spectateur est invité à vivre une « expérience intérieure » répondant à une quête de sens dans une société occidentale

436 Comme il l'a été précisé en introduction, la notion de spiritualité peut être rapprochée de celle du sacré. Dans les deux cas, leur emploi se réfère à quelque chose situé au-delà de la sphère religieuse tout en étant reliée à elle.

437 Voir BINET (Jacques-Louis) (dir.), *Du spirituel dans l'art contemporain ?*, actes du colloque de l'association Spiritualité & Art, Palais du Luxembourg, 31 janvier - 1er février 2003, Paris, Ereme, 2003. L'exposition du Centre Georges Pompidou en 2008 évoquait à ce titre de « traces » du sacré.

438 ESCANDE (Yolaine), SERS (Philippe), *Résonance intérieure : dialogue sur l'expérience artistique et sur l'expérience spirituelle en Chine et en Occident*, Paris, Klincksieck, 2003.

439 FILLIOT (Philippe), *Illuminations profanes : art contemporain et spiritualité*, Paris, Scala, 2014, p. 20.

cherchant à se tourner vers de nouvelles ressources culturelles et spirituelles, en dehors des religions instituées.

CHAPITRE I. : LE RAPPORT AU LIEU ET AU TEMPS : UN PASSAGE POUR UNE « EXPÉRIENCE INTÉRIEURE »

1. Expériences du lieu, expériences de l'œuvre

> « L'art vidéo de demain, c'est l'installation, art du temps et de l'espace absolus, et il faudra posséder le code de lecture de cet art nouveau » (Nam June Paik)[440].

Certaines vidéos exposées sont désignées à tort comme installation alors que le spectateur ne fait que visionner la vidéo en position statique. Or, il est important de rappeler qu'une installation vidéo requiert la mise en place de plusieurs éléments invitant le spectateur à évoluer dans un espace. Pour rappel, ce rapport à l'espace s'est notamment développé grâce à l'invention et à la commercialisation du vidéo-projecteur qui permit à l'image vidéo de quitter le moniteur pour être projetée sur des surfaces de dimensions variables. Avec plus de souplesse et de mobilité, l'image vidéo offrait de nouvelles possibilités de création mais surtout, elle présentait des facultés d'adaptation aux lieux d'exposition. Aussi, en fonction de l'identité de la structure d'accueil, l'installation vidéo pouvait prendre une apparence mais aussi un sens différent. Il va de soi que la projection vidéo ne consiste pas uniquement à projeter une image vidéo sur une surface plane neutre. Au contraire, la projection vidéo possède cette faculté de pouvoir mettre en valeur, voire à transfigurer un élément en trois dimensions qu'il soit architectural ou sculptural[441]. La projection vidéo contribue à faire pénétrer le spectateur dans un espace vivant qu'il est invité à parcourir et expérimenter afin de stimuler ses sens et éveiller des émotions enfouies. Contrairement à la diffusion d'une image vidéo via un écran, la projection vidéo nécessite que la pièce soit plongée dans l'obscurité, contribuant ainsi à immerger le spectateur dans l'expérience du lieu et de l'œuvre.

Toutefois, bien que la projection vidéo puisse être créée en fonction du lieu d'accueil, elle ne cherche pas forcément à en épouser les formes mais au contraire à créer une illusion, rejoignant les expériences visuelles réalisées par Carlos Cruz-Diez avec les *Chromosaturations*[442]. La projection vidéo accentue la dimension sensible de l'installation

440 PARFAIT (Françoise), *Vidéo : un art contemporain*, Paris, Regard, 2001, p. 136.

441 À ce titre, nous pouvons citer la technique du *mapping video* dont le procédé repose sur le projection vidéo d'images en mouvement sur des bâtiments ou des sculptures.

442 « La *Chromosaturation* est un environnement artificiel composé de trois chambres de couleur, une rouge, une verte et une bleue, qui submergent le visiteur dans une situation monochrome absolue. Cette expérience trouble la rétine, habituée à percevoir simultanément d'amples gammes de couleur. La Chromosaturation

vidéo qui mène le spectateur à prendre conscience de son corps et de ses sens. La projection vidéo ne consiste pas uniquement à placer le spectateur face à une image, elle implique également un phénomène lumineux qui crée un effet d'immersion pour faire appel au corps sensible et non un corps statique. Il est indéniable que le choix de la projection vidéo favorise l'effet d'immersion. Cependant, les œuvres vidéo diffusées à partir d'un écran peuvent également créer des effets similaires notamment grâce à l'intervention du son. Se répercutant sur les murs du lieu d'exposition, le son enveloppe le spectateur dans un espace sonique pouvant provoquer des vibrations corporelles. Aussi, à travers les différentes formes que peut prendre l'art vidéo, il est possible d'observer un souci d'immersion du spectateur afin que ce dernier prenne conscience de son corps à travers une œuvre d'art qui peut être expérimentée comme un lieu de passage et cette expérience peut être vécue de manière plus intense lorsque les œuvres sont réalisées spécifiquement pour un lieu.

1.1. Les œuvres in situ

Parmi les œuvres présentées au sein de cette étude, certaines se distinguent par leur exposition dans un lieu de culte. Ces œuvres ont en commun d'avoir été réalisées dans le cadre de programmes d'exposition proposant entre autres, un dialogue entre églises et art contemporain. Ce choix de rencontre entre patrimoine et art d'avant-garde n'est pas inédit et témoigne d'un intérêt réciproque entre deux sphères qui voient dans ce dialogue, de nouveaux enjeux, notamment celui d'encourager la rencontre de publics qui n'ont pas pour habitude de cohabiter. Les études consacrées à l'art contemporain dans les lieux de culte rappellent sans exception les ambitions du Père Marie-Alain Couturier incarnant la volonté de rapprochement de l'Église et de l'art contemporain notamment à travers son projet de décor de la chapelle Notre-Dame de Toute Grâce du Plateau d'Assy en 1950, confié à des artistes au talent reconnu[443] sans prendre en considération leurs convictions religieuses et dont les œuvres suscitèrent de vives réactions. Or, cette rencontre entre lieux de culte et art contemporain s'est développée au fil des décennies bien que la relation entre les deux sphères peut révéler toutefois une certaine tiédeur en raison des différentes questions soulevées liées au respect de

peut agir comme un détonateur en activant chez le spectateur la notion de couleur comme une situation matérielle, physique, ayant lieu dans l'espace, sans l'aide de la forme ni d'aucun support, indépendamment des conventions culturelles » (source : www.cruz-diez.com).

443 Jean Bazaine, Pierre Bonnard, Georges Braque, Marc Chagall, Ladislas Kijno, Fernand Léger, Jacques Lipchitz, Jean Lurçat, Henri Matisse, Germaine Richier et Georges Rouault.

la tradition, aux relectures du passé, au déplacement des références, au rôle des œuvres contemporaines dans l'espace liturgique[444].

Au cours des dernières décennies, un autre constat a pu être fait, celui de l'abandon de nombreuses abbayes, chapelles et églises qui incita l'État à reconvertir une partie de ces édifices en centres culturels. Ce projet avait pour but d'une part, de remettre en valeur un patrimoine en voie de disparition et d'autre part, de favoriser la promotion et l'accueil de la création contemporaine[445]. Le déplacement de l'art contemporain dans les lieux de culte répond également à une volonté de présenter des œuvres au sein d'espaces autres que les musées ou les galeries. Une forme d'inversion de rôles a d'ailleurs été observée avec des lieux cultuels se transformant en lieux culturels tandis que les musées semblent acquérir aux yeux du public une dimension sacrée[446]. Aussi, ces projets d'exposition soulèvent la question du statut des lieux, de la nature des œuvres exposées, de la diversité des médiums employés et de leur lien au sacré. En effet, appréhender une œuvre d'art contemporain dans un lieu de culte demande d'identifier au préalable le statut du lieu. S'agit-il d'une église consacrée, désacralisée, désaffectée ? Cette première étape est essentielle car elle implique une « mise en condition »[447] pour le visiteur. En fonction de la réponse, l'œuvre exposée soulève à son tour des questions. L'œuvre a-t-elle été créée en fonction du lieu ? Est-elle indépendante ? A-t-elle été réalisée dans un respect du lieu ? Se place-t-elle dans un esprit de complémentarité ou de contradiction ? L'ensemble de ces interrogations a pour but de mettre en exergue la « question de la réception des œuvres qui peut être modifiée en fonction du statut du lieu d'accueil »[448]. Dans l'hypothèse où le lieu est désaffecté, sa dimension symbolique et son histoire ne peuvent toutefois être occultées ; elles deviennent des éléments de mise en valeur des œuvres exposées, jusqu'à soulever la question de l'éventuelle « aura » ou symbolique apportée à l'œuvre. Cette mise en valeur agit de manière réciproque puisque les œuvres amènent le spectateur à porter un regard neuf sur le lieu. Le choix des médiums apparaît varié (peinture, sculpture, photographie, installation, vidéo) et les sujets traités ne sont pas toujours en lien avec le religieux. Il est toutefois essentiel de distinguer deux catégories d'œuvres : les œuvres indépendantes du lieu, préexistantes et les œuvres *in situ*, réalisées pour et en fonction du lieu

444 Voir SAINT-MARTIN (Isabelle), *Art chrétien, art sacré. Regards du catholicisme sur l'art. France XIX^e^-XX^e^*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014.

445 Les exemples de reconversion sont nombreux avec notamment le festival annuel *L'art dans les chapelles,* créé en 1992, durant lequel des œuvres d'art contemporain sont exposées pendant deux mois dans des chapelles du Morbihan construites entre le XV^e^ et le XVI^e^ siècles.

446 BLANCHY (Lara), *Les expositions d'art contemporain dans les lieux de culte, Grignan,* Complicités, 2004, p. 6.

447 DRUGEON (Fanny), « L'éphémère, exposition et expérimentations » in DRUGEON (Fanny), SAINT-MARTIN (Isabelle), *L'art actuel dans l'Église, de 1980 à nos jours*, Paris, Ereme, 2012, p. 73.

448 DRUGEON (Fanny), *ibid*.

d'accueil. La distinction est importante puisqu'elle aura un impact sur la réception de l'œuvre. Les créations de Manuel Fanni Canelles, Marion Castor et Tania Mouraud réalisées *in situ* illustrent la manière dont le dialogue entre le lieu et l'œuvre exposée permet au spectateur d'appréhender les deux éléments comme une œuvre à part entière, un environnement à expérimenter.

a) Église Santa Maria in Vineis de Strassoldo : révélation d'un patrimoine caché

Dans le village de Strassoldo dans le département d'Udine en Italie, s'élève l'église Santa Maria in Vineis (ill. 184) dont la période d'édification reste encore difficile à déterminer. Les études menées sur l'édifice ont soumis différentes hypothèses situant la construction entre le X^e^ siècle et le début du XIII^e^ siècle[449]. Cependant, l'église connut des phases de construction postérieures s'échelonnant du milieu du XIV^e^ siècle jusqu'au XVIII^e^ siècle, avec les réalisations du portail en pierre, du campanile, du cycle de fresques et la transformation du plan de l'abside en forme polygonale. L'abside retrouva sa forme semi-circulaire originale au cours de la restauration de l'édifice durant les années 1950. En 1954, le cycle de fresques connut également une importante phase de restauration en raison de la couche de plâtre qui avait recouvert les murs durant plusieurs siècles. En effet, le 1^er^ août 1929, alors que la messe n'était pas encore terminée, un morceau d'enduit se détacha d'un des murs de l'église, révélant la présence d'une fresque, une *Madonna fra i santi*.

> «[...] apparut, dans son intégralité […], la fresque de la *Madone parmi les saints*, [...] l'unique, comme nous avons pu le constater par la suite, à ne pas présenter les signes des coups de marteau qui servaient à effacer quelques traits de peinture pour y faire adhérer le plâtre, de sorte que ses couleurs apparaissaient encore vivantes et bien marquées […] il suffisait de toucher à peine le mortier, épais d'environ un centimètre, pour qu'il se détache immédiatement du mur ; ainsi, nous avons apprécié un spectacle très rare : voir apparaître sous nos yeux des images qui attendaient depuis quelques siècles de revenir à la lumière »[450].

Le mortier, devenu fragile au fil des siècles, se détachait subitement. Cet incident fît apparaître un cycle de fresques retraçant en vingt-et-un épisodes, la vie de la Vierge Marie.

449 La première source écrite attestant de l'existence de l'église date de 1344 est conservée aux Archives de la Bibliothèque archiépiscopale de Udine.
450 DELUISA (Antonio et Luigi), *Le chiese di Strassoldo e altre notizie*, Strassoldo, Pro Loco, 1985, p. 31.

Une première question se pose donc : pour quelle raison les fresques avaient-elles été recouvertes ? Dans leur ouvrage *Le chiese di Strassoldo e altre notizie*, Antonio et Luigi Deluisa expliquent que le mortier avait été appliqué sur les fresques au XV^e^, XVI^e^ et XVII^e^ siècles afin d'éviter les risques d'épidémies à la suite des invasions turques :

> « Après les invasions turques et le passage des soldats d'origines diverses, on estimait alors, que l'unique moyen de nettoyer les lieux et d'empêcher la prolifération des épidémies et des contagions que les envahisseurs et les armées en transit portaient, était précisément, celui de recouvrir avec une couche de mortier les murs des lieux publics »[451].

Illustration n° 184
Église Santa Maria di Vineis, Strassoldo, Cervignano del Friuli, Udine.

À la suite de cette découverte, les études menées sur l'édifice ont avancé l'hypothèse que les fresques avaient été réalisées successivement par trois peintres : Vitale da Bologna (v. 1309-v. 1361), Tommaso da Modena (1326-1379) et Masolino da Panicale (1383-1440). Cette hypothèse fut remise en cause dans la thèse d'Eva Pez consacrée à l'église Santa Maria in Vineis, concluant d'une part, que l'ensemble des peintures avait été réalisé par un seul et unique atelier en raison de l'homogénéité des couleurs et de la composition et de l'absence de césure entre les scènes ; et d'autre part, que la réalisation des fresques pouvait être située entre 1370 et 1390. Une première phase de restauration se déroula en 1954 puis une seconde en 1987.

En 2010, l'histoire singulière du lieu attira l'attention du critique d'art Fulvio Dell'Agnese et de la conservatrice Orietta Masin qui décidèrent de convier l'artiste vidéaste Manuel Fanni

451 DELUISA (Antonio et Luigi), *ibid*.

Canelles à intervenir dans cette église pour l'exposition d'art contemporain 1o.11[452]. Remarqué grâce à sa série *Senza Tela* dans laquelle le vidéaste s'inspire d'œuvres de la Renaissance ou encore de la période néo-classique (*Vierge de l'Annonciation* d'Antonello da Messina, *La mort de Marat* de Jacques-Louis David), Manuel Fanni Canelles fut choisi pour sa capacité à faire ressortir la « tension émotive »[453] des œuvres grâce à son interprétation contemporaine. Selon Fulvio Dell'Agnese, l'artiste pouvait créer une nouvelle dynamique dans le rapport entre le spectateur, le fidèle et les fresques. Face à ces dernières, Manuel Fanni Canelles fut interpellé par l'absence de la figure christique dans sa Passion. Aussi, l'artiste voulut lui rendre sa « gloire », *Kavòd* en hébreu, à ce «Dieu fait homme, placé sur la croix, offrant sa propre souffrance pour racheter le genre humain »[454]. La question suivante s'est donc posée : comment représenter ce vide ?

Illustration n° 185
Manuel FANNI CANELLES – *Kavòd*
vidéo – 10'08'' – 2010

La vidéo *Kavòd* (ill. 185) présente deux personnages filmés en plan moyen. Dans une composition pyramidale, sur un fond noir et opaque, un homme est allongé sur un drap blanc étalé au sol. Il est nu, seul son sexe est recouvert par le tissu blanc. Son corps présente des taches sombres où semblent se mêler de la terre et du sang. Les jambes sont pliées, le bras droit est étendu sur le sol, la main gauche est posée sur la cuisse. Son dos repose sur les bras d'une femme à genoux. Sa tête est légèrement penchée vers la droite, elle regarde l'homme

452 L'exposition d'art contemporain 1o.11 se déroula du 2 décembre 2010 au 30 janvier 2011 à Cervignano del Friuli et Strassoldo.
453 DELL'AGNESE (Fulvio) in *1o.11 Rassegna d'arte contemporanea*, catalogue d'exposition, 2 décembre 2010 – 30 janvier 2011, n.p.
454 DELL'AGNESE (Fulvio), *ibid.*

d'un air triste. Elle porte un manteau de couleur rouge, bordé de fourrure blanche. Une lumière latérale droite vient éclairer faiblement le corps de l'homme et une lumière latérale gauche illumine le visage blanc, presque spectral de la femme. L'homme parle avec difficulté, son souffle est court et sa voix faible. Toutefois, un élément intrigue, la bouche est légèrement ouverte mais les lèvres ne bougent pas. En effet, Manuel Fanni Canelles met ici en scène la Vierge Marie, mère de douleur, pleurant sur le corps mourant de son fils. À partir de cette image, l'artiste voulut y associer un contenu sonore d'intensité égale, une souffrance réelle qu'il recueillit auprès du sculpteur Marco Bernot, mort à 43 ans d'une leucémie. Peu de temps avant sa mort, Marco Bernot accepta de participer à la réalisation de la vidéo *Kavòd* en prêtant sa voix pour un monologue christique alors qu'il vivait ses derniers instants sur un lit d'hôpital. L'économie des gestes, le souffle court de la voix de Marc Bernot et l'obscurité qui enveloppe les personnages contribuent à traduire la mort imminente du Christ à la manière du travail effectué pour la vidéo *La Morte di Marat* où l'agonie du député montagnard est perceptible par la lenteur des gestes (ill. 186 et 187). Le décès de Marc Bernot n'a pas interrompu le projet, il permit de faire évoluer le concept de la vidéo en une double représentation dans laquelle l'acteur interprète l'artiste mourant, avec les signes visibles de la maladie, en rendant par cette intermédiaire la « gloire » à l'icône du Christ et à la « douleur de l'humanité entière »[455].

L'église Santa Maria di Vineis est un lieu de culte dont le décor sous forme de fresques avait été recouvert pendant plusieurs siècles avant de redevenir visible aux yeux des fidèles au cours du XX^{e} siècle (ill. 188 et 189). Aussi, l'œuvre de Manuel Fanni Canelles s'inscrit ici dans la continuité d'une redécouverte et d'une mise en lumière d'un patrimoine resté longtemps caché, permettant de créer un nouveau rapport entre le visiteur et le lieu. La vidéo *Kavòd* est une œuvre venant s'intégrer au cycle de fresques dans le but d'une part, de compléter un « vide » dans le programme iconographique avec la présentation d'une *pietà* et d'autre part, de porter un regard neuf sur les fresques de l'église mais aussi sur l'ensemble du lieu. En effet, l'église Santa Maria di Vineis symbolise dans son entièreté la Vierge Marie accueillant en son sein la souffrance de son fils. Avec la vidéo, la figure christique prend ici sa place et prend vie à travers un corps de chair et de sang souffrant d'où émane une voix, résonnant dans le lieu, comme un appel auprès des fidèles et des visiteurs pour attirer leur

455 DELL'AGNESE (Fulvio), *Kavòd*, [document électronique], www.manuelfannicanelles.com/text-fulvio-dellagnese.

attention et rendre présent, dans le sens temporel du terme, la souffrance de cet homme pour éveiller la conscience du regardeur.

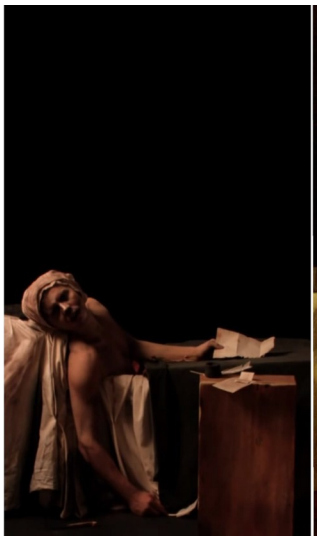


Illustration n° 186
Manuel FANNI CANELLES
La morte di Marat
vidéo – 6'04" – 2009

Illustration n° 187
Jacques-Louis DAVID - *Marat assassiné*
huile sur toile – 135 x 128 cm – 1793
Musée Oldmasters, Bruxelles.

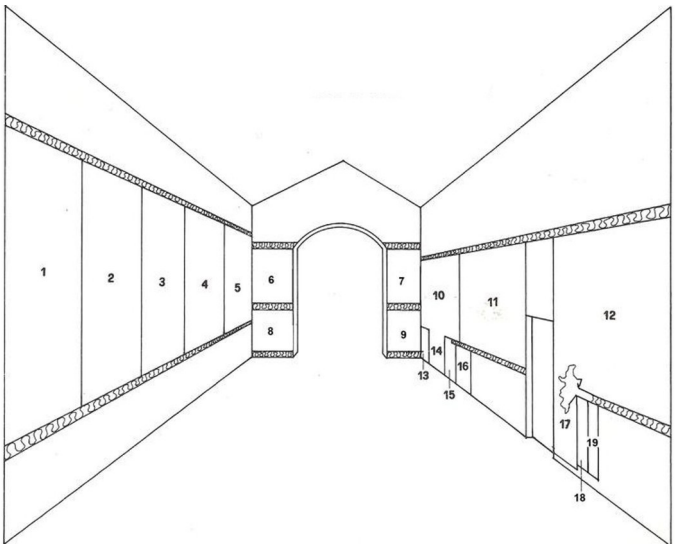


Illustration n° 188
Plan des fresques de l'église Santa Maria di Vineis

1. Joachim chassé du temple
2. Joachim sort de la ville
3. Sacrifice de Joachim
4. Naissance de Marie
5. Madone trônant au milieu de Saint Nicolas, Catherine d'Alexandrie et Jean
6. Ange de l'Annonciation
7. Annonciation
8. Marie-Madeleine
9. Catherine d'Alexandrie
10. Nativité
11. Adoration des Mages
12. Fuite en Égypte
13/14. Figures de Saints
15/16. Figures de Saints
17. Martyre d'un saint et Saint Antoine Abata
18/19. Martyre d'une sainte
20. Christ juge
21. Demonio e dannati

Illustration n° 189
Cycle de fresques de l'église Santa Maria di Vineis, Strassoldo.

b) Abbaye de Maubuisson & Église Saint-Pierre de Tulle : accueil de croyances profanes

Comme il l'a été souligné en introduction, de nombreux édifices religieux furent abandonnés et désaffectés au culte au cours du XX^{e} siècle avant d'être reconvertis en centres culturels et lieux d'exposition. L'installation vidéo *No Comment* réalisée par Orlan, présentée en première partie de cette étude, avait été réalisée pour être accueillie, le temps d'une exposition, à l'abbaye cistercienne de Maubuisson. Fondé en 1236 par Blanche de Castille, le lieu fut à la fois un monastère, une résidence et une nécropole royales. Sur décision de Louis XVI, l'abbaye perdit sa fonction religieuse en 1786 puis devint un hôpital militaire en 1793 avant d'être transformée en carrière de pierres au milieu du XIX^{e} siècle. Les bâtiments qui échappèrent à la disparition progressive du lieu furent réhabilités en filature et en ferme. Classée monument historique en 1947, l'ancienne abbaye devint propriété du conseil général du Val d'Oise en 1979 et fut de nouveau ouverte au public en 1987 après une période de fouilles archéologiques et de restauration. En 2001, l'abbaye devint un centre d'art contemporain au sein duquel s'est développé un laboratoire de projets élaborant des programmes de recherches, de production et de médiation autour de trois axes : le patrimoine architectural, la création contemporaine et le patrimoine naturel. Chaque année, le lieu accueille deux expositions monographiques en veillant à choisir des artistes qui d'une part, répondent à l'actualité des recherches de l'abbaye et d'autre part, possèdent la capacité d'interroger et de mettre en lumière la richesse et la complexité du lieu.

En 2009, l'abbaye accueillit l'artiste pluridisciplinaire Orlan qui présenta quatre œuvres rassemblées autour du thème « Unions mixtes, mariages libres et noces barbares ». L'œuvre *No comment* était composée de deux parties. La première présentait un ballon de football placé sous cloche dans l'antichambre de l'abbaye, la seconde montrait huit écrans de télévision disposés en forme de croix latine aux pieds de laquelle 75 ballons estampillés d'extraits du *Cantique des Cantiques* jonchaient le sol. Cette installation mettait en lumière les analogies entre religion et football mais le caractère explicite de l'œuvre aurait permis à cette dernière d'être interprétée de la même manière dans une galerie ou un musée. Cependant, le cadre de l'ancienne abbaye cistercienne permet de renforcer le propos mais aussi de mettre davantage le spectateur en condition. En effet, bien que l'abbaye ne soit plus un monastère, son architecture renvoie à son passé et à ses anciennes fonctions. Aussi, en

pénétrant dans cet espace, le spectateur crée consciemment ou non, une relation entre les œuvres exposées et leur lieu d'accueil. En tant qu'ancienne abbaye cistercienne, le lieu évoque le choix d'une vie en communauté et de dévotion conviant le spectateur à créer un parallèle entre les comportements liés à la pratique religieuse et les comportements individuels et collectifs pouvant être générés par un sport tel que le football. Le dialogue instauré entre le lieu et l'œuvre renforce cette analogie mais il invite également le visiteur à s'interroger sur une substitution de religion. La symbolique du lieu joue ici un rôle essentiel dans la réception de l'œuvre d'art, jusqu'à mener le spectateur vers une réflexion sur notre société contemporaine. Le projet *Fille du Calvaire* réalisé par Marion Castor s'inscrit dans la même optique, lorsqu'elle réinvestit l'église Saint-Pierre de Tulle en Corrèze.

De forme octogonale, cette ancienne chapelle du Couvent des Carmes au XVII^{e} siècle, est une église désaffectée qui ouvrit de nouveau ses portes au public en 1989 pour accueillir des expositions artistiques. L'association *Peuple & Culture* créée en 1951 par Roger Eymard et Jean Tamain, est à l'origine de cette reconversion qui répond à une volonté de l'association de sensibiliser le public à l'art contemporain. En effet, en 1983, *Peuple & Culture* développa le projet d'accueillir la création contemporaine en ouvrant des lieux d'exposition dans la ville de Tulle. L'église Saint-Pierre, fermée et désaffectée au culte, se présenta comme un lieu adéquat pour accueillir des expositions. Grâce à la mobilisation d'un groupe de bénévoles, l'espace fut réaménagé pour devenir à la fois un lieu d'exposition mais aussi un lieu à investir par les artistes.

En 2008, l'artiste plasticienne Marion Castor fut conviée à investir l'église Saint-Pierre dans le cadre du festival *Ô les Chœurs* pour lequel elle réalisa l'installation vidéo et sonore *Fille du Calvaire #1 - Pèlerinage* conviant le spectateur à déambuler dans l'église autour d'une structure composée de cubes de plexiglas sur laquelle était projetée les images de personnes défilant à la Techno Parade de Paris (ill. 190). Par l'effet de prisme créé par la structure plastique, ces images projetées se décomposaient, se colorisaient puis se reflétaient sur les murs de l'église, immergeant le spectateur dans le mouvement de marche de la Techno Parade. En observant les personnes participant à cet événement, Marion Castor avait constaté qu'elles créaient un rituel proche d'un rituel religieux, comparable à un pèlerinage. Aussi, en parcourant l'œuvre et en la pratiquant, le spectateur créait à son tour une forme de procession ; l'image de la foule projetée sur les murs se mêlait aux ombres des spectateurs donnant l'illusion d'une marche commune dans cet espace réinvesti, avec en fond sonore, une

composition de Marion Castor de quarante-cinq minutes, essentiellement réalisée à partir de sons électroniques. Les jeux de transparence et de lumière répondaient aux vitraux de l'église, créant une confusion entre la lumière naturelle filtrée par les vitraux de l'église et la lumière artificielle provenant des vidéoprojecteurs. Immergé à la fois dans cet environnement lumineux et dans un mouvement de marche assimilé à celui de pèlerins, le spectateur était amené à expérimenter l'œuvre comme un passage le menant vers des réflexions liées aux rituels et aux croyances.

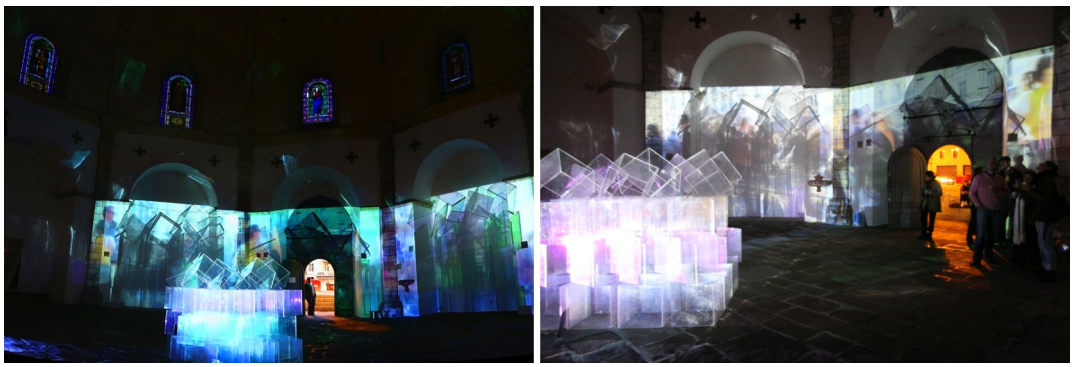


Illustration n° 190
Marion CASTOR – *Fille du Calvaire #1 – Pèlerinage*
Installation vidéo – 25' (vidéo) + 49' (bande sonore) – 2008

Or, le projet *Fille du Calvaire* fut décliné en deux autres installations exposées dans une chapelle et un cloître également désaffectés au culte et devenus des lieux d'exposition. En effet, en 2009, Marion Castor présenta *Fille du Calvaire #2 – des maux pour demain* (ill. 191), à la chapelle de la DRAC Aquitaine durant la semaine de la langue française pour laquelle une délégation de pays francophones choisit dix mots illustrant la capacité de notre langue « à dire et à imaginer l'avenir » : ailleurs, capteur, clair de terre, clic, compatible, désirer, génome, pérenne, transformer, vision. L'installation *Fille du Calvaire #2 – des maux pour demain* se présente comme une réflexion autour du choix de ces dix mots empruntés au vocabulaire informatique, scientifique mais aussi faisant référence à une « idée de projection dans un autre espace temps »[456]. Marion Castor réalisa une nouvelle structure en plexiglas « futuriste [représentant] soit un monde microscopique (cellulaire), soit un monde macroscopique (l'univers) », placée dans la chapelle de la DRAC. Sur les dix mots choisis, neuf étaient projetés sur la structure de plexiglas qui, par le même effet de prisme que le projet *Fille du Calvaire #1 - Pèlerinage*, les multipliait, les colorait et les projetait sur les murs de la chapelle. Seul le verbe *désirer,* l'unique terme de la liste se rapportant au sentiment humain, ne figurait pas dans la projection vidéo. Pour Marion Castor, ce mot était incarné

456 Descriptif de l'œuvre sur la page Youtube de Marion Castor : https://www.youtube.com/watch?v=tR4WJbfB5FQ

« symboliquement dans la présence humaine assurée par le regard et les mouvements des spectateurs »[457]. La bande sonore accompagnant l'installation fut composée par Marion Castor qui désirait évoquer un voyage dans le futur.

Illustration n° 191
Marion CASTOR – *Fille du Calvaire #2 – Des maux pour demain*
Installation vidéo – 30' – 2009

En pénétrant dans cet espace, le spectateur est rapidement plongé dans la lumière et les sons de l'installation offrant une vision du futur où le monde de demain apparaît régenté par les sciences et la technologie. La dimension pessimiste de cette approche est appuyée par le choix du titre transformant les *mots* en *maux* de demain. Aussi, contrairement à l'installation *Fille du Calvaire #1 – Pèlerinage,* l'installation *Fille du Calvaire #2 – des maux pour demain* ne semble pas avoir été réalisée dans un souci de complémentarité avec le lieu mais au contraire de superposition voire d'occultation avec, par effet de projection, un vocabulaire symbole d'un futur venant recouvrir les murs d'un édifice symbole d'un passé.

Enfin, la troisième installation fut présentée en mai 2016 dans le cadre de la Nuit des Musées. Marion Castor investit le cloître de Tulle en présentant une vidéo de vingt-trois minutes réalisée à partir de photographies animées des vitraux à motifs géométriques de la cathédrale de Tulle (ill. 192). À la manière des deux installations précédentes, les images étaient projetées à l'aide de quatre vidéo-projecteurs, sur une structure en plexiglas qui cette fois, avait pris la forme d'un tétraèdre. Les séquences des motifs géométriques étaient répétitifs, jusqu'à acquérir un effet hypnotique. À cette projection d'images, était associée une création sonore de 44 minutes diffusée en boucle, composée de sons « enregistrés ou empruntés » au domaine mathématique (conférence de Benoît Mandelbrot sur les fractales), astronomique (des vibrations de l'espace enregistrées par la NASA retranscrites en son), religieux (les

457 *Ibid.*

cloches de la cathédrale d'Hanoï, une prière musulmane, un chophar, des rythmiques de prières bouddhistes) mais aussi à l'humain organique (des battements de cœur enregistrés lors de l'exposition de Christian Boltanski à la Monumenta de 2010) ou social (des chœurs de manifestants du 1er mai 2016 à Paris).

Illustration n° 192
Marion CASTOR – *Fille du Calvaire #3 – In vitraux*
Installation vidéo – 23' (vidéo) + 44' (bande sonore) – 2016

Dans cette dernière variante du projet *Fille du Calvaire*, Marion Castor crée une œuvre de communion entre les sciences, la religion et l'humain. En effet, le travail vidéo exploite tout d'abord les formes géométriques des vitraux de la cathédrale de Tulle afin de créer une animation où l'abstraction prend le pas sur la figuration. Le spectateur contemple la projection de formes triangulaires ornées de différents motifs qui s'apparentent parfois à des motifs ornementaux arabes ou à des minéraux. Cependant, la dimension religieuse n'est pas écartée car la projection de ces motifs sur les murs de cloître leur permettent d'être de nouveau assimilés à des vitraux. Le lieu joue donc ici un rôle important dans l'interprétation des formes projetées mais aussi dans celle des sons entendus. Empruntés aux domaines scientifiques, religieux et organiques, les sons contribuent à créer une expérience immersive qui invite le spectateur à se laisser « hypnotiser » par les formes et les sons diffusés de manière répétitive, tel un rite. En première partie de cette étude, la première analyse de *Fille du Calvaire #1 – Pèlerinage* soulignait la volonté de Marion Castor de mettre en exergue une forme de mutation des croyances. Dans cet ultime projet, Marion Castor ne crée pas de substitution mais une association des croyances religieuses et profanes à travers les images, le

son et le titre « In vitraux », avec cette même volonté d'interroger le besoin de croire dans nos sociétés contemporaines.

Ces trois déclinaisons du projet *Fille du Calvaire* démontrent que la question de l'immersion est un point central dans le travail de Marion Castor qui conjugue l'image, le son et l'espace dans ses processus créatifs. La possibilité d'investir d'anciens lieux de culte permit à l'artiste de créer une rencontre entre des édifices chargés d'histoire et de symboles religieux et des images et des sons à caractère profane reflétant des préoccupations de la société contemporaine. Bien que les lieux investis soient des églises désaffectées au culte, Marion Castor chercha à en révéler leur dimension symbolique et sacrée afin de créer un dialogue avec les installations. En travaillant à partir de la projection, Marion Castor invite le spectateur à diriger son regard vers les murs des édifices, renforçant l'idée que le lieu d'accueil de l'installation fait partie de l'œuvre. L'œuvre et le lieu à la fois s'opposent et se complètent avec les images d'un présent et d'un futur projetées sur les murs d'un passé. La dimension immersive des œuvres de Marion Castor contribue à conduire le spectateur vers un état réflexif où sont interrogés le rituel, le corps et les croyances.

c) La chapelle de l'Oratoire de Nantes : « passage » à un nouvel état de conscience

Tandis que les installations de Marion Castor créent un dialogue avec les églises, les chapelles et les cloîtres désaffectés au culte pour mettre en éveil le sens symbolique de ces lieux, l'installation *Ad Infinitum* de Tania Mouraud présentée à la chapelle de l'Oratoire de Nantes, évoquée en première partie, conduit à l'inverse à prendre conscience que la dimension spirituelle et sacrée n'habite plus les lieux. Entre *Fille du Calvaire #1 – Pèlerinage* et *Ad Infinitum*, certains choix sont similaires : projection d'images sur l'architecture du lieu, diffusion d'une bande sonore. Pourtant, les intentions diffèrent. Le projet *Fille du Calvaire* et ses différentes déclinaisons immergent le spectateur dans un environnement d'images colorées l'invitant à entrer en mouvement et à méditer. Or, *Ad Infinitum* prend en quelque sorte au piège le spectateur en l'invitant à pénétrer dans un espace sombre d'où surgissent des formes en noir et blanc difficilement identifiables créant davantage un effet de submersion que d'immersion. Aussi, le spectateur n'est pas invité à entrer en mouvement, il doit au contraire se figer face aux images qui dénoncent sa propre condition. Aucune issue n'est proposée car lorsque le spectateur tente de détourner le regard des images, ses yeux

rencontrent l'épave de bateau jonchant le sol du chœur de la chapelle, confirmant l'absence du divin, du céleste et du sacré.

Entre espace réel et espace projeté, le spectateur s'interroge sur ce qu'il perçoit mais les images projetées sur les murs du chœur de la chapelle, par les jeux de lumière et de mouvement, captent l'attention du spectateur. Ce dernier contemple les formes contrastées qui peu à peu, passent de l'abstraction au figuratif. Durant ce temps de contemplation, le spectateur se fige dans l'espace en accueillant le son des cris de baleines résonnant dans le chœur. Pris dans le « piège » de l'installation, il n'a pas d'autre choix que d'être confronté à lui-même, à sa propre condition. Tania Mouraud use du même procédé que dans son œuvre *Sightseeing* réalisée en 2002 où un paysage est filmé de l'intérieur d'une voiture à travers des vitres embuées dans un mouvement de travelling (ill. 193). L'artiste entraîne son spectateur dans une promenade à travers une campagne enneigée avec un son de clarinette qui accompagne le mouvement. Les vitres embuées de la voiture apportent une dimension onirique à ce voyage jusqu'à l'arrêt de l'image devant un camp. Le spectateur découvre dans la dernière image qu'il s'agit du camp de concentration de Natzweiler-Struthof en Alsace. Séduit par l'esthétique picturale ou poétique des images de *Sightseeing* ou *Ad Infinitum*, le spectateur contemple et prend le temps de regarder les vidéos sans se douter que Tania Mouraud va le confronter à une réalité brutale de laquelle il ne pourra pas détourner le regard. « Derrière la beauté du paysage : l'horreur » affirmait Tania Mouraud en présentant *Sightseeing*.

Tel est le procédé de Tania Mouraud, saisir le spectateur dans la beauté des images pour l'amener vers une réalité saisissante et brutale qui désigne les comportements les plus vils de l'humain à travers l'histoire ou dans la société. L'immersion du spectateur est l'une des caractéristiques majeures du dispositif de l'installation vidéo où le mariage du son, de l'image et de l'espace sollicite l'attention et les sens du spectateur invité par cette expérience psychosensorielle à franchir un « passage » pour atteindre un nouvel état de conscience. Pour cela, Tania Mouraud convie son spectateur à prendre le temps de regarder mais surtout de vivre l'œuvre, de l'expérimenter à travers l'image, le son et l'espace, illustrant les propos du peintre Agnès Martin, souvent repris par Tania Mouraud : « Je peins pour ceux qui ont le temps de s'asseoir sur un rocher et de contempler la mer »[458]. La vidéo se présente comme un moyen de travailler la peinture d'une nouvelle manière, elle offre au spectateur une rencontre,

458 GRENIER (Catherine), « Entretien Tania Mouraud / Catherine Grenier » in *Tania Mouraud, At the core*, catalogue d'exposition, galerie de l'ESBAMA, Montpellier, 6 novembre – 11 décembre 2009, p. 63.

une confidence, qui l'amènera à s'interroger sur « l'Histoire, ses silences et des questions sociétales prégnantes »[459].

Illustration n° 193
Tania MOURAUD – *Sightseeing*
vidéo – 6'37'' – 2002

S'intéresser à un art du mouvement révèle un intérêt pour le temps qui passe. Aussi, l'art vidéo apparaît comme une pratique artistique permettant de mettre en lumière les interrogations liées à la condition humaine. Jean Tinguely se définissait comme un artiste du mouvement en affirmant que « le mouvement, c'est la vie, et dans la vie, il y a toujours la mort »[460]. Au-delà du mouvement, les œuvres présentées ne sont pas destinées à rester dans leur lieu d'accueil. Ces œuvres pouvant être présentées comme éphémères sont, selon Olivier Delavallade, « une réponse à un lieu dans le respect de sa fonction, et en résonance avec le monde et la sensibilité de l'époque. Quelque chose qui nous parle aujourd'hui de choses de tous les temps : une relation au monde, aux autres … Religere – relier »[461]. Ce caractère éphémère offre une liberté de choix et de création, il permet en effet d'accueillir des œuvres réalisées à partir de matériaux et médiums variés rarement employés dans les églises. La vidéo en est un exemple. Les œuvres de Manuel Fanni Canelles, Marion Castor et Tania Mouraud ont pour point commun d'avoir été réalisées *in situ* sans être destinées à être exposées de manière pérenne dans le lieu. Réalisées en fonction du lieu, ces œuvres favorisent davantage le dialogue avec ce dernier. Toutefois, comme il l'a été souligné, la nature du dialogue doit être déterminer. S'agit-il d'un dialogue créant une complémentarité entre l'œuvre et le lieu ou une opposition ? Dans les deux cas, le spectateur est invité à mettre en relation l'œuvre et le lieu en s'interrogeant sur le sens que chaque partie acquiert grâce à

459 *Tania Mouraud*, catalogue d'exposition, Centre Pompidou-Metz, 4 mars – 5 octobre 2015, p. 6.
460 RINUY (Paul-Louis), « L'expérience de l'éphémère dans l'art actuel » in *Chroniques d'art sacré*, n° 65, printemps 2001, p. 11.
461 *L'art dans les chapelles*, catalogue de l'édition 2005, np. Cité in DRUGEON (Fanny), « L'éphémère, exposition et expérimentations » in DRUGEON (Fanny), SAINT-MARTIN (Isabelle), *L'art actuel dans l'Église, de 1980 à nos jours*, Paris, Ereme, 2012, p. 74.

l'autre. Les œuvres de Manuel Fanni Canelles, Orlan, Marion Castor et Tania Mouraud deviennent des points de départ de réflexion révélant que l'art contemporain vient à la rencontre de questions en lien avec le corps ou la mort, souvent posées par la religion. En effet, les deux sphères se rejoignent autour d'une réflexion commune sur la condition humaine. Le rapprochement avec l'art contemporain permet aux institutions religieuses de réduire le fossé qui les sépare de la société contemporaine par l'intermédiaire d'œuvres dont la contemplation et l'immersion permettent de transmettre un message et une réflexion qui ancrent le spectateur dans le présent.

1.2. Son et immersion

Jusqu'ici, les œuvres vidéo de cette étude ont été présentées comme des expériences à vivre où domine la notion de contemplation liée au visuel et à la durée de la vidéo. Or, la notion d'écoute apparaît tout aussi importante car elle contribue à l'immersion du spectateur dans l'œuvre. L'emploi du son dans l'art contemporain n'est pas chose rare. Employé de manière récurrente ou ponctuelle par les artistes, le son s'est en effet introduit dans certains dispositifs jusqu'à devenir un matériau à part entière. Cependant, l'étendue du champ sonore apparaît bien vaste et son étude dans le domaine artistique nécessita de poser la question : « qu'est-ce que le son dans l'art ? »[462]. À cette question, de nombreux champs de recherches découlèrent, révélant la complexité du sujet notamment en raison de son caractère transversal. Aux liens évidents avec le cinéma, la musique et la radio, s'ajoutent ceux avec la photographie, la sculpture, la peinture puis, plus récemment avec les avant-gardes qui, au sein de leurs expériences gommant les frontières entre les disciplines, inclurent des dispositifs sonores. À partir de ces derniers, le son apparut comme un matériau flexible d'où pouvaient émerger les notions de corps, d'espace, de matière, de plasticité et de texture. Les expérimentations menées entre autres par les Futuristes, Erik Satie, John Cage, Pierre Schaeffer ou Pierre Henry contribuèrent à gommer la frontière séparant le bruit, le silence et la musique, nécessitant de la part du public de pratiquer un nouvel art de l'écoute[463].

À partir du son, une correspondance entre les arts se dessine. En effet, la figuration de la musique a été observée dans les œuvres de Vassily Kandinsky et de Paul Klee, et le cri a trouvé une expression picturale à travers les toiles d'Edvard Munch, Pablo Picasso ou Francis

462 CASTANT (Alexandre), *Les arts sonores : son & art contemporain*, Bourges, Transonic/La Box – École nationale supérieure d'art de Bourges, 2017, p. 7.
463 CASTANT (Alexandre), *op.cit.*, p. 9.

Bacon, illustrant la manière dont le rapprochement avec le son a permis aux artistes de libérer les formes, de s'éloigner de la mimesis pour se rapprocher de l'abstraction et appréhender différemment l'espace. Le terme *son* peut sembler vague tant il renferme des notions nombreuses et variées. Dans le cadre de ses recherches, le compositeur et réalisateur Michel Chion, désira répertorier les mots de la langue française se rapportant au *son*. Cet exercice l'amena à rassembler environ quatre cents mots pour lesquels il lui apparaît important d'accorder une attention particulière afin d'encourager la société à nommer les sensations et leurs nuances, souvent accueillies mais rarement décrites[464] alors que la richesse, l'élasticité et la plasticité du son ont la capacité de générer des images mentales et des effets d'immersion dont l'impact est essentiel dans certaines œuvres de cette étude. En effet, le son évoque à la fois l'émission, la diffusion et la réception. Or, dans ce triangle sonore, le corps y joue un rôle essentiel. Désigné sous le nom d'*objet sonore* par Pierre Schaeffer dans le *Traité des objets musicaux* publié en 1966, le corps peut être à la fois *diffuseur* et *capteur*[465] de sons et de vibrations. Aussi, le son s'installe dans l'espace du corps et l'espace du lieu, il prend place et crée un environnement dans lequel le spectateur évolue. Toutefois, le choix du bruit, de la musique ou du silence ne doit pas être considéré comme une simple réponse sonore à une image. Appréhendé comme une matière modelable, le son acquiert une autonomie qui permet aux vidéastes de l'inclure comme un élément clef venant renforcer la thématique de l'œuvre. En effet, au sein de cette étude, la musique concrète, la voix, les éléments naturels ou le silence, constituent des choix précis pour immerger le spectateur au sein d'environnements sonores capables de déclencher des images mentales, de provoquer un sentiment de tension, de signifier la présence du divin ou d'inviter à la contemplation.

a) Immersion sonore : l'influence de la musique *bruitiste* et concrète

Le son constitue une préoccupation majeure dans le processus créatif de Tania Mouraud qui veille à créer un environnement sonore qui favorise l'immersion du spectateur dans son œuvre. L'installation *Myriam Hamagdalit*, présentée dans le chapitre dédiée à la dualité féminine, attire ici notre attention. En effet, pour rappel, *Myriam Hamagdalit* fut pensée et créée en premier lieu comme une œuvre sonore ; la partie vidéo ne fut pensée et réalisée qu'ultérieurement. Aussi, cette dernière peut être présentée à la fois comme une

464 ADJIMAN (Rémi), « Entretien avec Michel Chion : de la recherche sur le son au cinéma aux pratiques de réalisation audiovisuelle » in ADJIMAN (Rémi), CAILLER (Bruno), *Une architecture du son*, Paris, L'Harmattan, coll. Champs Visuels, 2005, p.

465 CASTANT (Alexandre), *op.cit.*, p. 41.

œuvre indépendante mais aussi comme le cœur de l'installation. Composée des « murmures des basses profondes russes, des cloches d'églises byzantines, des conques tibétaines, quatre sons de shofar et le chant du kaddish »[466], cet enregistrement sonore fut présenté seul à la chapelle des Templiers à Metz où le son n'était pas dirigé vers le public mais vers les murs afin qu'il vienne effleurer ces derniers. Cette immersion sonore devait d'une part, créer une tension par la rencontre de la musique et des chants issus de différentes cultures religieuses avec l'architecture catholique et d'autre part, provoquer des images mentales chez le spectateur. Aussi, le diptyque vidéo qui est venu se greffer à l'œuvre sonore ne constitue qu'une proposition visuelle qui ne doit pas empêcher le visiteur de laisser venir à son esprit les images qui peuvent naître à l'écoute des sons. La manière dont est diffusé le son apparaît donc essentielle et une question peut être soulevée : la réception des sons par le spectateur diffère-t-elle en fonction de la visibilité de la source d'émission ou non ? Autrement dit, quel est l'impact du son sur le spectateur si les enceintes ne sont pas accessibles au regard ? Ce choix donne l'illusion que le son entendu provient du lieu même où le visiteur se déplace et il permet donc de créer un environnement où sont mis en relation le lieu et les sons afin de favoriser l'immersion du spectateur. Or, cette réflexion s'illustre également à travers l'installation *Ad Infinitum* dans laquelle les sons des cris des baleines résonnent dans le lieu de manière à parvenir au spectateur comme une enveloppe sonore anxiogène dont il ne peut s'échapper.

De manière générale, les œuvres de Tania Mouraud sont porteuses d'une inquiétude vis-à-vis de la condition humaine et l'installation *Ad Infinitum* en est une illustration, notamment en raison du travail réalisé entre l'image et le son. En effet, le rapport que Tania Mouraud entretient avec l'image est d'abord « intérieur et généré par une littérature qui [l]'a nourrie »[467] mais aussi terrifiée. À ce titre, lors de la création d'*Ad Infinitum*, Tania Mouraud avait principalement en tête la nouvelle d'Edgar Poe, *Le Chat Noir*, que l'artiste décrit comme une histoire de « haine et de cruauté où le chat Pluton, torturé par son maître, apparaît, gigantesque, après un incendie, directement sur la pierre, tel un bas-relief sculpté »[468]. Or, sur les murs de la chapelle, des « formes abstraites, minérales ou vivantes [...] surgissent

466 RENAUD-CHAMSKA (Isabelle), *Marie-Madeleine en tous ses états : typologie d'une figure dans les arts et la littérature, IV^e^-XXI^e^ siècle*, Paris, Cerf, 2008, p. 38.
467 ABRILLE (Raphaël), « 'Where is the unknown ?'. Entretien avec Tania Mouraud » in *LIGEIA*, n° 145-148, 2016/1, p. 116.
468 *Tania Mouraud : ad infinitum*, catalogue d'exposition, chapelle de l'Oratoire, Nantes, 5 juin – 30 août 2009, p. 28.

et s'évanouissent »[469] dans un mouvement légèrement accéléré (la vitesse des images a été accélérée de 15 %) tandis que résonne une bande sonore « envoûtante » où se mêlent les cris des baleines, les chants des oiseaux, les bruits de la mer et le bourdonnement du moteur du bateau restituant l'expérience éprouvée par Tania Mouraud dans la baie mexicaine. Le son a été travaillé, sculpté comme une matière où se mêlent des sons originaux et artificiels. La respiration des baleines rencontre le bruit de moteur du bateau, « symbole de la civilisation humaine avec tout ce qu'elle a de destructeur » qui dans l'installation, devient une pulsation lourde et angoissante, « symbole de la destruction de la planète »[470] devant saisir le spectateur. L'importance que Tania Mouraud accorde au son est lié à l'un de ses premiers souvenirs :

> « Quel est mon premier souvenir dans la vie ? C'est le son d'une sirène, la peur de l'adulte qui me prend dans ses bras dans une couverture … Quand je vous en parle, je la vois, je la ressens, cette peur de l'adulte. C'est la guerre … Mais j'étais très jeune, je n'ai pas de souvenirs, seulement le son, la sirène et la peur de l'adulte. Cette peur palpable de l'adulte, et cette peur primordiale que j'ai vécue. Il faut dire que jusqu'à l'âge de trente ans, toutes les nuits, je rêvais que les SS venaient me prendre. Dans mes vidéos, il y a ça, cette angoisse ... »[471].

Au cours des années 1990, Tania Mouraud s'empara de la vidéo pour travailler le registre de l'émotion. Le son étant rattaché à un souvenir d'enfance qui l'a profondément marqué pendant de nombreuses années, sa place était incontournable dans la création vidéo de l'artiste. Cette dernière s'inscrivit d'ailleurs au Berklee College of Music afin de maîtriser le travail sur le son. Dans un second temps, la découverte du musicien David Krakauer, de la musique klezmer et l'apprentissage de la clarinette encouragea Tania Mouraud à réaliser des œuvres où l'émotion pouvait reprendre sa place. Le son contribue donc à créer une atmosphère qui enveloppe le spectateur dans le dispositif des œuvres de Tania Mouraud. L'écoute des plages sonores guide le spectateur dans un « changement d'état de conscience »[472]pour le mener vers un cheminement intérieur. Tania Mouraud revendique une approche du son provenant de la musique *bruitiste* (Luigi Russolo, Arseny Avraamov, Edgar Varèse, Merzbow) où le hasard s'invite dans les compositions. Or, la musique *bruitiste* donna

469 *Ibid*.
470 RENAUD-CHAMSKA (Isabelle), *ibid*.
471 GRENIER (Catherine), « Entretien avec Tania Mouraud / Catherine Grenier » in *At the core. Tania Mouraud,* catalogue d'exposition, galerie de l'ESBAMA, Montpellier, 6 novembre – 11 décembre 2009, p. 65.
472 *Tania Mouraud*, catalogue d'exposition, Centre Pompidou-Metz, 4 mars – 5 octobre 2015, p. 6.

naissance à des formes musicales voisines, comme la musique concrète qui est au cœur du travail de l'artiste Nicolas Carras.

Illustration n° 194
Nicolas CARRAS – *Cruci Fixion*
vidéo – 6'46'' – 2006

En 2006, Nicolas Carras réalisa la vidéo *Cruci Fixion* divisée en trois parties (ill. 194). Le premier plan de la vidéo interroge. L'image est floue, contrastée et légèrement vibrante. Traces, ombres ou objets, leur forme est longue et verticale et leurs positions forment une croix. Un bruit sourd, semblable à du vent passant dans un tunnel, constitue le fond sonore et le fil rouge de la vidéo. En effet, après dix secondes, l'image s'évanouit dans un fondu au noir mais le son demeure pendant que le titre *Cruci Fixion* puis le chiffre 1 apparaissent à l'écran. Une nouvelle image floue et contrastée apparaît et montre un crucifix filmé en légère contre-plongée dans un mouvement irrégulier qui laisse deviner que le réalisateur porte la caméra à la main. Mais deux éléments intriguent. D'une part, la trame de l'image et d'autre part, la présence de reflets colorés apparaissant de manière aléatoire sur l'image en noir et blanc. L'image possède un grain, une matière proche d'un effet pictural et les contrastes lumineux ainsi que le rythme irrégulier du mouvement de la caméra contribuent à donner à la scène une atmosphère lourde voire inquiétante, renforcée par le paysage sonore. Le bruit du vent continue d'accompagner la vidéo mais un bruit complémentaire a été ajouté, fort et strident qui s'apparente à des coups de marteau sur une matière métallique. L'image se fige et disparaît dans un fondu au noir pour clore la première partie de la vidéo. Le bruit de métal cesse et la seconde partie commence avec un visage filmé de profil ; la tête est basse et immobile. En fond sonore, le bruit sourd du vent persiste. Lentement, la caméra se déplace et montre le début du torse et du bras gauche blessé du personnage. La caméra revient vers le visage où le zoom et l'intensification du contraste pixelisent davantage l'image jusqu'à obtenir un effet d'abstraction. Le visage plongé dans l'ombre contraste avec la blancheur

cadavérique du torse mais de nouveaux reflets apparaissent à l'image, nimbant le personnage d'une aura. Soudain, une main crucifiée apparaît en gros plan. Le contraste lumineux renforce l'apparition brutale de cette image qui n'offre plus de doute, il s'agit d'une main réelle et non d'une main sculptée. De plus, l'aspect noir et blanc de l'image a disparu au profit d'une image en couleur donnant à la scène une dimension contemporaine. Nicolas Carras s'approche de plus en plus près de l'image de cette main crucifiée pour créer un nouvel effet d'abstraction. Lorsque la troisième partie commence, le bruit du vent a cessé mais le bruit métallique a repris. Un nouveau crucifix apparaît avec le même aspect flou et contrasté des parties précédentes. Toutefois, l'ombre a laissé davantage de place à la lumière, les blessures ont disparu du corps, devenu immaculé sous une lumière blanche intense et dont l'aura divine est renforcée par le reflet sur l'écran de télévision. À la manière des précédentes parties, Nicolas Carras réalise un insert sur le visage du crucifié jusqu'à obtenir des formes abstraites d'ombre et de lumière.

La vidéo *Cruci Fixion* fut réalisée dans le cadre d'un appel à participation avec l'association *sos-art* que Nicolas Carras avait co-créé en 2005 avec Tristan Mory et Éric Cassar. Ces trois artistes issus d'univers artistiques différents (respectivement artiste sonore, vidéaste et architecte) ont eu le désir de s'associer pour présenter leurs travaux reflétant leur goût d'expérimenter de nouveaux médiums. Cette initiative donna naissance au site *www.sos-art.com* qui devait devenir une plateforme web et un espace d'exposition virtuel ouvert à tous. Le principe reposait sur l'idée de choisir au hasard, tous les deux ou trois mois, un mot qui devenait un thème. Les artistes intéressés et inspirés par celui-ci étaient conviés à envoyer une œuvre répondant à ce thème. En 2006, le thème « Rituel » fut choisi, pour lequel Nicolas Carras proposa la vidéo *Cruci Fixion*. Le spectateur est face à des images tirées d'un film dont Nicolas Carras ignore la source. En filmant son écran et en privilégiant l'insert pour certains plans, Nicolas Carras donna à sa vidéo un aspect « amateur » apportant une certaine matière à l'œuvre. Toutefois, l'essentiel du travail de Nicolas Carras repose sur le son et la vidéo *Cruci Fixion* n'est pas une exception. Les différents sons qui constituent le paysage sonore, intégralement réalisés par Nicolas Carras, apportent une dimension oppressante qui traduit la « torture, le caractère sinistre et atroce de la crucifixion »[473]. Or, le travail sonore de Nicolas Carras est lié à la musique concrète. De formation musicale, Nicolas Carras forma un groupe de musique techno pour lequel il acheta un échantillonneur et un sampler qui lui permirent de

473 Extrait de l'entretien avec Nicolas Carras du 27 octobre 2015.

se diriger vers l'art sonore et de « plonger dans l'univers des bruits »[474]. Nicolas Carras désigne ses premiers enregistrements comme une forme de « collage » entre des formes « abstraites et figuratives »[475]. Toutefois, à cette époque, il ignorait l'existence de cette pratique artistique mais en prenant goût à la technique de prise de son, il prit conscience que son travail se rapprochait de la musique de Pierre Henry, entendue sur France Culture et il découvrit, en parallèle, l'émission « Les rendez-vous de la musique concrète » produit par le Centre d'Études et de Recherches Pierre Schaeffer.

Toutefois, Nicolas Carras ne partage pas le même point de vue que Pierre Schaeffer sur l'art sonore. L'artiste puise davantage son inspiration dans le travail de John Cage ou parmi les membres du mouvement futuriste, en citant notamment le manifeste de Luigi Russolo, *L'Art des Bruits*, rédigé en 1913. En découvrant Marcel Duchamp, les dadaïstes et les théories de futuristes italiens, Nicolas Carras prit conscience de l'importance des bruits dans une narration. « Le bruit provient d'une chose sonore / Il faut pouvoir reconnaître cette chose / le bruit d'une mouche n'est intéressant que parce que justement c'est celui d'une mouche, et dans la composition, dans la narration, système bien précis, il aura toute une symbolique »[476]. C'est cette dimension symbolique qui prend toute son importance dans *Cruci Fixion* où le bruit fort et puissant d'un marteau sur une matière métallique répond à une image de crucifixion afin de renforcer la brutalité de la mise à mort du Christ. Le bruit du vent, qui semble s'engouffrer dans un tunnel, accentue quant à lui le sentiment de vide et d'abandon qui entoure le Christ. Néanmoins, au fur et à mesure de la vidéo, le bruit du vent s'intensifie et devient un personnage à part entière dont la présence, la parole, se fait de plus en plus forte. Or, dans la tradition biblique, « les vents sont le souffle de Dieu […] les instruments de la puissance divine […] porteurs de messages »[477]. Dans cette scène où le Christ s'éteint, le souffle s'intensifie pour traduire à la fois la colère céleste mais aussi pour annoncer le destin divin du Christ, figuré par l'aura nimbant son visage.

Le son devient une matière, une pâte, une texture, il acquiert une plasticité qui permet de créer de nouvelles conceptions et de se diriger vers une « musique figurative ». À ce titre, Nicolas Carras considère Pierre Henry comme « l'exemple parfait » d'artiste intégrant l'idée de « bruit matière » provenant d'une chose, d'un objet et ce, jusqu'à désigner Pierre Henry

474 CARRAS (Nicolas), *Ma musique*, notes [en ligne], 2002, n.p.
475 CARRAS (Nicolas), *ibid.*
476 CARRAS (Nicolas), *ibid.*
477 CHEVALIER (Jean), GHEERBRANT (Alain), *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont / Jupiter, coll. Bouquins, 1982, p. 1151-1152.

comme un « nouveau réaliste ». La « texture » du son vient à la rencontre de l'image granuleuse créant une vidéo tout en matière dont la dimension dramatique de l'œuvre est renforcée d'une part, avec le mouvement instable de la caméra et d'autre part, avec un contraste lumineux caractéristique du travail de Nicolas Carras que l'on retrouve au sein de ses portraits photographiques particulièrement influencés par le clair-obscur de Rembrandt. La musique concrète permet d'appréhender les bruits qui nous entourent comme des matières modelables pour créer une atmosphère particulière et la vidéo *Apocalypse* d'Antony Jacob en est également une illustration où le son « matière » de l'*Apocalypse selon Saint Jean* de Pierre Henry répond aux différentes textures plastiques employées dans la vidéo. L'environnement visuel et sonore permet d'immerger le spectateur dans une atmosphère granuleuse, forte et terrestre où l'immatérialité n'a pas sa place. À l'inverse, Nicolas Barrié, Natacha Muslera et Louis-Cyprien Rials s'orientent vers une poétique sonore qui, associée au thème religieux, acquiert une dimension immatérielle pouvant traduire la présence du divin.

b) La présence du divin

Les avancées techniques et technologiques permirent au son, tout comme à l'image, de connaître une évolution notable qui offrit de nouvelles possibilités plastiques aux artistes vidéastes. Parmi les différents instruments empruntés par ces derniers, la voix constitue l'un des choix les plus récurrents, permettant d'écouter et de découvrir le son des mots devenu une matière à travailler. Dans la vidéo *Le Portrait d'Amélie* de Nicolas Barrié dans laquelle Amélie Dutheil, une « morphopsychologue », décrit le portrait de la Vierge Marie, la voix subit de nombreuses modulations jusqu'à acquérir un caractère immatériel permettant de servir le propos de la vidéo. Le choix de la voix *off* exclut l'identité visuelle de la personne qui s'exprime, il peut donc amener le spectateur à porter une écoute plus attentive à cette voix qui, perçue proche puis lointaine, semble provenir de l'au-delà. À ce titre, dans un précédent chapitre, la vidéo de Nicolas Barrié fut mise en relation avec la photographie spirite de la fin du XIX^{e} siècle et du début du XX^{e} siècle afin de suggérer que la « morphopsychologue » pouvait être associée à un *médium*[478] à travers lequel il était possible d'obtenir une image de l'invisible. La vidéo se substituerait ici à l'outil photographique pour accueillir les pensées d'Amélie Dutheil et les rendre visibles à travers des images mêlant abstraction et figuration[479].

478 « Personne considérée comme douée de facultés psychiques lui permettant de percevoir des éléments de connaissance par des moyens supranormaux ; personne dotée de la capacité d'entrer en communication avec des esprits » (source : www.cnrtl.fr).

479 Cf. Partie II, chapitre II, Photographie, vidéo et nouvelles technologies : illusion de transcendance des corps.

Or, cette réflexion peut être appuyée par le travail sonore réalisé à la fois sur la voix d'Amélie Dutheil, les chants et les différents bruits audibles pendant toute la durée de la vidéo, illustrant le fait que « le son a aussi une part médiumnique qui le mettrait en relation avec des esprits, des forces naturelles, des fantômes »[480].

Le thème de l'au-delà n'est pas étranger à la création sonore[481] et le compositeur anglais David Toop, dans son œuvre *Ocean of Sound* (1996), développa notamment l'idée de communication avec les morts qu'offrirait le magnétophone. Une approche similaire est également observable au cinéma avec le film *Orphée* (1950) de Jean Cocteau dans lequel la radio apparaît comme un « vecteur de transmission [de] messages codés de la poésie et de mort », de messages « cryptés d'outre-tombe » écoutés par Jean Marais, interprétant le personnage d'Orphée[482]. Or, le rapprochement effectué avec la photographie médiumnique pour le *Portrait d'Amélie* convoque la notion de communication avec une entité invisible qui vient laisser une trace, une empreinte par l'image mais aussi par le son, rappelant le lien entre la photographie et le son, notamment avec Nadar qui en 1856, appelait à la création d'un « daguerréotype acoustique »[483], préfigurant ainsi l'arrivée du phonographe par Thomas Edison en 1877. La photographie et le phonographe, reliés par un principe similaire d'enregistrement et de reproduction de signes, visuels et sonores, créaient alors « une ambivalence de l'image et du son – entre absence et présence – [ouvrant à] un nouveau type de perception sensible et imaginaire »[484]. Certains artistes photographes, cinéastes et vidéastes expérimentèrent un éloignement de l'image pour privilégier le son, donnant lieu à titre d'exemple, à du « cinéma pour l'oreille » avec Walter Ruttman et son film *Weekend* (1930) ou encore à la « photographie sans regard » avec le photographe aveugle Evgen Bavcar. Pourtant, cette absence graduelle de l'image ne fait pas disparaître cette dernière pour autant. Au contraire, ces expérimentations permettent de révéler la manière dont le(s) son(s) génère(nt) des images mentales. *Le Portrait d'Amélie* s'inscrit dans la continuité de cette démarche avec une piste sonore qui pourrait être exploitée de manière indépendante afin que

480 CASTANT (Alexandre), *Les arts sonores : son & art contemporain*, Bourges, Transonic/La Box – École nationale supérieure d'art de Bourges, 2017, p. 69.

481 En 1949, Pierre Schaeffer et Pierre Henry composèrent *Prosopopée* dans *Symphonie pour un homme seul*, la compositrice française Éliane Radigue travailla également pendant plus d'une décennie sur *La Trilogie de la mort* (1985-1998).

482 CASTANT (Alexandre), *op.cit.*, p. 68.

483 « Tout est donc possible à présent et je ne doute pas le moins du monde qu'un inventeur ne présente par exemple demain à l'Académie des sciences quelque chose comme un *Daguerréotype Acoustique*, reproduisant fidèlement à volonté tous les sons soumis à son objectivité. N'avez-vous pas comme moi rêvé souvent à cet instrument dont le besoin se fait si généralement sentir ? » in NADAR (Félix), « Daguerréotype acoustique » in *Musée français-anglais*, 1856. Cité dans PISANO (Giusy), *Une archéologie du cinéma sonore*, Paris, CNRS éditions, 2004.

484 CASTANT (Alexandre), *op.cit.*, p. 16.

le spectateur laisse son esprit créer ses propres images à l'écoute de la voix et des bruits du *Portrait d'Amélie*. Ces derniers ne sont pas perceptibles de manière continue, ils se superposent, se fragmentent, en oscillant entre l'audible et l'inaudible. Les images sont présentées de manière analogue (ill. 195).

Illustration n° 195
Nicolas BARRIÉ – *Portrait d'Amélie*
vidéo – 7'29'' – 1999

Nombreuses et variées, alternant le noir et blanc et la couleur, le figuratif et l'abstrait, elles apparaissent furtivement, comme une trace, un souvenir. Par l'image et le son, Nicolas Barrié crée une œuvre entre présence et absence offrant au spectateur une expérience visuelle et sonore dont le caractère immatériel permet de signifier la présence du divin. Cette démarche résonne particulièrement avec la vidéo *Angèle de Foligno* de Natacha Muslera dans laquelle la mystique évolue dans un environnement naturel qui symbolise la présence de Dieu dont elle est entourée et avec qui elle cherche à communier (ill. 196).

Illustration n° 196
Natacha MUSLERA – *Angèle de Foligno*
vidéo – 45' – 2009

La force des mots employés par Angèle de Foligno pour décrire sa communion avec Dieu se retrouve dans la puissance sonore du vent et de l'eau, illustrant la présence d'une force invisible, notamment au cours de la scène montrant la mystique tentant de pénétrer dans une mer agitée jusqu'à perdre l'équilibre en raison d'un vent puissant (28'10''). La voix d'Angèle de Foligno intervient ici tardivement afin de laisser « s'exprimer » la réponse divine. Durant l'intégralité de la vidéo, le texte issu du *Livre des visions et instructions* ne cesse de mettre en lumière l'omniprésence de Dieu dont il était difficile, aux yeux d'Angèle de Foligno, d'en traduire l'expérience par le simple usage des mots. Aussi, la vidéo réalisée par Natacha

Muslera permet de signifier la présence divine par l'environnement naturel entourant la mystique mais aussi par le bruit de l'eau, du vent et de la terre grinçant sous ses pas.

Une approche similaire est observable dans la vidéo *Mene, Mene, Tekel, Upharsin* pour laquelle Louis-Cyprien Rials se rendit au nord-est de l'Irak, à quelques kilomètres de Kirkouk, où se situe le gisement pétrolier de Baba Gurgur dont le « feu éternel » est désigné comme la « fournaise ardente » du roi Nabuchodonosor[485]. Présentée en première partie de cette étude, cette vidéo s'appuie sur l'épisode biblique du Veau d'or afin de mettre en exergue une nouvelle forme d'idolâtrie engendrée par l'industrie pétrolière[486]. Le spectateur contemple un paysage désertique au milieu duquel se dresse une raffinerie de pétrole d'où s'échappent les flammes du brûlage à la torche. Louis-Cyprien Rials alterne ces images avec celles du « feu éternel » mais la mise en parallèle n'est pas uniquement visuelle, elle est également sonore. Le vidéaste crée un lien entre le son des flammes du « feu éternel » biblique et celui des flammes de la raffinerie. Associé au souffle du vent, le son des flammes retentit fortement et s'impose comme un élément actif de la vidéo suggérant la présence d'une force invisible qui, liée au thème de la vidéo, acquiert une dimension divine (ill. 197).

Illustration n° 197
Louis-Cyprien RIALS – *Mene, Mene, Tekel, Upharsin*
vidéo – 5'45'' – 2016

Les sons naturels apparaissent comme une source d'inspiration majeure dans l'imaginaire créatif des artistes sonores. Knud Viktor en fit une spécialisation en se désignant lui-même comme un « peintre sonore » réalisant du *field recording* mais un intérêt a également pu être observé dans l'enregistrement de sons liés aux phénomènes atmosphériques et aux bruits de la nature qui devinrent des matériaux pour créer un environnement sonore méditatif. L'exploitation des sons naturels (eau, vent, terre, …) crée une poésie sonore naturelle contribuant à accentuer l'effet contemplatif voire hypnotique d'une œuvre d'art. Aussi, cette approche du son interroge sur la volonté de rapprochement avec la notion d'immatérialité qui est également exploitée à travers l'usage du silence.

485 Livre de Daniel (3, 1-23).
486 Cf. Partie I, chapitre 1, p 94.

c) Silence et immersion

Dans le cadre d'une installation, le son contribue à immerger le spectateur dans une atmosphère spécifique permettant au spectateur de vivre une « expérience intérieure » de laquelle il ressortira transformer. Cette notion « d'expérience intérieure » peut être désignée par certains artistes par le terme de « passages », impliquant à la fois un changement d'état et un cheminement. Or, travailler sur le son implique également un travail sur le silence pouvant contribuer d'une part, à favoriser la contemplation d'une œuvre et d'autre part, à favoriser la perception de certains bruits afin de décupler leur puissance sonore qui éveillera les souvenirs et l'imagination du spectateur comme l'illustre l'installation *Suaire* de Robert Cahen (ill. 198).

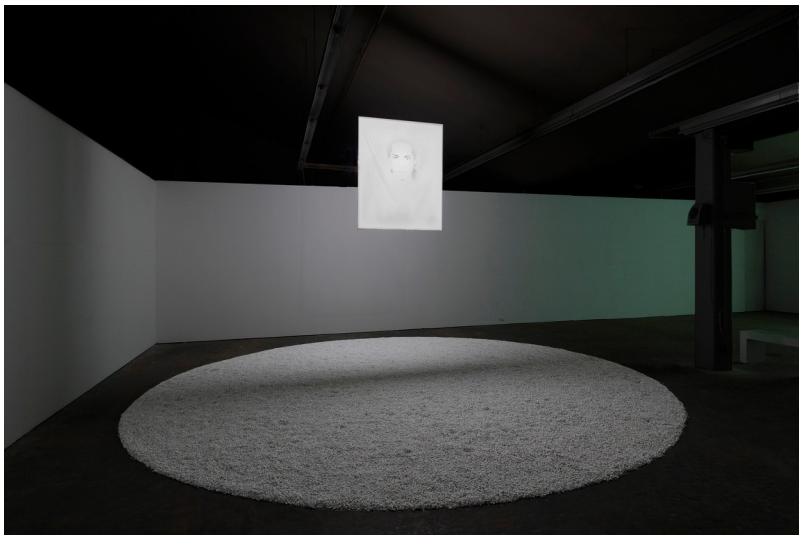


Illustration n° 198
Robert CAHEN – *Suaire*
installation vidéo – 25' – 1997

Sur son site internet, Robert Cahen cite les mots de Sandra Lischi pour présenter son propre travail : « Dès les années 70, la recherche de Robert Cahen est habitée par la notion de passage : passage de l'image fixe à l'image en mouvement, passage d'un lieu – et d'un temps – à un autre, transformation de la réalité filmée et du regard, exploration du son en relation avec l'image. Il inscrit sa démarche dans un dialogue sans cesse renouvelé entre visible et invisible, narration et poésie, face à un monde autre, un monde rendu différent – beau, perturbant – par les métamorphoses du temps et de l'espace »[487]. Cette introduction à l'œuvre de Robert Cahen témoigne de la richesse et de l'évolution d'un travail qui commença dès les années 1960. Issu du domaine de la musique concrète, Robert Cahen effectua tout d'abord des recherches pour

487 LISCHI (Sandra), *Il respiro del tempo*, Pise, ETS, 2009, p. 123.

l'ORTF. Proche de Pierre Schaeffer, il réalisa des stages de formation durant lesquels il découvrit plusieurs machines qui lui permirent de travailler à la fois le son et l'image. En découvrant que l'image pouvait être manipulée comme le son, la vidéo éveilla l'intérêt de l'artiste en cherchant à créer un dialogue entre son et image dans le but d'y trouver une forme de poésie. Robert Cahen tenta d'instaurer ce dialogue au sein de l'atelier de recherches de l'INA en proposant de faire venir des artistes qui utilisaient différents médiums (peinture, sculpture, photographie). L'objectif de l'expérience était de s'emparer de la vidéo avec laquelle les artistes devaient réaliser une œuvre capable de susciter la même émotion que leurs œuvres picturales, sculpturales ou photographiques[488]. Toutefois, le parallèle avec la peinture ne réside pas forcément dans le rendu des images mais aussi dans la démarche artistique : « Je suis un impressionniste dans mon travail », affirme Robert Cahen qui souhaite faire surgir des impressions de ses œuvres[489]. Aussi, le travail de Robert Cahen illustre des approches mixtes à la fois dans le choix des techniques et les thématiques, à partir d'un processus d'assemblage et de dissociation constant : entre l'abstrait et le figuratif, l'invention et la référence à des genres existants, le non narratif et la fiction[490]. Ses œuvres sont le reflet de différents héritages artistiques puisés dans les innovations musicales, la photographie, la peinture, le cinéma et la vidéo. Robert Cahen concentre son travail sur la perception en veillant à construire, à édifier de nouveaux modes d'observation et de perception. À la fin des années 1990, Robert Cahen se rapprocha de l'installation vidéo qui lui permit d'approfondir son approche. Tandis que de nombreuses installations vidéos constituent un espace dans lequel les sens du spectateur sont continuellement sollicités, Robert Cahen fait des choix minimalistes comme l'illustre *Suaire* qui place le spectateur dans un état de contemplation voire d'hypnose face aux lents passages d'une image à l'autre dans un environnement silencieux.

Dans une vaste salle, un cercle de huit mètres de diamètre, formé de petits cailloux blancs, se dessine sur le sol. Juste au-dessus, un tissu blanc rectangulaire est suspendu. Quatre portraits d'hommes et de femmes apparaissent et disparaissent, presque en filigrane, comme une empreinte. Intitulée *Suaire*, cette installation fait écho au voile de Véronique. Afin que le blanc du tissu ne soit pas uni, Robert Cahen avait filmé le jet du lac de Genève afin de projeter les fourmillements de l'eau sur le tissu et donner à ce dernier une impression de matière palpable. Les portraits projetés en superposition acquièrent un aspect fantomatique

488 À titre d'exemple, le peintre Olivier Debré se prêta à l'expérience en réalisant un travail de colorisation des images à partir d'un travail de colorimétrie et de superposition des images, donnant lieu à l'*Alphabet du sourire* (1978).

489 Extrait de l'entretien avec Robert Cahen du 30 janvier 2016.

490 LISCHI (Sandra), *Il respiro del tempo*, Pise, ETS, 2009, p. 14.

qui suggère qu'ils proviennent de l'au-delà. La thématique de la mort ponctue en effet l'œuvre de Robert Cahen mais elle n'est pas abordée de manière sombre ou macabre. Au contraire, les œuvres du vidéaste dégage une atmosphère apaisante et poétique associant la mort à la notion de passage mise en lumière ici par l'apparition et la disparition des différents visages. Le tissu blanc qui les accueille et les expose peut à la fois être le drap de deuil qui vient les envelopper ou le papier photographique attendant que l'image se révèle. Ces images obtenues sur le tissu cite explicitement le Saint Suaire qui reste pour Robert Cahen « l'image de l'homme la plus forte que ma mémoire culturelle ait fixée […] une image non photographique imprimée sur un tissu par une main que nous ne savons pas reconnaître »[491]. Le gravier blanc placé sous le tissu, fait référence au gravier des cimetières méditerranéens et constitue une part importante de l'œuvre. En effet, le public est invité à marcher dessus pour briser le silence, rappelant le bruit des pas sur le gravier au milieu de sépultures. Dans *Suaire*, le bruit sonorise le trajet du spectateur venant contempler les visages projetés sur le tissu. Au milieu du silence, le spectateur accueille les sons de ses pas foulant le gravier blanc, il prend conscience de chaque pas effectué, du chemin qu'il parcourt.

Le triptyque vidéo de Federica Barcellona consacré au thème de la Pietà repose sur un principe similaire à celui de l'installation de Robert Cahen. À la différence de vidéos comme celle de Manuel Fanni Canelles, Leo Canali ou Antonella Bussanich, le son n'a pas été ôté de la vidéo. En effet, le spectateur est face à une scène dans laquelle les personnages ne produisent aucun bruit pendant la majeure partie de la vidéo. Federica Barcellona crée une impression de silence qui permet au bruit soudain de créer un effet de surprise, interpellant subitement l'attention du spectateur mais elle permet aussi de donner au bruit entendu davantage de force et de signification. En effet, la chute constitue le noyau de l'œuvre, le son permet de renforcer le poids de cette chute mais aussi son sens symbolique, celui de l'abandon et de la mort. Cette observation peut également être faite avec *Lazare* de Leo Canali qui alterne les images d'une femme au regard empli de larmes silencieuses et dont la respiration et les soupirs sont à peine perceptibles, avec des images presque subliminales d'un homme nu au corps contracté, crispé, poussant un cri résonnant soudainement dans une vidéo dominée par le silence. Le cri soudain et puissant renforce l'effet de surprise pour le spectateur à la fois saisi par l'image et le son.

491 GAZZANO (Marco Maria), « Robert Cahen et la matière » in *Robert Cahen s'installe : installations vidéo,* catalogue d'exposition, Fonds Régional d'Art Contemporain d'Alsace, 23 novembre 1997 – 26 avril 1998, p. 19.

Toutefois, à l'exception de *Lazare*, les vidéos de Leo Canali n'ont pas de piste sonore. Manuel Fanni Canelles et Antonella Bussanich firent également ce choix pour leurs œuvres. Or, par le choix des formats, la lenteur des mouvements parfois proche de l'immobilité, l'attention portée à la lumière mais aussi par le choix de faire référence explicitement à des œuvres de Caravage ou d'Antonello da Messina, ces vidéos ont été mises en parallèle avec des œuvres picturales jusqu'à être désignées comme des tableaux vivants. Le choix du silence pose différentes questions. Les artistes veillent-ils à soulever une réflexion sur le vide ? Le silence favorise-t-il la concentration du spectateur sur l'image qu'il contemple ? Permet-il de créer un effet hypnotique ? Est-il une symbolique de la mort ?

L'impact du silence dans une œuvre d'art démontre que l'immersion du spectateur n'est pas nécessairement favorisée par un dispositif sonore puissant. Cette observation peut également être faite à partir de l'usage de la voix qui, dans plusieurs œuvres, est semblable à un murmure. Dans la vidéo *Angèle de Foligno* de Natacha Muslera, la voix, principalement utilisée hors-champ, est douce et parfois proche du chuchotement. Les images apparaissent alors comme la projection d'un souvenir commenté par Angèle de Foligno. Seule une séquence la montre face caméra à laquelle Angèle de Foligno s'adresse directement, incluant ainsi le spectateur dans son récit et le prenant à témoin :

> « Mais écoutez le secret : cette satiété engendrait une faim inexprimable, et mes membres se brisaient et se rompaient de désir, et je languissais, je languissais, je languissais vers ce qui est au delà. Ni voir, ni entendre, ni sentir la créature. Oh ! silence ! silence ! »

Le choix de la voix *off* (ou hors champ) permet de donner au texte récité la teneur d'une confidence. La série *À corps et à Christ* d'Albertine Meunier, qui sera présentée ultérieurement, en est une illustration. Les vidéos sont elles-mêmes mises en parallèle avec des journaux intimes. Par ce choix, le spectateur se sent inclus dans le propos et prend part à l'action qui se déroule, comme témoin ou comme acteur. Ce sentiment est accentué lorsque les personnages s'adressent directement à la caméra comme le démontrent la vidéo *Dieu* de Valérie Mréjen ou *États d'urgence* de Sylvie Blocher. Présentée au Musée d'Art et d'Histoire de Saint-Denis, cette installation est composée de cinq vidéos réparties dans les différentes cellules de cet ancien carmel. Chacune diffuse les images d'une personne récitant un texte qui engendra l'exécution de son auteur. Les textes sont chuchotés afin d'inciter le spectateur à se rapprocher pour écouter. Lorsque les visiteurs déambulent dans les couloirs de l'ancien

carmel, ils peuvent déjà entendre le murmure des voix, comme un appel discret qui convie le spectateur à se rendre dans les pièces et se placer devant les écrans.

Les sons employés à un faible volume et de manière continue peuvent provoquer un effet hypnotique favorisant la contemplation de l'image et l'immersion du spectateur dans l'œuvre. Une attention particulière portée à une œuvre permet au spectateur de mettre ses sens en éveil afin de vivre une expérience singulière. Les installations sont un dispositif créatif favorisant la synesthésie. Pourtant, sans être présentée au sein d'une installation, la simple contemplation d'une vidéo peut avoir un effet similaire et le son y joue un rôle essentiel. En effet, les sensations que peuvent provoquer l'écoute d'un son ou la contemplation d'un geste peuvent être mises en relation avec un phénomène sensoriel nommé ASMR (Autonomous Sensory Meridian Response). Les études scientifiques menées sur ce sujet sont récentes et encore peu nombreuses mais le succès croissant de nombreuses chaînes Youtube proposant de multiples expériences ASMR attirent de plus en plus l'attention du monde universitaire[492]. L'ASMR est défini comme un phénomène sensoriel au cours duquel une personne ressent des sensations de picotements principalement à travers le cuir chevelu et l'arrière du cou, en réponse à des stimuli sonores ou visuels (des chuchotements, des attentions personnelles, des mouvements lents, des craquements, des frottements, …). Les premières expériences menées permirent d'observer dans un premier temps et à court terme, des sensations de bien-être et dans un second temps et à plus long terme, une baisse des symptômes de dépression et de douleurs chroniques. Ces observations ne sont données ici qu'à titre indicatif mais le phénomène en lui-même résonne particulièrement avec le sujet de notre étude où les sons et les images peuvent avoir cette capacité, le temps de la durée de l'œuvre, à provoquer chez le spectateur des sensations invitant ce dernier à prendre conscience de son corps pour vivre une expérience du temps présent.

2. Expérience du temps

« Une fois que je suis né, le temps fuse en moi […], il est visible en effet, que je ne suis pas l'auteur du temps, pas plus que des battements de mon cœur, ce n'est pas moi qui prends l'initiative de la temporalisation »[493]. Ces quelques lignes de Merleau-Ponty mettent en

492 Une étude sur l'ASMR est actuellement menée à l'université Southwestern aux États-Unis par le Dr. Carin Perilloux du département de psychologie.

493 MERLEAU-PONTY (Maurice), *Phénoménologie de la perception III*, tome 2, Paris, Gallimard, coll. Tel-Gallimard, 1990, p. 488.

lumière d'une part, la manière dont le temps peut être ressenti physiquement et d'autre part, le fait que nous n'en sommes pas maître. Le temps coule et crépite en nous sans toutefois pouvoir être contrôlé. Doit-on en déduire que l'expérience du temps se fait de manière passive ?[494] Le vieillissement semble le confirmer. Cette expérience du temps, commune à toute personne, se manifeste à travers la chair de manière inéluctable, nous fait prendre conscience de notre finitude et cette observation se révèle encore plus évidente lorsque le regard est porté sur autrui. « Pour Pascal, c'est la mort des autres qui annonce avec angoisse la certitude de la nôtre : 'qu'on s'imagine un nombre d'hommes dans les chaînes, et tous condamnés à la mort, dont les uns étant chaque jour égorgés à la vue de tous les autres, ceux qui restent voient leur propre condition dans celle de leurs semblables, et se regardant les uns les autres avec douleur et sans espérance, attendent leur tour. C'est l'image de la condition humaine'»[495]. Au sein de cette étude, plusieurs œuvres vidéo font prendre conscience de notre condition humaine et de la finitude de notre corps en mettant ce dernier en scène dans des situations de souffrance qui le rapproche de la mort. Toutefois, une autre expérience du temps est également proposée.

Expérimenter le temps implique la notion de perception qui est au cœur du processus artistique de Michel Chion et de Bill Viola, cherchant à convoquer les sens du spectateur afin que ce dernier prenne conscience de son corps, de sa présence et de son énergie dans un espace et un temps donnés. La question de la perception est essentielle car c'est en fonction d'elle que le spectateur décidera de participer ou non à l'expérience proposée. Or, si le spectateur poursuit son chemin, l'œuvre n'est pas expérimentée, elle ne peut donc pas exister. En effet, les artistes vidéastes proposent des représentations faites d'images, de sons ou de silence que le public choisit ou non d'accueillir afin d'élaborer dans son imaginaire une autre représentation. Les souvenirs sensoriels sont stimulés (visuels, auditifs ou tactiles) permettant au spectateur de s'approprier l'œuvre et d'y rattacher des « ses propres expériences, […] ses repères identitaires, […] sa fantaisie »[496]. En effet, les œuvres de Michel Chion et Bill Viola proposent des expériences visuelles et sonores qui peuvent faire appel à la mémoire et aux souvenirs du spectateur pour faire revivre une expérience du passé. Entre passé et présent, le spectateur ressent le temps comme un flux traversant son corps, une expérience intérieure vécue comme un passage, voire une élévation.

494 GONORD (Alban), *Le temps*, Paris, Flammarion, coll. GF Corpus, 2001, p. 12.
495 GONORD (Alban), *op.cit*., p. 20 citant PASCAL (Blaise), *Pensées*, p. 199.
496 PARFAIT (Françoise), *Vidéo : un art contemporain*, Paris, Regard, 2001, p. 169.

2.1. *La Messe de terre* de Michel Chion

Compositeur, réalisateur, auteur, Michel Chion peut être présenté comme une figure plurielle dont le travail de recherches et de création est essentiellement axé sur le son et la perception. Pour comprendre le milieu dans lequel Michel Chion a évolué, son nom doit être associé d'une part, à celui de Pierre Schaeffer dont il fut l'assistant et d'autre part, au Groupe de Recherches Musicales de l'ORTF qui mena Michel Chion à la composition de musiques concrètes. À ce jour, près d'une cinquantaine d'œuvres ont été créées, comprenant des mélodrames, des pièces religieuses, des recueils et des symphonies. Dans un souci de précision, Michel Chion proposa de définir la musique concrète comme un « art des sons fixés sur support » dont il publia un manifeste en 1991[497].

> « L'idée de rappeler que la musique sur support se définit par le support même n'est pas de moi. Je n'ai fait que redire plus systématiquement, avec une formule assumée clairement, ce que Pierre Boulez et Patrick Ascione avaient déjà dit... Je revendique juste d'avoir créé un terme différent de celui de *sons enregistrés*, pour éviter les connotations liées à ce dernier mot, mais cette expression de "son fixé" (dont j'ai choisi de faire la définition même du genre, jusqu'alors caractérisé tantôt par la "manipulation électronique" du son, tantôt par le travail en studio, tantôt par l'invisibilité des sources sonores) désigne matériellement la même chose que le son dit enregistré »[498].

En complément de la composition, Michel Chion a réalisé un important travail de recherche à partir duquel il publia plusieurs articles et essais sur la musique concrète, la musique romantique et moderne, le cinéma, le son et la perception[499]. À travers ces écrits, Michel Chion développe différents concepts dont celui « d'audio-division » et de « re-division sensorielle » revisitant la perception de l'image et du son et réfutant la division en cinq de nos sens. À ce large spectre de création et de recherche, s'ajoute un travail de réalisation de courts-métrages et de films vidéos avec des œuvres telles que *le Grand Nettoyage, Eponine* et *La Messe de terre.* Commencée en 1991, *La Messe de terre* est désignée par Michel Chion

497 CHION (Michel), *L'art des sons fixés ou la musique concrètement*, Fontaine, Metamkine, 1991.

498 CHION (Michel), *La musique concrète/acousmatique, un art des sons fixés* [En ligne], juillet 2017, p. 18. Troisième édition revue par l'auteur de *L'art des sons fixés.*

499 Parmi les ouvrages les plus importants, citons *L'audio-vision : son & image au cinéma*, Nathan-Université, coll. Cinéma & Image, 1991 ; *La musique au cinéma*, Paris, Fayard, coll. Les Chemins de la musique, 1997 ; *Le son : traité d'acoulogie*, Paris, Nathan-Université, coll. Cinéma & Image, 1998 ; *Un art sonore, le cinéma : histoire, esthétique, poétique*, Paris, Cahiers du Cinéma, coll. Essais, 2003. Parmi les ouvrages monographiques, citons *Jacques Tati*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. Auteurs, 1987 ; *Stanley Kubrick : l'humain, ni plus, ni moins*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. Auteurs, 2005 ; *Andreï Tarkovski*, Paris, Cahiers du cinéma/LeMonde, coll. Grands cinéastes, 2008.

comme une œuvre « audio-logo-visuelle »[500] dont le principe repose sur une théorie du son et de l'image mais où le langage est également « partie prenante de l'œuvre aussi bien sous forme audible que visible »[501]. D'une durée de 152 minutes, cette œuvre connut différentes versions. La première fut présentée au Festival international du film de Locarno en 1996 avec des interventions du compositeur en direct et la dernière version fut fixée sur support DVD et éditée en 2014 par le label Motus[502]. Composée de quatorze mouvements, *La Messe de terre* est également présentée comme une « liturgie vidéo », associant ainsi une pratique artistique à une pratique religieuse et une tradition musicale pour offrir au spectateur, par la création de rythmes visuels et sonores, une expérience du temps.

a) Rythmes visuels et sonores

Le titre *La Messe de terre* semble indiquer que le spectateur se retrouvera confronter à une messe sous la forme d'une vidéo. Cette association peut paraître singulière. Pourtant, Pierre-Yves Macé souligne le caractère composite commun à la messe et à l'art vidéo en rappelant que « la musique de messe qui nous reste de la période du X^e^ au XIV^e^ siècle est constituée de morceaux épars, que l'office liturgique a réunis »[503]. Or, *La Messe de terre* présente une construction similaire en intégrant d'une part, des compositions antérieures de Michel Chion telles que *Gloria*[504] et *Credo*[505] et d'autre part, des œuvres préexistantes d'Olivier Messiaen (*Trois petites liturgies de la présence divine* et *Les corps glorieux*), Franz Schubert (*Le chant des esprits au-dessus des eaux* et *Wanderers Nachtlied*) et François Donato (*Stare Libra Onis*). Ce même caractère composite est repérable dans l'ensemble du travail vidéo dont la réalisation apparaît comme un écho visuel à la composition de musique concrète où « la fragmentation et la surimposition des images font écho au montage et au

500 *Audio-logo-visuelle* : Expression descriptive proposée pour nommer le nouveau cinéma qui est apparu à la fin des années 20 et qui s'est généralisé ensuite sous le nom de "cinéma parlant" : un cinéma où le son et l'image en mouvement ("cinéma"), ainsi que le langage dont ils sont très fréquemment les véhicules ("logo") sont inscrits sur des supports ("graphe") synchronisés entre eux ("synchrono") à une vitesse temporelle stabilisée (chrono-graphie) (source : CHION (Michel), *Audio-vision : Glossaire* [document électronique], 2012).

501 BLOCH (Jérôme), *La Messe de terre illustrée*, [DVD], Paris, Motus/Pour Voir. [2014], 22 min., couleur, son stéréo.

502 L'étude de cette œuvre a été réalisée à partir de la version DVD.

503 MACÉ (Pierre-Yves), « *La messe de terre* de Michel Chion : de la liturgie à l'autoportrait » in *Circuit*, n° 26, 2016, p. 44.

504 CHION (Michel), *Gloria* [disque audio], Metamkine, coll. Cinéma pour l'oreille, 1995, 1 mini-CD, 20 min 25 s.

505 CHION (Michel), *Credo Mambo* [disque audio], Metamkine, coll. Cinéma pour l'oreille, 1992, 1 mini-CD, 20 min.

mixage sonores, le ralenti des images renvoie […] au ralentissement de la bande magnétique, les effets de traînée ou de persistance visuelle rappellent la réverbération »[506].

Cependant, malgré ces similarités, la création visuelle et la création sonore sont à distinguer. Michel Chion veille à souligner cette distinction en notant, à titre d'exemple, les décalages entre son et image avec l'usage des « acousmates » et des « athorybes ». Le premier terme, employé dans le domaine cinématographique, désigne « un son à source invisible qui, soit émane d'une cause située dans le champ, mais est dissimulée d'une façon ou d'une autre, soit émane d'une source hors-champ, mais existe dans le champ comme personnage invisible »[507]. Le second, inventé par Michel Chion, désigne à l'inverse des éléments visibles en mouvement mais dont le son est inaudible, comme l'illustrent les plans d'une jeune femme qui parle mais dont les paroles ne peuvent être entendues. Cette jeune femme apparaît à plusieurs reprises dans les mouvements *Quatorze stations* et *Agnus Dei* (ill. 199). Les yeux fermés et de profil, elle semble murmurer des paroles qui pourraient être celles d'une prière. Cette supposition se justifie par les effets de lumière qui nimbe le personnage d'une forme d'aura et le son d'une voix qui évoque les chants sacrés. La référence religieuse n'est pas explicite, comme l'ensemble de l'œuvre qui ne présente que de rares images à connotation religieuse (dans le mouvement *Sanctus Benedictus*, un plan montre l'intérieur de la basilique Saint-Pierre à Rome – 134') (ill. 199).

Illustration n° 199
Mouvements *Quatorze stations, Agnus Dei* et *Sanctus Benedictus* in *La Messe de terre*

Aussi, Michel Chion crée un décalage entre le choix du titre et le contenu visuel de son œuvre. La dimension religieuse n'apparaît que dans le langage en sous-titres, ou en *voix off*

506 MACÉ (Pierre-Yves), *ibid*.
507 Glossaire de Michel Chion disponible sur http://www.lampe-tempete.fr/ChionGlossaire.html

récitant, murmurant ou criant « le texte sacré de l'ordinaire de la messe »[508]. En effet, entre l'image et le son, le langage s'installe de deux manières, par la voix et par le texte. Ce dernier apparaît sous forme de citations bibliques et de sous-titres qui traduisent des paroles latines, démontrant un souci de compréhension auprès du spectateur afin que ce dernier puisse accueillir les mots et les messages évoqués. Cependant, les sous-titres n'ont pas pour seule fonction de donner une traduction, ils deviennent également un élément avec lequel Michel Chion travaille et compose, notamment dans le dernier mouvement *Communion* dans lequel les sous-titres sont partiellement effacés ou écrits à l'envers, créant une sorte de « jeu » avec le spectateur (ill. 200).

Illustration n° 200
Mouvement *Communion* in *La Messe de terre*

Toutefois, le décalage entre images, sons et textes n'est pas continu. Le synchronisme existe mais il s'intègre dans un souci de composition visuelle et auditive car le travail de Michel Chion ne repose pas sur la fusion de l'image, du son et du texte mais sur un travail du rythme visuel et sonore grâce auquel image, son et texte cohabitent et dialoguent au sein d'une même œuvre tout en conservant une forme d'autonomie. Les ralentis, les retours en arrière et les accélérations constituent des outils de création de rythme visuel et sonore, comme le démontre, à titre d'exemple le mouvement *Vitrail* (ill. 201) dans lequel les images apparaissent fragmentées dans un mouvement circulaire qui semble répondre à une musique à trois temps. Ce souci du rythme est essentiel à travers les différents mouvements, c'est pourquoi l'artiste souligne que *La Messe de terre* ne doit pas être visionnée de manière fragmentée mais continue car « c'est une expérience du temps, du temps structuré »[509] où les « rappels et les répétitions d'éléments tant visuels que sonores » créent un rythme, une expérience du temps convoquant la mémoire du spectateur sur la durée de l'œuvre.

508 MACÉ (Pierre-Yves), *op.cit.*, p. 46.
509 BLOCH (Jérôme), *La Messe de Terre illustrée*, [documentaire], 22 min, in *La Messe de terre,* [DVD], Paris, Motus/Pour Voir. [2014], 174 min, couleur, son stéréo.

Illustration n° 201
Mouvement *Vitrail* in *La Messe de terre*

À l'aide d'un schéma, Michel Chion présente la structure de son film permettant de constater une architecture « bipartite » (ill. 202).

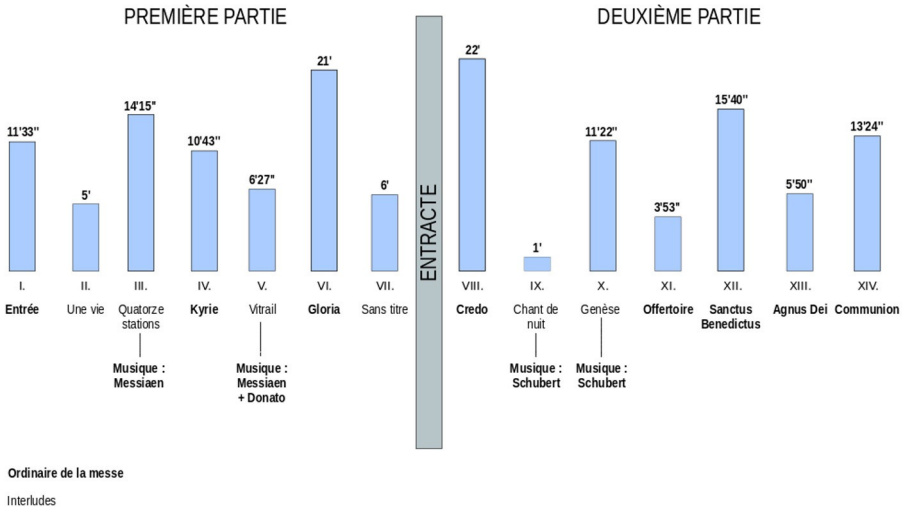


Illustration n° 202
Construction de *La Messe de terre* d'après le schéma réalisé par Michel Chion dans le documentaire *La Messe de terre illustrée* (2014).

L'œuvre est en effet divisée en deux grandes parties égales, séparées d'un entracte, contribuant à mettre en parallèle *La Messe de terre* avec une performance théâtrale. Le schéma illustre un souci de symétrie, d'équilibre des durées entre les mouvements, avec une alternance entre les parties issues de l'ordinaire de la messe et les mouvements se référant à des épisodes bibliques, plaçant le spectateur au cœur d'une expérience audiovisuelle riche en contrastes. Les deux mouvements « piliers » *Gloria* et *Credo* l'illustrent avec une durée similaire, présentés symétriquement, mais radicalement différents dans leur structure. Tandis que le premier présente des déchirures, le second est construit sur un schéma continu.

À travers les différents paliers et rythmes visuels et sonores, le spectateur parcourt l'œuvre comme il parcourrait un chemin. À partir du rythme, Michel Chion amène le spectateur à faire une expérience du temps en percevant ce dernier de « manière intense » et « transsensorielle ». En effet, le spectateur est face à une œuvre rythmée par des contrastes de durée entre les mouvements avec, à titre d'exemple, le mouvement *Credo* de 22 minutes qui est suivi du mouvement *Chant de nuit* d'une minute. Dans cette expérience audio-logo-visuelle, Michel Chion crée des rythmes à partir de manques, d'absences. L'absence de son face à une image, l'absence de visuel à l'écoute d'un son. Entre cris et chuchotements, sons naturels et mécaniques, lenteur et rapidité, le spectateur expérimente une œuvre où cohabitent tension et ennui, créant ainsi un effet de respiration. Ainsi, au fil de l'œuvre, le regard et l'écoute se modifient, évoluent pour faire de *La Messe de terre* une expérience du temps où la rencontre du vocabulaire religieux avec des images qui sont des fragments de vie, crée une forme de sacralisation du quotidien.

b) Le quotidien sacralisé

Le choix de créer une œuvre où cohabitent le son et l'image n'est pas anodin car « composer de la musique concrète sans images, pour [un] concert, […] et composer de la musique concrète en rapport avec l'image et surtout dans le cadre d'un film […] sont deux domaines différents »[510]. La composition de musique concrète mena Michel Chion à s'interroger sur la manière dont un son est perçu physiquement, en soulignant la nécessité de prendre en considération les domaines scientifique, artistique, philosophique et acoustique que le son est capable d'englober. Michel Chion précise que le son désigne dans un premier temps un « phénomène physique qui se déroule de toute façon qu'il y ait une oreille dans le coin ou pas […] et d'autre part [qui] désigne les sensations sonores »[511]. *La Messe de terre* s'inscrit dans le sillon des œuvres offrant un « paysage de sensations » où le spectateur ne doit pas s'intéresser à la nature de l'objet avec lequel le son est produit mais il doit simplement être attentif à ce qu'il perçoit. Aussi, Michel Chion attache une importance à la texture, à la matière, à la qualité tactile du son ainsi qu'au support d'inscription de ce dernier. « La bande magnétique de format 6.25 mm [...] est considérée, dans un état d'esprit semblable à celui du

510 « Michel Chion : théoricien, musicien et cinéaste : interview » in *Intersections*, n° 33, volume 1, 2012, p. 51.
511 ADJIMAN (Rémi), « Entretien avec Michel Chion : de la recherche sur le son au cinéma aux pratiques de la réalisation audiovisuelle » in *Une architecture du son*, Paris, L'Harmattan, 2006.

peintre, comme matière à langage, matière à expression »[512]. Le son subit une véritable manipulation au sens premier du terme.

> « Enregistrer un son, c'est être actif.
>
> C'est prendre en considération la manipulation de ses outils, sa technique, et en jouer dans les éventualités d'une granulation, de colorations, de déformations ou de tout autre heureux accident. Enregistrer un son, c'est mettre en place une chaîne du tactile dédiée à l'auditif »[513].
>
> « Enregistrer un son, le fixer sur un support, c'est remplir de manières multiples l'espace d'un plan acoustique. Une musique concrète implique, à l'écoute, cette notion de plan originel, chère à Wassily Kandinsky, qui est comparable à la page du poète, l'espace du livre pour l'écrivain, la toile du peintre, le rouleau du calligraphe, l'écran de cinéma et de télévision ou celui de l'ordinateur »[514].

À l'origine du projet, Michel Chion avait rassemblé près de trente-six heures de film. *La Messe de terre* apparaît comme la compilation de fragments de vie ou de notes visuelles et sonores que Michel Chion a pris le temps de consigner dans un carnet qui apparaît ponctuellement au fil de l'œuvre, notamment au début du mouvement *Sanctus Benedictu*s. D'une certaine manière, *La Messe de terre* se présente comme l'œuvre d'une vie, celle de Michel Chion que ce dernier contemple dans le mouvement *Une vie* (ill. 203). Assis sur un banc, il contemple la vie qui passe. Cet effet est accentué par les sons qui évoquent ceux des caméras Super 8 ou des appareils à diapositive. Les images défilent comme celles d'un album photo. Aussi, *La Messe de terre* apparaît comme une œuvre où domine la subjectivité qui s'explique par la méthode de travail de Michel Chion qui, dans la phase de recherche, privilégie le « travail d'observation, de réflexion et d'expérience », tandis que pour la phase créative et de réalisation, l'artiste « [se] base sur [ses] réactions, [ses] sensations » »[515]. Dans le mouvement *Une Vie*, Michel Chion crée ici une mise en abyme avec le spectateur qui contemple assis les images qui défilent devant lui, comme si la vie trouvait un écho dans l'ordinaire de la messe. Au cours de cette expérience audio-logo-visuelle, le spectateur se laisse porter par un rythme visuel et sonore, où durant 152 minutes des scènes du quotidien

512 MARCHETTI (Lionel), *La musique concrète de Michel Chion*, Rives, Metamkine, 1998, p. 38.
513 MARCHETTI (Lionel), *op.cit.*, p. 23.
514 MARCHETTI (Lionel), *op.cit.*, p. 31.
515 ADJIMAN (Rémi), « Entretien avec Michel Chion : de la recherche sur le son au cinéma aux pratiques de la réalisation audiovisuelle » in *Une architecture du son*, Paris, L'Harmattan, 2006.

viennent à la rencontre de sons et de textes à connotation religieuse, se nimbant ainsi d'une dimension sacrée.

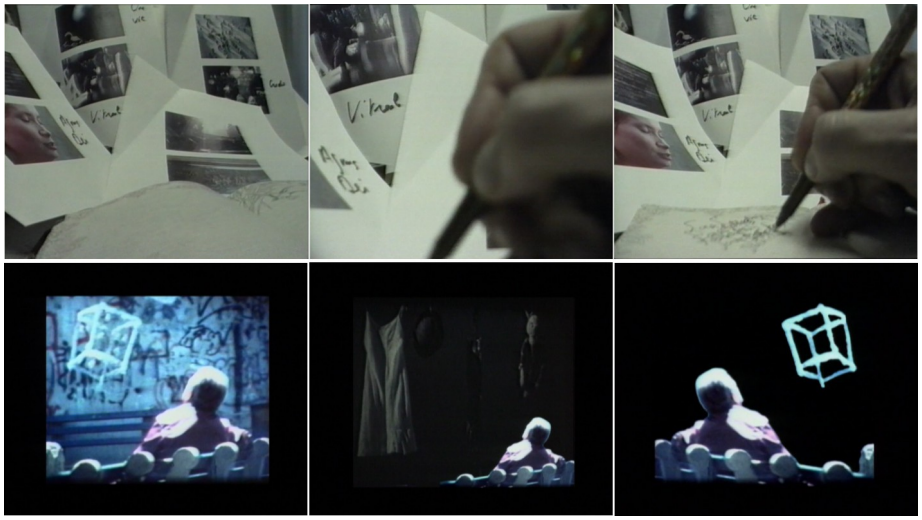


Illustration n° 203
Mouvement *Une vie* in *La Messe de terre*

Cette observation est notamment repérable dans le troisième mouvement consacré au quatorze stations du chemin de croix. En effet, le mouvement est ponctué de différents volets, tels des intertitres, reprenant des passages de la Bible. Or, à la suite de la lecture de ces derniers, les images peuvent apparaître comme une réponse visuelle. À titre d'exemple, la phrase « Le Fils de l'homme est venu, mangeant et buvant » laisse la place à l'image d'une terrasse de café de laquelle on aperçoit l'enseigne d'une boucherie, un client lisant le journal *Libération* et une personne tenant des baguettes de pain. Les sons environnants font entendre les bruits des tasses de café, les conversations des passants ou encore la voix de Michel Chion remerciant le serveur. Pour le volet « Ils lui donnèrent à boire du vin mêlé de fiel » (Matthieu, 27), un chien lape une flaque sur les berges d'un port au milieu de passants indifférents ou encore Michel Chion montre une ville la nuit lorsque le volet annonce « Il y eut des ténèbres sur toute la Terre » (ill. 204). Ces différents exemples ont en commun de montrer des scènes issues du quotidien, n'ayant aucun lien avec la religion. Pourtant, le langage joue un rôle de vecteur important, permettant de créer une association entre les mots, les sons et les images jusqu'à donner à ces dernières une « coloration religieuse »[516]. Certains effets dans les choix de réalisation peuvent également créer un écho avec les mots, notamment avec le volet « Ils se partagèrent ses vêtements, en tirant au sort », à la suite duquel l'image apparaît scindée en quatre comme si le spectateur observait la scène derrière des barreaux. Cependant, le partage de l'image peut également évoquer le partage des vêtements.

516 MACÉ (Pierre-Yves), *op.cit.*, p. 47.

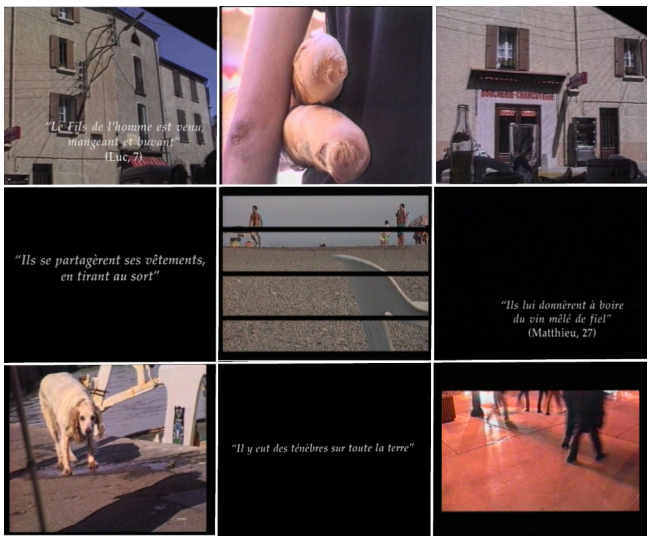


Illustration n° 204
Mouvement *Quatorze stations* in *La Messe de terre*

Dans le dixième mouvement, l'eau est omniprésente. En donnant à ce mouvement le titre de *Genèse*, l'élément aquatique acquiert une dimension biblique renvoyant à la Création. Ce rapprochement entre nature et divin rappelle à ce titre, la vidéo de Natacha Muslera consacrée à Angèle de Foligno qui, entourée de nature, évoque une communion avec Dieu. L'ultime mouvement correspondant à la *Communion* clôt la vidéo à la manière d'une boucle en raison des images qui viennent faire écho à celles du premier mouvement. Ce dernier, d'une durée de 11 minutes 33 secondes, présente des vacanciers vêtus de leur maillot de bain, revenant de la plage après avoir été surpris par un orage. Michel Chion avait filmé de l'intérieur de sa voiture, ces personnes qui marchaient le long de la route. L'usage du ralenti donne à cette scène des allures de procession mais les formes sont indistinctes et cet effet est renforcé par l'omniprésence de la pluie. Le mouvement des essuie-glaces, la voiture qui avance, la marche des vacanciers créent un rythme visuel. En parallèle, des grognements, des bruits de talons, une voix sourde parlant latin, constituent le fond sonore de ce premier mouvement. Or, dans le dernier mouvement, le spectateur retrouve les vacanciers surpris par la pluie parcourant les rues d'une ville. En reprenant des images similaires à celles observées au début de la vidéo, Michel Chion semble vouloir confronter le spectateur à une nouvelle expérience de perception.

Après plus de deux heures de visionnage au cours desquelles le spectateur a parcouru un chemin en vivant différentes émotions à travers des images de natures variées cohabitant avec des chants et des phrases à connotation religieuse, au rythme des « acousmates » et des « athorybes », comment des images similaires à celles contemplées en début de vidéo seront-elles perçues ? En prenant quelques exemples de personnages, certains acquièrent une identité

bien différente de celle d'un vacancier. Les femmes qui se sont enveloppé le corps et le visage d'une serviette, peuvent devenir aux yeux du spectateur une figure mariale et les corps pénétrant dans l'eau offrent une scène similaire à celle d'un baptême par immersion. Au cours des dernières minutes de la vidéo, une main coupe à l'aide de ciseaux, des bandes magnétiques emmêlées et accrochées au mur. Au fur et à mesure que les bandes tombent, une petite statue d'un ange apparaît à laquelle répond juste après, l'image d'un garçon vacancier enveloppé dans une serviette blanche (ill. 205).

Illustration n° 205
Mouvement *Communion* in *La Messe de terre*

La Messe de terre a été réalisée « à partir d'éléments du quotidien, qui se mettent à prendre un sens sacré par le côté répétitif et lancinant, comme une psalmodie »[517]. Les effets spéciaux qui créent des apparitions, des disparitions, des dédoublements, contribuent à donner à ce dernier mouvement une dimension spectrale, spirituelle qui permet de clore cette expérience audio-logo-visuelle sur un effet d'élévation, de passage.

En présentant *La Messe de terre* comme une expérience du temps présent qui doit être vécue de manière ininterrompue, Michel Chion rappelle que la vidéo est un art de la durée où le spectateur expérimente le « temps réel, cette durée que l'on sent en nous, cette mobilité qui se vit et qui se révèle comme mobilité même »[518]. Par le rythme visuel et sonore, *La Messe de terre* amène le spectateur à ressentir des vibrations, à habiter pleinement le temps présent,

517 CARDINAL (Serge), « Michel Chion : théoricien, musicien et cinéaste : interview » in *Intersections*, n° 33, volume 1, 2012, p. 54.
518 GONORD (Alban), *Le temps*, Paris, Flammarion, coll. GF Corpus, 2001, p. 187.

faisant écho au travail de Bill Viola dont les œuvres illustrent également une réflexion autour du phénomène de perception. Pionnier de l'art vidéo, Bill Viola peut également être présenté comme l'une des figures de proue de son domaine. Une attention particulière mérite d'être portée à son œuvre afin de mettre en lumière son influence notable sur le travail des artistes vidéastes de cette présente étude.

2.2. « Sculpter le temps » : dans les pas de Bill Viola

Le temps comme matériau constitue l'une des caractéristiques majeures de l'art vidéo à partir de laquelle les artistes vidéastes créent des expériences temporelles entre passé et présent. En effet, en faisant appel à des épisodes de vie personnelle, à l'Histoire ou encore à un patrimoine artistique, les artistes vidéastes entretiennent un rapport à la mémoire permettant de stimuler les souvenirs du spectateur. Cependant, rappelons que ce dernier est également invité à pénétrer dans un espace pour vivre une expérience qui se déroule dans la durée, impliquant une attention et une participation dans un temps donné, le présent. Cette « pleine présence » requise permet au spectateur de rendre son corps disponible aux sensations provoquées par l'œuvre et de vivre une « expérience intérieure » de laquelle il doit ressortir transformé, l'esprit ouvert à de nouvelles réflexions et de nouvelles considérations. Ces expériences sensibles du temps explorent les notions d'attente et d'éphémère pouvant trouver une résonance avec l'expérience chrétienne du temps valorisant une existence vécue pleinement dans le présent[519].

Un dialogue entre passé et présent s'instaure donc, notamment par la rencontre de l'art du passé et la création contemporaine offrant au thème choisi un sens nouveau. Cette démarche a pu être observée au cours de cette étude à travers les œuvres de plusieurs vidéastes associant à leur processus créatif des références à la peinture renaissante ou baroque, allant de l'inspiration (Gérard Cairaschi, Leo Canali, André Goldberg, Marcantonio Lunardi, Natacha Muslera), à la citation (Manuel Fanni Canelles). Cependant, l'expérience du temps se vit également à travers son étirement réalisé à partir de la technique du slow-motion ou par un jeu d'acteur dont les gestes sont exécutés dans une lenteur extrême, captant l'attention du spectateur qui, immergé dans un espace sonore ou silencieux, vit pleinement une expérience du temps présent dans une communion avec l'œuvre. Or, ces différentes expériences

519 Voir RINUY (Paul-Louis), « La création artistique contemporaine, l'expérience chrétienne du temps » in BINET (Jacques-Louis) (dir.), *Du spirituel dans l'art contemporain ?*, actes du colloque de l'association Spiritualité & Art, Palais du Luxembourg, 31 janvier - 1er février 2003, Paris, Ereme, 2003.

temporelles sont au cœur de la démarche artistique de Bill Viola qui peut être considérée comme l'une des influences majeures de la nouvelle génération d'artistes vidéastes. Interrogés sur la question, les artistes rencontrés confirment unanimement le rôle important du travail de l'artiste américain sur la manière d'appréhender la technique vidéo mais aussi sur leur propre processus créatif dans le traitement de sujets liés au religieux. Aussi, afin d'illustrer cette influence, un regard plus attentif mérite d'être porté sur l'œuvre de Bill Viola qui se désigne lui-même comme un « sculpteur du temps ».

a) Influences picturales

Bill Viola choisit un médium qui, à ses débuts, ne semblait pas pouvoir établir une quelconque connexion avec la tradition picturale. En s'emparant de cette technique neuve, l'artiste pénétrait dans un espace vierge où s'établissaient de nouvelles règles, notamment pour le geste créatif et la perception de l'œuvre. Or, les créations de Bill Viola n'ont pas cessé de démontrer au fil des décennies les liens forts qui pouvaient être élaborés entre l'art pictural et l'art vidéo par le choix des formats, des thèmes, des compositions, de la gestuelle ou des mouvements qui puisent leurs sources dans les œuvres picturales des siècles précédents[520]. Cette précieuse source d'inspiration trouve ses origines dans les années de formation de l'artiste. En effet, de 1974 à 1976, Bill Viola travailla à Florence en tant que technicien dans un des premiers studios européens d'art vidéo, appelé Art/Tapes/22. Durant cette période, il eut la possibilité de voir de nombreuses œuvres qu'il avait étudiées en histoire de l'art, dans les lieux pour lesquels elles avaient été créées : églises, chapelles, bâtiments municipaux ou places publiques. En contemplant ces œuvres dans leur contexte d'origine, il prit conscience que l'enseignement qu'il avait reçu en matière de culture artistique l'avait conduit à observer et appréhender les œuvres uniquement d'un point de vue intellectuel avec un simple statut passif d'observateur[521]. Or, cette culture artistique devint pour Bill Viola un point de départ pour élaborer une réflexion sur la dimension spirituelle et émotive des œuvres, avec le besoin de « les incarner, de les habiter, de les sentir respirer »[522]. Aussi, la dimension narrative des œuvres devait être écartée pour ne conserver que l'émotion. En commentant ses premières expérimentations liées à l'image électronique, Bill Viola compare son travail de déformation

520 SETTIS (Salvatore), « Bill Viola : i conti con l'arte » in *Bill Viola : visioni interiori*, catalogue d'exposition, Palazzo delle Esposizioni, Rome, 21 octobre 2008 – 6 janvier 2009, p. 20.
521 BELTING (Hans), VIOLA (Bill), « A conversation » in *Bill Viola : the Passions*, catalogue d'exposition, John Paul Getty Musuem, Los Angeles, 24 janvier – 27 avril 2003, p. 199.
522 BELTING (Hans), VIOLA (Bill), *ibid*.

de l'image vidéo, obtenue par des interférences électromagnétiques, à celui de peintres qui « manipulent et donnent forme au fluide de la peinture afin qu'il devienne émotion »[523], en citant notamment les œuvres de Francis Bacon. L'exploration de la technique vidéo permit à Bill Viola de créer une gamme de couleurs technologiques et numériques qui vient à la rencontre des grands maîtres de l'histoire de l'art. Selon Jérôme Neutres, en tant que pionnier de l'art vidéo, avec Nam June Paik, Bill Viola « a inventé une nouvelle palette de couleurs et de textures d'images, de sons et de mouvements, pour peindre des tableaux contemporains »[524].

Comme il l'a été souligné précédemment, les ponts que Bill Viola est parvenu à créer entre la vidéo et la peinture sont le fruit d'une nourriture artistique continuellement enrichie, devenue une source d'inspiration essentielle pour le vidéaste qui démontra que l'histoire de l'art n'est pas une discipline aux frontières hermétiques entre les siècles, les techniques et les mouvements. À ce titre, la réalisation de l'œuvre *The Greeting* en 1995 constitue un tournant dans le travail de Bill Viola. Ce dernier se rappelle avoir été fasciné par *La Visitation* de Pontormo, notamment par les couleurs et le mouvement des robes qui semblaient flotter (ill. 206 et 207).

Illustration n° 206
Bill VIOLA – *The Greeting*
Vidéo – 10' – 1995

Illustration n° 207
PONTORMO – *La Visitation*
huile sur bois – 202 x 156 cm – 1528-1529
Église de Carmignano

523 BELTING (Hans), VIOLA (Bill), *op.cit.*, p. 207.
524 NEUTRES (Jérôme), « La métaphysique de Bill Viola » in *Bill Viola*, catalogue d'exposition, Grand Palais, Paris, 5 mars – 21 juillet 2014, p. 14.

Or, en 1991, alors que Bill Viola était arrêté à un feu rouge, il aperçut trois femmes qui marchaient sur le trottoir face à lui. Lorsqu'elles traversèrent la rue, le vent se leva et agita les robes dans un mouvement qui fit soudainement écho à l'œuvre de Pontormo. En arrivant à son studio, Bill Viola regarda la reproduction de *La Visitation* et eut le sentiment d'avoir observé la même scène quelques heures auparavant. À cet instant, il voulut pour la première fois, réaliser une œuvre s'inspirant d'une peinture de la Renaissance. Ce projet ambitieux l'amena à monter un décor et à rassembler une équipe de tournage avec un directeur de la photographie, des éclairagistes et des costumières. Cette évolution dans son travail ne se fit pas sans réaction de la part de ses pairs qui lui reprochaient de s'éloigner de l'art vidéo.

Malgré les nombreuses similarités, l'œuvre *The Greeting* ne reproduit pas à l'identique la scène imaginée par Pontormo. D'une part, en nommant la scène « Salutation » et non « Visitation » et d'autre part, en choisissant des accessoires qui rapprochent davantage les personnages de l'époque contemporaine. Bill Viola mit en scène trois femmes dans un environnement urbain évoquant certaines ruelles italiennes. La vidéo ne montre en premier lieu que deux femmes, situées à la droite de l'écran, en pleine conversation. Soudainement, le regard de la personne située au premier plan s'illumine lorsqu'une troisième femme pénètre dans le champ en s'avançant vers elle. Simultanément, les deux femmes se tendent les bras dans un mouvement de salutation. En temps réel, la scène dure quarante-cinq secondes. Or, en post-production, Bill Viola fit le choix d'étirer le temps pour réaliser une scène d'une durée de dix minutes. Ce choix du ralenti, qui est un des éléments les plus distinctifs de l'art de Bill Viola, apparaît paradoxal avec la vidéo qui semble être le reflet de l'évolution technique et technologique d'un monde moderne en quête constante de rapidité mais il reflète, en premier lieu, un désir de se rapprocher de l'art pictural dont s'inspire Bill Viola afin de donner aux acteurs une apparence statique. Pour ce faire, l'artiste filme la scène en 300 images par seconde soit, en moyenne, douze fois plus rapidement qu'une prise de vue normale. Or, lors de la projection, l'image est restituée avec une dilatation du temps, permettant d'observer les changements d'expression les plus infimes et par conséquent, de rendre visible « le monde invisible des émotions, des sentiments et de la mémoire[525] ».

Bill Viola développa cette approche au sein du cycle des *Passions* présenté au Getty Museum en 2003, qui constitue un volet important de son travail, résultant notamment de ce que l'artiste avait ressenti à la suite du décès de ses parents. À travers les différentes créations qui

525 WALSH (John), « Emotions in extreme time : Bill Viola's 'Passions' project in *Bill Viola : the Passions*, catalogue d'exposition, John Paul Getty Musuem, Los Angeles, 24 janvier – 27 avril 2003, p. 25.

constituent le cycle, Bill Viola travailla sur les émotions, les affects, en puisant son inspiration dans les œuvres de la Renaissance dont la *Pietà* de Masolino da Panicale réalisée en 1424 pour créer la vidéo *Emergence* (ill. 208 et 209).

Illustration n° 208
Bill VIOLA – *Emergence*
installation vidéo – 11'40'' – 2002

Illustration n° 209
Masolino DA PANICALE – *Cristo in pietà*
Fresque – 280 x 118 cm – 1424
Museo della collegiata di Sant'Andrea, Empoli.

Dans cette œuvre, deux femmes sont assises au pied d'une cuve. Elles attendent, en silence, sans véritablement se rendre compte de la présence de l'autre. Le temps est comme suspendu dans une attente dont nous ignorons l'issue. Leur veillée est interrompue lorsque la jeune femme, semblant être prise d'une prémonition, se tourne vers la cuve et regarde, incrédule, un jeune homme émergeant de l'eau. Le corps se lève, déversant de l'eau de toute part. La seconde femme se tourne et assiste à l'événement miraculeux. Lorsque le corps du jeune homme s'est complètement redressé, il chancelle et tombe. La plus âgée des deux femmes le rattrape dans ses bras et, avec l'aide de la plus jeune, le dépose doucement sur le sol en le couvrant d'un linceul.

D'autres œuvres de Bill Viola font explicitement référence à des œuvres picturales de la Renaissance tels que *The Quintet of the astonished* (2000) ou *Catherine's room* (2001) pour lesquelles le vidéaste s'est respectivement inspiré de *L'adoration des mages* d'Andrea Mantegna et *Santa Caterina da Siena tra quattro beate domenicane* d'Andrea di Bartolo (ill. 210 et 211). Bill Viola alla jusqu'à observer des similitudes entre les formats de certaines peintures et nos outils technologiques contemporains en comparant notamment les polyptyques médiévaux à des écrans multiples[526]. En effet, dans une quête de représentations de Madone en pleurs, Bill Viola remarqua que l'image de la Vierge Marie partageait l'espace

526 *Bill Viola : the Passions*, *op.cit.*, p. 29.

d'un diptyque avec l'image d'un « Homme de douleurs », un Christ portant la couronne d'épines, souffrant et pleurant. Touché par cette image d'un homme et d'une femme en pleurs, enfermés dans un cadre articulé, Bill Viola se rappela le besoin croissant de la population du début du XV^e^ siècle d'acquérir des images dévotionnelles de plus petits formats capables d'être transportées.

Illustration n° 210
Bill VIOLA – *The Quintet of the astonished*
Rétroprojection vidéo en couleur sur écran mural – 15'20'' – 2000

Illustration n° 211
Andrea MANTEGNA – *L'adoration des mages*
Tempera sur toile – 54,6 x 70,7 cm – 1495-1500
The JP Getty Museum, Los Angeles.

Or, l'artiste compare tout d'abord ce format à celui des diptyques photographiques que de nombreuses familles conservent sur le rebord de leur cheminée mais il établit également un parallèle avec les ordinateurs portables qui permettent d'emporter avec facilité et dans n'importe quel endroit les images dont nous avons besoin[527]. L'œuvre *Catherine's room* (2002) illustre cette comparaison avec cinq écrans s'inspirant de la prédelle de *Santa Caterina da Siena tra quattro beate domenicane* d'Andrea di Bartolo (ill. 212 et 213). Dans la tradition religieuse, la prédelle se compose de plusieurs petites peintures individuelles, de taille identique et disposées en bande dans la partie inférieure d'un retable pour narrer des épisodes de la vie du saint représenté dans le panneau principal. Or, *Catherine's room* présente plusieurs écrans plats de petites tailles placés horizontalement les uns à côté des autres, à hauteur d'homme, permettant d'engager un dialogue avec l'observateur. Ce dernier observe les activités quotidiennes d'une femme à différents moments de la journée et différentes saisons. Les mouvements sont exécutés avec lenteur captant l'attention du spectateur qui a le sentiment de partager le même espace et l'intimité de cette femme dont les gestes du quotidien sont élevés au rang de rituel[528].

527 BELTING (Hans), VIOLA (Bill), « A conversation » in *Bill Viola : the Passions*, catalogue d'exposition, John Paul Getty Musuem, Los Angeles, 24 janvier – 27 avril 2003, p. 203.
528 SETTIS (Salvatore), « Bill Viola : i conti con l'arte » in *Bill Viola : visioni interiori*, catalogue d'exposition, Palazzo delle Esposizioni, Rome, 21 octobre 2008 – 6 janvier 2009, p. 23.

Illustration n° 212
Andrea DI BARTOLO - ***Santa Caterina da Siena tra quattro beate domenicane***
tempera sur panneau avec prédelle – 1393-1394
Musée du verre, Murano.
VS
Bill VIOLA – ***Catherine's room***
Polyptyque vidéo – 18' (chaque partie)- 2001

Illustration n° 213
Bill VIOLA – ***Catherine's room***
Panneaux 1& 2

La thématique religieuse est incontestablement présente dans les créations de Bill Viola, de manière plus ou moins explicite mais le vidéaste veille surtout à puiser au sein de la culture religieuse toute la dimension spirituelle qu'il va tenter de mettre en exergue, de faire vivre à son spectateur à travers son travail audiovisuel. Les personnages mis en scène ne sont pas identifiés comme des personnages religieux mais la ressemblance leur permet d'acquérir une certaine épaisseur qui « sacralise l'expérience et les émotions de l'observateur »[529]. En effet, Bill Viola ne s'intéresse pas à une reprise de représentations religieuses qui replaceraient les images dans leur contexte historique ; le vidéaste s'attache à la manière dont nous percevons et transformons ces images dans notre esprit. Selon Bill Viola, les images n'ont aucun point d'ancrage, elles flottent et voguent librement chez chaque individu.

Ces citations de représentations d'épisodes bibliques font appel à des images qui appartiennent à notre mémoire collective mais Bill Viola joue sur l'ambiguïté et le paradoxe. En effet, dans *Emergence*, ce corps blême à l'allure cadavérique suggère la mort mais l'image de cet homme émergeant de l'eau renvoie à la naissance de tout homme. Bien que les protagonistes se rapprochent de personnages renvoyant à des épisodes précis de la Bible, Bill Viola cherche avant tout à soulever les questions de la vie et de la mort. En ayant failli mourir noyé à l'âge de six ans et en ayant assisté à la mort de sa mère, Bill Viola attache une grande importance aux questions liées au sens de la vie ; il partage cette curiosité et ses interrogations avec son

529 SETTIS (Salvatore), *op.cit.*, p. 26.

public pour que ce dernier le rejoigne dans son cheminement intellectuel. À cette fin, Bill Viola plonge le spectateur dans le noir afin de créer une sensation d'immersion et une rencontre sensible avec l'espace qu'il cherche à rendre palpable. Le vidéaste tente de montrer le lien qui se crée entre l'écran et le corps du spectateur. Le ralenti extrême de la séquence permet à ce dernier de percevoir et de ressentir chaque sentiment et expressions des protagonistes. Les œuvres dont s'inspirent Bill Viola sont un point de départ, l'artiste vidéaste ne recherche pas à se les réapproprier, il souhaite s'en imprégner pour en ressentir leur dimension spirituelle et non apprécier leur forme visuelle. Il crée donc un mode de narration où la question de la représentation n'est plus au premier plan. Ils cherche d'une part, à rendre sensible et visible l'invisible et d'autre part, à activer l'imagination, l'émotion et la compassion du spectateur dont le statut n'est plus dans la contemplation mais dans l'action.

L'attention particulière portée aux formats des œuvres, à la composition et à la lumière, se présente comme une tentative de transposer de la manière la plus fidèle l'œuvre picturale en œuvre vidéo. Pourtant, cette part du travail n'est pas la plus importante car le travail de la mise en scène, le jeu des expressions et l'étirement du temps constituent les éléments qui mèneront le spectateur à vivre une expérience durant laquelle ses émotions seront mises à l'épreuve afin de prendre conscience des interrogations soulevées par le vidéaste liées à la condition humaine, à la vie, à la mort et à l'au-delà et issues d'une lecture attentive d'écrits mystiques à travers lesquels Bill Viola puise son inspiration pour offrir au spectateur une autre expérience du temps.

b) Influence de la littérature mystique : une autre expérience du temps

Les lectures de Bill Viola sont nombreuses et les références multiples : philosophie, poésie, arts, mysticisme ; elles sont une source intarissable d'inspiration pour l'artiste qui crée, à partir de ces écrits, des vidéos qui sont « conçues dès l'origine tels les leviers d'une expérience intérieure »[530]. Ses lectures et ses voyages personnels, notamment en Asie, ont incontestablement nourri son inspiration pour créer, au travers de ses œuvres, un voyage spirituel selon une « perspective métaphysique et initiatique », pour nous faire passer de la vision à la perception tels les « passeurs de monde » évoqués par le soufi Ibn Arabi[531]. Bill

530 NEUTRES (Jérôme), « La métaphysique de Bill Viola » in *Bill Viola*, catalogue d'exposition, Grand Palais, Paris, 5 mars – 21 juillet 2014, p. 18.
531 NEUTRES (Jérôme), *ibid*.

Viola pense l'expérience de ses œuvres comme un passage où d'une part, le corps du spectateur se déplace physiquement au sein d'un espace et d'autre part, où son esprit vit un cheminement passant de la passivité à la réflexion face à des sujets remettant en question la condition humaine. En effet, les thèmes récurrents dans les œuvres de Bill Viola sont les cycles universels du temps, le processus de la vie, de la maturité et de la mort, la transcendance et l'espace. Bill Viola rappelle que ces questions métaphysiques étaient posées par les « anciens [qui] les appelaient […] les Mystères. Ils n'appellent pas de réponses. Il n'y a pas de réponse à la vie ou à la mort. On doit en faire l'expérience, les approcher et les étudier, mais sans réponse au final »[532]. Aussi, Bill Viola invite le spectateur à en faire l'expérience à travers ses vidéos, à mettre ses sens à l'épreuve afin de favoriser l'émergence de certaines émotions.

L'étude et la pratique de philosophies orientales ont alimenté la pensée puis le travail de Bill Viola afin de placer le spectateur au cœur d'une œuvre où l'affect l'emporte sur l'intellect pour prendre conscience des images, du son et de l'espace qui l'entourent le temps de l'expérience de l'œuvre, faisant de l'art de Bill Viola, un art du présent. Au départ, ces différents textes traditionnels qui étaient devenus des repères, devaient restés de l'ordre du privé. « C'était mon jardin secret, comme si au milieu de toutes ces théories sur l'art qui étaient et qui sont toujours enseignées, je m'étais frayé mon propre passage, à l'écart des autres »[533]. Aujourd'hui, le vidéaste affirme qu'ils sont « le point de départ de chacune de ses œuvres »[534]. En effet, dans son processus créatif, le vidéaste se rend chaque matin dans sa « bibliothèque-bureau » pour réfléchir, lire et écrire et se plonger dans la lecture de ces textes avec lesquels il entretient un « dialogue fécond »[535], écrits la plupart du temps par des mystiques (des bouddhistes, hindouistes, soufis ou chrétiens). Les études consacrées à l'œuvre de Bill Viola soulèvent sans exception l'attention singulière portée à la littérature mystique européenne et asiatique et aux pratiques spirituelles qui permit à Bill Viola, au travers de ses œuvres, de conduire son public et lui-même à mieux se connaître[536]. DT Suzuki et Ananda Coomaraswamy apparaissent comme deux penseurs ayant eu une influence notable sur le travail de Bill Viola, notamment en révélant les liens existants entre les cultures orientale et

532 VIOLA (Bill), *Reasons for Knocking at an Ampty House, writings 1973-1994*, Cambridge, MIT Press, 1995, p. 273 (traduction de Jérôme Neutres).
533 Jérôme Neutres, Bill Viola et Kira Perov. Conférence « Sculpter du temps », 5 mars 2014 au Grand Palais.
534 DEBECQUE-MICHEL (Laurence), « 'Sculpter le temps' : Bill Viola » in COLLECTIF, *L'art vidéo*, *LIGEIA, Dossiers sur l'art,* n° 133-136, juillet-décembre 2014, p. 101.
535 DEBECQUE-MICHEL (Laurence), *ibid*.
536 *Bill Viola : the Passions*, catalogue d'exposition, John Paul Getty Musuem, Los Angeles, 24 janvier – 27 avril 2003, p. 25.

occidentale. À partir de ces lectures, Bill Viola observa avec un nouveau regard les éléments qui l'entouraient, leur véritable nature et leur sens symbolique. En prenant conscience que ce qui nous entoure n'appartient qu'au monde des apparences, Bill Viola porta une attention particulière au phénomène de la perception, notamment en s'éloignant d'une vision dichotomique des éléments. Entre ombre et lumière, feu et eau, joie et tristesse, Bill Viola associe souvent des éléments qui, aux yeux du spectateur, semblent former une dualité. Pourtant, l'artiste préfère y voir une unité en rappelant que la Nature est composée de contraires qui ne peuvent exister l'un sans l'autre tels que le jour et la nuit, l'hiver et l'été. Au sein de cette réflexion sur le phénomène de perception, la question du temps est centrale. À l'instar de Nam June Paik, Bill Viola fut influencé par les écrits de Dogen Zenji (1200-1253), notamment *Shōbōgenzō - L'oeil et le trésor de la vraie loi* dans lequel le maître zen développe le concept de l'*être temps* (uji), « d'une identité du temps [u] et de l'existence [ji] ».

> « L'existence (l'être-là [*u*]) est le temps, et le temps est l'existence. Une telle conception existentielle du temps va, bien entendu, à l'encontre de l'opinion commune selon laquelle le temps serait distinct de l'existence, voire opposé à elle, et le temps s'écoulerait à l'extérieur de chaque existant. Le temps passe aux yeux du commun des mortels dans le sens unilatéral du passé au présent et du présent au futur. Selon la doctrine bouddhique, cet écoulement linéaire et irréversible du temps – le cycle des naissances et des morts (<s>samsâra) – est la cause des quatre souffrances (<s>duhkha) de l'homme : la naissance, la vieillesse, la maladie et la mort. […] le passé n'est plus là, le futur n'est pas encore ; le présent est l'unique temps qui existe réellement »[537].

Être et expérimenter le temps ou vivre dans le temps est une seule et même chose. Le séjour de Bill Viola au Japon amena ce dernier à prendre conscience de cette vue étendue du temps que l'on retrouve à travers l'œuvre *Catherine's room* où Bill Viola décrit trois niveaux simultanés de temps. Le premier est le *moment présent* durant lequel les actions de Catherine se déroulent l'une après l'autre dans un flux continu. Or, le spectateur est face à cinq écrans diffusant simultanément cinq situations différentes pour représenter selon Bill Viola l'idée d'un *temps parallèle*, évoquant à titre d'exemple le fait de pouvoir appeler quelqu'un situé à plusieurs milliers de kilomètres de distance et participer simultanément à son champ d'existence, comme il est davantage possible de le faire aujourd'hui grâce aux nouvelles

537 MAÎTRE DÔGEN, *La vrai Loi, trésor de l'Œil,* Paris, Seuil, coll. Points Sagesses, 2004, p 61-62. Présentation du texte par Yoko Orimo.

technologies[538]. Enfin, la fenêtre de la pièce permet de voir à la fois les différents moments de la journée, du matin au soir, mais aussi le changement des saisons. En s'appuyant sur ce *temps naturel,* Bill Viola présente les étapes de la vie. Bill Viola voit dans ces actes répétés, une forme de rituel qui illustre la recherche de l'éternité. Reprochant l'accélération du monde moderne, Bill Viola s'y confronte en « rentrant dans le temps », en l'étirant. En 1989, Bill Viola écrit dans son journal que son art consiste à « sculpter le temps ».

> « Le temps est la matière première du film et de la vidéo. La mécanique peut en être des caméras, de la pellicule et des cassettes, ce que l'on travaille, c'est du temps. On crée des événements qui vont se déplier, sur une sorte de support rigide qui est incarné dans une cassette ou de la pellicule, et cela constitue l'expérience d'un déroulement. En un sens, c'est comme un rouleau, qui est une des formes les plus anciennes de communication visuelle »[539].

Jérôme Neutres rapproche cette technique de la pratique de la méditation qui consiste « à se fixer sur un temps présent, à concentrer son regard pour aller plus loin dans la perception d'un sujet ».[540] Or, Bill Viola manifeste un intérêt accru pour la méditation, son œuvre est en elle-même une séance de méditation avec la recherche de la part du vidéaste d'offrir à son public une expérience mentale et physique de son œuvre. Le vidéaste rappelle qu'il ne s'agit pas seulement de « regarder l'œuvre en elle-même mais aussi de prendre le temps de réfléchir aux concepts qu'elle rend visibles »[541]. À cette fin, Bill Viola accorde une attention particulière à la notion d'immersion. Lorsque Bill Viola affirme qu'il travaille avec le corps, cela ne signifie pas qu'il se met en scène, il suggère que ses œuvres doivent être reçues et expérimentées avec notre corps entier, une tentative qu'il concrétise par la taille monumentale de ses œuvres, l'espace, l'image et le son.

c) L'immersion par le son

> « La date à laquelle j'entendais le bruit de la sonnette du jardin de Combray, si distant et pourtant intérieur était un point de repère dans cette dimension énorme que je ne me

538 BELTING (Hans), VIOLA (Bill), « A conversation » in *Bill Viola : the Passions*, catalogue d'exposition, John Paul Getty Musuem, Los Angeles, 24 janvier – 27 avril 2003, p. 214.
539 VIOLA (Bill), *Reasons for Knocking at an Ampty House, writings 1973-1994*, Cambridge, MIT Press, 1995, p. 232 (traduction de Jérôme Neutres).
540 NEUTRES (Jérôme), « La métaphysique de Bill Viola » in *Bill Viola*, catalogue d'exposition, Grand Palais, Paris, 5 mars – 21 juillet 2014, p. 18.
541 DEBECQUE-MICHEL (Laurence), *op.cit.*, p. 98.

savais pas avoir. J'avais le vertige de voir au-dessous de moi, en moi pourtant, comme si j'avais des lieues de hauteur, tant d'années »[542].

Cet extrait du *Temps retrouvé* de Proust illustre la manière dont le son permet de créer un écho avec les souvenirs. Ces derniers se construisent comme des repères auxquels des sons, des images et des sensations sont rattachés. L'expérience immersive que propose Bill Viola tente de faire appel à ces différents souvenirs pour prendre conscience du temps et expérimenter ce dernier comme un passage.

Comme il l'a été souligné précédemment, le son ne doit pas être considéré comme une simple réponse à une image car il constitue, pour de nombreux vidéastes, un élément indépendant dont le rôle peut être déterminant, notamment dans la recherche d'immersion du spectateur dans l'œuvre. Or, cette question de l'immersion est essentielle dans le travail de Bill Viola qui accorde une attention particulière à la fois au son et à l'image pour créer les effets désirés. Le terme d'immersion possède un sens fort dans les créations de Bill Viola car en premier lieu, il est possible d'y observer la présence récurrente de l'eau en contact avec le corps humain. Plongeon (*Ascension,* 2000*, Surrender,* 2001), immersion (*Eternal Return,* 2000, *The Dreamers,* 2013), émersion et inondation (*Going forth by day,* 2002), les situations sont multiples (ill. 214, 215, 216, 217).

Illustration n° 214
Bill VIOLA – *Ascension*
vidéo – 10' – 2000

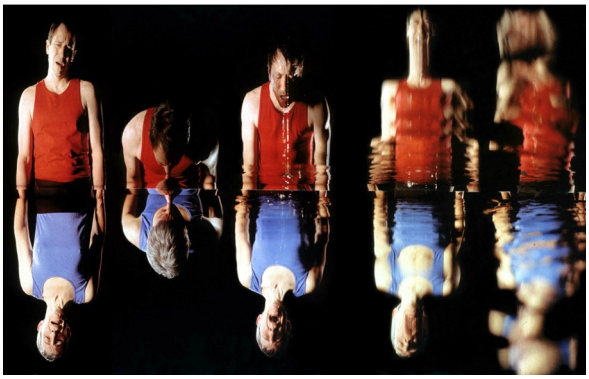


Illustration n° 215
Bill VIOLA – *Surrender*
vidéo – 18' - 2001

Pourtant, elles renvoient toutes à un unique épisode de la vie de Bill Viola, souvent narré par l'artiste lui-même. Enfant, Bill Viola fit une chute dans un lac dont les conséquences auraient pu être dramatiques. Pourtant, l'artiste rapporte qu'à aucun moment, il ne fut saisi par la peur. Au contraire, il se souvient d'un état de sérénité qui lui permit de découvrir et d'observer la

542 PROUST (Marcel), *Le temps retrouvé*, tome 2, p. 260.

rencontre de la lumière et de l'eau. Alors qu'il était sur le point de se noyer, son oncle plongea pour le secourir mais il le repoussa, affirmant qu'il « voyait un monde absolument merveilleux, fait d'algues qui remuaient doucement dans une lumière bleue absolument fantastique »[543]. Cette expérience marquante joua un rôle fondamental dans le travail de Bill Viola car selon ce dernier, il comprit à cet instant « qu'il y [avait] quelque chose de plus que la simple surface des choses, que l'important, le monde réel est en dessous […] à l'intérieur »[544]. Aussi, il décrit son travail comme une tentative de « retour » sur ce moment bien que cette démarche n'ait jamais été intentionnelle. Le premier lien avec ce souvenir eut lieu en 1969 lorsque Bill Viola découvrit le Portapak, le premier enregistreur vidéo portable. Quand ce dernier fut mis en route, il diffusa une lumière bleue qui ramena Bill Viola à son expérience dans les eaux du lac mais la lumière de son souvenir se présentait ici sous forme d'électrons. Depuis, la vidéo est à ses yeux une sorte d'eau électronique composée d'électrons qui se déplacent comme un fluide[545].

Illustration n° 216
Bill VIOLA – *The Dreamers*
vidéo en boucle – 2013

Illustration n° 217
Bill VIOLA – *Going forth by day (The Deluge)*
vidéo – 35' - 2002

Dans ses œuvres *Ascension* et *Five angels for the Millenium* (2001), un homme évolue sous l'eau dans un mouvement lent. Dans les deux cas, Bill Viola a créé une lumière zénithale qui au contact de l'eau, enveloppe le corps immergé d'une couleur bleue, faisant écho à la description de son souvenir d'enfance. Or, le processus créatif de Bill Viola repose sur l'expérience de l'œuvre ; le spectateur ne vient pas uniquement à la rencontre d'une image mais d'un environnement où le son, l'image et l'espace sont étudiés afin de créer une sensation d'immersion. Bill Viola fit une expérience singulière du son à Florence en pénétrant dans les églises et cathédrales gothiques où l'espace créé par le son, qu'il nomme

543 DEBECQUE-MICHEL (Laurence), *op.cit.*, p. 102.
544 DEBECQUE-MICHEL (Laurence), *ibid*.
545 Jérôme Neutres, Bill Viola et Kira Perov. Conférence « Sculpter du temps », 5 mars 2014 au Grand Palais.

« architecture acoustique » et dont les « propriétés renvoient à des principes divins »[546], interagissait avec le corps. Aussi, au sein de ses œuvres, Bill Viola examine la manière dont le son va se répercuter sur les murs et parcourir l'espace afin que le spectateur le perçoive de manière optimale pour vivre une expérience avec tout son corps. Le son n'est pas employé uniquement à des fins d'illustration d'une image, il « fait image »[547]. Tandis que le spectateur est dans un état de contemplation face aux images vidéo, le son intervient et structure l'œuvre avec une intensité qui peut être modelée comme une sculpture car le son « rebondit sur toutes les surfaces qu'il percute »[548]. En pénétrant dans l'espace, le spectateur est ainsi immergé dans un « paysage sonique » qui démontre que le son doit être appréhendé comme un élément actif de l'œuvre permettant, chez Bill Viola, de signifier la présence de l'invisible[549]. Cette idée se retrouve dans le *Triptyque de Nantes*, réalisé en 1992 pour la chapelle de l'Oratoire et composé de trois écrans présentant à gauche, une femme qui accouche, au centre, le corps d'un homme plongé dans l'eau et à droite, une personne âgée sur un lit d'hôpital et qui n'est autre que la mère de Bill Viola (ill. 218).

Illustration n° 218
Bill VIOLA – *Triptyque de Nantes*
installation vidéo – 29'46'' – 1992

Dans ce triptyque où se rencontrent la vie et la mort, Bill Viola crée une œuvre cathartique qui fut réalisée à la suite du décès de sa mère, qui reste l'un des moments les plus forts émotionnellement pour l'artiste. Lorsque ce dernier évoque ce moment de sa vie, il souligne la manière dont il s'est senti envahi par la douleur et le chagrin dès que sa mère, qui tomba dans le coma, dut être reliée à diverses machines par des fils et des tubes jusqu'à son décès. Aussi, la caméra vidéo devint pour Bill Viola l'unique moyen de faire face à cette épreuve. En

546 DUGUET (Anne-Marie), « Rendre sensible le mouvement de l'être » in *Bill Viola*, catalogue d'exposition, Grand Palais, Paris, 5 mars – 21 juillet 2014, p. 154.
547 DUGUET (Anne-Marie), *op.cit.,* p. 142.
548 FARGIER (Jean-Paul), *Bill Viola. Expérience de l'infini*, [DVD], MAT Films / Réunion des musées nationaux-Grand Palais / TVFil78, [2014], 52 min., couleur, 16/9, son stéréo.
549 BELTING (Hans), VIOLA (Bill), « A conversation » in *Bill Viola : the Passions*, catalogue d'exposition, John Paul Getty Musuem, Los Angeles, 24 janvier – 27 avril 2003, p. 220.

enregistrant le visage de sa mère mourante, l'artiste accueillait l'image « la plus terrible et la plus inacceptable qu'il pouvait imaginer »[550]. Pourtant, à cet instant, Bill Viola prit conscience que la vidéo était d'une part, un outil lui permettant de se confronter à la réalité et d'autre part, un instrument pouvant être relié à la vie dans toute sa dimension symbolique. Dans le triptyque de Nantes, trois sons se mêlent : le cri de la jeune femme qui accouche, le mouvement de l'eau et le râle de la mère de Bill Viola. Ces trois sons distincts ont pourtant la même fonction : signifier la présence de la vie. Le son crée ici un lien entre le visible et l'invisible, entre la vie et la mort, jusqu'à être « le dernier fil de connexion entre nous et quelqu'un qui vit ses derniers instants de conscience »[551]. À ce titre, Bill Viola évoque l'ouvrage *Bardo-Thödol* traduit en français par le titre *Le livre tibétain des morts* mais dont le titre signifie littéralement *La libération par l'écoute dans les états intermédiaires*. Ce texte du bouddhisme tibétain est lu aux mourants, « ce n'est pas un guide des morts mais un guide de tous ceux qui veulent dépasser la mort, en métamorphosant son processus en un acte de libération »[552]. Aussi, entre le cri de la vie et celui de la mort, le son sourd de l'eau du triptyque de Nantes peut se rapporter à l'environnement fœtal où le corps flottant est celui d'un homme qui se régénère prêt à renaître. Cette image de régénérescence trouve un écho dans la vidéo *Ascension* où un homme plonge dans l'eau, les bras en croix, puis remonte. La scène démarre dans le noir total puis, lorsque l'homme plonge, une lumière bleue zénithale apparaît, créant un important contraste lumineux. L'eau est ici présentée dans toute sa dimension symbolique : le liquide amniotique de la naissance, l'eau sacrée du baptême, symbolique de l'entrée dans le monde ou encore l'eau de la noyade. Le corps immergé dans l'eau est un reflet du désir de Bill Viola d'immerger son spectateur dans ses œuvres.

Le choix du slow-motion, propre à Bill Viola, permet de rendre visible les changements les plus infimes et par conséquent, il permet de prendre conscience du temps. Le temps est immuable mais « la lenteur et la vitesse se définissant justement en fonction du temps ; c'est donc la conscience du changement qui révèle le temps »[553]. Dans cette prise de conscience du temps, le spectateur l'expérimente comme un passage où se mêlent différentes sensations et émotions, pouvant faire jaillir les peurs, les angoisses et les souffrances du passé mais aidant à les affronter pour aller au-delà et vivre une expérience du temps qui se rapproche d'une

550 BELTING (Hans), VIOLA (Bill), *op.cit.*, p. 190.
551 BELTING (Hans), VIOLA (Bill), « A conversation » in *Bill Viola : the Passions*, catalogue d'exposition, John Paul Getty Musuem, Los Angeles, 24 janvier – 27 avril 2003, p. ?
552 LAMA ANAGARIKA GOVINDA, « Préface » in PADMA SAMBHAVA, *Bardo-Thödol : le livre tibétain des morts*, Paris, Albin Michel, coll. Spiritualités vivantes, 1981, p. 19.
553 GONORD (Alban), *Le temps*, Paris, Flammarion, coll. GF Corpus, 2001, p. 15.

expérience méditative. Or, les études consacrées à l'évolution du religieux ont mis en évidence le besoin des sociétés occidentales de se tourner vers de nouvelles ressources spirituelles, notamment à travers un intérêt croissant pour les philosophies et les religiosités orientales dont les artistes vidéastes se sont également nourris afin de créer, à l'instar de Bill Viola, des œuvres proposant de vivre une expérience méditative. Cependant, dans cette quête de spiritualité hors des religions instituées, il ne faut pas considérer cette démarche comme une volonté de se détacher du réel. Au contraire, les expériences artistiques proposées veillent à favoriser une réflexion sur le monde qui nous entoure, à recréer un lien avec des valeurs et des traditions appartenant à la mémoire collective, notamment à partir d'un réinvestissement de rites et rituels individuels et collectifs. Entre croyances religieuses et populaires, les artistes vidéastes plongent le spectateur dans une expérience du merveilleux pour faire ressurgir des souvenirs du divin.

CHAPITRE II. AU DELÀ DE LA RELIGION : UNE SOCIÉTÉ OCCIDENTALE EN QUÊTE DE SPIRITUALITÉ

1. L'art vidéo : une expérience méditative

Le terme de « méditation » appartient aujourd'hui au langage courant, démontrant que cette pratique est parvenue à ancrer solidement sa présence en Occident depuis cinquante ans. En effet, autrefois associée exclusivement à l'Orient ou considérée comme une pratique réservée aux personnes recherchant « un sens à leur vie », elle touche aujourd'hui les différentes strates de notre société en étant proposée et pratiquée au sein d'écoles, d'hôpitaux, d'entreprises voire de prisons[554]. Cet intérêt se vérifie également à travers un nombre croissant de publications d'ouvrages et d'articles au sein de revues scientifiques ou de la presse grand public. Internet est également devenu un terrain d'expansion de la méditation avec des sites web, des chaînes Youtube et des applications qui lui sont consacrés[555]. Face à l'expansion à l'échelle internationale de cette pratique dont les enseignements sont dispensés sur des supports de plus en plus variés, le sens du mot « méditation » peut paradoxalement paraître flou. Pourtant, ses origines, sa définition et sa pratique permettent de voir d'un œil neuf la pratique de l'art vidéo.

La méditation, telle qu'on la connaît et la pratique en Occident vient d'Orient, plus précisément du bouddhisme. Au cours des années soixante, des maîtres orientaux migrèrent vers l'Occident afin d'y enseigner le bouddhisme en mettant l'accent sur la pratique de la méditation alors que cette dernière n'était que secondaire en Asie. Rattachée au bouddhisme, la méditation possédait une dimension religieuse et spirituelle qui a été progressivement écartée au fil des décennies afin de fédérer le plus grand nombre de personnes, toutes confessions et croyances confondues. Aussi, face à cette évolution, une question s'impose : qu'est-ce que la méditation aujourd'hui ?

554 En 1979, le professeur américain Jon Kabat-Zinn fonda la clinique de réduction du stress au centre hospitalier universitaire du Massachusetts où il développa un programme nommé MBSR (*Mindfulness-Based Stress Reduction*) ou « Réduction du stress basée sur la pleine conscience ». Initialement développé au sein des hôpitaux, ce programme est aujourd'hui appliqué dans les écoles, les universités, les entreprises mais aussi pour les sportifs de haut niveau à travers le monde.

555 À titre d'exemple pour la France, voici quelques liens de sites Internet : http://apprendre-a-mediter.com/, www.techniquesdemeditation.com, http://meditation-pleineconscience.fr/, www.meditationfrance.com. Sur la plateforme Youtube, les chaînes suivantes sont proposées : The Mindful Movement, Cédric Michel – Bulles de sérénité, Méditations guidées ou Ginkgo Atelier. Parmi les applications les plus téléchargées, nous pouvons citer *Méditer avec Christophe André, Petit Bambou, Pleine conscience, Zenfie* ou *Imagine Clarity.*

En prenant en compte son étymologie, sa traduction en langue bouddhique (le sanskrit), la méditation peut être rattachée à l'idée de « prendre soin », de porter une attention particulière à un sujet (prendre soin de faire quelque chose), dans le présent, sans attente ni jugement. L'esprit est donc au cœur de cet exercice qui demande d'habiter « pleinement sa vie » (*bhavana* en sanskrit). Cette idée de plénitude revient régulièrement, notamment avec le terme anglais *mindfulness* employé pour désigner la méditation et traduit généralement par l'expression « pleine conscience ». Or, selon Fabrice Midal, cette traduction serait incorrecte en raison de sa « référence [directe] à la faculté représentative de l'esprit », alors que la méditation « nous libère en nous donnant accès à un mode d'être plus originaire de l'esprit. Il serait beaucoup plus approprié de le traduire par 'présence attentive' ou 'pleine présence' »[556].
Par cette définition, la méditation peut apparaître comme une solution pour des occidentaux continuellement sollicités par diverses technologies et sources audiovisuelles ayant provoqué au fil des années des troubles de l'attention. Cette remarque demande de la prudence car elle peut contribuer à appréhender la méditation de manière biaisée. Pendant longtemps, la méditation a été perçue comme un outil de bien-être, de développement personnel, permettant de se détacher du réel et de s'éloigner de toute forme de souffrance. Cette vision correspond notamment au courant New Age apparut dans les années soixante, période marquée par les nouveaux mouvements religieux et au cours de laquelle un syncrétisme religieux a pu être observé. Par voie de conséquence, la méditation fit l'objet de critiques de la part des institutions religieuses mais divisait également le domaine de la psychanalyse en étant perçue comme un moyen de se détourner de nos souffrances, de nos peurs et de nos angoisses et non comme un moyen de les affronter. Or, la méditation s'inscrit dans une démarche opposée qui invite à être en contact avec le réel, « ici et maintenant », pour faire l'expérience du temps au présent.
Si la méditation consiste à être en contact avec le réel, à apprendre à le regarder, à l'observer, elle trouve un écho dans les arts. En effet, toute œuvre d'art requiert de la part du spectateur d'être présent, de porter un regard attentif, d'être en contact direct avec le réel dans le temps et dans l'espace pour être observée, accueillie et expérimentée. « En vérité, toute œuvre véritable […] est au présent et nous parle au présent. La méditation […] nous permet d'en faire l'expérience »[557], souligne Fabrice Midal. Or, cette observation ne pourrait-elle pas voire, ne devrait-elle pas être inversée, notamment dans le cas de l'art vidéo ? La présente étude a permis de mettre en exergue la manière dont l'art vidéo peut être défini comme une

556 MIDAL (Fabrice), *La méditation*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je ?, 2014, p. 9.
557 MIDAL (Fabrice), *op. cit.*, p. 48.

expérience synesthésique du temps présent invitant le spectateur à accueillir les éléments audiovisuels (« audio-logo-visuels » pour reprendre le terme de Michel Chion) étudiés pour résonner avec la mémoire et les souvenirs du spectateur et construire ainsi un dialogue avec l'œuvre. Au cours de cette expérience, le temps n'est pas mis entre parenthèse, il est vécu pleinement, sollicitant toute l'attention du spectateur. Aussi, plutôt que d'affirmer que la méditation permet de faire l'expérience d'une œuvre, ne peut-on pas affirmer à l'inverse que l'expérience d'une œuvre d'art, notamment vidéo, amène le spectateur à méditer ? Dans cette perspective, l'influence de l'Orient est notable dans la création vidéo avec la recherche d'un dialogue entre les cultures orientales et occidentales permettant de révéler et de comparer leur dimension spirituelle respective.

1.1. Dialogue entre Orient et Occident

Parler d'emprunts à la culture asiatique lorsque l'on touche à la question de la spiritualité peut rapidement mener vers certains lieux communs reflétant une vision occidentale de l'Orient. Parmi eux, le regard porté sur la philosophie indienne et sa tradition spirituelle, trop souvent associées, aux yeux des chercheurs, à la religion. Or, la pensée philosophique indienne est plurielle et certains courants tels que la philosophie du nombre (Sāmkhya), celle du particularisme (Vaiśesika) ou Yoga ne possédait aucun lien avec Dieu[558]. En effet, à titre d'exemple, le Yoga était avant tout considéré comme une « voie de réalisation de soi-même » ayant pour but de purifier à la fois le corps et le mental à travers la connaissance et la dévotion afin d'atteindre un état de béatitude. Au cours des dernières décennies, de nombreux *yogis* indiens se sont rendus en Occident en transmettant une pratique du Yoga qui a progressivement été perçue comme un remède contre la souffrance mentale mais aussi comme une ressource spirituelle capable de détourner les occidentaux de certaines dépendances matérielles.

D'autre part, en Chine, la tradition religieuse peut également apparaître nébuleuse aux yeux de l'Occident, notamment en raison des bouleversements culturels qui touchèrent le pays après la proclamation de la République en 1912 et qui l'amenèrent à reconsidérer et reconstruire une culture basée à la fois sur la tradition nationale et la tradition occidentale. À ce titre, la tradition confucéenne et taoïste, qui avait été désignée par les partisans de la modernité comme l'un des facteurs responsables du retard économique du pays, fait

558 Voir CHATTOPADHYAYA (Debi Prasad), « L'Inde et la relation culturelle Est-Ouest » in *Diogène*, n° 200, 2002/4, p. 100-115.

aujourd'hui partie d'un héritage historique qui n'est plus présenté comme un ennemi de la modernité mais au contraire, comme l'un de ses acteurs. Or, dans cet héritage historique, les traditions religieuses doivent être incluses bien que ces dernières aient longtemps été considérées comme des « superstitions chinoises ». Toutefois, le terme de *religion* ou de *tradition religieuse* ne doit pas être appréhendé de la même manière qu'en Occident. En effet, la religion chinoise comprend à la fois des pratiques religieuses individuelles (la méditation, les techniques de salut, les arts martiaux) et collectives (rites funéraires, cultes aux saints locaux ou aux ancêtres) qui s'inscrivent dans le cadre de la cosmologie chinoise. Aussi, en dehors des religions d'origine étrangère, représentées par les trois monothéismes (islam, judaïsme et christianisme), la religion chinoise n'existe pas à proprement parlé, elle ne dépend d'aucune structure ecclésiale ou autorité dogmatique mais rassemble « l'ensemble des formes de vie religieuse en Chine »[559]. En effet, au cours des années 1960, le pays connut une période de réhabilitation des croyances populaires (*minjian xinyang*) qui marqua le franchissement d'une nouvelle étape où la notion de superstition, autrefois condamnée, se retrouva associée au concept de religion, créant ainsi une catégorie hybride. En Chine, il est possible d'adhérer à diverses communautés de culte au sein d'un système religieux pluraliste. Cette vision a pu apparaître contradictoire aux yeux des occidentaux jusqu'à la mise en lumière du syncrétisme par les sociologues.

Aussi, dans le cas du christianisme, ce dernier implique d'une part, les communautés chrétiennes qui représentent environ 45 millions de fidèles en Chine et d'autre part, de manière plus globale, une « culture chrétienne » qui doit être distinguée des communautés de croyants du fait que les « chrétiens culturels » ne sont pas forcément croyants. Le christianisme en Chine n'est plus le reflet d'une théologie venue d'Occident. Depuis 1949, les chrétiens ne sont plus identifiés comme organisations missionnaires étrangères mais comme membres de plein droit de la société chinoise[560]. Aujourd'hui, le christianisme prend en considération la culture du pays et répond aux besoins de la modernisation en Chine en véhiculant des valeurs éthiques (sociabilité, honnêteté, entraide). En effet, la notion de religion désigne aujourd'hui une entité pouvant jouer un « rôle positif dans la construction d'un État-nation et contribuant à cimenter l'unité spirituelle et les valeurs morales d'un peuple »[561]. Au cours des années 1990, un nouvel intérêt pour la religiosité a été observé avec un retour vers les temples et les pratiques religieuses traditionnelles témoignant d'un

559 GOOSSAERT (Vincent), « Le concept de religion en Chine et l'Occident » in *Diogène*, n° 205, 2004/1, p. 12.
560 Voir MASSON (Michel), « Christianisme et culture en Chine aujourd'hui » in *Histoire et missions chrétiennes*, n°18, 2011/2, p. 89-103.
561 GOOSSAERT (Vincent), *op.cit.*, p. 13.

sentiment de déracinement, de méfiance envers autrui, de vide existentiel, notamment de la part des nouvelles générations qui voient dans les traditions religieuses la possibilité de trouver de nouveaux repères.

Or, ces différents aspects apparaissent dans le travail de Maria Rebecca Ballestra, Tania Mouraud, Jean-Claude Pieri et Valentine Letendre qui illustrent, à travers leurs œuvres, le souhait de créer un dialogue entre les cultures orientale et occidentale afin que l'une puisse révéler l'autre. Entre vidéo, installation vidéo et installation vidéo interactive, le spectateur est plongé dans une expérience visuelle et sensorielle le conviant à vivre une rencontre avec différentes formes de spiritualités pour redécouvrir d'un œil neuf et éclairé sa propre culture et la culture « Autre ».

a) La conversion au catholicisme de Wen Chi Fu

Bien que Maria Rebecca Ballestra s'exprime à travers différents médiums et dispositifs, son œuvre s'est principalement constitué autour d'une réflexion sur l'humanité et plus précisément, sur son lien avec la nature. Dans ce vaste champ d'études, l'artiste réalisa des recherches pluridisciplinaires qui lui permirent de porter un regard sur le sujet selon des points de vue à la fois politique, économique, éthique, social et culturel, la menant à observer les répercussions du phénomène de mondialisation sur l'environnement qui ont fait de l'homme et de la nature, deux entités distinctes dont Maria Rebecca Ballestra cherche à restaurer les liens. De multiples voyages, notamment en Asie (Corée, Inde, Chine, Taïwan), confirmèrent ce constat mais ils permirent également d'observer la rencontre entre le phénomène de mondialisation et les cultures traditionnelles. Dans chaque pays visité, Maria Rebecca Ballestra souleva des questions liées à la mythologie et à la religion en veillant à abandonner toute forme d'idées préconçues issues de sa culture occidentale. En effet, l'ensemble du travail de l'artiste repose sur ce principe qui implique de changer de perspective afin que le regard porté sur un sujet ne soit pas altéré par une vision nourrie par des stéréotypes ou des conceptions culturelles erronées. Cette idée a notamment été représentée à travers l'installation *Confucius Temple* (ill. 219) présentant une photographie noir et blanc imprimée sur PVC[562] du Temple de Confucius à Taipei, divisée en onze parties verticales, disposées à des hauteurs différentes afin que le sujet apparaisse déformé, à l'image d'une vision occidentale de la culture traditionnelle d'Extrême-Orient. Le changement de

562 À l'origine, la photographie devait être imprimée sur du papier de riz pour évoquer l'art traditionnel de l'écriture et de la peinture chinoise.

perspective est donc essentiel aux yeux de Maria Rebecca Ballestra qui est à la recherche d'une purification des préjugés qu'elle mit notamment en pratique dans sa performance *Catini Lustrali* (ill. 220) dans laquelle l'artiste pratique une série d'ablutions « comme une sorte de préparation physique et spirituelle »[563] lui permettant d'observer le monde de manière impartiale. Cet acte de purification est partagé par de nombreuses religions et rituels païens en étant appréhendé comme un rite d'initiation, de passage, que Maria Rebecca Ballestra utilise ici pour rappeler la dimension symbolique de l'eau.

Illustration n° 219
Maria Rebecca BALLESTRA – *Confucius Temple*
installation – 2005

Illustration n° 220
Maria Rebecca BALLESTRA – *Catini lustrali*
performance et installation – 2005

Les éléments naturels possèdent une valeur symbolique importante, rattachée à différents mythes et croyances dont l'homme s'est éloigné en prenant ses distances avec la nature. Or, dans le processus de changement de perspective, Maria Rebecca Ballestra veille à revenir aux racines religieuses et mythologiques de l'humanité, accordant une place notable à la symbolique de la nature. Cette démarche s'illustre notamment à travers la vidéo *Wen Chi is Catholic* issue d'un travail collaboratif avec Wen Chi Fu, une artiste et compositrice taïwanaise de confession catholique, expliquant avoir trouvé dans cette religion un aspect qui manquait dans sa tradition culturelle : l'importance donnée à l'individu[564]. Maria Rebecca Ballestra et Wen Chi Fu virent l'opportunité de travailler autour de la rencontre de deux cultures où l'une est le double de l'autre. À cette fin, Maria Rebecca Ballestra mit en scène Wen Chi Fu dans des sites religieux d'un petit village situé dans le Sud de l'Italie où le catholicisme y est profondément enraciné.

Dans *Wen Chi is Catholic*, Maria Rebecca Ballestra alterne des séquences filmées avec des photographies. Entre mouvement et fixité, la vidéaste joue sur un contraste visuel qui illustre le contraste des expressions de la protagoniste. En effet, la première image montre en plan

563 PIATTI (Alessandra), « Tra anima e corpo » in VALENTI (Paola) (dir.), *Maria Rebecca Ballestra : Changing perspectives/Cambiando prospettive*, De Ferrari, Gênes, 2011, p. 87.
564 PIATTI (Alessandra), *op.cit.*, p. 96.

rapproché l'artiste taïwanaise, penchée sur une surface plane sur laquelle ses avant-bras sont posés. Sa silhouette se dessine devant un mur gris qui fait office d'arrière-plan. Son regard se porte sur quelque chose situé hors-champ, qui semble légèrement en hauteur. La forte luminosité extérieure crée un important contraste entre les longs cheveux bruns et le blanc du vêtement et de la peau. L'image est brièvement parcourue par des bandes blanches verticales jouant le rôle de transition avec la même image mais qui apparaît cette fois-ci en plan plus large, laissant voir des roses rouges dans un vase doré situé à la gauche de la jeune femme. De manière presque subliminale, les mêmes bandes blanches réapparaissent ainsi que plusieurs petites images rectangulaires dont il est impossible de deviner la nature. L'image fixe laisse la place à l'image en mouvement où Wen Chi apparaît vêtue d'une courte robe blanche, avançant d'un pas hésitant dans un espace obscur qui s'apparente à celui d'une grotte. Une lanterne située sur le côté semble être la seule source de lumière du lieu (ill. 221).

Illustration n° 221
Maria Rebecca BALLESTRA – *Wen Chi is Catholic*
vidéo – 3'16" – 2007

Soudainement, des flashs illuminent brièvement l'espace, donnant à la jeune femme une allure spectrale accentuée par des effets de rémanence. Pendant la première partie de la vidéo, Wen Chi ne cesse d'errer dans cet espace sombre et exigu tandis que plusieurs photographies viennent ponctuer la séquence. Allongée dans l'herbe, sur une surface plane en pierre puis en bois ou sur les marches d'un escalier, debout au milieu de chapelles funéraires, souriante, inerte ou endormie, portant des fleurs ou entourée de cierges, Wen Chi apparaît dans différentes situations bien que les photographies semblent avoir été prises au même endroit. En parallèle de ces photographies, la jeune femme apeurée continue de se déplacer dans la grotte. L'image se fragmente et crée différents effets d'optique. De nouveaux flashs surgissent quand soudainement, le cadre de l'image devient bleu et un dessin semblable à une cible se déplace sur l'écran, Wen Chi au centre, avec en fond sonore un bruit similaire à celui d'un sonar qui renforce l'idée de la cible. Depuis le début de la vidéo, des bruits de sifflements et

de grésillements constituent le fond sonore et le volume s'intensifie au fil de la séquence. Un autre bruit, plus sourd, retentit à deux reprises, évoquant la chute d'un objet creux.

Soudainement, le cadre change. La jeune femme apparaît dans une forêt, toujours apeurée, fuyant quelqu'un ou quelque chose. Elle se réfugie derrière un arbre et dirige son regard vers la caméra jouant le rôle d'un personnage qui suit Wen Chi Fu. Un gros plan permet de voir le visage de plus près. L'image apparaît dédoublée, en rouge et vert. De nouvelles photographies apparaissent ponctuellement. Tout d'abord, Wen Chi plaçant ses bras autour d'un tronc d'arbre. Puis, l'image du début de la vidéo apparaît cette fois-ci dans son intégralité, montrant la jeune femme assise à un autel. Elle se montre soudainement en pleine hâte, elle court, elle fuit. Le cercle lumineux provoqué par la lentille de la caméra prend des allures de cible poursuivant la jeune femme. Elle se retourne pour voir si elle est encore poursuivie. Soudainement, elle apparaît en hauteur, levant les bras vers le ciel, comme si elle voulait voler ou sauter. La jeune femme réapparaît apaisée, endormie, assise contre un arbre. Toutefois, la caméra se déplace d'une manière qui laisse croire que la jeune femme est épiée. Ce sentiment est renforcé avec un cache placé devant la caméra qui donne l'illusion que la jeune femme est regardée à travers un masque. De nouveau, elle semble être prise pour cible. Dans une dernière image, elle apparaît debout, enlaçant un arbre. La vidéo se clôt sur ces mots : *Wen Chi is Catholic* (ill. 222).

Illustration n° 222
Maria Rebecca BALLESTRA – *Wen Chi is Catholic*

Maria Rebecca Ballestra reprend ici l'allégorie de la caverne de Platon[565] exposant le passage de l'homme du monde de l'ignorance à celui de la connaissance, du Bien.

> « Maintenant, repris-je, pour avoir une idée de la conduite de l'homme par rapport à la science et à l'ignorance, figure-toi la situation que je vais te décrire. Imagine un antre

565 PLATON, *La République*, Livre VII.

> souterrain, très ouvert dans toute sa profondeur du côté de la lumière du jour ; et dans cet antre des hommes retenus, depuis leur enfance, par des chaînes qui leur assujettissent tellement les jambes et le cou, qu'ils ne peuvent ni changer de place ni tourner la tête, et ne voient que ce qu'ils ont en face. La lumière leur vient d'un feu allumé à une certaine distance en haut derrière eux. […] Supposons maintenant qu'on les délivre de leurs chaînes et qu'on les guérisse de leur erreur : vois ce qu'il résulterait naturellement de la situation nouvelle où nous allons les placer. Qu'on détache un de ces captifs ; qu'on le force sur-le-champ de se lever, de tourner la tête, de marcher et de regarder du côté de la lumière : il ne pourra pas faire tout cela sans souffrir, et l'éblouissement l'empêchera de discerner les objets dont il voyait auparavant les ombres. »

Dans cet « antre souterrain », les prisonniers ne peuvent contempler que les ombres des objets qui passent derrière eux, projetées sur le mur de la caverne par le feu allumé derrière eux. Platon oppose ici le monde sensible où tout n'est qu'illusion, au monde intelligible où le soleil symbolise l'idée du bien, le principe de la science et de la vérité[566]. Maria Rebecca Ballestra transpose cette allégorie à l'initiation au catholicisme. Dans la vidéo, Wen Chi n'est déjà plus enchaînée, elle semble vouloir se diriger vers une issue mais des flashs l'éblouissent et la font reculer, illustrant la souffrance évoquée par Platon lorsque les prisonniers sont éblouis par la lumière du jour. Les images subliminales et les effets de rémanence tiennent le même rôle que les ombres de la caverne de Platon, celui d'une illusion. En pleine forêt, à la lumière du jour, la fuite de Wen Chi et son repli derrière un arbre témoignent de sa peur et de sa méfiance mais un changement s'opère. En effet, Wen Chi apparaît au sommet d'un mont, les bras levés vers le ciel puis endormie au pied d'un arbre. La peur a laissé place à une forme d'épanouissement et de sérénité, illustrant son passage du monde souterrain au monde céleste. Le rite d'initiation au catholicisme est donc présenté comme un passage de l'obscurité à la lumière qui ne se fait pas sans souffrance et persistance.

La nature joue également un rôle symbolique fort. Luxuriante et lumineuse, elle s'oppose au vide et à l'obscurité de la grotte. À la fin de la vidéo, Wen Chi enlace un arbre, symbole de la vie, du lien entre la terre et ciel, permettant de mettre en communication « les trois niveaux du cosmos : le souterrain, par ses racines fouillant les profondeurs où elles s'enfoncent ; la surface de la terre, par son tronc et ses premières branches ; les hauteurs, par ses branches

566 « Avoue donc que ce qui répand la lumière de la vérité sur les objets de la connaissance et confère au sujet qui connaît le pouvoir de connaître, c'est l'idée du bien ; puisqu'elle est le principe de la science et de la vérité, tu peux la concevoir comme objet de connaissance ».

supérieures et sa cime, attirées par la lumière du ciel »[567]. Figure verticale, l'arbre représente un « chemin ascensionnel par lequel transitent ceux qui passent du visible à l'invisible »[568]. En revenant aux racines religieuses dans un souci de changement de perspective, Maria Rebecca Ballestra a redonné à la nature toute sa dimension symbolique et les images de Wen Chi endormie au milieu des plantes ou enlaçant un tronc d'arbre illustrent cette quête de restauration des liens entre l'homme et la nature.

Aussi, *Wen Chi is Catholic* représente le chemin parcouru à la fois par Wen Chi Fu et Maria Rebecca Ballestra, l'une trouvant dans la religion catholique ce qui manquait à sa tradition culturelle, l'autre redécouvrant sa propre culture grâce à la rencontre d'une culture « Autre ». Aussi, Maria Rebecca Ballestra présente ici une œuvre tout en contraste, à l'image de la relation entre l'Orient et l'Occident, illustrant toutefois leur complémentarité. En effet, les recherches menées par l'artiste menèrent cette dernière à observer une tendance contemporaine à tourner le dos à sa propre culture pour se réfugier vers une culture « Autre » dans l'espoir d'y trouver les ressources nécessaires pour s'extraire d'une crise individuelle. Or, les œuvres de Maria Rebecca Ballestra sont un encouragement à la diversité culturelle qui ne doit pas se faire par le rejet de sa propre culture par rapport à une autre mais par un enrichissement réciproque qui permettra de redécouvrir ses propres racines. Maria Rebecca Ballestra trouva dans l'allégorie de la caverne le noyau autour duquel son travail gravite, le chemin qu'un homme parcourt pour s'élever tout en montrant la difficulté de se défaire des idées reçues, des préjugés, des croyances et convictions représentés par les chaînes. En se basant sur l'allégorie de la caverne de Platon, Maria Rebecca Ballestra a illustré l'expérience vécue par les deux artistes qui, en se nourrissant de la culture de l'Autre, ont redécouvert leur identité à la fois collective et individuelle. Après plusieurs voyages en Inde, l'artiste Tania Mouraud explora également ce dialogue à travers lequel elle vit la possibilité de voir avec davantage de clairvoyance, le monde occidental contemporain.

b) Les *Chambres de méditation* de Tania Mouraud

Depuis les INITIATION SPACES des années 1970, il est possible de remarquer une récurrence de certaines thématiques dans les œuvres de Tania Mouraud. Celles-ci sont

567 CHEVALIER (Jean), GHEERBRANT (Alain), *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1982, p. 71.
568 CHEVALIER (Jean), GHEERBRANT (Alain), *op.cit.*, p. 72.

régulièrement orientées vers le paysage, l'animalité, la nature et de manière plus générale, notre rapport au vivant mais sans pour autant défendre une quelconque position écologique. Entre une inquiétude face à la disparition du vivant et une esthétique de la destruction avec des œuvres comme *Balafres* ou les *Désastres* (ill. 223 et 224), Tania Mouraud joue sur une forme d'ambiguïté en montrant une forme de beauté qui se dégage de ces formes de destruction de la nature par la main de l'homme mais elle y met en lumière les questions d'éthique qui se posent autour de cette relation destructrice entre l'homme et le vivant. L'installation vidéo *Ad Infinitum,* présentée en première partie de cette étude, est une illustration de cette forme de « biocentrisme » et cette relation au vivant, témoignant d'une certaine empathie, illustrerait selon les écrits consacrés à Tania Mouraud une influence des spiritualités orientales auxquelles l'artiste a été initiée au cours des années 1970.

Illustration n° 223
Tania MOURAUD – *Désastres 038A*
Encres pigmentaires sur Papier Hahnemühle - 2014

Illustration n° 224
Tania MOURAUD – *Balafres*
Encres pigmentaires sur Papier Hahnemühle – 100 x 176 cm – 2014

Tania Mouraud réalisa son premier voyage en Inde en 1971, à l'issue duquel son œuvre devint plus conceptuel. Ses différents séjours en Inde où elle se rend depuis plus de quarante ans, ont conduit Tania Mouraud à élaborer un travail de déconstruction des discours et des conventions de la société occidentales. En effet, la recherche d'une relation directe, proche d'une confidence, avec le spectateur, découle de ses découvertes en Inde sur la réciprocité des échanges, l'absence de rapport d'autorité et de domination et la suprématie de la nature sur l'homme. L'artiste tente de trouver à travers la culture indienne, les textes philosophiques indiens et tibétains, des réponses qu'elle peine à trouver en Occident.

À la suite de ses premiers voyages en Inde, Tania Mouraud réalisa des environnements qui se déclinent en trois catégories : les chambres d'initiation, les passages et les espaces d'initiation. Les *Chambres d'initiation (Initiation Rooms)*, également désignées sous le nom de *Chambres de méditation* sont prévues pour accueillir une personne. Intégralement élaborés à partir de laque blanche, ces espaces sont dénués de spatialité grâce aux reflets de la lumière sur la

matière miroitante. Dans cet environnement de hauteur basse, le spectateur est invité à s'asseoir, à expérimenter le calme et vivre un « basculement » à l'intérieur de ces « espaces initiatiques » dans lesquels il se retire pour « échapper au rythme effréné de la vie extérieur et rechercher la consolation en eux-mêmes, en expérimentant la blancheur, l'espace infini »[569]. Comme nous l'avons vu précédemment, les *Passages* étaient davantage orientés sur une expérimentation du son à travers l'espace. En troisième lieu, Tania Mouraud réalisa les *espaces d'initiation (Initiation Spaces)* dont le principe reposait sur l'édification d'un espace permettant à toute personne de se retirer pour s'éloigner des bruits de la ville et de la foule. Parmi les projets proposés, nous pouvons citer l'espace d'initiation n°2 (ill. 225):

> « Cet espace doit être construit en pierre de taille dans la forêt. Lorsque l'on s'assoit au milieu, l'œil se situe au niveau de la terre. Espace de contemplation proche de la « terre mère », le haut de la tête étant à l'extérieur (la fin du Kundalini), et la hauteur du regard à la limite entre la terre et l'air. J'ai été inspirée par une expérience d'enfance. Jouant dans un bois privé dans la campagne champenoise, j'ai découvert un « menhir ». Les espaces extérieurs que j'ai conçus sont tous fondés sur cette expérience. Ils doivent être trouvés et utilisés par les promeneurs comme ils le souhaitent et ils devraient évoquer un sens de la spiritualité, un sens du respect, comme si une autre civilisation les avait laissés comme témoin d'un voyage spirituel »[570].

Illustration n° 225
Tania MOURAUD – *Initiation Room n°2*
Laque blanche sur sol, murs et plafond, son (un oscillateur émettant une fréquence sinusoïdale continue)
150 x 600 x 500 cm - Galleria LP 220, 1971

En 1970, Tania Mouraud réalisa un espace conçu comme un « lieu de repos physique et psychologique » à la galerie Rive Droite à Paris. Il fut construit à partir de stratifié blanc brillant collé sur Novopan. Des micros invisibles disposés dans les murs de bois diffusaient

569 *Tania Mouraud : une rétrospective*, catalogue d'exposition, Centre Pompidou-Metz, 4 mars – 5 octobre 2015, p. 22.
570 Tania Mouraud, note manuscrite (en anglais), vers 1970, archives Tania Mouraud.

une composition sonore originale d'Éliane Radique. L'écoute de la composition sonore aidait le spectateur à « se laisser aller dans cet espace inspiré des traditions mystiques (ziggurat[571]) »[572]. Quelques années auparavant, Tania Mouraud réalisa deux œuvres qui préfiguraient les *Chambres de méditation*. En effet, après l'autodafé de 1968 où Tania Mouraud désira faire table rase de sa production picturale, elle réalisa un polyptyque de cinq panneaux et un monolithe, tous deux réalisés en stratifié blanc, intitulés respectivement *Infini au carré* et *Totémisation.* Marquée par les *White Paintings* de Robert Rauschenberg et les *Ultimate Paintings* d'Ad Reinhardt, Tania Mouraud a créé ces volumes dont la blancheur permettait au spectateur de contempler un vide « propice à la projection mentale »[573]. Ces œuvres furent nommés ultérieurement *Mur de méditation* et *Tour de méditation* (ill. 226).

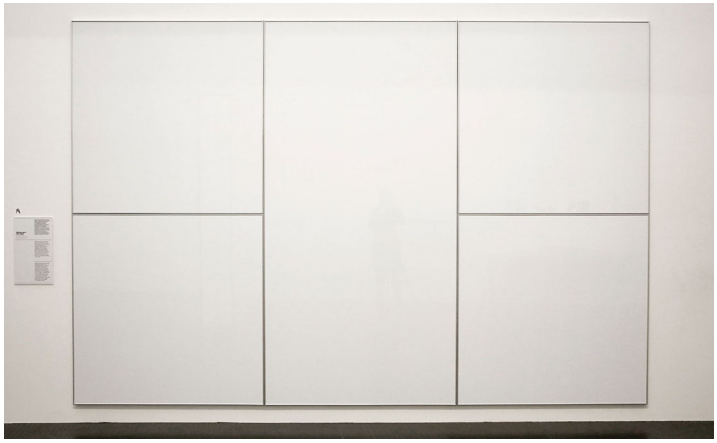


Illustration n° 226
Tania Mouraud – *Infini au carré/Totémisation*
1968

La culture orientale et plus spécifiquement indienne, imprégna l'imaginaire de Tania Mouraud qui nourrit son œuvre des connaissances acquises et des expériences vécues à travers ses voyages. Aussi, le travail de Tania Mouraud se construit bien au-delà de l'idée de représentation d'une culture « Autre », l'artiste crée des environnements riches de cette culture, conviant le spectateur à faire une expérience méditative le dépouillant de ses préjugés et le ramenant à une réalité qu'il contemple avec objectivité. En effet, les chambres et les espaces d'initiation n'avaient pas pour objectif de couper le spectateur du réel, ils offraient au contraire la possibilité de développer l'acuité des sens et de la perception permettant au visiteur d'avoir une vision plus éclairée du monde qui l'entoure. Or, la conception de

571 Définition du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL) : « Édifice caractéristique de l'architecture religieuse mésopotamienne en forme de pyramide à étages, dont le sommet qui pouvait servir à l'observation des astres, portait un sanctuaire, et dont la fonction essentielle était probablement d'établir une sorte de niveau intermédiaire entre les dieux et les hommes ».

572 *Tania Mouraud : une rétrospective*, catalogue d'exposition, Centre Pompidou-Metz, 4 mars – 5 octobre 2015, p. 36.

573 *Op.cit.*, p. 22.

l'installation *Ad Infinitum* repose sur ce principe en y associant le contact avec le vivant, en écho avec le rituel chamanique dans lequel l'humain se montre humble face à la nature.

Cet intérêt pour les rituels orientaux trouve un écho singulier dans le travail de Jean-Claude Pieri et Valentine Letendre qui se joignent aux artistes ayant entrepris des voyages en Asie et s'accordant sur l'idée que la spiritualité orientale permet de créer un contact authentique avec le réel. À l'instar de Maria Rebecca Ballestra et Tania Mouraud, ce couple d'artistes crée des œuvres qui tendent à effacer le regard faussée que l'Occident porte sur l'Orient. Grâce à la dimension immersive et interactive, le spectateur en prend davantage conscience avec le sentiment d'avoir vécu, le temps de l'expérience de l'œuvre, au cœur de la culture orientale.

c) Immersion dans le quotidien népalais

En février 2008, Jean-Claude Pieri et Valentine Letendre entreprirent un voyage de trois mois au Népal. Au cours de leur périple, les vidéastes furent marqués par plusieurs lieux, des villes et des campagnes qui les attirèrent par leur aspect à la fois esthétique et poétique. Aussi, ils décidèrent d'en capter des moments de vie en réalisant des panoramiques vidéo à 360°. Ce procédé avait déjà été choisi lors d'un précédent travail à dimension pédagogique (*La balade des quatre saisons*) pour lequel plusieurs séances de tournage en extérieur (une par saison) avaient été réalisées avec pour objectif de décrire une action dans son « entièreté » en tentant de capter le ciel, le milieu (où se déroulait l'action) et le sol. Ce dispositif posait les questions suivantes : que regarde-t-on ? Peut-on tout voir/tout capturer/tout mélanger ? Cette première expérience de capture du réel en panoramique conduisit Jean-Claude Pieri et Valentine Letendre à reprendre le même procédé au Népal. Toutefois, lors du tournage des différentes prises de vue, les vidéastes ignoraient à cet instant comment les images allaient être exploitées. Ce n'est en effet que quelques années plus tard qu'ils envisagèrent de réaliser une œuvre interactive avec la contribution de Benjamin Cadon du collectif Labomedia[574] qui travaillait à l'époque avec le logiciel de programmation Pure Data avec lequel l'installation *Révolution(s)* fut mise au point pour créer une expérience interactive et immersive en associant la projection des séquences vidéos à la rotation d'un moulin à prières rapporté du Népal.

574 Association culturelle et artistique intervenant dans les champs des technologies et des arts numériques.

En effet, le spectateur pénètre dans une salle obscure au centre de laquelle un volume vertical, comme une petite colonne, est éclairé faiblement par une lampe, seule source lumineuse de la pièce (ill. 227). Le spectateur s'approche et note la présence d'un petit objet cylindrique au sommet du support. Il s'agit d'un moulin à prières, cet objet issu de la religion bouddhique, composé d'un cylindre creux pouvant tourner librement autour d'un axe et à l'intérieur duquel sont placés des mantras[575]. Souvent disposés en séries, les moulins à prières sont mis en mouvement par le fidèle pour qui chaque tour équivaut à la lecture des prières contenues dans le cylindre. Dans l'installation *Révolution(s)*, le spectateur est donc convié à actionner le moulin à prières. Il exécute alors une « révolution », c'est-à-dire un « mouvement en courbe fermée autour d'un axe ou d'un point, réel ou fictif, dont le point de retour coïncide avec le point de départ »[576]. Lorsque le geste est accompli, une vidéo est projetée sur un mur.

Illustration n° 227
Exemples de moulins à prières utilisés pour l'installation *Révolution(s)*

Le moulin à prières est relié à un ordinateur contenant une cinquantaine de séquences vidéos enregistrées au Népal. Lorsque le moulin à prières est tourné, un programme informatique sélectionne de manière aléatoire une des vidéos puis lance la projection ; la même vidéo n'est donc jamais présentée deux fois de suite. Le spectateur est alors invité à s'asseoir (des transats étaient parfois mis à disposition) pour se retrouver face à des scènes de rue où se rencontrent des passants, des enfants, des marchands, ou devant un temple avec des moines tibétains (ill. 228). Pendant six à dix minutes, le spectateur est plongé dans un « ailleurs » à la fois géographiquement et spirituellement car le temps de la vidéo devient une parenthèse où l'on est « immergé dans la vie d'un autre monde », où l'on contemple « les gens qui vivent, bougent, discutent là devant nous [dans] un décor qui ravit, surprend ou détourne nos yeux

575 *Mantra* : Formule sacrée du brahmanisme qui possède, associée à certains rites, une vertu magique. (source : www.cnrtl.fr)
576 Définition sur www.cnrtl.fr

d'occidentaux avides d'exotisme »[577]. Jean-Claude Pieri et Valentine Letendre ont fait un choix simple : capter le réel, des images brutes, présentées sans montage ni commentaires afin d'inviter leur public à « imaginer la vie des gens, là-bas, au quotidien », à se confronter à des gestes, des actes et des mots d'une autre culture et à les interpréter. Plusieurs paramètres de l'installation contribuent à la sensation d'immersion. Parmi eux, le mouvement circulaire de la caméra qui n'est autre que l'œil du vidéaste qui est au cœur de l'agitation. La rotation de la caméra n'est pas régulière, elle ralentit, accélère ou dévie de son axe mais avec l'objectif unique de capter les « énergies palpables de ce temps passé là »[578]. En accueillant les images captées par les vidéastes, le spectateur se retrouve au centre de ces lieux filmés. Au départ dérouté, il se laisse porter par « la réalité nue de cette fenêtre ouverte » pour vivre une immersion dans la vie quotidienne népalaise. Cette expérience des moulins à prières à l'ère du numérique permet au spectateur de se confronter à « l'espace-temps d'un ailleurs » lui permettant de porter un regard à la fois critique et distancé sur sa vie quotidienne.

Illustration n° 228
Valentine LETENDRE & Jean-Claude PIERI – *Révolution(s)*
installation vidéo interactive – 2008

Cependant, l'installation *Révolution(s)* n'est pas faite que d'images, le son y joue un rôle essentiel car rappelons que lorsque le moulin à prières est mis en mouvement, un son se produit qui équivaut à la récitation de la prière. Cette dernière se répand « dans les airs comme si elle était prononcée ». Aussi, le spectateur pratique cette installation en accueillant les sons et les vibrations qui génèrent des sensations intérieures, des « révolutions » qui cette fois, portent le sens de changement ou d'agitation. Jean-Claude Pieri et Valentine Letendre

577 Extrait du dossier de présentation *Révolution(s).* Document en ligne disponible sur http://ladraille.org/
578 *Ibid*.

soulignent que la rotation d'un moulin à prières « génère dans l'espace sensible l'émission d'un flux de prières »[579], le dispositif de *Révolution(s)* répond au même geste.

Pour Jean-Claude Pieri et Valentine Letendre, le Népal était représentatif de l'Asie contemporaine où cohabitent « vitesse et indolence, archaïsme et modernité, crasse et sophistication, mysticisme et pragmatisme ». Pourtant, ils furent particulièrement surpris par le sentiment de paix qui pouvait émaner de ce pays car au cœur de l'agitation, il est possible d'observer de petits autels dédiés aux dieux hindous et sur lesquels sont disposées des bougies, d'entendre les aboiements des chiens errants, les bruits feutrés de vaisselle ou encore des voix et des chants. Un environnement visuel et sonore qui les éloignait de leur quotidien occidental. Ils perçurent le Népal comme une « mosaïque culturelle, […] riche d'une tradition vivante perceptible en tout lieu, dans laquelle les religions bouddhiste et hindouiste cohabitent et s'interpénètrent »[580]. *Révolution(s)* se présente comme le partage d'une expérience culturelle et spirituelle où la conjugaison de l'image en mouvement, du son et de l'interactivité permet de renforcer la dimension immersive. Cette dernière était essentielle pour inviter le spectateur à vivre un moment pouvant l'extraire de son quotidien et de sa culture occidentale pendant quelques minutes, découvrant une culture où la dimension spirituelle est omniprésente.

Jean-Claude Pieri et Valentine Letendre ont poursuivi cette approche quelques années plus tard avec l'installation interactive *Mandala* qui, à l'origine, portait le nom de *Shaman*. Le mandala est défini par Jean Chevalier et Alain Gheerbrant de la manière suivante :

> « Le mandala est littéralement un *cercle*, bien que son dessin soit complexe et souvent contenu dans une enceinte carrée. […] Le mandala traditionnel hindou est la détermination, par le rite de l'orientation, de l'espace sacré central, que sont l'autel et le temple. C'est le symbole spatial de Purusha (Vâstu-Purusha mandala), de la Présence divine au centre du monde. […] Dans la tradition tibétaine, le mandala est le guide imaginaire et provisoire de la méditation. Il manifeste dans ses combinaisons variées de cercles et de carrés l'univers spirituel et matériel ainsi que la dynamique des relations qui les unissent, au triple plan cosmique, anthropologique et divin. […] Le mandala, par la magie de ses symboles, est à la fois l'image et le moteur de l'ascension spirituelle, qui procède par une intériorisation de plus en plus poussée de la vie et par une concentration progressive du multiple sur l'un : le moi réintégré dans le tout, le tout réintégré dans le

579 *Ibid.*
580 *Ibid.*

> moi ». […] C.G. Jung recourt à l'image du mandala pour désigner une représentation symbolique de la psyché, dont l'essence nous est inconnue. Il a observé, ainsi que ses disciples, que ces images sont utilisées pour consolider l'être intérieur ou pour favoriser la méditation en profondeur. La contemplation d'un mandala est censée inspirer la sérénité, le sentiment que la vie a retrouvé son sens et son ordre. Le mandala produit le même effet lorsqu'il apparaît spontanément dans les rêves de l'homme moderne qui ignore ces traditions religieuses »[581].

En 1918, le psychiatre Carl Gustav Jung « avait dessiné des mandalas sans en savoir le nom, mais en remarquant l'effet psychique produit : un effet de centrage et de rassemblement de la personnalité divisée »[582] puis il observa que ses patients l'utilisaient « pour se symboliser (eux-mêmes) ou plutôt quelque chose (en eux-mêmes) correspondant à leur être le plus intime »[583]. Le mandala se présente comme un cercle protecteur assurant « la défense contre toute attaque externe ou interne ou contre toute fuite au-dehors de cet être intime, éminemment fragile, qui doit être maintenu secret »[584]. Les artistes Jean-Claude Pieri et Valentine Letendre s'en inspirèrent afin de créer l'installation *Mandalas* qui, à l'instar de *Révolution(s)*, adopte le dispositif à 360° en poussant le principe de l'immersion un peu plus loin. En effet, le public est invité à pénétrer dans un dôme pour participer à une cérémonie. Il se retrouve au milieu d'une projection d'un ciel étoilé. Les images et les bruits immergent complètement le spectateur dans un environnement nocturne. Puis, il s'avance jusqu'au centre du dôme où sont disposées des bougies sur une nappe à motifs. Celle-ci représente une figure circulaire composée de soixante-quatre cases peintes de couleurs argentées et cuivrées. Cette figure est inspirée d'un Kolam, « un dessin éphémère que les femmes indiennes en quête d'éternité créent quotidiennement devant l'entrée de leur maison, du bout des doigts, avec de la poudre blanche, pour inviter les divinités à descendre ». Le public vient y poser neuf galets qui interagissent avec une table interactive contenant une base de données de trois cents séquences vidéos filmées au Guatemala et au Népal. Soixante-quatre sont sélectionnées au hasard pour interagir avec les soixante-quatre cases. En déposant les galets, le spectateur effectue une nouvelle sélection de neuf séquences. Pendant que le spectateur pratique le rituel, le ciel étoilé fait place à des images et de la musique choisies aléatoirement et séparément. Les images projetées sont des fractales derrière lesquelles se cachent des images pieuses (la

581 CHEVALIER (Jean), GHEERBRANT (Alain), *Dictionnaire des symboles*, Paris : Robert Laffont, coll. Bouquins, 2012, p. 701-703.
582 AGNEL (Aimé), « Jung et le phénomène religieux » in *Imaginaire & Inconscient*, n° 11, 2003/3, p. 56.
583 JUNG C.G., *Psychologie et religion*, Paris, Buchet/Chastel, 1958, p. 169.
584 AGNEL (Aimé), *ibid*.

Vierge Marie, Bouddha, …) accompagnées de musiques variées : des chants tibétains, des bruits de bols, des tambours rituels de l' Empire Mandingue (ethnies Bwaba, Peuls, Malinké, Bambara), des chants de guérisons, sifflets, appeaux, conque, maracas et tambour Otomi Toltèque, un mantra tibétain de guérison et de protection ou encore un chant polyphonique Balinais (ill. 229).

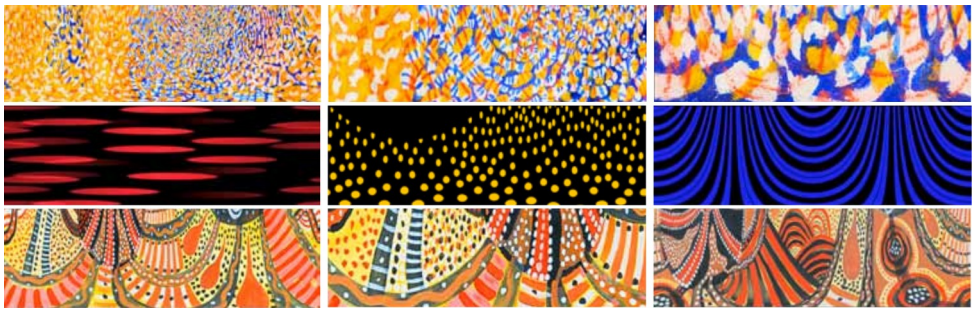


Illustration n° 229

1. Tambours rituels de l'Empire Mandingue (ethnies Bwaba, Peuls, Malinké, Bambara) Kassoum Diarra (2002)
2. Voix de Jidhu Krishnamurti, entretien en français avec André Voisin (1972)
3. Chants de guérison, sifflets, appeaux, conque, maracas et tambours Otomi Toltèque par Dabadi Thaayrohyadi (2014)

Ces projections accompagnent le rituel à la fin duquel les neuf vidéos choisies sont lancées. Le public découvre alors des scènes de rues, des cérémonies, des paysages, des discours et des interviews sur la question de l'esprit et de la transformation, des créations graphiques, des peintures dont les images, à leur tour, apparaissent en fractales. Elles acquièrent un effet hypnotique contribuant à l'immersion totale du spectateur dans l'installation. Cette proposition d'immersion totale à 360° permet d'associer l'expérience communautaire du cinéma à une immersion proche de celle de la réalité virtuelle. Ce système de projection enveloppe le spectateur qui éprouve une sensation d'immédiateté et d'immersion totale car où qu'il dirige son regard, il est entouré par une expérience en trois dimensions. Afin que l'expérience soit réussie et totale, le spectateur est invité à trouver la position qui lui convient, allongé ou assis, afin de se rendre disponible pour vivre cette expérience et de « favoriser son état d'expansion dans l'instant présent » pendant quarante minutes (ill. 230).

L'objectif du travail de Jean-Claude Pieri et Valentine Letendre est de mettre le spectateur dans un état méditatif qui est provoqué à la fois par le son, l'image et le mouvement pour relier le mental au corps. Les vidéastes désignent l'installation *Mandala* comme un « parcours de guérison et de transmutation » où les sons, les musiques cérémonielles et les animations graphiques doivent « favoriser [notre] émerveillement, [notre] réceptivité à l'écoute des paroles recueilles et [notre] capacité à vivre pleinement l'instant présent dans la magie de

l'immersion dans les nombreux espaces-temps filmés au Népal et au Guatemala […] pour unir intériorité et conscience universelle »[585].

Illustration n° 230
Valentine LETENDRE & Jean-Claude PIERI – *Mandalas*
installation vidéo interactive – 2008

Révolution(s) et *Mandalas* témoignent de la fascination de Jean-Claude Pieri et Valentine Letendre pour les cultures indigènes où la relation avec la nature (notamment la terre), est particulièrement forte. Au sein de ces cultures « anciennes », les vidéastes y trouvent une forme d'authenticité. Jean-Claude Pieri et Valentine Letendre ont voyagé dans des pays particulièrement éloignés de la culture occidentale, néanmoins, ces cultures dites « anciennes », voire « indigènes », sont également présentes dans certaines régions de France, notamment sur le plateau du causse Méjean dans les Cévennes où le lien avec la nature et les éléments (par exemple la chasse), est particulièrement fort. Aussi, les œuvres de Jean-Claude Pieri et de Valentine Letendre proposent avant tout une rencontre entre des cultures qui communiquent avec le divin de différentes manières mais avec une quête commune de transcendance, offrant au spectateur une expérience immersive l'éloignant de ses repères occidentaux. Aussi, cet intérêt pour les cultures orientales ne doit pas être interprété comme un rejet de la culture occidentale, il reflète avant tout une recherche de dialogue invitant le spectateur à porter un nouveau regard sur une culture « Autre » et à s'interroger sur sa propre culture. En effet, à partir de ces œuvres où la culture orientale apparaît comme une ressource spirituelle majeure pour une société occidentale enracinée dans la culture de la consommation, la question suivante peut se poser : l'Occident est-il devenu un territoire déserté par la spiritualité ou est-il possible, pour reprendre les termes de l'exposition du Centre Georges Pompidou, d'y trouver des « traces du sacré » capables d'offrir un sentiment d'élévation spirituelle ?

585 Extrait du dossier de présentation *Mandalas*. Document en ligne disponible sur http://ladraille.org/

1.2. Élévation spirituelle dans la culture occidentale : une quête impossible ?

Le terme de « sacré » a été jusqu'ici employé avec mesure mais parler de l'expérience du religieux invite à s'interroger sur le rapprochement possible avec la notion de sacré. Est-il équivalent au religieux ou se place-t-il à un niveau supérieur ? À l'instar du religieux, le sacré désigne les liens entre l'être humain et une entité invisible, le divin. Désigné sous le terme de « numineux » par Rudolf Otto pour définir une manifestation de l'esprit où se mêlent le rationnel et le non-rationnel[586] ; force collective qui puise sa source dans la société pour diviniser cette dernière chez Durkheim ; puissance transcendantale qui se manifeste à travers la nature chez Mircea Eliade[587], le sacré apparaît à son tour comme un concept globalisant, non spécifique à une religion. La frontière hermétique qui séparait le sacré du profane est progressivement devenue perméable d'une part, en observant la manière dont le sacré pouvait pénétrer le monde profane et d'autre part, en remarquant que le dialogue entre les deux sphères permettait finalement de mieux définir le sacré. En effet, les relations tissées entre le sacré et le profane montrent comment le sacré peut se manifester dans le quotidien et désigner des croyances en des forces supérieures à l'homme au sein et en dehors des institutions (la religion populaire, la magie, la sorcellerie, le chamanisme) mais en impliquant toutefois la notion d'interdit à ne pas transgresser. Or, cette notion d'interdit dans les religions monothéistes est omniprésente et soulève des questions sur les limites de la quête d'élévation spirituelle au sein de la culture chrétienne. À partir du thème de la Tour de Babel et de l'hypothèse d'un retour du Christ sur terre, Lydie Jean-Dit-Pannel et Raphaël Poli puisent dans la mémoire collective chrétienne pour trouver un chemin d'élévation spirituelle rompant avec la matérialité de la société occidentale. Cependant, dans cette quête d'élévation, n'y-a-t-il pas tôt ou tard un risque de transgression des limites du sacré pouvant conduire l'individu à sa chute ?

a) Le *Panlogon* de Lydie Jean-Dit-Pannel

En première partie de cette étude, la vidéo *Babel Z* de Lydie Jean-Dit-Pannel avait été présentée comme une œuvre pouvant annoncer l'avenir funeste d'une humanité en perpétuelle conquête de pouvoir, de savoir et d'espaces. Pourtant, *Babel Z* porte un sous-titre : *Le Prologue*, car cette vidéo est en effet le prologue d'une œuvre beaucoup plus vaste appelée *Le*

586 OTTO (Rudolf), *Le sacré*, Paris, Payot, 2001.
587 ELIADE (Mircea), *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1965.

Panlogon. Ce terme est issu du grec « pan logos » signifiant « toutes les langues ». À la genèse du projet, Lydie Jean-Dit-Pannel évoquait une « suite numérotée de zéro à l'infini »[588] constituée de vidéos qui, assemblées les unes à la suite des autres, formeraient les briques d'une Tour de Babel des Temps Modernes. Lydie Jean-Dit-Pannel commença la « construction » en 1998 puis, le *Panlogon* devint un *work in progress* pour lequel l'artiste vidéaste recueillit des milliers d'images à travers le monde. Ainsi, cette nouvelle Tour de Babel devait devenir un « lieu de communication universelle non plus entre les langues mais cette fois entre toutes les images du monde »[589]. À travers son *Panlogon*, Lydie Jean-Dit-Pannel convie l'homme à réduire son désir d'ascension pour atteindre les cieux, l'inconnu et les espaces inexplorés pour favoriser un mouvement vers l'avant, le propulsant vers une rencontre, une communication avec l'humain. Pour la vidéaste, chaque vidéo est une chambre de cette Tour de Babel des Temps Modernes surveillée par un concierge incarné par l'acteur Lambert Wilson. Ce dernier apparaît pour la première fois dans la vidéo *Naissance de concierge* (ill. 231), réalisée à partir d'images de synthèse.

Illustration n° 231
Lydie JEAN-DIT-PANNEL – Naissance de concierge
vidéo – 1'30'' – 2001

Au premier plan, une fleur jaune ouvre doucement ses pétales. L'acteur Lambert Wilson apparaît recroquevillé, un balai à la main. Il se lève doucement et commence à nettoyer le pollen de la fleur. Il se retourne pour observer la ville située en arrière-plan, au milieu d'un vaste champ. Dans un périmètre restreint, les tours les plus célèbres du monde s'élèvent, côte à côte : les tours de Toronto, Pise, … Lambert Wilson se replace en position assise et les pétales de la fleur de referment sur lui. Les tours représentent l'ensemble des continents d'où proviennent les images de Lydie Jean-Dit-Pannel. Le concierge apparaît à l'écart de cette ville, il a ainsi une vue d'ensemble sur le site qu'il doit surveiller. Dans une installation vidéo ultérieure, intitulée *Do not disturb/please make the room* (ill. 232 et 233), Lambert Wilson

588 Extrait de JEAN-DIT-PANNEL (Lydie), *Arm in Arm : 1990/2007*, DVD. SL, ArtMalta, [2007], 2 DVD, 190 min.
589 *Ibid*.

reprend le rôle du concierge de la Tour de Babel des Temps Modernes. L'installation est composée de deux vidéos. Dans la première, le concierge a rejoint l'humanité qui est endormie. Des hommes et des femmes dont les corps sont partiellement vêtus d'un linge blanc, sont allongés les uns à côté des autres sous un ciel étoilé. Lambert Wilson avance doucement parmi eux en veillant à ne pas les toucher ni les réveiller.

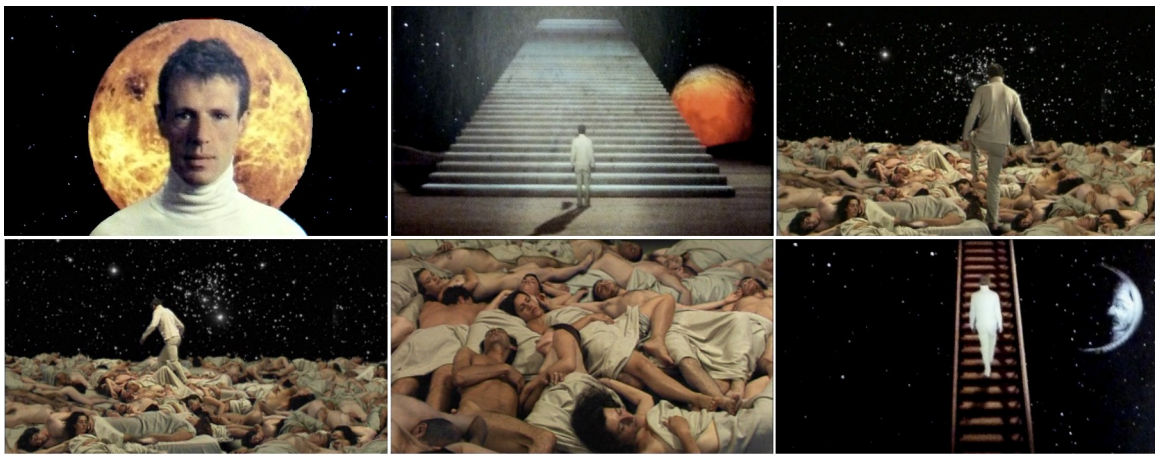


Illustration n° 232
Lydie JEAN-DIT-PANNEL – *Do not disturb*
vidéo – 2'30 – 2002

L'humanité est endormie
Ses rêves sont stockés derrière les portes de la Tour de Babel
Les hommes sont unis dans le sommeil afin de faire grandir l'édifice.
Seul le concierge ne dort jamais.
Il hante les couloirs, visitant
les chambres où les rêves sont conservés.

Illustration n° 233
Lydie JEAN-DIT-PANNEL – *Please make the room*
vidéo – 2' – 2002

Dans la seconde vidéo, une porte en bois claque, portant sur la poignée un écriteau indiquant « Do not disturb ». Lambert Wilson apparaît en gros plan, face caméra, avec en arrière-plan,

telle une auréole, la surface de la lune. En fond sonore, un bruit sourd évoque l'atmosphère d'un sous-marin. Le concierge lève doucement les yeux vers le ciel et dans un plan d'ensemble, il se retrouve devant un grand escalier. L'environnement est désertique, seules quelques dunes sont visibles en arrière-plan. L'escalier semble conduire vers l'espace où apparaît une planète rouge. Le concierge commence à monter les escaliers et à chaque changement de plan, l'aspect de l'escalier et de la lune change. Toutefois, l'ascension du concierge se poursuit, créant le lien entre les plans. Les escaliers changent de forme et de matériau tandis que la lune passe du croissant à la pleine lune en changeant de couleur. Une fois sur deux, la surface de la lune devient un visage. Son regard suit le concierge qui s'avance doucement vers le sommet. Soudain, un bruit sourd retentit pour signaler une chute, celle du concierge qui disparaît dans l'espace au milieu des étoiles. Il réapparaît en gros plan avec Saturne en arrière-plan. Lorsqu'il commence à lever doucement la tête, la vidéo s'arrête. Ce dernier plan reprend celui du début, nous pouvons donc imaginer que le concierge se retrouve une nouvelle fois devant un escalier qui va le conduire dans de nouvelles sphères. À l'instar de *Babel Z, Do not disturb* illustre d'une certaine manière les ambitions spatiales de l'homme. Après avoir atteint la lune, il poursuit son chemin vers les planètes. Les distances parcourues par les navettes spatiales sont ici représentées par les escaliers foulés par Lambert Wilson traversant l'espace sous le regard de la lune, déjà conquise, et son voyage se clôt devant Saturne avant d'entamer un nouveau périple. Mais jusqu'où cela le mènera-t-il ?

La poursuite du projet du *Panlogon* rejoint la pensée de Paul Virilio, citée précédemment, encourageant la découverte d'un autre monde, de nouveaux espaces habitables, sur notre propre planète et non à travers le cosmos. À la suite des vidéos consacrées au concierge de la Tour de Babel, Lydie Jean-Dit-Pannel a donc parcouru le monde pour extraire des milliers d'images devant constituer les « papiers-peints devant tapisser les murs de la Tour de Babel virtuelle »[590]. Aussi, selon Jean-Paul Fargier, bien que le *Panlogon* fasse « allusion à la multiplicité des langues parlées dans la Tour de Babel »[591], cette multiplicité est celle « des médias et des arts » connectés les uns aux autres grâce au développement d'Internet, faisant du *Panlogon* une « anti Tour de Babel ». Pendant que l'humanité est endormie, le concierge de la Tour de Babel virtuelle visitent les chambres (les vidéos qui constituent le *Panlogon*) grâce à la clef magique qui lui ouvre toutes les portes. Cette clef possède quatre dents et son extrémité est en forme de coquille Saint-Jacques, symbolisant la fécondité de l'histoire. Ainsi,

590 JEAN-DIT-PANNEL (Lydie), *Arm in Arm : 1990/2007*, DVD. SL, ArtMalta, [2007], 2 DVD, 190 min.
591 FARGIER (Jean-Paul), *Le Panlogon*, Mars 2000.

en suivant le concierge, le spectateur est convié à parcourir un labyrinthe de vidéos qui représente la « totalité du monde et de ses représentations » que Jean-Paul Fargier compare au couloir polyglotte du film de Jean Cocteau *Le Sang du Poète*. La vision pessimiste et eschatologique de Lydie Jean-Dit-Pannel donnée dans son prologue se transforme en une vision d'ouverture et de communication entre les hommes à travers les images et les médias.

b) Révélation mystique à l'ère de l'hyperindustrialisation

Quelle place la révélation mystique possède-t-elle au sein de la société contemporaine ? L'artiste vidéaste Raphaël Poli désira répondre à cette question avec l'œuvre *Vaste programme* en montrant d'une part, que la révélation a « conservé une place d'opprobre depuis mille ans » et d'autre part, que « la foi permet d'atteindre des sommets »[592]. *Vaste programme* est un plan séquence durant lequel la jeune femme parle tout en s'élevant dans une capsule. Au fur et à mesure de son ascension, la caméra recule jusqu'à arriver à un plan d'ensemble où l'on découvre une architecture de forme pyramidale réalisée en 3D (ill. 234).

Une jeune femme entre dans une capsule de verre. Elle se positionne face caméra et commence à s'élever. En voix-off, un homme parle et pose la question suivante : « Si Jésus revenait parmi nous, 2000 ans après … ». La voix s'arrête, coupée par le bruit de véhicules qui constitue le fond sonore. Puis, l'homme poursuit : « qu'est-ce qu'on ferait de lui ? ». La jeune femme commence un monologue :

> « *Certains l'accueilleraient à bras ouverts, certains le mettraient au repos pendant quelques mois parce qu'il a dû faire un long voyage et il délire un peu à croire que la paix est sur la terre. Parce que la paix n'est pas sur la Terre. En tout cas, si elle est quelque part, c'est pas là. Et moi, ce qui m'interroge, c'est comment il se manifesterait car il aurait à se faire connaître, à se faire reconnaître, c'est ça qui est intéressant, c'est comment être le Christ de nos jours, c'est ça qui est difficile. Alors moi je pense qu'il emprunterait le rôle d'une femme française, jeune, moins de 33 ans, jusque là on est d'accord et il se présenterait probablement en France donc, parce que c'est le pays des Lumières et il se présenterait aux élections présidentielles avec un programme de quelqu'un de charismatique comme on l'attend du Christ mais surtout il ne dirait pas que c'est le Christ sinon il repartirait à l'hôpital, ça peut durer longtemps. Donc, il se*

592 Interview de Raphaël Poli et Fanny de Rauglaudre par Hélène Bonnefond, Anaïs Chauveau et Hanna Roland pour la 27e édition de Vidéoformes, mars 2012.

présente en 2012, surtout en 2012 c'est la fin du monde et en 2012, il est élu et la France rayonne par son président et elle rayonne dans le monde entier parce qu'elle véhicule les Lumières, elle véhicule la lumière et elle véhicule l'amour ».

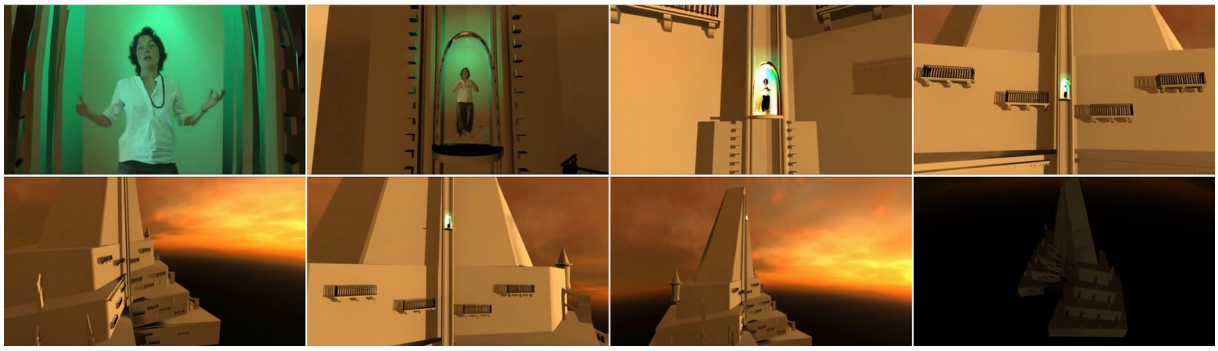


Illustration n° 234
Raphaël POLI – *Vaste programme*
vidéo – 2'55'' – 2011

La vidéo repose sur le jeu de l'actrice Fanny de Rauglaudre qui dut répondre de manière improvisée à la question : « Si Jésus revenait parmi nous, deux mille ans après … qu'est-ce qu'on ferait de lui ? ». À l'instar de ses autres œuvres, Raphaël Poli travaille avec l'improvisation pour obtenir une certaine authenticité dans les textes. Dans *Vaste programme*, le vidéaste souhaitait recueillir une forme de témoignage. Le texte s'apparente à un discours, un « vaste programme » qui annonce un retour du Christ sur Terre. L'improvisation se révèle par le caractère hésitant de la réponse qui est parfois ponctuée d'un rire. Celui-ci manifeste un certain recul de l'actrice vis-à-vis du sujet. Pourtant, le rire et l'hésitation vont progressivement laisser la place à une certaine assurance qui traduit soudainement une croyance, une foi en ce qu'elle raconte comme si elle « endossait le rôle d'une candidate aux présidentielles pour sauver le monde »[593]. En se prenant au jeu, Fanny de Rauglaudre a offert une performance répondant au sujet qui constitue le noyau du travail de Raphaël Poli : l'élévation. L'ascension de la capsule donne le sentiment que la protagoniste est portée par ce qu'elle annonce mais au terme de son discours, nous pouvons remarquer que cette ascension est sans issue. Le soleil se couche et dans une ambiance crépusculaire, l'édifice sombre dans le néant. De forme pyramidale, le bâtiment n'a pas été créé d'après un édifice existant et son dessin éveille une certaine curiosité, voire interroge car il peut d'un côté, évoquer les pyramides d'Égypte et d'un autre côté, évoquer une architecture futuriste d'une mégalopole. Cette hypothèse est renforcée par le fond sonore composé de bruits de voitures et de klaxons, créant une ambiance urbaine qui apporte à l'édifice une dimension contemporaine pouvant

593 Interview de Raphaël Poli et Fanny de Rauglaudre par Hélène Bonnefond Anaïs Chauveau et Hanna Roland pour la 27e édition de Vidéoformes, mars 2012.

faire écho aux Tours de Babel futuristes du cinéma, de la bande dessinée ou de la science-fiction illustrant le rêve des grandes mégalopoles de poursuivre « leurs courses vers les sommets »[594]. Selon Régis Cotentin, le mythe de la Tour de Babel reste d'actualité. « Pour les artistes contemporains, le mythe conserve tout son sens, non comme parabole religieuse, ni comme fait historique […] mais comme fable universelle que les hommes lient à l'histoire collective »[595]. L'exposition du Palais des Beaux-Arts de Lille consacrée au thème de Babel en 2012 révélait que les artistes contemporains convoquaient une Babel « diabolique » où « le feu et la destruction envahissent l'image, emportant la représentation vers la perspective d'un châtiment divin nécessaire, punissant la décadence de la ville afin de toucher l'homme dans son péché d'orgueil et de stigmatiser la vanité de ses ambitions »[596].

Or, dans *Vaste programme*, le monument érigé par Raphaël Poli n'est pas une illustration du péché d'orgueil mais celle de la foi portée par la protagoniste à travers son discours. À la fin de la vidéo, le spectateur constate que le bâtiment est édifié au milieu du néant, il ne repose sur aucune base, à l'image du discours qui ne repose que sur l'espérance.
À travers *Vaste programme*, Raphaël Poli s'est interrogé sur la manière dont un message de foi pouvait prendre forme et être accueilli en réalisant une comparaison avec l'art qui « en tant que forme » peut souvent sembler superflu. Pourtant, lorsque son discours est entendu et qu'il mûrit dans la conscience de chacun, l'art peut être reçu et accepté. Or, dans *Vaste programme*, aucune âme humaine n'est présente pour accueillir et écouter le message, seuls les bruits de la ville indiquent un signe de vie. Ce fond sonore ne cesse de se mêler à la voix de l'oratrice, montrant les difficultés de diffuser ce type de message à l'ère de la vitesse et de l'industrialisation massive où l'humain semble secondaire. Aussi, dans une ambiance crépusculaire, l'édifice qui matérialise ce message de foi, est présenté peu à peu en plongée, diminuant ainsi sa force et sa symbolique. Il apparaît alors comme une chimère disparaissant dans l'obscurité.

c) Quête d'élévation

Dans la première partie de cette étude, la vidéo *Apocalypse* présentait une vision sombre de l'avenir portée par Antony Jacob qui voyait dans la quête de la connaissance, une

594 *Babel*, catalogue d'exposition, Palais des Beaux-Arts de Lille, 8 juin 2012 – 14 janvier 2013, p. 33.
595 *Ibid*.
596 *Op.cit*. p. 12.

quête destructrice menant l'homme à sa perte. À ce titre, l'œuvre *Apocalypse* avait été mise en parallèle avec le mythe d'Icare qui peut également trouver un écho avec l'œuvre *Élévation*. Dans cette vidéo, la figure humaine est explicitement présente. Dans une atmosphère sombre et grise, une personne marche lentement sur un sol inondé. Seules les chaussures sont visibles, filmées en plongée, avec en fond sonore la musique *Overcast* d'Hildur Gudnadottir. L'image s'assombrit davantage et se transforme comme si nous étions face à un négatif. En continuant le mouvement de marche, les pieds apparaissent soudainement nus, nimbés d'un halo de lumière. Progressivement, un cercle se dessine au centre de l'image. Sa luminosité s'intensifie, plongeant dans l'obscurité le reste de l'image. Des gouttes de pluie tombant sur un plan d'eau apparaissent au centre du cercle mais ce dernier s'estompe. De fines particules blanches commencent à s'élever sur l'ensemble de l'image tandis qu'un second cercle de petite taille nimbé d'une aura jaune se forme. En son centre, on y distingue des empreintes de pas sur une surface sableuse. L'image est en mouvement et crée une sensation d'élévation. Les pieds nus du début de la vidéo réapparaissent, toujours filmés en plongée, en négatif. Ils poursuivent leur marche sur un sol parsemé d'objets divers et de papiers qui s'estompent peu à peu dans l'obscurité. Les fines particules blanches reviennent mais elles ne s'élèvent plus, elles chutent tels des flocons de neige. Les pieds nus réapparaissent dans un mouvement ascensionnel en suivant une ligne verticale évoquant celles dessinées sur les routes d'asphalte. Ce sentiment d'élévation est renforcé par l'apparition progressive de nuages se transformant au gré du vent. Les pieds disparaissent, le ciel subsiste (ill. 235).

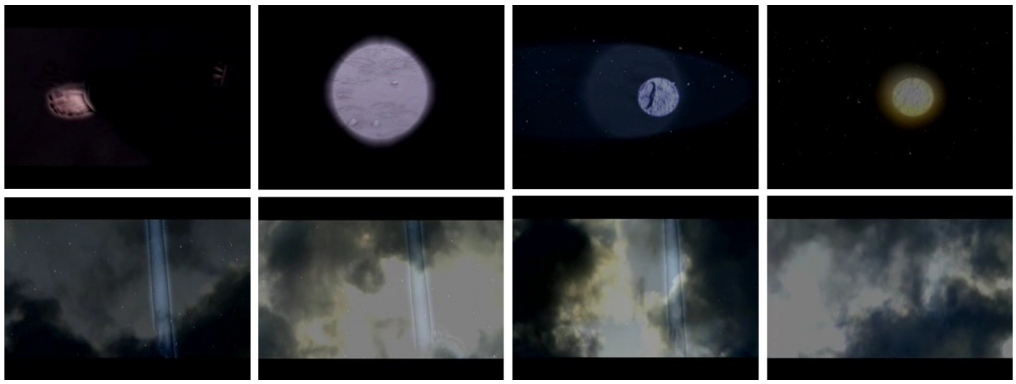


Illustration n° 235
Antony JACOB – *Élévation*
vidéo – 5'49'' – 2012

Antony Jacob met en scène une personne qui semble perdre progressivement sa matière pour devenir un corps évanescent. Dans un premier temps, la transformation des images en négatif crée une dualité entre la matière et l'esprit qui offre au spectateur une sensation d'élévation renforcée par l'envol des fines particules blanches. Les empreintes de pas dans le sable

évoque un sol lunaire rappelant l'exploit de l'homme d'avoir réussi à poser le pied sur la lune. Les pas nous entraînent dans un mouvement ascensionnel tandis que le cercle se nimbant d'une aura jaune transforme la surface lunaire en soleil. Cette conquête de l'espace est ici comparée au mythe d'Icare évoqué plus haut avec l'œuvre *Apocalypse.* Eau, terre, air et feu, Antony Jacob associe les quatre éléments en menant progressivement son protagoniste vers la lumière incandescente du soleil qui le consumera. Les derniers plans illustrent également cette démarche lorsque les pas de l'homme apparaissant dans le ciel au milieu des nuages disparaissent dans une lumière éblouissante. L'artiste pose la question suivante, l'homme contemporain, en quête de connaissance et de vérité, cherche-t-il à atteindre Dieu ? Pourtant, la seconde partie de la vidéo peut s'ouvrir à une interprétation moins funeste. En effet, lorsque les pieds du protagoniste réapparaissent, marchant au milieu de multiples objets évoquant notre civilisation, les papiers, revues et claviers qui jonchent le sol acquièrent dimension spectrale grâce au travail de l'image en négatif. Ils perdent leur matérialité puis disparaissent pour laisser le protagoniste s'élever. Ce dernier se déleste de toute dimension matérielle qui le rattache à sa vie terrestre pour s'élever dans un mouvement léger, passant d'un mouvement de marche à celui d'un envol. Antony Jacob traduit ici un passage que tout homme peut franchir s'il parvient à se détacher de sa vie matérielle. La vidéo évolue d'un mouvement horizontal et terrestre vers un mouvement vertical et céleste. L'homme quitte la quête de la connaissance et du savoir pour s'élever vers une quête plus spirituelle.

Les vidéastes se rapprochent ici de thèmes et de différentes formes de spiritualités pour nourrir des œuvres qui peuvent conduire le spectateur vers un état méditatif l'éloignant d'une réalité matérielle afin d'éveiller sa conscience à une réalité liée aux questions existentielles et métaphysiques. Toutefois, cette quête de spiritualité prend également une autre forme avec des vidéastes qui se rapprochent de rites et de croyances pour y trouver la dimension poétique manquant à notre quotidien. Croyances populaires, rituels religieux et païens, mythes et légendes se rencontrent pour inviter le spectateur à renouer des liens avec la nature et à retrouver, à travers des pratiques dévotionnelles, des souvenirs du divin. Au cœur de la religiosité, les vidéastes trouvent une source poétique qui répond à une recherche de merveilleux.

2. Recherche du merveilleux

André Malraux désignait le merveilleux comme le domaine mineur du sacré, appartenant au « Tout-Autre, à un monde parfois consolant et parfois terrible, mais d'abord différent du réel »[597]. Cette définition reflète le spectre large d'une notion dont la simple mention peut évoquer des images et des univers bien différents mais qui ont toutefois en commun un caractère étrange et extraordinaire capable de provoquer l'étonnement. Touchant à la fois la religion, la littérature, la culture populaire, les arts et les sciences, le merveilleux fit l'objet d'études qui soulignent la difficulté d'offrir une vision exhaustive du sujet qui ne cessa d'évoluer au cours des siècles et dont la considération varie selon les pays[598]. En effet, pays de culture catholique, la France se distinguait de ses voisins européens en réservant une place plus modeste au merveilleux, notamment en appliquant une censure religieuse afin que le merveilleux chrétien ne subisse pas l'influence du merveilleux non-chrétien, principalement en raison de certaines pratiques qui relevaient davantage de la superstition. Le pays accordait une place à un merveilleux catholique caractérisé par une piété liée aux miracles, aux apparitions illustrant une dévotion populaire trouvant ses sources dans les traditions médiévales[599]. Le merveilleux implique donc la croyance mais la croyance religieuse doit être distinguée de la croyance au merveilleux. En effet, tandis que la première concerne la croyance en des objets *abstraits* (Dieu, l'âme, le salut, la Trinité, etc …), la seconde concerne la croyance en des objets ou des phénomènes qui se manifestent sous forme de *signes* sensibles (une apparition, une odeur, un bruit). Cette distinction permet de présenter « les croyances au merveilleux [comme] les croyances aux *preuves* des croyances »[600]. Sans disparaître, le merveilleux se déplaça vers la science au sein de laquelle les prodiges créaient également l'étonnement, la surprise et l'admiration mais restaient explicables et non contraires aux lois de la nature. Aussi, le merveilleux lié à une culture populaire devint la cible des naturalistes cherchant à rationaliser les prodiges et à justifier les croyances magiques par l'ignorance.

Au XIX^{e} siècle, la présence du merveilleux dans la littérature était importante mais la France apparaît une nouvelle fois comme un pays peu réceptif. En effet, tandis que l'Angleterre, l'Allemagne et le Danemark se présentaient comme les figures majeures d'un romantisme

597 MALRAUX (André), *Les voix du silence*, Paris, Gallimard, 1951, p. 512.

598 Voir notamment MESLIN (Michel) (dir.), *Le merveilleux imaginaire et les croyances en Occident*, Paris, Bordas, 1984. Plus récemment, RENARD (Jean-Bruno), *Le merveilleux*, Paris, CNRS éditions, 2011 ou le volume n° 170 de la revue *Romantisme* consacré au « merveilleux ».

599 VAILLANT (Alain), « Le merveilleux en question(s) in *Romantisme*, vol. 170, n° 4, 2015, p. 9.

600 RENARD (Jean-Bruno), *Le merveilleux*, Paris, CNRS éditions, 2011, p. 29-30.

empreint d'onirisme et de fantastique, la France était plongée au cœur d'un réalisme littéraire captant et dépeignant la densité du réel[601]. George Sand, Frédéric Mistral ou Ernest Renan décrivent toutefois une dévotion populaire témoignant d'une présence importante des cultes locaux dans certaines régions de France (Limousin, Provence, Bretagne) mais ce merveilleux catholique se distingue du merveilleux romantique ou des romans médiévaux décrivant des forêts peuplés d'êtres surnaturels[602]. En revanche, dans les arts et la littérature, les lieux et créatures imaginaires issus du merveilleux mythologique étaient acceptés car il était le reflet d'un héritage antique. Aussi, le merveilleux n'était pas absent mais ciblé. Au XX^{e} et XXI^{e} siècle, le goût pour le merveilleux féerique, surnaturel et parascientifique s'observe par le succès du genre fantasy et fantastique dans la littérature mais aussi dans les séries télévisées et le cinéma, favorisé par les importants progrès technologiques des trente dernières années qui ont permis de créer des univers virtuels de plus en plus complexes. Ce merveilleux est ici accepté et admiré en raison de son caractère fictionnel. Cependant, s'il s'agit de *croyances* en des faits merveilleux, la suspicion rationaliste s'installe[603]. Or, cette croyance au merveilleux attira l'attention de certains vidéastes.

Le choix des thèmes religieux dans l'art vidéo a illustré jusqu'ici une volonté de réappropriation de symboles dans le but d'apporter au public des repères culturels mais aussi spirituels dissous dans une société de consommation. Or, certains vidéastes n'hésitent pas à dépasser la frontière de la religion en élargissant le spectre vers des pratiques associées également aux notions de sacré et de spiritualité. En effet, la culture chrétienne côtoie la culture populaire, qualifiée parfois de *traditionnelle* ou *folklorique*, au sein de laquelle les vidéastes s'inspirent de rites, de rituels et de pratiques dévotionnelles où les mouvements corporels, les matériaux et les objets convoqués pour leur réalisation, possèdent une dimension symbolique importante, liée à l'idée de *passage* du matériel au spirituel, qui répond à une quête de sens et de communication avec le divin. Les rites collectifs ou individuels et les pratiques dévotionnelles inspirent aux vidéastes des comportements assimilables à ceux de la pratique d'une œuvre d'art, rompant avec le quotidien pour offrir une expérience insolite voire extraordinaire qui conduit à un nouvel état de conscience.

À la différence des vidéastes qui se réapproprient l'iconographie et les symboles religieux dans le but de mettre en lumière les comportements condamnables de l'humain, ceux qui

601 VAILLANT (Alain), *op.cit.*, p. 5-6.

602 SAINT-MARTIN (Isabelle), « Approches du merveilleux dans la culture catholique du XIX^{e} siècle» in *Romantisme*, vol. 170, n°4, 2015, p. 25.

603 RENARD (Jean-Bruno), *op.cit.*, p. 19.

s'inspirent des rites et de la dévotion populaire invitent le spectateur à se détourner du merveilleux artificiel et commercial du divertissement pour expérimenter un merveilleux plus intime et poétique qui le rapprocherait de ses racines culturelles. À partir de croyances anciennes, les artistes font du merveilleux une matière modelable qu'ils façonnent selon leurs choix esthétiques mais avec l'objectif commun de provoquer l'étonnement, l'émerveillement et la contemplation de manière collective ou individuelle. L'artiste fait appel au sens du merveilleux du spectateur qui permettra à ce dernier de vivre, le temps de l'œuvre, l'émerveillement lui offrant le sentiment de passer « de l'autre côté du miroir ».

2.1. Rencontre entre rituels religieux et païens

Dans une époque où les repères culturels et cultuels semblent s'être dissous au sein d'une société en proie à l'individualisme, il est pourtant courant d'entendre parler de rites et de rituels. Autrefois associés aux sociétés primitives, ces termes font aujourd'hui partie du vocabulaire commun mais peuvent parfois faire l'objet d'une surutilisation dès qu'un acte apparaît comme répétitif. L'effacement de l'influence de l'église judéo-chrétienne dans le monde occidental a laissé place à l'émergence de religions séculières au sein desquelles une nouvelle forme de sacré s'est constituée, notamment dans le sport, la politique et les arts du spectacle, avec des comportements définis comme des rites ou rituels, illustrant un désir de recréation d'un lien social. Détachés du religieux, ces nouveaux rites créent des moments d'effervescence collective permettant aux participants de vivre une expérience qui transcende leur quotidien. Pourtant, c'est au sein même du quotidien que l'individu va chercher à fabriquer du sens en ayant recours à des rites individuels. Ces derniers apparaissent aux yeux de ceux qui les pratiquent, comme une solution face à une crise existentielle, leur donnant le sentiment de prendre le contrôle de leur vie à l'instar de pratiques religieuses ou superstitieuses[604].

D'un point de vue anthropologique, le rite est un « système de signes » qui permet aux hommes de se lier au sacré mais aussi entre eux. En se basant sur cette observation, la question du rite dans l'art a été posée en se rapprochant de l'art de la performance[605] dont les caractéristiques apparaissent similaires. En effet, l'artiste performer s'engage physiquement et totalement dans un espace avec l'ambition d'atteindre chaque personne présente afin qu'elle s'implique à son tour physiquement et/ou émotionnellement dans l'expérience proposée. À

604 SEGALEN (Martine), *Rites et rituels contemporains*, Paris, Armand Colin, coll. Cursus, 2017, p.17.
605 FELLOUS (Michèle), "Du rite comme œuvre : l'art contemporain" in *Médium*, n°7, 2006/2, p. 106-116.

cette fin, l'art de la performance des années 1960 convoquait la provocation en faisant du corps un terrain de douleur à partir de pratiques où se mêlaient du sang, des cris, des excréments, du sexe, des cadavres d'animaux. Les performances prenaient des dimensions sacrificielles, expiatoires et purificatrices en se nourrissant de rituels chrétiens, notamment chez les actionnistes viennois (Günter Brus, Hermann Nitsch, Otto Muehl), Joseph Beuys ou Michel Journiac, tous en quête de sacré, d'un retour à la matière à travers le corps[606] et d'un rapprochement individuel et collectif avec le public. Le recours à la théâtralisation de la violence, à la figure christique, aux sacrifices, permettait d'afficher une résistance et une protestation face à une société de consommation aux valeurs décevantes. Toutefois, les artistes performers concevaient ces pratiques de souffrance comme un seuil à franchir avant d'atteindre une dimension plus spirituelle.

À partir de la fin des années 1960, la vidéo s'infiltra au sein des performances en quittant progressivement sa fonction d'enregistrement et de conservation de « traces » des actions pour devenir une pratique à part entière. Aussi, les performances données ne constituent plus l'œuvre finale, elles se plient à des choix de réalisation vidéo pour former une seule et même œuvre. Or, entre performance et vidéo, il est possible d'observer une nouvelle approche du rite et rituel, s'éloignant des choix des actionnistes viennois pour privilégier une recherche du merveilleux avec le même objectif d'accompagner le spectateur dans sa quête de sens. Religieux ou païens, les rites restent une source d'inspiration pour les artistes qui y voient un moyen d'interroger le présent par l'intermédiaire du passé en plongeant dans leurs racines culturelles et cultuelles. À partir de ces dernières, les artistes expriment une volonté de renouement avec la nature et un profond attachement à une culture populaire.

a) Renouement avec la nature

Dans son œuvre *Immagine*, présentée en première partie de cette étude, Gérard Cairaschi présentait le péché originel comme un atavisme, une trace d'un passé collectif capable de ressurgir dans le présent pour prendre en considération le poids des conséquences de cet acte sur nos comportements contemporains. En puisant dans cet héritage chrétien, le vidéaste fait appel à la mémoire collective avec l'ambition d'amener le spectateur à s'interroger sur ses racines culturelles. Or, cette démarche n'est pas unique dans le travail de Gérard Cairaschi qui, en plus de quarante ans d'expériences à travers le cinéma et la vidéo, a

606 BERTRAND DORLÉAC (Laurence), *L'ordre sauvage : violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*, Paris, Gallimard, 2004.

constaté une évolution importante de son œuvre. Contrairement à ses installations qui étaient réfléchies, structurelles et conceptuelles, ses dernières œuvres ont été réalisées de manière plus intuitive avec une image ou un plan qui constitue « l'ancrage du projet » à partir duquel d'autres images vont venir se greffer progressivement. Le choix des images et des plans se fait parmi des heures de rush dont seules quelques minutes répondront aux exigences du projet. Le thème de départ peut donc évoluer, s'enrichir et se préciser au fur et à mesure de la réalisation. Ce ne sont pas les images prises distinctement qui ont un intérêt mais leur association car c'est le rapport qui se crée entre les images au fil de la création qui tisse l'œuvre finale. Son œuvre *Mémoire(s)* réalisée en 1999 est l'une des premières œuvres vidéos répondant à ce procédé.

Depuis, Gérard Cairaschi associe à ses œuvres la technique du « flicker », permettant d'offrir aux vidéos un « rythme unique », une pulsation à partir d'un répertoire d'images d'où surgissent, de manière subliminale, des références à l'art, aux mythes, à la religion, à la littérature ou au cinéma. En effet, à l'instar d'*Immagine*, les vidéos *Storia* et *Magia* (ill. 236) sont le fruit d'une recherche sur nos racines chrétiennes qui se présente sous la forme d'une association et d'une réinterprétation de rituels liés à la religion mais aussi à la magie voire à la mythologie.

Illustration n° 236
Gérard CAIRASCHI – *Storia*
vidéo – 7'40'' – 2013

Lorsque le vidéaste parle de « rituel », il se réfère à « ce qui vient de loin » avec la volonté de créer un rapport au rêve, une connexion avec l'inconscient pour convier chacun à retrouver ses racines primitives[607]. C'est pourquoi le spectateur se retrouve face à de multiples symboles qui peuvent être interprétés de différentes manières. Aux yeux de Gérard Cairaschi, la religion est une création humaine qui répond à un besoin de merveilleux donnant naissance à des mythes et des histoires extraordinaires où les éléments qui tissent le décor acquièrent toute une

607 Extrait de l'entretien avec Gérard Cairaschi du 17 juin 2015.

dimension symbolique, notamment la nature qui possède une place prépondérante dans ses vidéos.

Fleurs, rochers, rivière, cascade, terre, sont autant d'éléments naturels qui habitent notamment les vidéos *Storia* et *Magia*. Dans ces deux exemples, un jeune garçon est mis en scène au cœur d'une forêt où règne une atmosphère surnaturelle rappelant les toiles des peintres romantiques, notamment *Apparition dans la forêt* du peintre autrichien Moritz Von Schwind (ill. 237).

Illustration n° 237
Moritz VON SCHWIND – *Apparition dans la forêt*
huile sur toile – 42 x 63,9 cm – v. 1858
Collection de peintures de l'État de Bavière, Munich.

Ce dernier met en scène un jeune homme au cœur d'une forêt sombre et dense où une femme aux longs cheveux bruns et vêtue d'un ample vêtement blanc l'invite à le suivre. Lumineux et spectral, ce personnage féminin ne semble pas appartenir au monde terrestre, évoquant les êtres surnaturels peuplant les forêts dans la littérature et la peinture du romantisme allemand. Influencés par les contes des frères Grimm et les récits du folklore germanique, les peintres romantiques faisaient de la forêt un lieu d'initiation où ceux qui s'y aventuraient, rencontraient le monde des esprits. Or, ce rapprochement avec le romantisme allemand est appuyé par la lecture du roman *Henri d'Ofterdingen* de Novalis[608] dans lequel le protagoniste fait un rêve dont la description fait écho aux vidéos de Gérard Cairaschi.

> « Le jeune homme se perdit peu à peu en de douces visions et s'endormit. [...] Il plongea sa main dans la vasque et humecta ses lèvres. Ce fut comme si un souffle spirituel le pénétrait : au plus profond de lui-même il sentit renaître la force et la fraîcheur. Il lui prit

608 NOVALIS, *Henri d'Ofterdingen,* 1802.

> une envie irrésistible de se baigner : il se dévêtit et descendit dans le bassin. […] Dans une ivresse extatique, et pourtant conscient de la moindre impression, il se laissa emporter par le torrent lumineux qui, au sortir du bassin, s'engloutissait dans le rocher. Une sorte de douce somnolence s'empara de lui, et il rêva d'aventures indescriptibles. Il en fut tiré par une nouvelle vision. Il se trouva couché sur une molle pelouse, au bord d'une source qui jaillissait et semblait se dissiper en l'air. […] Mais ce qui l'attira d'un charme irrésistible, c'était, au bord même de la source, une Fleur svelte, d'un bleu éthéré, qui le frôlait de ses larges pétales éclatants. Tout autour d'elle, d'innombrables fleurs de toutes nuances emplissaient l'air de leurs senteurs les plus suaves. Lui, cependant, ne voyait que la Fleur bleue, et il la contempla longuement avec une indicible tendresse. Il allait enfin s'en approcher quand elle se mit soudain à tressaillir et à changer d'aspect ; les feuilles devinrent plus brillantes et se serrèrent contre la tige qui s'allongeait ; la fleur s'inclina vers lui et les pétales formèrent en s'écartant une collerette bleue où flottait un visage délicat. Son doux émerveillement croissait à mesure que s'accomplissait l'étrange métamorphose ».

Au-delà des parallèles qui peuvent être effectués entre le décor de Gérard Cairaschi et celui de Novalis, l'attention doit être portée principalement sur la fleur bleue (*Die Blaue Blume*). La couleur bleue liée au divin et au céleste, renforce la dimension onirique de la scène, rappelant que le personnage d'Henri s'est éloigné du monde extérieur et réel pour plonger dans le merveilleux que lui offre le rêve. Ce dernier apparaît comme un voyage initiatique au cours duquel la fleur symbolise la quête d'un absolu, une quête poétique, une figuration du désir et de la passion. Or, comme il l'a été précisé, Gérard Cairaschi réalise ses vidéos avec la volonté de créer un rapport au rêve. À l'instar du personnage d'Henri dans le roman de Novalis, l'enfant de *Storia* et *Magia* vit, au contact de la terre et de l'eau, un moment de passage.

Dans la vidéo *Magia*, cette notion de passage est renforcée par la fabrication d'une petite barque en terre cuite. Dans la mesure où Gérard Cairaschi puise son inspiration dans différentes cultures, la barque ne peut pas être associée à une symbolique unique. Transport des morts en Océanie, symbole du passage vers l'Autre Monde en Irlande, symbole d'un retour à la matrice pour Gaston Bachelard, la barque apparaît souvent associée au voyage, à une traversée qui peut être accomplie soit par les vivants, soit par les morts. Dans la tradition chrétienne, la barque apparaît également comme le symbole de l'Église, un lieu à bord duquel les croyants peuvent prendre place pour braver les tempêtes, telle l'Arche de Noé qui dans l'installation *Ad Infinitum* de Tania Mouraud est, rappelons-le, réduite à l'état d'épave pour

signifier l'absence de salut. Toutefois, la notion de passage d'un monde à un autre doit être privilégiée dans la vidéo *Magia* en raison de la fabrication en terre cuite d'un crâne, voûte céleste du corps humain, qui montre à son tour un passage, celui de la mort corporelle qui préfigure une renaissance plus spirituelle (ill. 238).

Illustration n° 238
Gérard CAIRASCHI – *Magia*
vidéo – 3'30'' – 2010

La fabrication de la barque et du crâne dans la glaise évoque ici l'idée d'un retour aux origines. La terre, liée au féminin, à la fonction maternelle, à la fécondité, est source de vie, la matière première de la Création. Or, dans les vidéos de Gérard Cairaschi, le corps vient à la rencontre de la terre. Celle-ci se dépose sur le corps dans *Storia*, elle est manipulée dans *Magia*. Face à ces images, le spectateur se détache de la dimension onirique de la vidéo pour venir à la rencontre de la matière, du corps et de la terre. Cette attention portée au corps est essentielle dans le travail de Gérard Cairaschi qui privilégie notamment des plans sur les mains, souvent saisies dans des mouvements de caresse à la rencontre des cinq sens, glissant sur les pieds, la bouche, les oreilles et les yeux au rythme d'une musique à la sonorité tribale qui invite le spectateur à rapprocher les images qu'il observe de rituels primitifs. Le rythme musical atténue celui du « flicker », permettant ainsi de créer un équilibre et de favoriser la sensation que Gérard Cairaschi sonde le répertoire d'images de l'inconscient pour y retrouver nos racines.

L'artiste sarde Chiara Mulas rejoint cette approche de retour aux origines par le contact avec la nature dans son action-vidéo *Alma Mater* (ill. 239) dans laquelle elle apparaît nue, le corps couvert de peinture rouge, dans la grotte du Mas d'Azil au parcours labyrinthique composé à la fois de vastes galeries et de couloirs exigus qu'elle traverse en marchant, rampant, courbée ou à plat ventre, une lampe torche à la main. Dans cet espace souterrain, Chiara Mulas procède à une « union primitive et archaïque avec le monde souterrain des entrailles de la Terre » pour devenir « la réincarnation, malgré [elle] de cette entité, habitant la grotte depuis

des milliers d'années »[609]. Les bruits les plus infimes du contact de la peau avec la terre sont perceptibles, ainsi que la respiration de Chiara Mulas, offrant un rythme aux mouvements de son corps.

Illustration n° 239
Chiara MULAS – *Alma Mater*
action-vidéo – 8'32" – 2011

L'artiste plonge littéralement dans les entrailles de la terre, le corps peint en ocre rouge en écho aux rituels sacrés primitifs, afin d'incarner « le retour de [son] ancêtre »[610]. Cette rencontre du corps et de la nature n'est pas sans rappeler la vidéo *Angèle de Foligno* de Natacha Muslera où la nature était le symbole du divin avec lequel Angèle de Foligno cherchait à communier. La performance de l'actrice Cécile Duval rendait compte d'un investissement physique et émotionnel important à l'image du théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud dont le but était d'éveiller des émotions et des sensations chez le spectateur jusqu'à placer ce dernier dans une position inconfortable, à l'instar des artistes performers des années soixante. Ces derniers faisaient de l'art un vecteur à partir duquel les participants, les spectateurs/acteurs vivaient une expérience unique, collective, abolissant les frontières entre artistes et spectateurs, engagés corporellement dans un moment de création. À ce titre, l'omniprésence des corps dans les vidéos de Gérard Cairaschi, résulte d'une influence notable de l'art corporel, notamment de l'œuvre de Michel Journiac avec qui il avait collaboré pour la performance-vidéo *Messe pour un corps*. La rencontre de l'art de la performance et des rites chrétiens, a mené vers une interrogation sur la dimension rituelle intrinsèque de l'art, développée notamment par le poète Serge Pey qui ne fait toutefois aucune distinction entre *rite* et *rituel.* Il met principalement en avant le principe de répétition contre lequel la performance doit lutter afin d'éloigner l'art du divertissement. Aussi, le rite ou rituel dans l'art se présente davantage comme une habitude qui serait continuellement « réinventée, unique,

609 http://chiaramulas.fr
610 *Ibid.*

nouvelle, non codifiée »[611]. Si un art ritualiste existe, il ne doit pas être appréhendé comme un art de répétition mais au contraire comme un art de renouvellement. Il permet à l'artiste de déployer des aspects étrangers de sa propre personne, d'accueillir l'inconnu dans le but de provoquer une expérience similaire chez le spectateur, tel un rite de passage.

> « Une œuvre rituelle réussie consiste donc à un échange de fantômes. Un des fantômes de l'artiste parlant à un des fantômes du spectateur assassiné. C'est de ce passage dont nous parlons. D'invisible à invisible »[612].

En travaillant en étroite collaboration avec Serge Pey, Chiara Mulas développa son travail de performance autour de ce principe, en privilégiant la notion d'*action* à celle de *performance* afin d'éviter tout rapprochement avec l'idée de fiction et d'interprétation. Or, l'art-action de Chiara Mulas évolua vers la pratique vidéo jusqu'à devenir des action-vidéos. En effet, les vidéos issues des actions de Chiara Mulas étaient au départ réalisées dans le simple but de conserver une trace de l'œuvre. Or, la vidéo intégra progressivement le processus artistique avec des choix de réalisation précis. Bien que l'art de Chiara Mulas prît une forme nouvelle, le fond et l'engagement restaient identiques en exploitant les possibilités techniques et esthétiques de la vidéo pour provoquer auprès du public des sensations et des émotions similaires à celles d'une action en direct. L'artiste continua à accorder une place notable à la culture populaire sarde en se réappropriant des rituels oubliés ou interdits dans le but de « remettre de la poésie dans le quotidien »[613] à travers des « actes poétiques » éveillant des mythes et des symboliques du passé, créant une rencontre entre modernité et traditions pour apporter de nouveaux éclairages sur notre histoire contemporaine.

b) Réinvestissement de la culture populaire

Bien que l'héritage de la première génération d'artistes performers féminines soit incontestable dans le travail de Chiara Mulas par le caractère militant de ses actions, cette dernière se distingue toutefois de ses pairs en réalisant des actions ataviques qui puisent dans la culture traditionnelle, populaire de la Sardaigne. En effet, sa formation aux Beaux-arts de Bologne et son engagement dans les luttes sociales n'ont pas éloigné Chiara Mulas de ses

611 PEY (Serge), *Poésie-Action : manifeste provisoire pour un temps intranquille*, Bègles, Le Castor Astral, 2018, p. 548.
612 PEY (Serge), *op.cit.*, p. 549.
613 Extrait de l'entretien avec Chiara Mulas du 4 décembre 2015.

racines familiales. Originaire de la région de Barbagia, Chiara Mulas est restée attachée à sa terre natale bien qu'elle s'en soit éloignée géographiquement pour sa formation artistique. Elle en étudia l'ethnologie en s'intéressant notamment aux rituels pré-chrétiens[614] au sein desquels la femme tient le rôle de maîtresse de cérémonie en étant considérée comme un lien entre le religieux, la magie et la métaphysique. Les vidéos *S'accabadora* et *Péntuma* mettent en lumière d'une part, la place centrale que possède la femme dans l'accomplissement de ces rituels et d'autre part, la manière dont elle incarne une figure archétypale de *mater dolorosa,* faisant écho à l'action-vidéo *Agnus Day* présentée en seconde partie de cette étude, montrant une pietà contemporaine. En récupérant et en restituant des rituels religieux et païens issus de la culture populaire sarde, Chiara Mulas crée une arme de dénonciation et de résistance fortement symbolique face aux dérives de la société contemporaine et y voit le moyen d'interroger le présent à partir du passé pour mettre en lumière une certaine réalité sociale.

En effet, Chiara Mulas réalisa en 2004 une action-vidéo intitulée *S'accabadora* présentant une pratique considérée pendant longtemps comme une légende mais qui a fait l'objet d'un véritable intérêt au cours des dernières décennies. Les études qui y ont été consacrées attestent de l'existence de ce personnage qui venait donner la mort aux personnes agonisantes dont l'espoir de rémission était inexistant. Dans la vidéo, une femme habillée en noir, la tête cachée par un voile, s'avance dans une pièce, une bougie à la main pendant que sonne le glas. Elle s'agenouille auprès d'un lit en joignant les mains. Soudain, une jeune femme alitée apparaît, habillée en blanc. Ses longs cheveux bruns lui entourent le visage dont l'aspect cadavérique laisse croire qu'elle vit ses derniers instants à la lumière des bougies disposées sur la table de nuit. La femme en noir vient placer un large bâton à sa droite puis derrière la tête. Elle lui pose ensuite la main sur le front avant de la prendre dans ses bras et de l'étreindre contre sa poitrine. Une autre femme, également vêtue de noir, porte la mourante dans ses bras. Elle lui parle, pleure et l'embrasse. Soudain, la jeune femme alitée apparaît les yeux fermés, les mains croisées serrant un rosaire, vêtue d'une robe de soie et de velours aux couleurs sombres. Quatre femmes sont assises autour du lit, elles parlent et chantent. Des éléments absents ou camouflés au début de la vidéo, surgissent soudainement : une croix accrochée au mur, un miroir qui était recouvert d'un tissu noir (ill. 240). Les paroles deviennent de moins en moins audibles et le glas sonne de plus en plus fort pendant quelques instants. Puis, les paroles reviennent et les chants reprennent alors que la vidéo se termine par un très gros plan sur les

614 Rituels liés à l'euthanasie (*S'accabadora,* 2004), au géronticide rituel (*Péntuma*, 2006), au chamanisme (*Chiapra*, 2000).

yeux de la défunte qui disparaissent dans un fondu au noir tandis que les cloches continuent de sonner.

Illustration n° 240
Chiara MULAS – *S'Accabadora*
action-vidéo – 15' – 2004

Le terme *S'Accabadora* viendrait de l'espagnol *Acabar* signifiant « Finir », pour désigner celle qui vient mettre un terme à la souffrance du malade. Dans la tradition, lorsqu'une personne était agonisante et ne parvenait pas à mourir, sa famille appelait *S'Accabadora*, appelée également la *Femina Agabbadora*, une femme âgée vêtue de noir, enveloppée dans un grand foulard nommé *Su Muccadori Mannu*. Elle sortait une fois la nuit tombée en se faisant discrète afin que personne ne la voie. Elle transportait des outils dans un sac, un joug de bœuf et un marteau de bois appelé *Su Mazzocu* (ill. 241).

Illustration n° 241
Su Mazzocu
Musée ethnographique Galluras – Museo della Femina Agabaddora, Luras.

Selon la légende, le joug de bœuf, considéré comme un symbole de fertilité, de mort et de renaissance, était placé sous la tête du malade pendant trois jours et trois nuits. Durant cette première étape du rituel, *S'Accabadora* incitait le personne malade à revenir à la vie. Si la souffrance persistait, le rituel se poursuivait. Une fois arrivée, *S'Accabadora* faisait sortir la famille de la chambre du malade, retirait toute image religieuse présente dans la pièce ainsi que toute croix ou bijoux que le mourant possédait. Au cours du rituel, des prières et des formules magiques étaient prononcées, puis avec le *Mazzocu*, *S'Accabadora* donnait un

unique coup sec au malade sur la tempe, derrière la nuque ou sur le front. Cette pratique mettait fin aux souffrances et à la vie du malade. Une fois le rituel accompli, *S'Accabadora* repartait silencieusement et les membres de la famille annonçaient la mort en criant et en pleurant. Ils habillaient le défunt, l'installaient dans le lit, les mains croisées avec le rosaire entre ses mains et quatre cierges aux pieds du lit et le veillait en priant.

L'objectif initial de Chiara Mulas était de réaliser une séquence photo mais la vidéo permettait de mieux rendre compte du déroulement du rituel. L'artiste reproduisit un décor proche des années vingt et fit appel aux *attitadoras* (pleureuses) du village d'Ollolai en demandant à sa mère de filmer cette veillée mortuaire. Or, perturbée de voir sa fille mettre en scène sa propre mort, la mère de Chiara Mulas dut abandonner et confier la caméra à un tiers qui continua de filmer de manière « amateur » qui offrit à la séquence une forme d'authenticité, un caractère réaliste qui rapprocherait la vidéo d'un documentaire. La réalisation de la vidéo fut précédée de nombreuses recherches. Chiara Mulas alla à la rencontre de personnes âgées et de catholiques pratiquants qui lui expliquèrent le déroulement du rituel au cours duquel tout signe religieux devait être retiré, les objets placés selon une certaine disposition et les miroirs couverts afin que l'acte ne puisse s'y refléter. Par ce travail de terrain, Chiara Mulas voulut réaliser une ethnologie participative qui venait compléter ses recherches philosophiques, anthropologiques, sociologiques et littéraires qui révélaient que le rituel *S'Accabadora* était souvent pratiqué par des sages-femmes ou par des femmes en marge de la famille, souvent considérées comme des sorcières. Réalisé en secret, le rituel était toutefois connu de tous et pratiqué car il était assimilé à un geste de respect et d'amour.

La vidéo *Péntuma* s'inscrit dans une optique similaire. En effet, Chiara Mulas apparaît vêtue de noir gravissant une montagne en portant sa mère sur son dos. La montagne Péntuma, située en Sardaigne, tire son nom du verbe *ispéntumare* qui signifie « jeter en bas du précipice ». Ce nom fait écho à un rituel sarde, proche de rituels phéniciens, qui consistait à porter un membre de la famille sur le point de mourir au sommet d'une montagne dite « sacrée ». De ce lieu, la personne se suicidait ou était poussée dans le vide, rappelant la coutume *obasute* au Japon, qui consistait à transporter les anciens sur une montagne afin qu'ils y meurent de froid, en position de prière[615]. Chiara Mulas se réapproprie ce « géronticide rituel » afin de montrer la manière dont ses ancêtres sardes se préoccupaient du passage de la vie à la mort (ill. 242).

615 Voir STEVENS (Bernard), « Éthique et suicide au Japon » in *Revue philosophique de Louvain*, Quatrième série, tome 101, n° 1, 2003, p. 71-79.

Illustration n° 242
Chiara MULAS - *Péntuma*
action-vidéo – 16’ – 2006

L’artiste offre une poésie d’action qui ne cherche pas à ressembler ou à représenter mais à être « un passage d’un territoire à un autre »[616].

> « […] dans la multitude des rites sardes, je m’intéresse particulièrement aux coutumes liées à la naissance et à la mort, au rôle de la femme au sein de la société agro-pastorale, aux croyances populaires liées à la médecine traditionnelle, aux figures symboliques et aux archétypes, à la violence du *Codice Barbaricino*, à la superstition et au syncrétisme religieux »[617].

La réappropriation et la reconstitution des rituels découlent d’un désir de « remettre de la poésie dans le quotidien »[618] à travers des « actes poétiques » éveillant des mythes et des symboliques du passé. Les rituels anciens viennent à la rencontre du rituel de l’art-action permettant de vivre une expérience collective, de créer une liaison entre les hommes mais aussi entre les hommes et une forme de sacré qui n’est pas forcément lié à une religion mais capable de provoquer l’émerveillement, l’étonnement et la contemplation. Toutefois, bien que les spectateurs puissent avoir le sentiment d’être détachés de leur quotidien le temps de l’action, cette dernière n’a pas pour objectif de les détourner de la réalité. En effet, Chiara Mulas fait appel au passé culturel de son pays afin de mettre en lumière des problèmes contemporains et convie les participants à s’éloigner de leur comportement individualiste pour vivre une expérience collective leur permettant de prendre conscience d’une réalité sociale préoccupante et d’éveiller une interrogation profonde sur notre temps. Aussi, en faisant appel

616 ORSINO (Margherita), « Chia[p]ra Mulas : la performance, la donna, l’animale » in *Rivista di studi italiani*, Anno XXXV, n° 3, décembre 2017, p. 242.
617 Entretien in *La Voce. La rivista degli Italiani in Franci*, n° 91, 2016, p. 33 cité in ORSINO (Margherita), « Chia[p]ra Mulas : la performance, la donna, l’animale » in *Rivista di studi italiani*, Anno XXXV, n° 3, décembre 2017, p. 243.
618 Extrait de l’entretien avec Chiara Mulas du 4 décembre 2015

au sens du merveilleux du public, Chiara Mulas ajoute du sens et une symbolique à un sujet d'actualité.

c) Le rite personnel

Précédemment, Albertine Meunier avait été présentée comme une artiste travaillant à partir d'Internet qu'elle désigne comme son matériau artistique. Or, l'artiste fit un pas de côté avec la vidéo dans le cadre d'une démarche plus personnelle. À la différence de ses œuvres Internet, les vidéos d'Albertine Meunier ne sont en aucun cas une réflexion sur notre société ou notre rapport à la religion. Il s'agit davantage d'un regard sur sa vie, son passé et son rapport superstitieux aux icônes. Albertine Meunier se définit comme une personne athée qui a pourtant vu la figure du Christ et de la Vierge Marie s'immiscer progressivement dans sa vie. Toutefois, l'artiste précise qu'elle n'a pas été attirée par le dogme mais par la représentation du Christ et de la Vierge[619]. L'histoire de l'art n'est sans aucun doute pas étrangère à cet attrait pour la figure religieuse mais Albertine Meunier remarque que les icônes possèdent une place singulière et importante en tout premier lieu dans sa vie personnelle puis dans sa vie artistique. En effet, les rites et les rituels liés à la religion, ont toujours fasciné Albertine Meunier qui conserve auprès d'elle plusieurs figures du Christ et de la Vierge Marie qu'elle présente dans une série intitulée *À corps et à Christ* composée de sept vidéos de courtes durées (entre 30 secondes et 1 minute 40), de faible qualité visuelle et réalisée à partir d'un seul plan. Les images sont associées à des textes écrits ou récités par Albertine Meunier qui cherche à dépeindre la relation qu'elle entretient avec la représentation du Christ. Bien qu'à certains moments l'artiste inclue le spectateur (« Et vous ? »), ces vidéos s'apparentent davantage à un journal intime à travers lequel l'artiste réalise un travail d'introspection lui permettant de comprendre progressivement les raisons qui l'ont conduite à se rapprocher de la figure christique.

La première vidéo s'intitule *Je me promène avec dans mon porte-monnaie* montrant, dans un gros plan, la main d'Albertine Meunier au creux de laquelle est placé un petit médaillon donnant à voir le Christ ou la Vierge en fonction de l'inclinaison de l'objet. L'artiste le conserve dans son porte-monnaie en s'interrogeant sur la présence de ce Christ et de cette Vierge au milieu des pièces de monnaies. Mais dans la seconde vidéo *Christ sur lit de coton* (ill. 243), Albertine Meunier explique la genèse de cette relation singulière avec la figure du

619 Extrait de l'entretien avec Albertine Meunier du 22 octobre 2015.

Christ. Quelques années avant la réalisation de ces vidéos, au cours d'une période d'introspection la faisant revenir sur des épisodes de son passé, Albertine Meunier commença à acheter des Christ en veillant à les acquérir pour des sommes modiques dans des vide-greniers. Ce type d'achat devint une « manie » qu'elle pratiquait toujours en compagnie de sa mère. Or, la figure parentale fut rapidement intégrée dans la relation qu'Albertine Meunier commençait à entretenir avec la figure du Christ en réalisant des parallèles. En effet, l'artiste ne se contentait pas d'acheter puis de stocker les crucifix, elle les mettait en scène en les associant à d'autres objets. En effet, la vidéo montre l'un des premiers Christs achetés par Albertine Meunier. Elle lui mit dans la main droite un globe terrestre et dans la main gauche, une horloge indiquant son heure de naissance. Ce Christ « tout maigre et tout tordu » avait été déposé sur des boules de coton et des fils de fer qui « curieusement » formaient une étoile de David[620]. Le temps passa avant qu'Albertine Meunier vit soudainement dans ce Christ l'image de son père allongé sur sa mère qui était de confession juive.

Illustration n° 243
Albertine MEUNIER - ***À corps et à Christ*** **(série de sept vidéos) - 2005**
1– *Je me promène avec dans mon porte-monnaie* - 0'56''
2 – *Christ sur lit de coton* – 0'54''

Albertine Meunier mentionne de nouveau son père dans la troisième vidéo *Se protéger* dans laquelle elle insiste sur la nécessité de se protéger tandis qu'elle emploie en parallèle un vocabulaire orienté sur la notion de salissure. La rencontre du sacré et du profane, voire du trivial, se poursuit dans cette vidéo où Albertine Meunier plaça sous et à côté du crucifix deux préservatifs, l'un encore dans son emballage, l'autre sorti. Puis, Albertine Meunier justifie la position des crucifix dans la quatrième vidéo *Chez moi, les Christs sont toujours couchés* dans laquelle les Christ achetés au fil des années, sont empilés devant une rangée de livres créant un parallèle entre la collection de livres et la collection de Christ (ill. 244). Tandis que la première permet à Albertine Meunier d'enrichir son savoir et de comprendre l'Histoire, la seconde lui permet d'enrichir et de comprendre sa propre histoire. Cependant, Albertine

620 *Ibid.*

Meunier refuse de les placer en position verticale de peur de les voir souffrir car « suspendus, je suis sûre qu'ils se feraient mal » déclare-t-elle dans la vidéo. Albertine Meunier entretient ici une relation inversée avec le Christ en veillant à le protéger et non à être protégée. En les maintenant dans une position allongée, l'artiste leur évite la souffrance et la « chute ».

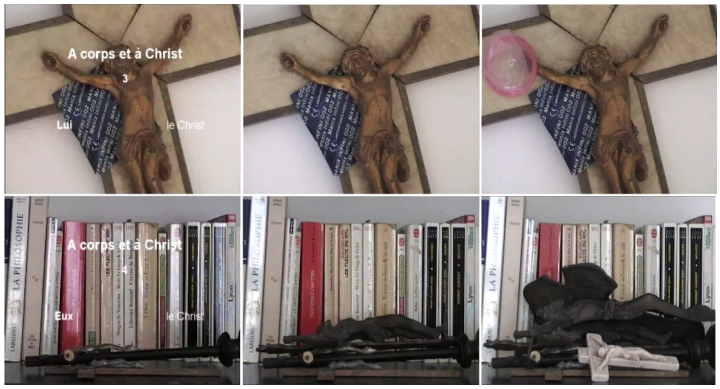


Illustration n° 244
Albertine MEUNIER - ***À corps et à Christ*** **(série de sept vidéos) - 2005**
3 – *Se protéger* - 0'49''
4 – *Chez moi, les Christs sont toujours couchés* – 0'33''

Ce souci de protection s'illustre également à travers la construction d'un petit autel dressé au culte de Marie montré dans la vidéo *À l'autel des Christs et d'une Vierge*. Une Vierge à l'Enfant ornée de petits coquillages bleus et roses accueille l'eau versée quotidiennement par Albertine Meunier qui plaça, à proximité, des crucifix et des images christiques. Avec cet « autel de la plage »[621], Albertine Meunier semble vouloir défaire l'iconographie religieuse de toute dimension sacrée pour la rapprocher au plus près de la dimension humaine ou du réel. Cette dimension humaine est renforcée dans la sixième vidéo *Crucifixion des avant-bras* (ill. 245) dans laquelle Albertine Meunier explique de manière scientifique le supplice du crucifiement, la douleur et la souffrance subies par le condamné. Tout en collectionnant les crucifix, Albertine Meunier réalisa des recherches autour de la figure christique et des conditions de sa mort. De cette explication médicale, elle retint trois mots : *suspendre*, *étouffer*, *empaler*, qui ont constitué le fil rouge de sa pensée dans la création de cette série de vidéos qui se conclut par *Chute et Fin* (ill. 246). Albertine Meunier y évoque un accident de chute au cours duquel elle cherchait à se suspendre à un arbre. Une branche lui transperça le flanc provoquant une chute qui laissa Albertine Meunier inconsciente pendant quelques instants.

621 Texte de la vidéo *À l'autel des Christs et d'une Vierge.*

Illustration n° 245
Albertine MEUNIER - ***À corps et à Christ*** **(série de sept vidéos) - 2005**
5 – *À l'autel des Christs et d'une Vierge* - 0'56''
6 – *Crucifixion des avant-bras* – 1'41''

La « rencontre » d'Albertine Meunier avec la figure christique coïncide avec une période durant laquelle l'artiste revenait sur son passé mais la « rencontre » dont parle Albertine Meunier ne concerne pas la rencontre avec le Christ mais avec sa représentation. Aussi, à travers ces Christ de vide-greniers, Albertine Meunier projette sa propre personne qu'elle cherche à protéger d'une chute. Par l'ensemble de ces gestes, elle cherche à s'extraire d'une souffrance personnelle en adoptant des rites personnalisés à travers lesquels elle projette son identité. En les construisant, en les cultivant et en les inscrivant dans son quotidien, Albertine Meunier se plonge dans une quête de sens dont elle est l'artisan, elle puise dans ses ressources personnelles afin de trouver la voie de la libération. La vidéo capture ces moments d'intimité à la manière d'un journal intime à travers lequel Albertine Meunier se confie, recherchant des réponses à des peurs liées au passé à partir de symboles religieux.

Illustration n° 246
Albertine MEUNIER - ***À corps et à Christ*** **(série de sept vidéos) - 2005**
7 – *Chute et fin* – 0'33''

Ce réinvestissement et cette rencontre des rites religieux et païens reflètent une quête de poésie et de sens au sein d'un quotidien dominé par le matériel. Les artistes vidéastes y voient une source d'inspiration notable pour exploiter la dimension immatérielle de leur technique, notamment à partir des pratiques dévotionnelles témoignant d'une recherche de communication avec le divin.

2.2. Les pratiques dévotionnelles : communication avec le divin

L'évolution de la technique vidéo a permis aux œuvres d'acquérir une qualité esthétique supérieure et le rapprochement de la vidéo avec le cinéma expérimental a conduit les vidéastes vers une nouvelle approche de la lumière, du mouvement, de la perception, de l'illusion, de l'interaction et de l'immersion. Aussi, avec le développement de ces possibilités plastiques, les artistes vidéastes ont vu l'opportunité de travailler sur des sujets qui semblaient réserver aux pratiques artistiques dites « traditionnelles ». Parmi les œuvres abordant le thème religieux, la question dévotionnelle émerge et une réflexion autour du dialogue entre la pratique votive et la vidéo peut se poser. En orientant notre propos autour de l'ex-voto, rappelons tout d'abord que ce dernier est défini comme un « objet quelconque placé dans un lieu vénéré en accomplissement d'un vœu ou en signe de reconnaissance »[622], et les études qui lui sont consacrées démontrent qu'il se caractérise par une vaste palette de typologies révélant une évolution de la nature de l'objet votif mais aussi de la pratique votive au cours des siècles. Nous pouvons notamment citer la photographie dont le passage de l'argentique au numérique interroge sur la naissance de nouvelles pratiques dévotionnelles et permet d'ouvrir le champs des possibilités plastiques de rendre visible l'invisible, de représenter la communication avec le divin[623]. Or, cette réflexion peut être déportée vers la vidéo dont le potentiel technique et plastique permet de poser la question suivante : la vidéo se présente-t-elle comme une technique favorisant la représentation des formes de communication avec le divin au XXI^{e} siècle ?

a) Temps de contemplation, temps de recueillement : immersion au cœur de pratiques dévotionnelles sur la colline de Medjugorje

L'art vidéo se caractérise par un travail autour de la lumière, du mouvement et du temps, immergeant le spectateur dans un environnement entre illusion et réalité. Les œuvres qui en résultent peuvent acquérir une dimension spectrale voire surnaturelle qui trouve un écho dans des thèmes reliés au divin. En 2010, le vidéaste italien Diego Marcon effectua des recherches sur la Vierge de Medjugorje qui le conduisirent à réaliser l'année suivante la vidéo *Litania,* déjà citée dans le seconde partie de cette étude. Pour rappel, pendant près de trente minutes, l'artiste nous mène auprès des pèlerins de Medjugorje, une localité de Bosnie-

622 Définition du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (www.cnrtl.fr)

623 DITTMAR (Pierre-Olivier), « De la trace à l'apparition, la prière photographique » in *Archives de sciences sociales des religions* [En ligne], n°174, avril-juin 2016, mis en ligne le 1er avril 2016.

Herzégovine devenue une destination importante pour les pèlerins catholique après une apparition de la Vierge sur une colline en 1981.

Dans *Litania*, dans une atmosphère estivale, au milieu des chants de cigales et de grillons, nous observons les pèlerins grimpant les montagnes pour se recueillir et prier aux pieds de la Vierge Marie et de Jésus-Christ. Plusieurs statues de la Vierge sont présentes. L'une d'elles apparaît dans un gros plan, elle est couverte de chapelets ; une image religieuse a été collée sur le portant de la croix disposée derrière la statue. En arrière-plan, on peut également apercevoir à ses côtés, un objet plus insolite, une casquette rose. Au bout de quelques secondes, une main vient toucher la statue puis la tête du pèlerin apparaît furtivement dans un mouvement d'inclinaison. Ce geste et les dépôts de chapelet à même la statue montrent un désir de communiquer directement avec la Vierge dans un lieu où l'on peut « sentir la présence de la Vierge ». Auprès de la statue de cette dernière, certains pèlerins s'inclinent, la tête posée sur les mains en position de prière ou le visage enfoui dans les bras, d'autres regardent la Vierge en lui parlant directement. Les plans rapprochés et les gros plans nous conduisent au plus près des pèlerins pour partager avec eux leurs gestes de dévotion, leur moment de recueillement et de dialogue avec la Vierge. Pendant trois minutes, l'œil du spectateur accueille et s'imprègne de l'ensemble des formes vivantes ou inertes baignant dans lumière intense, offrant notamment aux statues un aspect immaculé. Lorsque la nuit tombe, le passage de la lumière à l'obscurité est brutal et les détails des plans qui suivent sont difficilement perceptibles. Les silhouettes des statues semblent se dessiner sur l'écran mais elles sont le résultat d'un effet de persistance rétinienne qui répond au souhait de Diego Marcon de faire « résonner » l'absence des images jusqu'à ce que la Vierge Marie s'illumine au milieu de la colline plongée dans l'obscurité (ill. 247).

Litania n'est pas une vidéo-documentaire sur le pèlerinage de Medjugorje, ce dernier s'est surtout présenté comme un support de réflexion pour développer des expériences visuelles qui viennent illustrer l'atmosphère surnaturelle du lieu dans laquelle le spectateur est immergé afin de partager les moments de dévotion avec les pèlerins. En effet, le spectateur accompagne ces derniers dans leur moment de recueillement, nous accueillons les images baignées de lumière pendant quelques instants avant de plonger dans le noir comme si nous fermions les yeux. Le temps de la contemplation se transforme en un temps de recueillement où nous reproduisons un rituel de prière. Sur les trente minutes de vidéo, notons que plus de vingt sont passées au milieu de l'obscurité. Cette immersion pendant plus de vingt minutes,

invite le spectateur à se poser, à attendre, à s'habituer au noir pour percevoir progressivement, entre illusion et réalité, les nuances de formes et de couleurs qui « résonnent dans le vide ». Enfin, *Litania* rappelle également que Medjugorje est un lieu connu pour les apparitions de la Vierge. Les pèlerins viennent en ce lieu pour se recueillir mais aussi pour vivre une nouvelle apparition. Ils viennent déposer aux pieds de la statue, des objets, des photographies mais aussi leurs prières tels des ex-voto propitiatoires, dans l'attente, d'une apparition, d'un miracle. Or, après quelques instants immergé dans le noir, sans repère de temps ni d'espace, le spectateur voit la Vierge s'illuminer au milieu de l'obscurité, évoquant l'apparition miraculeuse tant attendue par les pèlerins.

Illustration n° 247
Diego MARCON – *Litania*
vidéo – 19' – 2011

Le pèlerinage de Medjugorje est une expérience qui implique une interaction avec d'autres personnes, il permet de faire naître et vivre des émotions et des pratiques rituelles collectives démontrant que la croyance implique une attitude, un comportement et surtout une expérience que Diego Marcon tente de faire vivre par l'expérience de sa vidéo et qui, dans l'exemple du pèlerinage de Medjugorje, consiste à « éprouver » la présence de la Vierge[624]. Aussi, *Litania* reflète l'intérêt que Diego Marcon porte à la dimension spirituelle du lieu en travaillant sur la lumière, l'obscurité et la manière dont la rencontre des deux peut rendre visible l'invisible, c'est-à-dire représenter dans ce cas précis, la communication avec le divin.

624 CLAVERIE (Elisabeth), *Les guerres de la Vierge : une anthropologie des apparitions*, Paris, Gallimard, coll. NRF essais, 2003.

b) Entre ombre et lumière, image fixe et image en mouvement : la perception de l'ex-voto au XXIe siècle par Clément Cogitore

Au-delà des perspectives esthétiques que peuvent offrir les pratiques dévotionnelles, ces dernières se présentent également comme un véritable sujet de réflexion pour des vidéastes qui mettent au cœur de leur travail la question de la croyance dans notre société contemporaine. Parmi ces artistes, nous pouvons citer le vidéaste français Clément Cogitore qui réalisa en 2009, l'œuvre intitulée *Ex-voto* (ill. 248). Cette dernière n'est pas à proprement parler une vidéo. Il s'agit davantage d'une installation mais le lien avec l'image en mouvement est incontestable. En effet, *Ex-voto* est constituée d'une photographie transparente représentant des figures religieuses dans une vitrine. La photographie est suspendue devant six néons s'allumant et s'éteignant de manière aléatoire. Cet éclairage presque « stroboscopique produit l'effet d'un cinéma primitif de baraque foraine, où seul le battement des néons fait office de mouvement de l'image »[625]. Entre image fixe et image en mouvement, *Ex-voto* se révèle comme une œuvre ambiguë, à l'image du travail de Clément Cogitore qui ne cesse de rompre les frontières entre les différentes pratiques artistiques. De cette ambiguïté naît une forme d'instabilité conduisant le spectateur à s'interroger sur les images présentées et le lien qui les unit.

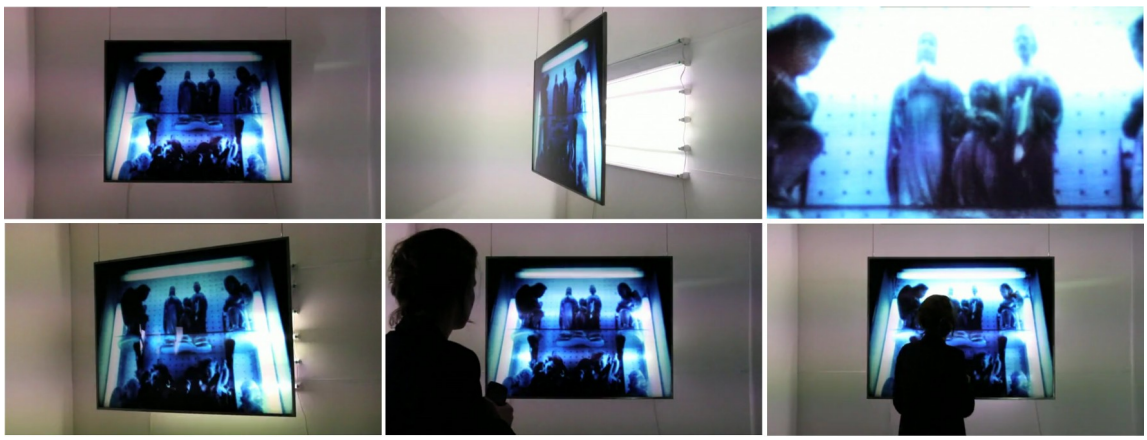


Illustration n° 248
Clément COGITORE – *Ex-voto*
Installation photographique (Diasec + 6 néons) – 130 x 100 cm – 2009

Dans un premier temps, nous sommes invités à identifier ces figures difficilement reconnaissables en raison du jeu de lumière par intermittence. Celui-ci renforce la dimension spectrale déjà présente dans la photographie d'origine. En effet, cette dernière montre les figures éclairées par des néons offrant à l'image un contraste lumineux particulièrement fort.

625 COGITORE (Clément), *Atelier*, Dijon : Presses du Réel, 2014, p. 48.

Les figures apparaissent sombres mais toutefois, une aura semble en émaner. Peu à peu, les traits se dessinent et nous devinons qu'il s'agit de figures religieuses. Toutefois, rappelons un point important qui mérite notre attention, ce ne sont pas des sculptures qui sont présentées mais une photographie de sculptures mises en scène dans une vitrine. Aussi, ces statues doivent être appréhendées comme un ensemble et non de manière individuelle. Au centre, dans la partie supérieure de la vitrine, nous pouvons identifier la figure de la Vierge Marie, Joseph et Jésus. De part et d'autre de la Sainte Famille, se tiennent deux anges à genoux. Puis, dans la partie inférieure, quatre autres figures d'anges sont disposées de manière symétrique. On note donc qu'une composition est respectée avec le souci de placer la Sainte Famille en position haute et centrale. Cet effet est d'ailleurs accentué par la prise de vue en légère contre-plongée. Dans la description faite de son œuvre, Clément Cogitore précise que les statues religieuses sont placées dans une vitrine napolitaine, un détail qui a son importance et surtout une résonance avec le titre ex-voto. En effet, l'ex-voto nous plonge au cœur d'une pratique reflétant une culture et une religion vécues particulièrement présente en Italie où sont apparus au milieu du XV^{e} siècle, les premiers ex-voto peints. L'Italie de la Renaissance fut d'ailleurs un « milieu favorable à la mutation de la pratique votive […] en sa forme picturale »[626]. Nous l'avons souligné précédemment, Clément Cogitore est un artiste rompant les barrières entre les différentes pratiques artistiques. Par le choix du support et les moyens employés pour son installation, *Ex-voto* associe photographie et cinéma primitif mais par le choix de composition de la photographie et l'attention apportée au travail de la lumière, cette œuvre vient aussi à la rencontre des peintures votives (ill. 249, 250, 251).

Illustration n° 249
Jeune fille malade
Détrempe sur bois - 1595

Illustration n° 250
Opération d'un hydropique
huile sur toile – XIX^{e} siècle

Illustration n° 251
Accouchement
huile sur toile – XIX^{e} siècle

La figure de la Vierge est souvent associée à l'ex-voto peint. Placée dans la partie supérieure du tableau, la Vierge protectrice avait « un nimbe ou une aura lumineuse [qui venait] souvent souligner [son] caractère surnaturel et rayonnant » et parfois, des angelots complétaient « ce

626 BOULLET (François et Colette), *Ex-voto marins*, Paris : éditions Maritimes et d'Outre-Mer, 1986, p. 15.

tableau céleste »[627]. Nous pouvons constater que ces éléments sont repris dans la photographie de Clément Cogitore. La lumière émanant des néons, à la fois ceux de la vitrine et ceux placés derrière la photographie, crée un effet de nimbe. Les angelots entourant la Sainte Famille évoquent ceux qui étaient placés dans les nuages qui séparaient l'espace céleste de l'espace humain dans les peintures votives (ill. 252). Le jeu de lumière est incontestablement l'élément majeur de l'installation *Ex-voto*, rendant les figures religieuses difficilement identifiables mais toutefois nimbées de mystère par l'effet de clair-obscur. Aussi, Clément Cogitore réalise avec *Ex-voto*, une œuvre liée à la question de la perception. D'une part, la perception visuelle et d'autre part, la perception que nous avons de la relation entre les différents composants de l'installation.

Illustration n° 252
Ex-votos marins

Ex-voto s'inscrit dans la démarche propre à Clément Cogitore qui consiste à associer des éléments ou des images qui ne possèdent, semble-t-il, peu voire aucun lien entre eux. Tel est l'objectif de Clément Cogitore : convaincre le regardeur de prendre le temps d'observer le visible, de le contempler afin d'y déceler « ce qui échappe à la visibilité »[628], pour créer un lien entre les images présentées dans « l'espace d'une installation et le montage d'un film »[629]. À travers ce jeu de perception, Clément Cogitore met en avant l'une de ses préoccupations majeurs : le besoin de croyance. Avec *Ex-voto*, Clément Cogitore nous renvoie à une culture et une religion dont les pratiques qui y sont liées, notamment celle du tableau peint, connurent en France un déclin lorsque la société commença à se séculariser. Toutefois, ces petits tableaux ont peu à peu fait l'objet d'un intérêt nouveau notamment à travers la restauration d'œuvres, des expositions et la publication de catalogues. Ce regain d'intérêt peut être traduit comme le reflet d'une société qui, par ce retour aux racines, tenterait de retrouver une relation avec le divin pour chercher « secours et protection » qu'elle n'a pu trouver dans

627 BOULLET (François et Colette), *op.cit.*, p. 31
628 MICHAUD (Philippe-Alain), « Il fut un temps où, parce que nous fermions les yeux, nous étions invisibles », article en ligne disponible sur le site www.clementcogitore.com.
629 PAÏNI (Dominique), « Le calme critique de Clément Cogitore » in *Atelier*, Dijon : Les Presses du Réel, 2014, p. 4.

« l'environnement humain ». Entre ombre et lumière, Clément Cogitore fait apparaître les figures religieuses comme si elles surgissaient de notre mémoire. Par ce jeu de perception, il illustre la manière dont la religion est perçue dans la société moderne. Une image stockée au milieu de nos souvenirs, dans les parties sombres de notre mémoire mais qui revient progressivement à notre esprit, tels des flashs, jusqu'à redevenir une image distincte, familière et « rassurante » dont nous souhaiterions nous rapprocher. Clément Cogitore illustre la recherche d'un support de croyance permettant d'affronter des peurs et des déceptions. Par ce jeu de lumière, Clément Cogitore ne se contente pas de révéler les formes religieuses et de réveiller nos souvenirs qui y sont liés, ils nimbent ces figures d'un certain mystère et d'une certaine magie répondant à des aspirations contemporaines cherchant à s'extraire d'une réalité dénuée de transcendance et de surnaturel.

c) Le souvenir du divin

À partir des exemples présentés, la question dévotionnelle peut se présenter pour les artistes vidéastes comme un support d'expériences visuelles et esthétiques en travaillant entre l'ombre et la lumière, le jour et la nuit, conviant ainsi le spectateur aux frontières du visible et de l'invisible pour expérimenter la pratique dévotionnelle qui, aux yeux de Clément Cogitore, se présente comme un révélateur de peurs contemporaines et existentielles issues d'une société où la dimension matérielle semble avoir pris le pas sur la dimension spirituelle. Par conséquent, la vidéo se présente ici à la fois comme une technique dont le potentiel plastique permet aux artistes de représenter voire de reproduire la communication avec le divin mais aussi comme un support qui, par un travail de perception de l'image en mouvement, de la lumière et du son, tente de réveiller chez le spectateur les souvenirs de figures religieuses ou de manière plus générale, les souvenirs de valeurs qui lui permettrait de retrouver des repères spirituels mais aussi une relation au surnaturel qui faisait partie du quotidien d'hier.

À ce titre, Clément Cogitore réalisa en 2006 une vidéo intitulée *Passages* (ill. 253) convie le spectateur dans un espace sombre où des figures religieuses apparaissent enfermées et abandonnées derrière des barreaux. Dans un mouvement de travelling latéral allant vers la droite, deux grandes fenêtres apparaissent, en légère contre-plongée, d'où jaillit une lumière blanche et vive, presque aveuglante, offrant un contraste particulièrement fort avec l'obscurité de la pièce. La silhouette de quelques objets se dessine devant les baies tandis que l'on devine

la présence d'un grillage et de barres métalliques devant la caméra nous laissant supposer que le lieu est fermé voire protégé. Mais la poussière qui s'y est installée montre surtout que les lieux n'ont pas été visités depuis longtemps. Tandis que le bruit métallique continue de résonner, la pièce disparaît dans le mouvement de travelling qui confronte alors notre regard à un nouvel écran noir pendant quelques secondes. Puis le chemin se poursuit, lent et bruyant. De nouvelles fenêtres apparaissent, la lumière est toujours vive mais le contraste a légèrement diminué et nous permet de voir, derrière des barreaux, une salle vide, abîmée et poussiéreuse. Les impacts et fissures sur les murs nous indiquent que ce lieu a contenu de la vie qui s'est aujourd'hui retirée. Après un nouveau passage dans l'obscurité, le mouvement nous conduit, d'une manière toujours lente et régulière, dans une nouvelle pièce, visuellement proche de la précédente mais cette fois-ci, de multiples objets et statues remplissent l'espace. Ils sont toutefois difficilement identifiables en raison de l'effet de contre-jour créé par le contraste lumineux encore fort mais le mouvement de travelling donne le sentiment que la lumière se déplace pour révéler qu'il s'agit de sculptures pieuses et d'éléments architecturaux d'édifices religieux disposés sans ordre précis, figés dans un espace clos, derrière les mêmes barreaux que la pièce précédente.

Illustration n° 253
Clément COGITORE – *Passages*
vidéo – 4' – 2006

L'obscurité revient quelques instants puis, ce sont de nouvelles sculptures qui apparaissent plus nombreuses mais toujours conservées derrière des barreaux dans une pièce identique à la précédente. La lumière est toutefois plus douce et permet donc d'identifier plus aisément les sculptures, ces figures religieuses qui ont été oubliées et rangées au fond de notre mémoire. D'un aspect tout d'abord spectral, elles semblent peu à peu se matérialiser comme un souvenir lointain devenant de plus en plus clair. Dans la dernière pièce, comme un écho à la cène, une longue table apparaît autour de laquelle mangent une dizaine de personnes, des hommes et des

femmes habillés de manière moderne qui ne parlent pas, ni se regardent. La table est remplie de plats, de verres, d'une carafe de vin et de bougies.
Les statues ont laissé la place à des personnages de chair et de sang qui donnent vie à nos souvenirs. Ces derniers qui, au départ, étaient plongés dans l'obscurité, sont remontés peu à peu à la surface de notre mémoire jusqu'à prendre vie. Pourtant, les barreaux sont toujours présents, il ne tient qu'à nous de les ouvrir pour redonner vie à nos souvenirs. La « cène » disparaît à son tour pour confronter le spectateur à un nouvel écran noir avec toujours le bruit mécanique en fond sonore quand soudainement, un bruit d'ailes se fait entendre comme si un oiseau venait de s'envoler. La cage de nos souvenirs se serait-elle ouverte ? Dans un dernier mouvement de travelling, nous revenons à l'image de départ. Une boucle vient de se fermer.

Le montage de *Passages* permet au spectateur d'avoir le sentiment de visionner un plan séquence où des pièces se succèdent les unes après les autres. Les ouvertures rappellent celles d'une église avec les croisillons qui prennent des allures de croix christiques offrant au lieu une apparence de tombeau où le silence est rompu par une « machine infernale qui sonorise le travelling »[630]. Ce bruit métallique et répétitif accentue la lourdeur de l'atmosphère où la vie semble être en suspens. Le mouvement de la caméra, lent et régulier, permet toutefois de donner vie de manière énigmatique et spectrale, par le jeu d'ombres et de lumière, aux multiples éléments figés dans un espace qui s'apparente à un site de conservation à l'abandon. Les pièces apparaissent lentement et progressivement, les unes après les autres où le temps semble être suspendu.

Dans les vidéos de Clément Cogitore, le temps semble retenir son souffle. Clément Cogitore met le spectateur face à des images, parfois trouvées ici et là, puis montées ensemble pour créer une situation devant laquelle notre imagination est invitée à se laisser aller. En se passionnant pour l'image en mouvement, Clément Cogitore s'est confronté à un domaine où les classifications sont nombreuses. Pourtant, le réalisateur a su se distinguer entre autres, par cette capacité à balayer d'un revers de la main la distinction entre fiction et documentaire, cinéma et télévision, pellicule et vidéo au sein de son travail. Issu d'une formation aux arts décoratifs de Strasbourg puis au Fresnoy, le studio national des arts contemporains de Tourcoing, Clément Cogitore a rapidement réalisé un travail où se mêlent films, vidéos, installations et photographies, démontrant ainsi qu'il ne fait pas de distinction entre « les deux

630 PAÏNI (Dominique), « Le calme critique de Clément Cogitore » in *Atelier*, Paris, Presses du Réel, 2014, p. 3.

faces de son identité, artiste ET cinéaste »[631]. Entre fiction et documentaire, les œuvres de Clément Cogitore captent le réel mais d'une manière singulière, illustrant cette capacité de la part de l'artiste/cinéaste à travailler l'entre-deux. Il montre le résultat, les conséquences d'un « trauma » qui, lui, n'est pas montré. Ce n'est pas le plus important, ni le plus utile, les traces de ce trauma sont suffisantes pour l'évoquer, pour faire part de sa présence. « Quelque chose s'est produit » souligne Jean-Michel Frodon, « il n'importe pas tellement de savoir quoi. Il importe d'en observer les effets, et de chercher à trouver sa place face à eux. Le geste artistique de Clément Cogitore se tient là, dans l'association de ces deux questions : qu'est-ce qui se passe, à présent ? Où se tenir face à ce qui se passe ? »[632]. *Passages* en est l'illustration avec ces lieux où le temps semble être suspendu avec cette poussière omniprésente mais où les marques sur les murs et le rangement anarchique voire brutal des sculptures, révèlent que des événements ont animé les lieux.

Clément Cogitore met son spectateur face à des figures, des personnages et des lieux énigmatiques autour desquels nous ne cessons de nous interroger sur leur identité, leur présence et leur passé. Aussi, l'artiste vidéaste semble entrer dans notre mémoire. Au commencement, tout y est noir puis on « descend » peu à peu, accompagné d'un bruit mécanique et répétitif, dans les tréfonds de nos souvenirs pour y retrouver des figures et des valeurs oubliées. La vidéo se présente alors comme un médium de représentation de communication avec le divin mais aussi et surtout, au XXI^{e} siècle, comme le médium de représentation du souvenir que nous avons du divin.

631 PAÏNI (Dominique), *ibid*.

632 FRODON (Jean-Michel), « Clément Cogitore : disponibilité augmentée » in *Atelier*, Paris, Presses du Réel, 2014, p. 5.

Conclusion

Interroger les relations entre l'art vidéo et le religieux peut conduire à certains rapprochements inexacts en évoquant à titre d'exemple un « art vidéo religieux ». Parler d'un art vidéo religieux pourrait impliquer une relation entre une institution religieuse et les artistes. Or, il n'en est rien. Bien que les thèmes religieux aient constitué le noyau des œuvres présentées, ces dernières n'ont fait l'objet d'aucune commande d'Église et les exemples d'œuvres *in situ* sont le fruit de commandes d'associations ayant réhabilité des lieux cultuels en lieux culturels. Le lien avec les institutions religieuses est donc ici absent et cet intérêt porté au religieux de manière totalement autonome est l'une des raisons qui ont motivé ce travail de recherches. Au-delà des sources bibliographiques qui ont permis de comprendre l'évolution du religieux dans la société moderne, les témoignages des artistes ont permis à leur tour de déceler une forme de désenchantement au sein d'une société occidentale ancrée dans la quête de la performance, de la vitesse, du gain, du plaisir immédiat mais aussi marquée par un repli sur soi trahissant parfois une certaine appréhension vis-à-vis de ce qui nous est inconnu. Dans cet espace, le religieux et toute la dimension spirituelle qu'il peut apporter, ne semble pas avoir sa place et sa présence au sein d'un art lié aux nouvelles technologies apparaît encore moins probable. Pourtant, les recherches ont bien démontré que le religieux était présent dans l'art vidéo sous des formes variées avec des intentions tout aussi diverses.

Si l'on parle de la relation plus ciblée de la vidéo et de la religion, celle-ci n'est pas inédite. Comme il l'a été souligné, notamment en évoquant l'exposition *Medium Religion : faith, geopolitics, art*, la religion a su s'emparer de la vidéo, notamment à des fins de propagande. Aussi, cette relation était tissée autour de la communication impliquant un rapprochement avec les domaines politiques et sociaux. Certains vidéastes se sont saisis de cette relation afin de mettre en évidence le rôle des médias dans la diffusion d'une certaine image de la religion et de son rôle social. Parfois proches d'une vidéo documentaire, réalisées avec une caméra embarquée, dénuées de tout effet post-production, ces vidéos créent une relation frontale avec le sujet laissant peu de place à une dimension poétique. Or, ces œuvres ne constituent qu'un petit échantillon des vidéos étudiées. Les artistes français et italiens ont, pour la plupart, porté un regard plus large en s'intéressant aux différentes strates que proposait le religieux, offrant la possibilité d'aborder des sujets liés à l'au-delà, à l'invisible, à la spiritualité, au sacré à

partir desquels l'imaginaire de l'artiste se déploie, notamment en revenant vers certaines racines culturelles.

Ces racines culturelles comprennent tout d'abord un héritage artistique qui constitue une importante source d'inspiration esthétique et symbolique nourrissant leur travail. Les vidéastes français et italiens se rejoignent sur ce terrain avec des influences similaires notamment en puisant dans la période baroque. L'apport est ici double car il permet aux vidéastes d'une part, de venir à la rencontre de sujets religieux résonnant avec des thèmes liés à la condition humaine, leur offrant ainsi le moyen de créer une œuvre symboliquement forte stimulant la mémoire collective ; et d'autre part, de rapprocher l'œuvre vidéo de la tradition picturale créant un dialogue entre les arts et le temps. Puis, en plongeant dans leurs racines culturelles, les vidéastes de cette étude exhument des traditions où se croisent des rituels religieux et païens, explorant une « croyance populaire » qui apparaît plus ancrée en Italie. Elle constitue une part essentielle de l'identité culturelle du pays que les artistes cherchent à mettre en lumière voire à revendiquer à l'heure de la mondialisation. Les rituels ne sont pas absents chez les vidéastes français mais ils n'appartiennent pas, dans les exemples présentés, à une tradition populaire française. Créés à partir de l'imaginaire de l'artiste ou piochés à travers différentes cultures, les rituels mis en image par les vidéastes français reflètent essentiellement une recherche de merveilleux contrastant avec un quotidien où le matériel est dominant.

Cette recherche de merveilleux est finalement commune à la majorité des artistes de cette étude. Le religieux y est lié et la vidéo y joue un rôle clef. En effet, la vidéo propose aujourd'hui un éventail de possibilités techniques capables de créer les effets esthétiques les plus variés et permet, dans le prolongement de la photographie, d'exploiter des sujets se rapprochant de l'évanescent, de l'immatériel, du spirituel. Le religieux se présente alors comme une vaste réserve de thèmes répondant aux attentes des artistes. Ces derniers y voient l'opportunité d'interroger les notions de temps, d'invisible, de croyances voire de magie, ouvrant le champ de création vers de riches perspectives esthétiques, capables d'immerger le spectateur dans un environnement bouleversant ses sens. Dans cette démarche, une beauté visuelle est recherchée pour capter le regard du spectateur mais elle est insuffisante pour faire de l'œuvre une expérience sensorielle unique. Une attention est donc portée au son et à sa diffusion dans l'espace, impliquant une prise en considération du lieu dans lequel la vidéo sera présentée. Lorsque la vidéo se présente sous forme d'installation, l'espace fait

automatiquement partie du processus créatif. Cependant, les vidéos diffusées sur écran ne bénéficient pas toujours des meilleures conditions de visionnage, en étant parfois exposées côte à côte avec le son de l'une parasitant celui de l'autre, en l'absence de casque audio. La concentration du spectateur est également mise à l'épreuve lorsque plusieurs écrans diffusent simultanément des images en mouvement. Aussi, les vidéastes s'accordent à privilégier la projection de leurs vidéos dans des espaces sombres, rapprochant indubitablement la projection vidéo de la projection cinématographique. L'espace doit favoriser l'immersion du spectateur dans l'image et dans l'environnement sonore de l'œuvre afin de vivre une expérience sensorielle capable de plonger le spectateur dans un état méditatif qui ne l'éloigne pas du réel mais au contraire, qui le plonge dans un état de conscience aiguë lui permettant de porter un regard neuf et éclairé sur des sujets liés à des questions existentielles et métaphysiques mises en lumière par le choix du religieux. Le corps entier du spectateur est sollicité pour le sortir d'un état purement contemplatif. Avec la télévision et Internet, visionner des vidéos est devenu un acte quotidien des plus banals. Aussi, l'œuvre vidéo doit être capable de marquer sa différence et d'offrir au spectateur une expérience qui ne se limite pas à la contemplation d'images. Cette expérience synesthésique est favorisée par les influences picturale, photographique, chorégraphique et théâtrale à partir desquelles les artistes vont exploiter le religieux dans son spectre le plus large, de la souffrance corporelle christique à la recherche d'une communication avec le divin.

L'héritage catholique commun aux vidéastes français et italiens est ici mis en valeur par le choix des thèmes leur permettant de réinvestir l'iconographie chrétienne. Cependant, le rapprochement à une croyance n'a jamais été évoquée par les artistes. Cet héritage catholique est accueilli comme un héritage culturel à travers lequel les vidéastes trouvent des ressources symboliques fortes appartenant à la mémoire collective. Toutefois, la mémoire n'est pas sans faille et elle demande parfois d'être stimulée pour retrouver des souvenirs. Les œuvres vidéos de cette étude y contribuent et les expériences sensorielles offertes ne se limitent pas à éveiller le souvenir visuel, le corps entier est appelé à se souvenir. À ce titre, les œuvres dialoguant avec les spiritualités orientales invitent le spectateur à s'interroger sur les spiritualités occidentales, sur son propre héritage religieux qui le replonge, à titre d'exemple, dans ses racines chrétiennes. Aussi, les vidéastes français et italiens proposent ici une expérience du religieux permettant au spectateur de vivre des émotions et des sensations l'amenant à porter un regard éclairé sur le monde qui l'entoure et sur sa condition d'homme. Cependant, une

hypothèse peut être soulevée, cette stimulation du souvenir du divin ne pourrait-elle pas conduire le spectateur à trouver ou à retrouver le chemin de la croyance ?

À cette question, un parallèle s'impose, ouvrant la voie à une perspective de recherches qui mérite une attention particulière en raison de son caractère transversal qui touche les différentes strates de cette présente étude. En effet, soulignons tout d'abord qu'un rapprochement avec le cinéma a été évoqué d'une part, vis-à-vis des dispositifs de projection et d'exposition et d'autre part, avec les évolutions techniques de la vidéo qui ont permis aux artistes de réaliser des œuvres avec une qualité esthétique comparable à une œuvre cinématographique. Cette évolution sur la forme a conduit à une évolution sur le fond, avec des artistes qui se sont intéressés à de nouveaux sujets dont le religieux fait partie. Aussi, un parallèle entre le traitement du religieux dans l'art vidéo et dans le cinéma ouvre la voie à un dialogue demandant une écoute attentive. La question de la croyance, du sacré, de la spiritualité dans le cinéma a déjà inspiré de nombreux chercheurs[633] mettant en lumière la richesse du sujet. Or, parmi les cinéastes qui ont exploré le sujet, Andreï Tarkovski figure parmi les plus estimés et son influence chez les vidéastes est manifeste.

Vision du monde parfois qualifiée de pessimiste, l'œuvre de Tarkovski révèle la noirceur, la violence et les peurs de l'humain à travers des paysages aux allures apocalyptiques (*Stalker*, 1979 ; *Le Sacrifice*, 1986), mais aussi son déclin vers l'artificialité. Pourtant, une dimension poétique exhale de ses films avec une volonté de révéler la vérité invisible du monde, de mettre en lumière la manifestation du divin à travers la matière et ce, à partir de ce que Tarkovski nomme la « figure cinématographique »[634]. Le cinéaste définissait celle-ci comme une « sculpture avec le temps pour matériau », évoquant sans nul doute Bill Viola qui se présente lui-même comme un « sculpteur de temps » et impliquant une pleine présence dans l'instant présent grâce au rythme donné à l'écran, allant de la lenteur au tumulte. À partir de cette figure cinématographique, Tarkovski propose un regard sur l'humanité en mettant en lumière la perte du sens du sacré, de la foi et de la relation avec Dieu mais que le cinéaste tente de restituer, notamment en recréant des liens avec la nature (*Le Miroir*, 1975 ;

633 Voir par exemple, HENNEBELLE (Guy) (dir.), *Christianisme et cinéma, Cinémaction*, n° 80, Paris, Charles Corlet, 1996 ou plus récemment, DEVICTOR (Agnès), FEIGELSON (Kristian) (dir.), *Croyances et sacré au cinéma, CinémAction*, n° 134, Paris, Charles Corlet, 2010 mais aussi LEGRAIN (Olivier), *Le cinéma sacré hollywoodien*, Paris, Honoré Champion, 2014 et CAMPANI (Ermelinda), *Le sacré au cinéma*, Rome, Gremese, 2007.

634 TARKOVSKI (Andreï), « De la figure cinématographique » in CIMENT (Michel), *Andreï Tarkovski*, Paris, Rivages, coll. Dossier Positif-Rivages, 1988, p. 70.

Nostalghia, 1983). Tarkovski fait vivre à ses personnages des parcours initiatiques partagés avec le spectateur qui, à l'instar du spectateur d'une œuvre vidéo, est invité à vivre une expérience qui le conduit à être pleinement présent puis pleinement conscient de l'état du monde, tout en le guidant vers un chemin spirituel. Aussi, l'œuvre de Tarkovski porte une lueur d'espoir, à l'image du poète Andrej Gortchakov qui, dans *Nostalghia*, traverse la piscine de Sainte-Catherine, une bougie à la main, en veillant à ce qu'elle ne s'éteigne pas (ill. 254). Or, le personnage n'y parviendra qu'au bout de la troisième fois, illustrant que la voie spirituelle ne peut être parcourue sans obstacle, sans échec ou sans détour.

À partir du religieux il y a, entre Tarkovski et les vidéastes étudiés, cette volonté commune de faire vivre au spectateur une « expérience intérieure » capable de le mener vers une nouvelle conscience de soi et du monde mais aussi vers une voie spirituelle où l'attend peut-être une « révélation ». Tarkovski affirmait que « la fonction de l'art n'est pas, comme le croient même certains artistes, d'imposer des idées ou de servir d'exemple. Elle est de préparer l'homme à sa mort, de labourer et d'irriguer son âme, et de la rendre capable de se retourner vers le bien ». Le vidéaste Louis-Cyprien Rials rejoint cette pensée en la citant régulièrement, tout en soulignant que l'œuvre créée doit contribuer autant à faire évoluer la pensée du spectateur que celle de l'artiste. Aussi, il résumait son propre travail par ces mots : « Je cherche à irriguer autant le cœur des autres que le mien, en même temps ».

Illustration n° 254
Andreï TARKOVSKI – *Nostalghia*
Film (Long-métrage) – 121' – 1983

Index

Abramović (Marina).....158, 204, 222
Acconci (Vito).....35
Ahtila (Eija-Liisa).....14
Artaud (Antonin).....215, 218, 220, 221, 223, 379
Attia (Kader).....39, 94, 121, 122
Averty (Jean-Christophe).....32
Avraamov (Arseny).....302
Bacon (Francis).....44, 300, 328
Ballestra (Maria Rebecca).….346, 347, 349, 350, 351, 355
Barcellona (Federica).....197, 198, 199, 200, 217, 218, 254, 312
Barrié (Nicolas).....177, 179, 268, 269, 306, 308
Bartolo (Andrea di).....13, 330, 331
Bataille (Georges).....185, 218
Bavcar (Evgen).....307
Becher (Bernd & Hilla).....119
Béjart (Maurice).....223
Bell (Larry).....274
Benjamin (Walter).....145, 266, 355
Bernot (Marc).....288
Beuys (Joseph).....374
Blocher. (Sylvie) 14, 40, 109, 110, 111, 112, 170, 171, 172, 174, 175, 227, 228, 313
Bologna (Vitale da).....286
Bonora (Lola).....33
Bosco (Pasquito del).....32
Boughriet (Halida)…39, 126, 127, 128, 129, 159, 161, 162
Bruegel (Pieter).....65, 66
Brus (Günter).....374
Buffalmacco (Buonaminco).....149-153
Bussanich (Antonella).....162-164, 312-313
Cage (John).....299, 305
Cahen (Robert).....31, 40, 310, 311, 312
Cairaschi (Gérard).…31, 140-145, 149, 326, 374, 375, 376, 377, 378, 379
Camporesi (Silvia).....223, 225-227
Canali (Leo) 40, 50-53, 55, 164-165, 167-170, 198, 208-210, 312, 313, 326
Caravage (Michelangelo Merisi da Caravaggio, dit Le) 210, 244-248, 250, 252, 254-256, 258, 313
Carras (Nicolas).....303-306
Carroll (Lewis).....270
Cassar (Éric).....304
Castor (Marion).....40, 81- 83, 178-179, 229, 285, 292-296, 298-299
Cecchetti (Alex).....232-237, 239, 243
Cherkaoui (Sidi Larbi).....228
Chion (Michel) 300, 315-325, 344
Cocteau (Jean).....307, 366
Coggins (Guy).....268, 269
Cogitore (Clément).....392-395, 397-398
Constable (John).....261, 263-264
Coomaraswamy (Ananda).....334
Craig (Gordon).....215
Cranach (Lucas).....57, 59
Cruz-Diez (Carlos).....282
Cunningham (Merce).....223
David (Jacques-Louis).....287
Davis (Douglas).....35
Deane (Ada Emma).....267
Debord (Guy).....230
Dionisio (Irene).....39-40, 132-133, 135-139
Donata d'Urso (Maria).....222
Donato (François).....317
Doyle (Arthur Conan).....267
Duchamp (Marcel).....305
Dürer (Albrecht).....141, 233-234
Durkheim (Émile).....19, 20, 22, 146, 362
Duval (Cécile).....189, 219-220, 379
Edison (Thomas).....307
Eliade (Mircea).....362
Eliasson (Olafur).....274- 276
Fabre (Jan).....222
Fanni Canelles (Manuel) ...40, 46-50, 55-59, 140, 164-170, 197, 201-203, 215-217, 285-288, 298-299, 312-313, 326
Fatmi (Mounir).....14, 38
Fellini (Federico).....99
Flavin (Dan).....274
Fluxus.....34, 43, 155
Formenti (Michela).....184, 189-192
Giaccari (Luciano).....34, 36
Giordano (Silvio).....70, 74, 76
Giotto.....210
Goethe.....263
Goldberg (André).....184, 189, 193-196, 326
Golshiri (Barbad).....14
Gortchakov (Andrej).....403
Graham (Dan).....149
Greco (Le).....77, 81
Grotowski (Jerzy).....215-217, 223
Grünewald (Matthias).....45, 46
Gudnadottir (Hildur).....369
Guzmán (Patricio).....84
Henry (Pierre).....62-63, 223, 299, 305-306
Hill (Gary).....49-50, 77
Hoghe (Raymond).....222
Hope (William).....267
Howard (Luke).....263
Irwin (Robert).....274
Isabey (Eugène).....261
Jacob (Antony) 40, 62-64, 250-254, 306, 368-370
Jankowski (Christian).....14
Janssens (Veronica).....274, 276
Jarry (Alfred).....215
Jean-Dit-Pannel (Lydie).....40, 64-67, 362-366
Jonas (Jonas).....35, 60-61
Journiac (Michel).....155, 374, 379
Kandinsky (Vassily).....15, 299, 322
Klee (Paul).....299
Koudelka (Josef).....270
Labonde (Frédéric).....240-243

Larrieu (Daniel).....223
Lazar (Florence).....39, 122-126
Lefranc (Bérengère).....129
Letendre (Valentine).....40, 346, 355-361
Lièvre (Pascal).....77-81
Liuba.....204
Lochner (Stephan).....169
Lolli (Francesca).....204
Lorrain (Claude Gellée, dit Le).....260
Lunardi (Marcantonio) 40, 84-88, 243-254, 326
Maciunas (George).....34
Mantegna (Andrea).....45, 330
Marcon (Diego).....262-266, 277-278, 389-391
Mauri (Fabio).....32
McCall (Anthony).....36-37, 274, 276
Méliès (Georges).....66
Merzbow 302
Messiaen (Olivier).....317
Messina (Antonello da).....47, 165-168, 202-203, 287, 313
Meunier (Albertine).....90-92, 313, 385-388
Michel-Ange.....198, 200
Modena (Tommaso da).....286
Monet (Claude).....261
Morellet (François).....274
Mory (Tristan).....304
Mouraud (Tania)….40, 59-61, 170-171, 176, 260-262, 285, 296-302, 346, 351-355, 377
Mréjen (Valérie).....140, 146-147, 149, 313
Muehl (Otto).....374
Mulas (Chiara).....39, 197, 204-207, 378-385
Mumler (William H.).....267
Munch (Edvard).....299
Murakami (Haruki).....225
Muslera (Natacha).....40, 184-189, 218-220, 254-258, 306-309, 313, 324-326, 379
Nadar.....307
Nain (Le).....263
Nauman (Bruce).....274
Nitsch (Hermann).....374
Nordman (Maria).....274
Novalis.....376, 377
Ohlson Wallin (Elisabeth).....241
Orlan 40, 70-72, 158-159, 170-171, 211- 212, 291, 299
Orlando (Roberta).....204
Orr (Eric).....274
Otto (Rudolf).....362, 374
Oursler (Tony).....37
Paik (Nam June).....34-35, 87-88, 282, 328, 335
Pane (Gina).....158, 182-183, 204
Panicale (Masolino da).....13, 286, 330
Pecchioli (Caterina).....104-109
Pelechian (Artavazd).....84
Pey (Serge).....230-231, 379-380
Picasso (Pablo).....299
Pieri (Jean-Claude).....40, 346, 355-361
Platel (Alain).....222-223
Poian (Cristiano).....93
Poli (Raphaël).....40, 362, 366-368
Pontormo.....13, 328, 329
Rainer (Arnulf).....44
Rauschenberg (Robert).....354
Reinhardt (Ad).....354
Rembrandt.....210, 244, 306
Rials (Louis-Cyprien)..39, 95-100, 118-122, 306, 309, 403
Ribera (José de).....244, 251-252
Rodin (Auguste).....151-152
Rosenbach (Ulrike).....169-170
Rossetti (Enrico).....32
Rossi (Sara).....40
Russolo (Luigi).....302, 305
Ruttman (Walter).....307
Sanchez (Agustin).....113, 115
Sarkis.....45-46
Satie.....299
Schaeffer (Pierre).....32, 299-300, 305, 311, 316
Schubert (Franz).....317
Segata (Roberta).....204
Studio Azzurro.....14, 31, 37, 40, 270-272
Suzuki (DT).....334
Tacon (Jean-Louis Le).....223
Tarkovski (Andrej).....402-403
Tonon (Paolo).....93
Toop (David).....307
Toti (Gianni).....31, 40, 149-154
Touam (Maya-Inès).....159-160
Turner (Joseph Mallord William).....260-262, 264
Turrell (James).....274-276
Van Eyck (Jan).....259
Varèse (Edgar).....302
Vermeer.....263
Vicuña (Cecilia).....235
Viktor (Knud).....309
Vinci (Leonard de).....105, 198, 259
Viola (Bill).....11-14, 35, 39, 77, 315, 326-341, 402
Von Schwind (Moritz).....376
Vostell (Wolf).....34
Weber (Max).....19, 20, 22
Whistler (James Abbott McNeill).....265-266
Wilfred (Thomas).....272-273
Wilson (Robert).....214
Wiseman (Frederick).....84
Zenji (Dogen).....335

BIBLIOGRAPHIE

ART CONTEMPORAIN ET RELIGIONS

- *Ainsi soit-il*, catalogue d'exposition, Musée des Beaux-Arts de Lyon, septembre 2011 – janvier 2012.
- ALEXANDRE (Jérôme), *L'art contemporain : un vis-à-vis essentiel pour la foi*, Paris, Parole et Silence, coll. Collège des Bernardins, 2010.
- *Babel*, catalogue d'exposition, Palais des Beaux-Arts de Lille, 8 juin 2012 – 14 janvier 2013.
- BERTRAND DORLÉAC (Laurence), *L'ordre sauvage : violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*, Paris, Gallimard, 2004.
- BINET (Jacques-Louis) (dir.), *Du spirituel dans l'art contemporain ?*, actes du colloque de l'association Spiritualité & Art, Palais du Luxembourg, 31 janvier - 1er février 2003, Paris, Ereme, 2003.
- BLANCHY (Lara), *Les expositions d'art contemporain dans les lieux de culte*, Grignan, Complicités, 2004.
- BOILLAT (Alain), KAEMPFER (Jean), KAENEL (Philippe) (dir.), *Jésus en représentations. De la Belle Époque à la postmodernité*, actes du colloque de l'Université de Lausanne, 6-9 mai 2009, Gollion, Infolio, 2011.
- BRIÈRE (Michel), « Installations » in *Chroniques d'art sacré*, n° 82, 2005, p. 2-5.
- BROWNSTONE (Gilbert), ROUET (Albert), *L'Église et l'art d'avant-garde. De la provocation au dialogue*, Paris, Albin Michel, 2002.
- CANTONE (Valentina) (dir.), *Le arti a confronto con il sacro : metodi di ricerca e nuove prospettive di indagine interdisciplinare*, actes du colloque de l'Université de Padoue, 31 mai – 1er juin 2007, Padoue, Cleup, 2009.
- Collectif, *Art et Spiritualité, LIGEIA, Dossiers sur l'art*, n°29-32, octobre 1999-juin 2000.
- Collectif, « Propos sur l'art vidéo » in *Chroniques d'art sacré*, n° 56, janvier 1998.
- CONTE (Richard), LAVAL-JEANTET (Marion), *Du sacré dans l'art actuel ?,* Paris, Klincksieck, 2008.
- *Corps crucifiés*, catalogue d'exposition, Musée Picasso, Paris, 1er novembre 1992 - 1er mars 1993.
- COTTIN (Jérôme), « La figure du Saint habillé par l'art contemporain : une approche théologico-esthétique » in *Transversalités*, n°108, 2008/4, p. 159-170.
  - *La mystique de l'art : Art et christianisme de 1900 à nos jours*, Cerf, Paris, 2007.
  - « La notion de 'blasphème' : éléments de réflexion » in *Arts sacrés*, n°18, juillet-août 2012.
  - « Œuvres 'blasphématoires' : un problème de réception, non de création », Dossier *« Que ton nom soit sanctifié ». Réflexions sur le blasphème* in *ThéophiLyon. Revue de l'Institut Catholique de Lyon*, t. XXII, vol. 2, 2016, p. 309-329.
- COTTIN (Jérôme), DIETSCHY (Nathalie), KAENEL (Philippe), SAINT-MARTIN (Isabelle) (dir.), *Le Christ réenvisagé : variations photographiques contemporaines*, Gollion, Infolio, 2016.
- COTTIN (Jérôme), GRAB (Wilhelm), SCHALLER (Bettina) (dir.), *Spiritualité contemporaine de l'art. Approches théologiques, philosophiques et pratique*, Genève, Labor et Fides, 2012.
- DALL'ASTA (Andrea), MORALE (Giovanni), *La rivelazione dell'Apocalisse. Il destino dell'uomo nell'arte tra passato a presente*, Cinisello Balsamo, Sivana, coll. Biblioteca d'arte, 2015.
- DEBUYST (Frédéric), *L'art chrétien contemporain de 1962 à nos jours*, Paris, Mame, 1988.
- DIDI-HUBERMAN (Georges), *L'image ouverte : motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, coll. Le temps des images, 2007.

- DIERKENS (Alain), PEPERSTRAETE (Sylvie), VANDERPELEN-DIAGRE (Cécile), *Art et religion*, Bruxelles, Université de Bruxelles, coll. Problèmes d'histoire des religions, 2011.
- DIETSCHY (Nathalie), *Le Christ au miroir de la photographie contemporaine,* Neuchâtel, Alphil : Presses Universitaires Suisses, 2016,
- DRUGEON (Fanny), SAINT-MARTIN (Isabelle), *L'art actuel dans l'Église, de 1980 à nos jours*, Paris, Ereme, 2012.
- FILLIOT (Philippe), *Illuminations profanes : art contemporain et spiritualité*, Paris, Scala, 2014.
- GRENIER (Catherine), *L'art contemporain est-il chrétien ?*, Paris, Jacqueline Chambon, coll. Rayons art, 2003.
- GROJNOWSKI (Daniel), *Photographie et Croyance*, Paris, La Différence, 2012.
- *Heaven*, catalogue d'exposition, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 30 juillet – 17 octobre 1998.
- HLAVAJOVA (Maria), LÜTTICKEN (Sven), WINDER (Jill), *The return of religion and other myths : a critical reader in contemporary art*, Rotterdam, Post Editions, coll. BAK critical readers series, 2009.
- *Holy inspiration : religion and spirituality in modern art*, catalogue d'exposition, De Nieuwe Kerk, Amsterdam, 13 décembre 2008 – 19 avril 2009.
- *Iconoclash : Beyond the image-wars in Science, Religion and Art,* catalogue d'exposition, ZKM, Karlsruhe, 4 mai - 1er septembre 2002.
- *Il velo*, catalogue d'exposition, Il Filitoio, Caraglio, 28 octobre 2007 – 24 février 2008.
- LECOQ-RAMOND (Sylvie) (dir.), *Regards contemporains sur Grünewald*, Colmar, Musée d'Unterlinden, 1995.
- LEIRIS (Michel), *Le merveilleux*, Bruxelles, Didier Devillez Éditeur, 2000.
- *Marie-Madeleine contemporaine,* catalogue d'exposition, Musée de l'Hospice Comtesse, Lille, 3 février – 30 avril 2005.
- *Medium Religion : Faith, Geopolitics, Art*, catalogue d'exposition, Center for Art and Media, Karslruhe, 23 novembre 2008 – 19 avril 2009.
- M. FAÏK-NZUJI (Clémentine), *La puissance du sacré : l'homme, la nature et l'art en Afrique noire*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1993.
- PAPARONI (Demetrio), *Eretica : la transcendance et le profane dans l'art contemporain*, Milan, Skira, 2008.
- *Pixxelpoint : For God's sake – 9th International New Media Art Festival*, Nova Gorizia, Gorizia, 5 au 12 décembre 2008.
- PY (Olivier), « Théâtre et blasphème », Dossier *Du blasphème dans l'art* in *Arts Sacrés*, n° 18, juillet-août 2012, p. 48-51.
- RENAUD-CHAMSKA (Isabelle), *Marie-Madeleine en tous ses états : typologie d'une figure dans les arts et la littérature, IVe-XXIe siècle*, Paris, Cerf, 2008.
- RIEFFEL (Véronique), *Islamania : de l'Alhambra à la burqa, histoire d'une fascination artistique*, Paris, éditions Beaux-Arts, 2011.
- RINUY (Paul-Louis), « L'art contemporain et le christianisme : malentendu créatif et fulgurances » in *Transversalités*, N°106, 2008/2, p. 187-194.
  - « L'art vidéo, une si étrange présence », in *Chroniques d'art sacré*, N° 56, hiv. 1998, p. 2-5.
  - « La création artistique contemporaine, l'expérience chrétienne du temps » in BINET (Jacques-Louis) (dir.), *Du spirituel dans l'art contemporain ?*, actes du colloque de l'association Spiritualité & Art, Palais du Luxembourg, 31 janvier - 1er février 2003, Paris, Ereme, 2003.
- RINUY (Paul-Louis), SAINT-MARTIN (Isabelle) (dir.), *Sainte Face : visage de Dieu, visage de l'homme dans l'art contemporain*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2015.

- SAINT-MARTIN (Isabelle), *Art chrétien, art sacré. Regards du catholicisme sur l'art. France XIX^e^-XX^e^*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014.
  - « Approches du merveilleux dans la culture catholique du XIX^e^ siècle» in *Romantisme*, vol. 170, n°4, 2015, p. 23-34.
  - « Du spirituel dans l'art du XX^e^ siècle » in *Archives de sciences sociales des religions* [En ligne], n° 144, octobre-décembre 2008.
- *Une spiritualité au féminin*, catalogue d'exposition, Musée d'art sacré de Dijon/Musée du Hiéron de Paray-le-Monial, 20 mars – 30 décembre 2013.
- *Traces du sacré*, catalogue d'exposition, Centre Pompidou, Paris, 7 mai – 11 août 2008.
- *Variations autour de la crucifixion : regards contemporains sur Grünewald*, catalogue d'exposition, Musée d'Unterlinden, Colmar, 1993.
- *Le voile dans tous ses états*, catalogue d'exposition, Péristyle de l'Hôtel de Ville de Neufchâtel, 1^er^ – 15 novembre 2012.

HISTOIRE DE L'IMAGE CHRÉTIENNE

- BŒSFLUG (François), *Dieu et ses images : une histoire de l'éternel dans l'art*, Montrouge, Bayard, 2008.
  - « La moquerie par l'image : un retour du blasphème ? » in *Esprit*, 2013/5, p. 42-50.
  - *Le regard du Christ dans l'art : IV^e^-XXI^e^ siècles, temps et lieux d'un échange*, Paris, Mame-Desclée, 2014.
  - *Religions et caricatures : les défis de la représentation*, Montrouge, Bayard, 2016.
- BŒSFLUG (François), LOSSKY (NICOLAS) (dir.), *Nicée II 787-1987 : douze siècles d'images religieuses*, Paris, Cerf, 1987.
- CHRISTIN (Olivier), « Du culte chrétien au culte de l'art : la transformation du statut de l'image (XV^e^-XVIII^e^ siècles) » in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 49-3, 2002/3, p. 176-194.
- DEBRAY (Régis), *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, NRF-Gallimard, 1992.
- DECONINCK (Ralph), WATTHÉE-DELMOTTE (Myriam) (dir.), *L'idole dans l'imaginaire occidental*, actes du colloque du Centre de recherches sur l'imaginaire de l'Université catholique de Louvain, avril 2003, Paris, L'Harmattan, 2005.
- FISEROVA (Michaela), « Image, sujet, pouvoir. Entretien avec Marie-José Mondzain » in *Sens public*, [En ligne], 2008/1, URL : http://www.sens-public.org/article.php3?id_article=500.
- MONDZAIN (Marie-José), *Image, icône, économie : les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Seuil, 1996.
- SCHLEGEL (Jean-Louis), « La passion des images : aniconismes, iconoclasmes, iconophiles », in *Esprit,* n°6, 2016/6, p. 38-47.
- SERS (Philippe), *Icônes et saintes images*, Paris, Belles Lettres, 2002.
- TSIKOUNAS (Myriam), « Mater Dolorosa » in *Sociétés & Représentations*, vol. 39, 2015/1, p. 197-208.
- *Les vanités dans la peinture du XVII^e^ siècle : méditation sur la richesse, le dénuement et la rédemption,* catalogue d'exposition, Musée du Petit Palais, Paris, 15 novembre 1990 – 20 janvier 1991.

- *A chi piace la paura ?*, catalogue d'exposition, Casa Marta, Coredo, 13 août – 4 septembre 2011.
- ALBERTI (Carine), « Antonin Artaud : tentatives et apories d'une réflexion sur l'art » in *Le Philosophoire*, n° 7, 1999/1, p. 242-251.
- ARDENNE (Paul), *L'image-corps – Figures de l'humain dans l'art du XX^e siècle*, Paris, Regard, 2001.
- ARTAUD (Antonin), *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1985.
- *Autoritratte : artiste di capriccioso e destrissimo ingegno,* catalogue d'exposition, Musée des Offices, Florence, 17 décembre 2010 – 30 janvier 2011.
- AZIOSMANOFF (Florent), *Living art : l'art numérique*, Paris, CNRS, 2009.
- BALPE (Jean-Pierre), BARROS Manuela (de) (dir.), *L'art a-t-il besoin du numérique ?*, actes du colloque du Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, 20-30 juillet 2004, Paris, Lavoisier, 2006.
- BARBUT (Clélia), « Logiques de l'incarnation à l'œuvre dans les images de performance des années 70 ou les avant-gardes et la contradiction » in *LIGEIA*, n° 121-124, 2013/1, p. 121-129.
- BARTHES (Roland), *La chambre claire*, Paris, Gallimard, Seuil, coll. Cahiers du cinéma, 1980.
- BARTORELI (Guido), *Studi sull'immagine in movimento : dalle avanguardia a Youtube*, Padoue, Cleup, 2015.
- BELLOUR (Raymond), *La querelle des dispositifs : cinéma – installations, expositions*, Paris, P.O.L, 2012.
- BEN-GHIAT (Ruth), « Un cinéma d'après-guerre : le néoréalisme italien et la transition démocratique » in *Annales. Histoire, Sciences sociales*, 2008/6, p. 1215-1248.
- BENJAMIN (Walter), *L'œuvre d'art à l'ère de la reproductibilité*, Paris, Allia, 2003.
- BERNAS (Steven), *Le corps sensible*, Paris, L'Harmattan, coll. Champs Visuels, 2013.
  - *La croyance dans l'image*, Paris, L'Harmattan, coll. Champs Visuels, 2006.
- BEYROUTHY (Damien), *Corps peuplés d'images, corps peuplant l'image : interrogation par l'art vidéo d'un entremêlement à l'ère dite postmoderne*, Thèse de doctorat : Arts plastiques : Toulouse 2 : 2015.
- BLOCH (Dany), *Art & vidéo 1960/1980*, Locarno, Flaviana, 1982.
- BOISSEAU (Rosita), GATTINONI (Christian), *Danse et art contemporain*, Paris, Nouvelles Éditions Scala, 2011.
- BORDINI (Silvia), *Videoarte in Italia*, Rome, Carocci, 2006.
- BOSSEUR (Jean-Yves) (dir.), *Le sonore et le visuel : intersections musique-arts plastiques aujourd'hui*, Paris, Dis Voir, coll. Arts Plastiques, 1992.
- BOURLEZ (Fabrice), « Pier Paolo Pasolini, du corps brut à la brutalité de l'image » in *Entrelacs* [En ligne], 9/2012, mis en ligne le 25 octobre 2012. URL : http://entrelacs.revues.org/357
- BURY (Józef), « Performance et temps : temps performé et temps performatif » in *LIGEIA*, n° 121-124, 2013/1, p. 184-199.
- CASTANT (Alexandre), *Les arts sonores : son & art contemporain*, Bourges, Transonic/La Box – École nationale supérieure d'art de Bourges, 2017.
  - « Penser les arts sonores » in *Critique d'art* [En ligne], 45|2015, mis en ligne le 4 novembre 2016.
  - *Planètes sonores : radiophonie, arts, cinéma*, Blou, Monografik éditions, coll. Écrits, 2010.
- *C'est pas du cinéma*, catalogue d'exposition, Le Fresnoy, Tourcoing, janvier – mars 2002.
- CHEN (Qing), *Mise en scène d'un corps performatif : entre identité et altérité*, Paris, L'Harmattan, coll. Eidos, 2017.

- CHESTIER (Aurore), « Du corps au théâtre au théâtre-corps » in *Corps*, n° 2, 2007/1, p. 105-110.
- CHIRON (Eliane), LELIÈVRE (Anaïs), *L'intime, le privé, le public dans l'art contemporain,* Paris, Publications de la Sorbonne, 2012.
- CHWIEJDA (Ewelina), « Peut-on toucher la réalité ? Les paradoxes de la violence dans l'art contemporain et la culture populaire » in *Postures*, 2014, p. 57-70.
- CLEMENS (Éric), « Les corps de Pasolini » in *Lignes*, n° 18, 2005/3, p.81-90.
- CLÉVENOT (Dominique) (dir.), *Esthétiques du voile*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. L'Art en œuvre, 2014.
- Collectif, *00'S-L'histoire d'une décennie qui n'est pas encore nommée*, Dijon, Presses du réel, 2007.
- Collectif, *L'art vidéo*, *LIGEIA, Dossiers sur l'art,* n° 133-136, juillet-décembre 2014.
- Collectif, *Fred Forest, un pionnier de l'art vidéo à l'art internet : art sociologique, esthétique de la communication et art de la communication,* Paris, L'Harmattan, 2004.
- Collectif, *Peinture et cinéma*, *LIGEIA, Dossiers sur l'art,* n° 77-80, juillet-décembre 2007.
- COMPTE (Carmen), *L'image en mouvement : la médiation du regard*, Paris, Hermès Science – Lavoisier, 2009.
- CORMERAIS (Franck) (dir.), *Poétique(s) du numérique 2*, Lavérune, L'Entretemps, 2013.
- *Corpo elettronico : videoarte tra materia, segno e sogno*, catalogue d'exposition, Complesso monumentale del San Giovanni, Catanzaro, 11 février – 25 avril 2012.
- *La coscienza luccicante : dalla videoarte all'arte interattiva,* catalogue d'exposition, Palazzo delle esposizioni, Milan, 16 septembre – 10 octobre 1998.
- COSTA (Mario), *Internet et globalisation esthétique : l'avenir de l'art et de la philosophie à l'ère des réseaux*, Paris, L'Harmattan, coll. Ouvertures philosophiques, 2003.
- COUCHOT Edmond, HILLAIRE Norbert, *L'art numérique : comment la technologie vient au monde de l'art,* Paris, Flammarion, coll. Champs Art, 2009.
- COULER-SMITH (Graham), OWEN (Maurice), *Art at the age of terrorism*, Londres, Paul Holberton Publishing, 2005.
- CRESSEILS (Anne), *Prêter son corps au mythe : le féminin et l'art contemporain*, Paris, Le Félin, coll. Les marches du temps, 2009.
- DAMOUR (Christophe), « De l'iconographie religieuse à l'imagerie universelle : les références à la Pietà dans le cinéma hollywoodien » in *LIGEIA*, n° 77-80, 2007/2, p. 111-119.
- DARMONT (Éric), MALLET (Franck), *Pierre Henry : The Art of Sounds,* [documentaire], ARTE France, 2007, 52 min., couleur.
- DAVIES (Lillian), *Mounir Fatmi : Suspect Language*, Milan, Skira, 2012.
- DEBORD (Guy), *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1992.
- DELEUZE (Gilles), *Cinéma 1 : l'Image-mouvement*, Paris, Minuit, coll. Critique, 1983.
- DEVICTOR (Agnès), FEIGELSON (Kristian) (dir.), *Croyances et sacré au cinéma, CinémAction*, n° 134, Paris, Charles Corlet, 2010.
- DUBOIS (Philippe), *La question vidéo : entre cinéma et art contemporain*, Crisnée, Yellow Now, coll. Côté Cinéma, 2012.
- DUFOUR (Isabelle), *L'image vidéo : d'Ovide à Bill Viola*, Paris, Archibooks + Sautereau, 2008.
- DUGUET (Anne-Marie), *Déjouer l'image, créations électroniques et numériques*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2002.
- *Elles@centrepompidou,* catalogue d'exposition, Musée national d'art moderne, Paris, 27 mais 2009 – 24 mai 2010.
- ÉTIENNE (Noémie), VANNOUVONG (Agnès), *À bras le corps – Matérialité, image et devenir des corps*, Dijon, Les Presses du réel, coll. Bibliothèque art action pensée, 2013.
- *Et la femme créa l'homme : 42 regards de plasticienne sur l'homme,* Espace Belleville, Paris, 4 mars – 8 avril 2004.

- FELLOUS (Michèle), “Du rite comme œuvre : l’art contemporain” in *Médium*, n°7, 2006/2, p. 106-116.
- FONTANA (Lucio), « Manifeste du mouvement spatial pour la télévision » in *Écrits de Lucio Fontana : manifestes, textes, entretiens*, Dijon, Presses du réel, 2013.
- FOULON (Pierre-Jean), *Art vidéo : commentaires*, Namur, Presses Universitaires de Namur, 2004.
- FOURMENTRAUX (Jean-Paul), *L’art et Internet : les nouvelles figures de la création*, Paris, CNRS, coll. CNRS communication, 2005.
- *Artistes de laboratoires : recherche et création à l’ère numérique*, Paris, Hermann, 2011.
- FRANCESE (Erica), « L ‘humour dans l’art contemporain » in *Le Journal des psychologues,* n°269, 2009/6, p. 45-49.
- FREZZATO (Sylvain), « La fin du merveilleux : premier cinéma et merveilleux fin de siècle » in *Romantisme*, vol. 170, n°4, p. 87-95.
- *The future is now*, catalogue d'exposition, National Museum of Modern and Contemporary Art, Gwacheon, 18 décembre 2014 – 15 mars 2015.
- *Gennaio 70, Terza Biennale internazionale della giovane pittura. Comportamenti, Progetti, Mediazioni*, Museo Civico de Bologne, 31 janvier-28 février 1970.
- GOLDBERG (Roselee), *La Performance du futurisme à nos jours*, Paris, Thames & Hudson, coll. l’univers de l’art, 2012.
- GOUDAL (Émilie), « Art et géopolitique » in *Hommes et migrations* [En ligne], n°1298, 2012, mis en ligne le 31 décembre 2014.
- GREENE (Rachel), *L'art Internet*, Paris, Thames & Hudson, 2005.
- HENNEBELLE (Guy) (dir.)*, Christianisme et cinéma, Cinémaction*, n° 80, Paris, Charles Corlet, 1996.
- HENRY (Pierre), *Journal de mes sons*, Arles, Actes Sud, 2004.
- KAYE (Nick), *Multi-media : video, installation, performance*, New-York, Routledge, 2007.
- KORFF-SAUSSE (Simone), « Les corps extrêmes dans l’art contemporain : entre perversion et créativité » in *Champ psychosomatique*, n°35, 2004/3, p. 61-74.
- LAGEIRA (Jacinto), *Regard oblique : essai sur la perception*, Bruxelles, La lettre volée, coll. Essais, 2013.
- LE BRETON (David), « Body Art : la blessure comme œuvre chez Gina Pane » in *Communications*, n° 92, 2013/1, p. 99-110.
- LEIBENSON (Claude), *Le Féminin dans l’art occidental : histoire d’une disparition*, Paris, La Différence, coll. Les Essais, 2007.
- LIANDRAT-GUIGUES (Suzanne), *Esthétique du mouvement cinématographique*, Paris, Klincksieck, 2005.
- LISCHI (Sandra), *Cine ma video*, Pise, Edizioni ETS, 1996.
- LONGUET (Patrick), *Sensibles proximités : les arts aux carrefours : ciné, danse, installation, vidéo-art*, Arras, Presses Universitaires de l'Artois, 2009.
- LUPIERI (Jean-Luc), *L’art d’action à l’ombre de Diogène : essai sur la performance*, Etterbeek, maelstrÖm ReEvolution, 2017.
- MADESANI Angela, *Le icone fluttuanti : storia del cinema d'artista e della videoarte in Italia*, Milan, Bruno Mondadori, 2005.
- MALSCH (Friedmann), « Vers la disparition de l'artiste ? Du rapport entre performance et art vidéo », in *La vidéo entre art et communication*, Paris, ENSBA, 1997.
- MANOVICH (Lev), *Le langage des nouveaux médias*, Dijon, Les Presses du réel, coll. Perceptions, 2010.
- MARINO (Bruno DI), NICOLI (Lara), *Elettroshock. 30 anni di video in Italia. 1971-2000*, Rome, Castelvecchi Editoria & Com, coll. Castelvecchi Arte, 2001.
- MEIGH-ANDREWS (Chris), *A history of video art*, Londres, Bloomsbury, 2014.

- MILLET (Catherine), *Le corps exposé*, Nantes, Cécile Défaut, 2011.
- MOULON (Dominique), *Art contemporain et nouveaux médias*, Paris, Scala, coll. Sentiers d'art, 2011.
- PANE (Gina), *Lettre à une inconnue*, Paris, ENSBA, coll. Écrits d'artistes, 2004.
- PARFAIT (Françoise), *Vidéo : un art contemporain*, Paris, Regard, 2001.
- PAUL (Christiane), *L'art numérique*, Paris, Thames & Hudson, 2008.
- PEY (Serge), *Poésie-Action : manifeste provisoire pour un temps intranquille*, Bègles, Le Castor Astral, 2018.
- PISANO (Giusy), *Une archéologie du cinéma sonore*, Paris, CNRS éditions, 2004.
- POULAIN (Alexandra) (dir.), *Passions du corps dans les dramaturgies contemporaines,* Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. Arts du spectacle – Théâtre, 2011.
- PRIGENT (Pierre), *Ils ont filmé l'invisible. La transcendance au cinéma*, Paris, Cerf, 2003.
- *Jésus au cinéma*, Genève, Labor & Fides, 1997.
- *Réalités hybrides – Electronic Shadow*, catalogue d'exposition, Fondation Vasarely, Aix-en-Provence, 29 septembre – 31 décembre 2005.
- REES (Alan Leonard), *Expanded cinema : art, performance, film*, Londres, Tate Gallery Publications, 2011.
- ROMAN (Mathilde), *Art vidéo et mise en scène de soi*, Paris, L'Harmattan, coll. Histoire et idées des Arts, 2008.
- RUSH (Michael), *Les nouveaux médias dans l'art*, Paris, Thames & Hudson, 2000.
- RUSSOLO (Luigi), *L'art des bruits : manifeste futuriste*, Paris, Allia, 2016.
- RUTTEN (Bart), VAN ASSCHE (Christine), VOLPATO (Elena), *GAM video festival : video collections from Europe*, Turin, Fondazione Torino Musei, 2002.
- SAINT-MARTIN (Isabelle), « Christ, Pietà, Cène, à l'affiche : écart et transgression dans la publicité et le cinéma » in *Ethnologie Française,* vol. 36, 2006/1, p. 65-81.
- *Sons et lumières : une histoire du son dans l'art du XX^e siècle*, catalogue d'exposition, Centre Georges Pompidou, Paris, 22 septembre 2004 – 3 janvier 2005.
- SOSSAI (Maria Rosa), *Artevideo : storie e culture del video d'artista in Italia*, Milan, Silvana Editoriale, 2002.
- SPIELMANN (Yvonne), *Video : the reflexive medium*, Cambridge Massachusetts, MIT Press, 2008.
- *Thierry Kuntzel, Bill Viola : deux éternités proches*, catalogue d'exposition, Le Fresnoy, Tourcoing, 26 février – 25 avril 2010.
- *Le troisième œil : la photographie et l'occulte*, catalogue d'exposition, Maison européenne de la photographie, Paris, 3 novembre 2004 – 6 février 2005.
- TRON (Colette), VERGÈS (Emmanuel) (dir.), *Nouveaux médias, nouveaux langages, nouvelles écritures*, Vic-la-Gardiole, L'Entretemps, 2005.
- UZEL (Philippe), « Les nouveaux territoires de l'art vidéo » in *Les territoires de l'art,* vol. 34, n°2, Automne 2002.
- VALENTINI (Valentina), *Il video a venire*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1999.
- *Le pratiche del video*, Rome, Bulzoni, 2003.
- VAN ASSCHE (Christine) (dir.), *Collection Nouveaux médias, Installations*, Paris, Centre Pompidou, 2006.
- VIART (Christophe) (dir.), *L'art contemporain et le temps : visions de l'histoire et formes de l'expérience*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. Arts contemporains, 2016.
- *Vidéo topiques*, catalogue d'exposition, Musée d'art moderne et contemporain, Strasbourg, 18 octobre 2002 – 2 février 2003.
- *Visions du futur : une histoire des peurs et des espoirs de l'humanité*, catalogue d'exposition, Musée du Grand Palais, Paris, 5 octobre 2000 - 1er janvier 2001.

- WANDS (Bruce), *L'art à l'ère numérique*, Paris, Thames & Hudson, 2007.
- WEBER (Pascale), *Le corps à l'épreuve de l'installation-projection*, Paris, L'Harmattan, coll. Histoire et idées des Arts, 2003.

SOCIOLOGIE & ANTHROPOLOGIE
(SOCIOLOGIE CONTEMPORAINE / SOCIOLOGIE DES RELIGIONS)

- ANTÈS (Peter), « Nouvelle politique, histoire et histoire des religions : le monde après le 11 septembre 2001 » in *Diogène*, n°199, 2002/3, p.26-33.
- APOLITO (Paolo), « Visions mariales sur Internet à la fin du XX^{e} siècle » in *Ethnologie française*, n° 33, 2003/4, p. 641-647.
- AUBERT (Nicole), *L'individu hypermoderne*, Toulouse, Éres, coll. Sociologie clinique, 2010.
- AUBERT (Nicole), HAROCHE (Claudine), *Les tyrannies de la visibilité : être visible pour exister ?*, Toulouse, Éres, coll. Sociologie clinique, 2011.
- AUGÉ (Marc), « Football : de l'histoire sociale à l'anthropologie religieuse » in *Le Débat,* n°19, 1982/2, p. 59-67.
- AZAR (Mia-Rose), « Les enfants soldats dans le monde arabe » in *Les Cahiers de l'Orient*, n° 105, 2012/1, p. 41-52.
- BLOK (Anton), « La mafia d'un village sicilien » in *Ethnologie française,* vol. 31, 2001/1, p. 61-67.
- BORNEUF (Anne-Florence), *Le chant et la sainte patronne : la fête de la Vara*, 346 p., Thèse de doctorat : Ethnologie : Paris 10, 1999.
- BOULLET (François et Colette), *Ex-voto marins,* Paris, éditions Maritimes et d'Outre-Mer, 1986.
- BRÉCHON (Pierre), WILLAIME (Jean-Paul) (dir.), *Médias et religions en miroir*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Politique d'aujourd'hui, 2000.
- BRONNER (Gérald), « La peur au cœur de notre quotidien technologique » in *Les peurs collectives,* Toulouse, Éres, coll. Société, 2013, p. 87-102.
- CAMPBELL (Heidi), *When Religion meets New Media*, Abingdon, Routledge, 2010.
- CAPELLE-POGĂCEAN (Antonela), MICHEL (Patrick), PACE (Enzo) (dir.), *Religion(s) et identité(s) en Europe*, Paris, Presses de Sciences Po (P.F.N.S.P.) « Académique », 2008.
- CHOLVY (Gérard), *Le fait religieux aujourd'hui en France*, Paris, Cerf, 2005.
- CLAVERIE (Elisabeth), *Les guerres de la Vierge : une anthropologie des apparitions*, Paris, Gallimard, coll. NRF essais, 2003.
- COUSIN (Bernard), *Ex-voto de Provence : images de la religion populaire et de la vie d'autrefois*, Paris, Desclée de Brouwer, 1981.
- CURNIER (Jean-Paul), « La peur de soi, l'horreur de l'homme » in *Lignes*, n°15, 2004/3, p. 53-67.
- DAKHLIA (Jocelyne), « Musulmans de France, l'histoire sous le tapis » in *Multitudes*, n° 26, 2006/3, p. 155-163.
- DAMOUR (Franck), « Le mouvement transhumaniste : Approches historiques d'une utopie technologique contemporaine » in *Vingtième siècle, Revue d'histoire*, 2018/2, p. 143-156.
  - « Le transhumanisme, une idée chrétienne devenue folle ? », in *Études*, n° 138, 2017/7 (Juillet-Août), p. 51-62.
- DAVIE (Grace), *Europe : the exceptional case. Parameters of faith in the modern world*, Londres, Darton Longman & Todd, 2002.
- DENÈFLE (Sylvette), *Sociologie de la sécularisation : être sans-religion en France à la fin du XX^{e} siècle*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- DE PAULIS-DALEMBERT (Maria Pia) (dir.), *L'Italie entre le XX^{e} et le XXI^{e} siècles : la transition infinie*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006.

- DIANTEILL (Erwan), HERVIEU-LÉGER (Danièle), SAINT-MARTIN (Isabelle), *La modernité rituelle : rites politiques et religieux des sociétés modernes*, Paris, L'Harmattan, coll. Religions en questions, 2004.
- DI LEO (Maria Adele), *Feste popolari di Sicilia*, Rome, Newton Compton Editori, 1997.
- DI NOLA (Alfonso M.), *Attraverso la storia delle religioni*, Rome, Di Renzo Editore, 2007.
  - *La morte trionfata : antropologia del lutto*, Rome, Newton & Compton Editori, 1995.
  - *La nera signora : antropologia della morte e del lutto*, Rome, Newton & Compton Editori, 2005.
- DINO (Alessandra), *La mafia devota : chiesa, religione, Cosa Nostra,* Rome, Editori Laterza, 2008.
- DITTMAR (Pierre-Olivier), « De la trace à l'apparition, la prière photographique » in *Archives de sciences sociales des religions* [En ligne], n°174, avril-juin 2016, mis en ligne le 1er avril 2016.
- DOLLÉ (Jean-Paul), « Politique de la peur » in *Lignes*, n°15, 2004/3, p. 109-118.
- DORTIER (Jean-François), TESTOT (Laurent), « Le retour du religieux, un phénomène mondial » in *Sciences Humaines*, n°160, 2005/5, p.17-25.
- DUMONT (Fernand), MONTMINY (Jean-Paul), STEIN (Michel) (dir.), *Le merveilleux : deuxième colloque sur les religions populaires*, actes du colloque de l'Université de Laval, 1971, Québec, Les Presses de l'Université de Laval, 1973.
- DURKHEIM (Émile), *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Quadrige, 2013.
- *Ex-voto napolitains du sanctuaire de la Madonna dell'Arco : XVIe–XXe siècles*, catalogue d'exposition, Maison de la Culture, Institut Culturel Italien, Nanterre, février 1982.
- FAIVRE (Daniel), *Tissu, voile et vêtement*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- FOURMENTRAUX (Jean-Paul) (dir.), *L'ère post-media. Humanités digitales et cultures numériques*, Paris, Hermann, coll. Cultures Numériques, 2012.
- FRAGNON (Julien), LAMY (Aurélia), « 'L'Après 11 septembre' ou l'étiologie d'un monde qui change. Unicité et sémantique et pluralité référentielle » in *Mots. Les langages du politique*, n°87, 2008/2, p. 57-69.
- GARELLI (Franco), *Religione all'italiana : l'anima del paese messa a nudo*, Bologne, il Mulino, 2011.
- GOFFMAN (Erving), *La mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, Minuit, 1973.
- GOSSAERT (Vincent), « Le concept de religion en Chine et l'Occident » in *Diogène*, n° 205, 2004/1, p. 11-21.
- GRAZIANO (Manlio), *Il secolo cattolico : la strategia geopolitica della Chiesa*, laterza, Rome, 2010.
- GRIFFITH (Emma), « The Anthropology of Religious Meaning Making in The Digital Age » in *Media Anthropology*, Thousand Oaks, Sage, 2005.
- HAMDI-CHÉRIF (Hafid), « Retours du religieux ou « recours » au religieux ? Laïcité et religion à l'épreuve du politique » in *Interventions sociales et faits religieux*, Rennes, Presses de l'EHESP, 2014.
- HEINICH (Nathalie), « Art contemporain, dérision et sociologie » in *Hermès, La Revue,* n°29, 2001/1, p. 121-130.
  - « Ce que la sociologie fait à l'art contemporain » in *Sociétés & Représentations*, n°11, 2001/1, p. 311-323.
  - *La sociologie à l'épreuve de l'art*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2015.
  - *La sociologie de l'art*, Paris, La Découverte, 2004.
  - *Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques,* Paris, Minuit, 1998.
- HERVIEU-LÉGER (Danièle), « Le partage du croire religieux dans des sociétés d'individus » in *L'Année sociologique,* n°1, 2010/60, p. 41-61.

- *Le pèlerin et le converti*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 2001.
- « La religion, mode de croire », *Revue du Mauss*, n°22, 2003/2, p. 144-158.
- *La religion pour mémoire*, Paris, Cerf, 1995.
- *Vers un nouveau christianisme*, Paris, Cerf, 1987.

- HEYBERGER (Bernard), *Les Chrétiens d'Orient*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je ?, 2017.
- «Les chrétiens orientaux, entre l'Islam et l'Occident » in *Les Cahiers de l'Orient,* n° 118, 2015/2, p. 11-21.
- HOCART (Arthur-Maurice), *Au commencement était le rite : de l'origine des sociétés humaines*, Paris, La Découverte, coll. Recherches. Bibliothèque du MAUSS, 2005.
- IMPAGLIAZZO (Marco), *La nazione cattolica : chiesa e società in Italia dal 1958 a oggi*, Guerini, Milan, 2004.
- ISNART (Sylvie), « Fêtes et 'religions locales' dans l'Europe contemporaine » in *Hermès, La Revue*, n°43, 2005/3, p. 59-67.
- JONVEAUX (Isabelle), *Dieu en ligne : expériences et pratiques religieuses sur Internet*, Montrouge, Bayard, 2013.
- JULIA (Aurélie), SAFA (Isabelle), « Entretien avec Henry Laurens : le lent exode des chrétiens d'Orient » in *Les Cahiers de l'Orient*, n° 118, 2015/2, p. 65-72.
- KAHN (Milka), VÉRON (Anne), *Des femmes dans la mafia : marraines ou madones ?*, Paris, éditions Nouveau Monde, 2015.
- LAFFONT (Jean-Luc), « Les pleureuses et crieuses d'enterrements dans la France méridionale » in *Études sur la mort,* n° 144, 2013/2, p. 111-130.
- LAMBIN (Rosine A.), « Paul et le voile des femmes » in *Clio. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne], n°2, 1995, mis en ligne le 1er janvier 2005.
- *Le voile des femmes : un inventaire historique, social et psychologique*, Bern, Peter Lang, 1999.
- LAMINE (Anne-Sophie), « Les bonnes raisons de la croyance au merveilleux et au superstitieux » in *Archives de sciences sociales des religions* [En ligne], n°164, 2013, mis en ligne le 20 février 2017.
- « Les croyances religieuses : entre raison, symbolisation et expérience », *L'année sociologique*, vol. 60, 2010/1, p. 93-114.
- LANGUILLE (Constantin), *La possibilité du cosmopolitisme : burqa, droits de l'homme et vivre-ensemble*, Paris, Gallimard, 2015.
- LE BRETON (David), « L'épreuve et le sacré : une quête de sens dans la modernité » in *Passions du risque*, Métailié, Paris, 2000, p. 176-187.
- « Rites personnels de passage. Jeunes générations et sens de la vie » in *Hermès, La Revue*, n°43, 2005/3, p. 101-108.
- « Le transhumanisme ou l'adieu au corps in *Écologie & politique*, n° 55, 2017/2, p. 81-93.
- *Visages de la peur*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. La condition humaine, 2009.

- MASSIGNON (Bérengère), *L'Europe avec ou sans Dieu : héritage et nouveaux défis*, Ivry-sur-Seine, L'Atelier, 2010.
- MASSON (Céline), DESPRATS-PÉQUIGNOT (Catherine) (dir.), *Le corps contemporain : créations et faits de culture*, Paris, L'Harmattan, coll. L'œuvre et la psyché, 2009.
- MASSON (Michel), « Christianisme et culture en Chine aujourd'hui » in *Histoire et missions chrétiennes*, n°18, 2011/2, p. 89-103.
- MAYEUR (Jean-François)*, Internet et religion*, Paris, InFolio, coll. Religioscope, 2008.
- MENOZZI (Daniele), « Les métamorphoses du religieux dans l'Italie contemporaine » in *Vingtième Siècle*, n°100, 2008/4, p. 155-165.
- MESLIN (Michel) (dir.), *Le merveilleux imaginaire et les croyances en Occident*, Paris, Bordas, 1984.

- MORNY (Joy), « L'impact du genre sur l'étude des religions » in *Diogène*, n°225, 2009/1, p. 113-125.
- *Religion in French Feminist Thought : critical perspectives*, Abingdon-on-Thames, Routledge, 2003.
- MUZZARELLI (Maria Giuseppina), *Histoire du voile : des origines au foulard islamique*, Montrouge, Bayard, 2017.
- OBADIA (Lionel), *Bouddhisme et Occident : la diffusion du bouddhisme tibétain en France,* Paris, L'Harmattan, coll. Religion et sciences humaines, 2000.
- ORFALI (Birgitta), « La peur des événements extraordinaires » in *Les peurs collectives*, Toulouse, Éres, coll. Société, 2013, p. 69-86.
- PACE (Enzo), *La nation italienne en crise*, Paris, Bayard, 1998.
- « Nation et religion en Italie » in CAPELLE-POGĂCEAN (Antonela), MICHEL (Patrick), PACE (Enzo) (dir.), *Religion(s) et identité(s) en Europe*, Paris, Presses de Sciences Po (P.F.N.S.P.) « Académique », 2008, p. 59-71.
- PAULIS D'ALEMBERT (Maria-Pia de) (dir.), *L'Italie entre le XX^e^ et le XXI^e^ siècle : la transition infinie,* Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006.
- PEAUCELLE (Jean-Christophe), « La France et les chrétiens d'Orient » in *Études*, 2017/12, p. 7-18.
- PERNIOLA (Mario), *Del sentire cattolico : la forma culturale di una religione universale*, Bologne, Il Mulino, 1979.
- PERRÉE (Caroline), « Exposer le miracle ou mettre de l'ordre dans le désordre de la foi : études de trois salles votives au Brésil, en France et au Mexique » in *Terrains & Travaux,* n° 30, 2017/1, 143-162.
- PIETTE (Albert), RIVIÈRE (Claude) (dir.), *Nouvelles idoles, nouveaux cultes, dérives de la sacralité,* Paris, L'Harmattan, 1990.
- PRADIER (Jean-Marie) (dir.), *La croyance et le corps : esthétique, corporéité des croyances et identités*, actes du colloque de la Maison des cultures du monde, Université Paris 8, 21-23 mai 2013, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2015.
- PUCCIO-DEN (Deborah), « 'Dieu vous bénisse et vous protège !'. La correspondance secrète du chef de la mafia sicilienne Bernardo Provenzano (1993-2006) » in *Revue de l'histoire des religions* [En ligne], 2011/2, mis en ligne le 01 juin 2014. URL : http://rhr.revues.org/7778
- RATEAU (Patrick), « Les dimensions sociocognitives des peurs collectives » in *Les peurs collectives*, Toulouse, Éres, coll. Société, 2013, p. 49-67.
- REDEKER (Robert), « Le sport, opium du peuple ou opium des politiques ? » in *Le Débat*, n°142, 2006/5, p. 185-192.
- RENARD (Jean-Bruno), *Le merveilleux*, Paris, CNRS éditions, 2011.
- « Croyances fantastiques et rationalité » in *L'Année sociologique*, n°1, 2010/60, p. 115-135.
- REVAULT D'ALLONNES (Myriam), *La crise sans fin : essai sur l'expérience moderne du temps*, Paris, Seuil, coll. Points, 2012.
- RIVIÈRE (Claude), *Les rites profanes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995.
- *Socio-anthropologie des religions*, Paris, Armand Colin, coll. Cursus, 2008.
- RIZZOLI (Fabrice), « Pouvoirs et mafias italiennes. Contrôle du territoire contre état de droit » in *Pouvoirs*, n° 132, 2010/1, p. 41-55.
- RIZZELLO (Anna) (dir.), *Cosa Nostra*, Lille, La Contre Allée, 2012.
- ROSA (Hartmut), *Accélération : une critique sociale du temps*, Paris, La Découverte, 2013.
- - *Aliénation et accélération : vers une théorie critique de la modernité tardive*, Paris, La Découverte, coll. Théorie critique, 2012.
- ROY (Olivier), *La Sainte Ignorance : le temps de la religion sans culture*, Paris, Points, 2002.
- SCHLEGEL (Jean-Louis), « La religion est-elle finie ? À propos de « Le Désenchantement du monde » de Marcel Gauchet » in *Études*, t. 363, n°10, 1985, p. 367-398.

- « Retours de Dieu à l'ère postmétaphysique » in *Esprit*, n°3, 2012/3, p. 118-130.
- SEGALEN (Martine), *Rites et rituels contemporains*, Paris, Armand Colin, coll. Cursus, 2017.
- SEVERY (Carlo), *L'objet-personne : une anthropologie de la croyance visuelle*, Paris, Rue d'Ulm/Presses de l'École Normale Supérieure – Musée du Quai Branly, 2017.
- TAPIA (Claude), « Modernité, postmodernité, hypermodernité » in *Connexions*, n°97, 2012/1, p. 15-25.
- VOLLAIRE (Christiane), « Modulations politiques et manipulations sécuritaires de la peur » in *Lignes*, n°15, 2004/3, p. 45-52.
- WEBER (Max), *Sociologie de la religion*, Paris, Flammarion, coll. Champs-Flammarion, 2006.
- WILLAIME (Jean-Paul), *Europe et religions : les enjeux du XXI^e siècle*, Paris, Fayard, coll. Les dieux dans la cité, 2004.
  - « Reconfigurations ultramodernes » in *Esprit*, n°3, 2007/3, 146-155.
  - *Sociologie des religions*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je ?, 2012.
- WINKIN (Yves), « La notion de rituel chez Goffman. De la cérémonie à la séquence » in *Hermès, La Revue*, n°43, 2005/3, p. 69-76.
- YACOUB (Joseph), « La marginalisation des chrétiens d'Irak » in *Confluences Méditerranée*, n° 66, 2008/3, p. 83-98.
- YANNICK (Aurélien) (dir.), *Le rituel*, Paris, CNRS éditions, coll. Les essentiels d'Hermès, 2010.

PHILOSOPHIE & THÉOLOGIE

- ANTIER (Guilhen), « 'Le dernier ennemi qui sera détruit, c'est la mort'. Le Christianisme est-il un transhumanisme ? » in *Études théologiques & religieuses*, t. 91, 2016/1, p. 111-127.
- BATAILLE (Georges), *L'expérience intérieure*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 2008.
- BESNIER (Jean-Michel), « D'un désir mortifère d'immortalité. À propos du transhumanisme » in *Cités*, n°55, 2013/3, p. 13-23.
  - « Le transhumanisme et la haine du corps » in *Hermès, La Revue*, n° 74, 2016/1, p. 214-218.
- BOQUET (Damien), « Incorporation mystique et subjectivité féminine d'après le *Livre* d'Angèle de Foligno († 1309) », in *Clio. Femmes, Genre, histoire* [En ligne], 26/2007, mis en ligne le 23 août 2013, http://clio.revues.org/6553
- BOUGNOUX (Daniel), *La crise de la représentation*, Paris, La Découverte, 2006.
- BOUVERESSE (Jacques), « Le besoin de croyance et le besoin de vérité » in *Agone*, n°38-39, 2008, p. 281-306.
- BURKE (Edmund), *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris, Vrin, coll. Bibliothèque des textes philosophiques, 2014.
- CHATTOPADHYAYA (Debi Prasad), « L'Inde et la relation culturelle Est-Ouest » in *Diogène*, n° 200, 2002/4, p. 100-115.
- COURT (Raymond), *La vérité de l'art ? Essai sur la figure et le sacré*, Paris, Ereme, 2003.
- DUPUY (Jean-Pierre), *La marque du sacré*, Paris, Flammarion, coll. Champs essais, 2010.
- ELIADE (Mircea), *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1965.
- ESCANDE (Yolaine), SERS (Philippe), *Résonance intérieure : dialogue sur l'expérience artistique et sur l'expérience spirituelle en Chine et en Occident*, Paris, Klincksieck, 2003.
- FAÏCK (Denis), « La différence des pensées. L'Inde et l'Occident » in *Le Philosophoire*, n° 44, 2015/2, p. 161-175.
- GAUCHET (Marcel), *Le désenchantement du monde*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2005.
- GONORD (Alban), *Le temps*, Paris, Flammarion, coll. GF Corpus, 2001.
- GROSS (Benjamin), *Shabbat*, Paris, L'Éclat, coll. Imaginaire philosophique, 2015.
- GUEULLETTE (Jean-Marie), MIDAL (Fabrice), « Méditation orientale et oraison chrétienne » (entretien) in *Études*, 2015/1, p. 89/98.

- HOUZIAUX (Alain), « Le péché originel et le devoir de mémoire » in *Topique*, n° 91, 2005/2, p. 37-54.
- *Existe-t-il une spiritualité sans Dieu ?*, Paris, Les éditions de l'Atelier, 2006.
- HUBAUT (Michel), « La parabole des vignerons homicides : authenticité et vidée première » in *Revue théologique de Louvain*, 6e année, fasc.1, 1975, p. 51-61.
- LÖWITH (Karl), « Remarques sur la différence entre Orient et Occident » in *Le Philosophoire*, n° 41, 2014/1, p. 193-222.
- LOYOLA (Ignace de), *Exercices spirituels*, Paris, Arléa, 1991.
- MAÎTRE DÔGEN, *La vrai Loi, trésor de l'Œil,* Paris, Seuil, coll. Points Sagesses, 2004.
- MERLEAU-PONTY (Maurice), *Phénoménologie de la perception III*, tome 2, Paris, Gallimard, coll. Tel-Gallimard, 1990.
- *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1964.
- MIDAL (Fabrice), *La méditation*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je ?, 2014.
- OTTO (Rudolf), *Le sacré*, Paris, Payot, 2001.
- PADMA SAMBHAVA, *Bardo-Thödol : le livre tibétain des morts*, Paris, Albin Michel, coll. Spiritualités vivantes, 1981.
- SABOT (Philippe), « Extase et transgression chez Georges Bataille » in *Savoirs et clinique*, n° 8, 2007/1, p. 87-93.
- SOULETIE (Jean-Louis), « Images de la violence dans le Nouveau Testament » in *Imaginaire & Inconscient*, n°4, 2001/4, p. 103-113.
- VAN MEENEN (Bernard), « Bible et Violence » in *Études*, t. 399, 2003/11, p. 495-506.
- VIRILIO (Paul), *Ce qui arrive*, Paris, Galilée, 2002.
- *La procédure silence*, Paris, Galilée, 2000.
- VIRILIO (Paul), FABRE (Thierry), « L'art de l'effroi » in *La pensée de midi,* n° 9, 2002/3, p. 9-20.
- WITTGENSTEIN (Ludwig), *Leçons et conversations sur l'esthétique, la psychologie et la croyance religieuse*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1992.
- WUNENBERGER (Jean-Jacques), *Le sacré*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je ?, 2009.

LITTÉRATURE

- AMÉRY (Jean), *Par-delà le crime et le châtiment : essai pour surmonter l'insurmontable*, Arles, Actes Sud, 1995.
- BRADBURY (Ray), *Fahrenheit 451*, Paris, Gallimard, coll. Folio SF, 2000.
- CHEVALIER (Jean), GHEERBRANT (Alain), *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1982.
- FOLIGNO (DE) Angèle, *Le livre des visions et instructions*, Paris, Seuil, coll. Points, 1991.
- PINNA (Giovanna), « Météorologie poétique : les nuages chez Goethe » in PIGEAUD (Jackie) (dir.), *Nues, nuées, nuages : XIVe entretiens de la Garenne Lemot*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016.
- SAMINADAYAR-PERRIN (Corinne), « Un merveilleux réaliste ? » in *Romantisme*, vol. 170, n° 4, 2015, p. 49-61.
- VAILLANT (Alain), « Le merveilleux en question(s) » in *Romantisme*, vol. 170, n° 4, 2015, p. 5-10.
- VALÈRE MAXIME, *Faits et dits mémorables*, Tome II, Livre IV-VI, Paris, Les Belles Lettres, 1997.
- VERNE (Jules), « De la Terre à la Lune » in *Le roman de la Lune*, Paris, Omnibus, 2009.

ATTIA Kader

- ATTIA (Kader), « Montres tes blessures » in *Multitudes*, n°60, mars 2015, p. 29-33.
- Collectif, *Kader Attia*, catalogue d'exposition, Musée d'art contemporain de Lyon, 15 juin – 13 août 2006.
- Collectif, *The Repair : from Occidental to extra-Occidental cultures*, Berlin, Green Box, 2014.
- Collectif, *13e Biennale de Lyon*, catalogue d'exposition, Musée d'art contemporain de Lyon, 10 septembre 2015- 3 janvier 2016.
- GAUTHIER (Léa), *Kader Attia : Repair*, Paris, Blackjack éditions, 2014.
- *Kader Attia*, catalogue d'exposition, Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, 22 mai – 30 août 2015.

BALLESTRA MARIA REBECCA

- VALENTI (Paola) (dir.), *Maria Rebecca Ballestra* : *Changing perspectives/Cambiando prospettive*, De Ferrari, Gênes, 2011.

BLOCHER Sylvie

- CAILLET (Aline), *Quelle critique artiste ? Pour une fonction critique de l'art à l'âge contemporain*, Paris, éditions L'Harmattan, coll. L'art en bref, 2008.
- Collectif, *S'inventer autrement : Sylvie Blocher*, catalogue d'exposition, Mudam, Luxembourg, 8 novembre 2014 – 25 février 2015.
- Collectif, *Sylvie Blocher : what is missing ?*, catalogue d'exposition, Museum of Contemporary Art, Sydney, 2010.
- Collectif, *Sylvie Blocher : living pictures and other voices*, catalogue d'exposition, Casino – Forum d'art contemporain, Luxembourg, 14 décembre 2002 – 16 mars 2003.
- DE DUVE (Thierry), *La déposition à propos de Déçue la mariée se rhabilla*, Paris, éditions Dis Voir, 1995.

BOUGHRIET Halida

- HANCOCK (Caroline), « Arabic Bloom » in *Tales Magazine*, printemps 2011.
- *40a mostra internazionale del nuovo cinema*, Pesaro, 25 juin – 3 juillet 2004.

CAHEN Robert

- Collectif, *Robert Cahen : installations vidéo*, catalogue d'exposition, Musée du Temps, Besançon, 16 mai – 27 septembre 2015.
- Collectif, *Robert Cahen : entrevoir*, catalogue d'exposition, Musée d'art moderne et contemporain, Strasbourg, 15 mars – 11 mai 2014.
- Collectif, *Robert Cahen : passaggi – video-installazioni 1979-2008*, catalogue d'exposition, Fondazione Ragghianti studi sull'arte, Lucca, 23 octobre 2009 – 10 janvier 2010.
- Collectif, *Robert Cahen s'installe : installations vidéo,* catalogue d'exposition, Fonds Régional d'Art Contemporain d'Alsace, 23 novembre 1997 – 26 avril 1998.
- LISCHI (Sandra), *Il respiro del tempo*, Pise, ETS, 2009.
- LISCHI (Sandra), « Mots en voyage » in *Turbulences Vidéo*, n° 31, 2001.
- LISCHI (Sandra), « Portrait d'artiste : Robert Cahen » in *Turbulences Vidéo*, n° 33, 2001.

CAIRASCHI Gérard

- VAUDE (Johanna), Entretien avec Gérard Caraschi : http://www.gerardcairaschi.com

CANALI Leo
- CAPACCHIONE (Carmen), « Intervista a Leo Canali/Festival All In », *Nucleo Art-zine* [En ligne], 11 juin 2015, http://nucleoartzine.com/intervista-a-leo-canali/

CECCHETTI Alex
- CECCHETTI (Alex), PELLEGRIN (Julie), *Entretien*, Dijon, Les Presses du réel, coll. Digressions, 2017.
- CECCHETTI (Alex), ZANGARINI (Laura), « Visita al Louvre senza Louvre » in *Corriere della sera,* 11 septembre 2017, p. 38-39.
- Collectif, *Follow your shadow. Giovani artisti italiani,* catalogue d'exposition, Galleria d'Arte Moderna, Bologne, 29 janvier – 4 avril 2005.
- ROBECCHI (Michele), « Alex Cecchetti » in *Flash Art International,* février-mars 2002, p. 111-112.

CHION Michel
- ADJIMAN (Rémi), « Entretien avec Michel Chion : de la recherche sur le son au cinéma aux pratiques de la réalisation audiovisuelle » in *Une architecture du son*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- CHION (Michel), *L'art des sons fixés ou la musique concrètement*, Fontaine, Metamkine, 1991.
- CHION (Michel), *La Messe de Terre*, [DVD], Paris, Motus/Pour Voir. [2014], 174 min., couleur, son stéréo.
- MACÉ (Pierre-Yves), « *La messe de terre* de Michel Chion : de la liturgie à l'autoportrait » in *Circuit*, n° 26, 2016, p. 43-56.
- MARCHETTI (Lionel), *La musique concrète de Michel Chion*, Rives, Metamkine, 1998.
- CARDINAL (Serge), « Michel Chion : théoricien, musicien et cinéaste : interview » in *Intersections*, n° 33, volume 1, 2012, p. 51-64.

COGITORE Clément
- MICHAUD (Philippe-Alain), *Il fut un temps où, parce que nous fermions les yeux, nous étions invisibles*, [document électronique], http://clementcogitore.com/texts/il-fut-un-temps-ou-parce-que-nous-fermions-les-yeux-nous-etions-invisibles/
- PIGEAT (Anaël) (dir.), *Atelier*, Paris, Les Presses du réel, coll. Monographies, 2014.
- *Images du sacré,* [document électronique], http://clementcogitore.com/texts/images-du-sacre/

DIONISIO Irene
- *A chi piace la paura ?*, catalogue d'exposition, Casa Marta, Coredo, 13 août – 4 septembre 2011.

FANNI CANELLES Manuel
- DELL'AGNESE (Fulvio) (dir.), *L'arte di scrivere d'arte. 2007-2017 un progetto in forma di dialogo*, [document électronique], www.manuelfannicanelles.com.
- DELL'AGNESE (Fulvio), *Kavòd*, [document électronique], www.manuelfannicanelles.com/text-fulvio-dellagnese.
- DELUISA (Antonio et Luigi), *Le chiese di Strassoldo e altre notizie*, Strassoldo, Pro Loco, 1985.
- GHERBITZ (Sarah), *La forza che genera,* [document électronique], www.manuelfannicanelles.com.

- SOSSAI (Maria Rosa), *The Tree of knowledge,* [document électronique], www.manuelfannicanelles.com/text-sossai.

GOLDBERG André
- DE NAEYER (Christine), « My sweet melancholy blues » in *L'Art même*, n° 43, p. 42.

JEAN-DIT-PANNEL Lydie
- Collectif, *Alive*, catalogue d'exposition, Vidéochroniques, Marseille, 5 mai – 3 juillet 2010.
- Collectif, *Le Panlogon : histoire du concierge de la Tour de Babel*, catalogue d'exposition, Espace d'art contemporain Camille Lambert, Juvisy-sur-Orge, 8 mars – 5 avril 2003.
- FARGIER (Jean-Paul), « Un point c'est tout » in *Turbulences Vidéo #68*, juin 2010.
- THÉLY (Nicolas), « Filmer l'acte de création » in livret DVD *Arm in arm*, *Lydie Jean-dit-Pannel 1990/2007*.
- JEAN-DIT-PANNEL (Lydie), *Arm in Arm : 1990/2007*, [DVD]. SL, ArtMalta, [2007], 2 DVD, 190 min.

LAZAR Florence
- Collectif, *Florence Lazar*, catalogue d'exposition, Musée de Grenoble, cabinet d'arts graphiques, 9 novembre 2002 – 17 janvier 2003.
- CASSAUGNAU (Pascale), « Récits histoires/pour un cinéma non-fiction » in *L'Art Même*, n° 47, 2010.
- SAGRADINI (Lucia), « Exp(l)oser le temps : Clarisse Hahn & Florence Lazar » in *Multitudes*, n° 51, printemps 2013, p. 36-42.
- ZAPPERI (Giovanna), « Micropolitiques de la visibilité : Florence Lazar » in *Rue Descartes*, n° 67, janvier 2010, p. 118-119.

LIÈVRE Pascal
- Collectif, *Bewogen beelden : bijbels bezielde videokunst*, catalogue d'exposition, Deventer, 28 mai – 20 juin 2009.
- ROMAN (Mathilde), « L'art ne fait pas la chanson » in *Turbulences vidéo #46*, janvier 2005, p. 51-53.
- SOUCHEYRE (Gabriel), « Pascal Lièvre : portrait d'artiste » in *Turbulences vidéo #46*, janvier 2005, p. 47-50.
- VONNA (Karinne), « Iconoclaste, populaire, grave » in *Turbulences vidéo #46*, janvier 2005, p. 58-60.

LUNARDI Marcantonio
- DE ROSA (Manuela). "Solitudini 2.0: La Cinematica Di Marcantonio Lunardi in 370 New World.", *Artwort*, [en ligne] 29 Oct. 2014. Disponible sur : http://www.artwort.com/2014/10/29/arte/video-arte-arte/solitudini-2-0-la-cinematica-di-marcantonio-lunardi-in-370-new-world/
- GIORDANO (Silvio), « Solitudine e videoarte. Intervista con Marcantonio Lunardi », *Artribune*, [en ligne] 4 juillet 2014. Disponible sur : http://www.artribune.com/professioni-e-professionisti/who-is-who/2014/07/solitudine-e-videoarte-intervista-con-marcantonio-lunardi/
- QUILICI (Gianni), « Intervista a Marcantonio Lunardi, videomaker », *La linea dell'occhio*, [en ligne] 9 décembre 2011. Disponible sur : http://www.lalineadellocchio.it/index.php?s=lunardi&Submit=Go.
- REBORA (Simone), « Marcantonio Lunardi : arte e impegno sociale fuori dai circuiti tradizionali », *Espoarte*, [en ligne] 11 juin 2014. Disponible sur :

https://www.espoarte.net/arte/marcantonio-lunardi-arte-e-impegno-sociale-fuori-dai-circuiti-tradizionali/

MARCON Diego

- CHIARI (Federico), « Il bianco degli occhi » in *Flash Art,* juillet/août/septembre 2014.
- CASAVECCHIA (Barbara), « Pictures never stop. Repetition and visual liquidity in the videos and animations of Diego Marcon » in *Frieze*, n° 178, avril 2016, p. 106-107.
- FLORIAN (Federico), « Au commencement il y a la lumière » in *Flash Art*, n° 330, décembre 2016/janvier 2017, p. 61-65.
- QUINTIN (François), « Diego Marcon : Reality Spotter » in *Arts Magazine*, n° 81, novembre 2013, p. 24-25.

MEUNIER Albertine

- DI QUINZIO (Cécilia), « Dadas de Datas » in *Stratégies*, n°1825, 10 septembre 2015, p. 30-31.
- LEMOINE (Stéphanie), « Préparez vos mouchoirs » in *L'œil*, n°697, p. 26.
- MAINGUY (Colette), « Un art nouveau » in *Le Nouvel Obs*, n° 2469, 1er mars 2012.
- VERGELY (Julia), « Albertine Meunier : 'Google, c'est une super marque de tubes de peinture' » in *Nichons-nous dans l'Internet*, mars 2015, p. 91-93.

MOURAUD Tania

- ABRILLE (Raphaël), « 'Where is the unknown ?'. Entretien avec Tania Mouraud in *LIGEIA*, n° 145-148, 2016/1, p. 116.
- Collectif, *Tania Mouraud : une rétrospective*, catalogue d'exposition, Centre Pompidou-Metz, 4 mars – 5 octobre 2015.
- Collectif, *Tania Mouraud : Ad nauseam*, catalogue d'exposition, MAC-VAL, Vitry-sur-Seine, 20 septembre 2014 – 25 janvier 2015.
- Collectif, *Tania Mouraud : exhausted laughters*, catalogue d'exposition, Musée d'art moderne et contemporain, Saint-Étienne, 14 juin – 21 septembre 2014.
- Collectif, *Tania Mouraud : ad infinitum*, catalogue d'exposition, chapelle de l'Oratoire, Nantes, 5 juin – 30 août 2009.
- Collectif, *Tania Mouraud : this is it*, catalogue d'exposition, Centre d'arts plastiques, Saint-Fons, 5 juin – 24 juillet 2004.
- DA COSTA (Valérie), « Tania Mouraud : l'image en mouvement est une mémoire » in *Mouvement*, mars-avril 2004.
- MOURAUD (Tania), « 'Confidences'. Les suppléments d'âme de Tania Mouraud » in *Arts Sacrés*, n° 18, juillet-août 2012, p. 22-25.
- PIERRE (Arnauld), *Tania Mouraud*, Flammarion, Paris, 2004.

MRÉJEN Valérie

- GROSS (Benjamin), *Shabbat : un instant d'éternité*, Paris, L'Éclat, 2005.
- MRÉJEN (Valérie), *Pork and Milk*, Paris, Allia, 2006.
- *Ping-Pong*, catalogue d'exposition, Musée du Jeu de Paume, Paris, 15 avril – 15 juin 2008.

MULAS Chiara

- CAPRA (Antonella), ORSINO (Margherita) (dir.), *Opera contro : l'œuvre de rupture sur la scène italienne de 1960 à nos jours : théâtre, danse, performance*, actes des journées d'étude internationales de l'Université Toulouse-Jean Jaurès, 26-27 mars 2015, Toulouse, coll. De l'ECRIT, 2017.

- ORSINO (Margherita), « Chia[p]ra Mulas : la performance, la donna, l'animale » in *Rivista di studi italiani*, Anno XXXV, n° 3, décembre 2017, p. 242-257.

ORLAN

- Collectif, *Orlan,* catalogue d'exposition, FRAC Pays-de-la-Loire, Carquefou, 28 novembre 2002 – 16 février 2003.
- Collectif, *Orlan en capitales*, catalogue d'exposition, Maison Européenne de la Photographie, Paris, 19 avril – 18 juin 2017.
- Collectif, *Orlan : le récit*, catalogue d'exposition, Musée d'art moderne, Saint-Étienne, 26 mai – 26 août 2007.
- Collectif, *Transgression, transfiguration : conversation*, catalogue d'exposition, Musée du Nouveau Monde, La Rochelle, 15 mai – 31 août 2009.
- Collectif, *Unions mixtes, mariages libres et noces barbares*, catalogue d'exposition, Abbaye de Maubuisson, 30 septembre 2009 – 8 mars 2010.
- DONGER (Simon), SHEPHERD (Simon), ORLAN, *Orlan : a hybrid body of artworks*, Routledge, New-York, 2010.
- MARAZANO (Michela), « Ceci est mon corps : Orlan ou de l'identité incertaine » in *Cités*, n° 21, 2005/1, p. 89-101.
- ORLAN, *Ceci est mon corps ... ceci est mon logiciel,* Al Dante, Marseille, 2011.

RIALS Louis-Cyprien

- AURELLE (Cédric), « Entre chien et loup, les galeries ouvrent aux nyctalopes » in *Le quotidien de l'art*, n° 1156, 20 octobre 2016, p. 21.
- DELAURY (Vincent), « Louis-Cyprien Rials » in *L'Œil Magazine*, n° 687, février 2016, p. 52.
- VALLÉE (Pascaline), « Empiristes » in *Artpress*, n° 429, janvier 2016, p. 27.
- VALLÉE (Pascaline), « Louis-Cyprien Rials » in *Artpress*, n° 430, février 2016, p. 68-70.

STUDIO AZZURRO

- Collectif, *In Principio*, catalogue d'exposition, Pavillon du Saint-Siège, 55e Exposition Internationale d'Art de la Biennale de Venise, 1er juin – 24 novembre 2013.
- VALENTINI (Valentina), *Studio Azzurro. Percorsi tra video, cinema e teatro*, Milan, Electa, 1995.

TOTI GIANNI

- LISCHI (Sandra), MORETTI (Silvia), *Gianni Toti o della poetronica*, Pise, Edizioni ETS, 2012.
- LISCHI (Sandra), "Elettronica, videoarte e poetronica" in ZAGARRIO (Vito), *Storia del cinema italiano, 1977–1985*, Padoue, Marsilio, 2005, p. 457–471.

CARAVAGE, Michelangelo MERSISI DE CARAVAGGIO (dit Le)

- CARERI (Giovanni), *Caravage*, Paris, Citadelles & Mazenod, coll. Phares, 2015.
- CHEVAL (Olivier) , « Toucher la plaie. Tactilité de la visualité chrétienne de *L'Incrédulité de Saint Thomas* du Caravage à *Mourir comme un homme* de Joao Pedro Rodrigues », *Entrelacs* [En ligne], 10/2013, mis en ligne le 11 septembre 2013. URL : http://journals.openedition.org/entrelacs/487 ; DOI : 10.4000/entrelacs.487
- Collectif*, Caravaggio : la luce nella pittura lombardia*, catalogue d'exposition, Bergame, Accademia Carrara, 12 avril – 2 juillet 2000.
- Collectif, *Caravaggio, La Tour, Rembrandt, Zurbarán : la luce del vero*, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Milan, 10 septembre – 17 décembre 2000.
- Collectif, *Corps et ombres : le Caravage et le Caravagisme européen*, catalogue d'exposition, Musée Fabre de Montpellier, 23 juin – 14 octobre 2012.
- FRIED (Michael), *Le moment Caravage,* Vanves, Hazan, 2016.
- GIULIANI (Emmanuelle), « Caravage : les couleurs du blanc » in *Études*, t. 402, 2005/6, 795-804.
- LONGHI (Roberto), *Le Caravage*, Paris, Regard, 2004.
- PERICOLO (Lorenzo), *Caravaggio and pictorial narrative : dislocating the "Istoria" in early modern painting*, Londres, Harvey Miller, 2011.
- PONNAU (Dominique), « Caravage ou l'indécence transfigurée », Dossier *Du blasphème dans l'art* in *Arts Sacrés*, n° 18, juillet-août 2012, p. 52-59.
- PUGLISI (Catherine), *Caravage*, Paris, Phaidon, 2005.
- SAPIR (Itay), *Ténèbres sans leçons : esthétique et épistémologie de la peinture ténébriste romaine 1595-1610*, Bruxelles, Peter Lang, 2012.
- VAN EIKEMA HOMMES (Margriet), VAN DE WETERING (Ernst), « Lumière et couleur chez le Caravage et Rembrandt aux yeux de leurs contemporains » in *Rembrandt, Le Caravage*, catalogue d'exposition, Musée Van Gogh, Amsterdam, 24 février – 18 juin 2006, p. 164-179.

SARKIS

- Collectif, *Sarkis : au commencement, le toucher,* catalogue d'exposition, FRAC Alsace, Chapelle Saint-Quirin, Sélestat & Musée d'Unterlinden, Colmar, 9 novembre 2005 – 5 février 2006.
- Collectif, *Sarkis : passages*, catalogue d'exposition, Centre Georges Pompidou, Paris, 10 février – 21 juin 2010.
- RINUY (Paul-Louis), « Sarkis, de commencement en commencement » in *Chroniques d'art sacré*, n° 87, automne 2006, p. 2-5.

VIOLA BILL

- BERNIER (Ronald R.), *The unspeakable art of Bill Viola : a visual theology*, Wipf and Stock Publishers, Eugene, 2014.
- CAPPELLETTO (Chiara), « Bill Viola ou l'image sans représentation » in *Images Re-vues* [En ligne], 2011/8, mis en ligne le 20 avril 2011, consulté le 30 septembre 2016.
- DANTAS (Marcello), NADER (Carlos), *Bill Viola: Território do Invisível/Site of the Unseen,* [documentaire], Magnetoscópio, 1994, 26 min., couleur.
- FARGIER (Jean-Paul), *Bill Viola : au fil du temps*, Grenoble, De l'incidence, 2014.

- FARGIER (Jean-Paul), *Bill Viola. Expérience de l'infini*, [DVD], MAT Films / Réunion des musées nationaux-Grand Palais / TVFil78, [2014], 1, 52 min., couleur, 16/9, son stéréo.
- SOULLARD (Catherine), NAUGRETTE (Jean-Pierre), « XX^{e} – XXI^{e} siècle : l'art, le sacré - Entretien "Une paix plus profonde": Bill Viola » in *Revue des deux mondes*, Mai 2008, p. 69 – 79.
- TOWNSEND (Chris), *The Art of Bill Viola*, Londres, Thames & Hudson, 2004.
- VIOLA (Bill), *Reasons for knocking at an Empty House : writings 1973-1994*, Londres, Thames & Hudson, 1995.
- *Bill Viola*, catalogue d'exposition, Grand Palais, Paris, 5 mars – 21 juillet 2014.
- *Bill Viola*, catalogue d'exposition, Whitney Museum of American Art, New-York, 12 février – 10 mai 1998.
- *Bill Viola : bodies of light*, catalogue d'exposition, James Cohan Gallery, New-York, 23 octobre – 19 décembre 2009.
- *Bill Viola : Electronic Renaissance*, catalogue d'exposition, Palazzo Strozzi, Florence, 10 ars – 23 juillet 2017.
- *Bill Viola : the Passions*, catalogue d'exposition, John Paul Getty Musuem, Los Angeles, 24 janvier – 27 avril 2003.
- *Bill Viola : reflections*, catalogue d'exposition, Villa e Collezione Panza, Varèse, 12 mai – 28 octobre 2012.
- *Bill Viola : visioni interiori*, catalogue d'exposition, Palazzo delle Esposizioni, Rome, 21 octobre 2008 – 6 janvier 2009.
- *Bill Viola : visions*, catalogue d'exposition, ARos Aarhus Kunstmuseum, Aarhus, 18 février – 16 mai 2005.
- *Bill Viola : water*, catalogue d'exposition, The Nordic Watercolour Museum, Skärhamn, 27 mai – 9 septembre 2012.

Liste des sites des principaux festivals français et italiens consultés :

- BANDITS-MAGES (Bourges)
  www.bandits-mages.com
- BIENNALE D'ART CONTEMPORAIN (Lyon)
  www.biennale-de-lyon.org
- CUBE FESTIVAL (Issy-les-Moulineaux)
  www.cubefestival.com
- ESTUAIRE (Nantes, Saint-Nazaire)
  www.estuaire.info
- IMAGES CONTRE-NATURE (Marseille)
  https://p-silo.org
- INSTANTS VIDEO (Marseille)
  www.instantsvideo.com
- INVIDEO (Milan)
  http://www.mostrainvideo.com/
- MAGMART FESTIVAL (Naples)
  https://www.magmart.it
- OVER THE REAL : FESTIVAL INTERNAZIONALE VIDEOARTE (Viareggio)
  https://overthereal.com/
- PANORAMA (Tourcoing)
  www.lefresnoy.net

- RENCONTRES INTERNATIONALES PARIS / BERLIN / MADRID
  www.art-action.org
- TRAVERSE VIDEO (Toulouse)
  www.traverse-video.org
- TRIENNALE (Milan)
  www.triennale.org
- UNIMOVIE (Pescara)
  http://www.unimovie.it/
- VIDEOFORMES (Clermont-Ferrand)
  www.videoformes.com

Liste des principales bases de données consultées :

- BNF Département de l'audiovisuel
  https://www.bnf.fr/
- Centre audiovisuel Simone de Beauvoir (Paris)
  http://www.centre-simone-de-beauvoir.com/
- Centre national des arts plastiques (Paris)
  http://www.cnap.fr/
- Encyclopédie Nouveaux Médias
  http://www.newmedia-art.org
- Le Fresnoy (Tourcoing)
  www.lefresnoy.net
- Heure exquise ! Centre international pour les arts vidéos (Mons-en-Baroeul)
  http://www.exquise.org/
- Media Art Net
  http://www.medienkunstnetz.de
- Videomuseum. Réseau des collections publiques d'art moderne et contemporain
  https://www.videomuseum.fr/fr
- CAREOF/DOCVA Documentation for Visual Arts (Milan)
  http://www.viafarini.org

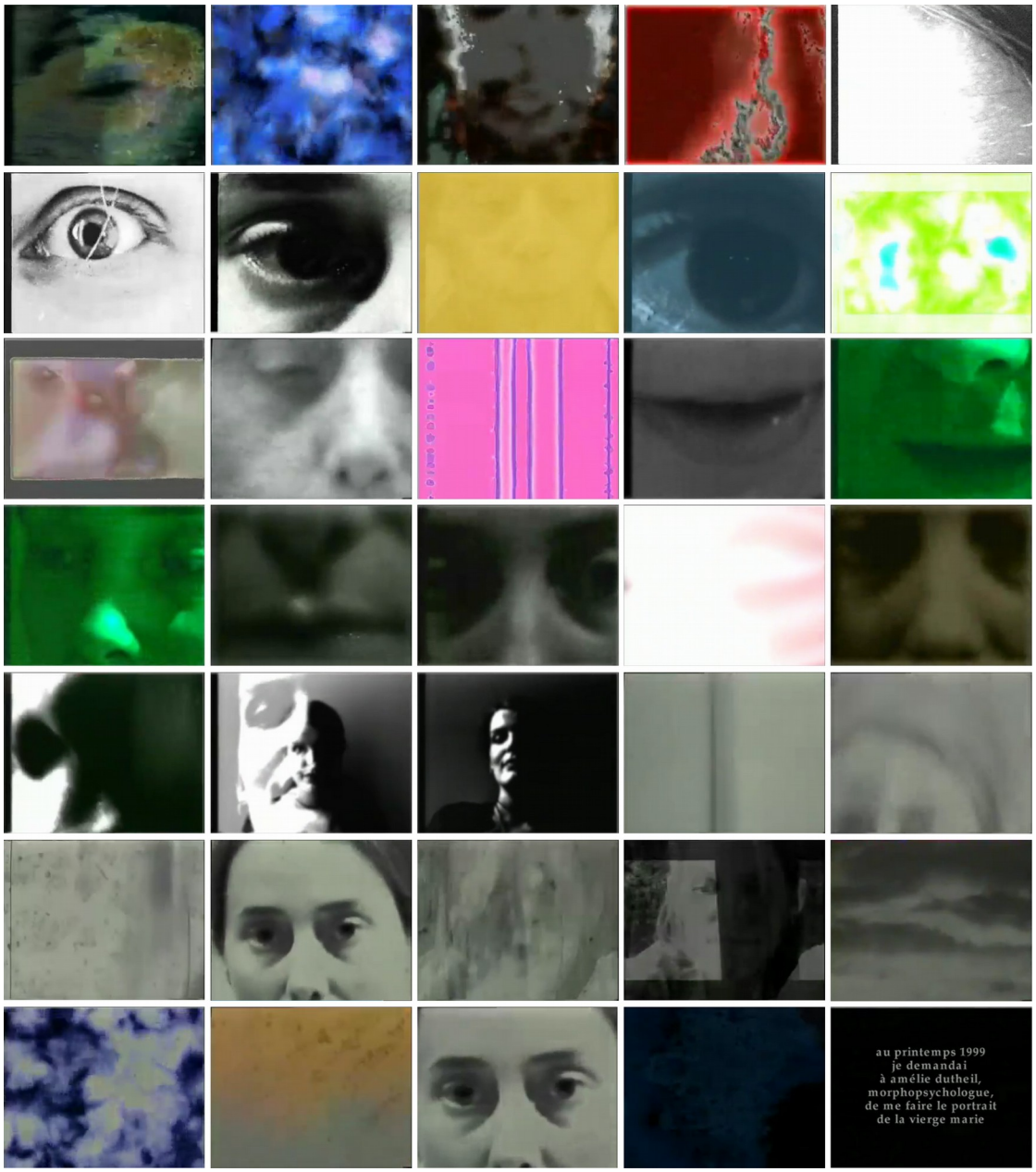
CORPUS

Table des matières

CORPUS FRANCE.....433
CORPUS ITALIE.....491

CORPUS FRANCE

Artiste	ATTIA Kader
Titre de l'œuvre	*Misunderstanding*
Technique	Vidéo (diaporama vidéo de 80 photos de minarets)
Durée	9'
Année	2006
Thème(s)	islam / Orient VS Occident / politique de la peur
Exposition(s) Festival(s) Biennale(s)	Rencontres internationales Paris/Berlin/Madrid Nouveau cinéma et art contemporain Jeu de Paume (Paris) / 23 – 30 nov. 2007
Pages référentes	p. 120-121



Artiste	BARRIÉ Nicolas
Titre de l'œuvre	*Portrait d'Amélie*
Technique	Vidéo
Durée	7'29''
Année	1999
Thème(s)	Vierge Marie / corps / transcendance
Exposition(s) Festival(s) Biennale(s)	Festival & Exposition *VIDEOFORMES 2001* Clermont-Ferrand / 13 mars - 1er avril 2001
Pages référentes	p. 177-179 / p. 268-270 / p. 306-308

Artiste	BLOCHER Sylvie
Titre de l'œuvre	*État d'urgence*
Technique	Installation 5 vidéos HD
Année	2016
Thème(s)	langage / politique de la peur
Exposition(s) Festival(s) Biennale(s)	Exposition *Les mots qui manquent* Musée d'art et d'histoire (Saint-Denis) / 11 mars – 30 mai 2016, 15 juil. – 17 oct.2016
Pages référentes	p. 108-111 / p. 313

Artiste	BLOCHER Sylvie
Titre de l'œuvre	***Marie et Madeleine***
Technique	Installation Vidéo
Durée	12'
Année	2004
Thème(s)	corps / Inde / Jésus-Christ / Marie-Madeleine / Vierge Marie
Exposition(s) Festival(s) Biennale(s)	Exposition *Marie-Madeleine contemporaine* Musée d'art (Toulon) / 10 juillet – 19 sept. 2004 Musée de l'Hospice Comtesse (Lille) / 3 fév. – 30 avril 2005
Pages référentes	p. 172-175 / p. 227-228

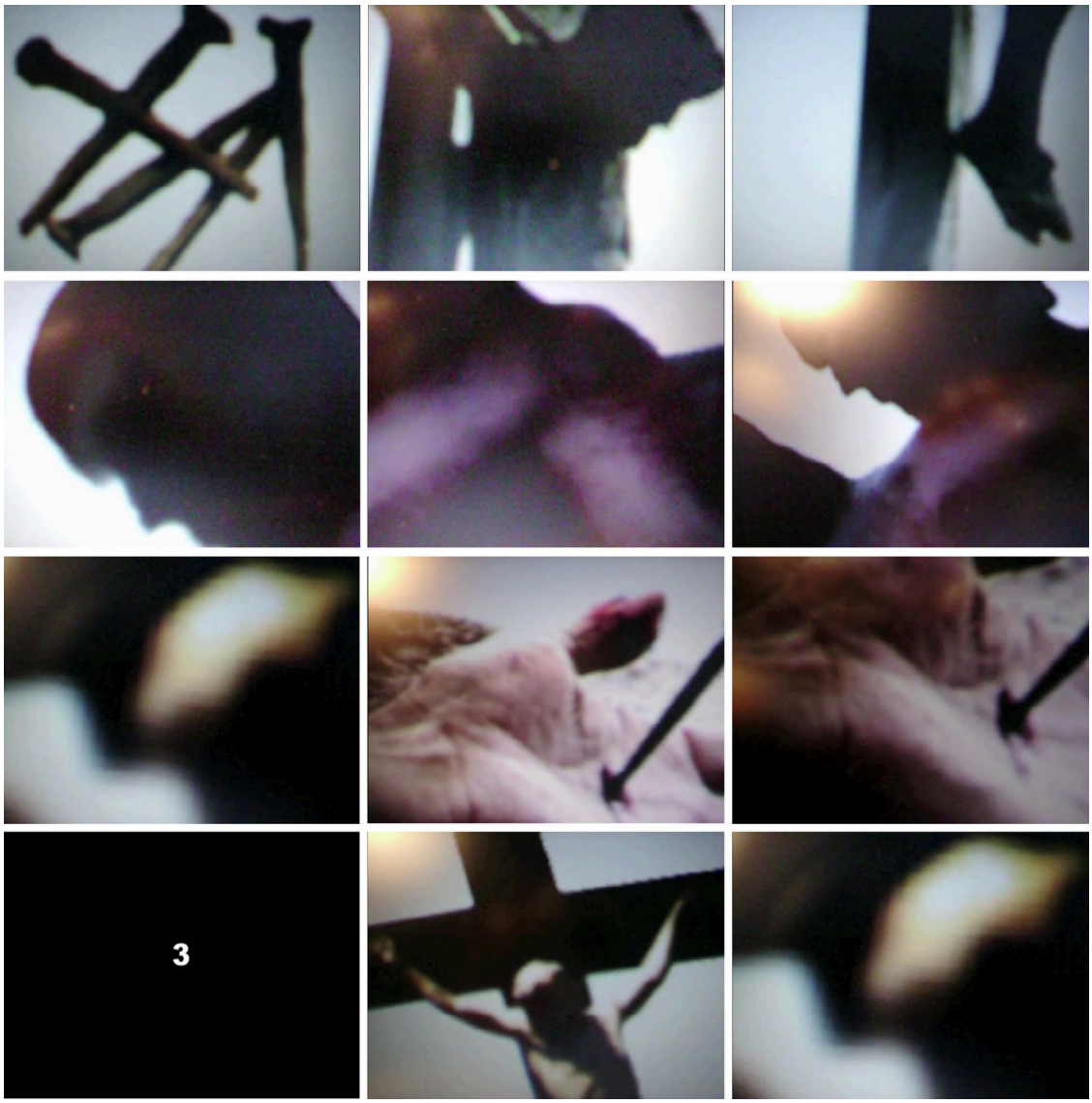
Artiste	BOUGHRIET Halida
Titre de l'œuvre	*Les Illuminés*
Technique	Vidéo
Durée	4'
Année	2004
Thème(s)	corps / islam / Orient VS Occident / voile
Exposition(s) Festival(s) Biennale(s)	Exposition *NOT WHAT YOU THINK !* Hinterland Galerie (Vienne, Autriche) / 24 janv. – 24 mars 2018
Collection(s)	Nouveaux Médias, Musée National d'Art Moderne / Centre de Création Industrielle, Centre Pompidou (Paris)
Pages référentes	p. 126-128 / p. 159

Artiste	CAHEN Robert
Titre de l'œuvre	*Suaire*
Technique	Installation vidéo (double projection en boucle)
Durée	25'
Année	1997
Thème(s)	deuil / mémoire / son (silence) / temps / voile de Véronique
Exposition(s) Festival(s) Biennale(s)	Exposition *Prendre le temps* Fondation Fernet-Branca (Saint-Louis) / 20 sept. 2014 – 8 mars 2015 Exposition *Entrevoir Robert Cahen* Musée d'art moderne et contemporain (Strasbourg) / 15 mars – 11 mai 2014 Exposition *Robert Cahen : Passaggi – videoinstallazioni 1979-2008* Fondazione Ragghianti studi sull'arte (Lucca, Italie) / 23 oct. 2009 – 10 janv. 2010 Exposition *Sculpting time* Kunsthaus Baselland (Muttenz, Suisse) / 17 janv. – 16 mars 2008
Collection(s)	FRAC/Alsace
Pages référentes	p. 310-312

Artiste	CAIRASCHI Gérard	
Titre de l'œuvre	***Immagine***	
Technique	Vidéo	
Durée	9'24''	
Année	2015	
Thème(s)	Adam & Ève / Chute / Péché originel	
Exposition(s) Festival(s) Biennale(s)	Festival des cinémas différents et expérimentaux (Grand Prix) Paris / 4-16 oct. 2016	Festival *Cinematica : immagine in movimento* Ancona (Italie) / 24 oct.- 8 nov. 2015
	Festival *Traverse Vidéo* Toulouse / 16-31 mars 2016	Festival *Images contre nature* Marseille / 9-12 juil. 2015
	Festival & Exposition VIDEOFORMES 2016 Clermont-Ferrand / 16 mars-2 avril 2016	Expo 2015 (Exposition Universelle) *Foods* Video Art Project Milan / 9 avr. - 1er nov. 2015
Distribution	Heure Exquise ! / Collectif Jeune Cinéma	
Lien	https://vimeo.com/127065752	
Pages référentes	p. 139-143 / p. 148 / p. 374-375	

Artiste	CAIRASCHI Gérard
Titre de l'œuvre	*Storia*
Technique	Vidéo
Durée	6'45''
Année	2013
Thème(s)	merveilleux / nature / rituel
Exposition(s) Festival(s) Biennale(s)	Exposition *C.A.R - Contemporary Art Ruhr* Zollverein (Essen, Allemagne) / 29-31 mai 2015 Dans le cadre de l'événement *FIVE* (Feelings International Videoart Experience) Muzaplus (Jaffa, Israël) / 13 déc. 2014 Pulimentos del Norte (Bilbao, Espagne) / 10 déc. 2014 ArtmusicEvent (Padoue, Italie) / 28-30 nov. 2014
Distribution	Heure Exquise ! / Collectif Jeune Cinéma
Lien	https://vimeo.com/61346434
Pages référentes	p. 375-378

Artiste	CAIRASCHI Gérard
Titre de l'œuvre	***Magia***
Technique	Vidéo
Durée	6'40''
Année	2010
Thème(s)	merveilleux / nature / rituel
Exposition(s) Festival(s) Biennale(s)	Festival International *Signes de Nuit* Paris / 5-16 oct. 2012 Experimental Film and Video Festival *EXIS 2011* (Grand Prix) Séoul (Corée du Sud) / 1-7 sept. 2011
Distribution	Heure Exquise ! / Collectif Jeune Cinéma
Lien	https://vimeo.com/62500252
Pages référentes	p. 375-378



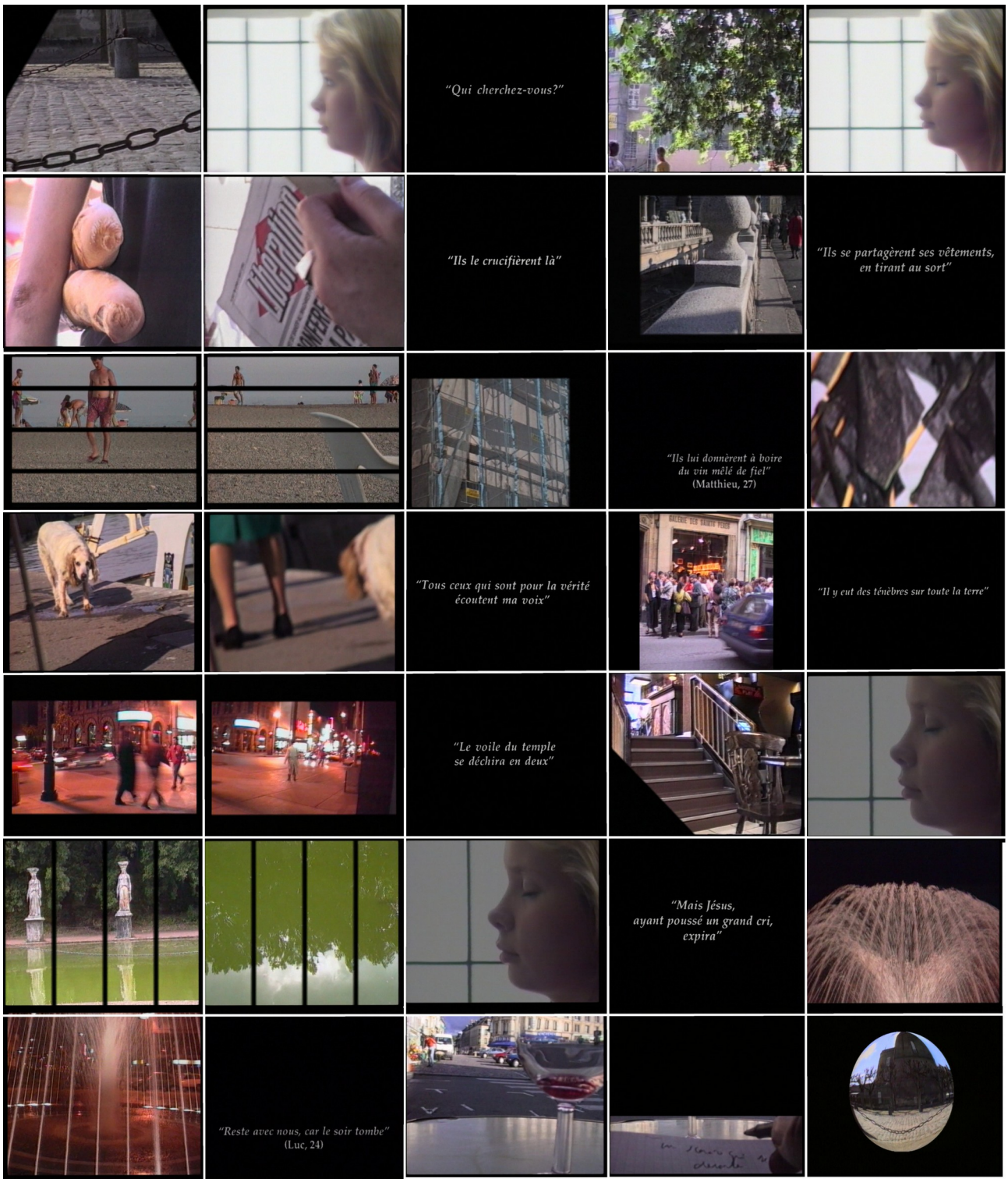
Artiste	CARRAS Nicolas
Titre de l'œuvre	*Cruci Fixion*
Technique	Vidéo
Durée	6'46''
Année	2006
Thème(s)	Crucifixion / art sonore / musique concrète
Lien	https://vimeo.com/18079283
Pages référentes	p. 303-305

Artiste	CASTOR Marion
Titre de l'œuvre	*Fille du Calvaire #1 - Pèlerinage*
Technique	Installation Vidéo - Structure composée de 42 cubes en plexiglas de chacun 45cm de coté
Durée	25' (projections vidéos) / 49' (bande sonore)
Année	2008
Thème(s)	icône / œuvre in situ / pèlerinage / rituel
Exposition(s) Festival(s) Biennale(s)	Festival *Ô les Chœurs* Église Saint-Pierre (Tulle) / octobre 2008
Lien	http://www.marioncastor.com/site_mc/Installation_Fille_du_Calvaire.html
Pages référentes	p. 81 / p. 292-296

Artiste	CHION Michel
Titre de l'œuvre	*La Messe de terre* – Liturgie vidéo en 14 mouvements
Technique	vidéo
Durée	152'
Année	1996-2014
Thème(s)	musique concrète / rituel / son
Exposition(s) Festival(s) Biennale(s)	Festival VIDEOART (Grand Prix de la Ville de Locarno) Locarno (Suisse) / 28 août 1996
Diffusion / Distribution	Motus
Lien	https://motus.fr/produit/michelchion/
Pages référentes	p. 316-325

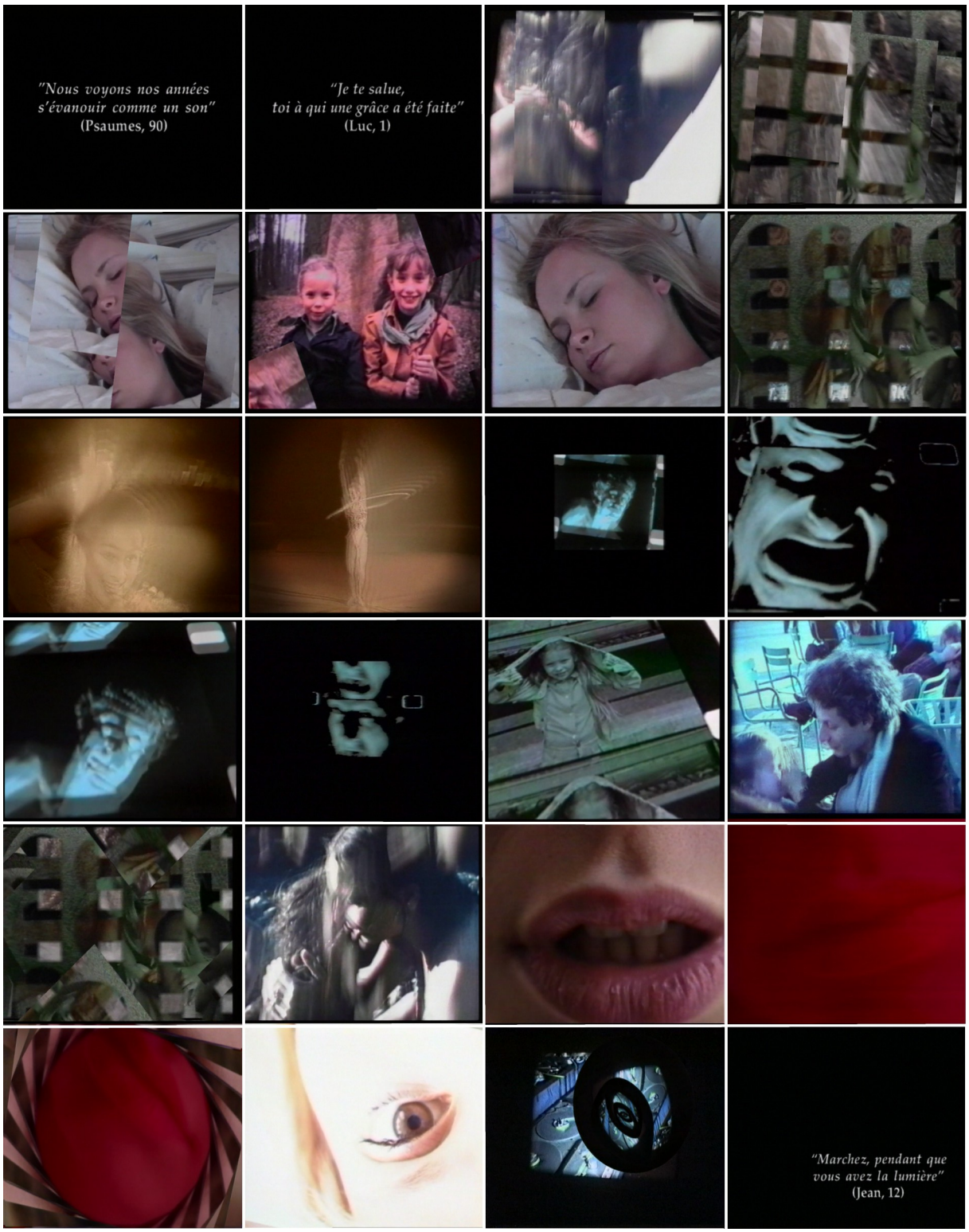
Titre du mouvement	*I. Entrée*
Durée	11'33''

Titre du mouvement	*II. Une vie*
Durée	5'

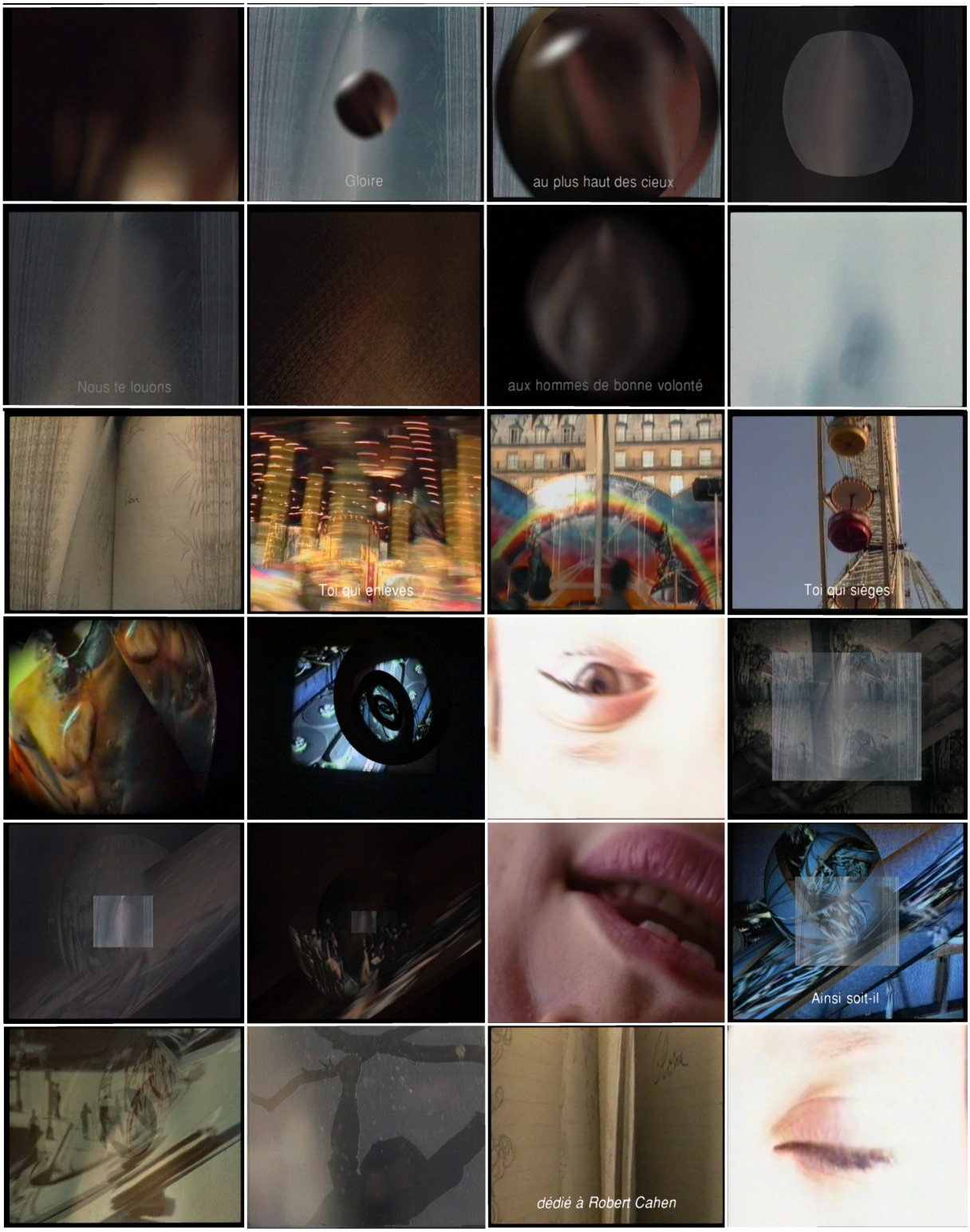


Titre du mouvement	*III. Quatorze stations*
Durée	14'15''

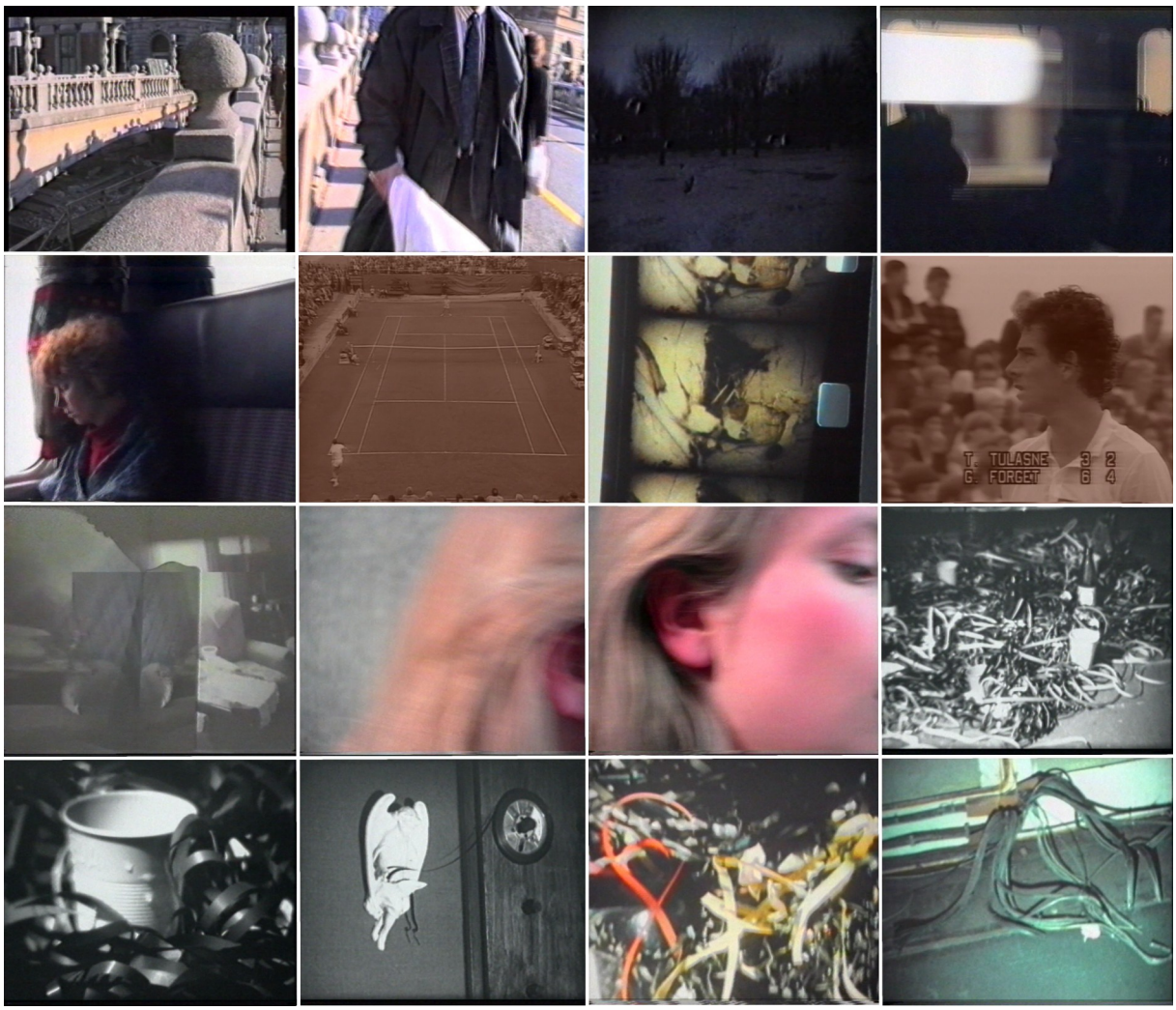
Titre du mouvement	*IV. Kyrie*
Durée	10'43''



Titre du mouvement	*V. Vitrail*
Durée	6'27''



Titre du mouvement	*VI. Gloria*
Durée	21′



Titre du mouvement	*VII. Sans titre*
Durée	6'

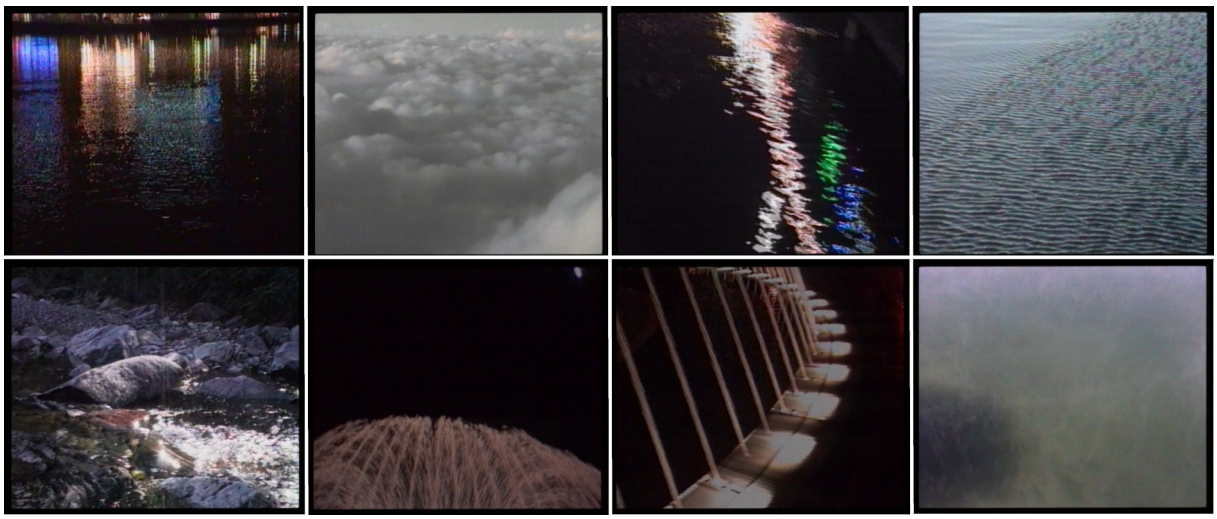
Titre du mouvement	*VIII. Credo*
Durée	22'

Titre du mouvement	*IX. Chant de nuit*
Durée	1'

Titre du mouvement	*X. Genèse (partie 1)*
Durée	11'22'' (totalité du mouvement)

Genèse (partie 2)

Genèse (partie 3)



Genèse (partie 4)

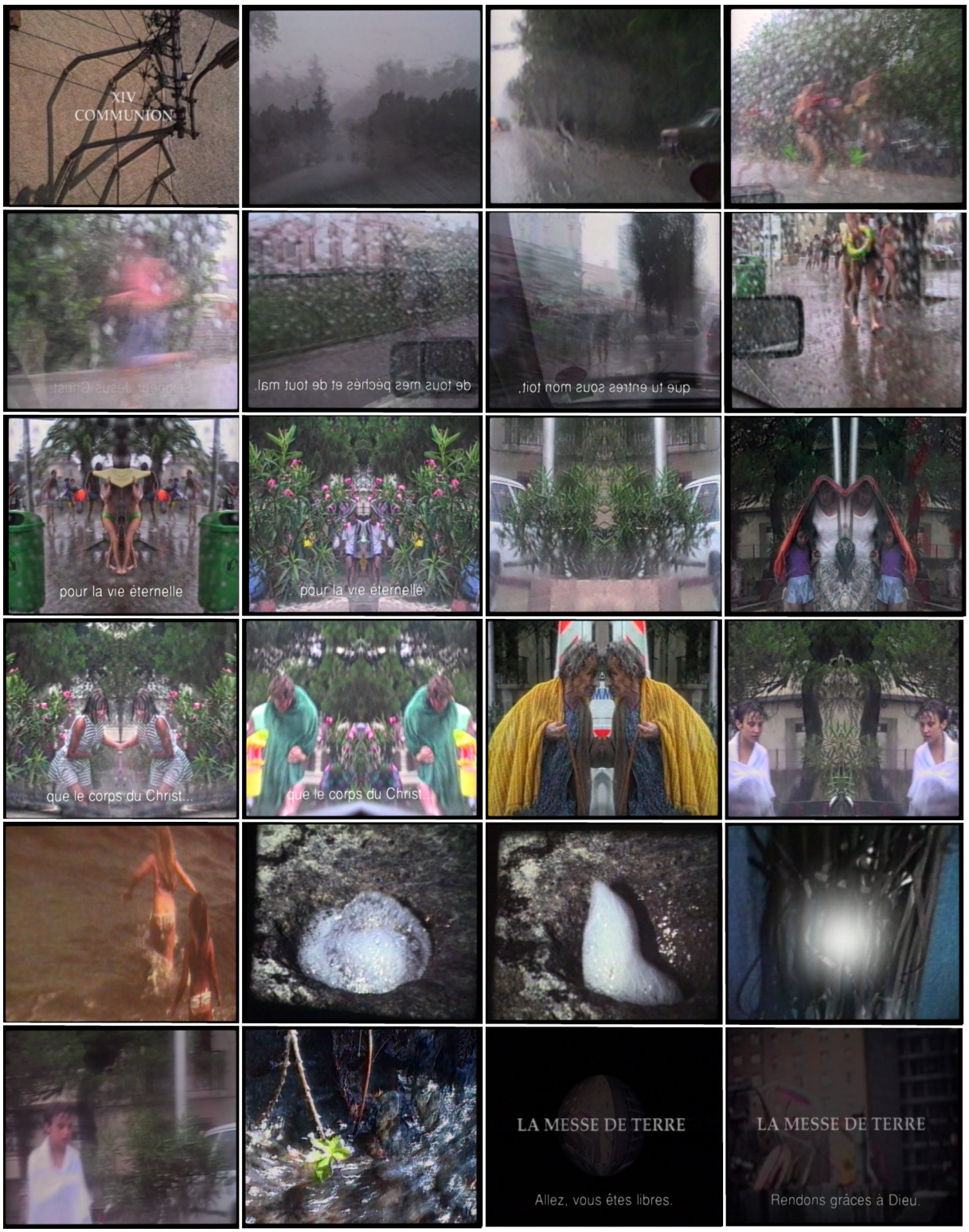
Genèse (partie 5)

Genèse (partie 6)

Titre du mouvement	*XI. Offertoire*
Durée	3'53''

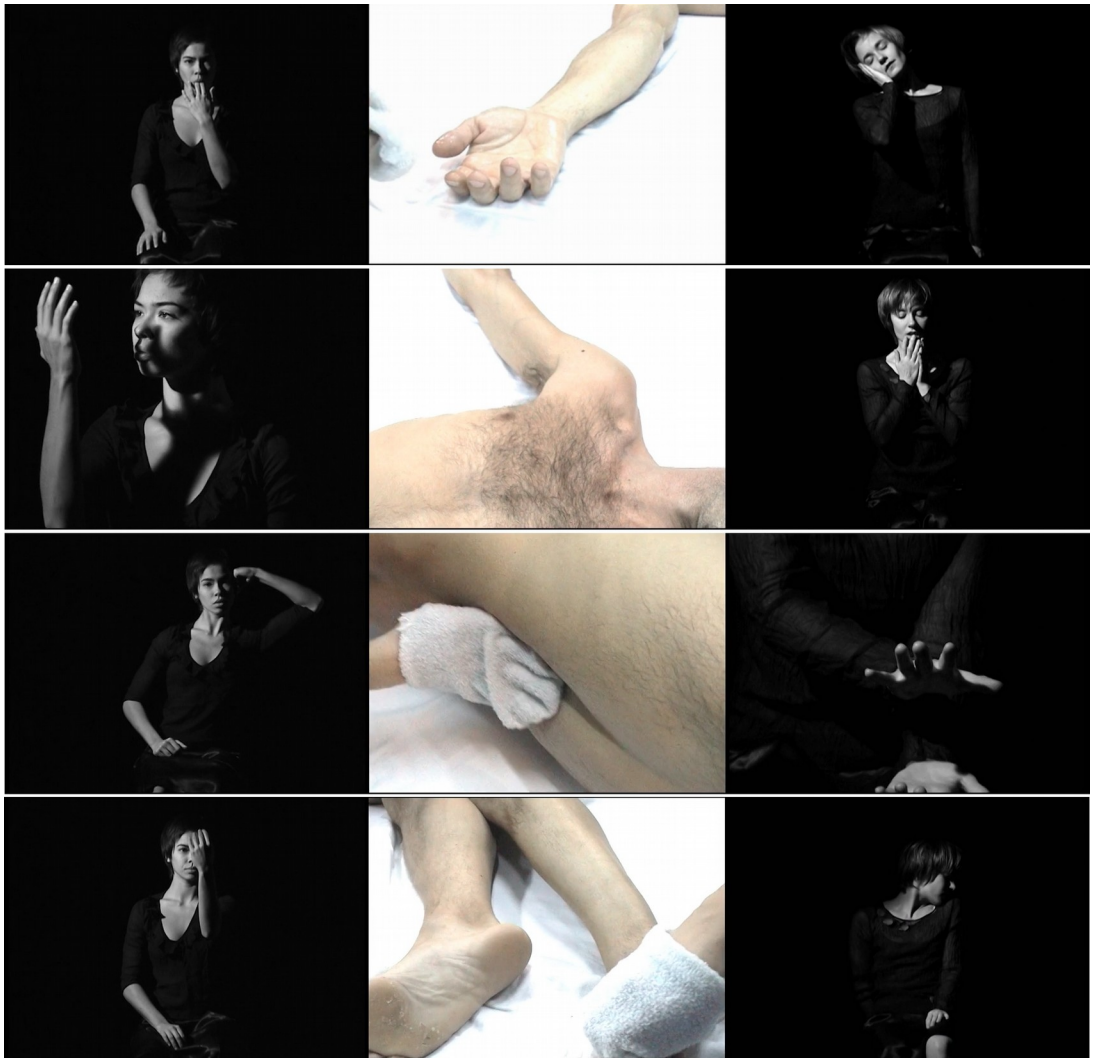
Titre du mouvement	*XII. Sanctus Benedictus*
Durée	15'40''

Titre du mouvement	*XIII. Agnus Dei*
Durée	5'50''

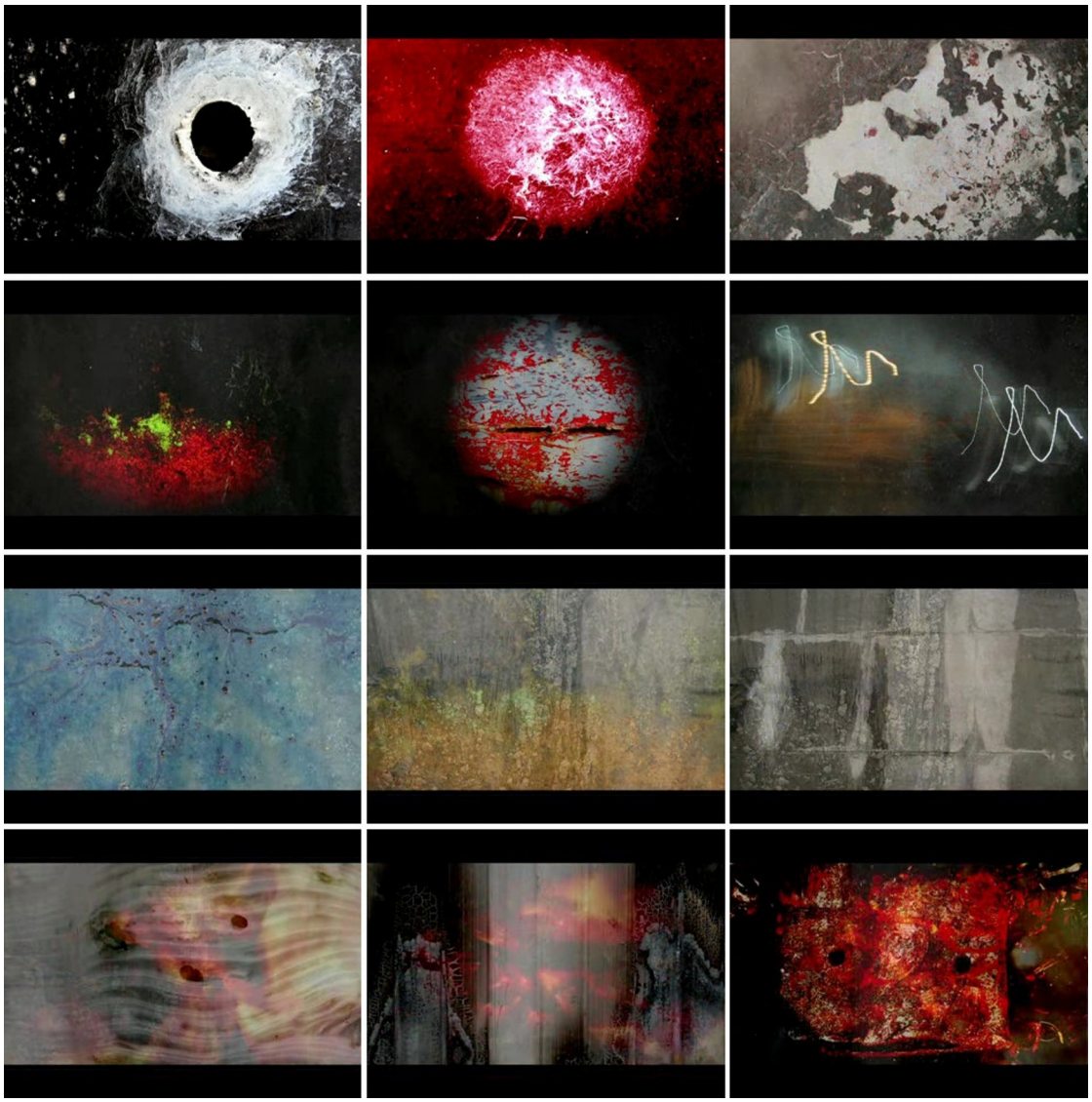


Titre du mouvement	*XIV. Communion*
Durée	13'24''

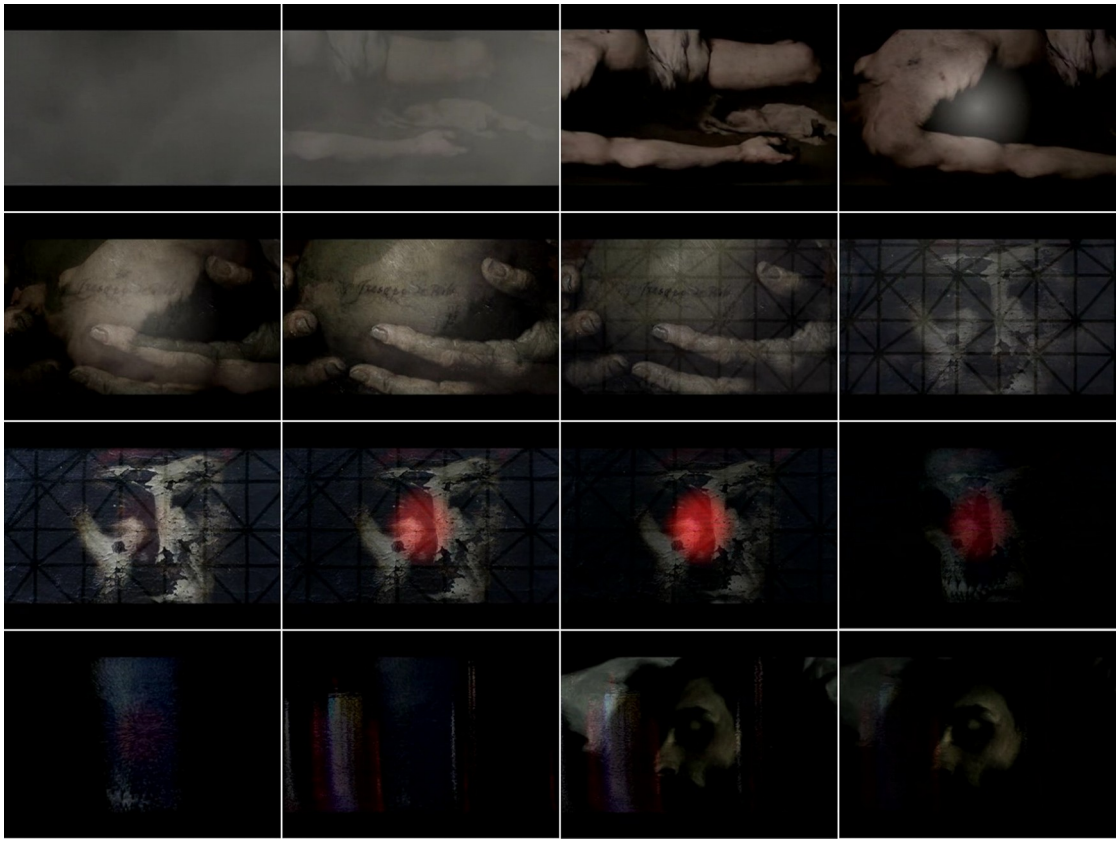
Artiste	COGITORE Clément
Titre de l'œuvre	*Passages*
Technique	Vidéo
Durée	4'
Année	2006
Thème(s)	dévotion / mémoire
Exposition(s) Festival(s) Biennale(s)	Rencontres Internationales Paris/Berlin/Madrid Centre Georges Pompidpou (Paris) / 16-25 avril 2009 Triennale de la Jeune création Luxembourg, 2009.
Édition	Écart Production
Lien	https://vimeo.com/46426064 (extrait)
Pages référentes	p. 395-398



Artiste	GOLDBERG André
Titre de l'œuvre	***Les Pleureuses***
Technique	Vidéo (triptyque)
Durée	3'13''
Année	2006
Thème(s)	Christ / corps / danse / deuil / figure féminine
Exposition(s) Festival(s) Biennale(s)	Festival *Instants Vidéo #29* Friche la Belle de Mai (Marseille) / 10 nov. - 4 déc. 2016 Exposition *André Goldberg : my sweet melancholy blues* Maison de la Culture (Namur, Belgique) / 9 mai – 28 juin 2009 Exposition *20 ans du Parcours d'Artistes de Saint-Gilles* Maison des Cultures (Saint-Gilles, Belgique) / mai 2008.
Lien	https://vimeo.com/156232393
Pages référentes	p. 193-195

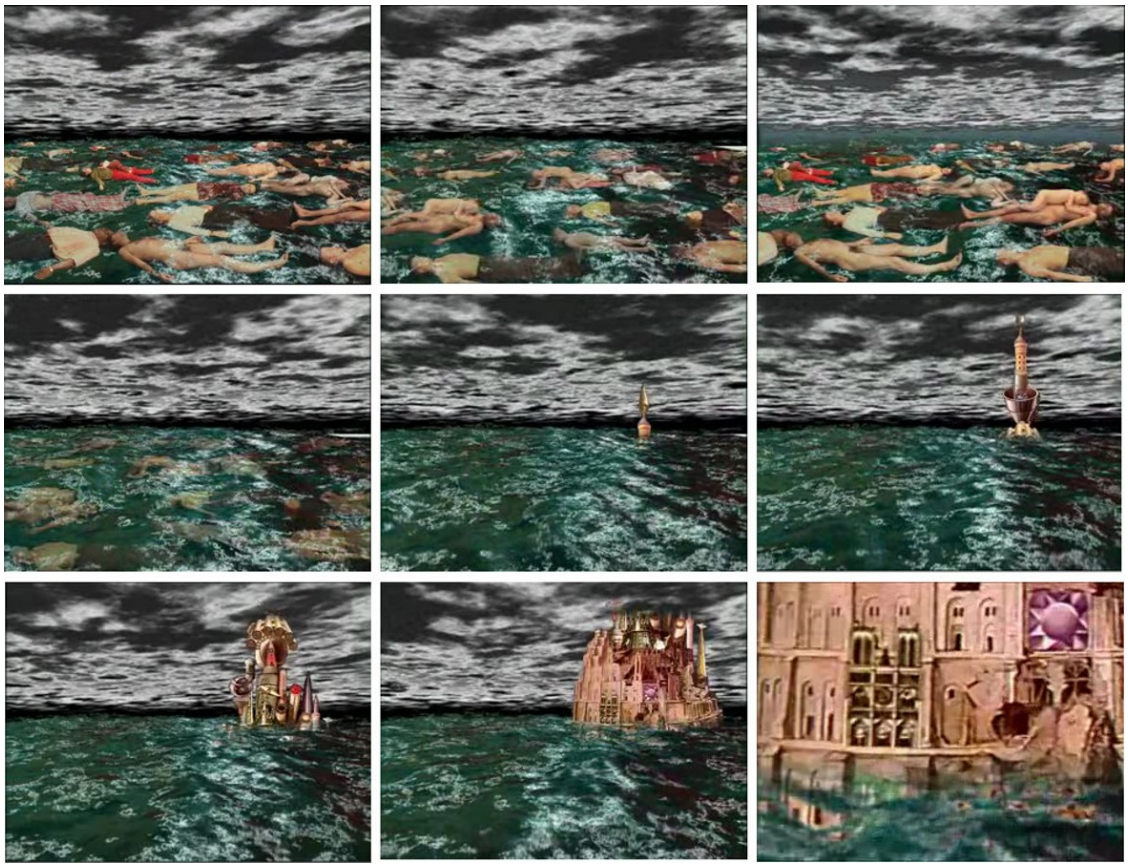


Artiste	JACOB Antony
Titre de l'œuvre	*Apocalypse*
Technique	Vidéo
Durée	2'37''
Année	2012
Thème(s)	Apocalypse / chute / musique concrète
Distribution	Heure Exquise !
Lien	http://www.heure-exquise.org/video.php?id=8670
Pages référentes	p. 61-63 / p. 306 / p. 368-370



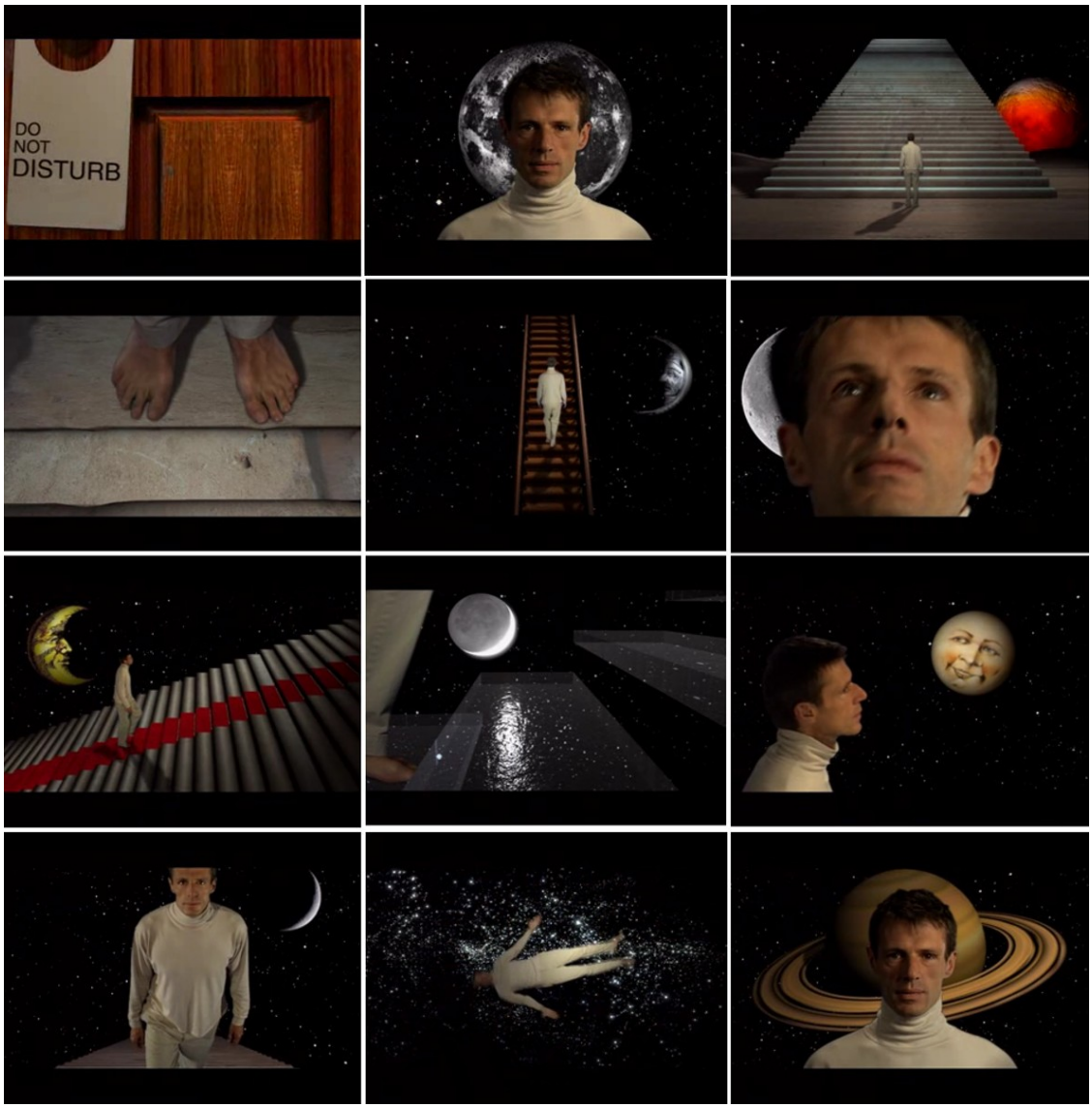
Artiste	JACOB Antony
Titre de l'œuvre	*Black*
Technique	Vidéo
Durée	3'06''
Année	2011
Thème(s)	Saint-Jérôme / mort / vanité
Distribution	Heure Exquise !
Lien	http://www.heure-exquise.org/video.php?id=8543
Pages référentes	p. 250-253

Artiste	JACOB Antony
Titre de l'œuvre	*Élévation*
Technique	Vidéo
Durée	5'49''
Année	2012
Thème(s)	élévation / transcendance
Distribution	Heure Exquise !
Lien	http://www.heure-exquise.org/video.php?id=8672
Pages référentes	p. 369



Artiste	JEAN-DIT-PANNEL (de) Lydie
Titre de l'œuvre	***Babel Z (prologue)***
Technique	Vidéo
Durée	1'
Année	1998
Thème(s)	Chute / Tour de Babel
Exposition(s) Festival(s) Biennale(s)	Festival & Exposition *VIDEOFORMES 2001* Clermont-Ferrand / 13 mars - 1er avril 2001
Distribution	Heure Exquise !
Lien	http://www.heure-exquise.org/video.php?id=1083
Pages référentes	p. 63-65 / 362-365

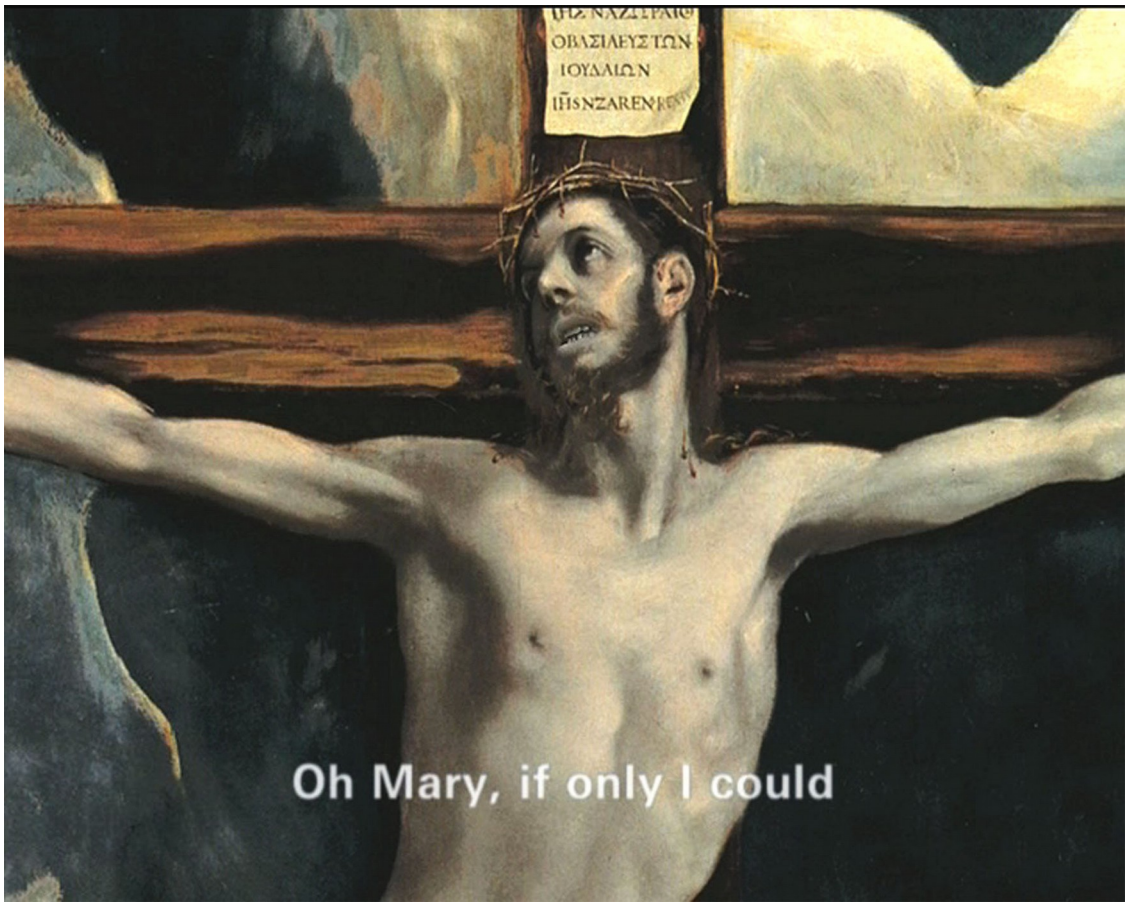
Artiste	JEAN-DIT-PANNEL (de) Lydie
Titre de l'œuvre	*Do not disturb*
Technique	Boucle vidéographique
Durée	2'30''
Année	2002
Thème(s)	élévation / Tour de Babel
Exposition(s) Festival(s) Biennale(s)	Exposition *Open Source #2* La Gaîté Lyrique (Paris) / 6-22 juin 2003
Distribution	Heure Exquise !
Lien	http://www.exquise.org/video.php?id=1676
Pages référentes	p. 363-365



Artiste	JEAN-DIT-PANNEL (de) Lydie
Titre de l'œuvre	***Please make the room***
Technique	Boucle vidéographique
Durée	2'
Année	2002
Thème(s)	élévation / Tour de Babel
Exposition(s) Festival(s) Biennale(s)	Exposition *Please, do not disturb* Espace Croix-Baragnon (Toulouse) / 2005 Exposition *Open Source #2* La Gaîté Lyrique (Paris) / 6-22 juin 2003
Distribution	Heure Exquise !
Lien	http://www.exquise.org/video.php?id=1676
Pages référentes	p. 363-364

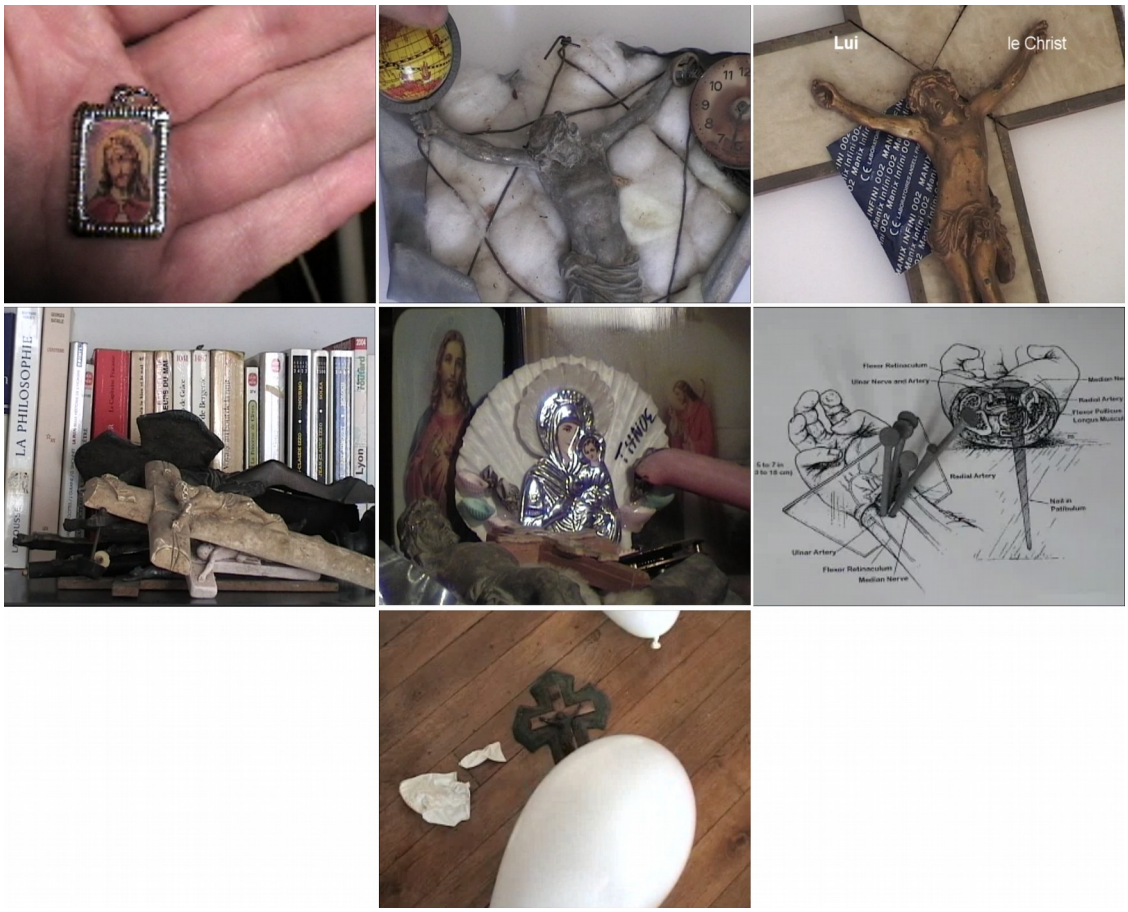
Artiste	LABONDE Frédéric
Titre de l'œuvre	*Annonciation*
Technique	Vidéo
Durée	5'25''
Année	2013
Thème(s)	Annonciation / corps / homosexualité
Exposition(s) Festival(s) Biennale(s)	Cycle *La Peau* Forum des Images (Paris) / 15-29 juil. 2016 Stuttgart Filmwinter Festival Allemagne / 2014 Internacional Muestra Intermediaciones Medellin (Colombie) / 7-10 oct. 2014 Wordless International Short Film Festival Sydney (Australie) / 23-24 nov. 2013 Cologne OFF – Cologne International Videoart Festival Allemagne/ 25 nov. - 19 déc. 2013 Festival fIEXiff Sydney (Australie) / 20-22 sept. 2013 Festival Images Contre Nature Marseille / 9-13 juil. 2013
Lien	https://www.youtube.com/watch?v=_SLxtWnD1p4 (extrait)
Pages référentes	p. 240-241

Artiste	LAZAR Florence
Titre de l'œuvre	***Prière***
Technique	Vidéo
Durée	20'
Année	2008
Thème(s)	islam / Orient VS Occident / prière
Exposition(s) Festival(s) Biennale(s)	Exposition *Florence Lazar : tu crois que la terre est chose morte* Jeu de Paume (Paris) / 12 fév. - 2 juin 2019 Festival *VIDEOBOX* Le Carreau du Temple (Paris) / 27-29 avr. 2017 Exposition *VIDEOVILLAGE* Tours / 15-18 sept. 2011
Collection(s)	Nouveaux Médias, Musée National d'Art Moderne / Centre de Création Industrielle, Centre Pompidou (Paris)
Pages référentes	p. 123-125



Artiste	LIÈVRE Pascal
Titre de l'œuvre	***Marie***
Technique	Vidéo
Durée	4'06''
Année	2007
Thème(s)	crucifixion / icône populaire / parodie / Vierge Marie
Exposition(s) Festival(s) Biennale(s)	Festival *Instants Vidéo #28* Friche la Belle de Mai (Marseille) / 6-29 nov. 2015 Festival *Instants Vidéo #22* Friche la Belle de Mai (Marseille) / 9 oct. - 19 déc. 2009
Distribution	Heure exquise !
Lien	http://lievre.fr/marie/
Pages référentes	p. 76-80

Artiste	LIÈVRE Pascal
Titre de l'œuvre	*Like a virgin*
Technique	Vidéo
Durée	3'39''
Année	2008
Thèmes	icône populaire / parodie / Vierge Marie
Exposition(s) Festival(s) Biennale(s)	Festival *Instants Vidéo #28* Friche la Belle de Mai (Marseille) / 6-29 nov. 2015
Distribution	Heure exquise !
Lien	http://lievre.fr/like-a-virgin/
Pages référentes	p. 76-79



Artiste	MEUNIER Albertine
Titre de l'œuvre	*À corps et à Christ*
Technique	Série de 7 vidéos
Durée	0'56''/0'54''/0'49''/0'33'/0'56''/1'41''/0'33''
Année	2005
Thème(s)	dévotion / Jésus-Christ / rite
Lien	https://albertinemeunier.net/a_corps_et_a_christ
Pages référentes	p. 313 / p.385-388

« Je me promène avec mon porte-monnaie, cette pochette à l'abri, un petit Christ tout sculpté, tout ciselé. Il se mélange aux pièces et billets d'euros. Tout près de ma carte bleue et de même format, toujours dans le même abri, une carte toute irisée. Une certaine inclinaison donne à voir le Christ et une autre inclinaison donne à voir Marie. Et puis tout récemment, j'ai trouvé avec un immense bonheur, un petit médaillon aux mêmes inclinaisons, tantôt fille, tantôt garçon. J'en ai acheté quatre. Je ne suis pas catholique, je n'ose porter le médaillon à mon cou, peut-être devrais-je mettre les quatre médaillons d'un coup. Plusieurs choses me sont devenues curieuses et je ne sais par exemple m'expliquer pourquoi mon porte-monnaie est habité de deux Christs et une Marie ».

Artiste	MEUNIER Albertine
Titre de l'œuvre	*À corps et à Christ – #1 Je me promène avec dans mon porte-monnaie*
Technique	Vidéo
Durée	0'56''
Année	2005

« Tout a débuté il y a quelques années, j'ai commencé à acheter des Christs et en même temps, je trifouillais mon histoire, dans tous les sens, un par-ci, un par-là, jamais plus de cinq euros, toujours dans les vide-greniers, toujours en compagnie de ma mère, un savant mélange de digression, comme un début de manie. Le premier Christ que je (?), je l'ai couché sur un lit de coton, sur des boules vraiment toutes douces. Curieusement, ces bras en croix et son corps tout maigre et tout tordu étaient allongés sur une étoile de David, une terre dans une main, une horloge, heure de naissance, dans l'autre. Un jour de grand blabla, j'ai soupçonné ce Christ tendrement allongé d'être mon père, amoureusement couché sur ma mère et de retenir le moment de ma venue. On ne sait jamais vraiment comment les choses tournent ».

Artiste	MEUNIER Albertine
Titre de l'œuvre	*À corps et à Christ – #2 Christ sur lit de coton*
Technique	Vidéo
Durée	0'54''
Année	2005

« Mon second Christ décoré, à l'époque, était-ce encore mon père, il était doré, très doré. D'une enfance dorée, non, ce n'est pas vraiment sûr. Mon père est né à moitié sous X. « This man » est né de l'opération du Saint-Esprit sans le « splash » infini d'un père. Tout cela forcément, tout cela éclabousse autour avec des vides, avec des tâches, mais aussi avec des éclats. J'ai longtemps cherché, cherché, comment se protéger. Je savais pas trop. Puis à force de répéter, répéter, répéter, répéter, répéter, répéter, plus de six fois bien sûr, j'ai un peu trouvé. Depuis, j'ai arrêté de décorer mes Christs achetés. J'aime quand ils posent nus ».

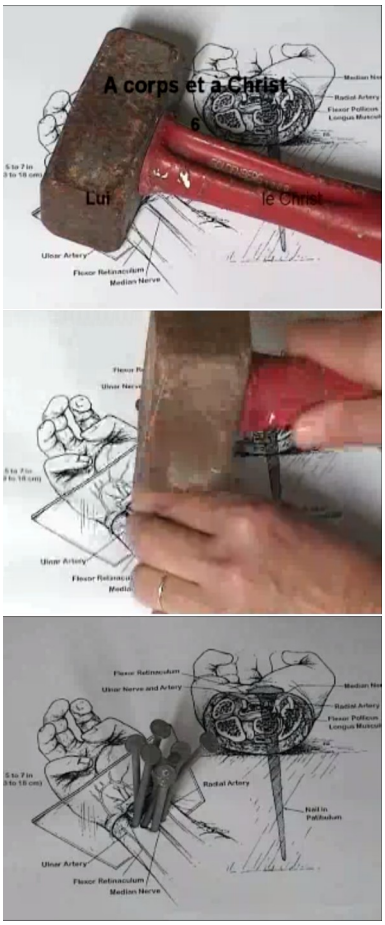
Artiste	MEUNIER Albertine
Titre de l'œuvre	*À corps et à Christ – #3 Se protéger*
Technique	Vidéo
Durée	0'49''
Année	2005

« Et oui, depuis, chez moi, les Christ sont toujours couchés, en vrac, l'un sur l'autre, l'un sous l'autre, l'un avec l'autre. Je ne sais pas trop mais qui couche avec qui ? Ils se réconfortent c'est sûr, ils se touchent peut-être et dans ces corps à corps, j'ai une peur incontrôlée, celle de les suspendre. Surtout qu'ils restent couchés car suspendus, je suis sûre qu'ils se feraient mal. Ainsi couchés c'est certain, je leur évite la chute ».

Artiste	MEUNIER Albertine
Titre de l'œuvre	*À corps et à Christ – #4 Chez moi, les Christs sont toujours couchés*
Technique	Vidéo
Durée	0'33''
Année	2005

« Et dans mes escaliers, pour chacune de mes montées, pour chacune de mes descentes – Parenthèse : pour atteindre le ciel bien sûr, vous le savez, cela n'a pas de prix – fin de parenthèse. Je passe devant un petit autel, lui aussi il me protège et plutôt sacrément. Il y a des Christs bien sûr, ils sont tous couchés bien sûr. Mon chouchou c'est le Christ « sent-bon ». Il est encore sous cellophane mais je devine son parfum à travers. C'est plutôt haut les cœurs, oui c'est haut les cœurs et au milieu de ces hommes, j'y ai mis une charmante Marie. Elle a des coquillages, bleus pour les garçons, roses pour les filles. C'est la seule femme à cet autel de la plage. J'aime qu'elle soit là, elle me rassure. Elle m'accompagne bien mieux que tous ; et surtout il faut que je pense à l'arroser tous les jours ».

Artiste	MEUNIER Albertine
Titre de l'œuvre	*À corps et à Christ – #5 À l'autel des Christs et d'une Vierge*
Technique	Vidéo
Durée	0'56''
Année	2005

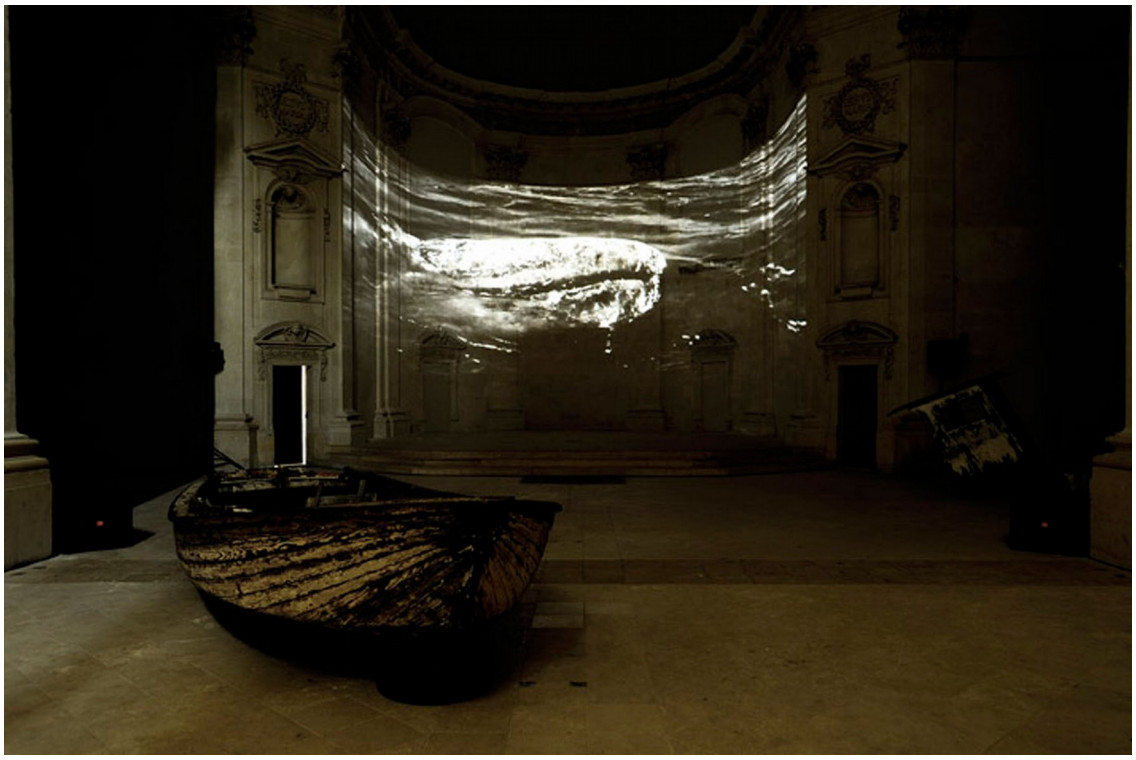


« Mais vous savez, pas obligé de se triturer, tout peut être scientifique et médical. Je me suis bien renseignée, la douleur, elle s'explique, forcément elle s'explique. Alors il faut d'abord savoir que la crucifixion c'est la représentation d'un crucifiement. Quand on sait cela, on n'a pas besoin d'un marteau ou d'un tournevis cruciforme. C'était un supplice d'une cruauté absolument inouïe. D'abord, il faut savoir que la suspension se faisait non pas par les mains, comme c'est représenté partout mais par les poignets, à cet endroit précis. La suspension provoquait dans les membres et le (?) crucifié, un syndrome de contracture généralisé ; cela allait jusqu'à la tétanie. Cela rendait les muscles des bras durs comme de l'acier. Banga c'est plus fort que toi. Puis, les muscles permettant l'inspiration se tétanisaient aussi de telle sorte que les crucifiés ne pouvaient plus vider leurs poumons. Quand ils relevaient leurs corps en s'appuyant sur les pieds, cela les soulageait un peu mais ils mouraient finalement d'asphyxie. Parfois, les bourreaux brisaient les jambes des suppliciés à coups de barre de fer. Cela les empêchait de se relever et donc ils mouraient plus vite. Après plusieurs heures et même, des fois, plusieurs jours, pour être vraiment vraiment sûr que le torturé était mort, on lui enfonçait une lance. La science ne dit pas si c'était plutôt côté droit ou côté gauche. En résumé, j'ai retenu de cette explication médicale, les verbes suivants : suspendre, étouffer et empaler. Et vous ? »

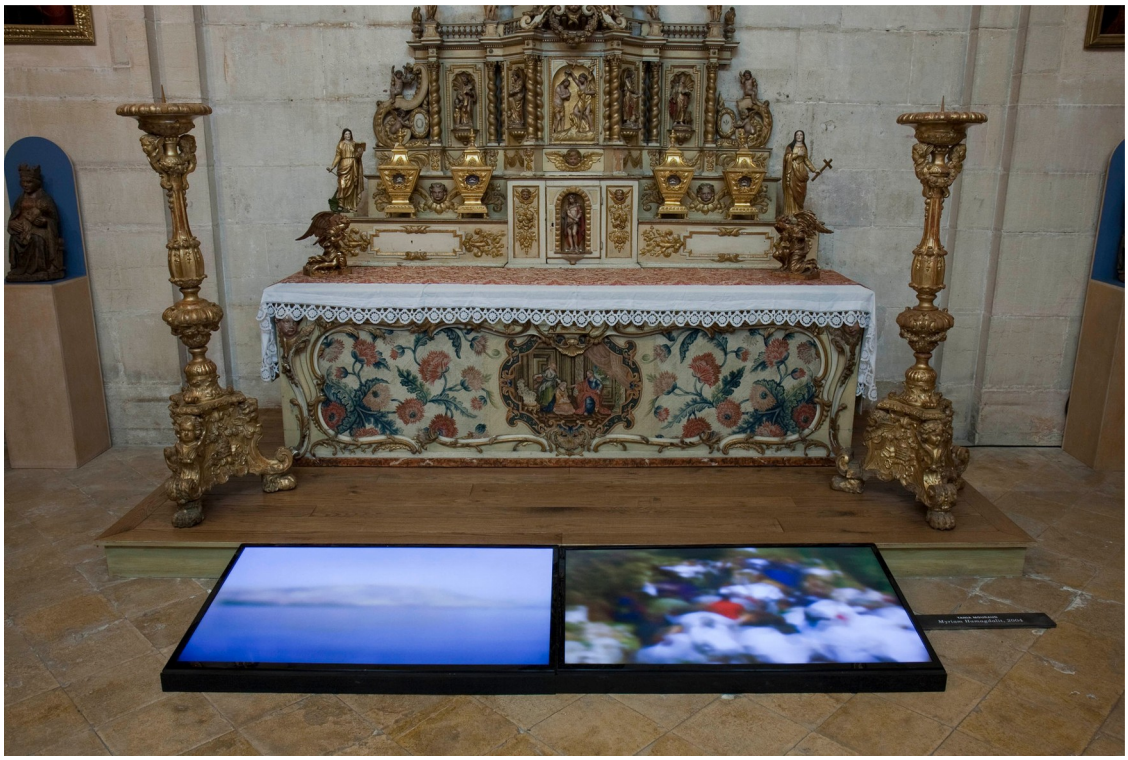
Artiste	MEUNIER Albertine
Titre de l'œuvre	*À corps et à Christ – #6 Crucifixion des avant-bras*
Technique	Vidéo
Durée	1'41''
Année	2005

« Mon nom de famille, c'est Ramus et en latin, ça veut dire « branche ». Un jour, petite, je suis montée dans un arbre, je n'ai pas réussi à me suspendre. Je me suis empalée avec une branche. J'ai fait une chute et je ne m'en rappelle pas mais j'ai dû rester couchée un bon moment. J'ai gardé une belle cicatrice, j'ai aussi gardé le goût des conjugaisons. Mon verbe préféré : je m'étouffe, je l'étouffe. Mes Christs et ma Marie, enfin ceux qui m'entourent, ils sont ma respiration ».

Artiste	MEUNIER Albertine
Titre de l'œuvre	*À corps et à Christ – #7 Chute et fin*
Technique	Vidéo
Durée	0'33''
Année	2005



Artiste	MOURAUD Tania
Titre de l'œuvre	*Ad Infinitum*
Technique	Installation vidéo
Durée	8'10''
Année	2008
Thème(s)	chute / œuvre in situ / salut
Exposition(s) Festival(s) Biennale(s)	Exposition *Tania Mouraud : une rétrospective* Église Saint-Pierre-aux-Nonnains (Metz) / 27 juin – 5 oct. 2015 *Ad Infinitum* (dans le cadre de l'événement *Estuaire*) Chapelle de l'Oratoire (Nantes) / 5 juin – 30 août 2009
Lien	https://www.taniamouraud.com/site/work-single?id=103
Pages référentes	p. 59-60 / p. 260-262 / p. 296-297 / p. 301 / p. 352 / p. 355 / p. 377



Artiste	MOURAUD Tania
Titre de l'œuvre	*Myriam Hamagdalit*
Technique	Installation vidéo
Durée	17'57''
Année	2004
Thème(s)	Marie-Madeleine / son
Exposition(s) Festival(s) Biennale(s)	Exposition *Tania Mouraud : une rétrospective* Chapelle des Templiers (Metz) / 27 juin – 5 oct. 2015 Exposition *Une spiritualité au féminin* Musée d'Art sacré de Dijon / 20 mars – 30 déc. 2013
Pages référentes	p. 176 / p. 300

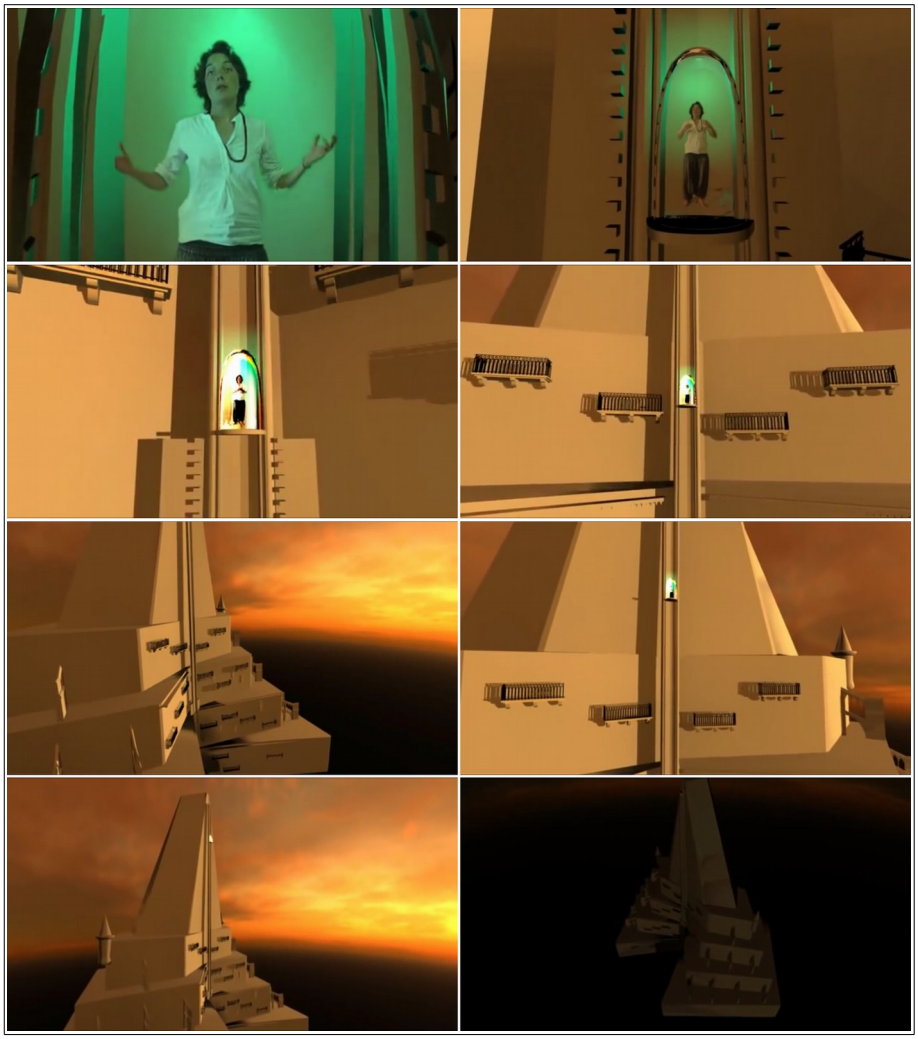
Artiste	MRÉJEN Valérie
Titre de l'œuvre	***Dieu***
Technique	Vidéo
Durée	11'33''
Année	2004
Thème(s)	apostat / péché / ultraorthodoxie
Exposition(s) Festival(s) Biennale(s)	Exposition *Le ciel peut attendre* FRAC Poitou-Charentes (Angoulême) / 24 janv. - 16 mai 2020 Exposition *Elles@centrepompidou* Centre Georges Pompidou (Paris) / 27 mai 2009 – 21 fév. 2011
Collection	Nouveaux Médias, Musée National d'Art Moderne / Centre de Création Industrielle, Centre Pompidou (Paris)
Lien	https://valeriemrejen.com/folio/?portfolio=dieu
Pages référentes	p. 146-148 / p. 313

Artiste	MUSLERA Natacha
Titre de l'œuvre	***Angèle de Foligno***
Technique	Vidéo
Durée	45'
Année	2009
Thème(s)	corps/ mystique / nature
Exposition(s) Festival(s) Biennale(s)	Festival des Cinémas différents et expérimentaux Cinéma La Clef (Paris) / 2009 *Exp(L)osition Blown up* Main d'œuvres (Saint-Ouen) / 2009
Lien	https://vimeo.com/87877818
Pages référentes	p. 184-189 / . 219 / p. 255-257 / p. 308

Artiste	ORLAN
Titre de l'œuvre	*No comment*
Technique	Installation vidéo
Durée	4'
Année	2009
Thème(s)	dévotion / icône populaire / œuvre in situ / sport
Exposition(s) Festival(s) Biennale(s)	Exposition *Unions mixtes, mariages libres et noces barbares* Abbaye de Maubuisson (Saint-Ouen-l'Aumône) / 30 sept.- 8 mars 2009
Pages référentes	p. 69-72 / p. 291

Artiste	PIERI Jean-Claude / LETENDRE Valentine
Titre de l'œuvre	*Mandala*
Technique	Installation vidéo interactive
Année	2014
Thème(s)	Orient VS Occident / spiritualité
Diffusion	Association Au cœur du monde
Lien	http://ladraille.org/mandala/
Pages référentes	p. 359 / p. 361

Artiste	PIERI Jean-Claude / LETENDRE Valentine
Titre de l'œuvre	*Révolution(s)*
Technique	Installation vidéo interactive
Année	2008
Thème(s)	Orient VS Occident / spiritualité
Diffusion	Association Au cœur du monde
Lien	https://www.ladraille.org/IMG/pdf/revolutions.pdf
Pages référentes	p. 355-361

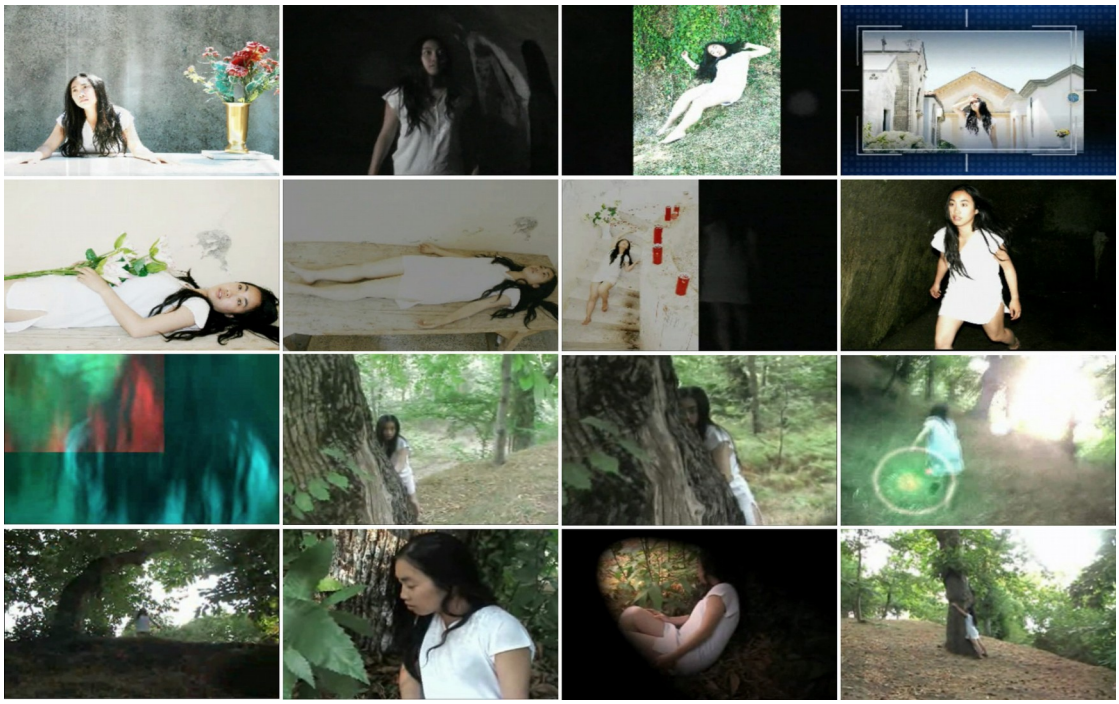


Artiste	POLI Raphaël
Titre de l'œuvre	***Vaste programme***
Technique	Vidéo (avec animation 3D)
Durée	2'55''
Année	2011
Thème(s)	croyance / Jésus-Christ / mysticisme
Exposition(s) Festival(s) Biennale(s)	Festival *VIDEOFORMES – Compétition Prix de la Création Vidéo 2012* Clermont-Ferrand / 15-17 mars 2012
Lien	https://videos.videoformes.com/video/111447
Pages référentes	p. 366-368

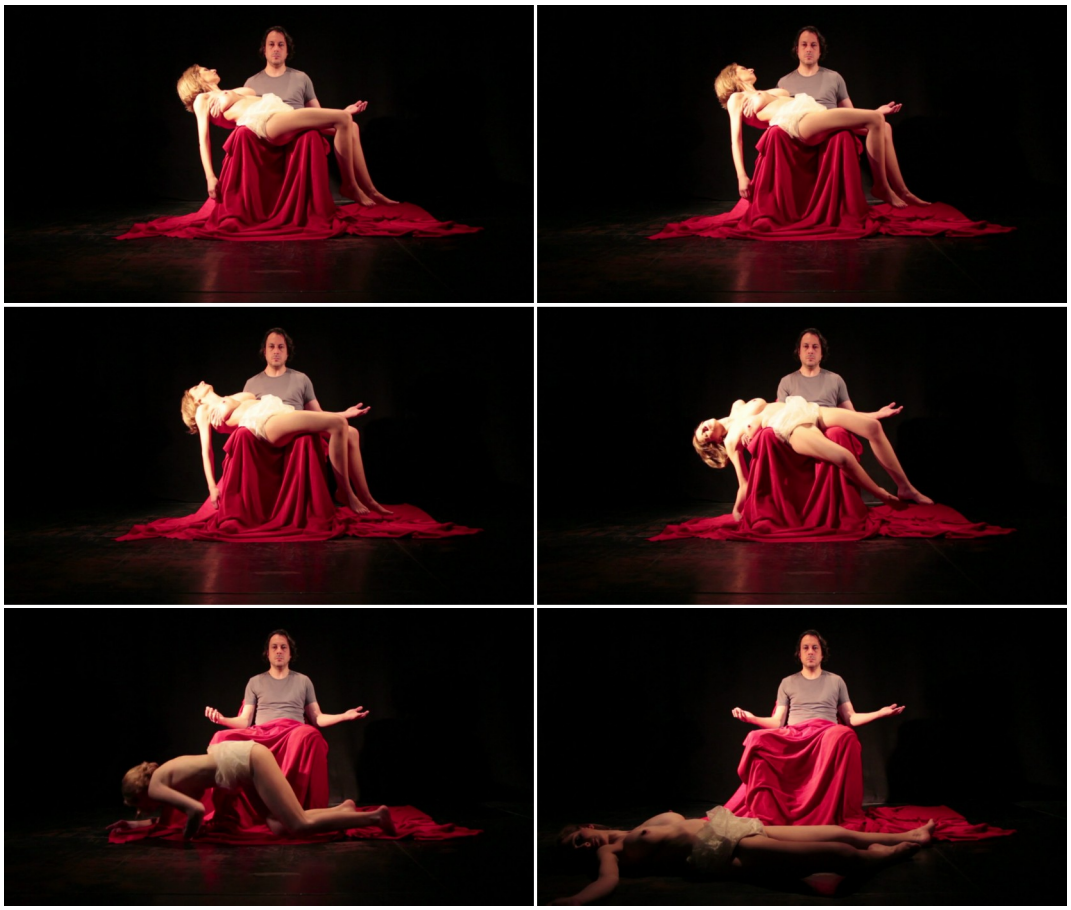
Artiste	RIALS Louis-Cyprien
Titre de l'œuvre	***Mene, Mene, Tekel, Upharsin***
Technique	Vidéo
Durée	5'45''
Année	2015
Thème(s)	idole contemporaine / Moyen-Orient / Nabuchodonosor
Exposition(s) Festival(s) Biennale(s)	Exposition *Introducing Louis-Cyprien Rials* Galerie Dohyang Lee (Paris) / 15 oct. - 23 déc. 2016
Lien	http://www.louiscyprienrials.com/videos (extrait)
Pages référentes	p. 94-98 / p. 117 / p. 309

Artiste	RIALS Louis-Cyprien
Titre de l'œuvre	*The Last Crusader Kingdom*
Technique	Vidéo
Durée	4'20''
Année	2011
Thème(s)	islam / Moyen-Orient / Orient VS Occident
Exposition(s) Festival(s) Biennale(s)	Exposition *Apprehending the invisible* HESIA (Belgrade, Serbie) / 24 fév.- 6 mai 2018
Lien	http://www.louiscyprienrials.com/videos/ (extrait)
Pages référentes	p. 97 / p. 117-120

CORPUS ITALIE

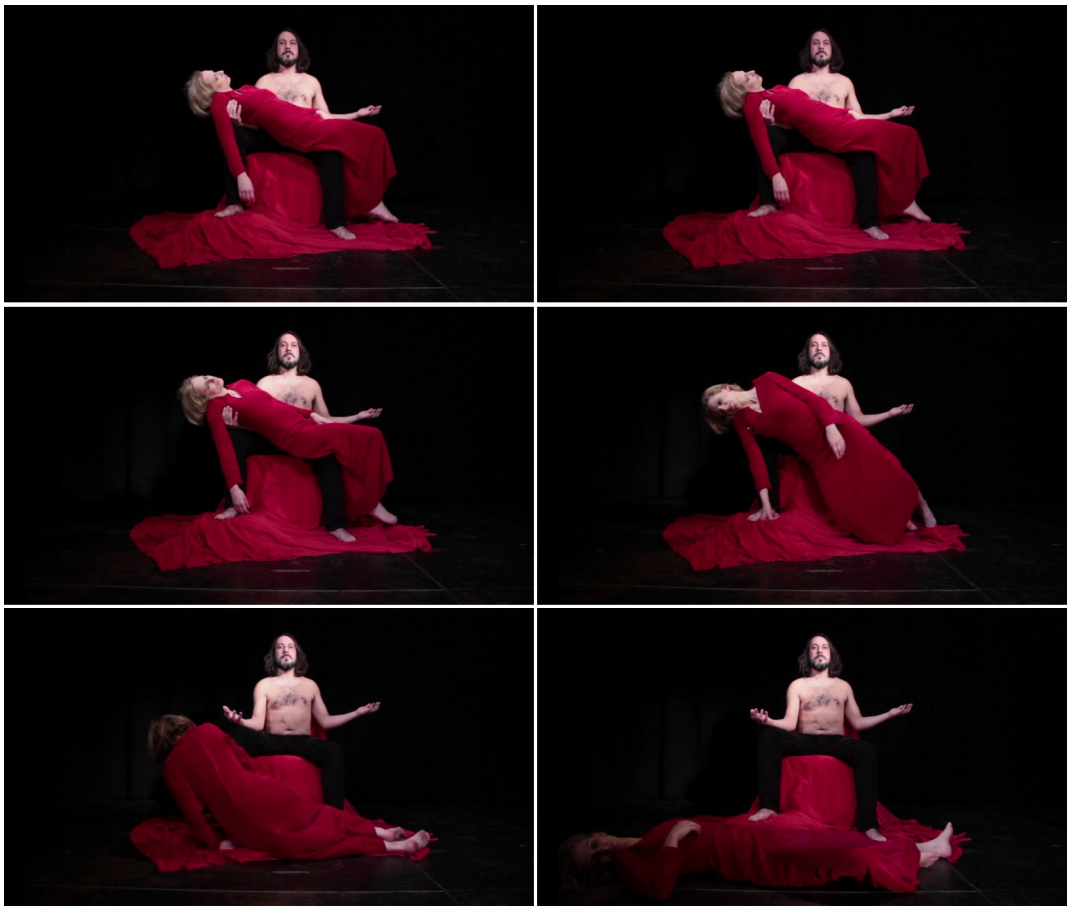


Artiste	BALLESTRA Maria Rebecca
Titre de l'œuvre	*Wen chi is catholic*
Technique	vidéo
Durée	3'16''
Année	2007
Thème(s)	caverne de Platon / Orient VS Occident / spiritualité
Exposition(s) Festival(s) Biennale(s)	Festival *Instants Vidéo #21* Friche La Belle de Mai (Marseille) / 2008 Exposition *Video'appart* Paris / 2007
Pages référentes	p. 347-351



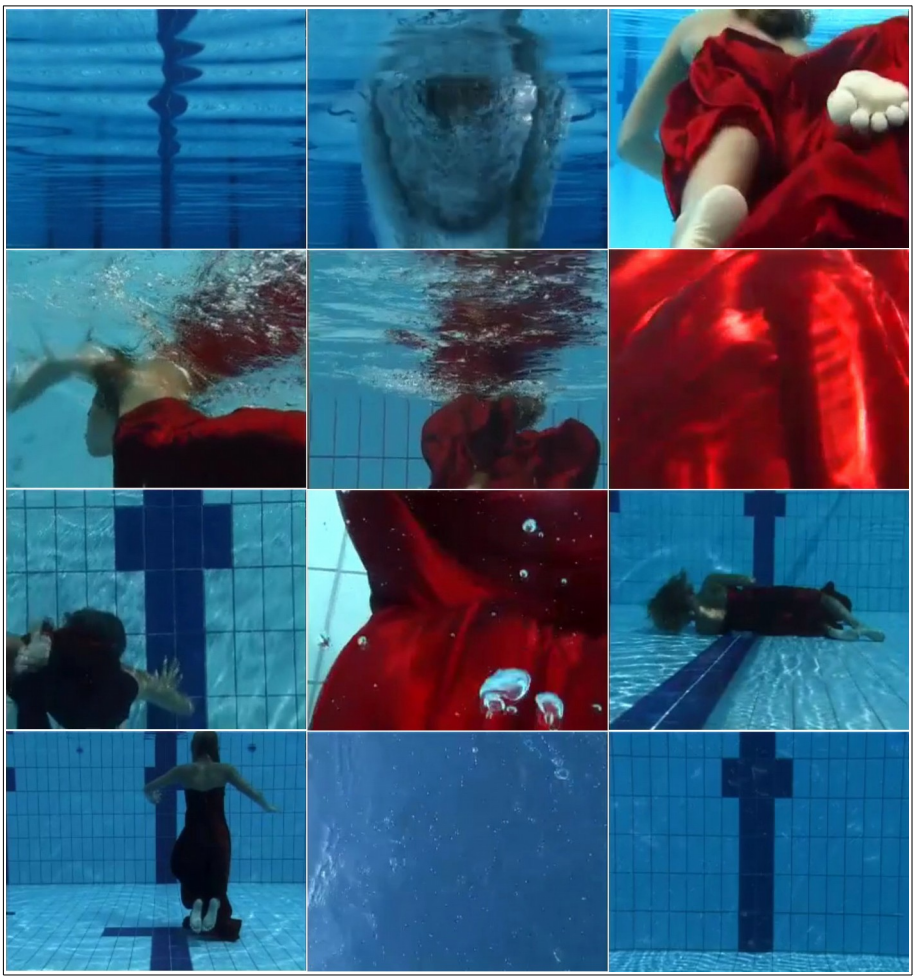
Artiste	BARCELLONA Federica
Titre de l'œuvre	*Della Pietà - Studio iconoclasta sulla Pietà di Michelangelo n°1*
Technique	Vidéo
Durée	1'14''
Année	2012
Thème(s)	corps féminin / pietà / Vierge Marie
Pages référentes	p. 199-200 / p. 218

Artiste	BARCELLONA Federica
Titre de l'œuvre	*Della Pietà - Studio iconoclasta sulla Pietà di Michelangelo n°2*
Technique	Vidéo
Durée	2'05''
Année	2012
Thème(s)	corps féminin / pietà / Vierge Marie
Lien	https://vimeo.com/52935311
Pages référentes	p. 199-200 / p. 218



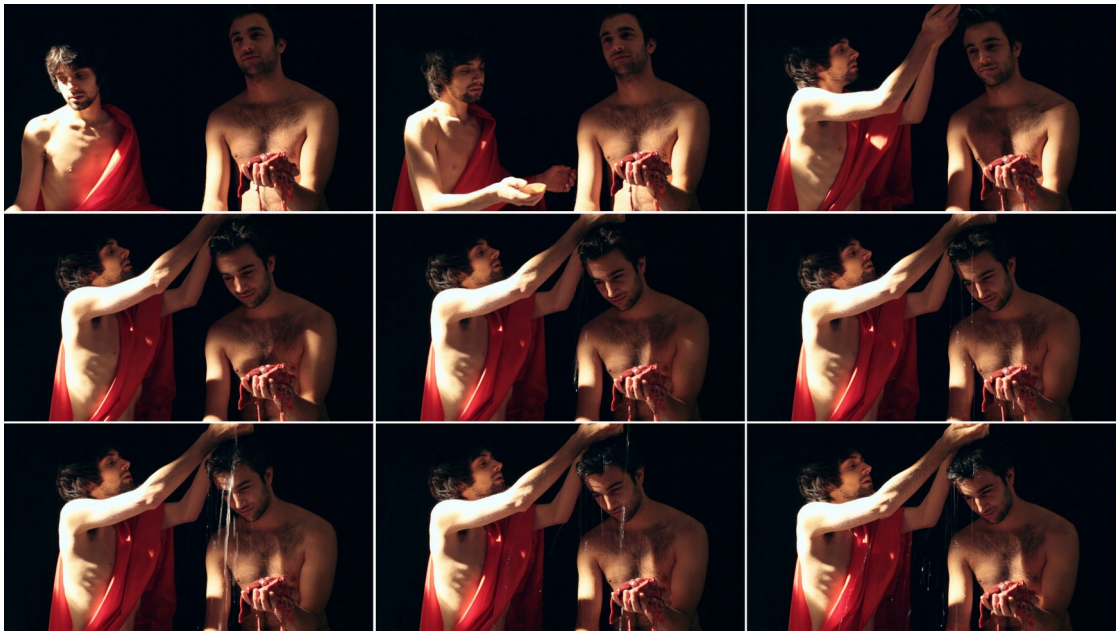
Artiste	BARCELLONA Federica
Titre de l'œuvre	*Della Pietà - Studio iconoclasta sulla Pietà di Michelangelo n°3*
Technique	Vidéo
Durée	1'31''
Année	2012
Thème(s)	corps féminin / pietà / Vierge Marie
Lien	https://vimeo.com/52935312
Pages référentes	p. 199-200 / p. 218

Artiste	BUSSANICH Antonella
Titre de l'œuvre	***Myself***
Technique	Vidéo
Durée	3'17''
Année	2003
Thème(s)	autoportrait / corps / voile de Véronique
Exposition(s) Festival(s) Biennale(s)	Exposition *VII Giornata del Contemporaneo* Tenuto dello Scompiglio (Vorno, Capannori, Italie) / 8-9 oct. 2011 Exposition *Myself, Sandpainting II, Marche infinie* Le Cube (Issy-les-Moulineaux) / 6 mai – 20 juil. 2003
Collection(s)	Musée des Offices, collection des autoportraits, Florence
Lien	https://www.youtube.com/watch?v=z7HvBiwDKhg
Pages référentes	p. 162-164



Artiste	CAMPORESI Silvia
Titre de l'œuvre	***Dance, dance, dance***
Technique	Vidéo
Durée	4'
Année	2007
Thème(s)	corps / croix / danse
Exposition(s) Festival(s) Biennale(s)	Festival *SI Fest – Savignano Immagini Fest* Savignano del Rubicone (Italie) / 11 mai – 5 juin 2010 Exposition *Silvia Camporesi : Dance, Dance, Dance* MAR – Museo d'Arte della città di Ravenna (Italie) / 3 nov. - 2 déc. 2007
Lien	https://vimeo.com/25177501
Pages référentes	p. 223-227

Artiste	CANALI Leo
Titre de l'œuvre	*Annunciazione*
Technique	Vidéo
Durée	1'35''
Année	2015
Thème(s)	Annonciation / Vierge Marie
Lien	https://vimeo.com/145040854
Pages référentes	p. 167-168



Artiste	CANALI Leo
Titre de l'œuvre	*Battesimo di Gesù*
Technique	Vidéo
Durée	2'50''
Année	2014
Thème(s)	Baptême de Jésus / Jean-Baptiste / sacrifice
Lien	https://vimeo.com/90107961
Pages référentes	p. 52-53

Artiste	CANALI Leo
Titre de l'œuvre	*Crocifissione*
Technique	Vidéo
Durée	18'
Année	2014
Thème(s)	crucifixion
Lien	https://vimeo.com/76258347
Pages référentes	p. 49 / p. 51-53

Artiste	CANALI Leo
Titre de l'œuvre	*Lazarro 1*
Technique	Vidéo
Durée	3'06''
Année	2013
Thème(s)	corps / Lazare / Marie-Madeleine / Marthe / mort / transhumanisme
Lien	https://vimeo.com/72191467
Pages référentes	p. 208-209

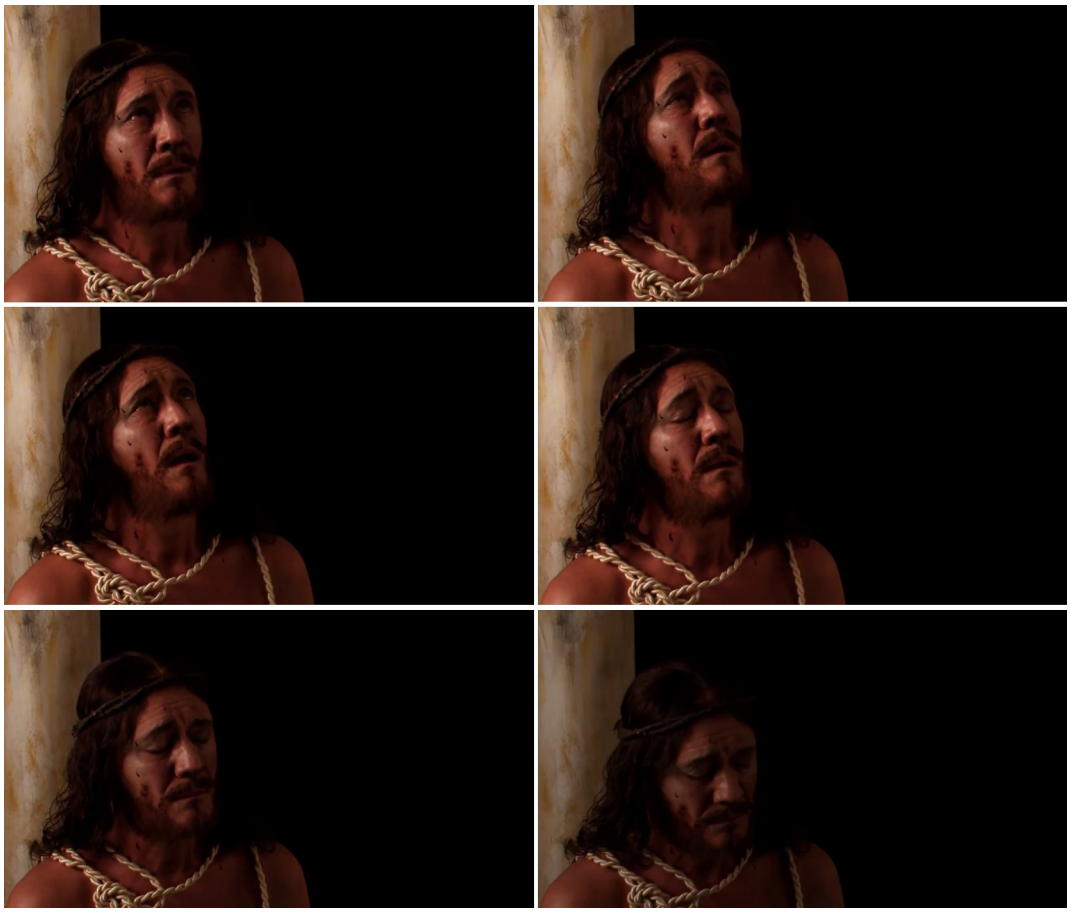
Artiste	CECCHETTI Alex
Titre de l'œuvre	*Imitatio Christi*
Technique	Vidéo
Durée	25'10''
Année	2000
Thème(s)	crucifixion /Jésus-Christ
Exposition(s) Festival(s) Biennale(s)	Exposition *Imitatio Christi* CAREOF (Milan) / 12 nov. - 12 déc. 2000
Collection(s)	DOCVA (Milan)
Pages référentes	p. 232-234 / p. 239

Artiste	CECCHETTI Alex
Titre de l'œuvre	*La trilogia del Santo* ou *La trilogia di San Francesco*
Technique	Vidéo
Durée	12'
Année	2001
Thème(s)	Saint-François
Exposition(s) Festival(s) Biennale(s)	Festival *System – Short video from the world* Big Art Center (Shangai) / 2002-2003
Collection(s)	DOCVA (Milan)
Lien(s)	http://www.alexcecchetti.com/trilogia-di-san-francesco/alex-cecchetti/video-works
Pages référentes	p. 235-239

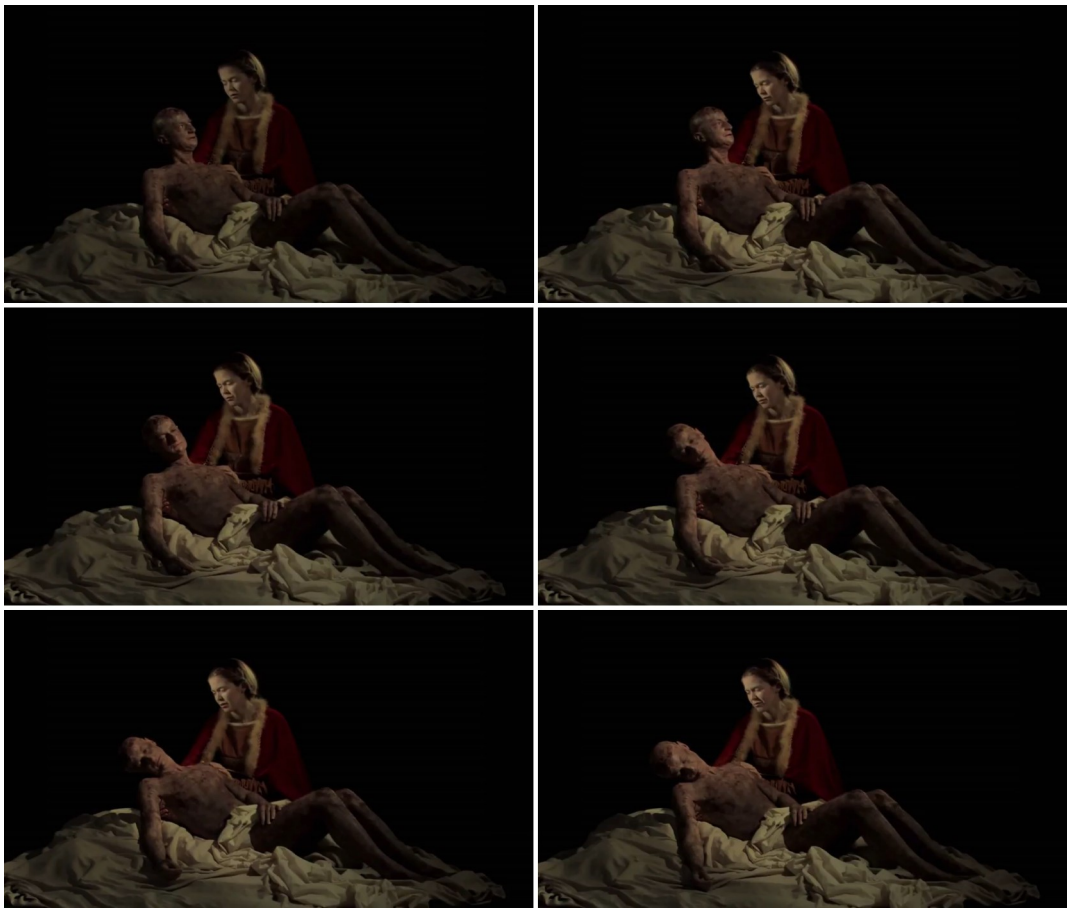
Artiste	CECCHETTI Alex
Titre de l'œuvre	***Striptease***
Technique	Vidéo
Durée	5'20''
Année	2001
Thème(s)	Saint François
Exposition(s) Festival(s) Biennale(s)	Festival *System – Short video from the world* Big Art Center (Shangai) / 2002-2003
Collection(s)	DOCVA (Milan)
Pages référentes	p. 238-239

Artiste	DIONISIO Irene
Titre de l'œuvre	*La vara*
Technique	Vidéo
Durée	5'
Année	2011
Thème(s)	mafia / Madonna del Mirto / procession / Saint Jean-Baptiste / Saint-Michel
Exposition(s) Festival(s) Biennale(s)	Exposition *A chi piace la paura ?* Casa Marta (Coredo, Italie) / 13 août – 4 sept. 2011
Lien	https://vimeo.com/27765483
Pages référentes	p. 131-138

Artiste	FANNI CANELLES Manuel
Titre de l'œuvre	*L'Annunciata*
Technique	Vidéo
Durée	2'44''
Année	2010
Thème(s)	Annonciation / corps féminin
Exposition(s) Festival(s) Biennale(s)	Exposition *Profezie* Palazzo Attems Petzenstein (Gorizia, Italie) / 24 nov. - 6 janv. 2013 Exposition *Ossimori, I can't believe it !* Spazio del Mini Mu (Trieste, Italie) / 16 avril 2011
Lien	https://vimeo.com/53830016
Pages référentes	p. 165-168 / p ; 216-217

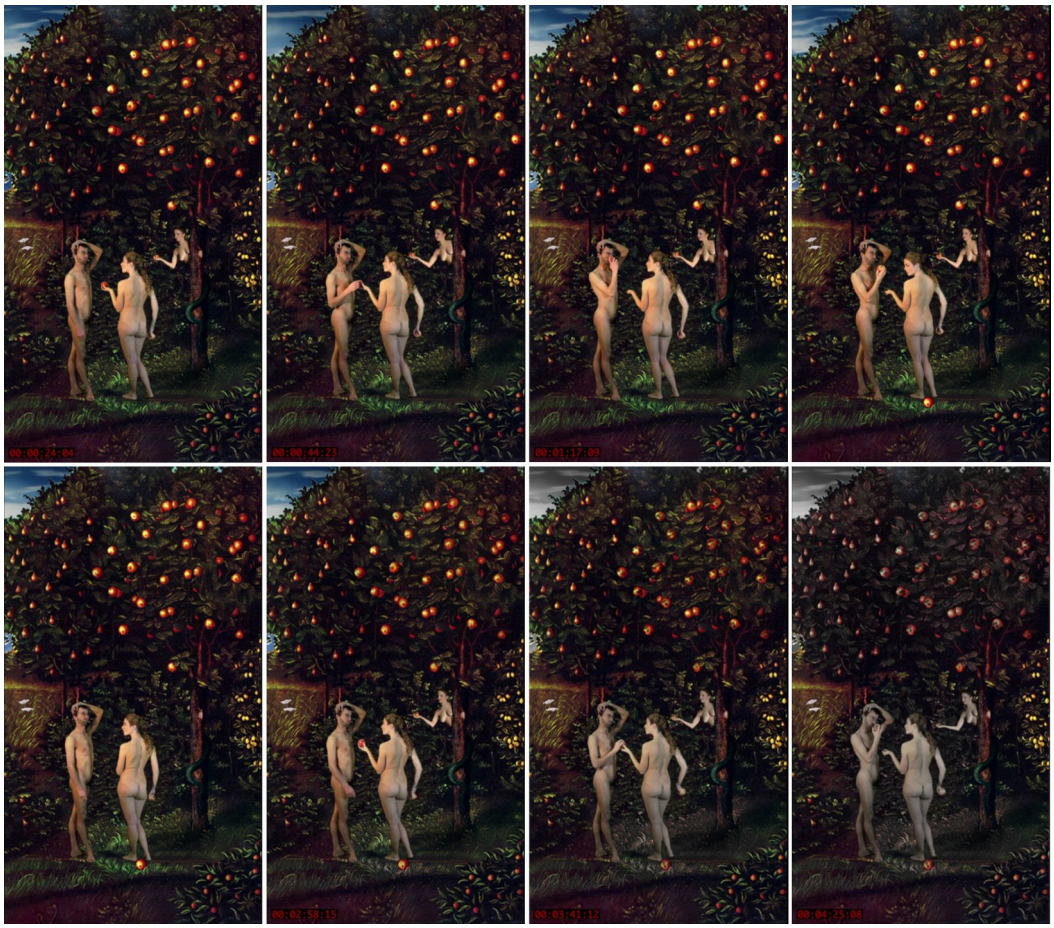


Artiste	FANNI CANELLES Manuel
Titre de l'œuvre	*Cristo alla colonna*
Technique	Vidéo
Durée	2'02''
Année	2010
Thème(s)	crucifixion
Exposition(s) Festival(s) Biennale(s)	Foire d'art contemporain de Vérone – *VideoArtVerona – VisioneVideo* Studio Openspace (Trieste, Italie) / 18 sept. 2009 Exposition *Manuel Fanni Canelles : Senza Tela* Galerie LipanjePuntin artecontemporanea (Trieste, Italie) / 3-11 juil. 2009
Lien	https://vimeo.com/69228782 Extrait (aller à 6')
Pages référentes	p. 46-48 / p. 201-203 / p. 216-217

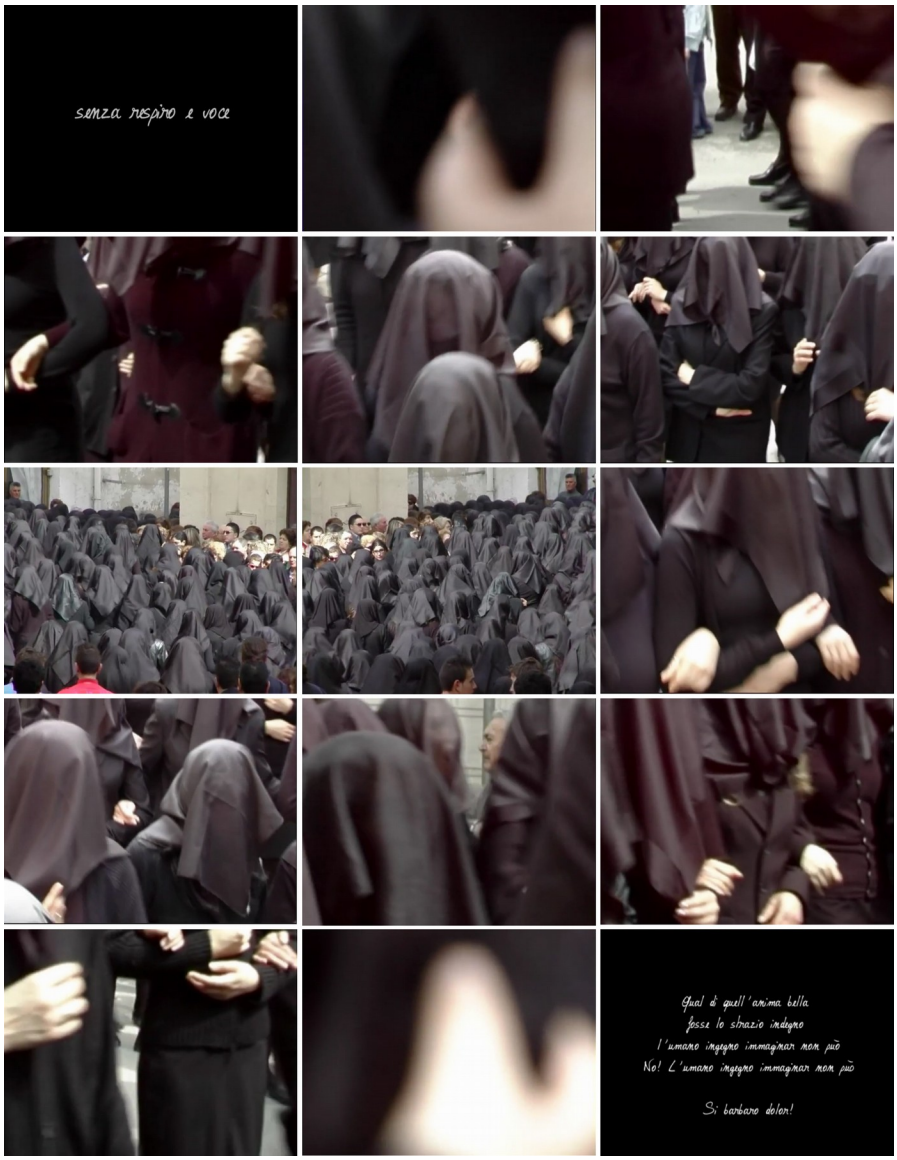


Artiste	FANNI CANELLES Manuel
Titre de l'œuvre	*Kavòd*
Technique	Vidéo
Durée	10'08''
Année	2010
Thème(s)	pietà
Exposition(s) Festival(s) Biennale(s)	Exposition *1o.11 Rassegna d'arte contemporanea* Église Santa Maria di Vineis (Strassoldo, Cervignano del Friuli, Udine, Italie) 2 déc. 2010 – 30 janv. 2011
Lien	https://vimeo.com/69228782 Extrait (aller à 11'25'')
Pages référentes	p. 287-288

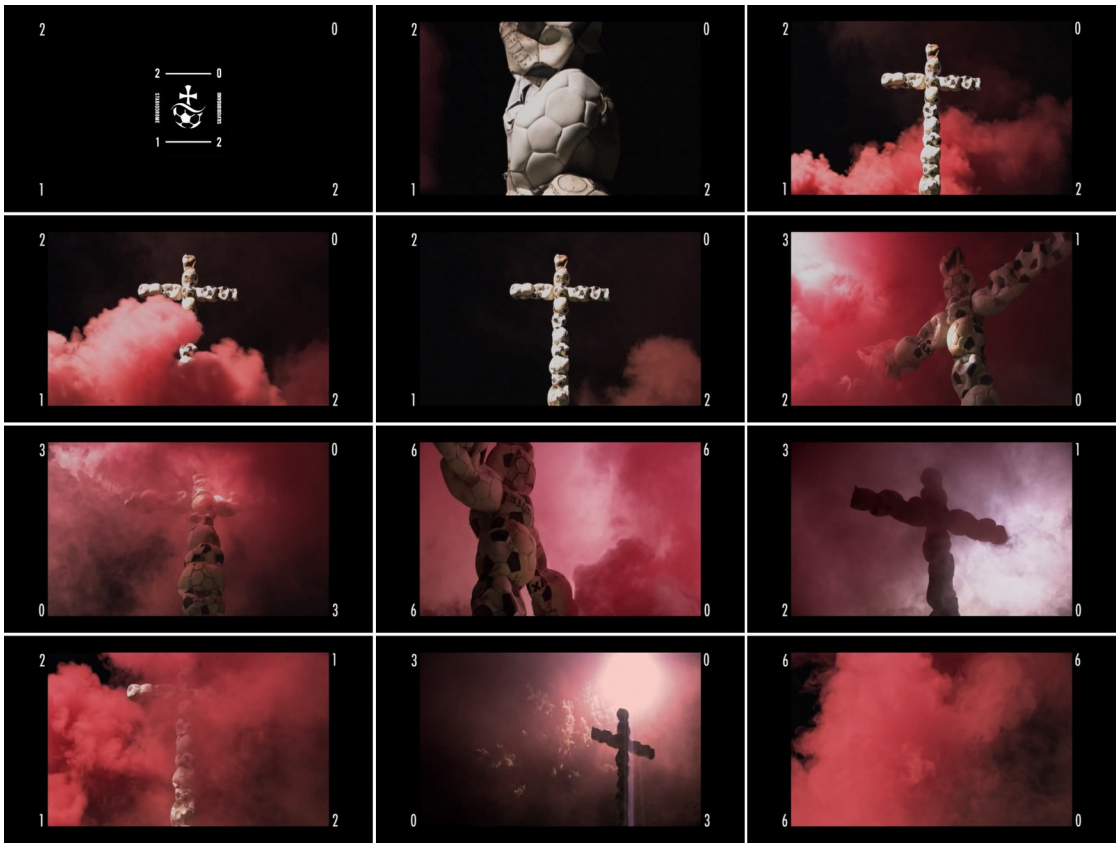
Artiste	FANNI CANELLES Manuel
Titre de l'œuvre	*Pietà*
Technique	Vidéo
Durée	2'02''
Année	2008
Thème(s)	pietà
Exposition(s) Festival(s) Biennale(s)	Exposition *Manuel Fanni Canelles : Senza Tela* Galerie LipanjePuntin artecontemporanea (Trieste, Italie) / 3-11 juil. 2009
Lien	https://vimeo.com/69228782 Extrait (aller à 6'58'')
Pages référentes	p. 199-203



Artiste	FANNI CANELLES Manuel
Titre de l'œuvre	*Tree of knowledge*
Technique	Vidéo
Durée	4'30''
Année	2011
Thème(s)	Adam & Ève / Chute / péché originel
Exposition(s) Festival(s) Biennale(s)	*Video remakes : dialoghi con videoarte : Daniele Capra dialoga con Manuel Fanni Canelles* Fabbrica del Vedere (Venise, Italie) / 25 fév. 2015 *2# Cinexperimental* Dobbia di Strazano (Italie) / 22 mars – 11 avril 2013 Festival *K3 – International Short Film Festival* (Udine, Italie) / 22-23 août 2012 Exposition *The Flash of Nature* Galerie LipanjePuntin artecontemporanea (Trieste, Italie) / 12 fév. 2012 – 9 avr. 2012
Lien	https://vimeo.com/50646668
Pages référentes	p. 56 / p. 139

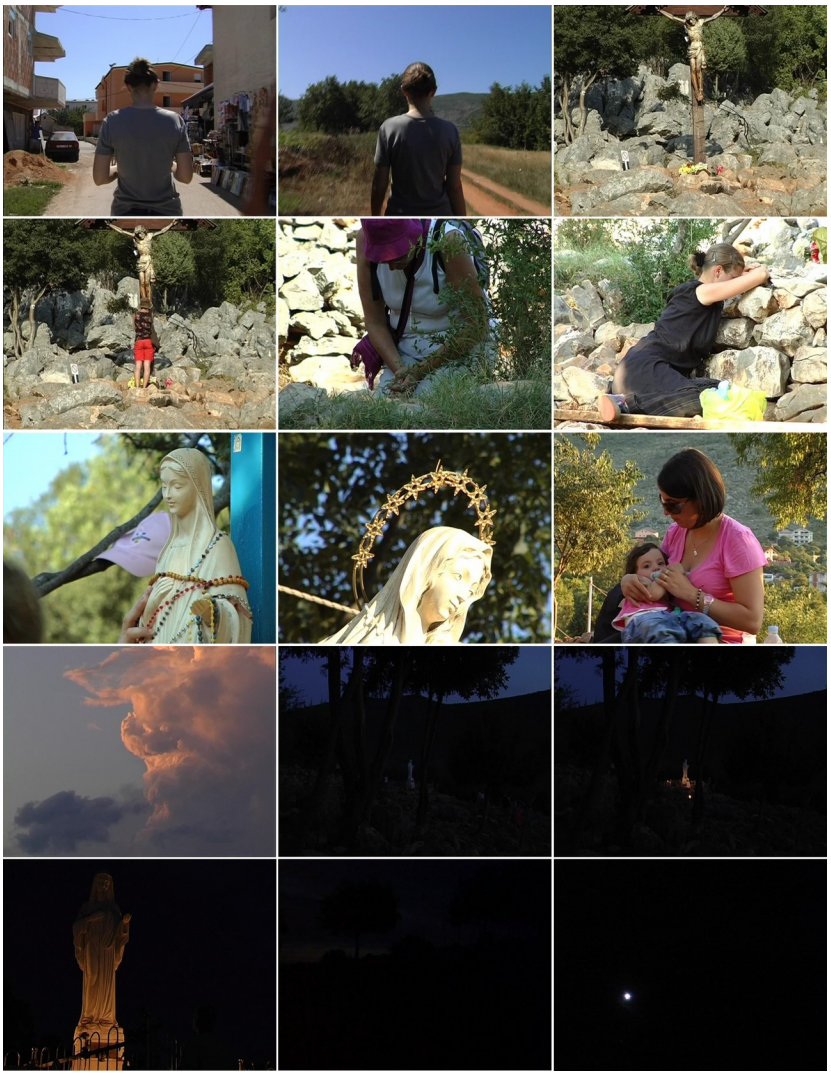


Artiste	FORMENTI Michela
Titre de l'œuvre	***Senza respiro e voce***
Technique	Vidéo
Durée	7'13''
Année	2005
Thème(s)	deuil / figure féminine / procession
Exposition(s) Festival(s) Biennale(s)	*ARType – Archetipi della videoarte* Basilica Palladiana (Vicence, Italie) / 20 juil. - 25 août 2013 Festival *Videoart Yearbook 2006* Chiostro di Santa Cristina (Bologne, Italie) / 12-14 juil. 2006
Lien	https://player.vimeo.com/video/21103202
Pages référentes	p. 191-192



Artiste	GIORDANO Silvio
Titre de l'œuvre	***Stadiodrome***
Technique	Vidéo
Durée	1'50''
Année	2012
Thème(s)	crucifixion / Golgotha / icône / sport
Exposition(s) Festival(s) Biennale(s)	Exposition *Silvio Giordano : Stadiodrome* La Corte Arte Contemporanea (Florence, Italie) / 24 fév. - 15 mars 2013
Lien	https://www.youtube.com/watch?v=ogrl3CstDOs
Pages référentes	p. 73-75

Artiste	LUNARDI Marcantonio
Titre de l'œuvre	*The idol*
Technique	Vidéo
Durée	3'50''
Année	2015
Thème(s)	Idole contemporaine
Exposition(s) Festival(s) Biennale(s)	Festival *Meta-Cinema* Académie des Beaux-Arts (Bologne, Italie) / 26-28 nov. 2015 Festival *Instants Vidéo #28* Friche La Belle de Mai (Marseille) / 6-26 nov. 2015 *Flow Arte Contemporanea italiana e cinese in dialogo* Basilica Palladiana (Vicence, Italie) / 17 sept.- 1er nov. 2015
Lien	https://vimeo.com/123366520
Pages référentes	p. 83-89 / p. 244-250



Artiste	MARCON Diego
Titre de l'œuvre	*Litania*
Technique	Vidéo
Durée	29'
Année	2011
Thème(s)	dévotion / Medjugorje / pèlerinage / Vierge
Exposition(s) Festival(s) Biennale(s)	Expostion *Qui non si canta al mondo delle rane* Galleria Civica d'Arte Contemporanea Osvaldo Licini (Ascoli Piceno, Italie) / 26 juil. - 6 sept. 2015
Lien	https://vimeo.com/107512306 (Extrait)
Pages référentes	p. 264-265 / p. 277-278 / p. 389-391

Artiste	MULAS Chiara
Titre de l'œuvre	*Agnus day*
Technique	Action-Vidéo
Durée	17'
Année	2009
Thème(s)	Agnus Dei / pietà / sacrifice
Pages référentes	p. 204-206 / p. 381

Artiste	MULAS Chiara
Titre de l'œuvre	***Alma Mater***
Technique	Action-Vidéo
Durée	8'32''
Année	2011
Thème(s)	rituel / sacré
Exposition(s) Festival(s) Biennale(s)	Exposition *Welcome to Caveland !* Le Parvis - centre d'art contemporain (Toulouse) / 5 fév.- 16 avr. 2016
Pages référentes	p. 378-379

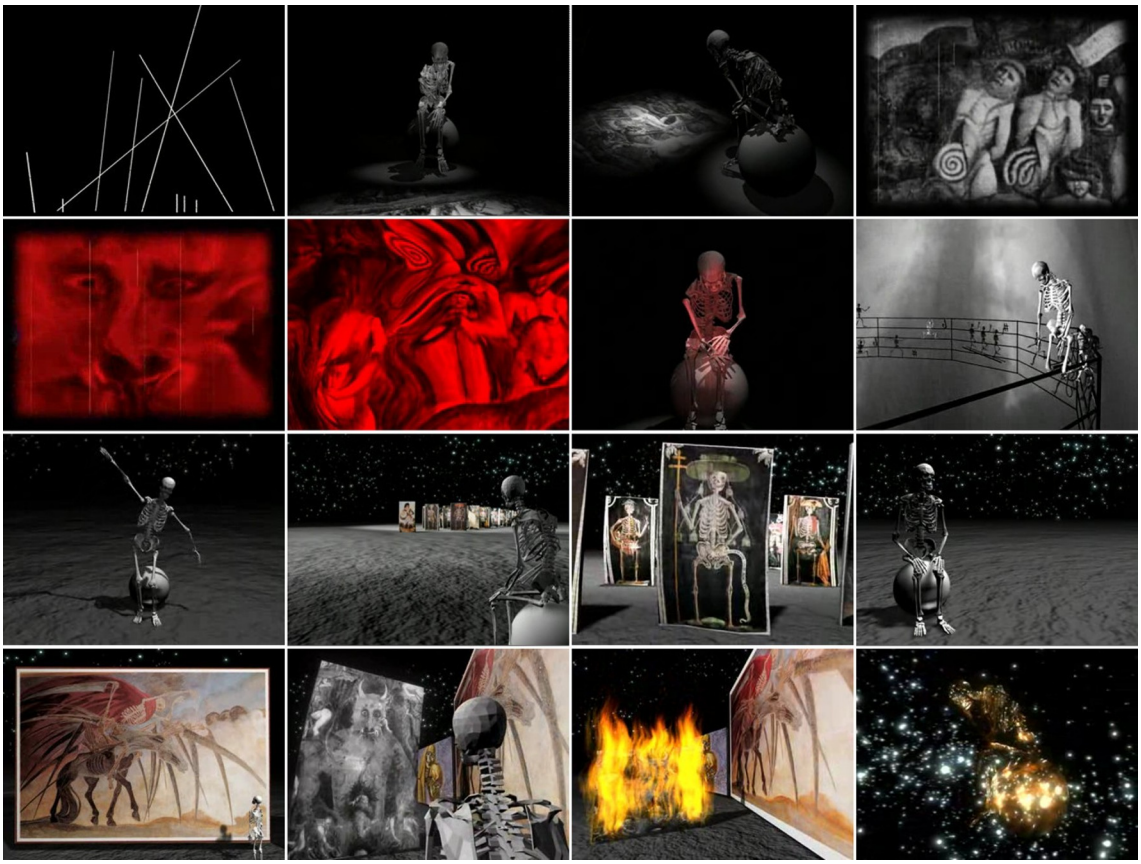
Artiste	MULAS Chiara
Titre de l'œuvre	*Péntuma*
Technique	Action-Vidéo
Durée	16'
Année	2006
Thème(s)	deuil / géronticide / rituel
Exposition(s) Festival(s) Biennale(s)	Festival *Instants Vidéo #20* Friche La Belle de Mai (Marseille) / 17 oct.- 8 déc. 2007
Pages référentes	p. 381-383

Artiste	MULAS Chiara
Titre de l'œuvre	*S'Accabadora*
Technique	Vidéo
Durée	15'
Année	2004
Thème(s)	euthanasie / rituel
Pages référentes	p. 381-383

Artiste	PECCHIOLI Caterina
Titre de l'œuvre	*Safety instructions*
Technique	Vidéo
Durée	2'44''
Année	2009
Thème(s)	politique de la peur
Exposition(s) Festival(s) Biennale(s)	*Videoart Yearbook #6* Département des Arts Visuels – Univ. de Bologne (Italie) / 22 oct.- 22 nov. 2011 *Anemic Festival – Independant Film and New Media Art* en collaboration avec *Instants Video #23* Galerie AVU (Prague, République Tchèque) / 3-10 nov. 2010
Lien	https://vimeo.com/40819767
Pages référentes	p. 103-107

Artiste	SANCHEZ Agustin
Titre de l'œuvre	***Sans titre***
Technique	Vidéo
Durée	1'59''
Année	2012
Thème(s)	politique de la peur
Exposition(s) Festival(s) Biennale(s)	*Festarte – Videoart Festival III – Violenza Invisible* La Pelanda (Rome, Italie) / 15-18 sept. 2010
Lien	https://vimeo.com/45802935
Pages référentes	p.112-114

Artiste	STUDIO AZZURRO
Titre de l'œuvre	*In Principio (e poi)*
Technique	Installation multimédia (4 dalles de pierre sensibles, 4 vidéoprojecteurs, 4 ordinateurs, 5 enceintes, 4 projecteurs, 1 spot)
Année	2013
Thème(s)	corps / divin / Genèse / transcendance
Exposition(s) Festival(s) Biennale(s)	*55 e Exposition Internationale d'Art de la Biennale de Venise* Pavillon du Saint-Siège (Venise, Italie) / 1er juin – 24 nov. 2013
Pages référentes	p. 270-272



Artiste	TOTI Gianni
Titre de l'œuvre	*La morte del trionfo della fine*
Technique	vidéo
Durée	23'07''
Année	2003
Thème(s)	Jugement dernier
Exposition(s) Festival(s) Biennale(s)	*50 anni di video arte. IX giornata del contemporaneo* Galleria d'Arte Contemporanea Lorenzo Viani (Viareggio, Italie) / 5 oct. 2013 *4e Festival International de Film et Vidéo de Création – Nouvelles Images en Mouvement* Académie libanaise des Beaux-Arts (Beyrouth, Liban) / 10-14 mai 2010
Distribution	Heure Exquise !
Lien	http://www.heure-exquise.org/video.php?id=3458
Pages référentes	p. 148-152

RÉSUMÉ

Dans les années 1960, les artistes se sont emparés de la vidéo avec cette volonté d'expérimenter un médium neuf engageant une nouvelle réflexion sur la représentation et la figuration. À partir de la fin des années 1990, les mutations de la technique vidéo permirent d'ouvrir le champ de création sur des thèmes peu explorés dans le domaine. Or, l'évolution du religieux dans la société moderne souleva des questions à la fois politiques et sociales qui trouvèrent un écho dans l'art vidéo. À partir de deux pays de tradition catholique, cette thèse a pour ambition de montrer que les artistes vidéastes français et italiens réalisent à partir du religieux, une réflexion sur le monde du XXI^{e} siècle en offrant des repères spirituels et culturels disséminés dans une société de consommation. Cette étude montre également le désir de mettre en lumière, à partir d'une technique liée à l'immatériel, des rites et des croyances qui répondent à une quête de spiritualité et de merveilleux.

MOTS CLÉS

Art contemporain, Art vidéo, Iconographie Chrétienne, Catholicisme, Croyances, France, Italie, Religieux, Religion, Religiosité, Rites, Spiritualité

ABSTRACT

During the sixties, artists chose video to try out a new medium with a new way to comprehend representation and figuration. Since the end of the nineties, video technique has changed and artists have worked new subjects. Indeed, the evolution of religion in modern society raised both political and social issues that are expressed in video art. Based on two countries with Catholic tradition, this doctoral thesis demonstrates that French and Italian videoartists create, with religious themes, a new way to observe the world of the XXIst century, giving spiritual and cultural bearings which are scattered in this era of overconsumption. Thanks to this technique related to the immaterial, video artists also show a desire to pass on rites and beliefs in order to respond to a quest of spirituality and wonder.

KEYWORDS

Contemporary Art, Video Art, Christian iconography, Catholicism, Beliefs, France, Italy, Religious, Religion, Religiosity, Rituals, Spirituality.