



HAL
open science

Le corps en débordement : le désir humoral comme subjectivité artistique d'un devenir-femme

Daniella Gomes Birchal De Moura

► To cite this version:

Daniella Gomes Birchal De Moura. Le corps en débordement : le désir humoral comme subjectivité artistique d'un devenir-femme. Art et histoire de l'art. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2016. Français. NNT : 2016PA01H311 . tel-03370977

HAL Id: tel-03370977

<https://theses.hal.science/tel-03370977>

Submitted on 8 Oct 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.

UNIVERSITÉ PARIS 1 - PANTHÉON-SORBONNE
U.F.R. ARTS PLASTIQUES ET SCIENCES DE L'ART

ÉCOLE DOCTORALE ARTS PLASTIQUES, ESTHÉTIQUE ET SCIENCES DE L'ART
DISCIPLINE : ARTS PLASTIQUES

LE CORPS EN DÉBORDEMENT

**LE DÉSIR HUMORAL COMME SUBJECTIVITÉ
ARTISTIQUE D'UN DEVENIR-FEMME**

THÈSE POUR OBTENIR LE GRADE DE DOCTEUR
PRÉSENTÉE ET SOUTENUE PUBLIQUEMENT LE 24 SEPTEMBRE 2016
PAR DANIELLA GOMES BIRCHAL DE MOURA

DIRECTEUR DE THÈSE :
M. LE PROFESSEUR JEAN DA SILVA

MEMBRES DU JURY :
MME. CLAIRE LAHUERTA, PROFESSEUR, UNIVERSITÉ DE METZ
M. STÉPHANE HÉAS, MCF HABILITÉ, UNIVERSITÉ HAUTE BRETAGNE
MME. SANDRINE MORSILLO, MCF HDR, UNIVERSITÉ PARIS 1

SOMMAIRE

INTRODUCTION

LE PARTAGE DU CORPS ET L'EXPÉRIENCE DU SENSIBLE 07

CHAPITRE 1

L'ÉCHANGE SYMBOLIQUE DES SOINS CORPORELS 17

CHAPITRE 2

POUVOIRS DE L'ART MENSTRUEL 75

CHAPITRE 3

RITUELS D'ORDRE ET DE DÉSORDRE 137

CHAPITRE 4

POÉTIQUE DE LA RELIQUE RÉSIDUELLE 208

CONCLUSION

SUBJECTIVITÉ HUMORALE D'UN DEVENIR-FEMME 257

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier mon directeur de thèse, le professeur Jean Da Silva, pour l'aide qu'il m'a apportée et le temps qu'il a consacré à la bonne réalisation de cette recherche. La liberté de création qu'il m'a donnée a été décisive dans le développement artistique. Son regard critique m'a été très précieux pour articuler les œuvres avec les concepts et préciser mes arguments.

Ensuite je remercie mon mari Simon, pour les corrections et re-corrrections de français, l'assistance artistique, l'engagement psychomagique, la patience infinie et le soutien inconditionnel, sans lesquels je n'aurais pas pu réaliser ce travail.

Je remercie les membres du Laboratoire du Geste, pour les discussions passionnantes et les expériences artistiques substantielles pour le développement de la recherche.

Je remercie également ma famille et mes amis pour m'avoir toujours encouragée et aidée à surmonter les défis de l'exil et à réaliser cette thèse en France.

J'exprime aussi ma gratitude à tous les donateurs humoraux, qui ont permis à mon art de prendre forme et de s'articuler avec les principes de la micropolitique.

Je remercie finalement mon corps, pour ne pas s'arrêter de s'écouler en puissance artistique.

RÉSUMÉ

Il est aujourd'hui reconnu que l'art a la puissance de poétiser certaines matières organiques écartées de la vie quotidienne. C'est dans cette ouverture que j'insère ma pratique artistique où mon corps performe des fictions à partir des sécrétions humorales qui s'écoulent de mon identité féminine, métisse et colonisée. Au travers de rites sans mythes, je brise de vieux tabous occidentaux. J'expose la violence vis-à-vis du corps de l'autre avec des pratiques qui marquent l'altérité de tout être. Au croisement de l'esthétique, de l'histoire, de la politique, de la psychanalyse et de l'ethnographie, je pose des questions sensibles pour créer des œuvres corporellement singulières. Je propose à la subjectivité humorale du corps une cartographie du désir marginal d'un devenir-femme dans une société phallocratique. Il s'agit d'une utopie ambiguë, car je vois dans la chair humorale et résiduelle du corps non castré le territoire sensible pour l'introduction d'une nouvelle éthique du corps.

SUMMARY

Nowadays, it is recognized that art has the power to poetize some organic materials isolated from everyday life. It is into this field that I insert my artistic practice, in which my body performs fictions made from the humoral secretions which flow from my female, mestizo and colonized identity. Through rites without myths, I break some old western taboos. I expose the violence against the *other's* body, with practices that mark the alterity of every being. At the intersection of aesthetics, history, politics, psychoanalysis and ethnography, I raise sensitive issues to create unique body-art works. I propose the body's humoral subjectivity, a cartography of the marginal desire of becoming-woman in a phallographic society. This is an ambiguous utopia, because I see in the humoral and residual flesh of a non-castrated body, the sensitive territory for the introduction of a new ethics of the body.

LA LIMITE DE MON DÉSIR

Abandonne tes idées reçues et la poésie viendra sous la forme d'un vomi brûlant et fétide, une catharsis muette d'humanité absolue. Mon désir est de réveiller la sensibilité pré-symbolique, sucée de la couche réprimée de ton économie psychique. Je désire toucher la fragilité de tes limites humaines, inciter le vertige existentiel entre le *soi* et l'*autre*. Je veux réveiller ton désir à travers l'orgie de la dépense, là où s'abolit la différence entre mort et sexualité. Répugnance et horreur sont le début du désir qui, vécu à travers un rite érotique, peut ouvrir un vide entre l'intérieur et extérieur, entre le passage du corps maternel et la loi paternelle. C'est là où le sens s'effondre que réside la limite de mon désir, et de cette cavité de la subjectivité que mes appels sont dirigés vers toi.

INTRODUCTION :

LE PARTAGE DU CORPS ET L'EXPÉRIENCE DU SENSIBLE

Le corps, ses humeurs et ses résidus organiques font l'objet d'expériences esthétiques, de rituels artistiques et de fictions personnelles. Le corps constitue la substance organique individuelle, mais il ne peut pas être défini par sa simple matérialité. C'est à travers la culture que la puissance organique et humorale du corps est mise en action. À l'organicité corporelle correspond un univers gestuel très spécifique : une grammaire performative des soins intimes d'hygiène et de beauté est quotidiennement mise en œuvre. Explorer le corps et ces gestes intimes, c'est faire la liaison entre organique et culture. Tel est l'enjeu de cette recherche qui propose de comprendre comment et pourquoi le corps développe et incorpore les gestes liés à son entretien organique. Entre collecte de résidus et mise en action du corps humoral organique l'art aborde la gestualité du corps comme un fait social à partir des matières liées aux processus naturels. Il est souvent supposé que la puissance du social agit sur le corps, comme sur une surface passive en attente de sens culturel acquis. Il s'agit ici de remettre en cause la passivité organique du corps « naturel » comme manifestation de la culture et de la « loi » sociale qui obligerait le corps à performer une grammaire corporelle spécifique.

Ainsi, je me suis découverte en France beaucoup plus sujette au dégoût humoral que je ne croyais l'être au Brésil. Pour des raisons historiques, culturelles et climatiques, l'hygiène joue un rôle beaucoup plus important chez les Brésiliens que chez les Français. À Paris, j'éprouve quotidiennement des nausées, dues à l'odeur de pourriture émanant de certaines personnes. Dans ces moments d'intense altérité organique-culturelle, je me rends bien compte que la matière humorale est une puissance culturelle. Je décide d'agir artistiquement sur le geste propre au corps humoral et sur les constructions symboliques de la matière résiduelle. L'art a la puissance de matérialiser poétiquement certaines matières organiques écartées de la vie quotidienne et c'est dans cette ouverture poétique que ma pratique artistique trouve sa place. Je tente ainsi de libérer l'organique de l'image idéale d'un corps clos. En incarnant artistiquement des réalités corporelles utopiques, imaginaires et fictives, je me défais de certains tabous sociaux particulièrement stigmatisants. Pour cela je joue poétiquement avec la réalité

organique et résiduelle de mon propre corps. Ces *jeux artistiques* peuvent assumer des puissances ludiques intrinsèques à mon univers quotidien, à l'image d'un enfant qui explore les potentialités de son corps, tout en respectant une écriture rituelle et symbolique précise.

Le symbolique¹ est une construction du langage, une construction culturelle, historique, religieuse, sociale, économique, etc. Ce système flexible est en constante transformation, ce qui permet de re-signifier sans cesse les valeurs sociales, culturelles et historiques. L'univers symbolique des résidus corporels, tels que les menstrues, le sperme, l'urine, les fèces, la morve ou la sueur, est lié aux tabous du comportement. Le tabou qui entoure le sang menstruel, par exemple, est tellement inscrit dans la culture occidentale que son image et sa manipulation restent socialement interdits. Les femmes, même les plus émancipées des lois patriarcales, ne sont pas vraiment capables de montrer ou de parler ouvertement de leur sang menstruel.

Selon Julia Kristeva², l'abjection est un sentiment envers un déchet ou une souillure capable de solliciter mais aussi de pulvériser le sujet. Le *soi* doit s'écarter de la matière abjecte pour fonder son sujet socialement constitué. L'abjection perturbe une identité, un système, un ordre, elle ne respecte pas les limites, les places, les règles. Cette notion d'abjection corporelle a été fondée sur la peur du corps réel et sur les tabous que légitiment la loi patriarcale. Il s'agit d'une rhétorique de la morale capable de castrer la dynamique organique du corps humain en écartant les humeurs de la constitution du sujet. Je suis amenée à considérer le sentiment d'abjection envers les résidus corporels comme relatif, et non intrinsèque à la matière organique comme proposé par Julia Kristeva. L'abjection passe par la culture mais aussi par l'affect, le sentiment, toujours lié au corps dont elle se dégage, et ceci peut accentuer ou limiter la puissance abjecte de la matière. Les conditions de l'écoulement corporel, et son manque d'entretien consécutif, sont beaucoup plus décisifs dans le développement de mon sentiment

¹ « Toute culture peut être considérée comme un ensemble de systèmes symboliques au premier rang desquels se placent le langage, les règles matrimoniales, les rapports économiques, l'art, la science, la religion. Tous ces systèmes visent à exprimer certains aspects de la réalité physique et de la réalité sociale, et plus encore, les relations que ces deux types de réalité entretiennent entre eux et que les systèmes symboliques eux-mêmes entretiennent les uns avec les autres ». Claude LÉVI-STRAUSS, *Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss*, Paris, PUF, 2012, pp. 14-15. Cette recherche prétend pourtant, bousculer la définition structuraliste que Claude Lévi-Strauss donne du symbolique. La notion d'« échange symbolique » développé par Jean Baudrillard est plus adéquate aux propos de la recherche. « *Le symbolique n'est ni un concept, ni une instance ou une catégorie, ni une « structure », mais un acte d'échange et un rapport social qui met fin au réel, qui résout le réel, et du même coup l'opposition entre réel et imaginaire.* » Jean BAUDRILLARD, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976, p. 204.

² Julia KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur, Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980, pp. 9-14.

d'abjection envers une matière organique que les tabous absolus portés par les valeurs judéo-chrétiennes. C'est par l'exploration, la compréhension et la valorisation symbolique de la matière corporelle comprise comme abjecte, que je structure mes expériences artistiques ; ceci sans pour autant proposer une lecture symbolique précise ou politiquement correcte. J'envisage la déstabilisation des tabous et l'investissement dans d'autres possibilités de réalités symboliques, culturelles et intersubjectives.

La réalité physique de ces substances organiques, dont l'intérêt est souvent médical, fait cependant partie de notre identité corporelle singulière et conséquemment renvoie à une altérité. Aucun organisme ne ressemble à un autre, de la même façon que toute humeur corporelle est biologiquement unique. La qualité de nos humeurs, et les variations dans leur écoulement, définissent notre identité organique, tout comme les gestes et habitudes de soin qui combinent nature et culture. Ce deuxième rapport intime au corps n'en est pas moins social. Selon Judith Butler³ et Michel de Certeau⁴, les corps sont construits en incorporant un discours normatif, qui les oblige à « dire » le discours du pouvoir réglementaire. La crédibilité du discours est capable d'écrire et de mouler les corps, en transformant le discours en loi. La norme discursive gagne ainsi la légitimité d'une loi, basée sur la croyance qu'elle parle au nom du « réel ». On croit alors à ce qui se suppose réel, mais ce « réel » est attribué au discours par une croyance qui lui donne un corps sur lequel retombe le poids de la loi.

Il me semble important de réfléchir à travers l'art, sur le processus par lequel une norme corporelle est construite et légitimée. La norme discipline le corps selon un code qui le déplace et le corrige, lui rajoute ou lui enlève (épiler une jambe, greffer des cheveux, peindre les cils, porter des lunettes, des chaussures, etc.) ; il s'agit d'un appareil disciplinaire qui impose une forme, un tonus identitaire. La matérialité du corps est ainsi gouvernée par une dynamique de pouvoir que le corps *performe*. Le sujet n'émergera du corps qu'à travers la conformation aux codes. Judith Butler souligne que la matrice normative et d'exclusion par laquelle les corps sont construits exige la production simultanée d'un domaine d'êtres abjects : ceux qui ne sont pas encore des sujets, mais qui forment l'extérieur constitutif au domaine du sujet. Ces sites d'exclusion viennent limiter l'humain comme son dehors constitutif, ils sont capables

³ Judith BUTLER, *Ces corps qui comptent, De la matérialité et des limites discursives du sexe*, Paris, Amsterdam, 2009.

⁴ Michel de CERTEAU, *L'invention du quotidien, Vol. 1, Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.

de hanter ses frontières comme la possibilité persistante de leur perturbation et de leur ré-articulation.

Avec l'art le caractère péjoratif de la matière corporelle peut être poétiquement relativisé et reconstruit. L'activité artistique peut ouvrir une condition fictionnelle de matérialisations corporelles qui seraient impossibles dans le contexte réel. Il s'agit de se libérer du discours normatif et univoque de pouvoir, qui régule et matérialise l'organicité corporelle selon un jugement précis. L'art peut faire émerger un corps éphémère, ambigu, fragmenté, pluriel, ouvert et désordonné. Un corps artistique, capable de matérialiser des discours divers et contradictoires qui rendent impossible la réduction de la pulsion au signe. Ceci au profit de nouvelles constructions symboliques d'un corps ambigu.

Jacques Rancière⁵ analyse les relations entre politique et pratiques esthétiques, avec le concept de « partage du sensible ». Il envisage la possibilité que l'art puisse suspendre les coordonnées de l'expérience sensible et tisser le filet de relations entre espace et temps, sujets et objets, le commun et le singulier. Une politique qui consiste à re-configurer la partition du sensible pour mettre en scène de nouveaux objets et sujets capables de rendre visible ce qui ne l'était pas. Pour rendre possible la matérialisation corporelle organiquement libre, si cela est limité au champ fictionnel de l'art, il est nécessaire de restructurer l'ordre du pouvoir qui réglemente la construction symbolique du corps qui émerge du contexte social. L'idée d'un corps socialement viable doit être remise en cause par l'art, pour permettre l'apparition de corps émancipés du discours de pouvoir. L'espace de l'abjection extérieur au sujet peut être pensé comme un espace politique, une sphère spécifique d'expérience. L'abjection peut menacer de révéler la fausseté des présomptions à l'auto-fondation du sujet, et le défi ici est de considérer cette menace et cette perturbation non comme une contestation permanente des normes sociales condamnée au pathétique de l'échec perpétuel, mais plutôt comme une ressource critique dans la lutte pour ré-articuler les termes mêmes de la légitimité et de l'intelligibilité symbolique.

Quand j'assume de façon sensible les possibilités de lecture symboliquement contradictoires des humeurs, je matérialise un corps en crise, selon la loi sociale, mais aussi un corps performativement libre et émancipé. Ce corps, qui existe seulement dans

⁵ Jacques RANCIÈRE, *Le partage du sensible, Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.

l'instant éphémère de l'expérience artistique, est un corps utopique. Le rouge de mon sang matérialise ma fertilité et ma puissance sexuelle, mon urine éparpillée dans la ville marque mon territoire affectif et mes fils de cheveux tissent des histoires-toiles d'araignées. Je partage la chair de mon corps dans le festin anthropophage et j'habille virtuellement le corps de l'autre avec les nuances de rouge et marron de mon sang menstruel. J'invite l'autre à se joindre à moi et me donner un peu de son organicité la plus intime, pour que nous puissions ensuite, l'offrir ensemble aux entités matriarcales bannies du panthéon judéo-chrétien. Je bouleverse les tabous sans proposer une solution aux symptômes, je ritualise solennellement l'écoulement de mes humeurs sans créer de nouveaux mythes et je prends soin de moi comme un acte politique et artistique. Il ne s'agit pas de construire de nouvelles vérités corporelles, mais seulement de libérer la puissance poétique de mon corps. Dans cette poétique de l'identité organique, l'amour s'écrit sur les sous-vêtements, brodés avec des cheveux, et se scelle avec un bijou qui contient sang et cheveux. L'amitié s'échange en flacons de sang et mèches de cheveux, et s'offre en calcifications vésiculaires et rénales. La mémoire garde ses cendres mortes dans un beau flacon et l'angoisse existentielle s'évade avec des actes psychomagiques. Je partage sensiblement une forme de subjectivité politique quand j'occupe les espaces intimes de mon corps et du corps de l'autre de façon inattendue et troublante, il s'agit d'un mode négocié de visibilité.

Selon Michel Foucault⁶, c'est sur le corps incompréhensible, pénétrable, humoral et opaque, corps ouvert et fermé que se créent les utopies. Elles naissent du corps lui-même, mais ces utopies se sont ensuite retournées contre lui. Le corps humain est l'acteur principal de toutes les utopies, mais aussi de tous les discours de pouvoir ; le corps est en même temps réalité humorale et fiction utopique. La réflexion théorique qui se développe dans cette recherche part d'une pratique artistique qui propose la rencontre entre la matière corporelle, sa réalité humorale, et les utopies. Le corps échappe à l'utopie à travers son abject le plus extrême, le cadavre, et à travers son image sociale construite par le reflet du miroir. Michel Foucault nous montre que le corps est le point zéro du monde, il est au cœur du monde, c'est à partir du corps que « je » parle, rêve, imagine, aperçoit le monde. Le « je » nie aussi le monde, par le pouvoir indéfini des utopies que « je » imagine. C'est du corps que sortent tous les lieux possibles, réels et utopiques. Expérimenter le corps, tester ses limites utopiques et

⁶ Michel FOUCAULT, *Le corps utopique, Les hétérotopies*, Paris, Éditions Lignes, 2009.

réelles est le défi de cette recherche qui retrouve dans l'abject (résidus et humeurs) une limite utopique et dans l'image du corps-reflet social l'autre. Les expériences artistiques apaisent fictionnellement l'utopie du corps, à travers des rituels détournés d'hygiène et de beauté, et avec des objets créés à partir d'un corps humoral fragmenté. Le désir est provoqué de façon troublante, le corps est donc touché par toutes les limites des utopies proposées par Michel Foucault. L'altérité du corps peut finalement se libérer des stéréotypes, du poids de la loi et des moules sociaux qui régissent l'image-miroir.

La libération du corps humoral, même limité au cadre des fictions artistiques, est un acte politique. Le corps qui s'expérimente organiquement partage une sensibilité artistique capable de restructurer son propre ordre symbolique. La notion de politique que j'essaie de toucher avec mes œuvres humorales n'a rien à voir avec l'esthétisation de la politique, propre à l'âge des masses. Cette esthétique fonctionne plutôt comme un système de formes qui déterminent ce qui se donne à ressentir dans l'expérience artistique organique, et non comme une saisie perverse de la politique par une volonté d'art, par la pensée du peuple comme œuvre d'art. Le politique à l'œuvre n'est pas l'exercice du pouvoir ou de lutte pour le pouvoir, mais une construction/dé-construction des formes de visibilité, des manières d'être et des façons de sentir et dire. Il ne s'agit pas de résoudre les tensions de la société, mais de témoigner et relativiser les conflits qu'elle n'est pas capable de dénouer.

Mes œuvres deviennent mon expérience sensible du monde, sans pour autant pratiquer une fausse harmonisation entre le sensible et le spirituel. La conscience que l'utopique reste une utopie, libère l'art d'une responsabilité politique effective. Cet art *post-utopique* qui établit des relations propres entre art et vie, cherche une reconstruction des relations dans le territoire du commun. La prise de position politique ne s'établit pas comme un jeu de pouvoir, une utilisation de la responsabilité appelée démocratique, mais propose un partage des sentiments communs liés au corps organique. Mon art tente d'assumer une relation qui désarme le pouvoir, par une mise en suspens des normes de l'expérience sensible. Selon Jacques Rancière, il est plus révolutionnaire de travailler dans l'ouate du sensible profond que d'imposer le changement social par la force. L'œuvre d'art libre et sans volonté suspend les relations de domination. Les avant-gardistes modernes croyaient en la possibilité de transformation de l'apparence en réalité. Le réel doit, en effet, être fictif pour être pensé

et ré-articulé. Aujourd'hui il ne s'agit pas de considérer le réel comme une fiction, mais de constater que la fiction esthétique a défini des modèles de connexion entre présentation de faits « réels » et formes d'intelligibilité qui brisent la frontière entre raison des faits et raison de la fiction.

Le délicat équilibre entre réalité organique et fictions performatives est constant dans mes œuvres. J'essaie toujours de garder une certaine réalité viscérale ou même « abjecte », par la présence de mon corps charnel, humoral ou résiduel. À partir des concentrations plus ou moins évidentes de réalité organique ou de fiction performative, j'ai organisé ma production artistique en deux groupes de matérialisation poétique. Dans le premier groupe (chapitres 1, 2 et 3), le corps *performe* son écoulement et son entretien au travers de vidéos, performances et photographies. Mon corps et le corps de l'autre sont présents en tant que support sensible dans l'expérimentation charnelle de fictions organiques. L'aspect rituel est explicite et l'essence poétique réside dans le moment unique de l'expérience corporelle, moment après lequel il ne reste que des éléments photographiques ou filmiques. La réalité organique de la matière peut donc disparaître dans cette virtualité aseptisée. La puissance artistique de ces propositions ne réside pourtant pas dans l'œuvre finie, vidéo ou photographie, mais dans l'expérience sensible et éphémère subie par le corps. Dans le chapitre 4, la poétique de la relique se matérialise dans des objets et des installations construits à partir de matières organiques. Différents résidus corporels, offerts par des amis ou collectés sur mon propre corps, ont été utilisés pour la réalisation de livres d'artistes, installations tactiles, collections d'apothicaires, cadres, boîtes, bijoux reliquaires, etc. Pour ces véritables reliques organiques moins vivantes et plus matérielles, l'essence du temps artistique est figée et l'aspect rituel beaucoup moins évident. Mais dans chacune de ces possibilités le réel est ré-articulé et fictionné.

J'ai structuré ma thèse à partir de mes œuvres, chaque chapitre opérant un regroupement thématique autour de plusieurs œuvres, et chaque œuvre, ou groupe d'œuvres similaires, donne lieu à un sous-chapitre qui fait état des questions symboliques, poétiques et personnelles qui ont motivé sa création. À cette base, entre les questions sensibles et les aspects formels de l'œuvre, s'ajoute des références à divers champs théoriques. Ces références, qui échappent souvent au domaine purement esthétique, font partie soit des contenus qui ont aidé à fonder l'œuvre, ou sont des

tentatives postérieures de décortiquer ces enjeux symboliques. J'explore aussi les œuvres d'artistes qui dialoguent avec mes intérêts artistiques. Celles-ci viennent d'univers artistiques très divers. Certains artistes sont des représentants de la scène artistique contemporaine, d'autres sont très jeunes et presque anonymes, découverts sur l'internet ou au travers d'échanges personnels. Le choix des œuvres analysées peut être mis en parallèle direct avec mon œuvre ou avec les théories que j'essaie d'articuler à partir des questions soulevées avec ma production artistique. Sur ces références, j'essaie toujours de garder un point de vue individuel et critique, fondé sur mon altérité non-occidentale.

Dans ces expériences, le corps est fragmenté et re-matérialisé hors de la norme régulatrice, une nouvelle relation symbolique est ainsi établie entre le corps et ses résidus. La matière humorale fragmentée du corps réel pénètre artistiquement dans le corps utopique créant une image détournée, capable de remettre en cause non seulement les utopies mais aussi la réalité de l'image-reflet du corps social. L'objet artistique, construit à partir des résidus corporels, devient l'objet « transitionnel » ou « agent social » : la manipulation et le contact physique avec l'objet sont plus importants que l'objet lui-même. Situées entre expérience sensitive *réelle* et *fictionnelle*, les pratiques artistiques activent des objets « transitionnels » qui peuvent assumer un rôle de *masque* ou de *costume* en proposant des personnages et leur histoire. Entre l'intimité des rituels de beauté et d'hygiène personnelle et le sacré des rituels primitifs d'exclusion et de purification, ces expériences artistiques concernent aussi bien le contexte socioculturel qu'ethnographique.

Les expériences prétendent faire ressentir au corps l'enfermement sur soi, le fait d'exister enfin hors de toute utopie, avec toute sa densité humorale, en contact avec son propre résidu et déformé dans ses réflexes sociaux. Cette pratique artistique, qui peut souvent paraître ambiguë, propose une critique horizontale, où désir et répulsion se placent entre les systèmes d'échanges symboliques primitifs et contemporains. Il s'agit d'envisager d'un point de vue critique l'altérité intérieure du corps comme morcelée, fragmentaire, chaotique, fluide et sujette aux pulsions. L'altérité du corps de l'« autre » et du « je » - le corps de l'artiste, du donateur humoral et du spectateur-participant - se mélangent à l'endroit où l'utopie s'effondre et l'altérité peut ainsi matérialiser des fictions fondées par pure organicité.

Néanmoins, j'insiste sur le fait que cette investigation ne se propose pas d'établir une quelconque vérité autour d'une altérité ou d'une utopie corporelle, mais surtout d'ouvrir le corps à l'expérimentation critique et à ses propres fragilités organiques. La réflexion prétend à un dialogue entre la poétique et les contenus théoriques de l'art pour promouvoir le développement d'une création éthique et sensiblement engagée dans son temps. Il s'agit d'une réflexion autour d'un corps qui réabsorbe les « dangers » de sa propre organicité dans une expérimentation sensible, poétique, critique et transgressive. Un rite sans mythe, sans Dieu et sans utopie, mais avec toute la densité charnelle du sacré (sacrifices, cérémonies, masques, maquillages et costumes), l'objectif étant de donner un poids de solennité fictionnelle à la réalité crue du corps humoral. Un processus qui ne s'établit pas comme celui du corps qui retourne contre soi son pouvoir utopique et qui devient produit de ses propres fantasmes à travers l'espace religieux, mais bien au contraire, le corps qui fait face à ses fantasmes pour créer un nouveau rite de sublimation : libre, charnel, non utopique, plein de désir et de joie humorale, sans les taches de la culpabilité religieuse ou du refoulement social des traumas. Un corps traversé par des intensités poétiques et apaisé de ses utopies pour expérimenter artistiquement toute sa réalité charnelle et humorale.

Comprendre comment, quand et où les fantasmes et les tabous liés au corps organique se sont formés est une démarche constante dans la recherche. Les sources utilisées pour la création et l'analyse des œuvres, s'étendent du champ ethnographique des religions primitives à mon quotidien urbain, social et intime à Paris. Mes centres d'intérêt symbolique sont multiples et variés, je propose une recherche artistique interdisciplinaire, qui part de mes œuvres d'art pour traverser des domaines théoriques peu usuels, établissant ainsi un discours fragmentaire et non-orthodoxe. L'aspect historique joue un rôle fondamental pour comprendre comment les tabous et les interdictions de comportement ont été fondés et incorporés performativement par nos corps sociaux contemporains. Son déploiement dans les champs psychanalytique, politique, ethnographique, social et religieux sont également indispensables pour développer une façon de sortir, à travers l'art, du cercle vicieux où les tabous corporels nous restreignent gestuellement et symboliquement. J'essaie seulement de comprendre certains aspects théoriques de ces contenus, qui peuvent éclairer mes intérêts et intentions symboliques dans le développement d'une démarche artistique éthique. Tout au long de cette recherche, j'ai puisé dans différentes sources théoriques pour fonder

mes idées, proposer des expériences et analyser les résultats. Le travail d'étude, de réalisation et de post-production des œuvres comme le processus de rédaction de la thèse ont été superposés, fragmentés et réorganisés à plusieurs reprises. Les fragments de corps, de rituels, d'objets et de théorie ont pris forme petit à petit, comme un *Frankenstein* conceptuel qui émerge de l'abjection informe et sensible qui fonde mon terrain artistique. Je vous invite donc à explorer mon univers artistique intime et ambigu, où les puissances d'utopie et de réalité établissent des rituels profondément sensibles autour du corps et de ses résidus organiques.

CHAPITRE 1

L'ÉCHANGE SYMBOLIQUE DES SOINS CORPORELS

CHAPITRE 1 - L'ÉCHANGE SYMBOLIQUE DES SOINS CORPORELS :

INTRODUCTION

Avant mon déménagement en France, quand je ne connaissais l'*autre* culturel européen que superficiellement, je croyais être soumise aux mêmes bases idéologiques que les occidentaux, suite au processus de colonisation de mon pays. Ce n'est qu'une fois effectivement installée en France que j'ai commencé à comprendre les nuances symboliques, culturelles et surtout de comportement qui m'éloignent énormément du modèle européen. Je me suis rendue compte que je représente, à vos yeux européens, une altérité exotique, ni occidentale et ni orientale. Si je n'avais jamais quitté le Brésil pour vivre, étudier et faire de l'art en France, je n'aurais jamais pu comprendre certaines questions relatives à mon identité artistique et personnelle ou même réaliser certaines œuvres. L'altérité a aiguisé mon esprit critique, mes choix symboliques et mes besoins artistiques. C'était finalement la découverte de mon altérité vis-à-vis de l'autre occidental et oriental qui fut le creuset qui a conduit à la production artistique et à l'écriture de la thèse.

Tout au long de cette recherche, et aussi dans ma vie personnelle, j'ai essayé de garder mon regard critique, post-colonial et non-occidental, pour échapper à l'exotisme primitiviste lié à l'image du Brésil. Les anthropologues français adorent le travail de terrain au Brésil. Depuis Claude Lévi-Strauss¹ au moins, l'altérité exotique brésilienne est devenue à la mode en France. Cependant, les temps ont changé, et aujourd'hui le colonisé peut aussi réaliser inversement un travail anthropologique chez le colonisateur. En tant qu'artiste du corps humoral, je réalise en France un travail d'*artiste en ethnographe*, comme le propose Hal Foster². J'essaie de troubler la hiérarchie colonisatrice des Occidentaux, pour regarder le comportement vis-à-vis du corps humoral de façon libre et détachée des valeurs impérialistes et judéo-chrétiennes qui dominent le territoire européen et les valeurs métisses de certaines cultures colonisées. Selon Hal Foster, c'est au nom de l'*autre* culturel et/ou ethnographe que l'artiste contemporain engagé se bat le plus souvent. L'auteur nous montre que dans l'ancien modèle moderniste productiviste, l'altérité est de nature sociale, il s'agit du prolétariat

¹ Claude LÉVI-STRAUSS, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 1973.

² Hal FOSTER, *Le retour du réel, Situation actuelle et avant-garde*, Bruxelles, La lettre volée, 2005.

exploité ; dans le paradigme post-colonial, périphérique et sous-culturel opprimé, l'altérité est culturelle. Il souligne encore qu'aujourd'hui, dans l'art quasi anthropologique, l'association primitiviste de l'inconscient et de l'*autre* se rencontre rarement, et que la projection de la vérité politique sur l'*autre* ou l'étranger produit des effets problématiques.

Le « primitif » a fait objet d'une projection par le sujet blanc occidental, comme représentant du stade originel de son développement psychique. Le rapprochement entre le primitif, l'*autre* et l'inconscient, constitue le fantasme primitiviste. Cette projection du primitif dans le réel qui est manifestement raciste, est encore tenace car elle constitue le fondement des récits de l'histoire (en tant que développement) et de la civilisation (en tant que hiérarchie). Hal Foster souligne que sans la déconstruction du fantasme primitiviste, l'*autre* reste associé à l'inconscient et toute exploration de l'altérité tire le *soi* du côté de l'*autre* pour continuer à mettre le *soi* en exergue plutôt que de reconnaître l'*autre* dans le *soi*. Ce fantasme doit être analysé et mis en question selon le nouveau paradigme qui revendique la différence. Aujourd'hui, dans notre économie mondialisée, l'idée d'une extériorité pure est pratiquement impossible. Il devient primordial d'abandonner, dans la pratique et dans la théorie, les structures culturelles binaires d'altérité pour des modèles relationnels de différence, des espace-temps discontinus pour des zones frontières mixtes.

L'*autre* étranger et exotique, provenant du fantasme primitiviste du modernisme occidental, c'est moi-même. Pour un regard superficiel et colonisateur, je peux très bien figurer le stéréotype d'une femme « non-civilisée » du tiers-monde tropical et marquer la différence entre colonisateur et colonisé. Pourtant, c'est justement à cause de la colonisation que nous ne sommes pas vraiment différents dans la dynamique civilisatrice. Le modèle européen de civilisation a été exploité partout dans le monde et il est impossible d'établir une hiérarchie civilisatrice dans nos sociétés contemporaines. Le « primitif » du modernisme n'existe pas, les différences ne peuvent pas être identifiées en niveaux de civilisation, mais en termes culturels, de différences marquées par les processus individuels d'absorption et d'appropriation du modèle culturel occidental. En abordant des questions d'hygiène personnelle et de saleté urbaine, par exemple, je peux considérer la société brésilienne comme beaucoup plus « civilisée » que les sociétés européennes. Mais il ne s'agit pas de questionner l'art à travers des

questions verticales, des diachronies entre oppresseur et opprimé, colonisateur et colonisé, civilisé et primitif, mais d'avoir un regard artistique envers l'*autre* culturel et la possibilité d'une altérité métissée.

Hal Foster soulève encore les dangers de l'exotisation du *soi*, condition dans laquelle l'envie ethnographique de l'art peut être réduite à une idéalisation du *soi* de l'anthropologue, réinventé en tant qu'interprète artistique du texte culturel. Ainsi, ma démarche artistique se présente comme une tentative de défier « l'autorité ethnographique » à travers la déconstruction colonisatrice intrinsèque à cette autorité. Aujourd'hui, l'*autre* primitif, inconscient et exotique du modernisme n'existe plus, nous (occidentaux et non-occidentaux) faisons tous partie d'une seule et unique culture médiatisée qui n'arrête pas d'essayer de restaurer certains modèles colonisateurs qui ont déjà échoués depuis longtemps. Faire la preuve de la fausseté de ces modèles colonisateurs et racistes est le rôle des artistes ethnographes ; des artistes engagés avec l'*autre* culturel. Cette recherche prétend donc soulever les possibilités critiques de l'exotisation du *soi*, qui mettent en question les différences entre la vie culturelle française et brésilienne, entre l'être que je suis devenu ici et celui que j'étais là-bas, pour finir dans un *soi* encore plus métissé et complexe, résultat d'une altérité critique, du dialogue horizontal et de la mise en question de deux expériences culturelles différentes. Comme le fantasme primitiviste peut persister dans l'art quasi anthropologique, le défi est de reconnaître l'*autre* dans le *soi* hors du fantasme primitiviste, et avec des questions culturelles horizontales, concernant la culture brésilienne et latino-américaine, métissée et post-coloniale, comme source de cette reconnaissance.

Les soins corporels d'hygiène et beauté deviennent ainsi des déclencheurs gestuels pour des rituels artistiques où mon corps et mon identité sont traversés par l'altérité envers l'*autre* « primitif » et occidental. Mes soins débordent du cadre hygiéniste et des modèles de beauté répandus par la consommation de masse pour construire une altérité métissée, fictive et subjective, une tentative de donner un tonus d'*échange symbolique*³ à nos rituels corporels quotidiens. Les « personnages » que je performe dans mes soins corporels détournés, mettent en scène le métissage culturel propre à mon identité. Quand j'assume l'instabilité de mon identité personnelle, j'amalgame de

³ Jean BAUDRILLARD, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976.

façon critique des traces culturelles, créant ainsi une identité ambiguë. Ces personnages fictifs sont conçus avec une énergie rituelle, une puissance de transformation corporelle propre au contexte *archaïque*⁴.

Dans la réalisation de mes performances, je trouve une ouverture corporelle et psychique proche de l'état de transe (condition que j'ai pu expérimenter au cours de certaines fêtes ou rituels syncrétistes de religions médiumniques⁵ pratiqués au Brésil). Cependant, mes rituels ne sont pas du tout religieux. Il s'agit tout simplement de parvenir à un même état psychique susceptible d'« incorporer » l'autre symboliquement. Dans le cadre des rituels médiumniques, les participants peuvent entrer en transe et donner corps à certains esprits ou ancêtres. Avec mes rituels artistiques, j'expérimente un état d'ouverture moindre par rapport à une transe. Ma conscience reste simplement plus malléable. Par cet état qui mêle sacré et profane, l'altérité se mélange à ma propre identité. Il ne s'agit pas d'un esprit qui rentre dans mon corps, mais de mon corps qui fonde une nouvelle « entité » transitoire et éphémère. J'essaie par là d'échapper à l'exotisation du *soi* et à toute « autorité ethnographique ».

⁴ L'adjectif « archaïque » est de plus en plus employé pour qualifier un état de civilisation qu'on appelait autrefois « primitif », parce que ce dernier terme semblait impliquer, d'une part un certain jugement de valeur, et d'autre part une conception évolutive déterminée. Au sens strict, l'archaïsme serait propre aux temps préhistoriques. Mais, en règle générale et par extension, on appelle populations archaïques celles qu'étudient les ethnographes et qui sont restées plus ou moins en dehors du progrès technique et culturel caractéristique des civilisations modernes.

⁵ *Canbomblé* : religion animiste et médiumnique afro-brésilienne. *Umbanda* : religion qui a établi un syncrétisme entre le *Candomblé* et le Christianisme. Spiritisme *Kardeciste* : philosophie spiritualiste fondée sur l'existence, les manifestations et l'enseignement des esprits. Le spiritisme a été codifié par le français Allan Kardec et popularisé au Brésil par le médium Chico Xavier.

CHAPITRE 1 - L'ÉCHANGE SYMBOLIQUE DES SOINS CORPORELS :

CILS

L'analyse conceptuelle des expériences artistiques est une démarche complexe. En raison de l'impossibilité de traiter la totalité des questions esthétiques d'une œuvre, la ressource trouvée est la fragmentation. Au niveau symbolique, le fragment renvoie à la totalité de l'expérience et l'art peut ainsi explorer l'éventail de ces expériences. Le fragment est un désir de plénitude. Un résidu organique insignifiant peut renvoyer à la totalité du corps. La vidéo *Cils* (2011) de 2'57''min. vise à explorer l'expérience symbolique de la construction de la beauté. *Cils* propose un portrait artistique par une action éphémère et familière à l'univers féminin : le maquillage. Dans cette performance des rognures d'ongles remplacent les faux-cils du maquillage. Souvent jugé comme frivole et superficiel, le maquillage posé à la surface du visage est une retouche à la manière d'un trompe-l'œil. Avec *Cils*, le maquillage devient controversé et critique. Il devient le terrain d'expérimentation artistique où le résidu organique assume le rôle des artifices industriels que nous appliquons habituellement sur la peau. Si la beauté féminine est une construction, je la reconstruis autrement, en dehors du cadre aseptisé, fétichiste, frigide et stéréotypé que l'industrie de la beauté impose. Avec *Cils*, j'élargis la surface de la peau par des expériences organiquement singulières.

Dans le premier instant de la vidéo l'objectif du caméscope, toujours placé sur le trépied, montre de près un coupage d'ongles. Mes mains exécutent l'action, posées sur une table en bois très clair où se trouvent quatre miroirs ronds et un flacon en verre transparent rempli de coupures d'ongles. Le bruit du coupe-ongles continue pendant toute l'action qui se déroule ensuite. Devant le miroir de la salle de bain, je cache les imperfections de ma peau. L'image cadre mon visage dans le miroir, mon cou nu est montré discrètement, aucun vêtement n'est visible. Le miroir dans lequel je me maquille est une porte d'armoire de salle de bain, ouverte, où l'on peut voir plusieurs flacons de parfum de formes et tailles différentes. Il s'agit d'une collection très spéciale, qui compose les *Apothicares*. Les flacons sont remplis de résidus corporels (urine, selles, sperme, flux menstruel, salive, larmes, myome de gras, cheveux, dents, calculs rénaux et coupures d'ongles). Cette collection a commencé en 2006 et se poursuit jusqu'à maintenant. Bien que présents, les *Apothicares* ne sont pas du tout identifiables

dans la vidéo. Ils font figure d'éléments transitionnels dans cette mise en scène cérémonielle. L'action inaugure en même temps que clôture la fiction construite dans le temps et l'espace expérimental de l'art.

Le maquillage débute par la pose d'une poudre compacte, pour cacher les imperfections et matifier la peau, puis, je marque avec l'aide d'un pinceau très fin un long trait noir avec de la colle pour faux-cils sur l'extrémité de ma paupière. Après, je colle cinq coupes d'ongles sur ma paupière droite et je répète l'action sur la paupière gauche. Le plastique noir dont sont faits normalement les faux-cils perd un peu de son caractère artificiel, il assume une condition plus organique et résiduelle dans cette procédure où des rognures d'ongles allongent les cils et donnent de la profondeur au regard. Néanmoins, avec ces faux-cils d'ongles, je semble avoir un air plutôt de « poupée macabre » que de femme séduisante. Le maquillage finit avec l'application d'ombre à paupières, fard à joues et rouge à lèvres. Une fois le processus de maquillage achevé, le premier instant de la vidéo est repris et la scène se termine quand le coupe-ongles est posé sur la table.

À travers le maquillage organiquement décalé de *Cils*, j'ai pu expérimenter une construction résiduelle de mon visage et de mon regard. J'ai réabsorbé mon résidu corporel de façon positive. Il ne s'agit plus de me réinventer en ajoutant de la matière étrangère et artificielle à mon visage, comme cela se passe habituellement avec le maquillage, mais de déplacer un résidu organique, afin d'instaurer une identité faciale singulière calquée sur la banalité des rituels quotidiens. En utilisant les rognures d'ongles, qui sont des éléments propres à mon organisme intransférable, j'ai construit un corps qui assume un caractère beaucoup plus actif, engagé et réflexif. Le corps qui réabsorbe les dangers symboliques de ces résidus est un corps éloquent, fort et imposant, un corps traversé par les puissances qui animent la solennité du rituel.

Ce maquillage allégorique rappelle les énergies de transformation magique, propres à l'époque *archaïque*. Cependant, accéder aux puissances mystiques et transcendantes de l'échange symbolique *archaïque* ou « primitif » n'est pas possible. L'expérience artistique peut seulement s'occuper des nuances esthétiques lisibles dans le sacré, sans toucher la spiritualité religieuse. L'art ne se propose pas de pénétrer dans le territoire notamment religieux, mais il peut soulever d'importantes questions esthétiques.



Cils (2011), video 2'57''min., Daniella de Moura.

La vidéo-performance *Cils* se situe entre la dénonciation de la futilité du maquillage contemporain et le vertige mystique du rituel de réappropriation de mon identité résiduelle. Je propose une échappatoire à l'économie politique du *signe*¹, qui réduit le maquillage à une pulsion de mode. J'aspire à créer un rituel de maquillage qui puisse établir un échange avec un *ordre symbolique*² moins castré par l'abjection corporelle. Le maquillage est un artifice qui accentue les qualités tout en atténuant les défauts et vise la perfection. Le fragment « abject » qui participe ici au simulacre de maquillage ouvre une contradiction symbolique dans la construction de la « beauté féminine ». Les femmes sont principalement visées par le marché de consommation de produits de beauté et de soins corporels. Tout un univers pharmaceutique s'établit, entre hygiène et esthétique, au risque d'intoxiquer la peau, les cheveux, les poils et tout le corps du sujet soucieux de respecter le cadre social. La construction de la beauté féminine à tout prix est un thème récurrent dans la production de certains artistes.

Les tortures volontaires (1972) d'Annette Messenger archivent des annonces pour des traitements de beauté et des équipements esthétiques. Les représentations tirées essentiellement de publicités, sont présentées par l'artiste comme de vraies techniques de torture au profit d'un modèle de beauté. On découvre des visages féminins recouverts de masques ou de crème, des corps enfermés dans divers types de machines propres à les remodeler. Les femmes régénérées, remodelées, transformées, apparaissent comme asservies par des produits et des machines de la société de consommation. Ce mur iconographique est devenu un livre³, un ouvrage critique, romanesque et créatif. Annette Messenger recycle ainsi des images de publicité et des

¹ « Pour le système de l'économie politique du signe, la référence modèle du corps est le mannequin [...] le mannequin représente lui aussi un corps totalement fonctionnalisé sous la loi de la valeur, mais cette fois comme lieu de production de la valeur/signé. Ce qui est produit, ce n'est plus de la force de travail, ce sont des modèles de signification - non seulement des modèles sexuels d'accomplissement, mais la sexualité elle-même comme modèle. » Jean BAUDRILLARD, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976, p. 177.

² Claude Lévi-Strauss a proposé la notion d'un univers symbolique réglé par des structures qui viendraient constituer l'homme dans son être même. Le symbolique, compris comme structure, façonne et fonde la réalité humaine. L'alliance matrimoniale (fondée à partir du tabou de l'inceste) et le langage seraient organisés par cette structure inconsciente. Jacques Lacan a développé la notion d'« ordre symbolique » à partir de Claude Lévi-Strauss en proposant un système symbolique préétabli. Le sujet, par la parole, vient s'y coordonner, mais le système existe en dehors du sujet, il est transindividuel, structure extérieure à l'individu et qui le détermine. Luce Irigaray critique l'approche structuraliste de l'ordre symbolique comme total et conteste l'affirmation lacanienne d'un signifiant phallique qui garantirait l'ordre symbolique et commun aux deux sexes. Cette thèse défend la création d'un ordre symbolique qui n'est pas fondé exclusivement sur le signifiant phallique. Claude LÉVI-STRAUSS, « L'efficacité symbolique », dans *Anthropologie Structurale*, Paris, Éditions de Minuit, 1986, p. 61. Jacques LACAN, « Le symbolique, l'imaginaire et le réel », dans *Bulletin interne de l'Association française de psychanalyse*, 1953, p. 413. Luce IRIGARAY, *Speculum, De l'autre femme*, Paris, Éditions de Minuit, 1974.

³ Annette MESSAGER, *Les Tortures Volontaires (1972)*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2013.

conceptions esthétiques. L'artiste s'amuse beaucoup de l'obsolescence des images, elle les a probablement montrées afin de dénoncer l'aliénation dont elles témoignent.

Selon Jean Baudrillard, la liquidation des valeurs est la plus radicale dans la sphère de la mode où le *mannequin* est présenté comme le modèle de corps. Sous le signe de la marchandise, la culture s'achète et se vend ; sous le signe de la mode, ce sont toutes les cultures qui deviennent des simulacres dans une promiscuité totale. Aujourd'hui, tout est affecté dans son principe d'identité par la mode, par sa puissance à renvoyer toute forme à la banalité et à la récurrence. Son « actualité » est propre, et ne fait pas référence au présent, mais est un recyclage total et immédiat.⁴ La mode tire sa frivolité de la mort et la modernité du déjà-vu, elle dévore le monde et le réel.⁵ Partout où il y a des modèles, il y a imposition de la *loi de la valeur*⁶, répression par les signes et répression des signes eux-mêmes.⁷



Les tortures volontaires (1972), collage et livre, **Annette Messager**.

⁴ « La mode est toujours rétro, mais sur la base de l'abolition du passé : mort et résurrection spectrale des formes. C'est son actualité propre qui n'est pas référence au présent, mais recyclage total et immédiat. La mode, c'est paradoxalement l'inactuel. » Jean BAUDRILLARD, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976, p. 132.

⁵ « Elle qui désinvestit les signes de toute valeur et de tout affect, elle redevient une passion - passion de l'artificiel. C'est l'absurdité même, l'inutilité formelle du signe de mode, la perfection d'un système où rien ne s'échange plus contre du réel, c'est l'arbitraire de ce signe en même temps que sa cohérence absolue, sa contrainte de relativité totale avec les autres signes, qui fait sa virulence contagieuse, en même temps que la jouissance collective. » *Ibidem*, p. 142.

⁶ « L'utilité d'une chose fait de cette chose une valeur d'usage. Mais cette utilité n'a rien de vague et d'indécis. Déterminée par les propriétés du corps de la marchandise, elle n'existe point sans lui. [...] Les valeurs d'usage ne se réalisent que dans l'usage ou la consommation. Elles forment la matière de la richesse. Dans la société que nous avons à examiner, elles sont en même temps les soutiens matériels de la valeur d'échange » Karl MARX, *Le Capital*, Œuvres complètes, Bibliothèque de La Pléiade, Paris, Gallimard, 1968, pp. 561-562.

⁷ « Le réel - la plus belle de nos connotations - n'existe pas. Le signe est sans arrière-monde, sans inconscient (qui est la dernière et la plus subtile des connotations et réalisations). Les signes s'y échangent sans phantasmes, sans hallucination de réalité. » Jean BAUDRILLARD, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976, p. 144.

Cette incorporation d'un modèle embrasse des questions politiques de domination culturelle et dépasse le jugement de valeur simplement formel de l'« esthétique » de la mode. L'impossibilité de dissocier l'éthique et l'esthétique est mise en lumière quand le modèle esthétique fait référence à un modèle déterminant et inorganique comme cela arrive avec l'image du *mannequin*. Michel de Certeau rappelle que le corps doit répéter, « dire » le code esthétique calqué sur le *mannequin*. Ainsi certains traitements esthétiques sont capables de « machiner » le corps tout en moulant son organicité avec des processus parfois très invasifs. Ces transformations réitèrent le modèle corporel qui valide l'existence sociale du sujet.

« Quel désir ou quel besoin nous porte ainsi à faire de nos corps les emblèmes d'une loi identificatrice ? »⁸ La *crédibilité* du discours est selon Michel de Certeau ce qui fait marcher les croyances, elle produit des pratiques incarnées dans le corps. À travers des pratiques physiques, elle nous parle au nom du « réel ». On croit à ce que l'on suppose réel, mais ce « réel » est modelé par une croyance qui lui donne un corps soumis à un *récit* qui parle en son nom. *Cils* essaye ainsi de désarticuler les codes de beauté, sans nécessairement les dénoncer. Les cils organiques et résiduels créent une nouvelle « machinerie », décalée, qui ne répond pas à un code spécifique. Les cils d'ongles fictionalisent la réalité par une action indépendante de tout *récit*, par une expérimentation libre, un croisement de valeurs esthétiques, symboliques et éthiques capables de relativiser la rigidité des lois et d'élargir la réalité. Cela perturbe la logique du maquillage contemporain par son processus qui oscille entre rituels de beauté modernes et *archaïques*, entre ce que le maquillage code dans le « réel » aujourd'hui et ce qu'il a pu articuler dans des sociétés *archaïques*. Les énergies mystiques de l'ordre *archaïque* ne se retrouvent dans la vidéo *Cils* que de façon fictive et poétique, elles s'articulent en dehors de l'utilité économique du marché des modèles. Compris comme un maquillage carnavalesque, burlesque, bouffon et allégorique, les faux-cils d'ongles constituent une fantaisie, un masque qui échappe à la réalité frivole de la mode. Tout comme un maquillage de carnaval, *Cils* permet d'incorporer une altérité fictive et transitoire qui touche le sacré par le biais d'un rite profane. Je peux ainsi assumer une réalité extérieure à mon quotidien contemporain, un contexte fictif où les échanges symboliques sont possibles.

⁸ Michel de CERTEAU, *L'invention du quotidien, Vol. 1, Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 217.

Le maquillage est un instrument de transformation. Les dessins et les couleurs permettent de marquer l'entrée dans un nouvel état ou groupe social, de définir une position rituelle ou de réaffirmer l'appartenance à une communauté déterminée. Le maquillage et la peinture corporelle des sociétés « primitives » existent pour marquer l'altérité de l'individu ou une étape de la vie symbolique de l'être. Le maquillage contemporain est justement le contraire, il sert à soumettre tous les visages aux mêmes canons de beauté, il homogénéise les apparences selon les signes de la mode courante. Le maquillage de *Cils* nie la frivolité et les stéréotypes du modèle de beauté et donne le jour, temporairement, à une réalité physique unique et symboliquement chargée, capable de viser le sacré sans pour autant s'y fondre.

Jean Baudrillard⁹ nous montre que la mode n'a rien à voir avec l'ordre rituel qui ne connaît ni l'équivalent/alternance de l'ancien et du nouveau, ni les systèmes d'oppositions distinctives, ni les modèles avec leur diffraction sérielle et combinatoire. L'aspect de la mode qui semble le plus proche du rituel, est celui de la mode comme spectacle, comme fête, comme gaspillage. La mode est pure spectacle, sociabilité redoublée et jouissance esthétique d'elle-même, jeu du changement pour le changement. Dans le contexte primitif, l'ostentation des signes n'a pas cet effet « esthétique ». Même notre fête qui est une sorte d'esthétique de la transgression, ne correspond pas à l'échange primitif. Le rituel décalé, proposé dans *Cils*, ne vient pas d'avantage de l'ordre primitif que du spectacle de la mode. Les coupes d'ongles et les flacons de résidus corporels sont des éléments d'un rite sans mythe, présents pour dépasser la dialectique binaire entre « rituel primitif » et « pulsion de mode ». Ils mettent l'accent sur la possibilité de création entre ces deux ordres. Il ne s'agit pas de dénoncer la frivolité de la mode, mais d'ouvrir le champ de l'expérimentation artistique pour promouvoir la création d'œuvres ambiguës capables de déstabiliser ces normes internes.

Avec le maquillage qui agit de façon provisoire et dissimulée, la femme travaille son image comme un peintre, en articulant un jeu d'ombre et de lumière afin de créer un nouveau visage. Le maquillage féminin trace une seconde figure, comme le portrait d'un tableau : une image extérieure au sujet calquée sur un modèle de beauté. En questionnant le rôle de la femme dans l'histoire de la peinture, toujours la modèle et

⁹ Jean BAUDRILLARD, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976, p. 136.

jamais le peintre, Janine Antoni propose une sorte de « peinture féminine ». Avec ses *Butterfly kisses*, peints entre 1996 et 1999, l'artiste utilise ses cils comme pinceaux et du mascara comme peinture. Un déplacement de valeurs qui touche les règles sociales des genres. Les effets plastiques sont similaires à ceux obtenus par la plume et l'encre, mais la méthode est une activité à peine proche du dessin. Janine Antoni brosse ses cils sur le papier dans un battement laborieux et continu. Comme une sorte d'œil-frappeur, elle a cligné des yeux sur le papier 1.124 fois. Cette forme artistique peu orthodoxe est chargée du résidu vif de son processus intensif. Ces spécificités apparaissent explicitement dans le titre de *Butterfly Kisses* ; comme le geste d'une mère qui chatouille affectueusement le ventre de son petit enfant avec ses cils, l'artiste bat des cils sur le papier. Cette répétition exagérée et laborieuse n'a rien de léger ou de tendre. Ses battements continus n'ont rien de spontané. L'association familière que nous avons avec un geste affectueux est altérée par l'aspect sérieux du processus. L'accent mis sur la technique met également en cause la question historiquement chargée de la main de l'artiste, qui emploie ici une forme originale de travail qui enlève toute efficacité à la main, sans les raffinements spéciaux du travail manuel du peintre ou du dessinateur.



Butterfly Kisses (1996-1999), peinture, **Janine Antoni**.

Aussi comme dans la vidéo *Cils*, les *Butterfly Kisses* de Janine Antoni désarticulent le discours de pouvoir qui s'exprime dans l'art, en donnant de la gravité et du raffinement à une action banale et quotidienne, liée aux affects féminins « instinctifs » et socialement compris comme des gestes mineurs. Les expressions de l'affect deviennent

des gestes artistiques où les hiérarchies de genre tombent. La peinture féminine du maquillage prend cette fois un poids symbolique moins éphémère ou dissimulé que le simple maquillage. La *peinture féminine* de Janine Antoni interroge les canons des beaux-arts et propose la subversion du spécial par le banal.

Dans la mise en scène propre au maquillage, l'utilisation des faux-cils comme prothèse instaure le jeu de la beauté artificielle. Dans la série photographique *Cils* (2009), Aline P. opère également un déplacement en allongeant ses cils avec des poils pubiens. Les poils forment une sorte de « nuage » qui ne cache pas l'œil mais trouble la vue. Les cils-poils, longs et bouclés, sortent des paupières comme un délicat « tulle » ou une « dentelle » capillaire. En interrogeant les normes d'épilation qui veulent que les poils féminins soient bannis, Aline P. propose une réflexion sur l'obsession pour le corps imberbe et une fiction expérimentale sur le maquillage.



Cils (2009), série photographique, **Aline P.**

Avec ces résidus qui touchent l'épiderme délicat des paupières et provoquent une répulsion qui remonte aux limites de l'hygiène, le déplacement des ongles et des poils pubiens renvoie au dégoût. Une coupure d'ongle bien soignée ou des poils shampooinés et coupés ne sont pas plus sales que le plastique d'un faux-cils, pourtant le caractère artificiel du plastique renvoie à un imaginaire du propre et de l'aseptisé, et pérennise la construction de la beauté. Coller un morceau de plastique sur les paupières les agresse de la même manière que les coupures d'ongles ou les poils. Mais comme c'est l'organicité résiduelle qui provoque le dégoût, nous accédons à une

dimension plus fantasmatique que réelle. Les résidus comme les excréments représentent un danger en tant qu'ils émanent de l'extérieur de l'identité. Ils menacent le « moi » par le « non-moi », la vie menacée par la mort. Ce qui sort du corps, en opposition à ce qui rentre par la bouche, tache le corps propre, lisse et signifiant. Selon Julia Kristeva, l'abject est ce dont j'ai besoin pour devenir un *soi*. Il s'agit d'une substance fantasmatique étrangère non seulement au sujet, mais aussi à son intime. Un excès de proximité qui produit un sentiment de panique chez le sujet.

Julia Kristeva affirme que l'abject touche la fragilité de nos limites, la fragilité de la distinction spatiale entre notre intérieur et extérieur. L'abjection n'a pas d'objet définissable, elle est un mélange d'affection et de pensée qui sollicite, inquiète, fascine le désir, mais qui ne se laisse pas séduire. L'abject ne se présente pas comme un objet, il ne s'agit pas du corrélat du sujet, capable d'offrir appui sur quelqu'un ou quelque chose d'autre. Il est une espèce d'objet destitué, un exclu, attiré là où le sens s'écroule. L'abject est hors du « soi », un « quelque chose » que « je » ne reconnais pas comme chose, un poids de non-sens, mais qui n'a rien d'insignifiant, il écrase le sujet constitué ; tant dans l'espace que dans le temps. L'abjection est la condition dans laquelle la subjectivité est perturbée, où le sens s'effondre. De là vient son attirance pour les artistes d'avant-garde qui perturbent les ordonnances du sujet et de la société. L'abjection est conservatrice, même défensive, elle teste les limites de la sublimation.¹⁰ Dans l'art, l'abjection apparaît fréquemment comme le processus de sublimation, néanmoins, Julia Kristeva note un changement culturel. Elle montre que le rôle de l'artiste n'est plus celui de sublimer l'abject, de l'élever, mais de le tester, d'en mesurer la primauté sans fond constituée par la répression primaire.

Les faux-cils d'ongles et de poils ne sont pas utilisés dans ces expérimentations artistiques pour sublimer l'abject. Il ne s'agit pas d'un trauma avec le réel, établi avec la matière organique résiduelle, qui doit être dépassé à travers une expérience extrême et directe de cette matière comprise comme abjecte. C'est bien le contraire. Les rognures d'ongles et les poils testent les limites et les contradictions de leur propre condition de

¹⁰ « Si l'abject est déjà une amorce de signe pour un non-objet, aux lisières du refoulement originaire, on comprend qu'il côtoie d'une part le symptôme somatique, de l'autre la sublimation. Le symptôme : un langage, déclarant forfait, structure dans le corps un étranger inassimilable, monstre, tumeur et cancer, que les écouteurs de l'inconscient n'entendent pas car c'est en dehors des sentiments du désir que se blottit son sujet égaré. La sublimation, au contraire, n'est rien d'autre que la possibilité de nommer le pré-nominal, le pré-objectal, qui ne sont en fait qu'un trans-nominal, un trans-objectal. Dans le symptôme, l'abject m'envahit, je le deviens. Par la sublimation, je le tiens. L'abject est bordé de sublime. Ce n'est pas le même moment du parcours, mais c'est le même sujet et le même discours qui les font exister. » Julia KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980, p. 19.

matière abjecte dans le contexte artistique re-signifié où ils apparaissent en tant qu'objet accessoire de la construction de la beauté.

La notion d'abjection proposée par Julia Kristeva n'est pas du tout une vérité absolue et irréfutable, il s'agit clairement d'une construction psychique basée sur l'incorporation de tabous judéo-chrétiens. L'abjection, comme tout tabou, est une construction symbolique qui agit sur notre psyché pour castrer le comportement et diriger notre conduite sociale. En dehors du cadre occidental, la relation avec la saleté et les résidus corporels n'est pas du tout la même. Julia Kristeva laisse clairement entendre les profondes différences entre l'expression occidentale et psychanalytique du sentiment d'abjection et la malléabilité que le signe résiduel peut avoir dans les contextes indien et africain, par exemple. Dans ces contextes la « saleté » peut porter certaines puissances sacrées et non-stigmatisantes et établir un échange symbolique de l'ordre du religieux et du social. Les rituels autour de la saleté peuvent aussi « nettoyer » le sentiment d'« abjection » intrinsèque à certaines matières résiduelles par un processus de sublimation.

Cependant, les contradictions propres au système symbolique arbitraire et castrateur qui précède un sentiment d'abjection sont évidentes. La matière organique est présente dans notre vie quotidienne de façon plus ou moins abjecte par des artifices du langage qui la dissimulent socialement. Les produits contemporains d'hygiène et de beauté sont eux-mêmes d'origine animale : graisse, lait, huile, collagène, kératine, gélatine, etc ; autant d'ingrédients qui apparaissent sous des noms techniques portés sur les emballages en lettres minuscules. La véritable composition de ces produits n'intéresse pas vraiment les consommateurs : les emballages, les marques, les publicités, les modes et le prix, jouent des rôles beaucoup plus importants dans le choix de consommation que leur contenu effectif. Les contradictions deviennent encore plus flagrantes avec la « mode » actuelle des produits biologiques. Un cosmétique « bio » serait moins agressif pour le corps parce que plus organique qu'un cosmétique fait avec des matières premières plus artificielles ?

Ces questions rendent compte de la contradiction du concept d'abjection. Les artifices du langage, des publicités, de la consommation de masse et de la mode peuvent donc intensifier ou enlever la puissance abjecte de toute matière organique. En un sens les faux-cils d'ongles ou de poils pubiens ne sont qu'une sorte de cosmétique « bio », en

réabsorbant le corps en lui. Ces faux-cils « bio » instaurent un contact physique avec le résidu corporel basé sur la fantasmagorie du toucher de la peau. L'intérieur devient extérieur, dans une expérience où le sujet mène sa propre déconstruction corporelle. Cela montre que la frontière de l'abjection est surtout ambiguïté, un mélange de jugement et d'affect, qui ne détache pas radicalement le sujet de ce qui le menace. Elle reconnaît au contraire la violence avec laquelle un corps se sépare d'un autre pour composer le sujet.

Jessica Harrison dans *Flylashes* (2010), une vidéo de 1'00''min.¹¹, va encore plus loin avec des faux-cils faits de pattes de mouches mortes. La vidéo montre en plan fixe et de très près l'œil gauche de l'artiste ainsi « maquillé ». Ses paupières lourdement chargées de pattes de mouches battent sans arrêt. Les cils de pattes se scellent fortement et quand les paupières se ferment l'œil a du mal à s'ouvrir. Les mouches renvoient à la putréfaction et à la mort. Le regard maquillé avec les *Flylashes* prend une profondeur mortelle : les yeux envahis par des mouches sont ceux d'un corps en décomposition. Les paupières entourées de pattes de mouches donnent vie à un regard de mort.



***Flylashes* (2010), vidéo 1'00''min, Jessica Harrison.**

Selon Julia Kristeva, le cadavre est le comble de l'abjection, il est la mort infestant la vie, le plus dégoûtant des déchets. Ce n'est plus « moi » qui expulse, mais le « moi » qui est expulsé comme un objet. Ce n'est donc pas l'absence de propreté ou de santé

¹¹ Vidéo *Flylashes* de Jessica Harrison, consulté le 01 mars 2015 : <http://archive.news.softpedia.com/news/Flylash-Eyelashes-Made-of-Fly-Legs-155073>

qui rend abject, mais ce qui perturbe une identité, un système, un ordre, ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. En faisant référence au cadavre, les *Flylashes* peuvent à la fois solliciter et pulvériser le sujet. Maquillée avec les faux-cils en pattes de mouches, Jessica Harrison se propose de vivre « l'abjection de soi », comme une forme culminante de l'expérience du sujet. Nous ne sommes plus ici dans le domaine de l'abjection symboliquement construite sur la matière organique résiduelle, mais sur l'image du cadavre, capable de limiter toute utopie et toute souveraineté du corps organique. Le cadavre marque la limite absolue de la vie physique sur terre. Il nous rappelle la fragilité de notre corps et la fugacité de la vie. Les relations symboliques avec l'image de la mort et du cadavre sont innombrables et extrêmement différentes. Si dans l'Occident contemporain, obsédé par l'idée de productivité, le cadavre improductif doit être exclu de la vie quotidienne le plus vite possible, au Mexique, par exemple, l'image de la mort est largement représentée par le squelette humain, symbole de révérence aux ancêtres et de célébration de la vanité de la vie.¹²

Sur le plan moral, le dégoût du corps est une rébellion face à sa propre incarnation. Révéler ce dégoût à partir du déplacement d'une action qui cherche justement à écarter l'organicité du corps, comme le maquillage, est la stratégie fondatrice des propositions artistiques ici présentées. Déchirer la peau de la représentation idéale du corps pour présenter un corps réel, résiduel, c'est mettre le doigt sur les blessures, les tabous et les refoulements organiques. Ainsi, l'art matérialise les corps avec une liberté qui échappe à la loi sociale qui fonde les sujets. Pourtant, elle n'est pas capable de produire une nouvelle grammaire d'inscription sur les corps. Dans cette perspective, où les corps matérialisés artistiquement sont socialement invivables, l'impossibilité de l'art d'agir comme transformateur social est évident. Les transformations sociales restent à charge des sujets, qui, à partir de la prise de conscience de l'existence des corps abjects matérialisés à travers l'art, modifient leurs relations au discours normatif. Les réactions

¹² Dans l'histoire de la peinture occidentale, les Vanités tiennent une place particulière dans la peinture hollandaise des années 1630-1650, avec des manifestations réduites sur le reste de l'Europe occidentale et le reste du XVII^e siècle. Les Vanités ont une signification symbolique et philosophique puisqu'elles mettent en balance la mort et les œuvres humaines. Pourtant, il ne s'agit pas d'une structure iconographique qui a été incorporée dans la culture occidentale moderne et contemporaine. Dans l'imaginaire occidental contemporain, les squelettes humains ont souvent une connotation péjorative associée aux manifestations du « mal ». Les « têtes de mort » sont utilisées pour identifier un produit toxique, par exemple. Dans la culture Mexicaine, résultat d'un mélange complexe de civilisation pré-colombienne et hispanique, la représentation ou la présence réelle de squelettes et crânes humains est toujours courante. Les calaveras sont très présents dans l'iconographie contemporaine des fêtes populaires mexicaines et comptent avec une lecture positive sur la fragilité de la vie.

des sujets, face à ce qui est abject, comme fantôme de son extérieur constitutif, corporifié et incarné, peuvent être traumatiques et relever de la psychose. Le symbolique doit être repensé afin de reconstruire les frontières entre le sujet et son altérité abjecte. La performativité esthétique proposée avec la re-qualification symbolique des cils et des ongles participe d'une construction d'un féminin autre, loin des stéréotypes du genre.

CHAPITRE 1 - L'ÉCHANGE SYMBOLIQUE DES SOINS CORPORELS :

VERNIS

Le sang est une substance symboliquement complexe, qui est à la fois ce qui salit et ce qui nettoie, ce qui rend impur et ce qui purifie. Provoquer l'écoulement du sang est une action qui libère les puissances symboliquement ambivalentes depuis les blessures impures jusqu'aux offrandes sacrées. La vidéo *Vernis* (2012) de 3'11"min., ouvre la représentation du corps propre et idéal. Le corps blessé saigne son impureté symbolique. La vidéo montre une manucure avec la pose d'un vernis. Dans ce rituel artistique, le vermeil des ongles vient d'une réabsorption organique du corps lui-même. Le sang qui coule des cuticules arrachées près de l'ongle teinte le vernis transparent en rouge. La pose de vernis à ongles sort donc du domaine des soins de beauté pour assumer la puissance symbolique de la blessure que les scarifications rituelles peuvent représenter. Comme pour *Cils*, le terrain performatif de la vidéo est à l'intersection de la critique des stéréotypes de la beauté féminine et du vertige mystique. Par la gravité gestuelle de ce rituel artistique, j'ai célébré sur mon corps le sacrifice du sang. Je voulais tester, avec cette expérience, les limites de ma douleur et expérimenter les puissances symboliques du sacrifice.

Au quotidien, il m'arrive d'arracher la peau de mes cuticules et de me blesser par négligence. La fascination que j'éprouve pour le sang vermeil qui coule de mes ongles est toujours frappante. J'ai fini par comprendre qu'il s'agit de la manière la moins pénible de rompre l'enveloppe corporelle et de faire s'épancher mon corps. Pour cette performance j'ai voulu tester ma capacité à me faire mal, en arrachant mes cuticules jusqu'à faire jaillir mon sang. Le sang est une substance fascinante et intrigante. Mettre en question par un rituel artistique, l'imaginaire symbolique que le sang rouge projette sur les corps des femmes me semblait nécessaire. Plonger mon corps dans un état de fragilité transitoire était le but de cette expérience. Au nom de la beauté j'ai blessé ma peau. L'image angoissante troublante et sacrificielle de mes ongles teintés du rouge de mon propre sang rend un hommage provocateur à la beauté féminine.

Avec un cadrage subjectif centré sur le mouvement de mes mains, l'objectif du caméscope montre de très près cette scène de manucure inhabituelle. Les ciseaux à cuticule, normalement utilisés pour couper délicatement la peau qui déborde autour

des ongles, deviennent un instrument de scarification. Dans une manucure habituelle, une éventuelle goutte de sang, répandue accidentellement, est une impureté propre à briser le vernis de la beauté. Ici l'impureté devient la matière première, c'est le sang qui fournit le vermeil séduisant d'une belle manucure. Alors que les ciseaux déchirent la peau de chacun de mes ongles, le sang frais teinte le vernis transparent. Je presse parfois l'extrémité de mes doigts afin de faire couler plus fortement le pigment vermeil. Il arrive que le sang déborde, puis le rouge perd peu à peu son intensité pour coaguler et former des croûtes. Ce rituel s'avère incapable de purifier le sang, non seulement par son apparence, mais aussi à cause de son écoulement impur.

Selon René Girard¹, tout sang répandu en dehors des sacrifices rituels est impur, le sang qui coule dans un accident ou dans un acte criminel concrétise le caractère contagieux de la violence. Sa présence dénonce la mort et appelle de nouveaux drames, le sang appelle la vengeance. L'impureté du sang criminel ramène à un seul et même péril : l'installation de la violence interminable au sein de la communauté. La seule substance capable de nettoyer cette souillure est le sang lui-même, par le sang versé rituellement ; l'idée de purification rituelle étant une pure et simple illusion symbolique. Le sang pousse les hommes à la vengeance et à la mort, mais c'est aussi lui qui fait revivre la communauté à travers la purification symbolique du sacrifice. Le sang non-sacrificiel, qui coule et qui sèche sur le corps de la victime est impur, il perd vite sa limpidité, il devient sale, perd sa couleur et forme des croûtes. Le sang qui vieillit sur le corps de la victime devient le sang impur de la violence, de la maladie et de la mort. Le sang capable de purifier est le sang frais, vermeil et fluide de la victime qui vient d'être immolée, et il ne sert au rite qu'à l'instant même où il est répandu.² La métamorphose physique du sang répandu nous montre sa double nature. Il est la substance la plus évidente de *différenciation* dans l'univers symbolique primitif : il peut amener l'ordre comme le désordre culturel, il fonde les mythes, les tabous, le sacré et la violence. Dans nos sociétés modernes, où la différence est perdue, le sang se résume à la violence impure : soit l'impureté criminelle, soit l'impureté sexuelle du sang menstruel.

¹ « Le rituel a pour fonction de « purifier » la violence, c'est-à-dire de la « tromper » et de la dissiper sur des victimes qui ne risquent pas d'être vengées. Comme le secret de son efficacité lui échappe, le rituel s'efforce de saisir sa propre opération au niveau de substances et d'objets capables de fournir des points de repère symboliques. » René GIRARD, *La Violence et le sacré*, Paris, Editions Grasset et Frasnelle, 1972, p. 59.

² « [...] le sang qui vieillit sur place ne fait qu'un avec le sang impur de la violence, de la maladie et de la mort. A ce mauvais sang tout de suite gâté, s'oppose le sang frais des victimes qu'on vient d'immoler, toujours fluide et vermeil car le rite ne l'utilise qu'à l'instant même où il est répandu et il sera vite nettoyé... » *Ibidem*, pp. 59-60.



Vernis (2012), video 3'11''min., Daniella de Moura.

En mêlant l'ordre et le désordre des rituels primitifs et modernes, la vidéo performance *Vernis* ré-articule les structures symboliques du pur et de l'impur. Le sang du vernis est le sang de la blessure, mais il est aussi le sang féminin de la séduction, il articule symboliquement le poids dangereux de la violence et de la sexualité. La puissance de séduction féminine, loin de la superficialité des pulsions de mode, exerce une autre fascination féminine dans l'expérience du réel. En s'écoulant d'un corps charnellement blessé, le sang assume la violence symbolique et réelle exercée sur les corps féminins.

Le rituel artistique *Vernis* n'est en revanche pas fondé sur une esthétique ou un imaginaire religieux. Une telle action n'entend pas révéler le sacré, au contraire, c'est la frivolité, la banalité et la superficialité des rituels de construction de la beauté que cette expérience désarticule. La manucure est une opération féminine de beauté et de séduction, des mains douces et des ongles bien faits sont des facteurs de séduction dans des contextes forts divers. Mais avoir une manucure impeccable est une réalité réservée à un nombre relativement réduit de femmes. Les tâches ménagères endommagent le vernis, en particulier les couleurs les plus foncées comme le rouge. La manucure est donc un symbole non seulement de séduction et de beauté, mais aussi de pouvoir économique et social.

La pose du vernis rouge, pure répétition mimétique d'un modèle de représentation, gagne un poids de rituel « sacrificiel » avec la performance *Vernis*. Le sang qui coule dans la vidéo échappe à l'ordre contemporain établi, mais il échappe aussi au contexte « primitif » d'échanges symboliques. Le vernis de sang peut pourtant être articulé comme un *rite de passage*, capable de briser l'homogénéité du sujet et provoquer une ouverture à l'échange symbolique. Une sorte de « vertige » de l'expérience sacrée, capable d'offrir une expérience mystique au corps sans pour autant toucher l'imaginaire religieux. Sans les dogmes et sans les croyances de la religion, toute connotation véritablement sacrée ou spirituelle échoue dans l'expérience artistique. L'art peut, quand même, matérialiser une sorte de *sacrifice laïque*, incapable de fusionner l'être et le divin ou de purifier la violence du sang. Faire de la pose de vernis un sacrifice de sang est un sacrifice frivole à la beauté, et c'est alors le sacrifice de la beauté elle-même. L'idée contemporaine de beauté finit ainsi par s'effondrer. Le corps devient dangereux quand il matérialise la violence intrinsèque aux canons de beauté.

D'où vient l'imaginaire symbolique de séduction féminine à travers le rouge, du vernis rouge et du rouge à lèvres rouge ? Du sang, naturellement, mais d'un sang encore plus impur que le sang versé criminellement ou que celui qui révèle la maladie : la séduction féminine à travers le rouge vient du vermeil du sang menstruel, associé à la sexualité et à la procréation. Le sang versé criminellement ou lors d'un accident ou d'une maladie, représente le danger venu de l'extérieur de l'identité, le « moi » menacé par le « non-moi », la société menacée par son dehors, la vie par la mort. Le sang menstruel, au contraire, représente le danger venant de l'intérieur de la différence sexuelle. Le sang menstruel symbolise l'oppression homme/femme et son impureté est une protection contre le pouvoir procréateur des femmes. L'impureté du sang menstruel vient de la violence présente dans la sexualité.³ Le rapport étroit entre sexualité et violence exprime des convergences dans des manifestations telles que rapt, viol, sadisme, etc., ou plus lointaines, maladies, querelles, jalousies, rancunes, etc. Selon René Girard⁴, la sexualité est une manifestation permanente du désordre, même dans les communautés les plus harmonieuses. L'excitation sexuelle et la violence se manifestent de façon similaire. Comme la violence, le désir sexuel ressemble à une énergie qui s'accumule et qui finit par causer des désordres drastiques si on le tient longtemps comprimé.

La série photographique *Red is the color* (2009) de Ingrid Berthon-Moine, propose la ré-appropriation du sang comme outil de reconstruction identitaire à travers douze portraits de femmes ayant utilisées leur sang menstruel comme rouge à lèvres. Chaque portrait a pour titre le nom de la couleur du rouge à lèvres, comme dans un catalogue de maquillage : *Rouge Pur, Forbidden Red, Merlot, Red Taboo, Rouge Noir* ou *Action Red*. Néanmoins, la couleur des lèvres teintes en rouge est sécrétée par le corps de chaque femme : le rouge des lèvres signifie à la fois le rouge de la séduction et le rouge de la pollution. Nos sociétés modernes ont gardé et développé certains éléments

³ « Dans la pensée qui s'arrête au sang menstruel comme à la matérialisation de toute violence sexuelle, il n'y a rien, en définitive, qui soit incompréhensible : il y a lieu de se demander en outre si le processus de symbolisation ne répond pas à une « volonté » obscure de rejeter toute la violence sur la femme exclusivement. Par le biais du sang menstruel, un transfert de la violence s'effectue, un monopole de fait s'établit au détriment du sexe féminin. » René GIRARD, *La Violence et le sacré*, Paris, Editions Grasset et Frasnelle, 1972, pp. 58-59.

⁴ « Il faut noter, d'autre part, que le glissement de la violence à la sexualité, et de la sexualité à la violence s'effectue très aisément, dans un sens comme dans l'autre, même chez les gens plus « normaux » et sans qu'il soit nécessaire d'invoquer la moindre « perversion ». La sexualité contrecarrée débouche sur la violence. [...] Les recherches scientifiques récentes confirment sur beaucoup de points la perspective primitive. L'excitation sexuelle et la violence s'annoncent un peu de la même façon. La majorité des réactions corporelles mesurables sont mêmes dans les deux cas. » *Ibidem*, p. 58.

symboliques *archaïques*, tout en effaçant leurs origines asymétriques, irrationnelles, transitionnelles et incontrôlables. Le rapport entre le rouge et le féminin est très présent dans notre société de consommation, se maquiller ou s'habiller en rouge indique un désir de séduction. Le rouge séducteur sur un corps féminin sera associé à la sexualité voire à la violence, mais aussi à la fertilité, le rouge assume les passions, l'érotisme, la luxure, le pouvoir et aussi la souillure.



Red is the color (2009), série photographique, **Ingrid Berthon-Moine**.

L'hygiène moderne efface les traces du sang menstruel, les serviettes hygiéniques proposent la neutralisation de l'apparence et des odeurs des règles. Les outils et produits de l'hygiène moderne assument le rôle de protection symbolique contre la souillure, tout en réaffirmant l'interdit sur le corps féminin menstruel et polluant. Le sang des publicités devient donc bleu, propre, aseptisé et réitère la domination masculine. La valeur de la pollution n'est pas immanente au corps, elle est proportionnelle à la puissance de l'interdit qui se pose sur le corps. L'interdit menstruel oblige les femmes à cacher l'impureté de leurs règles. Avec du sang menstruel sur les lèvres, la souillure symbolique transite de la vulve vers la bouche, l'interdit tombe et la non immanence de la souillure du corps menstruel est dévoilée. Le rouge polluant des règles est devenu le rouge séducteur du rouge à lèvres, déjouant le système d'interdiction sur le corps de la femme. Les femmes qui regardent sérieusement l'objectif d'Ingrid Berthon-Moine défient non seulement le tabou de la souillure mais aussi la domination masculine qui définit le corps féminin en des termes polluants. Les tons de rouge sur les lèvres des femmes photographiées par Ingrid Berthon-Moine, mais

aussi sur les ongles de mes mains, sont les rouges de la séduction, les rouges de la fertilité, les rouges générateurs de l'accouchement, les rouges du pouvoir procréateur féminin, les rouges dangereux qui, manipulés avec une extrême précision et conscience, sont capables de déjouer l'image imposée par la domination masculine.

Après la découverte de *Red is the color*, j'ai eu aussi envie d'expérimenter mon sang menstruel comme rouge à lèvres. J'ai collecté le sang avec une coupe menstruelle et je l'ai appliqué pur avec mon doigt. J'ai aussi profité de l'occasion pour découvrir son goût, qui n'est pas désagréable. Je n'ai pas éprouvé un quelconque sentiment d'abjection envers ce geste. En fait, avec du sang menstruel sur les lèvres, je me suis sentie puissante, capable de contrôler et re-signifier les notions d'abjection et de séduction qui s'articulent sur mon corps féminin. J'ai réalisé aussi quelques photographies avec ce rouge à lèvres peu habituel. Au moment de la performance mon sang s'est écoulé brun, il n'a pas voulu devenir rouge.



Brun (2015), série photographique, **Daniella de Moura**.

En détournant la logique de l'imaginaire des tâches dites « féminines », Ingrid Berthon-Moine propose la vidéo *Alors, tu m'aimes ?* (2011) de 4'21''min.⁵ Dans une salle de bain, six scènes de rituels esthétiques sont réalisées avec des outils insolites ou des gestes excessifs : poncer le talon du pied avec une râpe, couper les ongles avec un économe, « nettoyer » la peau des cuisses avec un aspirateur, « couper » les poils pubiens en les brûlant avec un briquet ou passer de façon répétitive du rouge à lèvres et du déodorant jusqu'au débordement. L'ironie questionne ici la différence entre s'occuper de son corps et de sa maison et la construction d'une identité féminine socialement définie. Avec le titre « Alors, tu m'aimes ? », l'artiste dénonce le fait que, pour être acceptées socialement, les femmes doivent se plier à des tortures esthétiques pour accomplir le modèle esthétique corporel et le modèle comportemental attendus. L'étrange violence que l'artiste exerce contre son corps, répond à la violence que la société patriarcale exerce contre le corps des femmes.



Alors, tu m'aimes ? (2011), vidéo 4'21''min., Ingrid Berthon-Moine.

Selon Simone de Beauvoir « *on ne naît pas femme : on le devient* »⁶. Le genre, qui est le résultat d'une construction, répond à une contrainte culturelle. Le corps apparaît ainsi socialement comme un support sur lequel s'inscrivent des significations culturelles. Assumer le corps dans ses inscriptions sociales est aussi une façon d'assumer son identité, sexuelle et culturelle, construite et intrinsèque. L'artiste qui se mutilé, dans une variation d'une activité esthétique ou domestique dite féminine, met en jeu la construction sociale. Mettre un rouge à lèvres ou un vernis avec du sang,

⁵ Vidéo *Alors tu m'aimes ?* d'Ingrid Berthon-Moine, consulté le 01 mars 2015 : <https://vimeo.com/25501905>

⁶ Simone de BEAUVOIR, *Le deuxième sexe*, Vol. 2, *L'expérience vécue*, Paris, Gallimard, 1950, p. 13.

poncer le talon du pied avec une râpe ou s'épiler avec les flammes d'un briquet n'est pas plus étrange et douloureux qu'une épilation définitive au laser, qu'un allongement capillaire, qu'un tatouage, qu'une liposuction ou qu'une application de botox. La chirurgie esthétique, les maquillages ou les scarifications corporelles, contemporaines ou primitives, ne sont pas étrangères les unes aux autres. La différence ne réside pas dans la violence de l'action mais sur son contenu symbolique : dans le contexte archaïque la valeur se pose sur le sacré, dans le contexte contemporain la valeur est économique. Quand les artistes réalisent des performances re-signifiées en tant que « rituels sacrificiels », ils posent la question sur le fait que nous n'avons plus d'échanges symboliques dans nos sociétés contemporaines, fondés seulement sur la valeur économique de certains signes et modèles de représentation mimétique. L'art met ainsi en évidence le vide symbolique de nos rituels « sacrificiels » contemporains.

En élargissant les relations entre art, savoir et pouvoir, l'artiste par l'ironie et la parodie, remet en question non seulement les « oeuvres d'art », mais aussi le système institutionnel de l'art et au-delà celui de la société. Tester les limites du corps et de l'exposition personnelle au risque était le propos du *body art*. Gina Pane par l'auto-mutilation fait de son corps un instrument de langage et non l'objet de son art. Un mode d'expression qui prend la forme de longues actions planifiées à l'extrême, où le moindre geste, la moindre position, sont conçus dans des carnets sous forme de *storyboards*. L'objectif de Gina Pane était de provoquer un profond malaise chez le spectateur. Alternant la douceur et l'insupportable, Gina Pane a avalé de la viande avariée en regardant la télévision ; s'est coupée avec des lames de rasoir ; s'est fait des gargarismes avec du lait jusqu'à ce que sa gorge saigne ; a marché sur le feu ; mâché du verre ; cassé une plaque de verre contre son corps et monté une échelle pourvue de pointes coupantes.

Afin d'écartier tout caractère religieux ou pathologique, Gina Pane construit un discours théorique pour justifier l'usage de la blessure et du sang dans son art : « *Je me blesse mais ne me mutile jamais [...] La blessure ? Identifier, inscrire et repérer un certain malaise, elle est au centre* »⁷. La dimension politique de ses actes est aussi très importante dans la construction de son discours artistique, comme avec *Escalade non anesthésiée* (1971), performance photographiée dans laquelle Gina Pane gravit à pied

⁷ Gina PANE, « La douleur », dans *Les Revues parlées*, Paris, Centre Georges Pompidou, Colloque International, 29 mai 1996, n.p.

et mains nus une échelle constituée de barreaux acérés, accompagné du texte suivant : « Escalade - Assaut d'une position au moyen d'échelles. Stratégie qui consiste à gravir les échelons. L'escalade américaine au Vietnam. Artistes - Les artistes aussi grimpent ». Gina Pane trouve dans ses blessures un moyen pour présenter le réel et dénoncer la guerre du Vietnam. Dans *Action sentimental* (1973), Gina Pane s'entaille les mains, les avant-bras et les pieds avec des épines de rose et des aiguilles. Ces blessures qui font référence à la Passion du Christ réactivent les mythes de l'art chrétien dans le champs laïc. Gina Pane propose ainsi une sorte de sacré profane dans une exploration anthropologique qui redonne du concret aux signes religieux.



Action sentimental (1973), performance et série photographique, **Gina Pane**.

Quand un artiste se blesse, cela ne signifie pas qu'un public sadique assiste à la performance d'un artiste masochiste. Le problème doit être vu à un autre niveau : l'artiste se fait substituer « sacrificiel » pour le public ou même pour toute la société. Dans le contexte artistique l'exposition personnelle au danger possède une qualité sémiotique/symbolique, qui va au-delà de l'expression sado-masochiste et provoque la conscience des spectateurs. Selon les commentateurs du *body art*, « blesser pour libérer » est une réponse à l'anxiété où le corps est utilisé comme une arme. Les artistes qui soumettent violemment leurs corps au risque entendent dénoncer les tabous, obstacles à la liberté et à l'expression de l'individu. L'ébullition politique de l'époque a poussé de nombreux artistes à protester contre les violences sociales et gouvernementales les plus diverses : guerre, torture, régimes totalitaires, colonialisme,

fascisme, racisme, misogynie et tout ce qu'il était nécessaire de dénoncer et modifier. Dans l'utopie du *body art*, le corps est un outil critique de la société.

Cette critique sociale reste très présente aujourd'hui ; de façon certes moins utopique mais non moins extrême. Regina José Galindo, artiste performeuse née au Guatemala, explore les implications éthiques des injustices liées aux discriminations ethniques, de genre, économiques présentes dans les relations de pouvoir inégales. Sa performance *Perra* (2005)⁸ dénonce la violence contre les femmes par une violence auto-mutilatrice que l'artiste exerce sur son corps. Dans un angle de la galerie Prometeo à Milan, assise sur une chaise en métal, Regina José Galindo a soulevé sa robe noire et, a tracé à l'aide d'un couteau de cuisine le mot « PERRA »⁹ sur sa jambe droite. Il s'agit de dénoncer les assassinats commis contre des femmes au Guatemala, où ont été trouvés des corps de femmes torturées, violées, portant des inscriptions injurieuses faites avec un couteau ou un rasoir. Le Guatemala, avec le Mexique, est le pays qui présente actuellement l'un des plus grands nombres de féminicides au monde. 5.200 femmes ont été assassinées de façon violente dans le pays entre 2000 et 2010.¹⁰ Regina José Galindo marque ainsi pour toujours sa peau, elle inscrit sur son corps un cri silencieux de dénonciation.

Avec *Himenoplastia*, performance-chirurgicale de 2004, Regina José Galindo s'attaque à l'hymenoplastie, cette reconstruction de l'hymen qui affecte un grand nombre de femmes dans le monde. Signe de la domination masculine, cette pratique établit le « mensonge » comme une pratique autorisée. Le plus souvent la chirurgie esthétique peut être pratiquée dans des cliniques privées et dans les meilleures conditions de confort et d'hygiène. Mais, cette intervention reste le produit de la pauvreté économique et culturelle. Regina José Galindo a choisi de subir cette intervention chirurgicale d'hymenoplastie dans les mêmes conditions de précarité et de discrétion que les femmes du Guatemala. Elle a payé 3700 quetzales¹¹ à un médecin clandestin, a éprouvé la douleur sans anesthésie, l'infection et les complications postérieures. Ainsi Regina José Galindo ne se contente pas de dénoncer simplement l'oppression sur le

⁸ Vidéo *Perra* de Regina José Galindo, consulté le 01 mars 2015 : <https://www.youtube.com/watch?v=OGGEaVcPKxs>

⁹ Perra veut dire *salope* en espagnol.

¹⁰ « Quotidiennement des femmes sont assassinées de la manière la plus brutale. Généralement les corps des hommes apparaissent décapités, asphyxiés ou avec un tir de miséricorde, mais les corps des femmes présentent des preuves de viol, torture et des inscriptions offensives sur la peau. » Traduction de l'espagnol fait par l'auteur. Reportage sur Regina José Galindo, consulté le 01 mars 2015 : <http://www.lennon.es/texto-diario/mostrar/158305/regina-jose-galindo-nos-deja-con-la-piel-de-gallina>

¹¹ Environ 400 euros.

corps de l'autre, elle se met littéralement à la place de l'opprimée. Elle s'identifie à la victime et expérimente sa douleur, elle fait subir à sa propre chair la blessure de l'autre. L'artiste qui voit son travail comme une catharsis personnelle étroitement liée à la violence dans son pays, se dirige aussi vers un combat contre des crimes politiques, les hiérarchies sociales, la ségrégation et l'oppression des femmes. L'empathie que le spectateur peut éprouver pour l'artiste devient une prise de conscience politique. L'art qui recourt à l'auto-mutilation n'est pas un art « naïf » ou « aliéné », il assume la protestation, la dénonciation. Il s'agit d'un *esprit de sacrifice* beaucoup plus politique que religieux.



Perra (2005) et ***Himenoplastia*** (2004), performances, **Regina José Galindo**.

De nos jours, alors que l'habitude du *sacrifice* est en complète décadence, le sens du mot reste encore lié à la notion d'*esprit de sacrifice*, relatif à l'auto-mutilation des psychotiques. L'utilisation du mécanisme sacrificiel ou d'*esprit de sacrifice* ne peut pas être compris par l'art dans sa totalité. Les auto-mutilations artistiques échappent aux psychoses et au sacrifice religieux mais peuvent être comparés aux rites d'initiation. Des actions qui ont le pouvoir de libérer les éléments hétérogènes et de briser l'homogénéité habituelle de la personne, permettant ainsi l'entrée dans une nouvelle condition symbolique d'altérité. La possibilité d'une « esthétique sacrificielle » dans l'art libère l'esthétique de l'éthique d'une justification pour le sacrifice. La conséquence serait ainsi l'existence d'un « art sacrificiel » non-religieux.

René Girard¹² propose le concept de « crise sacrificielle », qui s'appuie sur la perte de la différence entre violence impure et purificatrice. Le rituel sacrificiel peut échouer

¹² René GIRARD, *La Violence et le sacré*, Paris, Bernard Grasset, 1972, p. 76.

quand la victime perd sa relation mimétique avec la communauté, quand arrive un équilibre inégal entre violence pure et impure ou quand le rite ne fait pas partie de la croyance de la communauté. Les performances artistiques d'auto-mutilation échouent en tant que rituel sacrificiel dans les trois instances. La violence sacrificielle se manifeste toujours dans l'art comme une violence impure et provenant de la « crise sacrificielle ». Dans l'art, le sang et l'auto-mutilation sont apparus en tant qu'incarnation purement charnelle du sacrifice. L'artiste incorpore le geste et certains aspects esthétiques des rituels sacrificiels dans une dynamique assez perverse, qui met en lumière le décalage entre la réalité du corps scarifié et la *mimésis* d'une esthétique religieuse. Incapable d'établir un véritable rituel sacrificiel, l'art propose l'« esthétique sacrificielle » comme une critique des valeurs symboliques de nos sociétés contemporaines.

L'échange symbolique s'établit à partir de la différence des êtres. Ce sont les différences culturelles qui permettent de situer les êtres les uns par rapport aux autres. A la différence du monde « primitif », l'idéal auquel aspire la société moderne est celui de l'égalité entre les personnes. L'altérité est pourtant nécessaire pour garder la capacité de transformation des valeurs, des comportements et des hiérarchies sociales. La violence investie contre mon corps a brisé mon homogénéité et a soulevé l'altérité de mon corps, condition primordiale pour le rétablissement des échanges symboliques. L'écoulement de mon sang impur a pollué la construction de la beauté féminine liée à l'utilisation du vernis. La différence de ma manucure m'a permis ainsi d'établir un échange symbolique avec la construction de la beauté.

Dans une logique de partage du sensible, l'art devient le lieu d'expérimentations d'identités flottantes, relatives et instables, qui peuvent contribuer à déconstruire certains mythes religieux ou sociaux, dans un processus de désymbolisation. Par sa structure artistico-rituelle qui échappe au contexte ethnographique ou historique, mais qui reste marquée par son symbolisme et son esthétique, l'art révèle les faiblesses de notre société. Loin d'un sacrifice anthropologiquement correct, les artistes mêlent ordre et désordre culturel dans de nouveaux rituels qui, sans fonder un nouvel ordre mythique, font s'effondrer nos mythes modernes.

CHAPITRE 1 - L'ÉCHANGE SYMBOLIQUE DES SOINS CORPORELS :

BAIN

Les soins corporels sont souvent réduits à de simples « habitudes d'hygiène ». Pourtant, ces gestes traversent des questions symboliques et culturelles beaucoup plus profondes que l'hygiénisme médical. Au-delà de la banalité du quotidien, je vois dans ces soins l'existentialisme intrinsèque à la propreté du corps. Dans le sens d'exploration performative des soins liés à l'entretien du corps, la vidéo *Bain* (2013) de 7'56''min. a été réalisée en France. *Bain* est une vidéo sur le plaisir quotidien du bain et les soins d'hygiène intimes. Sans bouleverser, critiquer ou déconstruire l'imaginaire du bain, la vidéo est un portrait en mouvement de l'artiste. Il s'agit de mettre en œuvre la satisfaction banale, mais aussi symbolique, de la pratique du bain quotidien.

Les frontières entre ma production *artistique* et ma *vie* personnelle se sont effondrées depuis longtemps. Je nourris l'art avec mon quotidien et mon quotidien avec l'art. Je me propose de vivre des performances calquées sur mon quotidien qui soient aussi capables d'instaurer des *échanges symboliques*. Mes œuvres établissent une communication symbolique entre le réel et l'imaginaire, une articulation poétique où le corps répond à ses pulsions organiques et règle ses angoisses charnelles sans passer par le langage. Ensuite, l'articulation conceptuelle de la recherche traverse les aspects symboliques des œuvres pour les transcrire dans le langage. Mon texte devient ainsi une sorte de « couture » avec différentes questions organiques, existentielles, esthétiques et culturelles qui transposent dans le langage les enjeux de mes œuvres.

La ritualisation du bain est récurrente dans ma production artistique depuis longtemps. En 2009 pour ma recherche de Master au Brésil, j'ai pris deux bains purificateurs de sel épais, avant et après avoir rasé ma chevelure.¹ Selon Mary Douglas², les moments de transition entre un ordre socio-symbolique et un autre sont les plus dangereux, pour la simple raison que toute transition se situe entre un état et un autre, et est donc indéfinissable. Le rite exorcise le danger, il sépare l'individu de son ancien statut dans

¹ Avec les cheveux provenant de la performance de découpage capillaire, j'ai tissé manuellement (sur un métier à tisser) une petite culotte. Cette pièce de lingerie intime est devenue un objet « transitionnel » pour la réalisation de photographies, vidéos et performances

² Mary DOUGLAS, *De la souillure, Essai sur les notions de pollution et de tabou*, traduit par Anne Guérin, Paris, La Découverte, 2001, p. 113.

un isolement temporaire, pour ensuite le faire rentrer publiquement dans le cadre de sa nouvelle condition.

Quatre ans avant la réalisation de la vidéo *Bain*, je rentrais dans une ancienne baignoire en fer pour mon premier bain rituel. Vêtue d'une chemise de nuit écrue, je m'immergeais dans l'eau salée. C'était une sorte de baptême païen qui devait purifier mon corps et préparer mon esprit pour le rituel de dépouillage capillaire qui l'a suivi. Le deuxième bain devait clore l'action et me préparer au retour à la société avec mon nouvel état corporel. J'ai voulu revisiter, dans mon contexte français, les aspects affectifs et symboliques des bains purificateurs réalisés au Brésil. Il s'agit d'une négociation entre différents temps et espaces, un questionnement culturel sur l'hygiène intime et un geste de purification symbolique.

Pendant les trois premières années vécues en France, j'avais une sensation de non-appartenance à mon quotidien. Je n'arrivais pas à me sentir véritablement installée dans un endroit où mes habitudes d'hygiène ne pouvaient pas être mises en place correctement. Au Brésil, se laver quotidiennement avec des quantités généreuses d'eau a toujours été une pratique économiquement abordable et culturellement répandue. Néanmoins, avec mon déménagement en France, mes habitudes d'hygiène personnelle ont été bouleversées. Les limites des réservoirs d'eau chaude et le mauvais aménagement des salles de bains des deux premiers appartements où j'ai vécu à Paris m'ont obligée à réduire la fréquence et le confort de mon hygiène corporelle.

J'ai réalisé la vidéo *Bain* peu de temps après avoir déménagé dans l'appartement dans lequel j'habite maintenant, où l'eau chaude est canalisée et illimitée. Réussir à avoir des conditions confortables d'hygiène m'a permis de me sentir finalement bien installée dans un « chez moi » français. *Bain* m'est ainsi apparue comme une sorte d'hommage à la récupération du plaisir et de la dignité hygiénique du bain abondant et quotidien. *Bain* est un rite de passage du sale au propre, une purification symbolique et un échange avec ma nouvelle réalité hygiénique.

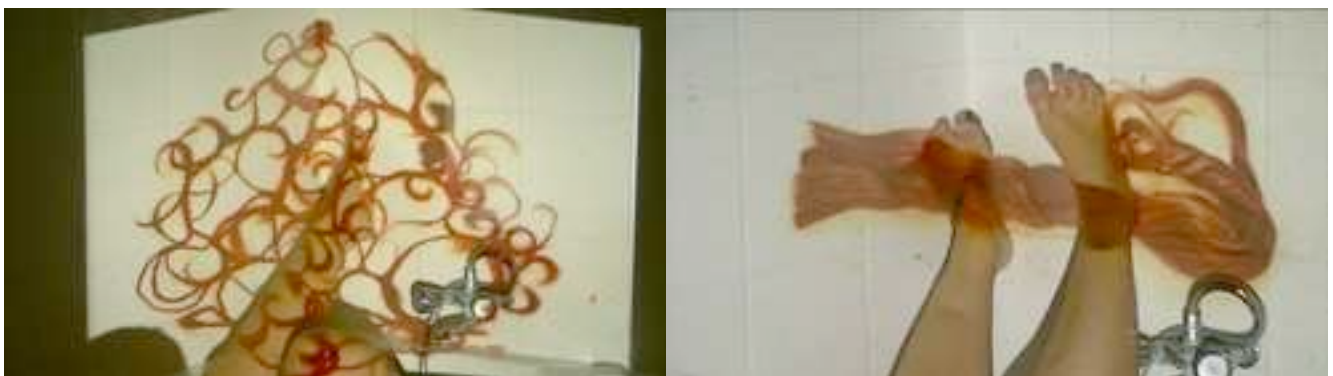
Pour cette vidéo, j'ai projeté les diapositives des bains précédents de 2009 sur le carrelage blanc des murs autour de la baignoire. J'ai établi un lien entre la baignoire, mon corps d'aujourd'hui et celui d'hier, et aussi entre le réel et le virtuel. En plan fixe et cadré sur la projection, la baignoire, où mon corps est immergé, est à peine visible. Lorsque la vidéo commence, je suis déjà dans la baignoire remplie d'eau. Je me

retrouve de dos par rapport au caméscope, dans le côté gauche de l'image, seule ma tête est visible. L'image diapositive projetée sur le carrelage montre mes pieds émergeant des eaux d'une baignoire, elle a été inspirée par la peinture *Ce que l'eau m'a donné* de 1938 de Frida Kahlo. Dans la peinture, l'eau de la baignoire devient une mer de rêves, et plusieurs moments importants de la vie de l'artiste émergent de l'eau à côté de ses pieds. Tout comme Frida Kahlo, j'exorcise mes angoisses en laissant mes rêves émerger des eaux de mon bain.



Ce que l'eau m'a donné (1938), peinture, **Frida Kahlo**.

Au début de la séquence je m'occupe de mon hygiène corporelle : je me rase les jambes et je me lave les cheveux. Une fois les soins terminés, je repose mes jambes contre le mur et une série de diapositives (scènes de bains, tissages, mèches de cheveux et flacons *Apothicaires*) commence à défiler rapidement. Le bruit caractéristique du projecteur de diapositives donne le rythme aux pieds et jambes qui jouent avec les images projetées. Le bruit de l'eau qui coule, présent pendant la première moitié de la vidéo, se transforme en un son de cœur qui bat de plus en plus vite. Lors de la dernière transition de diapositive, la vidéo finit comme elle a commencé, sans beaucoup de prétention. Je récupère avec ce rituel d'hygiène le plaisir du bain, de m'occuper de mon corps pendant que ma psyché se projette sur le miroir d'eau de la baignoire.



Bain (2013), vídeo 7'56''min., Daniella de Moura.

Les habitudes de soin et d'hygiène corporelle sont des traits culturels, religieux et d'appartenance sociale. Me laver tous les jours est une habitude intrinsèque à mon sujet constitué, empêcher ou limiter cela peut mettre en échec toute la construction du « moi ». La vidéo *Bain* est la réponse artistique à mon choc culturel d'hygiène, l'issue de l'altérité que j'ai expérimenté envers l'*autre culturel* occidental. Les différences entre les habitudes d'hygiène corporelle françaises et brésiliennes sont presque choquantes. Au Brésil, rater un seul jour de douche ou de bain est un manque de soin élémentaire. Même parmi les classes plus défavorisées économiquement le bain quotidien n'est pas un luxe mais un besoin primordial. Un proverbe populaire dit : « *nous sommes pauvres mais nous sommes propres* ». Dans ce pays tropical, la transpiration est beaucoup plus abondante qu'en France, il est normal de sentir l'odeur de la transpiration à la fin de la journée. Il s'agit néanmoins d'une odeur fraîche sécrétée par le corps le jour même et qui disparaîtra avec la douche du soir. Le vieillissement de la transpiration sur le corps provoque l'apparition d'une odeur aigre très marquée. Les odeurs pourries, des humeurs corporelles vieilles sur la peau et sur les vêtements, sont quelque chose que je ne connaissais pas au Brésil.

À Paris, dans les circonstances les plus diversifiées (transports en commun, université, bibliothèque, supermarché, soirées festives, etc.) j'expérimente, plusieurs fois par jour, le contact olfactif avec la pourriture humorale. Cette expérience était au début une source d'abjection, capable de provoquer de fortes nausées. Après six ans à Paris, j'ai appris à respirer par la bouche ou, quand l'odeur est trop forte, couvrir mon nez avec un foulard ou même avec mes cheveux. J'ai appris à faire avec, mais je ne me suis jamais habituée aux odeurs provenant du manque d'hygiène corporelle d'une bonne partie des Français. *Bain* est à la fois un éloge aux soins corporels et un questionnement personnel pour comprendre l'altérité hygiénique des Français. La vidéo marque ma relation personnelle et culturelle avec la notion d'abjection corporelle. Pour mieux comprendre et accepter les différences hygiénistes entre les deux pays, j'ai dû chercher dans l'histoire de l'Occident et dans l'histoire brésilienne, les sources symboliques et culturelles qui ont construit les tabous corporels et ont développé chaque identité hygiénique spécifique.

J'utilise l'art comme une source d'exploration symbolique de l'altérité corporelle. J'assume le rôle d'une artiste ethnographe pour déstabiliser les valeurs colonisatrices et

démonter la hiérarchie des civilisations occidentales au détriment des cultures « exotiques ». Je comprends l'art comme un champ où les questions relatives à la réalité corporelle et sociale du monde peuvent être construites sans le compromis du changement social, mais avec la prise de conscience d'autres possibilités de matérialisation du sensible. Mon objectif avec les ressources historiques et ethnographiques utilisées dans l'analyse des œuvres *Bain* et *Fil dentaire*, est de déconstruire la notion d'« exotisme primitif ».

L'habitude du bain quotidien, qui vient d'un fort héritage culturel des traditions amérindiennes, est très ancrée dans la société brésilienne contemporaine.³ L'historien brésilien Eduardo Bueno raconte comment les indigènes, avec leur habitude de se baigner dix à douze fois par jour, ont été choqués par les premiers colonisateurs portugais qui avaient l'habitude de se laver complètement le corps seulement deux fois par an. Les indigènes exhibaient leur corps nu, épilé et soigné, les cheveux bien lavés et les dents blanches alors que les Portugais barbus, complètement habillés et immondes étaient porteurs de diverses maladies.⁴ Les indigènes se lavent dans les fleuves mais les bains chauds avec des herbes médicinales sont également courants, il existe même un savon indigène, préparé avec de l'écorce bien écrasée de l'arbre *turátura* et un peu d'eau.⁵ Les indigènes de tribus brésiennes les plus différentes pratiquent l'épilation intégrale du corps, y compris les cils et les sourcils : ils croient que la peau découverte est la plus grande différence entre les humains et les primates. Les premiers Portugais émigrés au Brésil ont acquis l'habitude de se baigner quotidiennement grâce au contact intime avec les indigènes. Dans l'imaginaire érotique portugais, la figure folklorique de la *maure-enchanté*⁶ a trouvé des échos chez les indigènes brésiennes, qui avaient aussi les cheveux et les yeux noirs, le corps brun et peint en rouge et qui aiment rafraîchir leur nudité dans les eaux douces des rivières. Ainsi, à travers le métissage avec les indigènes, les colons luso-brésiliens ont commencé à se différencier culturellement des européens.

³ Selon la recherche Datafolha de mai/1996, 97% des Brésiliens se lavent tous les jours, 2% se lavent de quatre à six fois par semaine et 1% se lavent entre une et trois fois par semaine. Eduardo BUENO, *Passando a limpo, História da higiene pessoal no Brasil*, São Paulo, Gabarito, 2007, p. 77.

⁴ Eduardo BUENO, *Passando a limpo, História da higiene pessoal no Brasil*, São Paulo, Gabarito, 2007, p. 7.

⁵ Neide Gomes de OLIVEIRA, « História dos hábitos de higiene no Brasil dos séculos XVIII ao XX », dans *Revue d'Histoire Dimensões*, n° 2, Vitória, Universidade Federal do Espírito Santo, 1991, p. 44.

⁶ Maures enchantées sont des esprits, êtres fantastiques du folklore portugais et galicien. Les Maures peuvent prendre une forme humaine ou se métamorphoser en d'autres êtres. Dans la tradition orale portugaise, les Maures enchantées sont les protagonistes de récits assignables de cultes pré-chrétiens, souvent préhistoriques.

Dans le contexte européen, les soins corporels n'avaient pas la même importance. Selon Georges Vigarello, le contact avec l'eau à la fin du Moyen Âge était clairement limité. Le bain était « dangereux », compris comme capable de « débiliter » le corps et de provoquer une « imbécillité ». ⁷ Pour remédier aux mauvaises odeurs qui émanent du corps rarement lavé, des habitudes de toilette sèche étaient courantes. Il était conseillé de se frictionner la peau avec du linge parfumé pour « effacer » la puanteur. Le bain avec une connotation d'hygiène est apparu en Europe seulement au début du XIX-ème siècle. L'hygiène devient ainsi une discipline au sein de la médecine. ⁸ Les traités d'hygiène ont fait la promotion du bain régulier et de l'utilisation du savon. La pudeur a pourtant énormément limité la diffusion de ces textes, l'Église catholique condamnant la nudité du corps et sa manipulation intime, les interdictions ont établi une véritable « peur » du bain. L'hygiène régulière à l'eau a été incorporée en France seulement à partir de la deuxième moitié du XX-ème siècle. Aujourd'hui, la douche quotidienne n'est toujours pas une habitude pratiquée par la totalité des français. ⁹

En analysant la notion de pollution rituelle, Mary Douglas ¹⁰ établit que les cultures dites « primitives » sont plus sensibles à la pollution alors que les cultures occidentales ne le sont pas. La pollution est, aux yeux occidentaux, une question d'esthétique, d'hygiène ou d'étiquette, elle n'est grave que si elle provoque l'ordre social. Dans les sociétés « primitives » la pollution entraîne des conséquences autrement plus importantes, elle peut constituer une offense sur les plans religieux, culturel et social. Les déchets corporels sont des symboles de danger mais en même temps de pouvoir. La présence, l'effacement ou la manipulation de la pollution ont des circonstances symboliques très spécifiques. Les rituels autour de la souillure, d'effacement ou de manipulation magique, attribuent un pouvoir à la matière qui affirme la plénitude physique de sa réalité.

Pour les peuples amérindiens, c'est la peau propre et imberbe qui définit l'être humain en tant que tel. Ne pas se laver revient à nier sa propre humanité tout en tombant dans

⁷ Georges VIGARELLO, *Le propre et le sale, L'hygiène du corps depuis le Moyen Âge*, Paris, Seuil, 1985, p. 20.

⁸ *Ibidem*, p. 182.

⁹ Selon l'Institut d'Études de Marché & d'Opinion BVA, 20% des français ne se lavent pas tous les jours, ils se contentent de se laver un jour sur deux, et 3,5% se lavent seulement une fois par semaine. « Les habitudes d'hygiène des Français », consulté le 25 juin 2015. http://www.bva.fr/fr/sondages/les_habitudes_d_hygiene_des_francais.html

¹⁰ Mary DOUGLAS, *De la souillure, Essai sur les notions de pollution et de tabou*, traduit par Anne Guérin, Paris, La Découverte, 2001, p. 91.

l'immondice animale. En Europe, la propreté a été incorporée comme une valeur capable d'établir une énorme ségrégation culturelle et économique, l'hygiène devient une forme de contrôle et de manipulation populaire.¹¹ Parmi les classes plus favorisées, la propreté assume une valeur d'élite, avec un rapport toujours plus évident avec le visible plutôt qu'avec l'utile. En tant qu'artiste, je me sers de mon identité *métisse* pour créer des œuvres où les notions de pollution et de soin corporel peuvent articuler de façon critique les valeurs occidentales et « primitives ».

Dans la tradition de la peinture occidentale, le bain et la toilette ont toujours été des prétextes pour montrer le corps féminin nu. Entre le XVI^e-ème et le XIX^e-ème siècles, les thèmes bibliques, mythologiques et historiques, à teneur érotique, étaient moralement acceptables, alors que la représentation publique et profane du corps nu était explicitement interdite. Le voyeurisme du bain se pose donc sur les corps nus des femmes détournées en déesses ou nymphes mythologiques.¹² La transformation d'une pratique d'hygiène extrêmement rare en thématique picturale amplement exploitée a complètement détourné la réalité de la toilette. Le bain pictural devient ainsi un spectacle, une mise en scène créée par le peintre où l'intimité de la modèle n'existe pas. Les scènes de bain sont une indiscretion du regard masculin et pas de l'exhibitionnisme féminin. C'est exactement le caractère indiscret de la thématique du bain qui fascine le spectateur-voyeur.

La véritable intimité du bain a été revendiquée seulement vers la fin du XIX^e-ème siècle. Depuis l'invention de l'intimité et du plaisir psychologique et physique de la toilette la pratique du bain devient un nouveau genre de représentation artistique. Si avant les femmes étaient seulement les modèles muettes de ces bains, c'est au XX^e-ème siècle qu'elles ont finalement assumé le double rôle artistique, celui de modèle mais aussi d'auteur. Avec une note d'ironie, le voyeurisme finit par disparaître, les modèles regardent le spectateur et contraignent son regard plutôt que de laisser échapper leur image malgré elles. La femme n'est plus soumise au regard d'un voyeur, elle n'est plus censée obéir aux injonctions d'un artiste, c'est elle qui propose la mise en scène et qui regarde celui qui envahit son intimité.¹³

¹¹ Georges VIGARELLO, *Le propre et le sale, L'hygiène du corps depuis le Moyen Âge*, Paris, Seuil, 1985, pp. 207-209.

¹² LANEYRIE-DAGEN Nadeije et VIGARELLO Georges, *La toilette, Naissance de l'intime, The invention of privacy*, Paris, Musée Marmottan Monet, Éditions Hazan, 2015, pp. 14-19.

¹³ *Ibidem*, p. 200.

C'est avec la maîtrise du regard, de mon corps et des puissances symboliques et rituelles sur le soin et la purification corporelle, que j'ai réalisé la vidéo *Bain*. Le bain n'est pas destiné à exhiber l'intimité de mon corps féminin nu. La vidéo ne met pas mon corps en évidence, ce sont les projections et le dialogue avec les images qui régissent le rythme de la séquence. Il est clair que j'offre du voyeurisme au spectateur, mais il ne s'agit pas d'un voyeurisme purement charnel et objectivant du corps féminin. Je partage avec le spectateur mon regard existentiel sur l'hygiène. Les diapositives qui défilent sur mes jambes racontent l'histoire des *bains-rituels* réalisés dans mon atelier au Brésil. Avec les projections les baignoires se confondent et mon corps se retrouve immergé dans l'imaginaire des objets « transitionnels » qui ont ritualisé mon quotidien d'autrefois. J'offre au spectateur le voyeurisme de mes souvenirs rituels en même temps que j'expérimente une purification symbolique.

Lorsque les femmes ont pris en main la construction du voyeurisme qui entoure la représentation artistique du bain, les récits sont devenus polyphoniques. Les points de vue esthétiques, politiques et symboliques que les artistes contemporaines donnent à l'imaginaire de ces soins intimes sont innombrables. J'ai choisi d'analyser les œuvres *Satisfaction* d'Elke Krystufek et *Eureka* de Janine Antoni parce qu'il s'agit de performances presque antagoniques sur l'esthétique du bain. Ces œuvres sont capables de montrer l'ampleur et la complexité symbolique que la représentation artistique du bain a gagné grâce au regard des femmes. En analysant ces performances j'arrive aussi à mieux comprendre mon propre positionnement politique sur l'esthétique du bain.

En allant jusqu'à la limite de la gêne provoquée par l'exposition extrême de l'intimité, Elke Krystufek réalise à Vienne en 1994 la performance *Satisfaction*. Dans une petite salle blanche la jeune artiste se couche sur un tapis posé par terre. Les installations et les objets présents sur scène suggèrent l'intimité d'une étrange salle de bains, on retrouve une baignoire remplie d'eau, un WC, un évier avec son miroir, des serviettes de bain, un petit frigo, une cafetière, une table à repasser et un téléviseur posé sur une étagère murale de coin. Elke Krystufek est à demi-nue, elle porte seulement un collant noir ouvert à l'entrejambe. Pendant que quelques photographes, dont la mère de l'artiste, opèrent, Elke Krystufek place divers objets autour d'elle : une brosse de massage, plusieurs *godemichets* de tailles différentes, un lecteur de CD portable avec des écouteurs et une visière de baseball. L'artiste, allongée par terre avec ses écouteurs,

se masturbe. Après avoir obtenu un orgasme, elle se lève, retire les écouteurs et son collant puis rentre dans la baignoire tout en envoyant des baisers à son public derrière la fenêtre. Elke Krystufek reste détendue dans l'eau quelques instants, enfin elle sort, sèche son corps, enfile une robe rouge moulante, embrasse sa mère et part.¹⁴



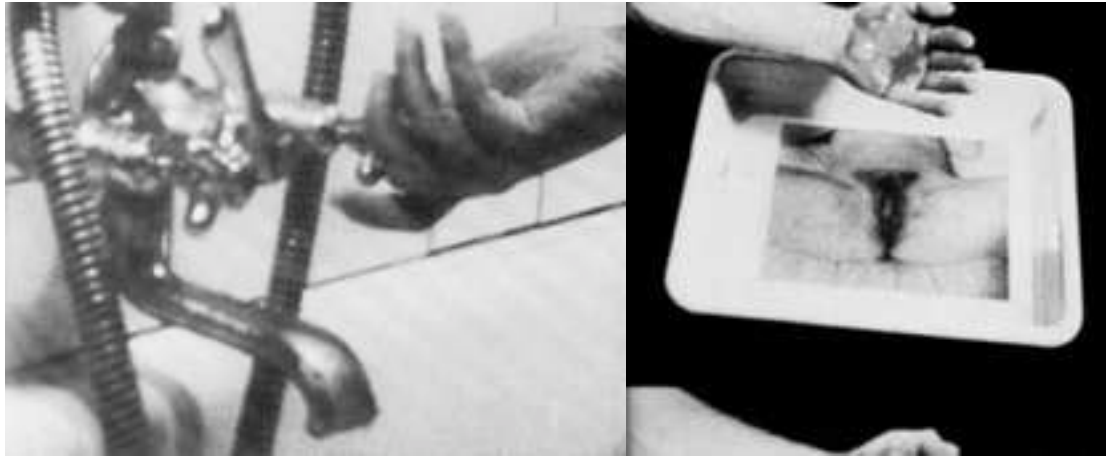
Satisfaction (1994), performance, **Elke Krystufek**.

La performance d'Elke Krystufek a été probablement inspirée de la vidéo *Mann & Frau & Animal* (1973) de Valie Export. Dans cette vidéo de 12'00''min, qui articule l'autonomie du plaisir féminin et le sang des règles, l'artiste se masturbe à l'aide du pommeau de la douche. Puis, dans un autre moment de la séquence, on voit des gouttes de sang couler sur une photographie du sexe de l'artiste dans son bain de développement. Valie Export travaille de façon ambiguë la valeur du sang et de l'orgasme féminin, ils transitent entre l'auto-érotisation et le fantasme du viol.

Valie Export et Elke Krystufek touchent au tabou, à l'irrespect et à l'obscène. *Mann & Frau & Animal* et *Satisfaction* annulent la protection de l'intimité la plus profonde. La masturbation féminine, au-delà du fantasme du voyeurisme, est présenté comme une pulsion érotique qui transgresse la morale sociale. Lorsqu'ils sont socialement exhibés, les corps nus des femmes livrés au voyeurisme n'ont pas le droit à l'auto-érotisation. La figure masculine reste pourtant effacée dans les deux œuvres, l'exclusion de l'action fantasmatique du mâle dominant permet la satisfaction sexuelle individuelle des femmes. Ces performances composent avec ce qui a été rejeté par le corpus social : le

¹⁴ Christina SCHMID, « Shocking the Audience, Shocking the Artist: Aesthetic Affinities to the Avant-Garde in Elke Krystufek's Work », dans *After the Avant-garde, Contemporary German and Austrian Experimental Film*, Rochester, Camden House, 2008, p. 307.

plaisir auto-érotique. Elles exhibent la potentialité abjecte présente dans la masturbation féminine, leurs processus artistiques violent les limites de la respectabilité bourgeoise fondée sur les lois du patriarcat.



Mann & Frau & Animal (1973), vidéo 12'00''min., Valie Export.

Tout en choisissant le chemin contraire à celui de la super-exposition du corps et de l'intimité féminine, Janine Antoni a établi avec *Eureka*, installation sculpturale réalisée en 1993, une poétique du bain par le biais d'un jeu entre absence corporelle et matérialité organique du savon. Le spectateur ne voit l'installation qu'une fois l'action accomplie. Le corps de l'artiste a été immergé dans les 180 kilos de saindoux qui remplissent une ancienne baignoire en fer. Le volume du corps absent de l'artiste reste donc imprimé dans le saindoux. À côté de la baignoire, posée sur un socle Corian, un grand bloc de savon a été fabriqué à partir du saindoux déplacé par l'immersion du corps de l'artiste. Le volume de saindoux récupéré, équivalent à celui du corps de l'artiste, a été mélangé avec de la soude caustique pour la fabrication d'un bloc de 55 x 66 x 66 cm de savon avec lequel Janine Antoni s'est lavée le corps après son immersion. Le bloc de savon exhibe les coins arrondis par le mouvement de savonnage du corps de l'artiste, elle se frottait contre le savon pour laver son corps.

Selon Janine Antoni : « *Je pense la baignoire de saindoux comme l'image d'un utérus parce que le saindoux est une substance du corps* »¹⁵. Plonger dans la baignoire de saindoux a été pour Janine Antoni une façon de revivre le sentiment d'être dans l'utérus de sa mère. L'artiste a été enveloppée dans un sentiment prénatal de chaleur et puis

¹⁵ Traduction de l'anglais fait par l'auteur. Dan CAMERON et Amy CAPPELLAZZO, Ewa LAJER-BURCHARTH, *Janine Antoni*, Künsnacht, Ink Tree Edition, 2000, p. 110.

retirée de force (elle a été sortie de la baignoire par des cordes), expérience qui a dû rappeler la naissance. Avec *Eureka*, Janine Antoni remet en scène les étapes de la naissance, une fois sortis de l'utérus maternel nous sommes immédiatement saisis pour être lavés. *Eureka* établit une narration qui commence et termine avec le corps existentiel de l'artiste, le corps qui immergé dans l'abjection charnelle a été arraché à son utérus imaginaire pour être formaté par l'hygiénisme culturel. *Eureka* travaille d'importants aspects symboliques du bain à travers les marques de l'absence du corps, une des-érotisation complète d'une thématique qui existait comme genre pictural seulement à cause de ces possibilités érotisantes.



***Eureka* (1993), installation, Janine Antoni.**

Tous les bains ici analysés sont des *rituels de passage* qui mettent à nu l'abjection inhérente au corps féminin. Ils transitent entre l'abjection du corps féminin « naturel » et l'hygiénisme patriarcal du corps « culturel ». L'abjection d'*Eureka* est celle intrinsèque à l'accouchement, qui lavée dans le bain permet l'entrée dans la culture ; l'abjection de *Satisfaction* et de *Mann & Frau & Animal* est sexuelle, liée à la masturbation féminine qui déborde du fantasme phallocratique ; l'abjection de *Bain* est symbolique, elle disparaît seulement avec la purification rituelle.

La critique ou la dénonciation de l'abjection symbolique du corps féminin sont présentes dans toutes les œuvres. Pourtant, seulement *Bain* et *Eureka* cherchent à purifier le corps à travers le bain. *Satisfaction* et *Mann & Frau & Animal* ne purifient pas le corps de la femme, les œuvres exacerbent la pollution symbolique du corps féminin

à travers la masturbation, une spéculation perverse établie par le fantasme phallocrate. *Eureka* articule une purification liée à l'utilisation du savon, un produit provenant de la culture hygiéniste occidentale. *Bain*, à son tour, ne purifie pas le corps avec les *signes* de la culture, mais avec les *symboles* du rituel. Il s'agit d'une purification qui essaye de toucher une notion « primitive » de propreté, sans pour autant établir un « exotisme » esthétique. Le bain hygiénique ordinaire n'a pas été détourné, il a reçu un « poids » symbolique imbriqué dans la structure du rituel.

Les quatre œuvres abordent l'ambiguïté liée à la limitation hygiéniste du bain moderne. Les performances offrent des questionnements qui vont au-delà des simples soins d'hygiène. En exposant l'abjection symbolique du corps féminin, elles établissent une rupture avec le manichéisme entre le *sale* et le *propre*, entre l'abjection du corps « naturel » et la propreté du corps « culturel ». Lorsque les femmes ont abordé artistiquement la thématique du bain, elles ne sont pas restées à la surface de l'image voyeuriste du corps nu qui se lave, elles sont rentrées dans les questions transitoires autour de l'abjection de genre et de la purification rituelle.

CHAPITRE 1 - L'ÉCHANGE SYMBOLIQUE DES SOINS CORPORELS :

FIL DENTAIRE

Un fil de cheveux détaché du corps est souvent considéré comme étant « sale », un résidu capable d'inhiber l'appétit et de provoquer le dégoût par sa simple présence dans l'environnement buccal ou alimentaire. Pourtant, la « saleté » de cette matière résiduelle existe seulement au niveau symbolique, il ne s'agit pas d'une véritable source de pollution. La vidéo *Fil dentaire* de 5'40''min, réalisée en 2015 au Brésil, a surgi d'une habitude non-orthodoxe d'hygiène bucco-dentaire que je pratique depuis longtemps. J'ai développé, vers l'adolescence, une technique pour nettoyer mes dents en utilisant un fil de cheveux comme fil dentaire.

Depuis toute petite, mes parents m'ont appris à broser mes dents trois fois par jour, habitude qui m'a garantie le bonheur de ne jamais avoir une seule carie. J'ai toujours eu une brosse à dents et du dentifrice dans mon sac à main, pour pouvoir me laver les dents n'importe où après les repas. Néanmoins, j'avais rarement du fil dentaire sur moi. Quelques fois, être obligée d'attendre l'arrivée à la maison pour pouvoir enlever un petit morceau de nourriture qui restait coincé entre les dents après le brossage était un véritable supplice, et j'ai donc développé cette technique simple et efficace du fil dentaire de cheveux. Malheureusement, en France, j'ai perdu l'habitude de me broser les dents n'importe où et d'utiliser mes fils de cheveux comme fil dentaire.

J'ai voulu revisiter artistiquement cette étrange habitude personnelle pour révéler les contradictions autour de la construction symbolique de l'abjection relative à la matière organique résiduelle. Une curieuse découverte zoologique m'a aussi poussée à la réalisation de cette vidéo. Une équipe de scientifiques de l'université de Kyoto a observé des macaques thaïlandais se servant de cheveux humains pour se nettoyer les dents. Ces animaux sont aussi capables de transmettre leur « savoir » de génération en génération. J'ai été troublée par la vidéo qui montre les macaques en train de se nettoyer les dents avec des cheveux humains.¹ Finalement, cette habitude d'hygiène dentaire peu orthodoxe vient d'un comportement instinctif des primates.

¹ Vidéo des macaques thaïlandais pendant une leçon d'hygiène dentaire, consulté le 25 juin 2015 : www.maxisciences.com/macaque/des-macaques-filmes-en-pleine-lecon-d-039-hygiene-dentaire_art1167

La vidéo *Fil dentaire* se déroule sur une plage à *Ilha Grande*, située sur le littoral sud-est du Brésil. Assise au premier plan sous un arbre, je porte une robe en dentelle blanche² et j'ai une mangue à la main. Derrière moi se trouve une petite baie, au deuxième plan des enfants jouent au ballon dans l'eau et des vacanciers se promènent sur le sable. Mon action a été discrètement filmée, le geste était intégré dans le paysage. Ainsi, j'épluche la mangue à la main et je commence à la manger. Pendant que je mange le plan se ferme et j'occupe presque toute la scène. Rassasiée, je pose le noyau par terre et je me lèche les doigts barbouillés. Pour me débarrasser des fibres coincées entre mes dents je m'arrache quelques fils de cheveux et je commence mon hygiène dentaire. Les premiers fils se rompent, il y a beaucoup de fibres. Je commence donc à me nettoyer les dents avec plusieurs fils de cheveux en même temps. Le plan se ferme et ma bouche occupe désormais toute l'image, les fibres coincées entre mes dents sont bien visibles. Peu à peu je me débarrasse des fibres de mangue. La vidéo s'achève quand je finis mon hygiène bucco-dentaire et que je me détends pour contempler le paysage qui m'entoure.

Fil dentaire est une vidéo sur les habitudes instinctives d'hygiène dentaire. Cette étrange habitude rappelle la propreté « sauvage » des indigènes. La vidéo met en scène un soin corporel « naïf », pratiqué par ceux qui cultivent l'être propre et non le *paraître* propre des Européens. Cette notion d'hygiène n'a rien à voir avec la superficialité des bonnes manières et de la bonne apparence. L'objectif performatif n'était pas de choquer l'entourage social avec mon geste exempt de « bonnes manières ». J'ai choisi de me placer dans un contexte propice pour sucer le noyau d'une mangue et me nettoyer les dents avec les cheveux. Avec cette œuvre, j'essaie d'établir une sorte de *choc culturel* inversé. Le manque d'étiquette au détriment d'un excès d'hygiène démontre un inversement des valeurs symboliques et la faille existentielle de la hiérarchie occidentale dans les enjeux symboliques de la colonisation.

² Mes habits font référence à la blancheur de mes dents propres et à ma culture métissée et syncrétiste. Les habilles en dentelle blanche sont traditionnellement utilisés par les *mères-de-saint* (prêtresses du *Candomblé*) ou pas les *Sinhás* (dames blanches de la société bourgeoise).



Fil dentaire (2015), video 5'40''min., Daniella de Moura.

Tout comme le manque d'hygiène corporelle, le manque d'hygiène bucco-dentaire des Français m'a beaucoup impressionnée. Découvrir l'existence des Occidentaux bien éduqués et civilisés, mais qui laissent pourrir leurs dents, fut aussi un important choc culturel. En dehors des valeurs occidentales, l'hygiène buccale a connu des techniques et des outils très diversifiés et curieux. Les Égyptiens, Romains et Arabes ont développé plusieurs produits d'hygiène bucco-dentaire. Ils mâchaient des mélanges antiseptiques à base de cardamome et de plantes parfumées comme le nard, la myrrhe, la messaline ou l'octavie.³ Les Amérindiens pratiquent également certaines habitudes d'hygiène bucco-dentaire comme l'ingestion et le gargarisme avec du jus de cajou et l'utilisation de poudre de *juá*⁴ comme dentifrice. Des études archéologiques montrent que les caries étaient extrêmement rares parmi eux.⁵

À l'époque des grandes découvertes maritimes, les Européens connaissaient déjà le sucre, ce sont eux qui ont introduit sa culture en Amérique. L'absence d'hygiène bucco-dentaire des Européens, combinée à leur addiction au sucre, a produit de véritables horreurs dentaires. Avant de choquer les Amérindiens, le manque d'hygiène des Européens avait déjà impressionné les Indiens. Quand le roi de Calicut a reçu les Portugais dans le palais royal, les sacerdoce ont d'abord aspergé un liquide parfumé sur les étrangers pour soulager leur puanteur. Pour parler au monarque sans l'infecter avec leur haleine fétide, ils devaient couvrir leur bouche avec la main gauche. Les assesseurs ont encore exigé des Portugais de ne pas cracher ou roter.⁶ Ces archives montrent que les Européens n'étaient pas seulement plus sales que les indigènes nus du nouveau monde, ils étaient plus sales que pratiquement tous les peuples non-occidentaux.

L'utilisation des brosses à dents et des dentifrices modernes a été rapidement absorbée par la culture brésilienne depuis le modèle nord-américain. Se brosser les dents trois fois par jour avec du dentifrice à base de fluor est une habitude basique, répandue

³ Michel DECHAUME, Pierre HUARD, *Histoire illustrée de l'art dentaire, Stomatologie et odontologie*, Paris, Éditions Dacosta, 1977, p. 11.

⁴ Le *juá* est un arbre originaire du Brésil. La poudre de *juá* est produite à partir de l'écorce de l'arbre bien râpée. Le *juá* a une action détergente naturelle, c'est désinfectant, astringent et antiseptique. L'utilisation quotidienne du dentifrice de *juá* combat les caries, la plaque bactérienne, la mauvaise haleine et blanchit naturellement les dents.

⁵ Eduardo BUENO, *Passando a limpo, História da higiene pessoal no Brasil*, São Paulo, Gabarito, 2007, p. 28.

⁶ En 1498, lorsque le navigateur portugais Vasco da Gama a finalement réussi à traverser l'océan Indien, les hindous ont vécu leur premier choc culturel d'hygiène en relation avec leurs visiteurs européens. *Ibidem*, p. 13.

même dans les foyers brésiliens les plus humbles.⁷ En France, l'hygiène dentaire n'a pas du tout la même importance.⁸ Le choc culturel d'hygiène d'autrefois se répète encore, de façon moins intense mais encore marquant. C'est justement ce choc qui m'a éveillée à l'importance que l'hygiène exerce dans les sociétés jugées par les occidentaux comme « non-civilisées ». C'est à travers l'hygiène que j'ai pu me débarrasser du complexe d'infériorité culturelle enracinée dans mon éducation colonisée. La propreté de l'être, n'est pas vraiment une valeur civilisatrice en Europe, mais elle l'est au Brésil, et dans beaucoup d'autres pays non-occidentaux. Il faut décoloniser la pensée, le corps et les gestes pour ouvrir les relations sociales à une notion de « civilisation » plus large. Avec *Fil dentaire* je libère ma culture métisse et colonisée de certaines castrations pour « cannibaliser » l'autre culturel, absorber les bonnes parties et exclure le reste. Sans peur de l'ambiguïté et des contradictions intrinsèques au métissage culturel, je « cannibalise » la culture de l'autre avec la même voracité que je dévore une mangue. Je me nourris artistiquement de la puissance symbolique de l'autre tout en me débarrassant des lectures stigmatisantes qu'il peut avoir de moi. L'hygiène sans politesse est un geste poétique mais aussi politique, il défend la valorisation de l'être au détriment du paraître propre.

Analyser la production artistique d'autres artistes qui s'intéressent aussi à la question de l'hygiène moderne me semble important pour m'aider à construire mon propre point de vue conceptuel sur la question. Aussi avec un positionnement critique sur les produits et habitudes d'hygiène, les artistes Nicola Constantino et Laëtitia Bourget interrogent la publicité et les modèles de consommation de masse. Leurs œuvres mettent en évidence que le paraître propre est toujours plus important que l'être propre. Cette notion hygiéniste a été encore plus complexifiée depuis l'industrialisation. Le modèle de consommation nord-américain a créé une énorme quantité de « besoins » hygiéniques qui n'existaient pas auparavant. Du papier toilette à la serviette intime, tout a été créé par l'industrie nord-américaine. La praticité de tous ces outils est claire, néanmoins la publicité nous vend une idée d'exclusion sociale si nous n'utilisons pas ces produits. Être véritablement propre devient de moins en moins important à l'intérieur du modèle

⁷ Selon la recherche de 2015 du IBGE, 89,1% des brésiliens se brossent les dents au minimum deux fois par jour. Reportage sur l'hygiène dentaire des brésiliens, consulté le 25 juin 2015 : <http://odia.ig.com.br/noticia/brasil/2015-06-02/menos-da-metade-dos-homens-usa-escova-de-dente-pasta-e-fio-dental-diz-pesquisa.html>

⁸ En 2011, 53% des français déclarent se laver les dents deux fois par jour et 31% une fois par jour. Reportage sur l'hygiène dentaire des français, consulté le 25 juin 2015 : http://www.lepoint.fr/editos-du-point/anne-jeanblanc/les-francais-faches-avec-leur-brosse-a-dents-23-11-2011-1399389_57.php

de consommation de masse, c'est le *paraître* qui assume, avec l'image publicitaire, l'aspect principal.

Tout comme *Fil dentaire*, le *Savon de corps* (2004) de Nicola Constantino propose la réabsorption comme hygiène. L'artiste *performe* l'utilisation d'un *produit* fabriqué avec un résidu provenant de son propre corps. Nicola Constantino a créé cent barres de savon faits à base de graisse humaine. Les deux kilogrammes de graisse utilisés pour créer les savons ont été obtenus à partir de la liposuction à laquelle Nicola Constantino s'est soumise pour ce projet. Avec une certaine perversité, l'artiste a aussi élaboré une pièce publicitaire⁹ pour « diffuser » son produit de « luxe ». La vidéo « *prends ton bain avec moi* » est d'une ironie presque grotesque. Habillée avec une nuisette moulante beige, Nicola Constantino se retrouve dans une sorte de terme. L'artiste savonne son corps liposucé avec son « savon de corps » moulé en forme de torse féminin.



Savon de corps (2004), savon et pièce publicitaire, **Nicola Constantino**.

Au-delà de la simple réabsorption corporelle, Nicola Constantino a créé un *monstre* publicitaire. L'identification avec le modèle de beauté a été poussée jusqu'à l'absurde quand l'artiste propose de consommer une partie de son propre corps organique. L'artiste joue avec la perversion à travers une critique ironique des modèles de beauté féminine et de consommation de masse. Nicola Constantino semble pourtant à l'aise avec la combinaison d'ironie et de perversion, structure qui nous permet toujours une

⁹ Vidéo *Savon de Corps* de Nicola Constantino, consulté le 25 juin 2015 : <http://www.nicolacostantino.com.ar/savon-video.php>

interprétation réflexive et critique. L'artiste flirte avec la pulsion de mort et l'abject. L'enjeu esthétique qui oscille entre le kitsch, le luxe et l'abject est présent dans l'œuvre pour mettre à nu l'industrie cosmétique et ses modèles de beauté.

L'hygiène corporelle : pour une anthropologie de l'homme moderne (1998) de Laëtitia Bourget, aborde aussi la question des modèles de comportement et de consommation hygiénistes. La vidéo de 9'00''min.¹⁰ montre plusieurs gestes d'hygiène corporelle exécutés de façon crue et directe. Les scènes sont entrecoupées par des phrases qui évoquent quelques conseils d'hygiène, des slogans publicitaires ou notices d'utilisation des produits d'entretien corporel. Les gestes sont une mise-en-scène robotique des conseils et slogans d'hygiène qui défilent sur l'écran. L'artiste interprète des consignes tels que : « *bien essuyer la bouche après manger* » ; « *tirer la chasse d'eau* » ; « *baisser le couvercle* » ; « *bien frotter les parties odorantes* » et « *agir vite contre les impuretés* ». La mise-en-scène de : « *surtout garder son naturel* » clôturé la séquence.



L'hygiène corporelle (1998), video 9'00'' min., **Laëtitia Bourget**.

La vidéo de Laëtitia Bourget est très simple et directe, il n'y a pas de double interprétation ironique ou perverse. Pourtant, tout comme *Fil dentaire* et *Savon de corps*, l'œuvre aborde l'hygiène de façon critique. L'artiste incarne un personnage anonyme qui obéit littéralement à l'amorce hygiéniste. Ces gestes ne proviennent pas d'une expérience de détente ou de plaisir, elle nettoie et entretient son corps de façon

¹⁰ Vidéo *L'hygiène corporelle : pour une anthropologie de l'homme moderne* de Laëtitia Bourget, consulté le 01 mars 2015 : http://www.laetitiabourget.org/o_video_hygiene.htm

rigide et répétitive, comme un ouvrier qui travaille sur une ligne de montage. Laëtitia Bourget a créé une allégorie de la superficialité hygiéniste de la société occidentale. Dans la séquence il n'y a pas de références culturelles, identitaires ou symboliques, il s'agit d'une hygiène aseptisée, impersonnelle et industrielle.

Fil dentaire, au contraire de la vidéo de Laëtitia Bourget, s'articule autour de la lacune existentialiste et symbolique laissée vide par l'hygiène occidentale. La vidéo propose un geste d'hygiène identitaire, construit avec des éléments culturels et symboliques. Le geste de se nettoyer les dents avec des fils de cheveux peut sembler étrange et décalé par rapport aux normes de la « bonne » éducation. Pourtant *Fil dentaire* existe dans l'ambiguïté, entre le pragmatisme de l'hygiène occidentale et la purification symbolique calquée sur la notion « primitive » de propreté.

Mary Douglas nous montre que dans l'ordre « primitif » la propreté est relative et non absolue, elle est liée à l'idée de purification symbolique, la personne doit être propre (purifiée) pour pouvoir participer à la vie sacralisée de la communauté. L'hygiène occidentale est un avènement de la découverte des bactéries au XIX-ème siècle, il n'y a aucun rapport avec la religion et le symbolique. Dans les sociétés dites « primitives » il existe d'innombrables rituels de transformation et d'exclusion de la pollution qui, aux yeux occidentaux, peuvent ressembler aux habitudes d'hygiène moderne. La pollution et la saleté sont des notions transitoires, la matière sale n'est pas sale en elle-même, elle est sale quand elle n'est pas à sa place.

Les règles de l'hygiène occidentale sont calquées sur des *signes* de propreté qui ont évolué au fil du temps. Jusqu'au XVIII-ème siècle, le *signe* de la propreté a été réduit à l'apparence et aux bonnes manières, présentes dans la blancheur du linge et dans les parfums qui dissimulent la puanteur du corps. La notion moderne d'hygiène est aussi *signifiée* par le blanc médical et aseptisé. Ainsi, pour la réalisation de *Fil dentaire*, j'ai choisi de m'habiller en blanc pour garder la référence à ce *signe* de propreté occidental. La dentelle blanche établit en même temps une relation de purification symbolique avec la référence aux *mères-de-saint* du *Candomblé*.

Dans le contexte contemporain de la consommation de masse, l'hygiène est le *signe* de séduction, de beauté et de réussite sociale, des *signes* vendus par la publicité. Il y a

beaucoup de *signes*¹¹ et très peu de *symboles*¹² autour de l'hygiène occidentale. Avec *Fil dentaire* j'essaye d'utiliser certains *signes* mais aussi quelques *symboles*, provenant des notions de propreté occidentale et brésilienne. Je construis ainsi mon rituel personnel d'hygiène, calqué sur le métissage culturel et dans l'ouverture à l'échange symbolique.

Dans les pays colonisés, les constructions autour de la propreté corporelle se mélangent de façon souvent ambiguë et contradictoire. Les *signes* de la publicité d'hygiène sont très présents dans la culture brésilienne, mais ils n'imposent pas le *paraître* à l'être. Le déplacement culturel de certains *signes* ou *slogans* publicitaires peut créer une véritable cacophonie. Quelques produits ou slogans d'hygiène vendus en France pourraient susciter le dégoût des Brésiliens. Un shampoing sec ou un déodorant dont l'efficacité est de plus de 48 heures, seraient vus par les Brésiliens comme des produits douteux destinés à des personnes sans beaucoup d'hygiène, qui ne se lavent pas quotidiennement. Pour les Brésiliens, aucun produit industriel n'est capable de remplacer l'usage de l'eau. Les slogans des publicités brésiliennes associent souvent l'hygiène au plaisir et au luxe, mais pas avec des formules chimiques capables de garantir une « impression » superficielle d'hygiène.

L'art peut, à son tour, révéler de façon critique les contradictions présentes dans les diverses cultures. Le *Savon de corps* met en évidence la schizophrénie identitaire et symbolique provoquée par le *slogan* de luxe et séduction qui entoure la chirurgie esthétique, largement répandue en Amérique latine. *L'hygiène corporelle : pour une anthropologie de l'homme moderne* affirme, au travers de gestes et de slogans qui n'ont rien à voir avec de véritables soins corporels, le vide symbolique de l'hygiène occidentale. *Fil dentaire* travaille aussi les ambiguïtés entre les *signes* et les *symboles* de l'hygiène. Sans toucher les aspects précisément publicitaires, la vidéo propose une hygiène identitaire et métisse. *Fil dentaire* force le métissage entre deux univers symboliques qui se frictionnent constamment mais qui ne se mélangent que rarement.

¹¹ Les *signes* sont des représentations de quelque chose à laquelle nous attachons une valeur, une signification ou un sens. Le mot fleur est un signe généré par le premier signe qu'est la fleur.

¹² Les *symboles* sont beaucoup plus complexes que les *signes*, ils ne gardent pas une relation de similitude ou de proximité avec la chose représentée. Les *symboles* font référence à l'objet désigné par association d'idées produites par une convention. Le symbole est une abstraction d'un signe concret.

CHAPITRE 1 - L'ÉCHANGE SYMBOLIQUE DES SOINS CORPORELS :

CONCLUSION

Les pratiques liées aux soins corporels de beauté et d'hygiène ont été utilisées dans ce chapitre comme territoire sensible pour la création d'œuvres où la re-signification symbolique du rapport individuel au corps est au centre de la poétique corporelle. Mon corps et mon identité personnelle ont été traversés par l'altérité de l'*autre primitif* et de l'*autre occidental* pour réaliser des rituels artistiques où j'incorpore le rôle d'artiste en ethnographe. Avec ces œuvres, la puissance ethnographique de l'art assume sa nouvelle mission, celle d'être la théorie-pratique de la décolonisation constante de la pensée.

Historiquement, l'anthropologie, exotique et primitiviste, ne peut être qu'un théâtre pervers où l'*autre* est toujours « représenté » ou « inventé » selon les intérêts sordides de l'Occident. Selon Eduardo Viveiros de Castro¹, doubler une telle fantasmagorie de la production subjective de l'*autre* et procéder comme si tout discours européen sur les peuples de tradition non-européenne ne servait qu'à illuminer les « représentations de l'*autre* », c'est faire d'un certain post-colonialisme théorique le stade ultime de l'ethnocentrisme. L'auteur affirme qu'une véritable anthropologie « nous renvoie de nous-même une image où nous ne nous reconnaissons pas », toute expérience avec une autre culture nous offre l'occasion de faire une expérimentation sur notre propre culture, une mise en variation de notre imagination. Il affirme encore que les sociétés et les cultures qui sont l'objet de la recherche anthropologique influencent et co-produisent les théories sur la société et la culture formulées à partir de ces recherches.

Dans son livre *Métaphysiques cannibales*, Eduardo Viveiros de Castro propose la notion d'*Anti-Narcisse*, une sorte d'*Anti-Cœdipe* de l'anthropologie. Si Cœdipe est le protagoniste du mythe fondateur de la psychanalyse, il propose Narcisse comme saint patron ou démon tutélaire de l'anthropologie. Le but de l'*Anti-Narcisse* est d'ébaucher une description performative des transformations du discours de l'anthropologie, une sorte d'anamorphose discursive des ethno-anthropologies des collectifs étudiés. L'intention de l'*Anti-Narcisse* est de montrer que les styles de pensée propres aux collectifs que

¹ Eduardo VIVEIROS DE CASTRO, *Métaphysiques cannibales, Lignes d'anthropologie post-structuraliste*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012, p. 5.

nous étudions sont la force motrice de la discipline. *L'Anti-Narcisse* accepte la tâche de penser autrement la pensée, de se compromettre avec le projet d'élaboration d'une théorie anthropologique de l'imagination conceptuelle, sensible à la créativité et à la réflexivité inhérentes à la vie de tout collectif, humain et non-humain. La notion amazonienne de « multinaturalisme » est un exemple de cette idée d'anthropologie comme « ontologie comparative », le véritable point de vu de l'immanence².

Une parabole lévi-straussienne illustre la réciprocité de la démarche anthropologique réalisée par les indigènes : « pendant que les Espagnols envoyaient des commissions d'enquête pour rechercher si les indigènes avaient ou non une âme, ces derniers s'employaient à immerger des Blancs prisonniers afin de vérifier par une surveillance prolongé si leur cadavre était, ou non, sujet à la putréfaction. »³ Pour les Espagnols la dimension marquée était celle de l'âme ; pour les indigènes, c'était le corps. La praxis européenne consiste à « faire des âmes » et à différencier les cultures ; la praxis indigène consiste à « faire des corps » et à différencier des espèces à partir d'un continuum socio-spirituel donné.

Dans les mondes indigènes, l'âme est une manifestation implicite en toute chose, humaine et non-humaine ; le corps, au contraire, appartient à la sphère de la responsabilité des agents. Si dans la pensée occidentale, la « culture » est le caractère particulier et moral imprimé sur l'universalité physique de la « nature » ; pour les indigènes la « culture » ou le sujet représentait la forme de l'universel, la « nature » ou l'objet, la forme du particulier. La notion de *multinaturalisme* est donc un concept développé pour désigner un des traits distinctifs de la pensée amérindienne par rapport aux cosmologies *multiculturalistes* modernes. La conception occidentale propose l'unicité de la nature et la multiplicité des cultures ; la conception amérindienne supposerait le contraire, une unité de l'esprit et une diversité des corps.

Les œuvres performées dans ce chapitre proposent des expériences où ces deux notions de *multinaturalisme* et de *multiculturalisme* se mêlent dans le rapport au corps. Le

² Chez Gilles Deleuze, les concepts se créent sur le plan d'immanence. « *Le plan d'immanence n'est pas un concept pensé ni pensable, mais l'image de la pensée, l'image qu'elle se donne de ce que signifie penser, faire usage de la pensée, s'orienter dans la pensée...* » La pensée dans l'immanence est une expérience radicalement différente de la réflexion qui s'appuie sur la transcendance. Le plan d'immanence ne comporte aucune profondeur, il n'y a pas de hiérarchie entre les concepts, ceux-ci se constituent par zone de voisinage. Ils n'enferment pas d'essence fixe, mais se composent avec les intensités qui parcourent le plan que le penseur aura su capter. Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie*, Paris, Minuit, 1991, pp. 39-40.

³ Claude LÉVI-STRAUSS, *Race et histoire, Race et culture*, Paris, Albin Michel, Éditions UNESCO, 2001, 1973, p. 46.

maquillage construit avec des résidus corporels transite entre la notion occidentale de puissance culturelle qui agit sur le corps naturel pour le différencier, et la conception amérindienne de particularité corporelle (ongles et sang) qui émerge de l'unité de l'esprit. Les vidéo-performances de ce chapitre établissent l'ambiguïté critique entre la pratique culturelle qui fonde l'être social et la pratique corporelle qui fonde l'être existentiel.

Dans la conception amérindienne, les soins envers le corps définissent l'humain, la propreté et les soins corporels différencient l'être humain des animaux et des choses, mêlés dans l'unicité spirituelle. L'entretien du corps n'existe pas seulement à un niveau d'apparences culturelles et économiques, comme nous pouvons identifier dans la notion occidentale. Au niveau spirituel et virtuel, l'âme des hommes et des animaux viennent d'une même origine commune d'humanité. Les mythes indigènes racontent comment les animaux ont perdu les attributs hérités ou conservés par les humains. Les non-humains sont des anciens humains, et non pas comme une vulgaire théorie évolutionniste occidentale pouvait le proposer, les humains des anciens non-humains. Les soins corporels font donc partie de ces attributs conservés par les humains et perdus par les animaux. Les soins corporels ne sont donc pas une manifestation culturelle mais existentielle.

Avec mes rituels détournés d'hygiène et beauté, je performe des actions qui transitent entre la manifestation de la culture et l'existentialisme du corps. Dans un contexte métissé je révèle symboliquement mon ambiguïté. Ma culture est déjà très ambiguë en soi, elle résulte d'un métissage entre les conceptions occidentales, indigènes et africaines. Mes rituels artistiques essaient de révéler les traits de cette ambiguïté pour annuler les hiérarchies dans un partage horizontal des valeurs occidentales et « primitives ». Quand les soins corporels sortent du cadre culturel et économique pour épaissir la notion existentielle d'être humain, une décolonisation symbolique du corps s'établit. Ma démarche artistique consiste à tenter d'échapper au fantasme primitiviste pour rentrer dans le « plan de l'immanence »⁴ indigène.

⁴ « La philosophie est un constructivisme, et le constructivisme a deux aspects complémentaires qui diffèrent en nature : créer des concepts et tracer un plan. Les concepts sont comme les vagues multiples qui montent et qui s'abaissent, mais le plan d'immanence est la vague unique qui les enroule et les déroule. Le plan enveloppe les mouvements infinis qui le parcourent et reviennent, mais les concepts sont les vitesses infinies des mouvements finis qui parcourent chaque fois seulement leurs propres composantes. » Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie*, Paris, Minuit, 1991, p. 38.

Selon Gilles Deleuze : « *nous, hommes modernes, nous avons le concept, mais avons perdu de vue le plan d'immanence* »⁵. Avec mes rituels construits autour de soins corporels, où l'échange symbolique est ré-établi, un univers gestuel singulier et immanent se montre possible. Le corps performe des gestes où les *signes* et les *symboles* ne sont pas hiérarchisés, le désir d'un corps existentiel confond le *soi* avec l'*autre*. Dans l'expérience corporelle où l'altérité envahit l'identité, l'inconscient se construit tout comme le plan d'immanence de Gilles Deleuze. Dans un *inconscient immanente*⁶, « les machines du désir »⁷ fonctionnent dans l'immanence aux « machines sociales ». Dans l'immanence du corps, les *symboles* traversent l'inconscient comme des « machines désirantes » et les *signes* traversent comme des « machines sociales ». Je fonde ainsi, dans l'immanence non-conceptuelle et non-transcendantale du corps « primitif », la réflexion critique de mes œuvres. Le corps artistique est traversé par les désirs existentiels « primitifs » mais aussi par les pulsions des « machines sociales ». Dé-hiérarchisé, le corps peut expérimenter des gestes de soin intime fondés sur l'immanence du désir humoral.

⁵ Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie*, Paris, Minuit, 1991, p. 100.

⁶ « *Il se peut que les ethnologues et les hellénistes contraignent les psychanalystes à faire enfin pour leur compte une découverte similaire : à savoir qu'il n'y a pas non plus de matériel inconscient ni d'interprétation psychanalytique, mais seulement des usages, usages analytiques des synthèses de l'inconscient, qui ne se laissent pas plus définir par l'assignation d'un signifiant que par la détermination des signifiés. Comment ça marche est la seule question. La schizo-analyse renonce à toute interprétation, parce qu'elle renonce délibérément à découvrir un matériel inconscient : l'inconscient ne veut rien dire. En revanche, l'inconscient fait des machines, qui sont celles du désir, et dont la schizo-analyse découvre l'usage et le fonctionnement dans l'immanence aux machines sociales.* » Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie, Tome 1, L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, 1972, pp. 216-217.

⁷ Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI sur les machines désirantes : « *Ça fonctionne partout, tantôt sans arrêt, tantôt discontinu. Ça respire, ça chauffe, ça mange. [...] Partout ce sont des machines, pas du tout métaphoriquement : des machines de machines, avec leurs couplages, leurs connexions. Une machine-organe est branché sur une machine-source : l'une émet un flux, que l'autre coupe. Le sein est une machine qui produit du lait, et la bouche, une machine couplée sur celle-là. [...] Une machine-organe pour une machine-énergie, toujours des flux et des coupures. [...] Quelque chose se produit : des effets de machine, et non des métaphores.* » *Ibidem*, p. 9.

CHAPITRE 2

POUVOIRS DE L'ART MENSTRUEL

CHAPITRE 2 - POUVOIRS DE L'ART MENSTRUEL :

INTRODUCTION

L'art a la puissance de briser certains tabous et de légitimer des constructions poétiques et sensibles avec des matières socialement proscrites comme le sang menstruel. Ce chapitre explore ainsi la *performativité* artistique du corps féminin en écoulement menstruel et l'utilisation du sang menstruel dans la réalisation d'œuvres plastiques. Socialement, les tabous de comportement occultent l'image du sang menstruel et discriminent ce phénomène naturel qui fait partie de la vie de la moitié de l'humanité. Sous un prétexte d'hygiène ou de bonnes manières, les menstrues doivent rester closes dans l'intimité de chaque femme qui saigne. Ce rouge inconvenant n'est pas interdit seulement dans les publicités de tampons et serviettes hygiéniques, mais aussi dans l'intimité de plusieurs couples. Les règles doivent être écartées de la vue des hommes et des enfants, comme si son sang était dangereux et polluant.

Il est pourtant évident que si le sang menstruel est tellement absent de notre quotidien social, c'est la faute des femmes, après tout ce sont elles qui saignent et cachent leur sang. Le geste artistique de dévoiler l'image du sang menstruel peut être socialement inquiétant.¹ L'opinion des femmes sur l'art menstruel n'est jamais neutre, soit elles adorent et défendent le droit d'exhiber les menstrues, soit elles le trouvent affreusement abject. Le plus curieux est que la présence du sang menstruel dans l'art semble moins choquer les hommes que certaines femmes, peut-être en raison d'une certaine curiosité masculine au sujet de ce liquide si clandestin.

Les femmes ont gagné de plus en plus de respect dans l'espace social, économique et politique. La récente pression faite par les Françaises pour la réduction de la TVA appliquée sur les tampons et serviettes hygiéniques² est une importante démarche pour élargir les problèmes « intimes » des femmes aux contextes économique et politique de la société. Les discussions sur la physiologie du corps féminin ne sont pas évidentes en dehors du contexte médical, et l'art finit par être l'un des rares contextes où les humeurs ne sont pas proscrites et d'importants questionnements peuvent être soulevés.

¹ Il s'agit d'un point de vue personnel, aperçu à partir du retour que certaines personnes m'ont donnée de mon travail artistique (expositions, festivals d'art et communications présentées en conférences).

² Reportage sur la « taxe tampon », consulté le 15 décembre 2015 : http://www.lemonde.fr/societe/article/2015/12/11/la-baisse-de-la-taxe-tampon-votee-a-l-assemblee_4829868_3224.html

Depuis les années 1960, plusieurs artistes explorent leur sang menstruel de façon à démonter les tabous et créer de nouvelles possibilités symboliques pour le rouge féminin. Pourtant, les jeunes artistes contemporaines qui emploient leurs menstrues comme matière première sont capables de choquer la société avec la même intensité que les premières artistes féministes. La discussion sur les humeurs féminines semble être toujours limitée par les tabous de comportement et sa pertinence est encore très actuelle et indispensable pour l'*agenda féministe*. Sur internet, la discussion commence à prendre forme dû à plusieurs actes de censure d'images menstruelles publiées sur des plateformes telles qu'*Instagram*³ et *Facebook*. Les blogs et les réseaux sociaux se sont emparés du sujet pour lutter contre la misogynie d'une société qui accepte d'explorer le corps de la femme de façon dégradante mais est mal à l'aise devant une image de sang menstruel, d'allaitement ou de pilosité.

Le sang menstruel est en soi une grande source d'altérité, il marque la différence entre les sexes, entre les diverses époques de la vie d'une femme, il définit les fonctions reproductrices ainsi que son bien être sexuel. Les femmes ne saignent pas de la même façon, elles ont des cycles et des flux menstruels différents, comme des symptômes parallèles plus ou moins évidents. J'ai une relation non-douloureuse avec mon utérus, mon flux menstruel est court et léger, il ne me provoque pas de coliques ou de tensions pré ou post-menstruelles. Néanmoins, je sais que ce n'est pas la réalité de nombreuses femmes qui peuvent beaucoup souffrir à cause de leur flux menstruel. Selon l'âge, la culture, la physiologie et les conditions économiques, les femmes peuvent choisir parmi des méthodes très différentes de contention menstruelle, de contraception⁴ ou de médication pour les effets collatéraux. Pilule, stérilet, implant, patch, anneau vaginal, diaphragme ; tampon, serviette, coupe menstruelle, il ne s'agit pas seulement de confort, de santé et de prix, mais aussi d'affirmation identitaire et politique. Affirmer mon « identité menstruelle » m'intéresse, connaître l'« identité menstruelle » d'autres femmes m'intéresse aussi, et l'art ouvre le dialogue à tous ces échanges si rares et stigmatisant à propos du corps féminin.

³ Reportage sur la censure d'images menstruelles, consulté le 15 décembre 2015 : <http://madame.lefigaro.fr/societe/quand-instagram-renie-l'existence-des-regles-010415-95822>

⁴ Les méthodes de contraception sont directement liées aux caractéristiques du flux menstruel. En général, les pilules réduisent le flux menstruel et les douleurs (dysménorrhée) et le stérilet les augmentent.

Toute « identité menstruelle » implique une altérité existentielle en relation au modèle patriarcal basé sur le corps masculin clos. Le corps féminin menstrué est le corps réel, abject et socialement invivable, il échappe au discours patriarcal, le seul capable de légitimer le sujet et de valider son identité. En dehors des ombres de l'abjection, nous pouvons distinguer les nuances physiologiques, humorales, psychiques et économiques qui définissent l'« identité menstruelle » de chaque femme. *Menstruer* est une expérience cruciale dans la construction de l'identité d'une femme, et qui révèle aussi l'altérité par rapport aux autres femmes. Pour permettre l'existence des « identités menstruelles » il faut d'abord démonter le discours patriarcal qui invalide la construction sociale du sujet menstrué.

Selon Charles Melman⁵, les structures patriarcales au niveau économique, affectif et psychanalytique sont en pleine chute. Le déclin de la figure paternelle a commencé dès le XIX-ème siècle, avec le début de l'économie industrielle capitaliste et avec le choc des valeurs. L'auteur explique⁶ que le rapport masculin avec le réel est médiatisé par le signifiant et l'invention des concepts. Chaque concept a été inventé par les hommes pour répondre à une irruption du réel, il s'agit d'une façon de maîtriser, de nommer, ce qui pourrait être effrayant, surprenant et traumatisant dans l'expérience avec le réel. Le rapport féminin avec le réel serait plus direct et immédiat, moins protégé par la nomination. Le regard féminin serait donc moins refoulé par le signifiant que celui des hommes, permettant un rapport non-traumatique direct et jouissant avec le réel.

Charles Melman montre encore que les instruments technologiques de communication, que nous utilisons quotidiennement, nous permettent d'agir directement et immédiatement sur le réel. Ces objets nous offrent une jouissance directe, non-symbolique et non-conceptuelle avec le réel. Le mot d'ordre de l'idéologie libérale est d'assurer la jouissance à tous. Le droit de chacun de satisfaire pleinement sa jouissance, quelles que soient les modalités de cette jouissance, est devenu la nouvelle morale. Nous ne sommes plus dépendants d'un chef, d'un père, mais nous sommes devenus dépendants de nos gadgets technologiques. Le père, le chef symbolique de la horde primitive est mort. L'effondrement de la figure du père a introduit un rapport

⁵ Charles MELMAN, *La nouvelle économie psychique, La façon de penser et de jouir aujourd'hui*, Toulouse, Éditions Érès, 2009, pp. 78-79.

⁶ Je voudrais préciser que je soutiens les propos de Charles Melman dans la mesure où il s'agit d'une généralisation psychique des hommes et des femmes nécessaire pour comprendre la dynamique misogyne engendrée par le patriarcat. En dehors d'une structure psycho-sociale élargie, ces propos peuvent être clairement classifiés de sexistes.

différent à l'endroit de la vie. Le maintien de la vie a toujours constitué une limite à l'accomplissement de la jouissance. La loi du père, la castration, établit une limite à la jouissance illimitée liée à la figure de la mère. Dans le contexte contemporain, où la loi du père n'est pas capable de castrer la jouissance matérielle, le père a disparu de l'univers symbolique, il occupe maintenant un lieu qui est celui du réel. Aujourd'hui, les hommes et les femmes établissent une même relation de jouissance avec le réel.

Face à l'effondrement imminent du patriarcat, la restructuration du symbolique vers un équilibre de puissances matriarcales et patriarcales est plus nécessaire que jamais. À travers la jouissance illimitée proposée par le libéralisme, nos nouvelles formes de communication et de consommation de masse, la figure castratrice du père est en dissolution. Pourtant, les valeurs patriarcales aux niveaux social, politique, symbolique et surtout religieux, sont encore très présents. De nos jours, c'est dans l'intersection entre le politique, le militaire, le religieux et bien sûr les profits du capital privé, que le patriarcat essaie de garder sa place hégémonique et de continuer à castrer la société. Ce scénario de perte de certaines valeurs fondamentales, sans l'établissement d'autres, un contexte non seulement contradictoire et ambiguë, mais symboliquement orphelin, peut facilement entraîner toute la société dans un état de psychose collective. Repenser nos valeurs et établir de nouvelles possibilités de lecture symbolique pour les notions de *jouissance*, de *castration* et de *limite*, est un chemin pour essayer de mieux comprendre et dialoguer avec la nouvelle conjoncture *post-œdipienne*.

J'essaie donc d'établir avec mes œuvres des expériences corporelles sensibles et non-stigmatisantes avec le sang menstruel. Ce sont des possibilités de lecture symbolique qui échappent à l'abjection fondée par les lois castratrices et aseptisées qui assurent le patriarcat. Dans le nouveau contexte mondial *post-œdipien*, le symbolisme du sang doit être restructuré. Les lectures liées aux notions patriarcales de violence, de vengeance, de sacrifice et de terreur doivent être relativisées par la puissance féminine d'une interprétation affirmative et non-traumatique avec le sang. C'est seulement avec du sang que le sang peut être remis en cause. Il peut échapper à la violence et à la mort par le biais de la fécondité créatrice des femmes qui s'autorisent symboliquement à travers une claire manifestation de leur désir menstruel. La décolonisation du corps de la femme s'établit donc par la manifestation d'un désir rouge, qui s'écoule d'un utérus fécondé par la création artistique non-castratrice.

CHAPITRE 2 - POUVOIRS DE L'ART MENSTRUEL :

JE NE PEUX PAS M'EMPÊCHER DE M'ÉCOULER

C'est en grand partie à travers des « représentations » de corps féminins que s'est construite l'histoire de l'art occidental. Les femmes, sujets de ces corps artistiquement matérialisés, oscillent entre la docilité et l'irrationalité : elles sont toutes les femmes et en même temps aucune. Historiquement, la représentation artistique du corps féminin ne peut jamais être vérifiée, car le sujet original apparaît seulement comme modèle et presque jamais comme auteur,¹ elle ne vient pas de l'intérieur de la subjectivité du « moi », mais de l'extérieur ; ce n'est donc pas une expression, mais une similitude. La théorie féministe des années 1960-1970 a présumé l'existence d'une identité définie, comprise par la catégorie de femmes, identité qui ne constitue du sujet qu'une représentation politique. Le genre² est une complexité dont la totalité est reportée en permanence, et jamais complètement exhibée pour être prise en compte dans toute sa conjoncture. C'est une structure ouverte définie par des identités alternativement instituées et abandonnées. La question philosophique retombe, donc, sur ce qui constitue « l'identité personnelle » dans les caractéristiques internes de la personne. L'art féministe ne peut pas être classé comme style ou mouvement, mais comme un système de valeur, une stratégie révolutionnaire, une manière de vivre. Le corps vivant est un corps humoral qui coule, et ces humeurs font aussi partie de la construction identitaire de son sujet. Il est difficile de comprendre en quoi le corps qui coule est un corps abject, et pourquoi il renvoie si souvent au féminin.

Mon corps écoule régulièrement du sang depuis mes 11 ans et je ne peux rien faire pour empêcher cela. Les femmes autour de moi m'ont enseigné à cacher mon sang, même des autres femmes. Il s'agit bien d'un secret entre femmes, les plus âgées donnent des conseils et les tantes des pochettes joliment décorées pour garder les serviettes. Il faut toujours avoir une serviette à portée de main pour pouvoir courir aux

¹ En 1971 l'historienne de l'art Linda Nochlin posait la question « *Pourquoi n'y a-t-il pas de grande femme artiste ?* ». L'auteure insiste sur l'inégalité de traitement dans les faits mais également dans les discours qu'ont eu à subir les femmes artistes jusqu'à la première moitié du XX-ème siècle. Elle plaide pour une réforme de la discipline de l'histoire de l'art, en critiquant par exemple le mythe de l'artiste-génie-créateur, et en insistant sur la nécessité d'une redécouverte et d'une reconnaissance des œuvres des artistes femmes. Linda NOCHLIN, « *Why have there been no great women artist?* », dans *ARTnews* 69, New York, janvier 1971, pp. 22-39.

² « *Comme un phénomène mouvant et contextuel, le genre ne dénote pas un être substantif, mais un point relatif de convergence entre des rapports culturellement et historiquement spécifiques.* » Judith BUTLER, *Trouble dans le genre, Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte, 2005, p. 74.

toilettes cacher les règles, qui peuvent arriver en avance, par exemple. Toute jeune fille a connu la peur d'avoir ses règles pour la première fois à l'école et vivre la honte de tacher son pantalon de sang devant ses camarades. Il faut faire très attention à son corps et essayer de sentir son écoulement pour pouvoir éviter une fuite capable de traverser les vêtements. Je n'ai pas un flux menstruel abondant, très peu de fois mon sang a débordé des serviettes traditionnelles. Pourtant, je me rappelle bien des angoisses de ma petite sœur qui a un flux intense et long. Elle devait toujours mettre des serviettes nocturnes et en changer toutes les deux ou trois heures. C'était très éprouvant pour une fillette qui a aussi eu ses règles entre 11 et 12 ans. Quand elle était dans « ses jours », elle ne pouvait pas aller à la piscine ou à la mer avec nos cousins et moi. Les tampons internes étaient interdits, dû à notre virginité et à la mentalité conservatrice de notre mère. Elle ne pouvait pas non plus faire comme moi et mettre une petite serviette avec le maillot de bain. C'est seulement pendant son adolescence qu'elle a pu mettre un tampon avec une serviette normale et éviter les fuites.

Je ne peux pas m'empêcher de m'écouler (2014), vidéo de 9'57 min., met en œuvre l'écoulement du corps sur le corps. La vidéo commence avec une vue subjective de mes jambes. Je m'amuse avec une mèche de cheveux pendant que les mots « *Je ne peux pas...* » apparaissent. Un seul fil de cheveux est donc arraché pour une couture peu ordinaire, réalisée sur la fine peau de la paume de la main. L'aiguille transperce la peau et les fils donnent forme à une délicate calligraphie presque invisible. Il s'agit de transpercer la limite entre l'intérieur et l'extérieur du corps, en pénétrant sous la couche superficielle de la peau qui protège les parties les plus exposées aux contacts. Une action de découverte et de conscience des limites de la peau. Lorsque la broderie est aboutie, la phrase, toujours illisible, disparaît dans mes mains qui se ferment. Ensuite, je monte mes jambes et mes pieds restent quelques instants posés sur le siège. Ma main revient sur le plan de l'objectif teinté avec du sang. L'expression « *m'empêcher* » apparaît sur l'image-vidéo. L'ambiguïté de l'origine du sang qui teinte ma main annonce la suite. Le sang sur ma main est un sang qui coule sans blessure, c'est le sang menstruel qui teinte en rouge la peau ouverte par l'aiguille.

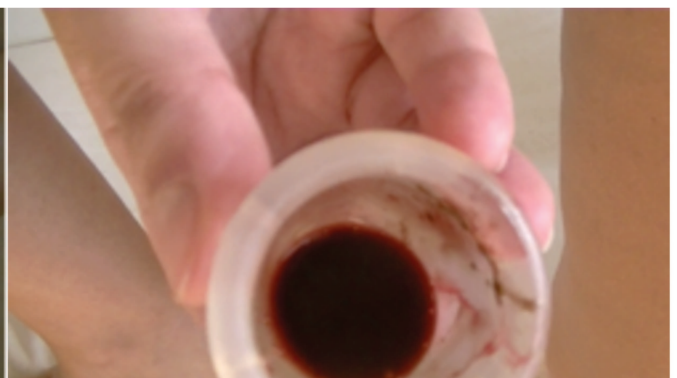
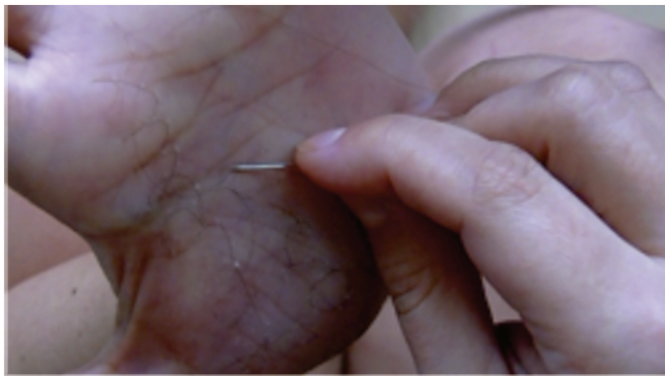
Toujours en vue subjective, la deuxième partie de la vidéo montre ma jambe droite écartée, une tâche de sang et un petit pot rempli de sang. Avec une *coupe menstruelle* comme gobelet, une mèche de cheveux comme pinceau et du sang menstruel comme

encre, je calligraphie une phrase sur ma cuisse. Les premières lettres sont partiellement cachées par mes cheveux, l'image est donc recadrée et la phrase « *Je ne peux pas m'empêcher de m'écouler* » devient lisible. C'est la même phrase que celle brodée au creux de ma main. Le dernier plan est cadré sur mes pieds posés sur un fauteuil. Ma main apparaît sur l'image avec la coupe menstruelle qui vient d'être enlevée de ma vulve. L'expression « *...m'écouler* » s'affiche pour clôturer la séquence.

Avec cette vidéo, j'assume mes humeurs et je les nomme sur la fine couche qui sépare mon être du monde. L'écoulement menstruel remet en cause l'imperméabilité du corps. Avec le dévoilement de ce tabou, c'est tout le statut du sujet socialement constitué par les lois patriarcales qui s'effondre. La première et la deuxième partie de la vidéo montrent le décalage entre l'imperméabilité et la perméabilité de la peau. La broderie ne fait pas déborder le sang. Les images peuvent être angoissantes par l'immanence de la blessure qui n'arrive jamais. Le sang qui tache la peau imperméable de ma main n'est pas le sang de la blessure ou de la violence, c'est le sang qui déborde à travers ma vulve. La violence associée à ce sang stigmatisé est purement symbolique, elle n'est pas réelle. Les interprétations de violence, pollution et danger viennent de l'intérieur d'une identité féminine arbitrairement construite par le patriarcat. Assumer l'imperméabilité du corps c'est aussi assumer un nouveau statut en tant que sujet, il s'agit de construire une identité du corps fragmentée, décomposée et liquéfiée.

Luce Irigaray³ a délimité les singularités et les différences d'approches des hommes et des femmes face aux sécrétions et à la gestualité complexe qu'elles suscitent. L'homme peut maîtriser et réprimer ses liquides organiques, ou projeter volontairement ses humeurs en une action active, de puissance, qui ne déborde pas du sujet. Pour eux, projeter un liquide (urine ou sperme) n'humilie pas, sauf si le liquide s'échappe passivement (pollutions nocturnes et incontinence urinaire) car le corps n'est plus un organisme commandé par le sujet conscient, mais un vase, un réceptacle fait de matière inerte. Ainsi, par l'intermédiaire d'un moi-peau imperméable l'homme fonde sur lui la norme du propre. Parallèlement, la femme reste comme un réceptacle, un corps inerte et incapable de contrôler son débordement. Le corps féminin serait un organisme inconscient, potentiellement humoral et habitué à l'écoulement involontaire.

³ Luce IRIGARAY, « Un regard écoeuré/fasciné », dans Gilles LAPOUGE et Marie-Françoise HANS, *Les femmes, la pornographie, l'érotisme*, Paris, Seuil, 1978, pp. 302-303. Cité dans : Claire LAHUERTA, *Humeurs, L'écoulement en art comme herméneutique critique du corps défaillant*, Paris, L'Harmattan, 2011, pp. 8-10.



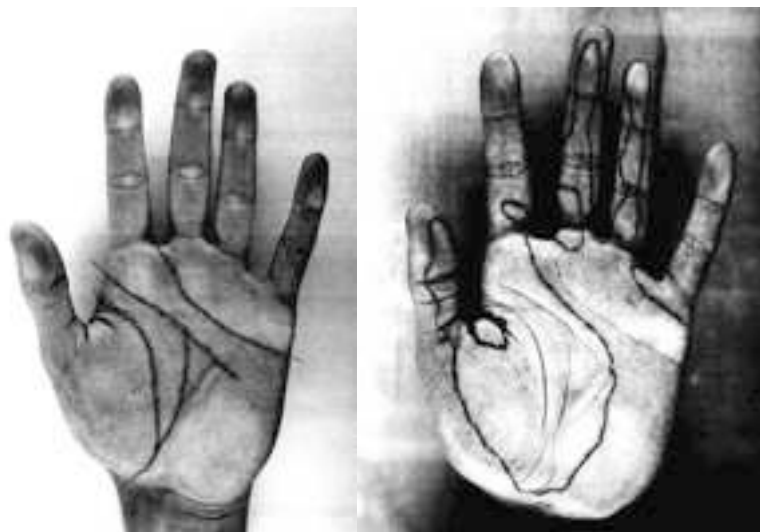
Je ne peux pas m'empêcher de m'écouler (2014), vidéo 9'57 min., Daniella de Moura.

Faire du corps en débordement une expérience artistique est une façon de construire une identité féminine *ni passive et ni victime*, capable d'assumer son ambiguïté perméable. Il s'agit de renverser les interdits, de les rendre incontrôlables tel qu'est le corps de la femme. La liberté artistique peut ainsi redéfinir symboliquement les notions de corps propre et sale au sein de la société contemporaine. Symboliquement, le corps féminin est le corps de la honte, mais pas seulement du sang menstruel. Il faut avoir honte de tout, de montrer mais aussi de ne pas montrer son corps. Il faut bien montrer, mais pas beaucoup, suffisamment pour prouver son accord avec les canons basiques de beauté. Il ne faut pas avoir un décolleté trop profond ou une jupe trop courte, c'est vulgaire et justifie toute possibilité de viol, mais il ne faut pas tout couvrir non plus. Des habits trop fermés peuvent donner l'impression qu'il s'agit de cacher un corps esthétiquement méprisable ou signe de castration sociale trop élevé.

Le corps de la femme est le corps de la honte, mais c'est aussi le corps de la fragilité et de la peur. Être une femme, surtout où j'ai grandi au Brésil, c'est aussi faire très attention à la violence urbaine et au viol, une femme ne connaît le soulagement que lorsqu'elle voit que la personne qui marche derrière elle dans la rue vide est une autre femme. La violence qui sort du corps de la femme est purement symbolique, mais celle qui rentre est réelle, crue et abjecte. L'intention esthétique de cette vidéo est justement de mettre cette contradiction en question, la violence physique sans sang et l'écoulement du sang sans violence réelle. La broderie cutanée est bien une violence investie contre le corps, mais il y a très peu de douleur physique et pas de trauma effectif, toute sa puissance de violence reste dans le champs esthétique de l'angoisse. Un sentiment d'angoisse que j'ai éprouvé, et que je donne à voir, avec la réalisation de ce jeu d'enfant légèrement pervers qui teste les limites de la douleur. Il s'agit d'une écoute des sens qui renseigne sur la limite acceptable au-delà de laquelle cela devient trop douloureux et donc plus souhaitable.

La broderie cutanée remonte à nos premières pratiques ludiques d'exploration corporelle. Une expérience sensorielle qui réactualise celle de l'enfant curieux, concentré sur la croûte du « bobo » de son genou qu'il décolle délicatement. Cette activité, qui a déjà été travaillée par divers artistes, est une sorte de rituel pratiqué pour découvrir et renforcer la conscience des limites de la peau, cette couche qui est frontière et territoire à la fois, qui nous empêche d'accéder à l'intérieur et nous retient

de fusionner dans d'autres corps. *Coudre sous la peau* (1997), série de photocopies ; *Se coudre dans la main* (1997), vidéo-installation de 22'00''min. ; *Construire sa maison* (1998) vidéo de 4'00''min. ; et *Coudre dans la main d'un autre*, rites réalisés depuis 1999, sont des œuvres de Laëtitia Bourget qui travaillent la couture cutanée de façon ludique et délicate.



Coudre sous la peau (1997), série de photocopies, **Laëtitia Bourget**.

Avec *Coudre sous la peau*, Laëtitia Bourget brode différents « chemins » sur la paume de sa main gauche, et fait à chaque étape une photocopie en noir et blanc de la paume de sa main. Dans *Construire sa maison*⁴, elle trace les lignes de la main (ligne du cœur, ligne de tête et ligne de vie), au rythme de l'histoire des trois petits cochons. Comme dans l'histoire, la couture devient une initiation : apprendre à se donner des limites et les respecter. Les rites de *Coudre dans la main d'un autre*, ont été pratiqués par Laëtitia Bourget depuis 2005 dans des contextes différents : sous la forme d'une performance en public avec des volontaires improvisés, ou sous la forme de rendez-vous individuels dans un espace clos lors d'une résidence de création artistique. Chaque expérience consiste en l'accueil de la personne, une mise en confiance, et l'instauration d'une forme de communication permettant de respecter la sensibilité de la paume de la main de chacun. Coudre sous la peau demande délicatesse et précision, une activité amusante qui n'arrête pas de tester les limites de la douleur. Coudre sur la peau de la paume de la main ne fait pas mal, mais pour cela il faut de la confiance, en soi et dans

⁴ Vidéo *Construire sa maison* de Laëtitia Bourget, consulté le 01 mars 2015 : http://www.laetitiabourget.org/o_video_construire.htm

l'autre, confiance pour ne pas bouger la main, tirer l'aiguille et blesser la peau. Avec *Coudre dans la main d'un autre*, Laëtitia Bourget établit un lien solide d'amusement et de confiance entre l'artiste et le participant, percer la peau du contact physique perce aussi la séparation entre le « moi », l'autre et le monde.



Coudre dans la main d'un autre (1999), proposition interactive, **Laëtitia Bourget**.

Partant de la broderie cutanée avec une vue plus politique et moins ludique, Letícia Parente a réalisé la vidéo *Marca Registrada* (1975) de 9'00''min.⁵ L'artiste a brodé sur la plante de son pied l'inscription « Made in Brasil », démarche qu'elle qualifie d'« archéologie du quotidien ». Réalisée sans prétention, sans structure et sans composition, cette vidéo rejette les discours prévalants dans le contexte artistique brésilien des années 1970 : la notion d'œuvre d'art comme objet pour un marché d'élites et comme expression d'une identité nationale. La broderie est dans la culture brésilienne une activité de femmes. En brodant sur la plante du pied, Letícia Parente affirme et rejette cette identité imposée. L'artiste va à la rencontre de l'attendu avec l'image de l'inattendu, en causant une expérience d'étrangeté. En envahissant la surface de son corps avec l'aiguille, elle désarticule une chaîne d'expériences, valeurs, concepts et idées enracinées dans la culture artistique et dans le contexte politique du moment. Plus que de détruire les valeurs *archaïques* en les substituant par d'autres plus nouvelles, l'artiste donne de la mobilité aux sens. Il n'y a pas de nouveau à être remplacé par de l'ancien, mais il y a du mouvement critique, du questionnement. Ce sont précisément les valeurs de l'art, de la culture ou de la politique qui sont en cause.

⁵ Vidéo *Marca Registrada* de Leticia Parente, consulté le 01 mars 2015 : <https://www.youtube.com/watch?v=J5RakZ433wA>

Après tout, une œuvre inscrite sur la plante d'un pied qui touche la terre, le sol, n'est pas acceptable pour les valeurs d'une culture qui croit que l'art élève le sujet.



Marca Registrada (1975), vidéo 9'00''min., **Letícia Parente**.

Ma broderie cutanée utilise les mêmes recours techniques et visuels que les œuvres de Laëtitia Bourget et de Letícia Parente. Nous mettons en œuvre les limites douloureuses de la peau à travers des gestes qui oscillent entre l'amusement ludique et l'angoisse visuelle. Mon positionnement est pourtant plus politique que celui de Laëtitia Bourget. La phrase brodée dans ma main rejoint certaines questions soulevées par Letícia Parente, il s'agit d'écritures capables de soulever les ambiguïtés de notre identité féminine.

Assumé et incorporé dans la vidéo *Je ne peux pas m'empêcher de m'écouler*, l'écoulement menstruel est chargé d'une *poësis* qui déséquilibre les tabous autour du corps féminin. Tout au long de l'histoire de l'art, le corps des femmes a été représenté, décrit, manipulé et jugé par des hommes. Depuis les années 1960 les femmes ont finalement commencé à écrire leur propre histoire, et il n'y a pas de matière première plus appropriée pour écrire l'histoire du corps féminin que le sang menstruel. Selon Friedrich Nietzsche dans *Ainsi parlait Zarathoustra* : « De tout ce qu'on écrit, je n'aime que cela qu'on écrit avec son sang. Ecris avec ton sang, et tu découvriras que le sang est esprit. Il n'est guère possible de comprendre le sang d'autrui ; je hais tous ceux qui lisent en badauds. [...] Celui qui écrit avec son sang et en maximes ne veut pas être lu, mais appris par cœur. »⁶ Avec ce passage Friedrich Nietzsche nous montre que nous ne pouvons pas comprendre ce que nous n'avons pas vécu. Nous ne pouvons pas

⁶ Friedrich NIETZSCHE, *Ainsi parlait Zarathoustra*, traduit par Geneviève Bianquis, Paris, Flammarion, 2006, p. 78.

appréhender la violence qui coule du sang de l'autre. Il faut avoir expérimenté la honte et la violence symbolique de l'écoulement menstruel pour pouvoir parler de ce sang. C'est seulement avec la maîtrise affective de son propre sang que les femmes peuvent éclaircir son histoire et réécrire son ordre symbolique. Ainsi, je considère comme étant importante l'étude de la construction historique du tabou menstruel pour pouvoir développer des œuvres dans le sens d'une réécriture symbolique.

À travers l'histoire de l'humanité, les femmes menstruées et le sang menstruel ont été largement ritualisés et ont engendré beaucoup plus de symbolisme que ce qui n'est physiologiquement justifié. Le sang menstruel n'a jamais été considéré comme une substance ordinaire. La compréhension de la menstruation en tant que desquamation de la muqueuse de l'utérus une fois qu'un œuf n'a pas été implanté avec succès est très récente.⁷ L'incapacité de la femme à contrôler son écoulement menstruel et la croyance répandue selon laquelle le sang menstruel contribuerait à la croissance fœtale ont intensifié des impératifs culturels créant l'univers symbolique du sang féminin. Le sang menstruel et les femmes menstruées étaient extrêmement puissants et dangereux. Les constructions de pollution autour du sang des femmes ont accompagné le patriarcat, mais les femmes ont aussi participé à ces systèmes culturels, elles n'étaient pas simplement des victimes. La puissance symbolique du sang des règles renvoie à des responsabilités conséquentes.

Dans l'ensemble indigène des Amériques du Nord et du Sud, Afrique, Sud-est Asiatique, Australie, Mélanésie et Océanie, les bases symboliques ont des contours similaires, le sang des femmes est à la fois puissant et dangereux. Des communautés entières couraient de graves risques si le sang féminin n'était pas correctement manipulé.⁸ Les constructions de pollution ont prédominé dans la rhétorique des grandes religions du monde : judaïsme, islamisme, christianisme, hindouisme et bouddhisme, toutes restreignent l'accès des femmes aux pratiques religieuses, et des

⁷ « À la fin du XIX-ème siècle, les médecins s'accordent pour définir la menstruation comme « un écoulement sanguin qui se produit périodiquement chaque mois sous l'influence de l'ovulation », sans toutefois que la nature de cette influence soit clairement définie. La principale incertitude réside dans le moment de l'ovulation : jusqu'à la fin du XIX-ème siècle, on croit qu'elle a lieu pendant la menstruation ; au milieu des années 1920, la plupart des médecins pensent encore qu'elle se produit juste avant ou juste après les règles. » Jean-Yves LE NAOUR et Catherine VALENTI, « Du sang et des femmes, Histoire médicale de la menstruation à la Belle Époque », dans *Clio, Histoire, femmes et sociétés*, 14, 2001, pp. 207-229.

⁸ Les rites d'initiation pour fêter ou honorer les *ménarches* des filles sont courants parmi les groupes indigènes de ces régions. Il s'agit de rites avec des écritures symboliques précises, leur détournement ou non-réalisation peut être associé à l'infertilité de la fille ou de toute la communauté. Melissa MEYER, « Menstruation », *Thicker than water, The Origins of Blood as Symbol and Ritual*. New York, Londres, Routledge, 2005, pp. 89-97.

rituels de purification étaient requis avant qu'elles ne puissent être réintégrées socialement.⁹ Ces croyances ancestrales sont à l'origine de toutes les élucubrations sur l'hystérie (du grec *ustera*, utérus) comme maladie féminine.¹⁰ Malgré la dissolution de la notion d'hystérie comme pathologie utérine, son fantôme persiste sous les traits d'une femme frustrée, exubérante et excessive dans sa prolifération humorale.¹¹

Instaurer une poétique de l'écoulement menstruel conduit à remettre en question les rapports entre masculin et féminin. Le sang menstruel renvoie à un état affectif déterminant. Il évoque un ordre caché, un secret du corps. Les menstrues évoquent une dépossession de soi, a priori négative, et culturellement dévalorisante. L'art peut alors opérer une brèche où un corps singulier devient politique. L'écriture avec mon sang menstruel assume l'interdit de mon identité en même temps qu'elle nie son interdiction. J'affiche crûment sans honte ou mystère, le rouge de mon sang symbolique, identitaire et affectivement ambigu. Je transcende la castration imposée à mon corps menstrué et je déclare ma fierté d'être une survivante de la société patriarcale et de la culpabilité judéo-chrétienne. Également libérées de la culpabilité de leur sang, un grand nombre d'artistes contemporaines travaillent la poétique de leur écoulement menstruel. Pourtant, le public n'est pas toujours décomplexé sur le sujet et les répercussions négatives sont courantes.

La performance *Casting off my womb* (2013) de Casey Jenkins questionne l'identité de genre de l'artiste en tricotant de la laine blanche logée dans son vagin. Assise dans la galerie¹² pendant 28 jours, l'artiste tricotait un écheveau de laine par jour. Le tricot était ensuite suspendu à des cintres accrochés au plafond. Lors de sa période menstruelle, la laine blanche sortait du corps de l'artiste teintée de sang. Casey Jenkins a conçu son œuvre comme une action pleine de quiétude et même de subtilité, où la laine « chaude et douce » écarte les sentiments d'angoisse et de répulsion associées à

⁹ Melissa MEYER, « Menstruation », *Thicker than water, The Origins of Blood as Symbol and Ritual*. New York, Londres, Routledge, 2005, pp. 123-162.

¹⁰ Les documents médicaux qui décrivent les maladies de l'utérus remontent à l'Égypte Ancienne. La notion d'hystérie provient du Papyrus Kahoun, 1900 avant J.C, il décrit le déplacement de l'utérus dans le corps et ses conséquences en termes de troubles hystériques du comportement. Les derniers diagnostics d'hystérie en France ont été réalisés vers les années 80, dernières manifestations de cette maladie imaginaire qui a stigmatisée les femmes pendant presque 4000 ans. Claire LAHUERTA, *Humeurs, L'écoulement en art comme herméneutique critique du corps défaillant*, Paris, L'Harmattan, 2011, pp. 101-108.

¹¹ *Ibidem*, p. 108.

¹² Performance réalisée dans l'association australienne *Darwin Visual Arts Association*, consulté le 01 mars 2015 : <http://www.dvaa.net.au/>

l'image symbolique de la vulve. Au cours de cette performance l'artiste a pu discuter avec les visiteurs qui ne semblaient pas stupéfaits du choix d'utiliser la vulve comme chantier artistique. Cependant, la diffusion sur internet du reportage de la chaîne de télévision SBS2¹³ a déclenché des réactions sexistes et misogynes.¹⁴



Casting off my womb (2013), installation et performance, **Casey Jenkins**.

La vulve et les menstrues provoquent mille désordres, selon Sigmund Freud « *À la vue de la vulve le diable même s'enfuit* »¹⁵ L'image des règles qui sortent de la vulve par des fils teintés en rouge est une vue de ce qui reste caché. L'écoulement se matérialise comme les serpents de la Méduse, un fantasme visuel qui récupère le visible de l'invisible de la vulve menstruée. Cette image invisible est traumatique et devient le moteur de la peur d'une physiologie différente. Les hommes ont imposé aux femmes un rapport de domination misogyne et même gynéphobe, la peur a été le moteur de l'exclusion symbolique de la différence corporelle féminine. Selon Claire Lahuerta : « *la culture occidentale avait semble-t-il construit un genre plus monstrueux que l'autre en apparence, la femme, par le biais d'un imbroglio fait de théories médicales, psychanalytiques et esthétiques qui se confortaient mutuellement.* »¹⁶

¹³ Interview avec Casey Jenkins, consulté le 01 mars 2015 : <http://www.youtube.com/watch?v=q6RZZf6HMzo>

¹⁴ « *Je crois que je vais vomir.* » ; « *Cela est dégoûtant!* » ; « *Elle a besoin d'aide psychologique... Qui bien dans sa tête fais ça !! Ugggh, je ne peux pas !!* » ; « *Je vais tricoter de mon cul.* » Traduction de l'anglais fait par l'auteur. Reportage sur la performance de Casey Jenkins, consulté le 01 mars 2015 : <http://www.theguardian.com/commentisfree/2013/dec/17/vaginal-knitting-artist-defence>

¹⁵ Dans ce texte, Sigmund Freud établit une analogie entre la décapitation de la Méduse et l'angoisse de la castration que peut ressentir le garçon confronté à l'image des organes génitaux de sa mère. Sigmund FREUD, « La tête de Méduse », dans *Résultats, idées, problèmes, Tome II (1921-1938)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, pp. 49-50.

¹⁶ Claire LAHUERTA, *Humeurs, L'écoulement en art comme herméneutique critique du corps défaillant*, Paris, L'Harmattan, 2011, pp. 99-100.

Pour Casey Jenkins, *Casting off my womb* n'a rien du sinistre drame réel trouvé par le public. Il s'agit d'une performance longue et avec un rythme de travail lent, les silences sont aussi importants que l'action. Ces silences permettent au public de construire leurs propres réponses viscérales à la performance. L'artiste essaie de dessiner tout en laissant ouvertes les vues déformées au sujet de la vulve, des menstrues et des activités dites « féminines », telles que le tricot. L'indignation, le dégoût et l'incrédulité soulevés par le public montrent la répulsion générée par l'audace d'utiliser la vulve, et la vulve en menstrues, comme sujet artistique.

J'ai aussi pu ressentir l'indignation du public face à mes œuvres menstruelles. Les réactions les plus drastiques sont justement venues des femmes. Quelques-unes se sont déclarées incapables de regarder mes œuvres, elles se sont senties obligées de fermer les yeux face au « dégoût » que la vidéo *Je ne peux pas m'empêcher de m'écouler* leur a provoqué. Le plus curieux c'est que la broderie cutanée n'a pas beaucoup dérangé, c'est l'image du sang menstruel qui a été le grand tabou de l'œuvre.

La série photographique *There will be blood* (2012) d'Arvida Bystrom montre des femmes dans diverses activités quotidiennes comme le jogging, la lecture, l'envoi de messages depuis un portable, ou encore en train d'attendre un bus, prendre une douche, etc. Les images seraient banales si les femmes photographiées ne saignaient pas à travers leurs vêtements sans que les modèles ne semblent y accorder une quelconque importance, comme si c'était anodin. Les outils d'hygiène menstruelle ont permis aux femmes de cacher l'écoulement menstruel de leurs corps « dysfonctionnel » et de se présenter socialement en tant qu'êtres non-menstruants. Vers les années 1970, il est devenu évident pour les féministes qu'il fallait avoir plus de contrôle sur les décisions médicales et hygiéniques liées à leurs corps. Les entreprises de produits d'hygiène ont compris ce sentiment et ont capitalisé le féminisme culturel pour être emballé et vendu.¹⁷ Ces artefacts intimes, qui ont permis aux femmes de surmonter les préjugés portés à leurs corps, fonctionnent de la même manière que les artefacts visibles, car ils aident à représenter le corps comme quelque chose d'autre : un corps non-saignant. L'utilisation de ces technologies implique aussi la construction d'une identité extérieure modifiée et l'acceptation d'une sorte d'amnésie temporaire. Malgré

¹⁷ Ironiquement, l'amélioration des technologies a exposé les femmes à la fragilité de leurs corps. En 1980, une alerte de santé publique, impliquant Rely tampons, a donné la mort à trente-huit femmes due à un syndrome de choc toxique. Sharra Louise VOSTRAL, *Under Wraps, A history of menstrual hygiene technology*, Plymouth, Lexington Books, 2008, pp. 6-7.

tous les refoulements menstruels, les femmes de *There will be blood* ne semblent pas avoir été réprimandées pour la perméabilité de leurs corps. Arvida Bystrom montre des femmes qui affirment une véritable liberté corporelle féminine par l'exhibition indifférente de leur sang menstruel.



There will be blood (2012), série photographique, **Arvida Bystrom**.

Le *Seeing Red Project* d'Anna Gibson et Johanna Samuelson explore régulièrement la menstruation depuis avril 2009. Dans le blog du projet¹⁸ les artistes publient généralement des expériences photographiques où elles « *jouent avec leurs propres sentiments et expériences de saignement* ». Selon les artistes, leur but n'est pas de produire de belles images, mais plutôt des images capables de déranger ce que la société considère comme étant de « bon goût ». Les images proposées par les artistes montrent des possibilités esthétiques et symboliques de l'écoulement menstruel qui oscillent entre le cru, le pornographique, l'ironique et parfois le poétique. Tout en critiquant la nécessité sociale de cacher les règles, les artistes arrachent la croûte de la blessure du refoulement menstruel, et le bleu du sang des publicités de tampons et serviettes hygiéniques devient rouge. La relation entre menstruation et sexualité est évidente dans leurs expériences, en mettant en question leurs propres corps et personnalités. Avec le dévoilement de leur intimité menstruelle et lesbienne, les artistes assument une identité « *queer* » provocatrice et politisée. Pour certaines images, elles ont créé des personnages et des mise en scène spécifiques, pour d'autres la poétique

¹⁸ Blog du projet *Seeing red project* d'Anna Gibson et Johanna Samuelson (désormais protégé et limité à des invités), consulté le 01 mars 2015 : <http://www.seeingredproject.wordpress.com>.

est purement quotidienne. Tout en évitant le manichéisme entre féminin et masculin, homosexuel et hétérosexuel, les images ouvrent l'instant critique vers une forme de répartition des univers de chacun, dans un maillage trouble et troublant du corps en débordement.



Seeing Red Project (2009-2015), série photographique, **Anna Gibson et Johanna Samuelson**.

Le projet propose la subversion de l'identité menstruelle, une remise en cause du processus de construction du genre et du sexe féminin en relation à son écoulement. Le sexe ne résulte pas moins que le genre d'une construction, la perspective *foucauldienne* nous amène à abandonner la représentation du pouvoir comme répression pour la perspective du pouvoir comme production, il n'y a pas de réalité antérieure à la Loi.¹⁹ Le pouvoir ne réprime pas seulement, il fait exister, il produit autant qu'il interdit. Nous sommes constitués en tant que sujets par le pouvoir, nous pouvons nous opposer au pouvoir, mais dans un même temps nous dépendons de lui pour exister.

Judith Butler²⁰ défend les pratiques controversées de la culture « *queer* » comme une façon spécifique de travailler l'abjection pour la transformer en puissance d'action politique. Les pratiques « *queer* » mettent en scène la performativité comme « citationnalité » afin de resignifier l'abjection de l'homosexualité. La citation

¹⁹ Selon Judith Butler, dans le premier volume de *l'Histoire de la sexualité* Michel Foucault montre que la « loi » structuraliste pouvait être comprise comme une formation du *pouvoir*, la loi pourrait produire ou générer le désir qu'elle est censée réprimer. Judith BUTLER, *Trouble dans le genre, Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte, 2005, p. 173.

²⁰ Judith BUTLER, *Ces corps qui comptent, De la matérialité et des limites discursives du sexe*, Paris, Amsterdam, 2009, p. 36.

esthétique de l'abjection corporelle permet la construction sociale du sujet « *queer* ». Judith Butler affirme que le « *queer* » est capable de rétablir dialectiquement ce qu'il vise à renverser. Cette stratégie est la même utilisée pour la construction esthétique du sujet menstrué. L'image du corps qui s'écoule de son sang resignifie l'abjection corporelle et construit un sujet social temporaire, qui s'autorise dialectiquement par rapport à la loi. Le corps matérialisé sous la citation du pouvoir ne peut pas s'écouler, lorsqu'il autorise l'existence de son écoulement il *nie* la loi en même temps qu'il *autorise*. Assumer l'abjection du corps c'est aussi réitérer le discours qui la constitue. Tout comme dans la pratique « *queer* », l'esthétique de l'écoulement menstruel mélange abjection corporelle et allégorie de la castration pour citer la loi de façon critique et politique.

Les gestes performatifs autour de l'écoulement menstruel sont toujours intimes et discrets, leur seul but est de cacher les règles à la société. Dans les pratiques autour des menstrues il n'existe pas vraiment de modèle performatif dans le contexte social pour être cité. La poétique de l'écoulement menstruel peut s'établir soit dans la dénonciation de son impossibilité d'existence sociale, soit dans la citation du contexte *archaïque*. Au sein des sociétés pré-œdipiennes, le sujet menstrué pouvait exister symboliquement avec une grande ritualisation. La peur de la castration est aussi la peur des femmes, de leur puissance symbolique : dans la logique œdipienne la femme est un être castré, sans phallus, et sur le corps de la femme s'opère une certaine *fissure* qui ne peut pas être symbolisée socialement. La question se pose donc : comment racheter l'existence symbolique des menstrues des femmes à travers le réel ?

Michael Walsh²¹ a développé autour du réel un essai provocateur, il propose des signifiants qui ont fait partie de la symbolisation et qui pourraient en faire à nouveau partie. Ces signifiants ont été séparés de la symbolisation pour écarter le trauma par lequel ils sont investis. Par conséquent, les signifiants sont désymbolisés, mais ce processus de désymbolisation a lieu à travers la production d'un hiatus dans le propre système de symbolisation. Il s'agit donc, selon le propos de Michael Walsh, de récupérer, dans le réel, les signifiants liés au sang menstruel et de rétablir leur symbolisation au sein de la société. Mes œuvres menstruelles cherchent justement à repérer les signifiants réels et poétiques qui peuvent construire une symbolisation non-

²¹ Michael WALSH, « Reading the Real », dans Patrick Colm HOGAN et Lalita PANDIT, (dir.), *Criticism and Lacan*, Athens, University of Georgia Press, 1990, pp. 64-87.

traumatique du sang menstruel. Souvent, je propose dans mes œuvres la citation critique du contexte *archaïque*, comme c'est le cas pour l'œuvre *Offrande à Iemanjá*. Analysée dans la suite de ce chapitre, la vidéo montre une offrande de sang menstruel à l'entité féminine des eaux *Iemanjá*²².

Troubler la séparation entre espace public et espace privé inaugure l'existence symbolique du sujet menstrué dans la société. Ce déplacement, une sorte de citation critique de l'intimité abjecte dans le contexte social, est la stratégie politique de la démarche « *queer* » et de toutes les œuvres analysées dans ce chapitre. La distinction entre la *vérité* intime de la féminité (considérée comme une disposition psychique) et la *vérité* extérieure (considérée comme une apparence ou une présentation de soi) produit une formation contradictoire du genre dans laquelle aucune vérité stable ne peut être établie. Le genre n'est pas une vérité purement psychique, interne ou cachée, mais il n'est pas non plus réductible à une apparence superficielle. La performance artistique du genre, qui met en scène le sang menstruel, se distingue de la performativité de genre, qui consiste à une répétition de normes qui précèdent, contraignent et excèdent celui qui les met en œuvre. La performance artistique de genre, tout comme la démarche « *queer* », travaille l'abjection critique du corps pour la transformer en puissance politique. La performance artistique devient donc la citation critique de la performativité, c'est une façon de retourner le pouvoir contre lui-même pour produire des modalités alternatives de pouvoir. Cette démarche artistique ne transcende pas les relations contemporaines de pouvoir, mais elle fonde, avec le pouvoir, sa subversion symbolique.

Le sujet menstrué doit faire entendre ses exigences politiques par le recours à des catégories identitaires, revendiquer le pouvoir de se nommer et de déterminer les conditions selon lesquelles son nom est utilisé. L'existence symbolique du sujet menstrué est capable de défaire le sujet phallogocentrique à travers la menace de psychose, menace de chute du masculin dans l'abjection du féminin, menace de dissoudre l'axe hétérosexuel du désir. Replacer la puissance d'agir politique du corps menstrué dans la chaîne d'historicité revient ainsi à reconnaître un ensemble de contraintes pesant sur le passé et le futur, qui marquent à la fois les limites de la puissance d'agir et ses conditions de possibilité les plus essentielles.

²² Iemanjá est une divinité africaine Yorùbá largement honorée dans les rites afro-brésiliens d'*Umbanda* et *Candomblé*.

Quand mon sang s'écoule et que je le réinscris dans le monde symbolique de la représentation artistique je dévoile le corps menstrué. Mon geste affirme à la fois son exclusion sociale et son existence réelle, cette ambiguïté arrache la croûte du refoulement menstruel subie par mon corps et de ma blessure ouverte mon nouveau sujet s'écoule pour exister. En affirmant mon incapacité à contrôler mes humeurs, j'expose l'*angoisse de vidage*²³ du corps. Cette angoisse de vidage soulève la dépossession du soi et la menace de psychose. Le corps psychotique est un corps destitué de son « maître » conscient, un corps incapable de maîtriser son organisme. Avec *Je ne peux pas m'empêcher de m'écouler* je propose l'existence d'un sujet qui affirme le vidage de son corps sans pour autant tomber dans la psychose. J'expose mes angoisses menstruelles mais je survis à mon trauma, le choc avec le réel sublime le trauma et je fonde un sujet artistique émancipé des tabous menstruels. Les œuvres des artistes ici analysés sont aussi fondatrices de ces nouveaux sujets-artistiques émancipés des tabous menstruels, chacune a construit une identité singulière pour son sujet menstrué, pour son corps ensanglanté, traumatisé mais guéri. De ces nouveaux corps jaillit la dimension fantasmatique de l'écoulement et la puissance politique de la création artistique. L'art perce le corps clos et l'écoulement hémorragique n'est plus celui du trauma, mais d'un acte poétique.

²³ Pour Didier Anzieu, la peau n'est pas qu'une enveloppe physiologique, elle a une fonction psychologique qui permet de contenir, de délimiter, de mettre en contact, d'inscrire. La peau, par ses propriétés sensorielles, garde un rôle déterminant dans la relation à l'autre. *L'angoisse de vidage* est l'angoisse d'avoir un intérieur qui se vide, l'enveloppe existe mais sa continuité est interrompue par des trous. Didier ANZIEU, *Le Moi-peau*, Paris, Éditions Dunod, 1995, p. 60.

CHAPITRE 2 - POUVOIRS DE L'ART MENSTRUELLE :

OFFRANDE À IEMANJÁ

Vers la fin du XX-ème siècle, certaines auteurs féministes ont approché les menstruations avec un esprit festif dans une tentative de revalorisation. Dans *La femme Eunuch*¹ Germaine Greer préconise l'ingestion du sang menstruel comme une mesure d'émancipation. Annie Leclerc dans *Parole de Femme* a invoqué la « voix du vagin » pour suggérer : « Voir et sentir le sang tendre et chaud qui coule de soi, qui coule de source, une fois par mois, est heureux ».² Dans *The Woman in the Body*, Emily Martin a préconisé la vénération spirituelle de la menstruation.³

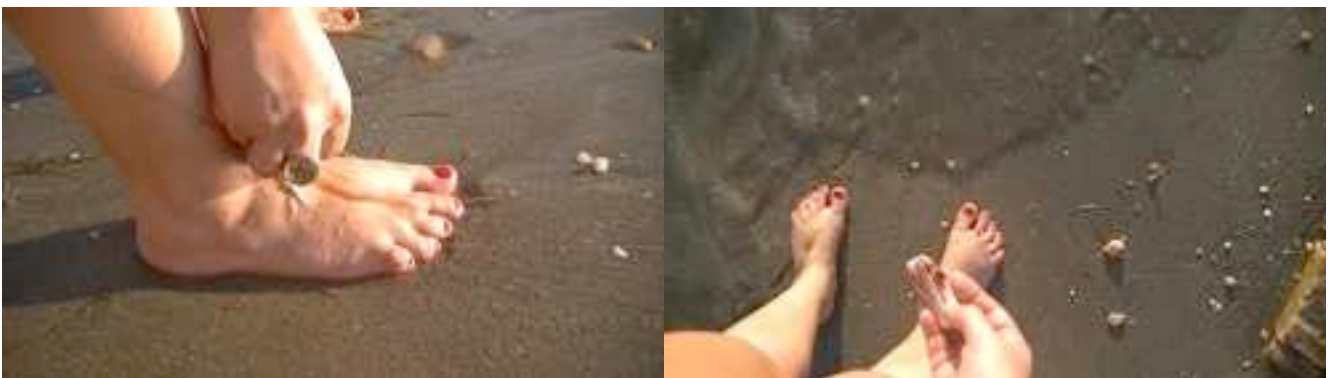
C'est dans cet esprit de revalorisation menstruelle que j'ai réalisé la vidéo *Offrande à Iemanjá* (2014) de 3'23'' min. La vidéo commence avec un court plan de l'océan, suivi par une vue subjective de mes jambes et pieds nus qui marchent sur le sable ; dans ma main on repère un tampon usagé. Lorsque la première vague s'approche de mes pieds, je me penche pour tremper le tampon dans l'eau. Le tampon redevient humide et quand je le presse, le sang coule sur mes pieds. À chaque vague je retrempe le tampon dans l'eau pour faire couler le sang. Le liquide vermeil des trois tampons usagés a été offert à la déesse de la mer. Après l'offrande du dernier tampon, un texte⁴ s'affiche qui explique le symbolisme et le culte attaché à *Iemanjá*. Ensuite, un plan fixe sur la mer montre mon corps qui rentre dans les eaux de *Iemanjá* pour se baigner et ainsi finir le rituel menstruel. Un dernier texte s'affiche : « À la plage de Jericoacoara, littoral nord-est du Brésil, j'ai fait mon offrande individuelle et silencieuse à Iemanjá. J'ai dissous dans les eaux de l'océan Atlantique le liquide le plus intime et symbolique de ma féminité et fécondité, mon sang menstruel. » et la vidéo finit avec un plan du coucher de soleil sur la mer.

¹ Germanie GREER, *The Female Eunuch*, NewYork, McGraw Hill, 1971, p. 42.

² Annie LECLERC, *Parole de Femme*, Paris, Grasset, 1974, p. 56.

³ Traduction de l'anglais fait par l'auteur. Emily MARTIN, *The Woman in the Body, A Cultural Analysis of Reproduction*, Boston, Beacon, 1987, p. 111.

⁴ « Odojá ! Odojá Iemanjá ! Iemanjá est une divinité africaine Yorùbá, elle a fait le voyage vers le Brésil avec les esclaves noirs que l'on arrachait à la terre de leurs ancêtres. Orixá de la mer et protectrice des femmes, Iemanjá est la mère de toute chose vivante. Son nom est la contraction des mots Yorùbá, « Yeye emo eja », qui signifient « mère dont les enfants sont comme les poissons ». Au Brésil, nous faisons la fête en l'honneur d'Iemanjá le 2 février, date officielle, et le réveillon du 31 décembre. Nous nous réunissons sur la plage, dansons au son des tambours et chants africains et faisons nos offrandes à la mer : fleurs, parfums, miroirs, bijoux, etc. » <http://www.daniellademoura.com/52/daniella-de-moura-offrande-ianjanja>.



Ofrande à Iemanjá (2014), vidéo 3'23'' min., Daniella de Moura.

Iemanjá accompagne tous les rites du *Candomblé* et de l'*Umbanda*, car elle symbolise le retour aux origines et à la naissance. *Iemanjá* est considérée comme la mère par excellence. Dans la mythologie *Yorùbá*⁵ elle est la mère de tous les autres *Orixás*⁶ et de tout être vivant. C'est une divinité des eaux salées, déesse des eaux primordiales qui sont la matrice de toutes les possibilités d'existence.⁷ Selon Mircea Eliade, dans le mythe et dans le rituel « *L'immersion dans l'eau symbolise la régression dans le préformel, la régénération totale, la nouvelle naissance, car une immersion équivaut à une dissolution des formes, à une réintégration dans le mode indifférencié de la préexistence ; et la sortie des eaux répète le geste cosmologique de la manifestation formelle.* »⁸ L'eau confère ainsi une nouvelle *naissance* à travers les rituels initiatiques, guérit par un rituel magique et assure la renaissance *post mortem* par des rituels funéraires. L'eau est directement associée à la lune, aux mythes lunaires et aquatiques, une relation qui est perçue depuis la préhistoire comme le circuit anthropocosmique de la fécondité.

Offrande à Iemanjá est une performance artistique mais aussi un rituel de *renaissance* symbolique du sang menstruel. Je propose avec cette œuvre une fusion entre l'art, la culture populaire et les mythes aquatiques et menstruels des croyances *archaïques* telles que le *Tantrisme* indien et les religions afro-brésiliennes. Le culte à *Iemanjá* est profondément enraciné dans ma culture. Comme au Brésil le réveillon coïncide avec les vacances d'été, j'ai souvent fêté le jour de l'an à la plage avec des fleurs blanches pour les offrir à *Iemanjá*.⁹ L'impossibilité de garder la pratique de mes rituels en France a été l'un des moteurs de la réalisation de cette œuvre. Je voulais pourtant développer un rituel artistique agnostique et personnel, qui ne soit pas fondé sur un mythe religieux précis. Le syncrétisme devient donc une stratégie non seulement symbolique mais aussi politique. *Offrande à Iemanjá* est une performance artistique qui cite de façon critique

⁵ Religion africaine, matrice du *Candomblé* et de l'*Umbanda*. La région d'origine de cette religion s'étend du sud-ouest du Nigeria aux régions adjacentes du Bénin et du Togo.

⁶ *Orixás* ou *Orishas* sont des êtres d'essence divine qui représentent les forces de la nature. D'origine *Yorùbá*, on les retrouve dans plusieurs pays africains ainsi que dans de nombreux pays américains.

⁷ Monique AUGRAS, « *Iemanjá* », *Le double et la Métamorphose, L'identification mythique dans le Candomblé brésilien*, Paris, Meridiens Klincksieck, 1992, pp. 158-165.

⁸ Mircea ELIADE, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1970, p. 165.

⁹ Au Brésil nous avons plusieurs rites et superstitions pour le jour de l'an. La couleur porte-bonheur est le blanc, la plus grande partie des gens s'habillent entièrement en blanc. Pour ceux qui se retrouvent au bord de la mer la fête se fait les pieds sur le sable. Juste après minuit il faut sauter sept vagues (pour ouvrir les chemins du nouvel an) et offrir des fleurs blanches à *Iemanjá*. Il y a aussi d'autres rites comme manger douze raisins et jeter les pépins dans l'eau en faisant des vœux ou manger des lentilles pour se garantir une année de richesse.

la *performativité* rituelle du contexte *archaïque*. Il s'agit d'une démarche capable de récupérer les signifiants liés à l'écoulement menstruel dans le réel, et de rétablir leur symbolisation dans l'art. L'étude historique et ethnographique des rites et mythes fondés sur les croyances *archaïques* matrilineaires¹⁰ a été fondamentale dans la construction de cette citation critique. Comprendre comment les signifiants du sang menstruel se manifestent culturellement est indispensable pour sa récupération dans le réel.

Le pouvoir symbolique du sang menstruel a toujours été évident dans les religions *archaïques* matrilineaires, la connexion entre la femme, le sang menstruel et la fertilité était très claire et solide. La manipulation ritualisée du sang menstruel était très stricte dans les dogmes et sa puissance était fortement respectée. Les textes des religions indiennes illustrent la transformation, normalement à travers la force, de sociétés matrilineaires en sociétés patriarcales¹¹. Les hommes se sont inquiétés que la puissance symbolique du sang menstruel puisse déséquilibrer les pouvoirs spirituels masculins inscrits dans leurs doctrines sacrées. Dans les plus anciens des textes Indiens, les *Tantras*¹², le sang menstruel était la substance la plus sacrée, l'offrande idéale pour la déesse mère *Kamakhya Devi*. Quand les livres de la loi Brahmanique ont été codifiés, des attitudes envers le sang menstruel ont été retournées dans la société, une réaction agressive de l'ordre patriarcale pour supplanter la matrilinearité. Les lois Brahmaniques envers les femmes menstruées étaient très dures, une inversion presque complète de la vénération accordée au sang menstruel trouvée dans le *Tantras*.¹³

¹⁰ Le terme « matriarcat » a été construit, à la fin du XIX-ème siècle sur le modèle de « patriarcat ». Initialement, « matriarcat » était employé dans le sens de « système de parenté matrilineaire », tandis que le patriarcat désignait bien, comme l'indiquait son étymologie, un système social dominé exclusivement par les hommes. La « famille matrilineaire » est un système de filiation dans lequel chacun relève du lignage de sa mère. Cela signifie que la transmission, par héritage, de la propriété, des noms de famille et titres passe par le lignage féminin. Néanmoins, le terme « matriarcat » fut très tôt compris comme le pendant symétrique du « patriarcat », pour désigner un type de société où les femmes détiennent les mêmes rôles institutionnels que les hommes dans les sociétés patriarcales. Il n'existe pas de société humaine connue où le matriarcat, entendu dans ce sens, ait existé. En anthropologie, il est distingué une société *matrilocale* (l'époux va habiter dans le village de l'épouse), d'une société *matrilinéaire* (la transmission du statut social avec nom et fortune passe par la lignée maternelle). Laurent BARRY, Pierre BONTE et Salvatore D'ONOFRIO, « Glossaire de la parenté », dans *Revue L'homme*, n° 154-155, 2000, p. 728.

¹¹ Les relations sociales régnant dans les sociétés matrilineaires, avant leur cloisonnement par le patriarcat (les dieux dominants deviennent masculins dans ce cas) peuvent trouver une caractérisation dans le fait même de la position de la femme : étant la personne par laquelle passent les ancêtres (la mémoire de la société en question, son histoire, ses faits, ses gestes), elle trouve un respect qu'elle a perdu plus tard de la part de son compagnon devenu patriarche. Melissa MEYER, *Thicker than water, The Origins of Blood as Symbol and Ritual*. New York, Londres, Routledge, 2005, pp. 38-41.

¹² Le *tantrisme*, dont le mot d'origine occidentale inventé au XIX-ème siècle est dérivé du terme *tantra* ; il désigne un ensemble de textes, de doctrines, de rituels et de méthodes initiatiques, qui ont pénétré de façon diffuse la plupart des branches de l'hindouisme et dont la définition exacte ainsi que l'origine historique restent un sujet de discussion parmi les spécialistes occidentaux. Il s'exprime à travers des pratiques yogiques et des rites, se basant sur des textes ou tantras révélés, selon la légende, par Shiva lui-même.

¹³ Melissa MEYER, *Thicker than water, The Origins of Blood as Symbol and Ritual*. New York, Londres, Routledge, 2005, p. 127.

Le signe du sang a toujours eu le double effet d'interdire le contact et de donner de l'énergie vitale. Dans le contexte *archaïque*, le sang, ou la couleur du sang, était considéré sacré et était utilisé avec des objets de culte. Nous trouvons d'une part les déesses de la menstruation, avec leur *sang menstruel* considéré comme saint et puissant, et de l'autre nous trouvons également une crainte profondément enracinée d'impureté et de terreur attribuée aux femmes menstruées. Le tabou sur les menstrues ne se retrouve pas dans le contexte primitif et originel du concept. Les plus anciennes figurines de la Déesse Mère, comme la Vénus de Willendorf, sont peintes en rouge. La couleur rouge symbolise la fertilité, le renouvellement de la vie, l'accouchement, la mort et la renaissance. Au cours du temps, les groupes matrilineaires ou semi-matrilineaires ont gardé des rites menstruels, tandis que d'importantes restrictions se sont développées dans les sociétés avec des institutions purement masculines (sociétés secrètes, maisons des hommes, etc.).

Pour la réalisation d'*Offrande à Iemanjá*, l'*Orixá* africaine de la mer a subi une sorte de syncrétisme avec la déesse tantrique indienne *Kamakhya Devi*. Les deux traditions religieuses sont matrilineaires et encore fondées sur les éléments de la nature. Le sang menstruel n'est pas un élément couramment offert à *Iemanjá*, mais il peut être facilement associé à sa construction symbolique. La tradition tantrique déborde largement de l'hindouisme, elle n'obéit pas aux textes des Védas¹⁴ et ne reconnaît pas le système des castes en affirmant : « *Nous sommes tous égaux devant la Déesse* »¹⁵. Le tantrisme se distingue de l'hindouisme et du bouddhisme par l'exaltation de la féminité, soit dans le plan divin soit au niveau humain, la supériorité appartient toujours aux êtres de sexe féminin. L'identification de la terre avec les femmes a donné lieu à des rites agricoles et à la ritualisation des pratiques sexuelles¹⁶. Cette identification implique que les fonctions de la terre et celles des femmes se ressemblent et que les conditions qui fertilisent les femmes, fertilisent aussi la terre. Selon la tradition

¹⁴ Les premiers textes de la tradition védique sont composés à partir du XV^e-ème siècle av. J.C., et sont progressivement réunis en collections nommées *Samhita*. Le passage du védisme au brahmanisme commence avec la rédaction des *Brahmana*. La transition du brahmanisme à l'hindouisme s'accompagne de la rédaction des *Aranyaka* puis des *Upanisad*. Les plus récentes des écritures du Véda dateraient du V^e-ème siècle av. J. C.

¹⁵ Janine REIGNER, *Religions minoritaires et cultes marginaux de l'Inde*, Paris, Publisud, 1991, p. 56.

¹⁶ La ritualisation tantrique de la vie privée et sexuelle a été postérieurement organisée dans le *Kamasutra*. Écrit entre les VI^e-ème et le VII^e-ème siècles, époque où la femme jouissait encore d'une certaine liberté, le *Kamasutra* pointe les injonctions pour l'« épouse fidèle », mais elles côtoient aussi d'autres conseils pour la séduction et la manière de tromper son époux. Le remariage des veuves, qui a été plus tard interdit en Inde, est alors décrit comme acceptable. L'homosexualité féminine et masculine était un aspect jugé naturel de la vie sexuelle. Toutes les possibilités sexuelles, même celles qui ont été jugées déviantes et interdites par la suite, sont énumérées dans l'ouvrage.

tantrique, pendant les trois premiers jours du festival agricole de fertilité *Ambuvaci Mela*, la déesse *Kamakhya Devi* a ses menstrues. Le temple de la déesse demeure fermé durant ces trois jours afin qu'elle puisse disposer de la paix nécessaire à la préparation de son travail de fertilisation. Au quatrième jour, le temple ré-ouvre ses portes aux fidèles. Ses images sont donc recouvertes de pigment rouge et de plusieurs « vulves » sculptées à l'intérieur du temple coulent du liquide vermeil.¹⁷



Festival *Ambuvaci Mela*, hommage à la déesse **Kamakhya Devi**, Temple Guwahati, India.

Avec mon œuvre, les offrandes menstruelles, traditionnellement apportées à la déesse *Kamakhya Devi*, ont été incorporées au culte de Iemanjá. Les similitudes symboliques des deux traditions sont évidentes. Dans la religion africaine Yorùbá il existe une sorte de société secrète féminine : la *Gèlèdè*, qui organise un festival agricole annuel pour les *Orixás* femmes et les « mères ancestrales ». Aussi fondé sur la relation entre la fertilité de la femme et de la terre, le festival est composé de performances (danse et percussion) avec des femmes masquées et en transe. Dans la croyance Yorùbá les femmes, principalement les femmes âgées, possèdent certains pouvoirs extraordinaires égaux ou supérieurs à ceux des dieux et ancêtres masculins. Ce sont des « mères » très puissantes qui peuvent être bienfaitantes ou destructives, elles peuvent apporter la santé, la richesse et la fertilité à la terre et à ses personnes, où le désastre, l'épidémie, la sécheresse et la peste.¹⁸

¹⁷ Narendra Nath BHATTACHARYYA, « Kha-puspa or Menstrual Blood », *History of the Tantric religion, A Historical, Ritualistic and Philosophical Study*, New Delhi, 1982, pp. 132-139.

¹⁸ Henry Jonh DREWAL et Margaret Thompson DREWAL, *Gelede, Art and female power among the Yoruba*, Bloomington, Indiana University Press, 1983.



Festival agricole **Gèlèdè**, culture **Yorùbá**, Bénin, Nigeria et Togo.

Le syncrétisme entre ces deux religions vient d'un choix très personnel provenant de mon univers culturel. A cause de mon exil, je me suis aperçue que j'étais beaucoup plus sensible à la culture afro-brésilienne que je ne l'étais au Brésil. J'ai découvert un Temple d'*Umbanda*¹⁹ près de chez moi que je fréquente de temps en temps. Je suis très sceptique avec les dogmes, surtout avec les nuances chrétiennes, mais je ressens une énorme joie en participant à ces rites. Le mélange entre percussion et transe m'a toujours fascinée. Au Brésil je pouvais expérimenter cette énergie dans le contexte profane du carnaval et de fêtes populaires. En France, j'ai fini par fréquenter l'*Umbanda* pour être en contact avec les expériences de transe. La moitié des médiums sont français, la *mère-de-saint*²⁰ du Temple est française, mais en transe ils parlent portugais ou des dialectes Yorùbá. Lors des *Giras*²¹, je parle aux « entités incorporées » et je demande souvent des conseils pour l'agencement symbolique de mes démarches artistiques conçues en tant que rituel. Normalement, les entités donnent des « recettes » précises pour les rituels individuels que les consultants doivent ensuite réaliser. Pour l'écriture de mes rituels artistiques je détourne ces « recettes » dans le sens de garder l'esprit de citation critique par rapport à la performativité rituelle.

J'ai offert mon sang menstruel à *Iemanjá*, non comme une manifestation religieuse ou véritablement croyante, mais plutôt comme une sorte d'*acte psychomagique*, comme proposé par Alejandro Jodorowsky. Il s'agit d'un geste artistique qui tente de

¹⁹ Temple Guaracy des Collines à Montreuil, consulté le 10 février 2016 : <http://www.tgcollines.org/>

²⁰ *Mère-de-saint* et *père-de-saint* : prêtresse et prêtre du Candomblé et de l'*Umbanda*, responsables de la gestion spirituelle et de la direction du Temple ou *Terreiro* (cour de maison où sont célébrés les rituels).

²¹ Dans l'*Umbanda*, la *Gira* est une réunion, un regroupement de différents esprits d'une certaine catégorie, qui se manifestent par l'incorporation des médiums. Les *Giras* peuvent être festives ou de formation.

rééquilibrer les énergies féminines et masculines dans l'ordre symbolique contemporain et aussi dans le cadre psychologique strictement personnel. Selon Alejandro Jodorowsky²², les actes psychomagiques sont des rituels qui parlent directement à l'inconscient dans le langage métaphorique. Ils créent des expériences concrètes et décisives avec le réel, c'est une manière de prendre « en main » son destin. Le but de l'acte psychomagique est de nous sortir de la cage psychique dans laquelle notre famille, notre société et notre culture nous ont enfermés. Il tente de casser les cercles psychiques vicieux dans lesquels nous sommes pris. C'est une réponse à la psychanalyse.

La psychanalyse est une technique qui soigne à travers la parole, le psychanalyste transforme les messages qu'envoie l'inconscient confus du patient en un discours rationnel. On croit que lorsque le patient a découvert la cause de ses symptômes, ceux-ci disparaissent. Néanmoins, Alejandro Jodorowsky défend que « *Lorsque émerge une pulsion de l'inconscient, nous ne pouvons nous libérer qu'en la réalisant* ». ²³ La psychomagie propose donc d'agir, et pas seulement de parler. Au lieu d'apprendre à l'inconscient à parler le langage rationnel, comme dans la psychanalyse, c'est la raison qui apprend à utiliser le langage de l'inconscient, composé non seulement de mots, mais aussi d'actes, d'images, d'odeurs, de sons, de saveurs ou de sensations tactiles.

Chaque acte psychomagique correspond à la personne qui le reçoit ou le conçoit, c'est une référence à son histoire personnelle. Il ne peut pas être reproduit en série pour d'autres personnes, comme c'est le cas des prières religieuses et des superstitions. Offrir mon sang menstruel à Iemanjá est un acte qui renvoie directement à mon histoire artistique, culturelle et organique personnelle. C'est un acte qui touche des questions telles que le genre et la culture afro-brésilienne, qui sont très chers pour moi. L'artiste qui réalise un acte psychomagique en tant qu'œuvre d'art est un artiste qui assume, à travers la performance et le mimétisme du rituel, le rôle de chaman contemporain, de magicien symbolique qui échappe à la religion, aux lois sociales et à la psychanalyse.

Ma rencontre avec la psychomagie est arrivée à travers une session de Tarot réalisée au Café Téméraire par un disciple de Alejandro Jodorowsky. La vidéo *Acte Psychomagique* (analysée dans le Chapitre 3), est la mise en œuvre de l'acte psychomagique qui m'a

²² Interview avec Alejandro JODOROWSKY, consulté le 01 mars 2015 : www.actepsychomagique.com.

²³ Alejandro JODOROWSKY, *Manuel de psychomagie*, Paris, Albin Michel, 2009, p. 11.

été conseillée pour *Prendre possession d'un territoire*. Pour bien comprendre l'univers psychomagique de Alejandro Jodorowsky, j'ai commencé par étudier ses livres, et dans le *Manuel de psychomagie* le tout premier conseil de guérison est en relation avec la *Dévalorisation sexuelle de la femme*. Le psychomagicien propose des actes qui utilisent le sang menstruel comme élément magique. Il conseille à ses consultantes de peindre un autoportrait avec leur sang menstruel, puis d'accrocher le tableau dans un endroit visible de la maison et ensuite de l'offrir à leur père. Il recommande aussi de peindre un médaillon avec le sang menstruel et de le porter autour du cou de manière visible. En dernier il propose de se barbouiller le visage avec le sang menstruel et de se promener ou d'aller rendre visite aux amis et parents. En lisant Alejandro Jodorowsky plus attentivement, je me suis rendue compte que la plus grande partie de mes œuvres artistiques correspondent, en fait, à des actes psychomagiques. L'utilisation du sang menstruel dans ma production artistique est une manière de renverser symboliquement le mépris de la société patriarcale en relation au féminin, condition qui entraîne un sentiment d'infériorité chez un grand nombre de femmes. Selon Alejandro Jodorowsky : « *La racine de cette sous-évaluation vaginale provient parfois de ce que les hommes de l'arbre généalogique de la consultante ont, pendant des générations, méprisé les femmes et considéré la menstruation comme une impureté.* »²⁴.

Offrande à Iemanjá combine la structure symbolique de la psychomagie avec une stratégie esthétique qui se rapproche de la démarche « *queer* ». À travers ma performance artistique je cite de façon critique la performativité religieuse des traditions *Tantrique* et *Yorùbá*. J'offre l'offrande d'une déesse à une autre, je trouble les mythes et j'insère un signifiant contemporain et abject : le tampon hygiénique usagé. J'ai choisi d'offrir mon sang à travers un outil d'hygiène contemporain pour mettre en évidence ma réalité personnelle de sujet menstrué *non-archaïque*. Le syncrétisme symbolique de mon geste fonde un acte psychomagique personnel et une œuvre d'art ambivalente. Je réalise un geste qui rend hommage aux cultures matrilineaires sans les autoriser complètement. Je ne réitère pas leurs croyances spécifiques, je me sers de ces traditions seulement pour récupérer leurs signifiants capables de racheter, dans le réel, une interprétation non-stigmatisante du sang menstruel et du corps féminin.

²⁴ Alejandro JODOROWSKY, *Manuel de psychomagie*, Paris, Albin Michel, 2009, pp. 23-24.

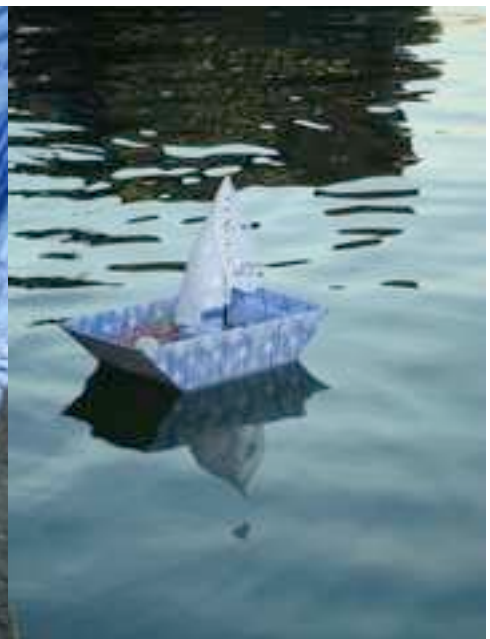
Avec cette énergie transformatrice de la psychomagie, j'ai proposé, lors de conférences autour de la sexualité des femmes en février 2015 à La Générale²⁵, l'*Offrande collective à Iemanjá*. Après une brève conférence sur l'identité menstruelle dans l'art contemporain, j'ai exposé la proposition de psychomagie sociale au public. J'ai demandé des offrandes d'humeurs (sang menstruel, lait maternel, fluides vaginaux, salive, etc.) et/ou des résidus corporels (poils, cheveux, ongles, etc.), strictement féminins, pour réaliser une offrande collective à *Iemanjá*. Pour cela j'ai construit un petit bateau en carton peint en bleu recouvert de dentelle blanche, esthétique très proche de la tradition brésilienne d'offrandes à *Iemanjá*. A la différence des résidus collectés pour la collection *Apothicares*, les offrandes humorales sont restées fraîches (gardées dans le réfrigérateur jusqu'au jour de l'offrande), sans l'addition de gouttes de formol pour garantir leur non-détérioration. Trois semaines après la proposition de l'*Offrande collective à Iemanjá*, temps nécessaire pour rassembler toutes les offrandes, j'ai lancé le bateau sur la Seine. Celui-ci a été mis dans les eaux de *Iemanjá* et d'*Oxum*²⁶ le 08 mars 2015, journée de la femme.

Selon Alejandro Jodorowsky²⁷, si les actes psychomagiques peuvent guérir des individus, il est possible de concevoir des actes qui guérissent des collectivités entières. Tâche difficile, car pour les réaliser il faut obtenir que des mentalités différentes, souvent antagoniques, les acceptent de bon gré. Il propose que les individus participants prennent conscience qu'une mutation spirituelle est indispensable, et qu'ils organisent des actes collectifs visant la joie de vivre. Ainsi, j'ai proposé et réalisé l'*Offrande collective à Iemanjá* dans l'esprit de « corriger » le décalage symbolique entre le féminin et le masculin, un acte de valorisation symbolique de l'organicité féminine à travers ses résidus et humeurs. En plaçant au niveau d'offrande « sacrée » des résidus organiques féminins tels que les menstrues et les fluides vaginaux, souvent classifiés en tant qu'objets et polluants, c'est l'ensemble du corps de la femme qui remonte dans l'échelle symbolique. La reconstruction de l'ordre symbolique du corps féminin est un sujet éminent et comme moi plusieurs artistes sont engagés dans cette démarche d'un « devenir-femme » affirmatif.

²⁵ La Générale, Coopérative artistique, politique et sociale. Événement *La sexualité des femmes, Pour les femmes et ceux qui en connaissent*, consulté le 01 mars 2015 : <http://www.lagenerale.fr/?p=5053>

²⁶ *Oxum* est l'*Orixá* des eaux douces, des rivières et cascades. Elle est aussi l'*Orixá* de la beauté et de la fertilité.

²⁷ Alejandro JODOROWSKY, *Manuel de psychomagie*, Paris, Albin Michel, 2009, pp. 181-190.



Offrande collective à Iemanjá (2015), proposition participative, **Daniella de Moura**.

Dans les pages suivantes, je propose l'analyse des œuvres de trois artistes qui, tout comme moi, essaient d'établir une lecture non-stigmatisante du sang féminin à travers la citation critique des mythes et rites religieux. Ana Mendieta et Paul-Armand Gette utilisent l'imaginaire des « déesses » provenant des religions et des mythes *archaïques* pour fonder leur citation artistique personnelle et critique sur le sang féminin. Aline P. propose à son tour, une citation qui inverse l'impureté symbolique liée au sang menstruel dans les rites et dogmes du christianisme. Les œuvres ont des écritures symboliques et esthétiques très différentes, pourtant la relation entre sang féminin et mythes religieux est évidente. Ana Mendieta et Aline P. abordent le sujet à partir du « moi », leurs démarches ressemblent à la mienne dans la mesure où nous mettons en œuvre le sang caché de notre identité féminine personnelle. Paul-Armand Gette traite le sang menstruel à travers son altérité masculine. J'ai choisi d'analyser ces œuvres pour tracer, dans le champ artistique, les bordures d'un territoire sensible où le sang féminin peut exister poétiquement à travers la citation critique des mythes religieux. Comprendre les différentes possibilités de « sacralisation » artistique du sang féminin est indispensable pour construire mon propre point de vue critique et aussi pour nourrir les discussions académiques sur le sujet.

Avec un poids symbolique très proche de celui des actes psychomagiques et avec une référence évidente à la *Santeria*²⁸, le sang féminin et le feu ont été largement utilisés par Ana Mendieta dans son œuvre qui croise performance, *land art*, photographie et vidéo. L'artiste a posé d'importantes questions relatives à l'identité culturelle et spirituelle, à la race et au genre. D'origine cubaine, Ana Mendieta a été envoyée en exil aux États-Unis dans le cadre de l'Opération Peter Pan²⁹. Cette séparation, qui devait initialement être temporaire, va se transformer en une épreuve douloureuse pour les sœurs Mendieta. Elles ont dû attendre cinq ans avant de revoir leur mère et leur petit frère et dix-huit ans avant de revoir leur père³⁰. L'expérience difficile avec l'exil a pris une importance significative dans la production artistique d'Ana Mendieta. Son œuvre est devenue une

²⁸ La *Santeria* est une religion originaire des Caraïbes et dérivée des traditions africaines *Yorùbá*. Tout comme l'*Umbanda*, il s'agit d'un syncrétisme établi pas les esclaves avec le christianisme pour garder leurs traditions religieuses qui étaient officiellement interdites.

²⁹ Quand Fidel Castro est arrivé au pouvoir, la famille d'Ana Mendieta a d'abord soutenu le régime, néanmoins, craignant la répression constante et la menace de perte de l'autorité parentale, les parents d'Ana Mendieta ont décidé d'envoyer leurs deux filles adolescentes aux États-Unis. L'opération Peter Pan a été coordonnée entre 1960 et 1962 par les États-Unis et l'archidiocèse de Miami. Plus de 14 000 enfants ont été envoyés depuis Cuba et placés dans 35 États.

³⁰ Le père de Ana Mendieta a fait de la prison pour son implication dans l'opération *Bay of Pigs Invasion*, une tentative d'invasion militaire de Cuba par des exilés cubains soutenus par les États-Unis en avril 1961.

tentative pour trouver une place sur la terre et pour essayer de se définir en termes culturels.

L'exil d'Ana Mendieta était politique, arbitraire et beaucoup plus traumatique que le mien, mais il nous a éveillés au même besoin culturel : un rapprochement aux rites et mythes de nos ancêtres *Yorùbá*. Tout comme moi, Ana Mendieta a grandi dans une famille bourgeoise et catholique, mais qui a permis un grand contact culturel avec les croyances des domestiques afro-américaines qui pouvaient être employées dans nos maisons. Ces références religieuses ont imprégné notre culture et se sont manifestées plus tard dans notre production artistique.

Les *Silhouettes*, série de performances, images et objets qu'elle a commencé en 1973 et qu'elle a poursuivi jusqu'à la fin de sa vie, sont des impressions ou des reliefs de sa silhouette allongée créés sur ou dans le paysage. Tracées avec du sang ou construites avec de la terre, des pierres et plus tard avec du feu et de la poudre à canon, ses œuvres combinent des matériaux intemporels et l'imaginaire d'une « déesse-mère » ou Venus primitive. Simplifiées et stylisées, les *Silhouettes* ont des contours plus ou moins abstraits, elles peuvent aussi prendre la forme d'organes génitaux féminins. Ana Mendieta jouait avec le sang et le feu, une sorte de sémiologie de la mort inspirée du symbolisme primitiviste. La mort se manifeste à travers le rituel comme renaissance, l'éternel retour cyclique de vie et mort. Il s'agit d'une notion empruntée des traditions méso-américaines, caribéennes indigènes et afro-cubaines. L'artiste est partie en expédition artistique au Mexique plus d'une douzaine de fois, elle a réalisé plusieurs *Silhouettes* sur le site archéologique de Yagul à Oaxaca. Pour mieux connaître les traditions afro-cubaines, Ana Mendieta a réalisé depuis 1980 une série de voyages à Cuba. Dans le parc de Jaruco près d'Havana, elle a créé une série de sculptures des déesses amérindiennes de la lune, du vent, des menstruations et de l'eau.

Dans l'œuvre d'Ana Mendieta, le sang accumule des significations symboliques très denses, à la fois trans-historiques et trans-culturelles, dues à la familiarité de l'artiste avec les significations ritualistes et sacrificielles du catholicisme, de la *Santería*, et des rituels précolombiens. Selon Abigail Solomon-Godeau³¹, l'usage qu'Ana Mendieta a fait du sang, et d'autres substances élémentaires comme le feu et la boue, suit le système

³¹ Abigail SOLOMON-GODEAU, *Ana Mendieta Blood Fire*, Catalogue d'exposition, Paris, New York, Galerie Lelong, 2011, p. 7.

de croyance des religions et mythologies syncrétiques. La précision avec laquelle l'artiste articule esthétiquement ces rites et mythes témoigne chez elle d'une connaissance profonde de l'anthropologie, de l'archéologie et de l'ethnographie. Je partage avec Ana Mendieta plusieurs centres d'intérêt artistiques et ethnographiques, la compréhension et la citation critique de la cosmogonie *archaïque* semblent être aussi importantes pour moi que pour elle.



Silhouettes (1973-1985), série photographique, **Ana Mendieta**.

Tout comme les *Silhouettes* d'Ana Mendieta, la vidéo *Offrande à Iemanjá* a été fondée sur la citation esthétique et performative des religions afro-américaines, il s'agit de démarches artistiques imprégnées d'un esprit agnostique et de syncrétisme avec d'autres rituels religieux. Le rituel, au sens commun du terme, est une catégorie extrêmement large qui a été diversement adapté dans l'art contemporain. Au sens ethnographique, le rituel exige une participation collective, une répétition dans le temps et surtout une croyance religieuse, aspects que les pratiques artistiques ne comptent pas avec. Les rituels artistiques s'inscrivent dans une temporalité non-dogmatique unique, il n'y a pas d'authenticité croyante, mais une structure de citation mimétique et performative. Les références aux déesses, aux rites, aux sacrifices et au panthéon des cultures *archaïques* ne se reposent pas sur mes croyances personnelles, ni sur celles d'Ana Mendieta, mais plutôt sur savoir comment négocier et re-négocier des significations esthétiques et culturelles dans les conditions mobiles de la réception. Ce sont des rites sans mythe, des gestes qui remettent en question le sang et le corps féminin. Avec une écriture qui échappe au religieux, les corps des artistes sont investis

par la puissance symbolique, poétique et politique du sang féminin. Les artistes qui travaillent avec de telles questions cherchent, à travers l'art, à se réconcilier avec leurs ancêtres culturels et avec leur propre histoire individuelle.

Les menstrues de la Déesse ou L'apothéose des fraises, série photographique réalisée entre 2000 et 2011 par Paul-Armand Gette, travaille aussi sur l'univers iconographique des déesses *archaïques* ensanglantées. Cependant, chez Paul-Armand Gette, il ne s'agit pas des rites individuels et psychologiques de construction et d'affirmation identitaire, mais plutôt d'une altérité de genre. Paul-Armand Gette est l'artiste-homme qui touche subtilement l'intimité féminine de la « déesse incorporée ». Encore ancré dans la structure artistique traditionnelle et patriarcale de l'artiste-homme qui représente la modèle-femme, Paul-Armand Gette apporte de la substance au débat autour de l'identité de genre quand il attire notre regard sur l'aspect intime et banal du quotidien menstruel de ses modèles. Dans ses séries photographiques, l'artiste établit souvent une relation entre chaque modèle et une déesse ou nymphe de la mythologie grecque³², inspiré de la tradition de la peinture classique et néoclassique. Avec la proposition de *la liberté du modèle*³³, l'artiste a laissé à ses modèles le choix des éléments naturels et des moyens d'interaction corporelle avec la nature. La référence avec la déesse ou la nymphe vient donc des pistes données par la modèle et non plus par l'interprétation individuelle de l'artiste.

Paul-Armand Gette a décidé de s'occuper des menstrues de la déesse quand il préparait « Les Chroniques d'Aphrodite » et était penché sur le pubis de la déesse. Selon lui, sa décision de travailler sur les menstrues a provoqué quelques stupeurs parmi ses convives : « *Ce n'était pas bien d'évoquer un pareil sujet, on alla jusqu'à me faire remarquer que je n'avais pas à me mêler de ce qui ne me concernait pas. Je retrouvais là l'ignoble méthode utiliser les religions pour persuader les hommes de l'impureté des femmes ce qui ne fit que me renforcer dans mes intentions de passer outre.* »³⁴

³² Paul-Armand GETTE, *Quand les nymphes parlent des nymphes que disent-elles ?*, Catalogue d'exposition, Saint Benoît du Sault, Tarabuste, 2002.

³³ Paul-Armand Gette essaye de comprendre qu'elle est la liberté du modèle au-delà des sollicitations de l'artiste. En 1991 l'artiste a lancé une proposition à ses modèles à travers la lettre *La liberté du modèle*, proposition qui bousculait les habitudes et les stéréotypes qui montrent le modèle comme étant aux ordres de l'artiste. Paul-Armand GETTE, *La vulve et les menstrues de la déesse, La liberté du modèle*, Marseille, Al Dante, 1999.

³⁴ Texte de Paul-Armand Gette pour l'exposition *Les menstrues de la Déesse ou L'apothéose des fraises*, consulté en 01 mars 2015 : <http://inferno-magazine.com/2011/12/05/les-menstrues-de-la-deesse-ou-lapothese-des-fraises-paul-armand-gette/>



Les menstrues de la Déesse (2000-2011), série photographique, **Paul-Armand Gette**.

Tout comme Paul-Armand Gette je détourne, à travers la référence aux religions *archaïques*, la notion d'impureté menstruelle du corps féminin forgée par les religions patriarcales. Pourtant, le sang menstruel des déesses menstruées de Paul-Armand Gette n'est pas réel. Leur sang, ni humain ni animal, ne s'écoule pas de leurs corps. C'est une allégorie faite de confiture de fraises, de pétales de rose, du rouge à lèvres, etc. Ce sont des menstrues poétiques, délicates et excitantes de déesses idylliques. Il ne s'agit pas du sang réel qui sèche, forme des croûtes et pue. Paul-Armand Gette a un regard masculin, fétichiste et idéaliste de l'organicité menstruelle du corps féminin, il propose une altérité aseptique capable de toucher le sublime. Dans ses photographies il n'y a rien de la réalité crue du sang menstruel, comme c'est le cas du tampon usagé de mon offrande. Quand les hommes essaient de mettre l'identité féminine en œuvre, c'est toujours une idéalisation stérile et esthétisée qui se matérialise. Alors que les femmes créent des œuvres avec la crudité de leurs corps, ce sont justement les fétiches du patriarcat qui s'effondrent. Pourquoi ne pas photographier les modèles pendant leurs règles, avec l'écoulement réel de leur sang dans la nature ? La réalité humorale du corps menstrué semble être un tabou même pour des artistes intéressés par la question.

Le regard masculin sur la poétique des menstrues paraît être susceptible de déranger socialement encore plus qu'une mise en œuvre féminine. Les hommes n'ont pas le droit de parler du corps féminin au niveau de sa réalité organique et intime. Ils ont le droit de détourner, de dominer, de manipuler et de réduire en fétiche le corps de la femme, mais ils n'ont pas le droit de parler de leur réalité humorale. La poétique des

menstrues de la Déesse est une contestation sociale et artistique en faveur des femmes - même avec un regard aseptique, idéaliste et sublime d'une réalité beaucoup plus abjecte - parce qu'il s'agit d'un regard masculin positiviste sur les menstrues féminines, un regard qui est pratiquement inexistant dans la culture contemporaine. Le regard poétique d'un artiste-homme sur le sang féminin est un acte libérateur, autant pour les femmes que pour les hommes.

En sortant du contexte *archaïque*, mais avec un poids de réalité sanguine et de critique socio-religieuse extrêmement puissant, Aline P. a réalisé une performance qui met en échec toute la tradition judéo-chrétienne de pollution du sang menstruel. La performance *Amen*³⁵ est une mise en scène religieuse, une parodie de l'eucharistie qui utilise le sang menstruel de l'artiste à la place du sang symbolique du Christ, représenté dans la messe par le vin rouge. Lors du Festival Alamedeando à Seville en 2010, l'artiste propose la performance sur une place publique. Aline P. arrive habillée en prêtresse et portant un verre à pied plein d'eau, une serviette blanche et une hostie. Sur une table, elle exécute, sans jamais parler, les gestes du prêtre lors de l'eucharistie de la messe. Après la *bénédiction* du contenu du verre et de l'hostie, l'artiste monte sa soutane et enlève de sa vulve un tampon plein de sang qui est dilué dans l'eau. Après une deuxième *bénédiction*, l'artiste mange l'hostie et bois le sang menstruel.



Amen (2010), performance, **Aline P.**

³⁵ Vidéo *Amen* de Aline P., consulté le 01 mars 2015 : <https://vimeo.com/20468410>

Avec la citation critique de la *performativité* catholique, la performance de Aline P. a établi un détournement de la notion biblique de pollution menstruelle. Sans exalter le contexte *archaïque*, l'artiste propose l'effondrement des connotations d'impureté menstruelle à l'intérieur même des croyances religieuses patriarcales. Le Lévitique, en particulier les chapitres 15-19 et 24, détermine les lois de la pureté rituelle envers les quatre types de souillures chez la femme (accouchement ; menstrues ; écoulement du sang hors du temps des règles ; impureté étrangère qui vient des rapports sexuels). Les menstrues sont indiquées comme la souillure par excellence, les pouvoirs maléfiques qu'elles provoquent sont contagieux et se transmettent par contacts directs et indirects.³⁶

Les interprétations symboliques du sang féminin comme sang non-polluant peuvent être présentes dans les religions matrilineaires. Ces valeurs positives ont été pourtant effacées dans les religions patrilineaires par la présence du sang sacrificiel masculin. Les femmes accouchent à travers la chair et le sang de simples mortels, à travers le sacrifice des hommes, naît la patrilinéarité, en rapport avec les dieux et dans le christianisme, à l'incarnation de dieu lui-même. Les femmes sont exclues des rites sacrificiels, pendant le Moyen Âge les femmes menstruées étaient interdites de participer à l'eucharistie,³⁷ le rite sacrificiel central de l'Église chrétienne.³⁸ Lié à Dieu et à Jésus Christ, le sang est une substance sacrée représentant la puissance procréatrice masculine. Le corps et le sang du Christ, métaphoriquement consommés lors de l'eucharistie, se sont développés en dispositif central des services de culte. Le corps blessé du Christ, sa mort et résurrection ont signalé la rédemption de l'humanité. Le christianisme fait coïncider le sang et la chair dans le corps, et le Christ rend licite, pour les hommes, la souillure du sang, alors que cela reste tabou pour les femmes. Le Christ est le premier homme à souiller de sang ses linges, et le Saint-Suaire est conservé comme une véritable relique.³⁹

³⁶ Claire LAHUERTA, « Le sang menstruel dans l'art contemporain, Entre sécrétions féminines et fureur utérine : histoire d'un héritage », dans Dominique CHATEAU et Claire LEMAN, *Représentation et modernité*, Paris, Les Publications de la Sorbonne, 2003, pp. 187-188.

³⁷ Melissa MEYER, *Thicker than water, The Origins of Blood as Symbol and Ritual*, New York, Londres, Routledge, 2005, p. 199.

³⁸ Le sacrifice n'implique pas forcément le meurtre rituel d'animaux et d'humains, la simple présence du sang dans certains rites peut être manipulée dans une intention sacrificielle. Dans le nouveau testament il n'y a pas de passages qui suggèrent l'eucharistie comme un rituel sacrificiel. *Ibidem*, pp. 192-193.

³⁹ Claire LAHUERTA, « Le sang menstruel dans l'art contemporain, Entre sécrétions féminines et fureur utérine : histoire d'un héritage », dans Dominique CHATEAU et Claire LEMAN, *Représentation et modernité*, Paris, Les Publications de la Sorbonne, 2003, p. 189

Une fois exclues, les femmes ont confisqué le sang symbolique pour la réalisation spirituelle de leurs visions privées. Elles ont réalisé par l'imagination ce qui a été nié en réalité. Les stigmates se sont habituellement manifestés sur le corps de femmes, seuls deux hommes ont exhibé des stigmates.⁴⁰ Dieu s'est incarné sous forme humaine, mais l'humanité du Christ provient du corps de Marie. La chair et le sang féminins ont racheté le monde. Lorsque les femmes ont consommé le corps et le sang du dieu humanisé, elles ont symbolisé encore plus dramatiquement la notion d'immortalité. À travers des dénonciations de diffamation du sang du Christ, les Chrétiens ont accusé sorcières, juifs et hérétiques. Au cours du bas Moyen Âge, les chrétiens ont tué plus de 100.000 personnes et détruit plus de 150 communes pour venger les accusations de diffamation du sang du Christ.⁴¹

La manipulation, hors du contexte médical et scientifique, du sang et d'autres résidus abjects est encore de nos jours associée à la sorcellerie. Socialement, j'ai été plusieurs fois accusée d'être une « sorcière », qui manipule des résidus humains pour « jeter » des « sorts » aux gens. Certaines personnes ont déjà refusé de me donner leurs résidus corporels en évoquant cette excuse. D'une certaine façon métaphorique, mes performances artistiques ou *actes psychomagiques* peuvent être interprétés comme des « sorts » qui cherchent à « empoisonner » les valeurs patriarcales qui castrent le corps et les humeurs féminines.

Tout en allant plus loin que les dites « sorcières » du Moyen Âge, qui revendiquent l'équilibre entre les pouvoirs masculin et féminin dans la réincarnation, Aline P. propose un symbolisme fondé exclusivement sur le pouvoir féminin. Avec *Amen* le sang menstruel sort des ombres du tabou et de la souillure symbolique pour être consommé avec la même solennité que les chrétiens boivent le sang du Christ. Dans ce geste, Aline P. fait s'effondrer le pouvoir masculin sur le sang sacrificiel et donne au sang féminin, déjà procréateur-charnel, le pouvoir procréateur-spirituel qui appartenait seulement aux hommes. Au sein de la tradition rituelle chrétienne, *Amen* rassemble le sang menstruel et le sang sacrificiel dans un rite qui efface complètement le pouvoir masculin. Dans l'eucharistie d'Aline P., le sang sacrificiel provient d'une femme et il est

⁴⁰ Melissa MEYER, *Thicker than water, The Origins of Blood as Symbol and Ritual*, New York, Londres, Routledge, 2005, pp. 199-200.

⁴¹ Le Concile de Trente, qui a d'abord établi le pouvoir exclusif du sacerdoce sacrificiel, a donné la preuve de la puissance du sacrifice pour structurer la société sur la commande des grands prêtres des cultes ancestrales. *Ibidem*, pp. 200-202.

cannibalisé par cette même femme lors d'un rituel qui la distingue comme prêtresse, un rituel où tout le pouvoir symbolique sanguin appartient seulement aux femmes.

Comme nous l'avons vu dans le chapitre antérieur, les rituels artistiques de sang, sacrificiels ou pas, échouent en tant que rituels véritablement religieux. L'art s'approprie culturellement des religions et ses rites à travers le mimétisme performatif, la citation critique et la re-signification symbolique. Si, dans le champs religieux, les rites sont fortement cadrés par les dogmes et l'obéissance aux textes sacrés, dans le milieu artistique la liberté est absolue ; liberté même de blasphème et de diffamation religieuse. L'un des rôles critique de l'art se joue dans l'univers religieux du sacré : de la critique laïque au syncrétisme agnostique, toutes les nuances sont possibles pour remettre les valeurs religieuses et culturelles en question. Les religions aujourd'hui ont beaucoup plus à voir avec le politique et l'économique qu'avec le spirituel, et critiquer ces religions dans le champ artistique devient plus éminent que jamais. Si dans certaines régions du monde quelques religions ont fini par adoucir leurs lois intransigeantes envers la réglementation du comportement des femmes, c'est grâce à une large tradition de dures critiques aux dogmes les plus solides. L'art devient ainsi un important champ de réflexion critique où l'esthétique peut remodeler le symbolique.

Les œuvres analysées dans ce chapitre essayent de rééquilibrer positivement les énergies féminines dans l'univers symbolique du sacré. Entre la citation critique des contextes religieux *archaïque* et contemporain, ces œuvres proposent le syncrétisme entre art, rites et mythes religieux. Une véritable émancipation sociale des femmes ne sera envisageable qu'à travers la valorisation symbolique du corps féminin à l'intérieur des religions. Les femmes ne pourront jamais avoir la même valeur sociale, politique, économique, culturelle et intellectuelle que les hommes si leur organicité corporelle continue à être un tabou abject et polluant. Les dogmes religieux qui ont fondé ces tabous sociaux sont même capables d'envahir le champ social strictement laïque, avec des conséquences désastreuses pour les politiques féministes. C'est avec l'énergie cyclique du changement, de la mort et de la renaissance, que plusieurs femmes-artistes et moi-même réalisons nos *actes psychomagiques* de libération esthétique et reconstruction symbolique du sang féminin.

CHAPITRE 2 - POUVOIRS DE L'ART MENSTRUEL :

REVÊTEZ-VOUS DE MON SANG

Dans la production artistique récente, une grande quantité de femmes-artistes utilisent leur sang menstruel comme encre ou peinture sur des supports traditionnels tels que le papier, la toile et le tissu, et ne s'éloignent pas beaucoup des techniques traditionnelles des Beaux-Arts. Le sang menstruel fonctionne très bien comme encre ou peinture, il faut seulement le collecter avec une coupe menstruelle pour avoir du sang pur et liquide. Mon flux menstruel n'est pas très intense, et la peinture en aquarelle, augmentée en volume avec l'eau, est devenue la meilleure technique pour travailler picturalement avec mes règles.

Avec le projet *Revêtez-vous de mon sang* (2014), mon objectif n'était pas de faire de simples aquarelles avec du sang menstruel, mais de projeter ces images sur des corps afin de les « habiller » virtuellement. Dans une série ultérieure, *Revêtez-vous de mes cheveux* (2009-2010), j'ai habillé virtuellement les corps des modèles¹ avec des projections de tissages en cheveux. Pour *Revêtez-vous de mon sang*, huit dessins de mode sur papier aquarelle (quatre modèles féminins et quatre masculins) ont été réalisés au cours de trois cycles menstruels. J'ai travaillé l'aquarelle de sang en tons de rouge et marron, les tonalités varient en fonction du moment de l'écoulement. Le sang est parfaitement absorbé par le papier et ne perd pas sa couleur, il ne rentre pas en décomposition. Par contre, le sang stocké dans des flacons perd vite sa couleur rouge en s'oxydant au contact de l'oxygène. Pour conservation, le sang doit rester dans le réfrigérateur ou être mélangé avec quelques gouttes de formol. Les aquarelles photographiées avec la pellicule diapositive ont été ensuite projetées sur les corps nus ainsi habillés virtuellement avec les vêtements de sang menstruel.

Les dessins reprennent l'esthétique des dessins de mode, avec des modèles élancés très éloignés de la réalité. Ainsi, les dessins ne sont pas ajustés aux corps. Une métaphore du débordement esthétique des corps qui ne remplissent pas le modèle de beauté. Le corps des modèles nus serait chargé de sensualité s'il n'était pas imprégné de l'abjection menstruelle qui les enveloppe. Hal Foster a développé l'idée surréaliste de

¹ Dans les séries photographiques *Revêtez-vous de mes cheveux* et *Revêtez-vous de mon sang*, les modèles sont en effet des amis proches qui se sont investis dans les projets.

*beauté convulsive*². Il définit une esthétique qui a moins à voir avec le beau qu'avec le sublime. La *beauté convulsive* souligne l'informe et vise l'irreprésentable, tout autant que le sublime, en mêlant plaisir et peur, attraction et répulsion. Ce plaisir négatif, qui définit le féminin comme intuition de la pulsion de mort, s'articule toujours sur le corps de la femme.

Les femmes photographiées dans la série se retrouvent réellement nues, mais sur leur nudité charnelle se matérialise virtuellement la marque du fétiche. Selon Jean Baudrillard³, le corps féminin *presque* nu est le territoire de la démarcation, sur lui tout un réseau de marques et de signes viennent le quadriller, morceler, nier dans sa différence et son ambivalence pour l'organiser en un matériel structural d'échange/signe. Les accessoires (cache-sexe, porte-jarretelles, strings, ceintures, colliers, bracelets, etc.) posés sur ce corps *presque* nu fonctionnent comme des lignes de démarcation des zones érogènes en articulant une castration symbolique. Ces lignes ou « barres » transforment les zones érogènes en zones érotisées à travers le signifiant phallique.⁴ L'érotisation réside dans l'érectilité d'un fragment de corps marqué, il s'agit d'une fantasmagorie phallique. Cette opération permet au sujet qui regarde le corps de se redéfinir comme phallus. Avec le corps positivé et fétichisé, le sujet peut s'identifier à lui et se le réapproprier en y imprimant ses propres fantasmes.

Avec le détournement symbolique du signe menstruel sur la « barre » phallique, un *bruit* d'identification est provoqué dans le système signifiant-signifié. Briser la mise en scène de la castration fait sortir le corps féminin de la menace d'objectification et de manipulation établie par le fétiche. Le corps ironiquement *fétichisé* en menstrues n'est plus un corps passif castré par un phallus fantasmagorie, mais un corps menaçant, capable d'empoisonner le regard extérieur castrateur. L'ambiguïté symbolique d'un « phallus menstrué » trouble le système et ouvre une brèche dans la structure du fétiche. L'abjection, construction patriarcale sur l'identité féminine, marque désormais le corps de la femme avec une sorte d'*anti-fétiche*. Cette démarche instaure une féminité active, capable de marquer son propre corps avec l'altérité de son genre, déstabilisant ainsi la stratégie fétichiste de la domination masculine.

² Hal FOSTER, *Compulsive Beauty*, Cambridge/Londres, The MIT Press, 1993, pp. 28-29.

³ Jean BAUDRILLARD, *L'échange symbolique et la mort*, Paris Gallimard, 1976, p. 156.

⁴ *Ibidem*, pp. 155-156.

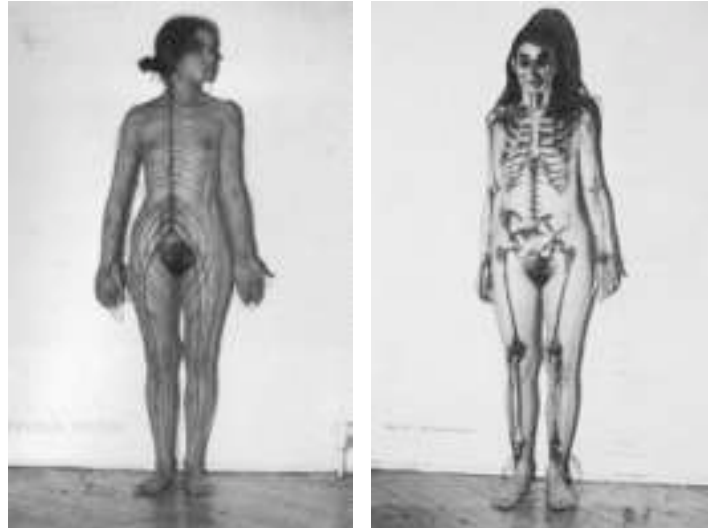


Revêtez-vous de mon sang (2014), série photographique, Daniella de Moura.

Le corps *habillé* en sang menstruel ne se distribue pas en « symboles » masculins ou féminins, la structure territoriale de ce jeu de détournement de la castration est complexe et échappe à la dichotomie. Dans la structure du fétiche, le corps est entièrement disponible pour le « marquage » phallique. Les corps habillés en sang menstruel sont aussi à disposition, mais sans aucune passivité, ils ont été marqués par leur propre caractère identitaire humoral. Les menstrues bouleversent le signe du phallus sans pour autant inverser la structure de la castration. *Revêtez-vous de mon sang* est une « chimère hermaphrodite » du fétiche, le phallus menstruel qui déborde en abjection marque le corps en zones érogènes.

L'esthétique de la modification corporelle temporaire et virtuelle, réalisée avec des outils technologiques, a été largement explorée tout au long de la récente histoire de l'art. Au début des années 1970, Ana Mendieta a expérimenté plusieurs aspects de la performance avant de développer ces *Silhouettes*. En tant qu'étudiante du programme d'Inter-media de l'Université de l'Iowa, l'artiste a été introduite aux nouveaux médias expérimentaux de l'époque. Dans une série photographique *sans titre*, Ana Mendieta a projeté des diapositives anatomiques sur son corps nu, une démarche artistique très semblable à la série photographique *Revêtez-vous de mon sang*. Dans les deux séries le corps, qui se retrouve réellement nu, est virtuellement *habillé* avec des projections diapositives. Ana Mendieta a construit virtuellement sur sa peau son utérus, son squelette, ses muscles et son système veineux. Elle permet ainsi que son intérieur corporel abject puisse s'échapper virtuellement de l'enveloppe de la peau et déborder sur la représentation artistique de son corps nu.

Revêtez-vous de mon sang et la série *sans titre* d'Ana Mendieta proposent le débordement de l'intérieur corporel virtuellement « tatoué » sur la peau. Les deux séries construisent des architectures érogènes à la place de l'érotisation du corps féminin. Ces images n'échappent pas à la structure esthétique du fétiche et à la disponibilité du corps féminin nu. Cependant, les éléments qui marquent ces corps ne sont plus purement phallogratiques, la complexité organique des altérités de genre a éclaté. Nos corps nus, et virtuellement habillés avec notre propre abjection, sortent de l'objectification du regard fétichiste pour assumer nos identités de genre. Cette démarche crée des corps marqués par une *beauté convulsive*, capable d'assumer l'ambigüité symbolique de la beauté féminine.



Sans titre (1973), série photographique, **Ana Mendieta**.

La construction de la beauté féminine passe naturellement par un processus éducatif. Depuis la petite enfance, les filles sont endoctrinées par le biais d'activités ludiques qui leur apprennent comment les femmes doivent s'occuper de leur apparence pour être belles. Dessiner des vêtements et les projeter sur le corps nu pour l'habiller rappelle les jeux d'enfant avec les « poupées en papier ». Les figurines en carton peuvent être habillées et ré-habillées toute comme mes modèles et moi-même. *Revêtez-vous de mon sang* propose ainsi une activité artistique ludique et légère pour la construction d'une sorte de « beauté menstruelle ».

En utilisant les dessins d'anatomie pour habiller le corps, l'œuvre d'Ana Mendieta reste aussi proche de cet univers qui transite entre le ludique et l'éducatif. Ces démarches enlèvent un peu de la connotation dangereuse de l'intérieur corporel en réalisant une activité amusante avec lui. Pourtant, *Revêtez-vous de mon sang* ne reste pas dans la représentation visuelle de l'abjection. Le sang menstruel est passé par l'asepsie du virtuel mais il a été réellement utilisé dans l'œuvre. Le sang a toujours eu une connotation grave, son écoulement rappelle la violence masculine ou la pollution féminine. Démystifier l'angoisse austère du sang à travers le ludique est un des objectifs esthétiques de l'œuvre.

Symboliquement, le sang masculin est célébré car il est censé provenir d'actes de courage et de virilité alors que le sang menstruel féminin est lié à la sexualité et à la reproduction. Le sang s'écoule des femmes et les hommes versent le sang. La revanche du sang, le prix du sang, la soif de sang, le sang grandiloquent et viril s'oppose à la

honte du sang menstruel. Cependant, le sang féminin est le sang qui donne la vie, le sang qui coule sans blessure. D'après certaines évidences archéologiques du Paléolithique⁵, dans les constructions symboliques du sang masculin et du sang féminin la dichotomie a créé une tension polarisée et complémentaire. Leurs pouvoirs symboliques ont dû être écartés et déséquilibrés à cause de la peur que la puissance de l'un puisse interférer sur l'autre. Symboles, rituels et métaphores négocient cette tension entre le sang de la vie des femmes et le sang de mort des hommes.

Les ethnologues ont cherché pendant longtemps à expliquer l'apparition du symbolique et des expressions culturelles au paléolithique supérieur. Chris Knight propose une explication pour l'émergence de manifestations culturelles, religieuses et artistiques comme étant la conséquence évolutive d'une sorte de « grève du sexe ». La théorie du « *sex strike* »⁶, propose que la synchronisation menstruelle des femmes a joué un rôle très important dans l'organisation socio-culturelle des *homo sapiens*. Chris Knight a interprété les figurines des Venus peintes en rouge et ocre comme des effigies développées par les femmes pour montrer leur période menstruelle, faire la « grève du sexe » et envoyer les mâles à la chasse. Indépendamment des conclusions effectives de cette théorie, il est évident que pendant le paléolithique supérieur la peinture ocre était largement utilisée pour symboliser le sang féminin.

Dans un rapport de dichotomie entre les sangs féminin et masculin, Melissa Meyer a proposé dans *Thicker than water, The Origins of Blood as Symbol and Ritual*, qu'une grande partie du culte à des déesses primitives répond aux aspirations féministes d'un âge d'or matriarcale qui n'a en effet jamais existé. Elle soutient que les figurines des Venus peintes en ocre peuvent représenter la fertilité féminine, mais qu'il n'y a aucune évidence de la supériorité symbolique de leur sang, condition nécessaire pour la

⁵ Melissa MEYER, *Thicker than water, The Origins of Blood as Symbol and Ritual*, New York, Londres, Routledge, 2005, pp. 44-45.

⁶ Dans le modèle de « *sex strike* » proposé par Chris Knight, le facteur déterminant est l'augmentation de la taille du cerveau humain. La taille de la tête a rendu la naissance prématurée, pour que le nouveau-né puisse passer par le bassin de sa mère. Cela implique une dépendance plus longue du nouveau-né par rapport aux autres primates. La croissance du cerveau a exigé également un apport supplémentaire de nourriture et donc un investissement plus important de la part des mâles. Il propose donc que la solidarité de genre, et non pas la coopération entre les sexes, a été le premier changement vers un comportement culturel. Face aux difficultés de l'enfantement et la charge des petits, les femelles *homo sapiens* ont détourné leur intérêt pour les mâles dominants et ont privilégié les rapports avec d'autres mâles dans une sorte de pacte d'aide mutuelle. A la différence des chimpanzés, les femelles *homo sapiens* n'ont pas d'instincts sexuels pendant l'ovulation et peuvent être réceptives ou refuser le sexe à n'importe quel moment. Les menstrues sont aussi plus abondantes chez les *homo sapiens* marquant une sorte d'interdiction sexuelle. L'influence hormonale que les femelles humaines peuvent avoir les unes sur les autres établit la régulation de leur période menstruelle. Chris Knight suppose donc que les femmes se sont organisées pour faire une « grève du sexe » pendant leurs règles et envoyer les mâles à la chasse. Chris KNIGHT, *Blood Relations, Menstruation and the Origins of Culture*, New Haven, Yale University Press, 1991.

théorie du « *sex strike* ». Les divinités féminines pourraient prospérer même au sein du patriarcat oppressif. Reflétant la réalité primitive ou pas, de nombreux mythes décrivent des périodes *archaïques* où les femmes avaient une importance symbolique considérable, probablement en tension avec le pouvoir masculin.

Selon certaines preuves archéologiques⁷, les premiers groupes matrilineaires du centre-est européen ont été déplacés jusqu'à leur complète disparition par des groupes patriarcaux venus du sud de la Russie. Les femmes ont été dépouillées de leur pouvoir de procréation, tandis que les hommes ont été imprégnés avec le potentiel génératif. Ils ont imaginé que la coagulation du sang menstruel dans l'utérus permettait aux bébés de prendre forme, et que le sperme masculin serait la seule humeur fécondante. Le sang masculin instaure ainsi la descendance patrilinéaire et l'appartenance à un clan. Les femmes, qui donnent la vie, ont été perçues comme celles qui donnaient la mort. Cela a servi à annihiler ou nier la puissance créatrice des femmes et à dévaluer la sexualité féminine. La perte de sang, le signe le plus explicite de la féminité, signifiait désormais négativement comme étant la mort.

Faire sortir la femme, son corps et sa valeur symbolique de ce cycle vicieux d'instrumentation non-identitaire est une tâche difficile. Une véritable identité féminine peut exister seulement en dehors des déformations construites par le patriarcat. Les artistes qui utilisent le sang menstruel comme encre et peinture réalisent un important travail de démystification du caractère abject et polluant du sang menstruel. Ces œuvres montrent que le sang féminin n'est pas une substance dangereuse et dégoûtante qui doit disparaître immédiatement après son écoulement.

Parmi une grande variété d'artistes qui travaillent le sang menstruel comme peinture pour la création de motifs décoratifs, figuratifs ou abstraits, j'ai choisi d'analyser les œuvres *Menstrala* de Vanessa Tiegs, *Les mouchoirs menstruels* de Laëtitia Bourget et *Isilumo siyaluma* de Zanele Muholi. Les œuvres, très différentes entre elles, donnent un bon panorama des possibilités esthétiques, conceptuelles et symboliques capables d'être tracées avec du sang menstruel. Ma sélection a été construite en partie par des aspects esthétiques, mais ils ont été fondés principalement sur les discours artistiques et

⁷ Uni LINKE, *Blood and Nation, The European Aesthetics of Race*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1999. Uni LINKE, « Manhood, Femaleness, and Power » dans *Society for Comparative Study of Society and History* 34, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, pp. 579-620. Cité dans : Melissa MEYER, *Thicker than water, The Origins of Blood as Symbol and Ritual*, New York, Londres, Routledge, 2005, pp. 39-43

politiques qui accompagnent les œuvres. Réaliser des œuvres d'art avec du sang menstruel devient une activité de plus en plus courante, l'intérêt repose donc sur les nuances discursives des œuvres.

Pendant trois années Vanessa Tiegs a travaillé sur *Menstrala*, une série de quatre-vingt-huit peintures réalisées avec son sang menstruel. L'artiste a développé sa technique en ajoutant du vernis acrylique à son sang menstruel pour garder l'aspect brillant et mouillé du sang frais. Vanessa Tiegs s'intéresse à la mythologie, à l'astrologie, aux sites archéologiques du néolithique, à l'analyse des rêves et à la psychologie archétype féminine et à présent elle développe des traitements pour les tensions pré-menstruelles. D'après ces recherches, le mot *rituel* vient de la racine *r'tu* qui veut dire menstruation en sanskrit, et le mot *tabou* vient de la racine *tapua* qui veut dire menstruation et sacré en polynésien. L'artiste défend les théories qui soutiennent l'idée que les premiers rites *archaïques* étaient menstruels. Selon cette hypothèse, les rites menstruels étaient une façon de compter le temps, en lien avec le cycle lunaire, et de fabriquer des cosmétiques pour une sorte de communication menstruelle avec les hommes.⁸ Pour Vanessa Tiegs, le concept de *Menstrala* est d'affirmer la puissance symbolique du sang menstruel comme le principal cycle de renouvellement de la vie.⁹

Vanessa Tiegs présente son œuvre comme un journal visuel périodique, les peintures racontant son intimité menstruelle. *Menstrala*, terme créé par l'artiste avec la combinaison des mots menstruation et mandala (cercle en sanskrit), nous rappelle que le sang menstruel est le seul sang qui coule sans violence, c'est le sang du renouvellement. L'artiste défend que les femmes sont les créatrices de la vie en constante renouvellement sur une base cyclique. Le corps des femmes symbolise une résurrection mensuelle à partir de l'apparition de la ménarche, jusqu'à la pleine expérience de ménopause. Pour Vanessa Tiegs, c'est la matière première de *Menstrala* qui garde le message conceptuel des œuvres, la force des images ne réside pas dans leur construction purement esthétique.

⁸ Vanessa Tiegs rejoint la théorie du « sex strike » proposée par Chris Knight.

⁹ Interview avec Vanessa Tiegs pour le FHM Magazine, consulté en 01 mars 2015 : <http://www.vanessatiegs.com/creations/menstrala/>



Menstrala (2003), série de peintures menstruelles, **Vanessa Tiegs**.

Vanessa Tiegs, ainsi qu'une grande partie des artistes qui ont travaillé avec leurs règles, est en accord avec les féministes de la deuxième moitié du XX-ème siècle qui ont glorifié leurs menstrues. Selon Melissa Meyer¹⁰, les féministes ont d'abord minimisé les menstrues, à cause de la croyance selon laquelle les femmes n'avaient pas besoin de les avoir tous les mois. Les féministes minimisantes, aspiraient à être libres du sang menstruel et de toutes les constructions négatives qui viennent avec. Les glorificatrices, au contraire, ont célébré leurs menstruations à travers différents médias, elles ont exprimé la joie de leur récente découverte positiviste. Elles ont découvert des déesses et des rites matriarcaux, réels ou imaginaires, capables d'élever le statut symbolique des femmes. Des femmes menstruées se sont assises sur le papier ou la toile pour créer des impressions de sang. Les glorificatrices ont imaginé des femmes *archaïques* organisées autour de sororités menstruelles. Néanmoins, les féministes glorificatrices n'ont pas vraiment réalisé qu'en définissant les femmes simplement par leurs aspects physiques, même dans un esprit de célébration, elles se sont mises dans le vieux camp victorien d'Edward Clarke¹¹, seulement remis à jour.

Les Victoriens ont défini les femmes par rapport à leur cyclicité menstruelle, et les femmes sont encore considérées comme les humains les plus cycliques.¹² Pourtant,

¹⁰ Melissa MEYER, *Thicker than water, The Origins of Blood as Symbol and Ritual*, New York, Londres, Routledge, 2005, pp. 157-159.

¹¹ Edward H. CLARKE, *Sex in Education, or, A Fair Chance for Girls*. Boston, Houghton Mifflin, 1873.

¹² Melissa MEYER, *Thicker than water, The Origins of Blood as Symbol and Ritual*, New York, Londres, Routledge, 2005, p. 159.

toute vie sur terre, y compris celle des hommes, est cyclique. Des chronobiologistes¹³, qui étudient la rythmicité humaine, montrent que de nombreuses fonctions corporelles adhèrent à un cycle rythmique quotidien. Le terme « circadien » caractérise la dynamique cyclique de toute forme de vie, y compris les organismes unicellulaires. Presque toutes les fonctions humaines (température corporelle, tension artérielle, fréquence cardiaque et respiratoire, etc.) sont cycliques.

Vers la fin du XX-ème siècle, il était courant d'attribuer le comportement cyclique des femmes aux « hormones en rage ». Les hommes et les femmes produisent tous des hormones sexuels et des stéroïdes sexuels, mais à des concentrations différentes. Lequel d'entre eux « rage » ? Les niveaux d'œstrogène chez la femme montent et tombent dans une courbe mensuelle équilibrée, la production de testostérone chez l'homme est beaucoup plus erratique. La testostérone se produit en rafales, créent des oscillations extrêmement rapides qui donnent des graphiques en zigzag. Le point ici est de déconstruire la notion que l'anatomie féminine « enrage » cycliquement, rendant les femmes altérées et incontrôlables, pendant que les hommes restent « équilibrés » dans une dynamique acyclique.¹⁴

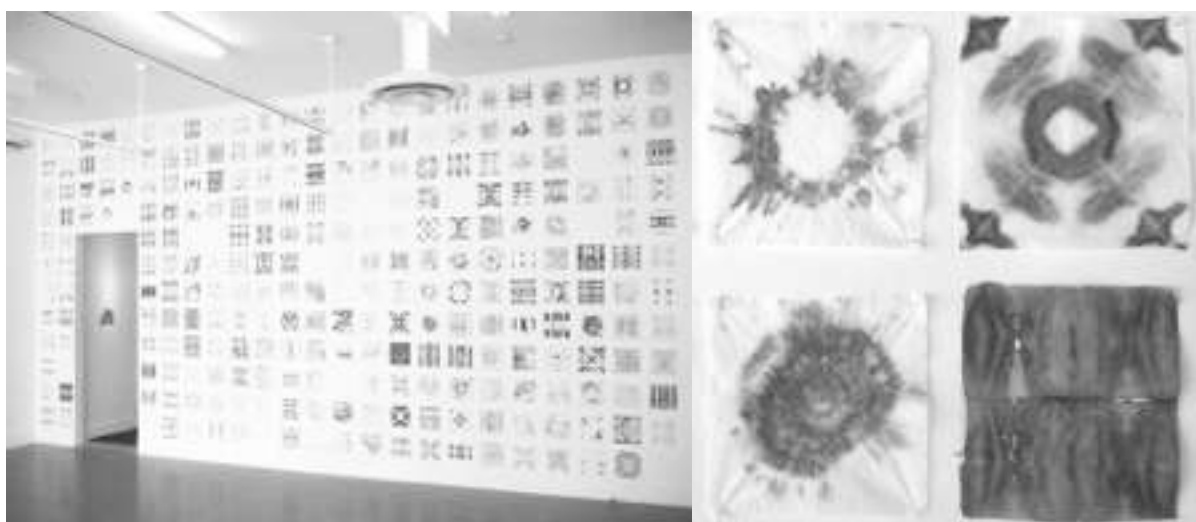
Il ne s'agit donc pas de *mystifier* l'organicité féminine comme plus proche de la nature et du cycle de la vie. Le corps féminin est seulement le corps où la structure cyclique de la vie est la plus visible, et c'est la raison pour laquelle ce corps a été diabolisé pendant toute l'histoire. Il ne faut pas établir une sorte de guerre des genres pour contrôler le pouvoir symbolique relatif à la nature et aux cycles de la vie. L'intérêt conceptuel du sang menstruel dans l'art répond à une tentative pour rééquilibrer et mettre à jour la complexité et la pluralité des relations de genre dans l'ordre symbolique. Les artistes qui mettent leur organicité menstruelle en œuvre doivent être conscients que certains « pièges ésotériques », autour de la cyclicité féminine et des sociétés *archaïques* matriarcales, peuvent se produire.

Avec un regard sur le cycle menstruel moins « ésotérique » que celui de Vanessa Tiegs, Laëtitia Bourget a aussi réalisé une sorte de journal menstruel. *Les mouchoirs menstruels* (1997-2005) sont une collection de mouchoirs en papier teintés avec du

¹³ Lynne LAUBERG, *Body Rhythms, Chronobiology and Peak Performance*, New York, Morrow, 1994. Dora HAYES, *Chronobiology, Its Role in Clinical Medicine, General Biology, and Agriculture*, New York, Wiley-Liss, 1990. Peter REDFERN, *Circadian Rhythms in the Central Nervous System*, Londres, Macmillan, 1985. Cité dans : Melissa MEYER, *Thicker than water, The Origins of Blood as Symbol and Ritual*. New York, Londres, Routledge, 2005, pp. 159-160.

¹⁴ *Ibidem*, p. 159.

sang menstruel, sperme et urine. Cette activité menée par l'artiste pendant ses règles, consiste en une utilisation ludique de petits mouchoirs en papier, placés dans la culotte à la place des serviettes hygiéniques. Une fois imprégnés de sang, les mouchoirs sont dépliés et épinglés au mur. Visuellement, les images évoquent les tests de Rorschach ou les motifs de carreaux hydrauliques. L'ensemble, comprenant environ sept cents mouchoirs classés par mois, constitue une forme de journal intime des cycles du corps et de l'activité artistique.



Les mouchoirs menstruels (1997-2005), installation, **Laëtitia Bourget**.

Selon Simone de Beauvoir : « *Le sexe féminin est mystérieux pour la femme elle-même, caché, tourmenté, muqueux, humide ; il saigne chaque mois, il est parfois souillé d'humeurs, il a une vie secrète et dangereuse.* »¹⁵ Pourtant, ce « mystère dangereux » vient d'une construction symbolique érigée sur les tabous menstruels, il ne s'agit pas de la réalité organique des femmes. Avec *Les mouchoirs menstruels*, Laëtitia Bourget essaie d'exposer l'intimité cachée de la femme sans mystère ou danger. La connotation ludique de son œuvre nous montre qu'il s'agit d'un événement habituel, banal et inoffensif qui arrive régulièrement dans la vie des femmes. Assumer son sang menstruel de façon légère et ludique est une forme efficace de montrer qu'il n'y a aucune raison d'avoir honte de ces humeurs. Démarche engagée mais non politique, féminine mais pas forcément féministe, Laëtitia Bourget se démarque de celles qui l'ont précédée par une attitude poétique ludique et résolument autodérisoire de son identité féminine.

¹⁵ Simone de BEAUVOIR, *Le deuxième sexe, Vol. 1, Faits et les mythes*, Paris Gallimard, 1976, p. 166.

Ma démarche artistique ne ressemble pas, au niveau purement esthétique, aux œuvres de Vanessa Tiegs et de Laëtitia Bourget. J'ai voulu analyser ces deux journaux menstruels pour mettre en évidence leur différence d'abordage symbolique, très important pour tracer le champ de l'art menstruel. Le discours de glorification des règles, adopté par Vanessa Tiegs, est extrêmement courant chez les artistes qui travaillent picturalement leur sang menstruel ; *Menstrala* est seulement un exemple parmi d'autres. En revanche, *Les mouchoirs menstruels*, avec leur connotation ludique, est symboliquement proche de la démarche de *Revêtez-vous de mon sang*. Le souvenir des « poupées de papier » de mon enfance a été ravivé par une activité aussi ludique que les journaux menstruels de mouchoir. Je propose ainsi, tout comme Laëtitia Bourget, une démystification des règles à travers un jeu d'enfant amusant et familier.

La liberté créative et symbolique de l'art ouvre un important champ de dialogue sur le corps mais aussi sur les droits des femmes. Un possible chemin pour les démarches menstruelles affirmatives est celui de la démystification, avec la réalisation d'œuvres qui emploient le ludique et le « beau ». Une autre méthode aussi importante est celle de la dénonciation de la misogynie. Je viens d'une culture très misogyne, la banalisation du viol est une réalité frappante au Brésil. J'ai plusieurs amies qui ont été violées, par des inconnus ou par des proches, et à des âges très différents. Aucun des violeurs n'a été mis en prison et elles ont dû surmonter seules les traumatismes infligés par ce crime sexuel. Pendant que je révise ce chapitre, je viens d'apprendre qu'une fille de seize ans a subi un viol collectif à Rio de Janeiro. Elle a été droguée et violée par une trentaine d'hommes qui ont filmé et photographié l'acte et ont mis les images sur internet avec des commentaires odieux.¹⁶ Le plus scandaleux était la réaction des internautes après la *viralisation* des images, leur discours de « normalisation » du viol culpabilise toujours la victime.

Je n'ai pas subi une telle violence sexuelle et mes œuvres ne font pas de référence directe au viol. Néanmoins, ce fantôme misogyne plane sur mes relations sociales et affectives quotidiennes. En France j'ai aussi dû soutenir une amie qui a été violée. Je ne

¹⁶ Le même jour où les images de ce viol collectif ont été mis en ligne, un acteur/producteur de films pornographiques, qui a avoué sur une chaîne nationale avoir violé une *mère-de-saint*, a été reçu par le ministre de l'éducation pour le conseiller sur la réforme de l'éducation nationale. Il est important de souligner qu'en mai 2016 la présidente élue du Brésil a subi un coup d'état juridico-politique et qu'un gouvernement illégitime, fasciste et misogyne a pris le pays d'assaut. Les députés ont approuvé une loi qui criminalise l'avortement même en cas de viol. Reportage sur le viol collectif commis au Brésil, consulté le 28 mai 2016 : http://www.lemonde.fr/ameriques/article/2016/05/27/un-viol-collectif-a-rio-met-le-bresil-en-emoi_4928043_3222.html#66i3m0frwtTHTi7H.99

me sens pas autorisée à aborder artistiquement une violence que je n'ai pas vécu charnellement, mais il s'agit d'une question extrêmement importante dans la construction de mon positionnement politique en tant qu'artiste féministe. Ainsi, j'ai décidé d'analyser l'œuvre *Isilumo siyaluma* de Zanele Muholi pour associer la « culture du viol » à la construction symbolique du sang féminin et établir une relation esthétique avec mes propres motifs menstruels.

Dans un premier niveau, le projet *Isilumo siyaluma* (expression zoulou qui signifie *douleurs menstruelles*) de Zanele Muholi traite de son propre sang menstruel. Dans un niveau plus profond, le sang menstruel est un moyen d'expression pour combler la douleur et la perte. Activiste lesbienne, Zanele Muholi est très engagée contre les *viols correctifs* couramment perpétrés à l'encontre des femmes lesbiennes de sa communauté en Afrique du Sud. Près de 500.000 viols sont commis par an en Afrique du Sud. Au Brésil, officiellement, une femme est violée toutes les onze minutes.¹⁷ Le machisme et la misogynie demeurent très présents dans ces sociétés qui ont, ironiquement, des constitutions très progressistes.

Chaque mandala réalisé par Zanele Muholi avec son sang menstruel est un hommage à une victime ou à une survivante de ces crimes. L'artiste se réfère à l'utérus comme à un espace sacré, l'espace à travers lequel nous venons au monde, et c'est ce même espace qui est violenté.¹⁸ Le sang menstruel est le fil conducteur symbolique qui s'exprime au nom de toute violence sexuelle commise contre les femmes, le sang féminin devient le témoin du crime sexuel. Ce sang, qui devrait s'écouler seulement sans violence, jaillit des vagins violés incorporant toute la misogynie de la société patriarcale.

Esthétiquement, les mandalas de Zanele Muholi ressemblent aux motifs qui estampent mes dessins de mode. Ce sont des images qui côtoient la beauté mais qui, en fonction de leur matière première abjecte, sont capables de repousser les limites de la tolérance sociale et culturelle. L'ouverture esthétique proposée par l'art permet au sang menstruel d'exister culturellement. La large variété de peintures menstruelles permet aussi

¹⁷ Selon l'Institut de recherche économique appliquée (IPEA) seuls 10 % des cas de viols seraient notifiés à la police. L'institut estime ainsi que 527.000 personnes sont violées chaque année au Brésil, 89% de femmes dont 70% d'enfants et d'adolescentes.

¹⁸ « *Le passage dans lequel nous saignons. Le passage où nous sommes nés. Le passage par lequel nous devenons femmes (hommes) ? Le passage érotique censé être excité, est violé. Le passage que nous aimons est haï et traité de tous les noms. Le passage sacré est toujours persécuté. Je continue à saigner à chaque fois que je lis quelque chose à propos de la croissance des viols curatifs dans mon Afrique du Sud « démocratique ».* [...] » Traduction de l'anglais fait par l'auteur. Interview avec Zanele Muholi, consulté en 01 mars 2015 : http://issuu.com/elenatoxica/docs/zanele_muholi

l'apparition d'importants questionnements politiques. L'art menstruel s'assure que ceux dont la voix a été historiquement ignorée peuvent commencer à récupérer une culture visuelle qui auparavant leur était refusée. Le contact avec des œuvres menstruelles permet au spectateur d'expérimenter le corps poétique à plusieurs niveaux, créant ainsi un espace sensible capable de valoriser la différence.



Isilumo siyaluma (2006-2011), série de peintures menstruelles, **Zanele Moholi**.

À l'intérieur de l'identité sexuelle des femmes, la *différence*, est la question la plus importante dans le discours esthétique et politique. L'activisme *queer* de Zanele Moholi est un acte de résistance aux régimes du normal. Avec les mandalas de sang elle remet en cause l'articulation idéologique de l'*hétéronormativité* comme justificatif à la violence sexuelle contre les femmes. Son esthétique *queer* rejoint la compréhension marginale de la complexité genre-race-classe proposée par Cathy Cohen¹⁹. Ce sont aux femmes marginalisées de la société sud-africaine, en niveaux de genre, race et classe, auxquelles Zanele Moholi rend hommage avec *Isilumo siyaluma*. Loin des structures binaires telles que homo/hétéro, homme/femme, noir/blanc, l'artiste met l'accent sur la complexité marginale de la violence sexuelle.

L'aspect le plus grave des viols commis en l'Afrique du Sud et au Brésil, est l'attitude condescendante de la Police, de la Justice et des médias, qui devraient punir, dénoncer et combattre la violence. Quand les femmes violées se rendent à la police pour porter plainte, elles sont souvent négligées et leur témoignage n'est pas pris en compte

¹⁹ Cathy Cohen a pris position contre une tendance de la théorie et des politiques *queer*, qui rend prioritaire l'opposition *queer/straight* en tant que modèle unique d'oppression et excluant la possibilité d'alliances stratégiques entre marginalisés. Cathy Cohen remet en question les formes d'exploitation et de violence perpétrées par les institutions étatiques et la structure économique dominante. Cathy COHEN, *Women Transforming Politics, An Alternative Reader*, New York, New York University Press, 1997.

formellement. Lorsque les violeurs sont effectivement mis en examen, les juges finissent par les innocenter affirmant que la relation sexuelle a été prouvée mais le crime non.²⁰ La Justice finit par « autoriser » les crimes dès lors qu'elle ne reconnaît pas le caractère *illégal* de ces actes de violence sexuelle. Les médias remettent souvent la responsabilité des crimes sur les propres victimes, ils peuvent affirmer qu'elles avaient trop bu ou que leurs habits étaient provocateurs ; ces discours sont donc socialement absorbés créant une véritable « culture du viol ».

La réprimande sociale n'est pas simplement ce qui réprime ou contrôle le sujet, elle constitue une part essentielle de la formation du sujet. Quand la police et la société ne reconnaissent pas le crime sexuel et ne répriment pas l'agresseur en définissant l'infraction juridique, le sujet social est formé sans la compréhension des droits et devoirs de chaque citoyen. L'action de la Justice met ces femmes définitivement en marge, sans aucune protection « officielle » contre la haine phallogcentrique de la société misogyne. Ces femmes sont donc condamnées à la violence perpétuelle et à la mort éminente. Les mandalas de Zanele Muholi rendent hommage à ces femmes marginales et dénoncent l'horreur du viol, néanmoins l'amélioration réelle de cette situation demande un énorme changement idéologique de la société ainsi qu'un changement idéologique des appareils d'État.

Les constructions symboliquement péjoratives liées aux humeurs et au corps féminin sont la base du mépris envers les femmes, un corps sans valeur symbolique peut être violé à n'importe quel moment. La misogynie extrapole souvent le domaine du langage et le sujet phallogcentrique attaque physiquement le corps des femmes. De nombreuses violences, viols et meurtres de femmes sont traités avec indifférence par une grande partie des autorités policières et judiciaires, qui ne voient dans ces crimes et assassinats que des violences d'ordre privé ou domestiques. La violence contre la femme s'inscrit dans une culture d'impunité qui facilite et encourage de graves violations des droits de l'Homme. La violence à l'égard des femmes est culturellement enracinée, l'impunité des délits commis envoie le message que la violence à l'égard de la femme est tolérée.

²⁰ Gilmar Mendes (ministre du Tribunal Supérieur Fédéral du Brésil) a donné en 2014 un *habeas corpus* à l'ex-médecin Roger Abdelmassih, condamné en 2009 à 278 années de prison pour avoir violé et abusé sexuellement 37 femmes, ses anciennes patientes en gynécologie. Après son *habeas corpus*, l'ex-médecin s'est échappé au Liban, pays avec lequel le Brésil ne maintient pas de traités d'extradition.

Nous vivons dans une culture fortement ancrée sur des stéréotypes, dont la pierre fondamentale est la prétendue infériorité des femmes. Déconstruire la misogynie et les stéréotypes sur le corps de la femme est le but de tout art qui travaille sensiblement l'écoulement humoral féminin. Le sang menstruel est le sang qui coule sans violence, mais il est aussi le sang empoisonné par la misogynie sociale, l'art menstruel témoigne de la violence réelle et quotidienne commise contre les femmes. C'est seulement à travers la valorisation organique, symbolique, culturelle, sociale, politique, intellectuelle et spirituelle de la femme et de son corps, que les droits de l'Homme seront effectifs dans nos sociétés contemporaines. À travers l'art, toutes ces nuances du corps féminin peuvent être esthétiquement révisées et symboliquement reconstruites. Il s'agit d'une démarche micropolitique, fondamentale dans la valorisation sociale du corps féminin.

CHAPITRE 2 - POUVOIRS DE L'ART MENSTRUEL :

CONCLUSION

En tant qu'artiste femme et féministe, j'utilise les humeurs de mon identité féminine comme puissance politique dans mes rituels artistiques. Je ne produis pas de l'art pour l'art, pour les critiques et les marchés de l'art. Je rejette le formalisme pur et je ne me contente pas de créer de nouvelles images pour nourrir un système symboliquement stérile. Le monde contemporain est déjà saturé d'images et la plus grande partie de ces images sont muettes, elles ne disent rien au-delà de leur apparence. Je m'intéresse beaucoup plus aux questions symboliques qu'aux valeurs purement esthétiques et formelles d'une œuvre d'art.

Je viens d'une culture où la cruauté de la réalité quotidienne est frappante. Au Brésil les institutions culturelles et éducatives nécessaires pour garantir et assurer une pérennité de l'art et des artistes manquent. Être artiste au Brésil est un acte politique et même révolutionnaire. Là-bas, et dans plusieurs pays du « tiers monde », nous ne pouvons pas nous donner le luxe d'être « naïfs ». Les artistes doivent se battre quotidiennement pour exister, pour ne pas disparaître dans la censure des coups d'État¹ qui criminalisent l'art et la culture. La colonisation est un chagrin qui ne guérit jamais. Nous succombons toujours à notre condition périphérique et sous-développée. Depuis presque six ans d'exil en France, toutes ces questions sont encore plus claires qu'avant. Créer de l'art sans une véritable puissance symbolique et politique ne m'intéresse pas. Ainsi, cette thèse n'est pas un mémoire fondé sur l'esthétique de mes œuvres, mais sur les enjeux symboliques et politiques qu'elles peuvent matérialiser en dehors du champ purement formel de l'art.

Quand j'offre mon sang menstruel aux *Orixás*, il se charge d'une valeur hautement positive qui permet l'établissement d'un échange symbolique avec l'univers mystique.

¹ Suite au coup d'État de 1964, le Brésil a vécu 21 ans sous une dictature militaire. La dictature a mis en place plusieurs actes institutionnels, qui ont abouti en 1968 à la suspension de la Constitution de 1946, la dissolution du Congrès, la suppression des libertés individuelles et l'instauration d'une procédure pénale militaire qui autorise l'armée et la police à arrêter et emprisonner, hors de tout contrôle judiciaire, tout « suspect ». Pendant la dictature militaire plusieurs artistes ont été tués et torturés, et d'autres sont partis en exil. En mai 2016 le Brésil a souffert d'un nouveau coup d'État, cette fois parlementaire. La présidente Dilma Rousseff a été destituée de son poste sous le prétexte d'« irresponsabilité budgétaire ». Pourtant, cette démarche administrative ne constitue pas un crime. Il s'agit d'une manœuvre politique pour destituer la présidente (non-corrumpue) et arrêter les investigations de corruption dans lesquelles la plus grande partie des députés et sénateurs sont impliqués. Dans les deux premières semaines du gouvernement d'intérim les ministères de la Culture, des Femmes, de l'Égalité raciale et des Droits de l'homme ont été dissous. Les artistes, à la tête de la résistance, ont occupé les bâtiments du ministère de la Culture.

Quand je propose des offrandes collectives de sang menstruel, je montre aux femmes participantes qu'il est possible de ne pas avoir honte de ses humeurs et de ses menstrues. Quand je joue avec mon sang, en écrivant et dessinant avec lui sur mon corps, il sort des ombres du tabou pour devenir ludique et « beau ». Ce chapitre aborde mes démarches qui s'articulent autour de la valorisation symbolique du sang menstruel, un geste artistique mais aussi politique. Donner le pouvoir symbolique du corps des femmes aux femmes est une attitude politique, une tentative de rééquilibrer les forces de genre dans une société où la misogynie est encore très oppressive.

Pour les hommes, le machisme n'est pas toujours évident. La répétition performative et mimétique de certains comportements quotidiens naturalise la domination masculine. Vivre en France dans la peau d'une femme non-occidentale remet l'accent sur les relations de pouvoir social. Mon art est une réverbération esthétique, politique et symbolique de ce lieu d'infériorité que j'occupe socialement, c'est une façon de ne pas disparaître dans les fissures du patriarcat. Quand j'affirme la valeur symbolique de mon corps humoral, j'autorise aussi les corps d'autres femmes à avoir cette même valeur. Pourtant, la limitation de mon acte est évidente, il reste circonscrit à la micropolitique. Mon geste propose la rupture avec un système pervers et caduque mais il n'est pas capable d'établir une véritable révolution dans l'ensemble de la société.

Charles Melman² prend appui sur les travaux de Jacques Lacan pour nous montrer que le sujet féminin est fondé sur le réel et pas sur la représentation comme le sujet masculin. Tout ce qui pour nous appartient au monde des représentations est marqué par la castration, donc le sujet masculin trouve dans ce lieu la limite qui constitue la castration et l'autorité qui fonde son argumentation. Dans le réel, il n'y a pas de castration. Le sujet qui cherche à se faire reconnaître comme féminin, à partir du réel, ne trouve pas l'autorité qui fonde sa parole et son existence. Le sujet qui essaye de faire entendre une voix féminine et ne trouve pas le référent qui lui donne autorité est obligé d'élever la voix, de « crier », d'insister, pour se faire reconnaître.

Quand j'écris mon écoulement menstruel sur ma cuisse, je « crie » avec toute la réalité de mon corps mon impossibilité de représentation. Devant l'impossibilité à autoriser mon sujet à partir de la représentation symbolique, psychique et sociale du monde,

² Charles MELMAN, *La nouvelle économie psychique, La façon de penser et de jouir aujourd'hui*, Toulouse, Éditions Érès, 2009, p. 38.

j'insère la réalité la plus abjecte de mon corps dans le champs des représentations artistiques. À travers l'art, j'invente une représentation pour mon corps féminin en débordement. Mon acte de dévoilement de mon corps menstrué est capable de questionner, indirectement, l'inexistence de représentation du sujet féminin. Mon corps ensanglanté existe dans le réel, mais il échappe à la représentation sociale. Insérer le sujet menstrué dans le champ de la représentation est donc le but de toute démarche artistique qui s'articule avec l'utilisation métaphorique ou réelle du sang menstruel.

Dans le monde contemporain, le patriarcat ne tient plus l'hégémonie symbolique et sociale d'autrefois. La loi du père est en plein effondrement, la jouissance est illimitée et assurée par l'économie libérale et l'altérité est en train d'être bannie en faveur du communautarisme. Dans ce contexte où les anciens repères n'existent plus et les nouveaux ne sont pas encore là, le manque de référence est évident et l'impression d'une « schizophrénie collective » s'installe. Les maladies psychiques ont changé et les relations de pouvoir aussi, la manipulation des modèles de consommation et de comportement est chaque jour plus écrasante et ne laisse pas l'altérité apparaître. Nous avons été avalés par la roue vivante du libéralisme économique, et au prix de la jouissance sans limite nous nions qui nous sommes et qui nous pouvons choisir d'être, pour mimer les modèles forgés par les pulsions de mode.

Aujourd'hui, nous avons besoin d'une polyphonie de discours, le patriarcat est « mourant » et nous, artistes, devons prendre les devants pour proposer d'autres possibilités d'existence face à la perversion économique que le libéralisme est en train de construire à la place de la loi du père. Il s'agit évidemment d'un acte micropolitique, sans envie de révolution mais de transformation par le biais de l'affect. C'est seulement à travers l'affect, avec beaucoup de *care* et de désir, que nous pouvons être à l'écoute de l'altérité. La différence est merveilleuse, c'est avec elle que nous pouvons découvrir d'autres formes de vie, d'autres possibilités de corps, d'autres formes d'existence et de rapport social. Mon art engendre une étrange utopie, elle traverse le corps réel avec toute sa violence charnellement abjecte pour effleurer l'affect et revenir à l'utopie. La réalité crue et abjecte du corps est une forme d'accès à l'utopie des relations humaines, les relations entre corps organiques très différents qui fondent des sujets encore plus différents mais qui essayent toujours de dialoguer sensiblement au-delà des tabous.

L'art, l'ouate sensible et avant-gardiste par excellence, est le terrain le plus favorable pour commencer la révolution symbolique que l'humanité doit connaître pour ne pas s'éteindre. Nous avons besoin d'établir de nouvelles limites à la jouissance, non calquées sur la castration symbolique du patriarcat, mais aux bornes de notre réalité organique. Malgré les avancées technologiques, nos corps restent organiques, fragiles et avec des limitations naturelles évidentes. C'est à travers la conscience de nos limitations organiques réelles, aussi liées à l'épuisement de l'exploitation de la nature, que nous pouvons retrouver les limites de notre jouissance artificielle. Construire de nouvelles possibilités d'identités humorales et organiques, telle que l'identité menstruelle non-stigmatisante, est une étape évidente dans ce processus de rééquilibrage réel et symbolique des puissances matriarcales et patriarcales.

Les corps ensanglantés de ce chapitre proposent la jouissance non-traumatique avec le corps féminin réel, une jouissance qui n'est pas castrée par le patriarcat mais qui connaît une limite, celle du corps organique charnel et périssable. Il s'agit d'un recodage symbolique de la subjectivité menstruelle et du corps féminin humoral, une tentative de soulever l'altérité à l'intérieur même de l'identité menstruelle. Je propose une démarche qui cherche à créer une polyphonie d'identités sensibles dans l'altérité qui fonde le féminin. Assumer la réalité menstruelle comme partie indispensable de toute construction identitaire est un chemin pour retrouver la jouissance avec le corps réel, vivant, humoral, puissant mais aussi fragile.

Les menstrues assument en soi l'ambiguïté qui fonde l'être, son origine et son destin. Le corps ensanglanté devient donc le terrain d'expérimentation sensible pour repenser les rôles symboliques et réels de la femme dans la société. C'est dans la matière organique plus stigmatisante du corps féminin que réside la puissance de transformation féminine, extrêmement nécessaire dans ce moment *post-œdipien*. C'est seulement à travers la prise en main du corps féminin par les femmes que les transformations sociales effectives peuvent avoir lieu. L'art devient donc un lieu politique, sans être politisé, une ouate où la sensibilité menstruelle peut être partagée et re-articulée. Les œuvres d'art menstruel ne peuvent pas établir une véritable révolution sociale, mais elles peuvent ouvrir la discussion sur la représentation et la valeur du féminin. Un corps symbolique et socialement puissant ne peut pas être négligé, manipulé ou violenté.

CHAPITRE 3

RITUELS D'ORDRE ET DE DÉSORDRE

CHAPITRE 3 - RITUELS D'ORDRE ET DE DÉSORDRE :

INTRODUCTION

La ritualisation périodique du quotidien est extrêmement importante dans ma démarche artistique. Je ne me réfère pas à une ritualisation complètement détachée du sacré, fondée sur nos rituels performatifs, quotidiens et laïques, liées au travail, aux relations sociales et à la consommation de masse. Je ne propose pas non plus des rituels précisément religieux, où les dogmes et les doctrines encadrent les gestes et les symboles. Je performe dans mes œuvres, des rituels païens, reposant sur le sacré mais sans religion, quelque chose entre l'agnosticisme et le syncrétisme culturel.

Le carnaval, la plus belle et plus grande fête brésilienne, a profondément marqué la notion de rituel qui m'intéresse artistiquement. Le carnaval est la fête de la chair, de l'orgie, de la folie et de la fantaisie, la fête païenne par excellence, qui permet tous les excès juste avant la réclusion du carême. Il s'agit d'un rituel social qui élargie les manifestations du sacré jusqu'à la profanation, sortant ainsi le corps carnavalesque de la rigidité de la loi patriarcale qui prévaut dans le Christianisme. Pendant quatre jours tout est possible, tous les rôles sociaux peuvent être renversés et esthétiquement reconstruits dans un grand rituel de partage et d'échange symbolique.

En France, sans la possibilité de participer à des manifestations culturelles libres et festives comme le carnaval, j'ai eu besoin d'incorporer artistiquement certaines de ses valeurs esthétiques et symboliques. Ainsi, j'ai commencé à faire des offrandes de sang menstruel à Iemanjá, des actes psychomagiques avec mon urine et des rituels anthropophages sur mon corps. J'ai eu besoin d'incorporer des personnages oniriques et de donner un tonus de rituel païen à presque toutes mes actions artistiques. Il s'agit d'un besoin personnel, mais aussi d'une envie de partager ces valeurs libératrices.

Depuis mon exil, les valeurs non-occidentales sont devenues plus chères pour moi à mesure que mon altérité envers l'autre occidental me sautait aux yeux. A l'inverse du mouvement entrepris par Claude Lévi-Strauss (où l'anthropologue français part au Brésil pour appliquer le modèle linguistique à l'interprétation culturelle de l'*autre primitif*), moi, artiste brésilienne non-primitive et temporairement expatriée en France, j'aspire à un travail de terrain dans la vie quotidienne. Une relation non-autoritaire mais critique

envers *l'autre*, un mouvement pour remettre les « civilisés » en question à l'intérieur de leur propre modèle de civilisation.

Le chemin que j'utilise pour établir ce positionnement d'altérité critique est celui de l'anthropophagie, du rituel « magique » qui cannibalise la chair de *l'autre* pour absorber ses pouvoirs. Le cannibalisme n'est pas seulement un rituel primitif et sauvage pratiqué par quelques tribus d'indigènes, c'est aussi la base symbolique sur laquelle la culture brésilienne a été fondée. Au Brésil, nous avons « cannibalisé » la culture occidentale pour absorber tout ce qui nous intéresse et redéfinir ou démystifier le reste. Depuis la publication du *Manifeste Anthropophage* d'Oswald de Andrade¹ en 1929, une véritable révolution symbolique et esthétique a redéfini les chemins de la culture brésilienne.

En France, j'essaie non seulement de continuer à « cannibaliser » *l'autre* occidental et oriental, mais aussi d'offrir mon corps « exotique » au festin culturel. Je livre mon corps artistique à *l'autre*, pour qu'il puisse me « dévorer » culturellement. Je propose aux Occidentaux de sortir de leur rigidité socio-affective et de « dévorer » mon corps de façon festive, excessive, bacchante, onirique, métissée et ambiguë. Je partage mon corps, ses résidus et ses intensités symboliques avec *l'autre*. Je propose l'art comme un grand « banquet cannibale » où l'altérité culturelle est le « plat principal ».

Avec une intention micropolitique évidente, comme proposé par Félix Guattari et Suely Rolnik², j'essaie d'établir à travers mon art un libre partage des désirs collectifs. Je désire partager artistiquement, une expérimentation sensible avec la matière qui a été classifiée comme abjecte par les lois castratrices et aseptiques. Je veux épaisir la cartographie sensible des nouvelles valeurs non-hiérarchiques qui doivent remplacer le vide laissé par l'effondrement symbolique du patriarcat. Mon corps artistique est traversé par les puissances organiques de l'affect, il expérimente un plaisir complètement étranger à la jouissance non-symbolique proposée par les technologies et par la consommation libérale. Je propose l'expérience libératrice qui existe en dehors

¹ Oswald de ANDRADE et Suely ROLNIK, *Manifeste Anthropophage, Anthropophagie Zombie*, traduit par Lorena Janeiro et Renaud Barbaras, Paris, Black Jack Éditions, 2011.

² Pour Félix Guattari, la micropolitique serait ce qu'il appelle « processus de singularisation » : une manière de refuser tous les modes d'encodage pré-établis, tous les modes de manipulation, pour construire des modes de sensibilité, des modes de relation avec *l'autre*, des modes de créativité qui produisent une subjectivité singulière. « Une singularisation existentielle qui coïncide avec un désir, avec un goût de vivre, avec une volonté de construire le monde dans lequel nous nous trouvons, avec l'instauration de dispositifs pour changer les types de société, les types de valeur qui ne sont pas les nôtres. » Félix GUATTARI et Suely ROLNIK, *Micropolitiques*, traduit par Renaud Barbaras, Paris, Les empêcheurs de penser en rond, 2007, p. 25.

de toutes utopies fondées sur le patriarcat, où le corps est capable de vivre ces puissances réelles et fictives sans castration mais aussi sans jouissance illimitée. Le corps est le début et la fin, sur lui se fondent la liberté et la limite, il est le terrain sensible d'expérimentations organiques et de matérialisations fictives.

Aujourd'hui, il n'y a plus de place pour le manichéisme, nous devons prendre en compte toute la complexité des choses qui nous entourent pour essayer de donner de nouveaux chemins, de nouveaux apports symboliques et existentiels à la vie. Je vois dans cette conjoncture extrême, une excellente opportunité pour que les artistes développent des valeurs moins binaires sur les relations de genre, sexe, race, religion, culture, etc. Mon chemin pour établir ces nouvelles valeurs est celui du corps résiduel et en écoulement, c'est à partir du corps réel et humoral que je parle de mes affects et désirs, c'est avec mon corps que j'aperçois le monde et c'est avec lui que je lutte pour une reconnaissance symbolique.

Mon art est une façon de ne pas me laisser entraîner dans la schizophrénie *post-œdipienne* du monde contemporain. Chaque œuvre d'art que je réalise est un « cri » désespéré pour la reconnaissance existentielle de mon sujet et de mon altérité organique. Je propose la rupture avec les vieux tabous et un acte psychomagique en dernière instance. Mes rituels artistiques profanes ont été sacralisés en dehors des croyances religieuses. Je ré-articule l'ordre symbolique du corps pour fonder une citation critique des lois qui fondent la hiérarchie de genre. Je livre des œuvres psychomagiques au monde dans l'espoir de réveiller de nouvelles voix aussi disposées que la mienne à crier pour des nouveaux *processus de singularisation* culturelle. Pour cela je me positionne en marge, dans les secteurs minoritaires de la culture, où les subjectivités non-castrées peuvent être partagées.

Selon Félix Guattari, la problématique micropolitique ne se situe pas au niveau de la représentation, mais au niveau de la production de subjectivité.³ Tous les phénomènes importants de l'actualité impliquent des dimensions de désir et de subjectivité. Je propose ainsi, un corps plein de désir humoral et organique, capable de produire une subjectivité qui échappe à la représentation socialement viable du corps. Félix Guattari affirme encore que : « *au lieu de vouloir la liberté (notion indissolublement liée à celle*

³ Félix GUATTARI et Suely ROLNIK, *Micropolitiques*, traduit par Renauld Barbaras, Paris, Les empêcheurs de penser en rond, 2007, p. 41.

de conscience), nous devons reprendre l'espace de la farce, en produisant, en inventant des subjectivités délirantes qui, par un choc avec la subjectivité capitaliste, la fassent écrouler. »⁴ Cet espace de la farce, des subjectivités délirantes, est justement celui du carnaval. Ainsi, c'est avec l'esprit carnavalesque que j'incorpore mes personnages délirants, une expression créative dans laquelle je me ré-approprie ma propre subjectivité organique en produisant des singularisations artistiques.

⁴ Félix GUATTARI et Suely ROLNIK, *Micropolitiques*, traduit par Renauld Barbaras, Paris, Les empêcheurs de penser en rond, 2007, pp. 44-45.

CHAPITRE 3 - RITUELS D'ORDRE ET DE DÉSORDRE :

ACTE PSYCHOMAGIQUE

Le six mars 2013 j'ai accompagné une amie au café Le Téméraire pour une séance de lecture de Tarot. Dans ce café près de la Gare de Lyon à Paris, il y a tous les mercredis des lectures gratuites de Tarot. D'abord c'était Alejandro Jodorowsky qui lisait les cartes, maintenant c'est son disciple Moreno Fazari qui fait les lectures. J'ai interrogé le Tarot par rapport à mes difficultés d'adaptation affective à Paris. Moreno Fazari s'est concentré sur une triade de cartes, le diable, l'impératrice et la tempérance. Apparemment c'était la tempérance qui bloquait le pouvoir charnel de l'impératrice. À la fin de la consultation, il m'a donnée un « acte psychomagique » à faire. Je devais éparpiller des gouttes fraîches de mon urine dans mes endroits préférés de Paris et dans les quatre coins de ma maison, pour marquer mon territoire affectif. J'ai réalisé l'« acte psychomagique » comme une œuvre d'art, plusieurs mois après la séance de Tarot. J'ai marqué mon territoire pendant une transition affective, débutée depuis mon « chez moi » de célibataire et pour finir dans le « chez nous » de mon couple.

Les lectures gratuites de Tarot sont brèves et ouvertes, les questions sont posées devant les autres consultants. Je n'ai pas eu l'opportunité de mentionner le fait que je suis artiste et que je travaille avec des résidus corporels. Pourtant, la psychomagie est une démarche en résonance directe avec ma production artistique. Ainsi, j'ai eu besoin de bien comprendre l'objectif de ces gestes pour développer le propos artistique et symbolique de mon œuvre. Peu de temps après la séance de Tarot j'ai rencontré mon mari et la réalisation de l'acte psychomagique a été symboliquement bouleversée. Le passage à la vie en couple est devenu le moment adéquat pour accomplir mon « devoir psychomagique », une transition propice à la possession d'un nouveau territoire réel et affectif. *L'Acte Psychomagique* a été réalisé en deux temps, pour la première partie j'ai eu l'aide de mon ancienne colocataire et pour la deuxième celle de mon compagnon. Cet acte psychomagique est une sorte de rite de passage affectif et territorial, une cartographie du désir. L'appropriation symbolique d'un territoire passe par la mémoire affective des relations humaines établies dans ces endroits.

Selon Alejandro Jodorowsky : « *En psychomagie, on comprend que les êtres qui peuplent le monde intérieur - la mémoire - ne sont pas les mêmes que ceux qui*

peuplent le monde extérieur. La magie traditionnelle et la sorcellerie travaillent sur le monde extérieur en croyant pouvoir acquérir des pouvoirs surnaturels au moyen de rituels superstitieux, pour influencer sur les choses, les événements et les êtres. »¹ La psychomagie agit plutôt dans le monde intérieur, elle articule des changements au niveau de notre mémoire affective. Il s'agit d'agir symboliquement, métaphoriquement, en résonance directe avec l'inconscient.

Le choix de mes endroits préférés de Paris passe par mes affects personnels et mes expériences vécues dans la ville. Mon premier regard sur Paris a été celui du touriste. Même installée depuis plusieurs mois à Paris, j'avais une énorme sensation d'étrangeté et de non-appartenance. Établir une relation affective avec un foyer n'est pas difficile, l'appropriation physique de l'espace, telles que l'ameublement, la décoration, etc., impriment notre personnalité dans cet endroit qui devient « chez soi ». Néanmoins, l'espace urbain, social et culturel d'une ville n'est pas si facile à s'approprier. En tant qu'étrangère je n'avais pas de repères sociaux, familiaux ou d'enfance, comme c'était le cas avec ma ville natale. J'ai commencé à établir mes relations avec Paris à travers mes besoins immédiats liés à la vie académique, ménagère et bureaucratique. Sans un quotidien socio-affectif rempli, j'occupais mon temps par des promenades d'exploration de la ville. À l'époque de la séance de Tarot, je vivais seule dans un petit studio du 3ème arrondissement de Paris, cet espace extrêmement réduit me poussait constamment à sortir. Ainsi, mes choix territoriaux pour la première partie de l'acte psychomagique ont été influencés par mes repères de touriste-nomade.

Pendant le montage de la vidéo, j'ai délibérément mélangé les deux moments distincts de mon acte psychomagique. J'ai voulu composer une séquence non-linéaire, pour donner une connotation plus imaginative que narrative. La première phase de l'acte psychomagique comporte une déambulation dans des endroits plutôt touristiques. Des lieux qui se trouvent près de mon ancien studio et que j'avais exploré lors de mes promenades. Ainsi, je me suis rendue à l'Hôtel de Ville, à Notre Dame, au Pont d'Arcole, à la Fontaine des Innocents et à la Bibliothèque du Centre Georges Pompidou pour éparpiller mon urine. Le deuxième moment de l'acte psychomagique n'est pas géographiquement localisé comme le premier. Le parcours, marqué par ma mémoire affective avec la ville, m'a guidée vers le Canal Saint Martin, le Port de l'Arsenal, le

¹ Alejandro JODOROWSKY, *Manuel de psychomagie*, Paris, Albin Michel, 2009, p. 12.

Canal de l'Ourcq et La Coulée Verte René-Dumont, des endroits où j'ai vécu des moments de partage social. La liste pourrait comporter de nombreux endroits, mais comme un choix devait être fait, j'ai opté pour la récurrence quotidienne, dans la première partie, et dans la mémoire affective et sociale pour la deuxième, un approfondissement de mes repères affectifs.

La structure du montage de la vidéo de 9'40''min., donne un rythme à l'exploration cénesthésique de la ville. Tout au début, la triade de cartes apparue lors de la séance de Tarot (le diable, l'impératrice et la tempérance), est montrée rapidement. Ensuite, sur un fond noir une citation d'Alexandro Jodorowsky s'affiche : « *Un acte psychomagique, c'est comme donner un coup de pied affectueux au cul de la réalité. Cet élan que tu lui donnes, surprenant, la fait sortir de l'inertie et la met à danser.* »² La vidéo commence avec la préparation du flacon de parfum-urine dans mon ancien studio. Avec un court plan fermé sur mes cuisses assises sur le w.c., j'urine dans un verre. Debout, face à la collection des *Apothicares*, je transfère l'urine du verre dans un flacon de parfum. Le marquage territorial est initié par une vaporisation dans chaque coin de l'appartement. Suivent l'entrée de l'immeuble et neuf endroits différents de Paris.

Lors du montage, chaque scène a été saturée d'une couleur différente. Le rythme coloré des scènes donne un aspect onirique à la ville teintée de différentes couleurs. Cet aspect fictionnel allège la brutalité de la réalité et propose un dialogue cénesthésique avec l'inconscient. Les séquences de vaporisation finissent dans l'appartement où je vis maintenant. La vidéo se termine avec le flacon posé parmi les *Apothicares*. Des textes explicatifs³ viennent clôturer la vidéo, intercalés avec la triade de cartes de tarot qui défilent verticalement. Ces informations sont indispensables à la compréhension de l'œuvre, et les placer en conclusion entretient un certain mystère autour de cette étrange action.

² Interview avec Alejandro JODOROWSKY, consulté le 25 juin 2015 : http://www.actepsychomagique.com/page_acte/page_acte.html

³ *Dans un petit café à coté de la Gare de Lyon, chaque mercredi se tiennent des lectures de Tarot. D'abord c'était Alejandro Jodorowsky qui lisait les cartes au Téméraire, maintenant c'est son disciple Moreno qui fait les lectures de Tarot. Le six mars 2013 je suis allée au Téméraire avec une amie pour une séance de lecture de Tarot. Il s'agit d'une lecture gratuite, avec une seule question. J'ai interrogé le Tarot par rapport à mes difficultés d'adaptation affective à Paris. Je me rappelle que Moreno s'est concentré sur une triade de cartes, le diable, l'impératrice et la tempérance. Apparemment c'était la tempérance qui bloquait le pouvoir charnel de l'impératrice... À la fin de la consultation, Moreno m'a donné un « acte psychomagique » à faire. Je devrais éparpiller des gouttes fraîches de mon urine dans mes endroits préférés de Paris et dans les quatre coins de ma maison, pour marquer mon territoire affectif. J'ai réalisée mon « acte psychomagique » dans l'espace-temps de maturation affective d'un complet changement émotionnel. J'ai commencée à marquer mon territoire à partir d'un « chez moi » où je vivais seule pour finir dans un « chez nous amoureux ».* <https://vimeo.com/91667210>



Acte Psychomagique (2014), vidéo 9'40'min., Daniella de Moura.

Un fragment humoral du corps est un découpage qui renvoie métaphoriquement à la totalité organique du sujet. Le fragment est le désir de plénitude, la mise en action du résidu corporel articule symboliquement la plénitude psychique du sujet. Le fragment organique marque le territoire dans une logique cénesthésique, où l'inconscient articule non seulement des mots, mais aussi des actes, des images, des sons, des odeurs, des saveurs et des sensations tactiles, une logique capable d'altérer la mémoire affective du sujet.

Julia Kristeva nous montre que les rites concernant la souillure abrégissent l'impact pré-signé, l'impact sémiotique du langage.⁴ Ces rites sont des *actes* plutôt que des *symboles*, ils ne s'en tiendraient pas à leur dimension signifiante, mais auraient un impact matériel, actif, translinguistique, magique. Julia Kristeva affirme que la fréquence des rites de la souillure dans les sociétés *sans écriture*, nous amène à penser que ces rites cathartiques fonctionnaient comme une sorte d'« écriture du réel ». Ils découpent, démarquent, tracent un ordre, un cadre, une socialité, sans avoir d'autre signification que celle immanente au découpage lui-même et à l'ordre qui en découle.

La psychomagie avec ses matières « sales » est une sorte de rite contemporain de la souillure. Ce sont des actes capables d'établir une « écriture du réel », un clivage entre le territoire du corps humoral sans culpabilité, une fusion symbolique entre la mère et la nature, et d'autre part le territoire social, où entre en jeu la gêne, la honte, la culpabilité, le désir, l'ordre du phallus, la castration, etc. Un pareil clivage trouve donc une socialisation parfaite, les actes psychomagiques de la souillure assument la fonction de trait d'union, de diagonale, permettant aux deux univers de la *saleté* et de l'*interdit* de se frôler sans forcément s'identifier comme tels, comme *objet* et comme *loi*. La souplesse des actes psychomagiques, qui mettent en scène la souillure, agit dans l'économie psychique du sujet qui s'y implique. Le psycho-magicien touche deux limites qui lui permettent de négocier ses traumatismes et ses refoulements dans l'expérience cathartique du réel.

Selon Alexandro Jodorowsky : « *Nous vivons accompagnés ou dominés par un groupe d'ego d'âges différentes. Ce sont tous des manifestations du passé. La finalité de la psychomagie, qui fait du consultant son propre guérisseur, est d'obtenir qu'il se situe*

⁴ Julia KRISTEVA, « Une écriture sans signes », *Pouvoirs de l'horreur, Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980, pp. 89-90.

dans son ego adulte, ego qui ne peut se situer que dans le présent. »⁵ Ainsi, l'idée d'auto-guérison distingue la psychomagie de la magie, de la sorcellerie et de la superstition. La psychomagie n'agit pas sur le monde externe, le changement se passe seulement dans la psyché consciente et inconsciente du sujet qui réalise l'acte.

Pour créer un acte psychomagique, il faut d'abord comprendre le trauma et la source du trauma, dans le modèle psychanalytique. Comme les symptômes ne disparaissent pas obligatoirement après la prise de conscience et la verbalisation du trauma, Alexandro Jodorowsky propose la psychomagie. Il s'agit d'un geste de sublimation du trauma à travers un acte réel, un rituel capable d'un échange symbolique au niveau de l'inconscient. Chaque psycho-magicien devient donc son propre guérisseur, et pour cela il faut changer de point de vue sur soi-même. En nous libérant du cercle vicieux de nos habitudes, nous découvrons une personnalité plus authentique et donc saine.

Pour établir un dialogue métaphoriquement efficace avec l'inconscient, les actes psychomagiques doivent être conçus individuellement pour chaque personne, il ne s'agit pas de « recettes » pouvant être attribuées à n'importe qui. Dans son manuel de psychomagie, Alexandro Jodorowsky met l'accent sur l'importance d'adapter les actes psychomagiques qu'il suggère. Pour mon acte psychomagique, j'ai établi une écriture symbolique et esthétique précise. À partir de la métaphore générique de l'appropriation territoriale au travers de l'urine, j'ai ajouté des éléments personnels. La vaporisation avec le flacon de parfum, la déambulation entre deux foyers, l'appropriation d'une nouvelle relation affective et l'intention artistique claire, sont des particularités individuelles qui donnent sa puissance symbolique à l'acte. J'ai choisi d'éparpiller mon urine à l'aide d'un vaporisateur à poire pour faire référence au luxe de la parfumerie française, ce qui introduit une ambiguïté entre dégoût et séduction. L'odeur gênante d'urine, très présente dans les rues et dans le métro parisien, alterne souvent avec les odeurs capiteuses des parfums et participe de l'imaginaire de la ville. Visuellement et gestuellement mon action purifie les rues parisiennes et les parfume. Olfactivement, mon « parfum » ajoute une nouvelle couche de pourriture fétide.

Deux ans avant d'éparpiller mon urine dans Paris j'ai réalisé l'action inverse : essayer de nettoyer la saleté urbaine. Réalisée en 2011 avec l'artiste Daniela Alves, la performance *Métro* est issue du choc culturel que nous avons subies suite à notre

⁵ Alejandro JODOROWSKY, *Manuel de psychomagie*, Paris, Albin Michel, 2009, p. 12.

installation à Paris. La saleté et les mauvaises odeurs de la ville et de ses habitants ont cassé l'idéal de développement que nous avons de Paris. Gênées par l'état d'abandon spécifique du métro, nous avons décidé de faire une performance pour rendre l'espace urbain plus propre et agréable à vivre. Nous nous sommes donc proposées de nettoyer les murs de la station Réaumur-Sébastopol, qui à l'époque de la performance avait énormément de dépôts de calcaires, de tâches ainsi que beaucoup d'infiltrations.

Portant des combinaisons de ménage, des gants et des bottes en caoutchouc couleur bleu/vert RATP, nous avons passé toute une après-midi à nettoyer les murs du quai du métro avec du vinaigre concentré, du bicarbonate de soude, des éponges et des spatules. Nous avons passé plusieurs heures à frotter les murs sans beaucoup progresser tellement ils sont encrassés. Cette performance était pensée comme un acte symbolique, et nous n'avons jamais envisagé de nettoyer le métro de façon effective. L'idée était d'interpeller les voyageurs du métro par ce travail de *care*⁶ dans le contexte urbain. L'important n'était pas que notre geste soit « professionnel », mais que quelqu'un ait pensé à le faire.

Nous avons été surprises par la réaction des voyageurs. Certains se sont approchés et l'invisibilité ordinaire du personnel d'entretien est tombée. Beaucoup de voyageurs essayaient de comprendre et certains nous ont posées des questions. Comme nous avons décidé de ne pas apparaître comme des artistes mais comme des personnes participant de façon désintéressée à l'entretien de la société, les réactions ont été les plus diverses. Nous avons reçu des félicitations par rapport à notre geste, quand d'autres voulaient savoir si nous appartenions à une association. Certains faisaient des remarques sur notre méthode de nettoyage. Certains voyageurs étaient choqués d'apprendre que nous faisons le ménage dans le métro volontairement, sans aucune rémunération et sans faire partie d'associations. Beaucoup étaient convaincus que le métro est extrêmement sale, et que voyager dans un métro plus propre provoquerait un grand changement dans l'humeur des voyageurs.

⁶ Carol Gilligan a développé une première définition de l'éthique du *care* dans le cadre d'une étude de psychologie morale. Parfois appelé « éthique de la sollicitude », le *care* est une réflexion morale qui regroupe les sens d'attention, de soin, de responsabilité, de prévenance, etc. Le terme de sollicitude renvoie à la dimension affective comme une attitude, une disposition éthique à l'égard de l'autre, impliquant une forme d'empathie. La dimension pratique du *care* peut désigner une activité voire un travail de soin ou d'entretien. Carol GILLIGAN, *Une voix différente, Pour une éthique du care*, traduit par A. Kwiatek, Paris, Flammarion, 2008.



Métro (2011), performance, Daniella de Moura et Daniela Alves.

L'invisibilité des professionnels d'entretien est une question flagrante, le travail de nettoyage est très dévalorisé socialement. Carol Gilligan⁷ propose de reconnaître que certains types d'activités sont dévalorisés par les sociétés occidentales. Le travail d'entretien est souvent assigné aux personnes considérées comme subalternes en termes de genre et d'origine sociale ou ethnique. Patricia Paperman⁸ nous rappelle que les perspectives du *care* sont porteuses d'une revendication fondamentale concernant l'importance du *care* pour la vie humaine, et plus précisément, la hiérarchie des actions et activités au sein de cette vie commune qui articule le public et le privé.

Nettoyer le métro à Paris est un acte politique, une revendication du propre et un appel à la responsabilité au sein d'une société où le travail de nettoyage et la propreté de l'espace commun n'ont pas beaucoup d'importance. Revendiquer le propre met l'accent sur une attitude de soin individuel (qui vient de chaque citoyen) envers l'espace public, commun et partagé. Réveiller le besoin de *care* mettre en question l'importance de s'occuper du commun en s'occupant du commun, un acte politique et symbolique qui démontre que s'emparer de la responsabilité est plus important que montrer, analyser ou critiquer les failles de la société.

Notre performance met en question l'agent invisible de l'entretien, mais avec un regard plus culturel que social, qui essaie d'effacer les limites entre le ménage domestique et le ménage professionnel et qui veut re-signifier les relations entre cultures colonisées et colonisatrices. En tant qu'artistes brésiliennes, poussées à réaliser la performance à cause d'un choc culturel très spécifique, nous n'avons jamais voulu projeter des vérités économiques sur *l'autre*. Pour cette performance nous avons adopté un comportement non-professionnel, comme deux « femmes bricoleuses d'intérieur ». Extrapolant ainsi les limites du privé, du domestique et du public, nous ne cherchions pas à questionner les conditions de travail des agents de l'entretien.

Nous avons choisi le rôle d'artistes en ethnographie sans l'autorité « civilisatrice » de l'anthropologie. À partir de notre culture « exotique », nous proposons une mise en œuvre utopique de ces valeurs dans le non-lieu parisien qu'est le métro. Nous avons donc réalisé un geste politique, capable de démontrer la fausseté du modèle

⁷ Carol GILLIGAN, *Une voix différente, Pour une éthique du care*, traduit par A. Kwiatek, Paris, Flammarion, 2008.

⁸ Patricia PAPERMAN, *Le souci des autres, éthique et politique du care*, Paris, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2011, pp. 9-19.

« civilisateur » de la colonisation⁹ et expérimenter de façon relationnelle une action utopique. Le meilleur chemin pour remettre l'*autre* en question, à l'intérieur de ses propres valeurs civilisatrices, n'est pas la simple critique gratuite et délibérée. Réaliser un geste utopique qui démontre l'efficacité réelle et symbolique de l'inversion des valeurs est une démarche plus sensible et efficace pour démolir les attitudes de négligence envers les biens et les lieux communs.

Les contradictions réelles entre les deux démarches artistiques sont évidentes, en 2011 j'ai nettoyé le métro et en 2013 j'ai ajouté de la « saleté », de mon urine aux odeurs de la ville. Pourtant, ces deux actions d'ordre et de désordre abordent des questions similaires, relatives à la notion de saleté urbaine et de son entretien réel et symbolique. La performance *Métro* n'a pas de connotation sacralisante ou rituelle précise, mais son caractère banal n'efface pas sa capacité à susciter des questionnements. Établir des échanges micropolitiques qui nourrissent les discussions autour des notions de propreté urbaine, de responsabilité civile et de *care* social met en question la responsabilité individuelle de chaque citoyen en relation à son environnement urbain.

L'*Acte Psychomagique* garde une qualité plus intime et rituelle. L'esthétique de la parfumerie renvoie à une sorte de purification visuelle et symbolique de la matière abjecte. Mon urine pulvérisée dans mes endroits préférés de Paris n'ajoute pas seulement une nouvelle couche de pourriture, mais imprime aussi mon affect humoral à la densité symbolique de la ville. En éparpillant mon urine je deviens une partie réelle et symbolique de la ville, je marque ainsi mon nouveau territoire affectif. L'image du parfum supplante celle de l'urine, et la transforme symboliquement. Elle sort de l'abjection du résidu pour entrer dans le luxe de la parfumerie.

Selon Georges Vigarello, au XVII^e-ième siècle le parfum ne se limitait pas à la dissimulation ou au plaisir, il signifiait, très concrètement, la purification. « *Le parfum joue ici tous les rôles. Il est directement associé à un objet de propreté. Il séduit l'odorat. Mais il est en même temps purificateur. L'inverse immédiat du « sale » et déjà sa correction. [...] L'illusion a basculé jusqu'à devenir réalité.* »¹⁰ Dans l'art de la

⁹ La colonisation est un processus d'invasion et d'occupation brutale d'un territoire étranger (non-occidental) construit sur le prétexte idéologique de « développement de la civilisation » colonisée. Cette idéologie est fondée sur la supposition d'une « supériorité culturelle » des nations colonisatrices. Cependant, cet argument ne tient pas compte de certains aspects culturels tels que les soins corporels, le partage des biens communs et le respect de la nature plus développés dans les sociétés considérées par les occidentaux comme « primitives ».

¹⁰ Georges VIGARELLO, *Le propre et le sale, L'hygiène du corps depuis le Moyen Âge*, Paris, Seuil, 1985, p. 101.

mascarade et de l'apparence, le parfum efface autant qu'il dissimule la saleté et les mauvaises odeurs. À partir de cette notion négociée de propreté, j'ai introduit mon urine « sale » dans l'univers de purification spectaculaire du parfum.

La propreté, qui au XVII-ème siècle traduisait d'abord esthétique et civilité, a basculé tout au long de l'histoire. Au début du XIX-ème siècle, le mot « hygiène » commence à occuper une place inédite. Il ne s'agit plus d'un adjectif qualifiant la santé, mais l'ensemble des dispositifs et des savoirs favorisant son entretien.¹¹ Dans ce nouveau contexte hygiénique, l'utilisation du parfum a changé de rôle. Si avant, le parfum servait à tromper et à camoufler l'odorat, il occupe désormais un espace beaucoup plus proche de la mode et des valeurs bourgeoises de la société moderne. Avec le développement de la notion médicale d'hygiène, le parfum va finir par devenir une frivolité de la consommation de luxe.

Les parfums affichent aujourd'hui une image de luxe ostensible calquée sur le discours de l'individu, de la réussite, du culte du corps et à partir de l'image superficielle du sujet. À l'encontre des idéaux contemporains d'hygiène, de séduction et de beauté, aseptisés et individualistes, un courant d'artistes-parfumeurs propose des fragrances inspirées des humeurs corporelles abjectes. Lorsque j'utilise un flacon de parfum pour éparpiller mon urine dans la ville, je m'insère dans cette démarche de création de contre-fragrances, développées à partir des odeurs humorales abjectes. Mon « parfum d'urine » bouleverse les idéaux aseptisés d'une séduction construite à travers des odeurs synthétiques qui trompent l'odorat. Il marque le territoire avec la réalité olfactive des phéromones présentes dans mon urine.

Sécrétions Magnifiques d'Antoine Lie, créée en 2011 pour la parfumerie État Libre d'Orange, est une fragrance déconcertante par ses notes métalliques et iodées qui rappellent les odeurs de sang, de sperme, de sueur et de lait maternel. Je suis allée sentir le parfum en boutique, et je ne le trouve pas dégoûtant. Le parfum essaye d'agir comme une sorte de phéromone artificielle, jouant un rôle dans l'attraction sexuelle beaucoup plus réelle que les parfums traditionnels. Selon Antoine Lie, la parfumerie État Libre d'Orange avait l'idée de faire un parfum provocateur, qui casse les codes et qui ne plaise peut-être qu'à cinq personnes au monde. Pour développer *Sécrétions*

¹¹ Georges VIGARELLO, *Le propre et le sale, L'hygiène du corps depuis le Moyen Âge*, Paris, Seuil, 1985, pp. 193-194.

Magnifiques, le parfumeur s'est intéressé au mécanisme des fluides internes qui provoquent le désir : « J'ai essayé de donner une odeur à chaque fluide important dans le corps humain. Que ce soit l'adrénaline, le sang, le lait maternel, la sueur, la salive et le sperme... »¹²



Sécrétions Magnifiques (2011), parfum, **Antoine Lie, État Libre d'Orange.**

Les phéromones sont généralement produites par des glandes exocrines, ou sécrétées avec l'urine, elles servent de message chimique entre les individus. De nombreuses études scientifiques et socio-psychologiques essayent de comprendre la complexité des effets psychologiques des odeurs sur les émotions et le comportement humain. La mémoire psycho-olfactive connaît bien les odeurs corporelles qui provoquent le désir lié aux instincts sexuels.

Sécrétions Magnifiques est une fragrance qui établit une nouvelle relation avec la parfumerie de la séduction. Il s'agit, comme auparavant, d'une tromperie de l'odorat, mais pas pour cacher ou dissimuler une mauvaise odeur. Ce parfum prétend retracer artificiellement l'enjeu de communication et séduction des phéromones. La séparation entre les bonnes et les mauvaises odeurs corporelles se structure au niveau de la fraîcheur des humeurs. Certaines odeurs corporelles provoquent le désir grâce aux phéromones, cependant, ce désir peut disparaître quand les sécrétions sèchent et deviennent aigres sur la peau. *Sécrétions Magnifiques* propose une fragrance capable d'élargir artificiellement cet instant séducteur de fraîcheur humorale. Le parfum fonctionne comme une phéromone artificielle, toujours frais et séducteur.

¹² Interview avec Antoine Lie, consulté le 25 juin 2015 : <http://graindemusc.blogspot.fr/2011/05/le-mecanisme-des-fluides-interieurs-ca.html>

Avec mon parfum psychomagique, mais surtout avec les *Apothicaire*s, je propose aussi une démarche qui incorpore l'esthétique de la parfumerie, les odeurs humorales qui provoquent le désir grâce aux phéromones. Cependant, mon œuvre reste limitée au champs esthétique. Mes « parfums » ne sont pas construits avec des phéromones artificiels, ils contiennent des fluides réels qui vieillissent, leur odeur disparaît avec les artefacts de conservation. J'aurais bien voulu réussir à développer une technique de conservation capable de préserver la fraîcheur olfactive des sécrétions embouteillées dans ma collection, pour pouvoir offrir au spectateur la possibilité de les sentir.

Aussi dans une logique d'œuvre d'art qui transite dans l'univers de la parfumerie, le designer Marc Atlan propose l'odeur de sécrétions féminines orgasmiques. La fragrance *Petite Mort*TM a été développée en 2011 par le parfumeur Bertrand Duchaufour d'après un échantillon d'humeur vaginale récupérée à la source par l'artiste. Comme les *Sécrétions Magnifiques*, il s'agit d'une fragrance qui propose la reconstruction artificielle des odeurs corporelles liées aux phéromones sexuelles. *Petite Mort*TM conserve la fraîcheur olfactive des humeurs vaginales sécrétées pendant l'excitation et la jouissance dans une fragrance aphrodisiaque et intense. Produit en série extrêmement limitée, *Petite Mort*TM compte seulement cent flacons signés, numérotés et certifiés par l'artiste.



Petite Mort (2011), parfum, Marc Atlan, Bertrand Duchaufour.

Éventuellement, j'utilise mes sécrétions vaginales fraîches comme parfum. Je n'ai pas l'habitude de parler socialement de ce geste et personne n'a jamais été dérangé par mon odeur de phéromone sexuelle. Au contraire, il semble bien jouer son rôle

d'attraction olfactive. J'ai incorporé cette pratique depuis l'adolescence. Si je me rappelle bien, c'était un conseil de « séduction » donné dans un magazine féminin. Il s'agit, peut-être, d'une habitude courante mais socialement dissimulée. Porter l'odeur de l'orgasme est un geste de séduction cénesthésique qui s'articule au niveau des pulsions sexuelles, son efficacité peut dépasser le champs des constructions symboliques.

Dans un esprit plus artistique que véritablement commercial, et aussi plus proche de mon « parfum » psychomagique, l'artiste Angelo Orazio Pregoni a développé en 2013 le parfum *Peety*TM, dont la composition doit être complétée avec dix gouttes d'urine de son utilisateur. *Peety*TM est une révolution culturelle dans le monde de la parfumerie. Ce parfum, qui contient quelques gouttes d'urine réelle, dérange énormément. Il trace une ligne directe entre l'art et la parfumerie dépassant chaque code social, moral ou éthique, apportant à l'odorat une communication primitive au niveau des phéromones. *Peety*TM est une fragrance unique, qui marque le territoire olfactif et individuel de chaque personne qui ose porter ce parfum urinaire. Il ne s'agit plus de figer, dans une fausse fraîcheur, les humeurs et les phéromones humaines, la matière abjecte est réellement présente. Ce parfum bouscule les tabous socio-culturels pour sortir des stéréotypes de la parfumerie et devenir une trace affective de l'odorat. Porter un tel parfum urinaire est aussi une sorte d'acte psychomagique, une affirmation olfactive de la réalité matérielle qui établit des relations d'identité et d'altérité organique.



Peety (2013), parfum, **Angelo Orazio Pregoni**.

Tout en allant encore plus loin dans l'abjection humorale, l'eau de toilette masculine *Surplus*, développée en 2011 par l'artiste anglais Jammie Nicholas, propose une

fragrance inspirée de l'odeur des fèces. Selon l'artiste, le livre *Histoire de la merde* de Dominique Laporte¹³ a été la référence conceptuelle pour la création de la fragrance. Avec *Surplus* Jammie Nicholas parcourt le chemin inverse à celui de la parfumerie du XVII^e-ème siècle qui essayait de dissimuler les mauvaises odeurs grâce à la superposition de bonnes odeurs. Contrairement aux *Sécrétions Magnifiques*, de *Petite Mort*TM et même de *Peety*TM, qui proposent des reconstructions olfactives des phéromones liées au plaisir, *Surplus* va jusqu'à la limite de l'abjection olfactive : la merde humaine. C'est bien dans l'enjeu de l'abjection olfactive que l'artiste articule son œuvre extrême et dérangeante.



Surplus (2011), parfum, **Jammie Nicholas**.

Avec les *Apothicaire*s j'ai aussi développé quelques « parfums » faits avec mes fèces, un peu d'eau et quelques gouttes de formaldéhyde. Dans la merde humaine il n'y a pas de phéromones liées au plaisir et à la séduction, nous sommes ici dans le champ de l'abjection simple, directe et crue. *Surplus*, tout comme mes « parfums de merde », ont été créés pour déranger l'odorat et la vision grâce à la mémoire cénesthésique liée à la pourriture. Il s'agit d'œuvres beaucoup plus proches de l'art conceptuel que d'un dialogue entre l'art et la parfumerie commerciale, comme c'est le cas des autres parfums analysés.

Toutes ces fragrances qui travaillent au niveau de l'odorat grâce aux humeurs et aux phéromones humaines proposent une logique d'attraction/répulsion semblable à la

¹³ Dominique LAPORTE, *Histoire de la merde*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1978.

réalité matérielle présente dans la psychomagie. Alexandro Jodorowsky explique que parfois, les conseils de psychomagie demandent l'utilisation de matières que la plupart des gens considèrent comme sales ou taboues à cause de leur condition impure et répugnante, donc exclue et inutile, mais c'est précisément pour cette raison qu'elles sont douées d'une efficacité certaine liée à la réalité matérielle.

L'utilisation de parfums qui agissent comme des phéromones, est un geste de séduction capable d'influencer la construction psychique et sociale du sujet. Souvent, notre psyché rationnelle nous empêche d'accepter et de comprendre certaines « pulsions » ou « désirs » étranges qui peuvent se transformer en traumatismes suivis de refoulement, d'angoisse et de dépression. Les actes psychomagiques qui mettent en scène les résidus corporels essayent aussi de régler les refoulements que nous avons envers notre propre constitution organique, ils agissent de façon à établir un dialogue sensible entre la raison et l'instinct, le réel et le symbolique, l'organique et le psychique.

L'acte psychomagique pour prendre possession d'un territoire est, en effet, l'acte instinctif de possession territoriale réalisé par les animaux. Les chiens, surtout les mâles, urinent de petites quantités plusieurs fois par jour pour marquer, avec l'odeur caractéristique de leur urine, les territoires occupés et contrôlés par eux. Pour les humains, uriner dans l'espace urbain est beaucoup plus lié au simple besoin physiologique qu'à une pulsion de marquage territoriale. Pourtant, ce geste peut aussi avoir une connotation instinctive et affirmative.

J'ai voulu construire mon acte psychomagique avec une écriture symbolique précise, mais il aurait pu être plus simple, abject et direct. J'aurais pu uriner directement dans la rue. Certainement, j'aurais dû me cacher pour me déshabiller le minimum possible pour uriner accroupie et sans me mouiller. Uriner dans l'espace urbain est une pratique beaucoup plus courante chez les hommes que parmi les femmes. La physiologie masculine leur permet d'uriner debout et sans avoir besoin de se déshabiller. Cette facilité organique est aussi culturellement encouragée, uriner dans la rue est un acte de virilité, et la pratique est extrêmement répandue dans le comportement masculin.

Pour les femmes la situation est complètement inverse, et pas seulement au niveau physiologique. Depuis l'enfance les filles apprennent à contrôler leur envie d'uriner, le petit garçon est souvent encouragé à « arroser » les plantes tandis que la fillette doit chercher des toilettes pour pouvoir soulager ses besoins urinaires. Cette différence, qui

part d'une condition physiologique, extrapole le champ organique et avance sur le contexte culturel pour castrer, encore une fois, le comportement du corps féminin humoral. Pour réaliser mon acte psychomagique, sans me déshabiller dans la rue, j'ai eu besoin du flacon de parfum pour éparpiller mon urine. Un homme aurait pu simplement uriner debout dans chaque endroit.

En travaillant sur le fantasme urinaire qui écarte les sexes et endoctrine le comportement sociale du genre, l'œuvre *Conduit* (2009) de Janine Antoni donne la possibilité aux femmes de réaliser l'extravagance d'uriner debout. Née aux Bahamas en 1964, Janine Antoni a déménagé avec sa famille en Floride en 1977. Dans une interview pour la revue *Art in America*¹⁴, Janine Antoni explique qu'elle a grandi en écoutant des histoires de pirates qui étaient beaucoup plus réelles que des fantaisies. Son frère lui a raconté des histoires sur Anne Bonnet, une femme irlando-américaine qui se faisait passer pour un pirate homme aux Caraïbes pendant le XVIII-ème siècle. Pour ne pas éveiller les soupçons Anna Bonnet utilisait un artefact en céramique afin d'uriner debout. Petite fille, Janine Antoni était fascinée par l'appareil d'Anne Bonnet et le fait d'avoir trouvé dans le commerce, plusieurs années plus tard, des objets conçus pour le même usage a réveillé ses souvenirs.

L'objet construit par Janine Antoni pour permettre aux femmes d'uriner debout a pris la forme d'une gargouille. L'objet à la forme plutôt phallique, permet aux femmes de vivre la fantaisie libératrice d'uriner debout. Les gargouilles, des créatures infernales, représentent pour Janine Antoni l'ombre de notre psyché. L'artiste a choisi une gargouille griffon, un hybride de différents animaux. Elle est partie du principe qu'une femme qui utilise un objet pour uriner debout est une femme hybride, elle a un phallus temporaire qui lui permet de performer une fiction physiologique.

À l'aide de son *Conduit*, Janine Antoni a uriné du haut du Chrysler Building à New York. Cette performance peut être comprise dans une logique très proche de la psychomagie de Alexandro Jodorowsky, réaliser la fantaisie d'uriner debout, comme un homme, est un acte socialement libérateur pour les femmes. Uriner debout, au bord du vide existentiel d'un gratte-ciel, est une manière de marquer un territoire affectif extensif, une sorte d'exacerbation du pouvoir phallique masculin. Janine Antoni jouit

¹⁴ Interview avec Janine Antoni, consulté le 25 juin 2015 : <http://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazine/janine-antoni/>

de l'urine sur toute la ville, comme un grand phallus hybride. Elle marque son territoire, affirme son pouvoir et sort du cercle vicieux d'emprisonnement comportemental des femmes.



Conduit (2009), objet urinaire, **Janine Antoni**.

Uriner dans l'espace public est un acte libérateur pour les femmes, un geste psychomagique capable de reconstruire leur organicité castrée. Plusieurs artistes s'emparent de ce fantasme pour marquer leur territoire et s'affirmer symboliquement vis-à-vis de la société. Le projet *Feminine Anarchy*, réalisé par le couple d'Australiens Amanda James et Paul Compton photographie des femmes en train d'uriner debout ou accroupie, à travers leurs vêtements ou sans culotte, dans l'espace public ou intime. Les meilleurs clichés de leur projet ont été publiés dans les trois volumes du livre *Feminine Anarchy : Girls pissing in public*¹⁵.

Le projet défend l'idée qu'une vraie anarchiste doit se mouiller pour uriner. Les modèles photographiés défient le discours phallogratique qui donne seulement aux hommes le droit d'uriner debout dans l'espace public. Ces filles s'efforcent d'uriner comme des hommes, et elles y arrivent presque. L'urine déborde de leurs culottes, coule au long de leurs cuisses et jambes, imbibe le fond de leurs pantalons ou mouille la jupe qui colle à leurs fesses. Ces femmes revendiquent la liberté d'uriner n'importe où, comme les hommes, elles veulent laisser la marque de leur passage et s'approprient l'espace public avec une assurance qui coule de source.

¹⁵ Amanda JAMES et Paul COMPTON, *Feminine Anarchy, Girls pissing in public, No. 1*, Glattbach, Editions Reuss, 2003. Amanda JAMES et Paul COMPTON, *Feminine Anarchy, Girls pissing in public, No. 2*, Glattbach, Editions Reuss, 2006. Amanda JAMES et Paul COMPTON, *Feminine Anarchy, Girls pissing in public, No. 3*, Glattbach, Editions Reuss, 2010.

Selon Amanda James, ces modèles n'ont aucune retenue, leur urine sort avec une liberté jouissive. Elles réalisent le fantasme urinaire le plus ancien du monde, un fétiche masculin (tous les hommes rêvent de voir une femme aux toilettes) mais aussi féminin. L'acte de mouiller sa culotte (*panty pissing*) est un ancien fantasme féminin qui rappelle l'enfance, l'époque où les refoulements urinaires n'étaient pas encore acquis et faire « pipi au lit » était encore acceptable. Dénuées d'inhibitions, ces filles se permettent l'agréable sensation de sentir un liquide chaud se répandre entre leurs jambes, associé au plaisir de se soulager quand on s'est retenu trop longtemps.



Feminine Anarchy (2003-2010), série photographique, **Amanda James**.

Amanda James se dédie à photographier des performances de fétiches à Sydney depuis 1994. Pourtant, pour le projet *Feminine Anarchy*, elle n'a pas travaillé avec des modèles professionnelles, la beauté de ses femmes découle de la détente négligente de leur soulagement urinaire. La photographe n'a pas mis l'accent des images sur la pornographie ou sur le glamour, les filles ne sont pas maquillées et portent des vêtements ordinaires de ville, l'intérêt central est le processus urinaire lui-même. Il s'agit d'un geste très ancré dans la psychomagie, la reconstruction symbolique du sujet en action urinaire est plus importante que la valeur esthétisante des images. Les corps semi-nus des femmes ne sont pas nécessairement séduisants, ils ne réitèrent pas l'esthétique du corps-objet des fétiches masculins. La vulnérabilité et l'insubordination exprimées par les femmes qui osent uriner dans un lieu public est évidente dans les

images. Elles défient notre monde aseptisé et phallocratique avec le sourire d'un soulagement urinaire libérateur.

Sans l'affirmation politique du lieu public, mais avec l'affectivité de l'intime, la photographie *Le Divorce*, extraite *Des histoires vraies* (1994) de Sophie Calle, est le registre-souvenir d'un rituel urinaire aussi lié au fantasme féminin d'uriner debout. Il s'agit d'une psychomagie urinaire réalisée dans le sens symboliquement inverse au mien. Alors que j'ai marqué avec mon urine le territoire affectif d'une relation qui venait de commencer, Sophie Calle a réalisé un geste urinaire de deuil et de sublimation de sa séparation.

La photographie a été réalisée comme un rite de passage, la dernière mise-en-action d'un rituel urinaire qui était fréquent dans le couple : « *Dans mes fantasmes, c'est moi l'homme. Greg s'en aperçu vite. C'est peut-être pourquoi un jour il m'a proposé de le faire pisser. Cela devient un rituel entre nous : je me collais derrière lui, je déboutonnais à l'aveugle son pantalon, je prenais son pénis, je m'efforçais de le placer dans la position approprié, de bien viser. Puis je le rentrais nonchalamment et fermais la braguette. Peu après notre séparation, je proposai à Greg de faire la photo souvenir de ce rituel. Il accepta. Alors, dans un studio de Brooklyn, sous l'oeil de la camera, je l'ai fait pisser dans un seau en plastique. Ce cliché me sert de prétexte pour poser la main sur son sexe, une dernière fois. Ce soir là j'acceptai le divorce.* »¹⁶

La photographie montre le corps habillé d'un homme, la tête et les pieds sont coupés par le cadrage focalisé sur son pénis qui sort par la braguette pour uriner. Le pénis de l'homme est tenu par la main de Sophie Calle qui est cachée derrière lui. Pour la dernière fois, l'artiste urine symboliquement debout à travers le pénis de son ex-compagnon. L'œuvre de Sophie Calle est une lutte constante contre l'oubli, ayant, dit-elle, une très mauvaise mémoire. Sa pratique articule des stratagèmes pour combler ses amnésies, noter, prendre des photos, faire des vidéos, écrire des lettres, des pratiques réelles et qui reconstruisent poétiquement la mémoire. Entre fiction artistique et vie réelle, le quotidien est exploité par l'artiste jusqu'à leurs limites. Il s'agit de la mise en scène de l'absence, une façon de surmonter les moments de rupture et de reconstruction de soi. L'absence est toujours absence de quelque chose, de quelqu'un

¹⁶ Sophie CALLE, *Des histoires vraies + dix*, Arles, Actes sud, 2002, pp. 72-73.

ou de soi-même. Selon Magali Nachtergaele¹⁷, l'autobiographie de l'absence apparaît souvent chez Sophie Calle comme une nécrologie anticipée, un geste ultime d'appropriation de soi.

Le Divorce est un rite d'adieu qui, selon les mots de l'artiste, a été nécessaire pour accepter le divorce. La photographie est la psychomagie de deuil de son mariage. Cet homme sans tête qui urine à travers les mains d'une femme invisible est seulement l'ombre de son ex-mari, un personnage disparu, qui n'existe qu'en tant que souvenir d'un fantasme urinaire. Cette couche fantasmagique de rend le réel plus poétique, sensible et surprenant, mais avec un fort poids d'authenticité, condition nécessaire pour établir le dialogue entre l'inconscient et le réel. Cette communication est le point d'accroche psychique le plus important de la psychomagie, permettant à l'inconscient la sublimation du traumatisme à travers un acte réel et symbolique, qui n'a aucun intérêt pragmatique. La psychomagie met en scène un théâtre réel interprété par des fantômes provenant de l'inconscient, elle réalise symboliquement la guérison impossible à comprendre et à verbaliser.



Le Divorce (1994), photographie, **Sophie Calle**.

¹⁷ Magali NACHTERGAEL, « Théâtre d'ombres chez Sophie Calle : les mises en scène du moi et de l'absence », dans Bertrand GERVAIS et Maïté SNAUWAERT, *Filer (Sophie Calle), Revue Intermédialités, Histoire et Théorie des Arts, des Lettres et des Techniques*, n° 7, Montréal, Université de Montréal, 2006.

Selon Mary Douglas depuis Bronislaw Malinowski¹⁸, la notion de magie primitive a ses origines dans l'expression des émotions de l'individu, et pas forcément dans une croyance absolue de changement matériel et externe à travers le rite. Les rites jouent un rôle créateur au niveau des actes. Les symboles contribuent à la coordination du cerveau et du corps. En fournissant un cadre aux symboles, le rite permet de concentrer l'attention et de faciliter la perception. Le rite n'extériorise pas seulement l'expérience, il modifie aussi l'expérience par la manière dont il l'exprime. En concrétisant symboliquement la situation, les acteurs du rituel exercent un contrôle sur la réalité. Le magicien primitif n'exécute pas une sorte de miracle matériel, il règle une question symbolique avec son inconscient et l'inconscient collectif du groupe.

Marcel Mauss¹⁹ disait que la société primitive se payait avec la fausse monnaie qu'est la magie. Selon Mary Douglas²⁰, Marcel Mauss avait tort de comparer la magie à de la fausse monnaie. L'argent permet de multiplier les relations économiques dû à sa capacité d'établir une confiance avec le public. Sans cette confiance, l'argent ne vaut plus rien. Pour les rites, il s'agit de la même logique, leurs symboles ne sont efficaces que dans la mesure où ils inspirent confiance. Les rites primitifs sont comme de la bonne monnaie, tant qu'ils forcent l'adhésion et la croyance des gens. La psychomagie fonctionne aussi comme une sorte de monnaie symbolique, elle établit des échanges entre l'inconscient et le réel dans le processus de sublimation des traumatismes personnels.

Les démarches artistiques qui mettent les relations symboliques et inter-humaines au premier plan conceptuel articulent aussi un échange transformateur et magique qui échappe au plan purement esthétique de l'œuvre. Si nous analysons attentivement certaines démarches relationnelles de l'art contemporain à travers l'optique psychomagique d'Alexandro Jodorowsky, il apparaît que le psychomagicien adopte une posture capable d'articuler et d'adapter les propositions psychomagiques dans un esprit créatif intrinsèque à celui de l'art. De fait, je réalise naïvement de la psychomagie sous forme d'œuvre d'art depuis longtemps.

¹⁸ Sigfried Frederick NADEL, « Malinowski on Magic and Religion », dans *Man and Culture*, Londres, Ed. R. Firth, 1957, p. 189-208. Cité dans : Mary DOUGLAS, *De la souillure, Essai sur les notions de pollution et de tabou*, traduit par Anne Guérin, Paris, La Découverte, 2001, p. 78.

¹⁹ Marcel MAUSS, « Esquisse d'une théorie générale de la magie », dans *Sociologie et Anthropologie*, Introduction par Claude Lévi-Strauss, Paris, PUF, 2010.

²⁰ Mary DOUGLAS, *De la souillure, Essai sur les notions de pollution et de tabou*, traduit par Anne Guérin, Paris, La Découverte, 2001, pp. 87-88.

Deux ans et demi après la lecture de Tarot au café Le Téméraire et le contact avec la psychomagie d'Alexandro Jodorowsky, je me suis mariée avec mon compagnon. Le besoin psychomagique de marquer ce moment si important dans l'histoire de notre couple m'a poussée à réaliser deux œuvres qui ont lié art, psychomagie et notre réalité organique et affective. J'ai brodé mon prénom, avec mes cheveux, dans le caleçon que mon mari a porté le jour de notre mariage, et avec ses cheveux j'ai brodé son prénom dans ma culotte. Nos alliances ont aussi été échangées en tant qu'acte psychomagique, elles ont été faites à la façon des *Bijoux Reliquaires* (Chapitre 4). Chaque alliance porte un fil de cheveux de l'autre, ils ont été fixés dans le vide d'une rainure horizontale qui entoure les bijoux. J'ai aussi créé une bague de fiançailles, où est sertie une « pierre » solitaire faite de résine qui contient nos cheveux et quelques gouttes de notre sang.



Psychomagie de Mariage (2015), caleçon et culotte brodés avec cheveux, **Daniella de Moura**.

Les actes psychomagiques se trouvent à un point d'intersection sensible entre fiction de l'art et réalité de ma propre vie personnelle. J'ai toujours gardé une proximité évidente entre l'art et vie, néanmoins, il existait toujours une distance intrinsèque à la fiction. Dans chaque performance, vidéo-art ou série photographique que je réalise, mon corps prend un comportement fictivement construit, ce sont des actions singulièrement développées pour briser certaines normes du comportement social standard. Avec la notion de psychomagie, cette barrière fictive est devenue moins épaisse. Quand je me

promène dans Paris avec mon flacon de parfum-urine, quand j'offre du sang menstruel à Iemanjá ou par la simple présence de mon alliance de mariage à mon doigt, mon corps artistique et mon corps réel se confondent. À travers la psychomagie, je propose des œuvres d'art qui ont aussi une fonction réelle dans ma vie.

Depuis cette prise de conscience symbolique, je ne peux plus cacher mon sujet social derrière mes fictions artistiques, ces fictions sont, en effet, indispensables dans la construction de mon être psychique. Avec la puissance psychomagique, j'ai mêlé un peu de la réalité de la vie dans ma production artistique, une réalité qui dépasse largement toute envie de transformation sociale. Je réalise des gestes capables seulement de transformer le « moi », ainsi, j'offre au spectateur mon geste d'auto-guérison psychomagique en tant qu'expérience esthétique. Cependant, la psychomagie ne respecte le pacte avec la réalité que dans un premier temps, celui de l'action et de ses intentions psychiques réelles. Ce n'est que dans un second temps, que le vrai devient la vérité de mon inconscient : une vérité magiquement calquée sur ma réalité organique et psychique.

CHAPITRE 3 - RITUELS D'ORDRE ET DE DÉSORDRE :

TISSAGE ATTACHÉ

Le tissage est une technique que je développe artistiquement depuis longtemps. En France, j'ai fini par tourner ma production vers des horizons différents, mais les fils, notamment les fils de cheveux, continuent à faire partie de mes « textures » plastiques. Dans ce sens, la performance *Tissage Attaché* a été réalisée en décembre 2014 à l'occasion de la *Soirée Performative* du Colloque International *Art, Temps & Performance, Décaler les gestes*, organisée par le *Laboratoire du Geste*¹. La thématique centrale du colloque était la question du *temps* dans les gestes artistiques. J'ai proposé avec *Tissage Attaché*, une performance où les gestes de tissage établissent une forme symboliquement particulière de décompter le temps, entre les rythmes biologiques qui font pousser les cheveux et la cadence du geste de tissage.

Aussi comme pour la vidéo-performance *Artemisia Capillaris*, réalisée au Brésil entre 2009 et 2010, j'ai laissé pousser auparavant mes cheveux pendant plusieurs mois. À l'époque d'*Artemisia Capillaris*, mon objectif était de laisser pousser mes cheveux pour ensuite les raser, je devais avoir assez de matière capillaire pour tisser une culotte de cheveux. J'avais coupé mes cheveux dans l'intimité de mon atelier, devant un caméscope. Je voulais depuis longtemps, revisiter les gestes de ce tissage capillaire de façon publique et avec un temps de réalisation plus court. Dans le geste de tissage, le temps est une question centrale, qui donne son rythme à la performance et dessine aussi son format. Le temps de tissage de la culotte en cheveux a été extrêmement long, j'ai dû travailler quotidiennement pendant 3 ou 4 mois.

Pour respecter le temps de la *Soirée Performative* du colloque, je devais tisser une quantité de cheveux beaucoup plus réduite. J'ai donc eu l'idée de tisser les cheveux avant de les couper. Tisser mes cheveux avec la tête attachée au métier, en ayant mon visage emprisonné derrière la chaîne, a été le moteur de la performance créée, à l'image d'un corps capable de « s'auto-tisser » ; comme une araignée qui crache sa toile. Pour les actions capillaires je dois laisser pousser mes cheveux et tenir compte de

¹ Depuis le début de mes études doctorales, je participe à des séances pratique-théoriques proposées par le *Laboratoire du Geste*, groupe de recherche fondé à Paris 1 par Barbara Formis et Mélanie Perrier. En 2014, trois autres doctorantes et moi-même, dont les recherches coïncident avec les questions chères au Laboratoire, avons été invitées par Barbara Formis et Mélanie Perrier à participer au comité d'organisation du colloque.

cette réalité organique. Au début des discussions autour du colloque, mes cheveux étaient mi-longs, et j'ai dû arrêter de les couper pour qu'ils soient assez longs afin de pouvoir les tisser tout en gardant une distance minimale avec le métier. Je voulais emprisonner complètement mon visage, et disparaître derrière mes cheveux tissés. Comme je n'avais pas assez de temps pour obtenir la longueur adéquate j'ai dû adapter ma performance.

D'abord j'ai construit un petit métier à tisser pour faire des tests, j'en ai conclu que je pouvais tisser entre dix et douze centimètres de cheveux avec mon visage le plus près possible de la chaîne. J'ai construit ensuite le métier à tisser définitif, de façon à être assise au sol jambes pliées et croisées ; une position méditative et très confortable que je pouvais garder pendant toute la durée de la performance. Les dimensions du cadre et des pieds du métier ont été établies en fonction de cette position. Il s'agit d'un métier à tisser de haute-lisse très simple, sans navette, peigne ou baguette². Deux pieds en métal maintiennent un cadre en bois. La chaîne faite de fils de nylon a été tendue entre les clous plantés dans les deux barres horizontales. Cette technique de tissage capillaire en métier de haute lisse sans navette, implique que les mèches de cheveux soient cousues pour qu'elles ne s'échappent pas au moment du tissage.

Pour la performance *Tissage Attaché*, j'étais vêtue de la même chemise de nuit que celle du rasage de mes cheveux et du bain de sel épais. J'ai cousu et brodé cette espèce de « camisole d'hospice » en 2008, pour la performance *Par les rites corporels*, réalisé dans le Musée Inimá de Paula à Belo Horizonte. Assise au sol, j'ai passé plusieurs heures à dessiner mes pieds avec des fils de cheveux et de l'eau. En même temps que j'exécutais le dessin sur le sol, une vidéo était projetée sur mon corps. Dans la vidéo je dessinais avec des fils de cheveux collés avec de l'eau sur la vitre du box de la douche.

Cette chemise de nuit en coton écru a été le témoin de plusieurs rituels capillaires, à chaque performance j'ai brodé de nouvelles phrases avec mes cheveux. Écrits en portugais ou en français, ces broderies peuvent prendre des formes délicates et presque invisibles, avec un seul fil de cheveux, ou épaisses et apparentes, avec des mèches de

² Un métier à tisser se compose essentiellement de deux barres parallèles. Ils supportent les fils parallèles de la chaîne. On distingue deux sortes principales de métiers : la haute-lisse et la basse-lisse. Le mode de travail est le même, mais dans le premier métier la chaîne est verticale, tandis qu'elle est horizontale dans le second. Dans les métiers plus sophistiqués, des cordelettes ou lisses servent à pincer et à soulever de deux en deux les fils de la chaîne par un mécanisme de baguettes. La trame se fait en lançant transversalement la navette chargée de laine colorée dans l'espace formé entre la nappe de fils stationnaires et la nappe de fils soulevés par les lisses.

cheveux et fil de soie. La camisole m'arrive aux chevilles et a des manches longues, mais elle est faite d'un coton léger qui ne chauffe pas. Comme la performance *Tissage Attaché* a été réalisée en décembre, j'ai dû mettre plusieurs sous-couches de collants pour ne pas avoir froid. Malgré les différences climatiques entre la France et le Brésil, je voulais utiliser la même chemise de nuit des performances capillaires précédentes.

La performance *Tissage Attachée* a été réalisée dans une grande salle du dernier étage à Saint Charles. Le métier était placé à l'angle où se tenait le buffet du cocktail, je voulais garder un caractère non spectaculaire à mon action. Le public pouvait traverser l'espace sans porter beaucoup d'attention à mon action ou s'arrêter quelques minutes pour regarder de près mes gestes. Trois autres performances avaient lieu simultanément dans d'autres salles. Le public circulait entre les quatre salles et de temps en temps des groupes plus ou moins nombreux s'arrêtaient pour suivre mon action.

Le processus de tissage n'a pas été simple, je ne pouvais pas bouger la tête ou m'éloigner du métier à tisser. Pour le tissage capillaire, les mèches de cheveux ne sont pas seulement posées entre les fils de la chaîne, il faut aussi faire deux points de couture à chaque fil. Comme la distance entre mon visage et la chaîne était réduite, le travail de couture était encore plus précis et lent que dans un tissage capillaire non attaché. Les mèches de cheveux tissées se rencontrent à peine au milieu de la chaîne. Je n'ai pas pu faire disparaître mon visage derrière un tissage épais, mais j'étais bien attachée à mon métier à tisser, nous sommes devenus un seul corps. Comme une araignée, je tissais les fils qui poussent de mon propre corps pour construire ma toile et m'emprisonner moi-même. Quand je n'avais plus de cheveux à tisser, j'ai pris de grands ciseaux en métal et je me suis coupée les cheveux près du tissage en me libérant. Une fois libre, je suis partie en laissant sur place mon tissage capillaire. L'araignée est partie mais la toile rompue reste toujours là, comme le souvenir d'un corps absent.



Tissage Attaché (2014), performance, Daniella de Moura.

Dans chaque performance que je réalise, en public ou dans l'atelier, l'aspect rituel est extrêmement important. Je ne conçois pas l'œuvre gestuelle sans le poids symbolique du rituel. Quand je mets mon corps en action artistique, c'est aussi mon corps personnel, réel, culturel, politique et symbolique, qui est en jeu. Je viens d'une culture où le rituel joue un rôle encore très significatif dans la société. Très loin de l'austérité des fêtes occidentales, les Brésiliens investissent leur corps, leur âme et leur fantaisie dans le rituel dionysiaque et excessif du carnaval. Un moment dans lequel on peut vivre une deuxième vie, incarner différentes images de soi en utilisant un matériel symbolique spécifique : le déguisement, les couleurs, la musique, la danse, la poésie et les personnages mythiques. La *folia* carnavalesque est rieuse, libre, bouffonne, déréglée, c'est la fête de la chair, du désordre et des excès. Il s'agit d'une fête profane, mais enracinée dans la structure du sacré qui lui donne la solennité rituelle du désordre.

Selon Mikhaïl Bakhtine³, le carnaval est l'occasion pour le peuple de renverser, de façon symbolique et pendant une période limitée, toutes les hiérarchies instituées entre le pouvoir et les dominés, entre le noble et le trivial, entre le haut et le bas, entre le raffiné et le grossier, entre le sacré et le profane. La fête carnavalesque crée un espace-temps hors du quotidien, et le dédoublement de soi ouvre l'existence d'une deuxième vie. Mais dans le carnaval, tout n'est pas farce, sa liberté onirique fonde une puissance de transformation effective du réel. Le rite nous accorde le droit de jouir de la liberté de violer les règles habituelles de la vie en société.

C'est avec l'esprit dé-hiérarchisé, libre, horizontal et débordant du rituel carnavalesque que je conçois chacun de mes rituels artistiques. Il ne s'agit pas d'une ressemblance esthétique ou caricaturale, mais d'une même énergie symbolique de liberté et de création fictive. Quand je m'habille avec ma chemise de nuit brodée avec mes cheveux, j'adopte, comme dans le carnaval, une deuxième forme de vie : artistique, rituelle, mythologique, fictive et profondément symbolique. Je livre mon corps et mon esprit au geste artistique, je suis moi-même, mais je suis aussi dans une autre peau, avec une autre chevelure, un autre masque. J'endosse le rôle de certains personnages mythologiques, littéraires, fantastiques et irréels, tout en gardant la puissance de mon identité unique et intransférable.

³ Mikhaïl BAKHTINE, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduction de Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970, pp. 202-208.

Au cours du rituel artistique, je croise ma réalité charnelle avec ma fantaisie symbolique. Mon corps est là, mais mes gestes viennent d'un univers onirique. Je teste les limites de mon corps et de ma fantaisie, sa puissance de changement symbolique mais aussi réel et psychique. J'incarne mes personnages, mais il ne s'agit pas d'une mise en scène théâtrale, je ne répète pas, je ne représente pas, je ne suis pas dirigée. Chaque performance est unique, elle peut être revisitée, réactivée, ré-incorporée, mais jamais répétée. Je prépare une écriture avec les éléments symboliquement importants pour la performance, mais l'improvisation est toujours imminente, et l'interaction avec le public aussi. Mes performances ne sont pas des spectacles, mais des rituels, où les aspects profanes et sacrés, artistiques et esthétiques, créent un nouveau symbolique incarné par mes gestes dans une expérience organiquement singulière.

Tissage Attaché matérialise plusieurs mythes. Celui de la femme-araignée est une référence symbolique importante. Au Brésil, j'ai gardé pendant longtemps dans mon atelier une grande toile faite par deux araignées. Elles étaient dans le petit jardin sous ma fenêtre. Comme elles mangeaient les moustiques, je les ai gardées. J'ai passé des heures à travailler sur mon métier à tisser et à regarder les mouvements des araignées. Elles restaient immobiles quand soudain un insecte tombait dans leur toile. Elles sortaient de leur apparente léthargie et avançaient rapidement pour emballer l'insecte dans un cocon. Ces petites tisserandes animistes m'ont toujours fascinée. La vitesse à laquelle elles peuvent « cracher » leur fil, très fin et résistant, est impressionnante.

Dans *Les Métamorphoses* d'Ovide, la mythologie d'Arachné se présente comme une allégorie de la domination masculine dans la culture grecque. Arachné était une superbe tisserande qui a osé défier Pallas Athèna. Dans un duel de tapisseries, Athèna a représenté les dieux grecs dans toute leur gravité. Arachné, à son tour, a illustré, dans des images extrêmement expressives, le harcèlement sexuel que les dieux masculins faisaient subir aux mortelles, à certaines nymphes et même à quelques divinités.⁴ En colère, la déesse vierge a déchiré la tapisserie d'Arachné et l'a frappée au visage avec sa navette. Désespérée, Arachné a tenté de se pendre, mais Athèna l'a empêchée de mourir, l'a transformant en araignée, toujours suspendue par son fil.

⁴ « La Méonienne dessine Europe abusée par l'image d'un taureau [...] L'ouvrière représente aussi Astérie prisonnière d'un aigle qui l'étreint ; elle représente Léda couchée sous les ailes d'un cygne ; puis encore Jupiter caché sous la forme d'un satyre et rendant mère de deux enfants la belle princesse, fille de Nyctéus ; prenant les traits d'Amphitryon pour te séduire, ô reine de Tirynthe ; se changeant en or pour tromper Danaé, en flamme pour tromper la fille d'Asopus ; berger pour Mnémosyne, serpent bigarré pour la fille de Déo. » OVIDE, *Les Métamorphoses*, traduit par Georges Lafaye, Paris, Gallimard, 1992, pp. 191-196.

Arachné, la femme-araignée des métamorphoses d'Ovide, était une « proto-féministe », une mortelle insoumise qui a osé défier la structure symbolique du patriarcat de l'antiquité grecque. Pour avoir défié les dieux, Arachné peut être interprétée comme la figure de l'artiste créatrice. Arachné incarne pourtant un paradoxe, elle a déstabilisé la hiérarchie du patriarcat sans établir une transformation dans la relation de domination. S'affirmer contre un pouvoir est, en effet, vouloir prendre ce pouvoir pour soi, renforcer le pouvoir. Dans ce sens, Arachné et Athèna apparaissent comme la même figure, l'incarnation du paradoxe entre pouvoir et émancipation. La disproportion du mythe d'Arachné réside dans son désir de reconnaissance, d'excellence et d'insoumission, qui l'a conduite à la punition extrême. L'histoire d'Arachné devient ainsi une allégorie complexe sur les limites féminines face au pouvoir de la société patriarcale.

Pendant la performance *Tissage Attaché*, j'ai incarné une sorte d'Arachné, une femme-araignée qui, embarrassée dans sa propre toile, a dû couper ses fils pour se libérer. Cette femme-araignée est chasseuse et proie au même temps, elle a créé un piège qui a fini par l'emprisonner. La seule solution pour sortir de ce traquenard est le découpage du fil qui la soutient et la condamne, un suicide symbolique. La chaîne de mon métier à tisser (ou la toile d'araignée) peut être comprise comme la société patriarcale qui enferme les femmes dans les rôles dits « féminins ». Cette femme-araignée a assumé sa soumission, comme une Pénélope⁵ elle tisse toutes les tâches sociales, manuelles et domestiques imposées par la société patriarcale, mais elle finit par s'étouffer dans sa condition socialement inférieure. La femme-araignée enveloppée par son fil peut être l'allégorie d'une femme opprimée, battue ou violée. Son visage, son identité et ses droits disparaissent derrière la « chaîne sociale » où les lois patriarcales sont « tissées » par elle-même.

L'araignée, ce petit animal tisserand et fascinant, a été stigmatisée comme étant maléfique, son poison est devenu le symbole des sorcières, la trace du malheur liée au féminin. Protectrice et terrifiante en même temps, l'araignée fascine autant qu'elle répugne. La figure de la femme-araignée, image d'un pouvoir féminin réifiant, a été

⁵ « Et les Prétendants hâtent mes nocces, et je médite des ruses. - Jeunes hommes, mes Prétendants, puisque le divin Odyseus est mort, cessez de hâter mes nocces, jusqu'à ce que j'aie achevé, pour que mes fils ne restent pas inutiles, ce linceul du héros Laertès, [...] et alors, pendant le jour, je tissais la grande toile, et pendant la nuit, ayant allumé des torches, je la défaisais. Ainsi, pendant trois ans, je cachai ma ruse et trompai les Akhaiens [...] alors avertis par mes chiennes de servantes, ils me surprirent et me menacèrent, et, contre ma volonté, je fus contrainte d'achever ma toile. Et, maintenant, je ne puis plus éviter mes nocces, ne trouvant plus aucune ruse. » HOMÈRE, *L'Odyssée*, traduit par Leconte de Lisle, Paris, Alphonse Lemerre, 1867, pp. 291-292

largement représentée dans l'art contemporain et Louise Bourgeois pourrait être la matriarche de cette tradition. L'artiste a renversé le sort d'Arachné, ses araignées sont devenues énormes et menaçantes. *Maman*, l'araignée géante de 1999, met le spectateur dans la position d'un enfant. L'amplification exagérée de l'insecte, qui semble regarder sa proie, se constitue comme un dispositif de surveillance. L'araignée est une référence à la mère de l'artiste et à son travail de tapissière.⁶ Elle évoque l'autorité maternelle dans la transmission des techniques et des affects. L'obstination des araignées à tisser leurs toiles et à s'y tenir à l'affût, renvoie au travail de tissage, au travail de restauration de tapisseries qu'accomplissaient ses parents. Synonyme de protection et de dévoration, l'araignée gigantesque de Louise Bourgeois incarne l'image d'une femme phallique, une mère castratrice qui forme simultanément le pouvoir et le contre-pouvoir. Entre dénonciation et énonciation, les araignées géantes de Louise Bourgeois effectuent et évaluent les possibilités de s'échapper, à travers la production artistique, de certains déterminismes féminins et maternels.



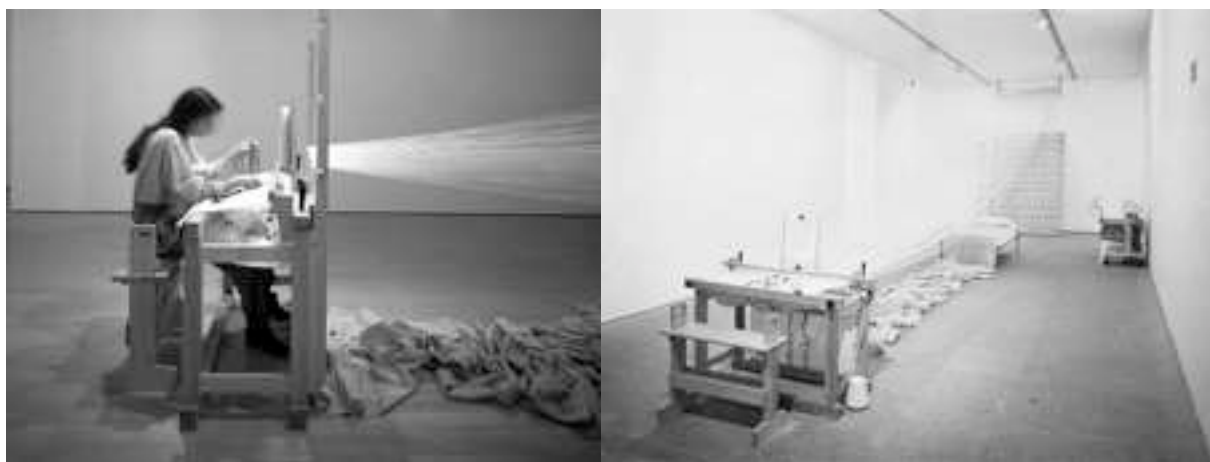
Maman (1999), sculpture, **Louise Bourgeois**.

Les *femmes-tisseuses* sont une référence récurrente dans la production de plusieurs artistes contemporains. La performance-installationnelle *Slumber* (1993) de Janine Antoni incarne une chimère mythologique entre Arachné et Pénélope. Pour cette performance, l'artiste a vécu dans la galerie d'art pendant un mois. Chaque nuit, elle dormait

⁶ « Parce que ma meilleure amie était ma mère, et qu'elle était aussi intelligente, patiente, propre et utile, raisonnable et indispensable qu'une araignée. Elle pouvait se défendre elle-même. » Louise BOURGEOIS, *Ode à ma mère*, série de neuf pointes sèches accompagnés d'un texte, Paris, Editions du Solstice, 1995, p. 9.

connectée à un électroencéphalogramme⁷, pour établir une transcription graphique des rêves et de l'inconscient.⁸ Pendant la journée, Janine Antoni s'occupait de tisser le motif graphique des rêves de la nuit antérieure. Elle a réalisé cette performance six fois, et elle a acheté sur place une chemise de nuit différente pour chacune d'elle. Le fil utilisé pour tisser les lignes colorées de ses rêves était celui de la chemise de nuit qu'elle défaisait petit à petit. À la mesure que la chemise de nuit rétrécissait, la fabrication de la couverture avançait, permettant ainsi à l'artiste de se couvrir avec l'extrémité de son tissage pendant la nuit. Ce geste cyclique suggère une tautologie poétique : elle se couvre avec ses rêves alors qu'elle est en train de rêver.

Au cours de son tissage, Janine Antoni discutait avec les visiteurs. Elle expliquait le processus de création et de réalisation de son œuvre, répondait aux questions et écoutait des histoires sur les rêves. L'interaction avec le public est très important pour l'artiste ; elle croit que cela l'empêche de devenir un objet au sein de son œuvre, et peut-être, encore plus important, elle transforme l'œuvre en une entité vivante en constante transformation, il s'agit bien de la puissance du rituel. Chaque cycle performatif de *Slumber* a été conclu lorsque tout le tissu de la chemise de nuit a été transformé en couverture.



Slumber (1993), installation et performance, **Janine Antoni**.

⁷ Un certain rythme dans le mouvement des yeux pendant le sommeil indique l'occurrence d'un rêve. L'électroencéphalogramme est donc capable de traduire les mouvements oculaires, associés aux rêves, dans une représentation graphique.

⁸ CAMERON Dan, CAPPELLAZZO Amy et LAJER-BURCHARTH Ewa, *Janine Antoni*, Künsnacht, Ink Tree Edition, 2000. p. 14.

Avec *Slumber*, Janine Antoni joue le rôle d'une sorte d'Arachné, toujours enroulée dans son propre fil : celui de ses rêves. Il s'agit, comme pour la performance *Tissage Attaché*, d'un processus de tissage auto-constructeur. Arachné est l'araignée qui tisse avec le fil de soie qui sort de son corps ; moi, je tisse avec le fil de cheveu qui pousse de ma tête ; et Janine Antoni tisse avec le fil symbolique qui sort de ses rêves. Janine Antoni garde aussi le même rythme de tissage cyclique que Pénélope. Le tissage et le dé-tissage correspondent au potentiel de reproduction cyclique du corps féminin avec ses menstrues. Contrairement à Arachné, Pénélope est une femme soumise, son travail de tisseuse n'est pas un acte de dénonciation du patriarcat, il représente l'assurance de la maison, le confort du domestique, la sécurité de ce qui reste en place. Avec *Slumber*, Janine Antoni devient une Pénélope contemporaine, qui n'attend pas le retour de son amour perdu, mais le retour du trauma refoulé. Sans défaire pendant la nuit le travail réalisé durant la journée, l'artiste établit son cycle nocturne-diurne de tissage plutôt comme une Moire⁹, qui ne tisse pas le destin des autres mais son propre inconscient. Janine Antoni devient donc une combinaison de ces trois personnages de la mythologie grecque : Pénélope, Arachné et les Moires.

Les Moires sont des divinités grecques qui fondent la métaphore du destin, personnifiée par le travail de tissage des trois sœurs : *Clotho* (fileuse) ; *Lachésis* (équilibre le fil) ; et *Atropos* (coupe le fil de la vie). Janine Antoni réalise avec *Slumber* le travail des trois Moires, mais elle tisse, équilibre et coupe le fil de son inconscient. Son travail de tissage est une transcription poétique des rêves et de l'inconscient, un territoire mystérieux et énigmatique, qui ne peut pas être complètement saisi par le langage. Avec *Tissage Attaché*, j'accomplis aussi le travail des trois Moires, je file, tisse, équilibre et coupe mes cheveux. Grâce à la métaphore du temps, je tisse et je coupe le destin organique de ma propre chevelure.

Mon tissage, et celui de Janine Antoni, sont bien des travaux « féminins » d'attente, néanmoins, il n'y a pas attente d'un homme, mais attente pour une partie perdue de nous-mêmes. J'attends que mes cheveux repoussent et je compte le temps en tissant mon propre destin organique. Janine Antoni attend le retour de ses traumas refoulés, de

⁹ « Elle donna naissance aux Destinées comme aux Morts, aux Moires comme aux Kères, vengeresses impitoyables : à Clothô Fileuse, Lachésis Tire-au-Sort, Atropos l'Inflexible - celles qui aux mortels, à la naissance, donnent d'avoir le bien comme le mal - comme à celles qui, des hommes et des dieux, poursuivent les transgressions - et jamais ces déesses-là ne mettent un terme à leur terrible colère avant d'avoir, en retour, fait don de leur vigilance mauvaise à l'auteur de la faute, quel qu'il soit. » HÉSIODE, *Théogonie, La naissance des dieux*, traduit par Annie Bonnafé, Paris, Editions Rivages, 1993, p. 75.

tout ce qui ne peut pas être exprimé par le langage et qui a été caché dans sa psyché. Ce sont des mythologies contemporaines des femmes tisseuses, des contes de fées où la femme n'attend qu'elle-même, ne tisse que son destin, et avec son propre fil pour pouvoir se réinventer. Il s'agit donc de tisseuses libérées des traumas et des refoulements du patriarcat, une fois revenus sur la chaîne du métier à tisser, les traumas sont finalement sublimés dans la construction poétique de son individualité solitaire.

C'est également des mythologies et des contes de fées capillaires que sont nées les photographies de la série *Hairytales* (2014) d'Ines Kozic. Avec une esthétique bucolique, délicate et accessible, l'artiste photographie des femmes dont les cheveux prennent des formes inusitées. La chevelure de ces modèles devient les cordes d'une harpe, le tricot dans les aiguilles, les soies d'une brosse, le nid d'un oiseau, le fil filé par un fuseau ou de très longs faux-cils. Leurs corps et cheveux interagissent avec des objets inattendus, établissent un dialogue poétique et singulier qui rappelle l'univers onirique des contes de fées. La *Belle au bois dormant* d'Ines Kozic ne pique pas son doigt dans le fuseau, elle se sert de l'outil pour filer ses cheveux. Ainsi comme dans la performance *Tissage Attaché*, la modèle se retrouve attachée par ses cheveux à un outil de tissage. Le métier à tisser et fuseau sont deux vieux instruments qui continuent à être utilisés de nos jours, ils établissent une relation directe avec une notion stéréotypée de la féminité, présente dans l'imaginaire des mythologies et des contes de fées.



Hairytales (2014), série photographique, **Ines Kozic**.

Les photographies d'Ines Kozic sont belles, délicates et bien résolues esthétiquement, néanmoins, il s'agit de mises en scène brèves et truquées, condition qui entrave leur puissance artistique. Les images prennent une connotation puérile et illustrative. La série touche certains aspects de la publicité et de la mode, contexte dans lequel la poésie des cheveux est explorée de façon esthétisée et peu profonde. Ines Kozic est une jeune artiste qui est aussi danseuse et modèle professionnelle, les stéréotypes féminins de la mode et de la danse sont flagrants dans ces images. La vulnérabilité des modèles est évidente, il s'agit de la fragilité érotique des nymphes.

Un regard plus féministe et libérateur, comme celui de *Tissage Attaché* et de *Slumber*, se sert des stéréotypes de la « féminité » pour questionner subjectivement la place de la femme dans la société patriarcale. Pour cela, il faut avoir un compromis évident avec le trauma provenant de la réalité phallocentrique ou avec la re-signification symbolique de l'ordre établi. Différemment de Janine Antoni et de moi-même, Ines Kozic crée de belles images de femmes métamorphosées en nymphes capillaires, des Pénélopes oniriques et énigmatiques qui sont encore soumises au voyeurisme objectivant du patriarcat.

Les mythologies, la littérature et les contes de fées autour des cheveux et de ses propriétés de tissage et tressage ont toujours été une source d'importantes références pour le développement de mon travail artistique. Comprendre la structure de ces références, pour pouvoir les explorer de façon libératrice et authentique, est la tâche fondamentale d'une poésie qui peut retomber très facilement dans certains clichés de l'univers dit « féminin ». Les cheveux qui peuplent l'imaginaire de l'artiste brésilien Tunga sont, pour moi, une importante référence plastique et symbolique. Tunga est un homme, néanmoins il est capable d'aborder des questions chères aux femmes pour aller bien au-delà de la référence mythologique ou historique. L'artiste a créé sa propre mythologie capillaire pour nourrir librement l'imaginaire onirique de ses œuvres.

Dans le livre *Baroques de Lys*¹⁰, Tunga raconte l'histoire des *xiphopages capillaires*, des sœurs siamoises qui seraient nées unies par les cheveux. Parmi de nombreuses installations réalisées par l'artiste, les cheveux, naturels ou artificiels, ont été utilisés pour matérialiser sa poésie visuelle baroque et insolite. Selon Tunga, une amie anthropologue lui avait donné les textes du naturaliste danois Wilhelm Lund à propos

¹⁰ TUNGA, *Tunga, Barroco de Lírios*, São Paulo, Cosac & Naify, 1997, pp. 45-85.

d'un mythe d'origine du peuple nordique. Selon ce mythe, la séparation des jumelles pouvait être dangereuse pour toute la descendance du peuple. Les habitants ont donc décidé d'attendre jusqu'à la puberté des fillettes pour décider de leur sort. Quand leurs poils pubiens ont commencé à pousser, le tribunal a décidé que les xiphopages devaient être séparées ou sacrifiées. Devant le refus des sœurs d'être séparées, elles ont été décapitées par un seul coup. Leurs têtes, encore reliées par les cheveux, ont été exposées dans le pays pendant longtemps. La putréfaction des crânes a séparé les tissus, ne laissant de la belle chevelure blonde qu'un trophée sec et morbide. Plus tard, le scalp a été volé par un bandit, qui a vu le trophée comme un beau cadeau pour son épouse. Elle a conservé le don intact, enlevant seulement une paire de fils de cheveux pour broder une image provenant de ses rêves. Au cours de la broderie, elle se rendit compte que les cheveux se métallisaient progressivement, prenant l'apparence de l'or.

Tunga continue son récit tout en mélangeant des références à propos d'autres textes, dits scientifiques. À partir de ces étranges mythologies, une série de photographies et d'installations sur les xiphopages capillaires se développe. Les jumelles se baladent et jouent entre les éléments capillaires des installations, qui sont inspirés de l'imaginaire de l'alchimie. Des plaques en cuivre et en fer sont rassemblées en équilibre à l'aide d'aimants, et des longs faisceaux de fils de fer et de cuivre s'emmêlent entre les plaques et s'attachent à des peignes gigantesques.



Xiphopages Capillaires (1997), installations et série photographique, **Tunga**.

Tunga, comme toute une génération d'artistes brésiliens qui ont beaucoup influencé mon travail, se situe dans une problématique chère aux propos de Lygia Clark et Hélio Oiticica, le rapport entre l'esprit, la matière et le rituel. Ce sont des démarches artistiques où la réalité (matière et corps) est articulée avec le contenu symbolique de l'œuvre. Ce sont des ré-arrangements symboliques, de nouvelles mythologies, des histoires inventées, des recherches scientifiques fictives, des néologismes du langage, etc. Pourtant, ils ne sont pas présents pour justifier, expliquer ou contextualiser l'œuvre, ils ont été construits avec l'œuvre et font partie de sa structure poétique. Tunga propose un processus créatif où la liberté n'est pas seulement plastique, mais aussi littéraire. Les mythologies fictives prennent une ampleur très évidente et puissante. L'artiste a créé une niche de créativité tellement féconde avec ces mythes que l'attachement à une quelconque réalité devient relative et inutile. Dans ce contexte symboliquement libre, la matérialisation plastique n'illustre pas le langage, elle est née de sa ré-articulation. C'est dans cette atmosphère de liberté poétique absolue que le ré-arrangement politique, mais pas du tout politisé, est véritablement possible et significatif. Tunga libère les stéréotypes sans en créer d'autres, ses mythologies commencent et finissent avec lui, elles n'engendrent pas de nouveaux arrangements symboliques hiérarchisant au sein de la société, garantissant ainsi un univers onirique franchement libre.

Quand je propose mes rituels performatifs, j'établie aussi des mythologies fictives qui commencent et finissent avec l'œuvre. Lorsque je *performs* la femme-araignée qui tisse avec ses propres cheveux, je propose un ré-arrangement symbolique de ma chevelure et de mon identité féminine. Mon labeur de tisseuse assume une connotation poétiquement critique, qui échappe au déterminisme phallocratique des mythes classiques tout en les redéfinissant avec une subjectivité personnelle. Je prends le fil de ma vie en main et je tisse un destin fantastique, libéré des castrations de la société patriarcale. Influencée par les démarches artistiques de Lygia Clark et Hélio Oiticica, qui articulent horizontalement les relations entre le corps, l'esprit et le rituel, je tisse des fictions qui désarticulent le pouvoir à l'intérieur même des structures de répression et de domination.

Avec un regard aussi intime, onirique et capable d'articuler une critique horizontale aux structures de pouvoir, Mona Hatoum a développé plusieurs œuvres capillaires. Sans un propos spécifique, l'artiste a collecté ses cheveux pendant six ans pour former

des petites boules. Dans l'installation *Recollection* (1995), Mona Hatoum a utilisé une grande quantité de ces petites boules éparpillées sur le sol de façon presque invisible. Attachés les uns aux autres, de très longs fils de cheveux pendant du plafond. Aussi invisibles que la soie d'une araignée, ils peuvent être identifiés seulement au toucher. Dans l'espace installationnel *presque* vide, un seul élément volumineux attire le regard : une table. Posé sur cette table, on retrouve un petit métier à tisser manuel avec un tissage réalisé avec les fils de cheveux de l'artiste.

La délicatesse de ce tissage, qui rappelle à plusieurs niveaux mes tissages capillaires, met en évidence l'ambiguïté symbolique des cheveux. Cette matière imputrescible est signe de beauté et de séduction en étant attachée au corps, le dégoût et l'abjection émergent quand elle tombe. Les boules de cheveux au sol sont des traces de saleté, une pollution qui macule l'espace sacralisé de l'art. Les fils qui pendent du plafond peuvent établir une expérience encore plus drastique d'abjection. Retrouver un fil de cheveux dans la nourriture peut provoquer le dégoût, être touché par un fil inconnu peut également provoquer un sentiment d'abjection. Avec *Recollection*, Mona Hatoum met en évidence le paradoxe la beauté fragile du tissage capillaire et le dégoût qu'un seul fil détaché peut éveiller. Mes tissages et ceux de Mona Hatoum rétablissent l'ordre au sein du désordre des fils détachés. Reliés, pas à un corps, mais les uns aux autres, les fils de cheveux sortent de l'abjection résiduelle. Cette ambivalence révèle à quel point une matière si fine et insignifiante peut susciter de la répulsion à travers son désordre symbolique.



Recollection (1995), installation, **Mona Hatoum.**

La quasi-invisibilité de l'œuvre de Mona Hatoum stimule le toucher, un geste qui évoque le désordre de la saleté capillaire. La saleté absolue n'existe pas, elle est relative au regard et aux connotations symboliques qui entourent le sujet. Elle n'est jamais unique, un événement isolé, elle dépend toujours d'un système de valeurs pré-définies pour la déterminer en tant que saleté. *Recollection* est le résultat d'une complexe réflexion sur la pollution corporelle, impliquant des relations qui vont de l'ordre au désordre, de l'être au non-être, de la forme à l'informe et de la vie à la mort.

Sur les problèmes métaphysiques qui se posent sur la nature de la saleté, Mary Douglas¹¹ affirme que l'attitude envers les fragments et résidus rejetés passe par deux phases. Au premier stade, les résidus ont un reste d'identité, on les considère comme des fragments indésirables de la chose dont ils sont issus. La deuxième phase pulvérise la matière de toute identité. La saleté des cheveux appartient à la première phase, elle garde le danger de son identité. À travers les cheveux, Mona Hatoum établit une présence excessive mais seulement projetée d'un corps dispersé et absent. Lorsque j'abandonne mon métier à tisser avec mes cheveux, j'établis une même structure d'absence corporelle à travers la présence capillaire. Les deux œuvres remettent en question les modèles de comportement envers la saleté, en tant qu'affirmation et en tant qu'évitement, une analogie de l'ordre social vis-à-vis des différents niveaux de symétrie ou de hiérarchie.

Fille d'exilés palestiniens au Liban et, depuis le début de la guerre en 1975, elle-même exilée à Londres, Mona Hatoum a dû re-collecter elle-même, se re-concevoir à travers un ensemble de fragments fragiles d'un sujet toujours en dehors de sa place.¹² C'était seulement à travers la re-collection de soi, qu'elle a pu s'adapter à ses pertes, à l'éloignement de ses traditions et de sa famille, un croisement avec la dépossession de soi. En utilisant la dangereuse puissance de semi-identité présente dans les cheveux, l'artiste a reconstruit une nouvelle identité symbolique où le désordre est l'essence. Mona Hatoum est une Arachné contemporaine, elle tisse la reconstruction du « soi » avec son propre fil, presque invisible, comme l'histoire de beaucoup de réfugiés. Son œuvre déploie une stratégie pour représenter un acte d'effacement mais aussi de transgression.

¹¹ Mary DOUGLAS, *De la souillure, Essai sur les notions de pollution et de tabou*, traduit par Anne Guérin, Paris, La Découverte, 2001, p. 172.

¹² Michael ARCHER, Guy BRETT et Catherine ZEGHER, *Mona Hatoum, Londres*, Phaidon, 1997, p. 93

Dans le cadre des rituels *archaïques*, l'ambivalence symbolique des cheveux devient une importante puissance de ré-signification de la matière résiduelle. Les rites capillaires de coupe et de coiffure engendrent les cheveux découpés en tant qu'objet partiel, les cheveux deviennent une chose en elle-même. La disjonction inclusive, qui articule l'objet résiduel avec le corps, établit le « reliquat » qui fonde l'échange spirituel. Une mèche de cheveux détachée prend dans le cadre rituel la structure partielle du « fétiche », capable d'échapper au déterminisme Phallus-Cœdipe-Castration qui fonde le fétiche analysé par la psychanalyse. Selon Gilles Deleuze et Félix Guattari¹³, l'intérêt des ethnologues pour le fétiche est influencé par la psychanalyse. Pourtant, pour l'ethnologue, les cheveux en tant qu'objet partiel ne représentent pas un phallus symbolique, agresseur et séparé du corps. Le problème se pose d'une façon plus large, englobant pouvoir politique, force économique et puissance religieuse, des aspects inséparables du fétiche *archaïque*.

Un symbole, ou un fétiche partiel sont des manifestations d'une « machine désirante ». Pourtant, nous ne sommes pas dans une dynamique du désir fondé sur une sexualité exclusivement œdipienne et familiale¹⁴, mais plutôt sur une sub-détermination fonctionnant d'abord dans les ensembles sociaux, et secondairement dans la structure familiale. Les *machines désirantes* fonctionnent dans les *machines sociales*, comme si elles gardaient leur régime propre.¹⁵ Utiliser la matière capillaire partielle en tant que puissance symbolique d'une séparation corporelle sans castration, sans le fantasme phallogratique, est une démarche féministe qui engendre le désir libre dans les *machines sociales*. Les résidus capillaires sont des fétiches sans ordre, sans castration, ouvert à toutes les possibilités de réorganisation symbolique établies à travers l'ordre rituel. Les puissances contradictoires d'ordre et désordre des fils de cheveux détachés sont encore plus évidentes quand utilisées en tant que matière tisserande.

¹³ Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie, Tome 1, L'Anti-Cœdipe*, Paris, Minuit, 1972, pp. 218-219.

¹⁴ « On croit souvent qu'œdipe, c'est facile, c'est donné. Mais il n'en est pas ainsi : œdipe suppose une fantasmagorie répression des machines désirantes. Et pourquoi, dans quel but ? Est-il vraiment nécessaire ou souhaitable de s'y plier ? Et avec quoi ? Que mettre dans le triangle œdipien, avec quoi se former ? » *Ibidem*, p. 10.

¹⁵ « Les machines désirantes sont des machines binaires, à règle binaire ou régime associatif ; toujours une machine couplée avec une autre. [...] C'est qu'il y a toujours une machine productrice d'un flux, et une autre qui lui est connectée, opérant une coupure, un prélèvement de flux (le sein - la bouche). [...] Le désir ne cesse d'effectuer le coupage de flux continus et d'objets partiels essentiellement fragmentaires et fragmentés. Le désir fait couler, coule et coupe. [...] Poche des eaux et calculs du rein ; flux de cheveux, flux de bave, flux de sperme, de merde ou d'urine qui sont produits par des objets partiels, lesquels produisent d'autres flux, recoupés par d'autres flux, tout flux, la fragmentation de l'objet. » *Ibidem*, p. 13.

Le travail manuel de mes tissages capillaires, tels que *Tissage Attaché* et la culotte en cheveux, révèle la beauté et la délicatesse de ces fils qui, détachés du corps humain, sont compris en tant qu'objets. Le tissage rétablit la notion de « beauté », perdue avec le découpage ou la perte des cheveux. Le tissu capillaire donne un nouveau corps à ces cheveux, il permet une nouvelle lecture positive tout en gardant la qualité polluante de désordre des cheveux détachés. Le tissage est une action d'ordre, un travail qui a été culturellement associé au domestique et au féminin. Mélanger l'ordre symbolique du travail « féminin » de tissage, qui assure la structure patriarcale intrinsèque, au désordre des cheveux détachés, promeut un trouble au sein des hiérarchies symboliques.

Autour de la poétique du tissage capillaire, ce ne sont pas seulement les possibilités oniriques et libres qui sont articulés, la déstabilisation des hiérarchies réelles est aussi mise en cause. Le désordre s'infiltré partout où il y avait de l'ordre, et le travail de soumission féminine devient l'artisanat de la libération des dogmes autour de son corps, ses déchets, mémoires et fictions. Les artistes qui re-signifient le travail féminin de tissage, soit à travers l'incorporation des traumatismes provenant du réel, soit à travers le bouleversement des structures hiérarchiques, promeuvent la libération de la femme en utilisant leur propres stéréotypes misogynes. Pour être un(e) artiste engagé(e) avec le féminisme, il n'y a pas besoin de nier ou dévaloriser les travaux dits « féminins » tels que le tissage, la broderie, la coiffure, la cuisine, le ménage ou le soin envers les enfants, il faut, tout simplement, travailler au sein des *machines désirantes*. En suivant la pensée de Gilles Deleuze et Félix Guattari sur les *machines désirantes*, le corps est une *machine-organe* branchée sur une *machine-énergie*, toujours dans une relation de flux et de coupure du désir. Ainsi, sur la *machine-cheveux* j'accouple une *machine-artistique*, fondée sur une énergie tisserande poétique et subjective.

CHAPITRE 3 - RITUELS D'ORDRE ET DE DÉSORDRE :

BANQUET ANTHROPOPHAGE

La performance *Banquet Anthropophage* a aussi été réalisée dans le cadre d'une manifestation du Laboratoire du Geste. Pour le cocktail de réception du *Second European Pragmatism Conference*, une soirée performative *Performing Lives* a eu lieu en septembre 2015, dans la salle des fêtes de la Fondation Belge Biermans-Lapôte à la Cité Universitaire à Paris. Inspirée du happenig *18 Happenings in 6 Parts* et de l'essai *Performing Live* d'Allan Kaprow, ainsi que par les écrits de John Dewey, en particulier *L'Art comme Expérience*, cette performance collective comprenait des actions en groupe et des actions ponctuelles proposées individuellement par les participants. J'ai proposé la performance *Banquet Anthropophage* basée sur la notion d'*art comme expérience* proposée par John Dewey¹. *L'Art comme expérience* a été traduit très tardivement en France, en 2005,² alors que cet ouvrage est une référence essentielle dans les études d'art au Brésil depuis 1980.³ Les théories de John Dewey ont été introduites au Brésil par Paulo Freire. Cet important pédagogue et philosophe a utilisé le pragmatisme de John Dewey dans son ouvrage *Pédagogie des opprimés*⁴ de 1968. Ana Mae Barbosa, importante référence dans l'enseignement d'art au Brésil, a publié son premier livre en s'appuyant sur les concepts de John Dewey en 1982.⁵

La notion d'*art comme expérience* a été pleinement assimilée par les avant-gardes brésiliennes. L'expérience esthétique, fondée sur l'interaction réelle avec l'œuvre ou avec les autres spectateurs, a motivé la production de nombreux artistes brésiliens, une trentaine d'années avant que le concept d'*esthétique relationnelle* ne soit développé en France par Nicolas Bourriaud⁶. Hélio Oiticica et Lygia Clark ont créé, vers le début des années 1960, des œuvres d'art qui n'existent que grâce à la participation du spectateur.

¹ John DEWEY, *Art as experience*, New York, Minton, Balch & Company, 1934.

² John DEWEY, *L'Art comme expérience*, traduit par Jean-Pierre Cometti, Paris, Gallimard, 2005.

³ John DEWEY, *Arte como experiência*, traduit par Murilo Otávio Paes Lemes, São Paulo, Abril Cultural, 1980.

⁴ Le livre a été écrit en 1968, lorsque l'auteur se trouva exilé au Chili dû aux persécutions de la dictature militaire. Interdit au Brésil, il a été publié dans le pays seulement en 1974. Paulo FREIRE, *Pedagogia do oprimido*, Rio de Janeiro, Paz Terra, 1974. Paulo FREIRE, *Pédagogie des opprimés, suivi de Conscientisation et révolution*, traduit par Lucille et Martial Lefay, Paris, La découverte, 2001.

⁵ Ana Mae BARBOSA, *Recortes e colagens: influência de John Dewey no ensino de arte no Brasil*, São Paulo, Autores Associados, 1982.

⁶ Nicolas BOURRIAUD, *L'esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel, 1998.

Avec les *Parangolés* (1965), Hélio Oiticica a profondément transformé l'idée même d'œuvre d'art, au-delà d'une simple manipulation ou interaction physique avec l'objet artistique. Pour Hélio Oiticica, les *Parangolés* ne pouvaient pas exister en tant que simples objets, ils devaient être enfilés sur le corps dansant du spectateur pour exister en tant qu'œuvre d'art, en tant qu'expérience esthétique et rituel libertaire. Avec les capes colorées des *Parangolés*, Hélio Oiticica propose un rite sans mythe, une expérience capable de dissoudre les frontières entre l'art et le corps, entre l'artiste et le spectateur et entre l'œuvre et le participant. Il voulait promouvoir une intégration capable de conduire le spectateur dans une nouvelle attitude éthique, de participation, de collectivité et de changement. Le *Parangolé* est un *non-objet*⁷, il a été conçu suite au contact d'Hélio Oiticica avec les danseurs de l'école de samba *Mangueira*, dans le contexte économiquement pauvre et culturellement riche de la *favela*. Hélio Oiticica propose donc un nouveau comportement artistique, un exercice expérimental de la liberté, capable de mener le spectateur dans un état créatif et *suprasensoriel*⁸. Hélio Oiticica est devenu le héros marginal de la culture brésilienne.



***Parangolés* (1965), objets interactifs, Hélio Oiticica.**

⁷ Le concept de *non-objet* a été développé par Ferreira Gullar en 1959. Le *non-objet* ne vise pas à désigner un objet négatif ou tout ce qui s'oppose aux objets matériels. Le *non-objet* n'est pas un *anti-objet*, mais un objet spécial qui doit établir la synthèse des expériences sensorielles et mentales : un corps phénoménologique transparent, intégralement perceptible.

⁸ Le concept de *suprasensoriel* a été développé par Hélio Oiticica en 1967. Le suprasensoriel est une sorte de dilatation des capacités sensorielles du spectateur, semblable à celle causée par l'effet hallucinogène des drogues ou l'extase du samba et du carnaval. Selon Hélio Oiticica, les œuvres suprasensorielles seraient capables d'amener l'individu à découvrir son centre de création interne, sa spontanéité expressive endormie, conditionnée par le quotidien.

L'œuvre de Lygia Clark a complètement bouleversé les relations entre l'objet d'art, l'artiste et le public. Des *Bichos*, sculptures néo-concrètes et manipulables des années 1960, jusqu'aux séances de la *Structuration du self*, méthode thérapeutique avec les *objets relationnels* des années 1980, les propositions de Lygia Clark ont fait du contact physique la révélation du « soi » et de l'« autre ». C'est avec l'énergie créative d'une expérience esthétique absolue, sensitive, réelle et fondue dans la vie quotidienne, que Lygia Clark a développé toute une série de propositions artistiques participatives. Loin de l'*aura* des œuvres d'art traditionnelles, ses propositions tactiles devaient être réalisées individuellement ou en groupe avec des objets de notre quotidien. Elle a fondé ses propositions thérapeutiques sur la *fantasmagorie corporelle*, des expériences capables de stimuler les sens corporels au delà de la vision. Le contact physique avec ces *objets relationnels* ou *transitionnels* devait éveiller ou soulager ces fantasmagories corporelles. Lygia Clark a travaillé plusieurs années comme thérapeute, avec des psychotiques qui avaient des hallucinations corporelles. À travers les séances de *Structuration du Self*, les patients pouvaient, temporairement, restructurer leurs corps psychique, physique et symbolique.⁹

L'œuvre et les écrits de Hélio Oiticica et de Lygia Clark sont une référence majeure pour tout artiste brésilien, évidemment, ils ont beaucoup influencé ma propre démarche artistique. Au Brésil, j'ai refait des propositions de Lygia Clark telles *Bave Anthropophagique*, *Filet d'élastiques* et *Dialogue de mains*, des propositions qui utilisent des objets ordinaires du quotidien. *Cannibalisme* (1973) diffère des autres, elle comporte l'utilisation d'une combinaison en plastique très spécifique. Ainsi, avec *Banquet Anthropophage* j'ai proposé une reconstitution personnelle de *Cannibalisme*, une relecture capable de créer une nouvelle expérience de dévoration corporelle.

Selon la consigne de Lygia Clark pour *Cannibalisme*, un participant s'allonge par terre avec les yeux bandés. Il porte une combinaison en plastique doublée de tissu. À la hauteur du ventre, la combinaison est munie d'une fermeture éclair. Les autres participants, avec les yeux également bandés, s'assoient autour de lui et sortent des fruits qui se trouvent dans la poche pour les manger et les partager avec les autres. Pour

⁹ Lula Wanderley, psychiatre qui a collaboré avec Lygia Clark pour la *Structuration du Self*, travaille depuis les années 1980 dans l'hôpital *Engenho de Dentro* à Rio de Janeiro avec ces propositions. Depuis le travail d'art thérapie développé par Nise da Silveira dans les années 1950, l'hôpital est une référence internationale pour l'antipsychiatrie. Lula WANDERLEY, *O dragão pousou no espaço. Arte contemporânea, sofrimento psíquico e o objeto relacional de Lygia Clark*, Rio de Janeiro, Raro, 2002.

la relecture dans le cadre de *Performing Lives*, j'ai proposé le banquet cannibale sur une table et avec un contact tactile plus direct. La combinaison originale a été remplacée par une housse, semblable à celles utilisées dans les morgues. Il s'agit d'un rectangle de tissu blanc muni d'une fermeture éclair. La moitié de la housse est doublée avec du plastique transparent, pour éviter l'écoulement du jus des fruits tout en permettant la respiration à l'intérieur.



Cannibalisme (1973), proposition collective, **Lygia Clark**.

Au début de la performance j'étais allongée et immobile sur la table, tel un cadavre dans sa housse. Presque nue (je ne portais qu'une culotte couleur chair), j'étais recouverte de fruits rouges, oranges et jaunes. Mangue, papaye, fraise, framboise et grenade épluchées et coupées comme pour une salade de fruits. Deux assistants ont bandé les yeux des quatre participants assis autour de la table. La dévoration a eu lieu plusieurs fois avec des participants différents. À chaque début de festin, les assistants ont ouvert la housse et guidé les mains des participants. J'étais immobile pendant toute la performance, le seul mouvement était celui de ma respiration. Ma peau trempée de jus, ressentait le toucher délicat et égaré des participants qui cherchaient les morceaux mangeables. Avec les yeux fermés, j'étais très concentrée sur l'odeur sucré des fruits et sur ma peau humide qui ressentait les doigts étrangers explorant mon corps. L'enveloppe mortuaire a été refermée quand il n'y eut presque plus de fruits. Mon corps a été emballé par les assistants, dans la nappe blanche de la table, et porté hors de la salle.



Banquet Anthropophage (2014), performance participative, **Daniella de Moura**.

L'expérience de cette performance exacerbe la sensibilité tactile de la peau et de l'être face à l'exploration charnelle. Je me suis symboliquement offerte à la faim de l'autre et il m'a « dévorée », il a établi une symbiose gustative et tactile avec mon corps et avec mon être. Je ne savais pas qui était en train de me toucher, certains participants étaient connus, comme les membres du Laboratoire du Geste, d'autres m'étaient totalement étrangers. En offrant mon corps à des inconnus, je me sentais fragile et puissante en même temps. Je me suis confiée à l'autre et en retour il s'est confié à moi, nous avons échangé nos angoisses et notre courage. Ce rituel « anthropophage » va au-delà de l'art pour l'art. Notre faim était magique, symbolique, réelle, libre, *suprasensorielle* et transformatrice. Nos corps ont été portés au-delà de l'expérience esthétique ordinaire. Sans toucher au religieux, nous avons eu une expérience existentielle de l'autre dans un rite sans mythe.

La scène du cocktail de *Performing Lives* m'est apparue comme un moteur pour la dissolution de l'art dans la vie. L'idée de l'anthropophagie est venue immédiatement à l'esprit. Manger est un acte quotidien et banal, mais imprégné de fortes connotations symboliques. L'anthropophagie n'est pas seulement une pratique rituelle caractéristique de certains peuples « primitifs », elle est aussi la base théorique et symbolique de la construction culturelle brésilienne. L'anthropophagie, le rituel de dévorer l'ennemi vaincu pour absorber ses vertus est, en effet, un acte de communion. Avec cet acte, les peuples amérindiens ont absorbé le tabou pour le transformer en totem, l'ennemi sacré se transforme ainsi en ami. À partir de la métaphore de l'anthropologie culturelle, les Brésiliens ont fondé leur l'identité et leur l'altérité.

Dans un pays colonisé et métisse, la culture occidentale n'est pas seulement un modèle mais une imposition hiérarchique. Depuis la découverte en 1500 jusqu'aux années 1920, la culture brésilienne n'existait pas de façon vraiment autonome¹⁰, les artistes, architectes, musiciens, poètes, etc., ne se limitaient pas à utiliser la culture européenne comme référence, ils reproduisaient la même esthétique avec un « décor » tropical. Le *Manifeste Anthropophage* (1928) d'Oswald de Andrade a effectué une véritable révolution dans la culture brésilienne. Le poète a forgé le concept d'*anthropophagie*

¹⁰ Jusqu'à l'installation de la Famille Royale Portugaise au Brésil en 1810, l'accès à l'éducation était très restreint. Les indigènes étaient « catéchisés » par les jésuites et l'école élémentaire était interdite aux métis. Avec l'arrivée de la Famille Royale plusieurs institutions ont été créées : École de Médecine, Musée Royal, Bibliothèque Royale, Jardin Botanique et l'École Nationale des Beaux Arts (créée à l'arrivée de la *mission française*). Pourtant, l'accès à l'éducation et à la culture est resté limité aux colons européens. Les cultures amérindienne et africaine n'étaient pas reconnues et leurs manifestations étaient interdites. La seule culture acceptée était la culture européenne.

culturelle, selon lequel les artistes brésiliens devaient « cannibaliser » la culture européenne, en absorbant les aspects importants et abandonnant le reste. Il s'agit ainsi de « dévorer » l'autre culturel pour absorber ses pouvoirs et devenir plus puissant. Le manifeste en forme de poésie, proposait aux artistes brésiliens de sauver les valeurs locales, plutôt que d'ingérer les discours externes. Tel serait le chemin du développement d'un véritable art moderne brésilien.

Seule l'anthropophagie nous unit. Socialement. Économiquement. Philosophiquement. [...]

Tupi or not tupi, that is the question. [...]

C'est que jamais nous n'avons eu ni grammaires, ni collections de vieux végétaux. Nous n'avons pas su davantage ce qui était urbain, suburbain, frontalier et continental. Vivant paresseusement sur la mappemonde du Brésil. [...]

Mais nous n'avons jamais admis la naissance de la logique parmi nous. [...]

L'esprit refuse à concevoir l'esprit sans le corps. L'anthropomorphisme. Nécessité du vaccin anthropophagique. Pour contrebalancer les religions de méridien. Et les inquisitions des étrangers. [...]

Jamais nous ne fûmes catéchisés. Nous, nous avons fait le Carnaval. L'indien costumé en sénateur d'Empire. [...]

Nous avons déjà le communisme. Nous avons déjà la langue surréaliste. L'âge d'or. [...]

J'ai demandé à un homme ce qu'était le Droit. Il m'a répondu que c'était la garantie de l'exercice de la possibilité. Cet homme s'appelait Galli Mathias. Je l'ai mangé. [...]

La lutte entre ce qui s'appellerait l'Incréé et la Créature, illustrée par la contradiction permanente de l'homme et de son Tabou. L'amour quotidien et le modus vivendi capitaliste. Anthropophagie. Absorption de l'ennemi sacré. Pour le transformer en Totem. [...]

Pourtant, seules les pures élites parvinrent à réaliser l'anthropophagie charnelle, qui porte en elle le sens le plus élevé de la vie et évite tous les maux identifiés par Freud, maux catéchistiques. Ce qui se passe n'est pas une sublimation de l'instinct sexuel. C'est l'échelle thermométrique de l'instinct anthropophagique. De charnel, il devient électif et crée l'amitié. Affectif l'amour. Spéculatif, la science. Il se dévie et se transfère. Nous tombons dans l'avitissement. La basse anthropophagie agglomérée dans les péchés du catéchisme, l'envie, l'usure la calomnie, l'assassinat. La peste des soi-disant peuples cultivés et christianisés, c'est contre elle que nous agissons. Anthropophages. [...]

Notre indépendance n'a pas encore été proclamée. [...]

Contre la réalité sociale, vêtue et répressive, répertoriée par Freud - la réalité sans complexe, sans folie, sans prostitution et sans pénitenciers du matriarcat de Pindorama.¹¹

Manifeste Anthropophage, Oswald de Andrade

Le manifeste-poème d'Oswald de Andrade opère une inversion des valeurs entre la culture du colon et celle du colonisateur, il distingue l'Européen comme affaibli par le mode de vie capitaliste, avec ses maladies psychiques, ses crimes, traumas, et refoulements. La culture amérindienne Tupi-Guarani serait basée sur un « matriarcat », sans complexe, folie ou prostitution. L'absence de Foi, Loi et Roi, la polygamie, l'oisiveté, la nudité, l'absence de propriété privée, de division de classes et d'exploitation du travail ont fait des cultures indigènes pré-colombiennes un modèle

¹¹ Oswald de ANDRADE et Suely ROLNIK, *Manifeste Anthropophage, Anthropophagie Zombie*, traduit par Lorena Janeiro et Renaud Barbaras, Paris, Black Jack Éditions, 2011, pp. 9-25.

utopique de société. Avec son manifeste, Oswald de Andrade a construit la théorie anthropophage et l'utopie du *Matriarcat de Pindorama*¹².

En s'appropriant des discours philosophiques et primitivistes de son temps, mais sans allégeance à ses références, Oswald de Andrade a structuré la théorie anthropophage sur l'éthique de la dévoration et digestion de Friedrich Nietzsche.¹³ Dans *Ecce Homo* et *Généalogie de la morale*¹⁴, Friedrich Nietzsche propose l'ingestion des aliments comme un état de conscience critique, il démontre comment l'alimentation est une question simultanément organique et philosophique. À partir de ce point de vue, le philosophe condamne la religion judéo-chrétienne pour être une « obstruction physiologique », car elle inhibe le métabolisme digestif et critique de l'homme. Avec la morale, les tabous et le « sentiment de bonté », l'homme apprend à maîtriser ses instincts et développe un goût pervers et une idée de culpabilité et péché qui l'éloignent de la simplicité guerrière, heureuse et saine. Selon Friedrich Nietzsche la morale est la ruine du corps et Dieu la destruction physiologique de l'humanité. Nous devons donc manger les tabous pour libérer les hommes des sentiments de culpabilité construits par la religion.

La théorie oswaldienne¹⁵ aborde deux questions fondamentales au cœur des discussions philosophiques des années 1920 : comment construire une tradition culturelle légitime dans un pays colonisé et comment établir une relation équilibrée avec les traditions étrangères. L'anthropophagie est ainsi tournée à la fois vers l'intérieur et vers l'extérieur. Entre la préoccupation de sauver le « folklore », les variantes linguistiques, le syncrétisme, le métissage, etc., et l'esthétique des avant-gardes du modernisme européen, l'anthropophagie a donné un tableau du Brésil, construit de façon historiographique et scientifique ; le prisme esthétique d'une perspective futuriste a apporté la modernité. La culture brésilienne est née sous le signe de la dévoration irrévérencieuse d'une altérité multiple et variable. L'anthropophagie a non seulement fourni la réponse au besoin d'affronter la présence des cultures colonisatrices, mais

¹² Le *Matriarcat de Pindorama* est une utopie de la transgression. Échappant aux utopies occidentales, elle remplace l'utopie de la civilisation par l'utopie de la barbarie. Sur les ruines du patriarcat messianique, un nouveau départ aurait lieu, fondé sur le droit maternel, les biens collectifs, la société sans classes et les relations ouvertes.

¹³ Adriano BITARÃES NETTO, *Antropofagia oswaldiana, um receituário estético e científico*, São Paulo, Annablume, 2004, p. 52.

¹⁴ Friedrich NIETZSCHE, *Ecce Homo : comment on devient ce que l'on est*, traduit par Henri Albert, Paris, Mille et une nuits, 1997. Friedrich NIETZSCHE, *La Généalogie de la morale*, traduit par Patrick Wotling, Paris, LGF/Livre de Poche, 2000.

¹⁵ Adriano BITARÃES NETTO, *Antropofagia oswaldiana, um receituário estético e científico*, São Paulo, Annablume, 2004, p. 16.

aussi a constitué le processus de métissage culturel issu de l'expérience propre vécue dans la pays.

Dans ce contexte culturel particulier, l'« anthropophagie » est devenue la base conceptuelle et symbolique de la culture brésilienne. Ce concept, actualisé par différents artistes et mouvements culturels, reste pourtant une théorie utopique ; la hiérarchie culturelle entre culture « native » et celle des colonisateurs n'a jamais été véritablement remise en cause dans le pays. La majorité de la population brésilienne garde un énorme complexe d'infériorité culturelle, économique, sociale et politique vis-à-vis des pays occidentaux. Cette dévalorisation, qui va jusqu'au dénigrement des manifestations culturelles et religieuses d'origine amérindienne et africaine, est raciste. La catéchisation colonisatrice a été efficace, 85% de la population brésilienne se déclare chrétienne. Selon l'anthropologue brésilien Darcy Ribeiro¹⁶, la colonisation au Brésil se constitue comme un effort persistant d'implanter une européanité adaptée aux tropiques et incarnée dans ses métissages. Cependant, les caprices de l'histoire ont fait de nous des Brésiliens tels que nous sommes, à la fois opposés aux affaires de Blancs et aux civilités, et de manière intériorisée non-Européens, tout comme non-Indiens et non-Africains.

La réactivation plus effective du « modernisme anthropophage » d'Oswald de Andrade a été réalisée par la génération d'Hélio Oiticica et Lygia Clark. La *tropicália*¹⁷, un mouvement qui a croisé arts plastiques, théâtre, danse, musique, littérature, poésie et cinéma, est probablement la plus importante manifestation culturelle de l'histoire brésilienne. Animés par les valeurs de la contre-culture, les *tropicalistes* se distinguent des hippies nord-américains dans la mesure où ils ne revendiquaient pas la rencontre avec une essence supposée de l'homme et de la nature. Ils défendent, au contraire, un processus d'hybridation, incorporant les conquêtes de l'industrie, de la technologie et de la culture de masse, sans aucune barrière de classes, de culture ou de goût.

¹⁶ Oswald de ANDRADE et Suely ROLNIK, *Manifeste Anthropophage, Anthropophagie Zombie*, traduit par Lorena Janeiro et Renaud Barbaras, Paris, Black Jack Éditions, 2011, p. 12

¹⁷ Le *tropicalisme* ou *tropicália* est un mouvement culturel apparu au Brésil en réaction au coup d'État de 1964. *Tropicália* est le titre d'une installation interactive réalisée par Hélio Oiticica en 1967. Le disque *Tropicália ou Panis et Circensis* de 1968, est issu d'un projet musical collaboratif qui a révolutionné la musique populaire brésilienne. La proposition du *tropicalisme* est la juxtaposition entre la culture de masse et celle des élites. Selon le metteur en scène *tropicaliste* José Celso Matinez Corrêa : « Pour exprimer une réalité nouvelle et complexe il était nécessaire de réinventer des formes capables de capter cette nouvelle réalité ». La réalité était celle d'un pays en développement industriel, avec une population métisse, une culture populaire très riche et un gouvernement répressif. Carlos BASUALDO (dir.), *Tropicália, Uma revolução na cultura brasileira*, São Paulo, Cosac & Naify, 2007, p. 13

L'anthropophagie *tropicaliste* a intégré, sans hiérarchie, les personnages philosophiques avec ceux des cultures populaires et des masses.

Lygia Clark a développé une relation artistique unique avec le corps, qui l'a conduite à devenir art-thérapeute, loin des musées et galeries. Elle est l'héritière du projet moderniste brésilien, radical, et depuis le début son travail a énormément développé les propos des avant-gardes modernes. Les propositions de Lygia Clark ont démystifié la fonction de l'artiste, enlevé l'« aura » de l'œuvre d'art et désacralisé les matériaux et les techniques, aboutissant à des propositions thérapeutiques et relationnelles. Selon l'artiste sur son processus de création : « *je m'absorbe de plus en plus dans un processus d'introversion, pour ensuite pondre, œuf par œuf [...] c'est ma façon de m'attacher au monde : être fécondé et ovuler. [...] c'est une expérience si biologique, si cellulaire, qu'elle n'est communicable que d'une manière cellulaire et organique.* »¹⁸

Tout comme Lygia Clark, je me laisse « féconder », j'absorbe des références organiques, théoriques, culturelles et affectives pour « pondre » mes œuvres.

Avec *Banquet Anthropophage* je propose une communion corporelle, une performance participative qui a été « pondue » à partir de mon métissage culturel. J'essaye de sortir l'autre du confort de l'individualité close pour expérimenter l'altérité. J'offre le contact tactile avec mon corps réel et la dévoration aveugle de mes entrailles symboliques. Avec le renversement de l'anthropophagie brésilienne, je ne dévore pas l'autre occidental, j'offre mon corps étranger, exotique, métissé et sauvage à la dévoration raffinée des occidentaux blancs. Je n'adopte pas leur culture de peuple civilisé, ce sont eux qui dévorent mes pouvoirs primitifs, sauvages et magiques.

Avec les yeux bandés, les participants ont été conduits à toucher ma peau imprégnée du jus sucré des fruits. Le contact physique entre les individus, proches ou pas, n'est pas habituel en France. Dans les mois qui ont suivi mon déménagement en France, je souffrais d'une angoisse dont je n'identifiais pas l'origine. Je me suis rendue compte que personne ne m'avait touchée depuis plusieurs mois, et que ce manque de contact physique était la source de mon angoisse. Au Brésil, les personnes se touchent, se prennent les mains et se serrent dans les bras. Un sourire peut facilement remplacer un « bonjour » ou un « merci », l'éducation y est beaucoup plus affective que protocolaire. Dire « bonjour » sans envie ou sans regarder dans les yeux peut paraître impoli et

¹⁸ Lygia CLARK, *Lygia Clark*, Barcelone, Fundació Antoni Tàpies de Barcelone, 1997, pp. 249-250.

communiquer avec un grand sourire est préférable. En France, et dans plusieurs d'autres pays européens, le contact physique est vécu comme une invasion. Au Brésil le contact physique fait partie des rites de comportement et d'interaction qui renforcent les liens affectifs. Les individus ne sont pas clos dans leurs carapaces mais soucieux d'affect, et l'affect échappe à la simple verbalisation. Offrir le corps à la « dévoration » de l'autre peut être embarrassant, je propose un échange tactile qui n'est pas habituel.

Les lectures érotiques, ou même pornographiques, de *Banquet Anthropophage* sont évidentes. La housse utilisée dans ma performance permet un contact tactile plus évident que l'originale. Mon enveloppe mobile ne s'ouvrait et ne se fermait qu'au niveau du ventre, pour éviter une lecture trop sexuelle. Un corps féminin totalement nu et disponible pouvait renvoyer au stéréotype de la femme-objet. Des corps de femmes ont déjà été utilisés comme plateau de nourriture pour le divertissement érotique, et je voulais éviter ce genre de lecture misogyne. En revanche, l'érotisme est manifeste dans une relation aussi proche. Toucher une peau humide est une expérience érotique, sans être nécessairement sexuelle,¹⁹ c'est dans cet entre-deux que je voulais me situer.

Selon Georges Bataille²⁰, tout acte érotique a pour principe la destruction de l'être fermé. La nudité s'oppose à l'état fermé, elle ouvre le corps à la communication érotique. Mon corps dénudé était ouvert au jeu érotique, mais il ne se présentait pas comme territoire propice à une démarcation fétichiste. Mon corps partiellement enfermé dans une housse mortuaire, avec le ventre recouvert de fruits rouge-orangés, comme des tripes, faisait d'avantage référence à une table d'autopsie qu'à celle d'un banquet pornographique. L'abjection visuelle qui se dégageait de mes « entrailles » était capable d'empêcher l'impression d'une fantasmagorie phallogocritique sur mon corps.

Selon Oswald de Andrade, Sigmund Freud a donné une définition réductrice à la notion de tabou. Le cannibalisme n'est pas le « stade primitif de la barbarie », instinct auquel nous devons renoncer pour être civilisés, comme l'a défendu Sigmund Freud. Pour Oswald de Andrade, le cannibalisme insère l'homme dans la culture, tout acte humain est symboliquement anthropophage. Sigmund Freud a mis l'instinct sexuel au

¹⁹ « L'activité sexuelle de reproduction est commune aux animaux sexués et aux hommes, mais apparemment les hommes seuls ont fait de leur activité sexuelle une activité érotique, ce qui différencie l'érotisme et l'activité sexuelle simple étant une recherche psychologique indépendante de la fin naturelle donnée dans la reproduction et dans le souci des enfants. » Georges BATAILLE, *L'érotisme*, Paris, Minuit, 1985, p. 17.

²⁰ *Ibidem*, p 25.

centre de l'activité humaine ; Oswald de Andrade a remis l'axe sur l'instinct anthropophage, duquel la sexualité est l'une des formes plus caractéristique. La relation entre anthropophagie et sexualité est évidente dans la performance, néanmoins, il est important de garder la notion de sexualité comme intrinsèque à l'anthropophagie, elle n'assume jamais l'aspect central de l'action « cannibale ».

La proposition de Lygia Clark ne fait pas référence au genre de la personne « dévorée ». Sans révéler le sexe, le corps enfermé dans la combinaison ne renvoie pas forcément à l'érotisme. La sexualité qui se dégage de *Cannibalisme* est beaucoup plus fantasmatique que visuelle. Dans ma performance, l'érotisation visuelle et tactile de mon corps féminin dénudé et humide est évidente. Ainsi, toucher à l'érotisme tout en échappant à l'objectification du corps féminin devient un défi majeur. Pour le développement de ma performance je me suis aussi inspirée de références où la connotation érotique du banquet « cannibale » est plus évidente. Un rituel festif, organisé en 1959 par Meret Oppenheim, a aussi proposé un festin servi sur le corps nu d'une femme. Plutôt conçu comme un rituel printanier de la fécondité qu'un rituel anthropophage, *Le festin de printemps* a été réalisé à Berne avec un petit groupe d'amis de l'artiste.

Selon Meret Oppenheim, l'idée de faire un repas sur le corps nu d'une femme lui est venue lors d'une discussion entre amis, dans un restaurant de Berne. Les amis à qui elle en a parlé étaient enthousiastes. La difficulté étant de trouver une femme disposée à faire la « table ». Tous admettaient que cette jeune femme ne pouvait pas faire partie de leurs connaissances. « *Cette femme nue devait être, en elle-même et pour nous tous, une aventure.* »²¹ L'artiste a fini par trouver une jeune femme prête à jouer le jeu. Le festin s'est déroulé en avril, dans l'atelier d'un ami peintre. Le matin du banquet, Meret Oppenheim est partie chercher en forêt des anémones de printemps, blanches et légèrement rouges. Elle a préparé seule la jeune fille, étendue et immobile sur la table, pendant que ses amis attendaient dans la pièce à côté. L'artiste a d'abord couvert les pieds, le bas des jambes, les mains et les avant-bras de serviettes blanches. Le visage a été peint en doré et la tête recouverte de roses mimosas et de fruits confits de toutes les couleurs, jusqu'aux épaules. Sur les cuisses, l'artiste a disposé des langoustes, un grand steak tartare et puis une ceinture de champignons crus à la crème. Sur la poitrine, de la

²¹ Heike EIPELDAUER, Ingrid BRUGGER et Gereon SIEVERNICH, *Meret Oppenheim, Rétrospective*, Catalogue d'exposition, Ostfildern et Lille, Hatje Cantz et LaM, Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut, 2013, p. 244.

crème fouettée avec des copeaux de chocolat ou du coulis de framboise. Elle a encore appliqué des boudoirs tout au long de la poitrine et des bras. Les anémones ont été parsemées sur les parties de la table non couverte par le corps. Après le festin, la fille a été emmenée pour se laver et s'habiller, et elle est revenue afin de goûter à la part mise de côté à son intention.

Plus tard, la même année, un deuxième festin du printemps a eu lieu à Paris, à l'occasion d'EROS, Exposition Internationale du Surréalisme, à la galerie Daniel Cordier. Une autre jeune fille a servi de « table ». Couchée sur une table dans une salle de la galerie, elle avait des langoustes, du steak tartare et des champignons. Selon Daniel Spoerri²², cette deuxième jeune femme n'était pas vraiment nue, mais couverte d'une combinaison rose. Dans les photographies officielles du deuxième festin nous retrouvons pourtant trois images où la jeune femme est totalement nue et couverte de nourriture, comme pour le festin de Berne. Néanmoins, d'autres photographies, en particulier dans la photo de groupe réalisée par William Klein pour le magazine Vogue, la jeune femme a été remplacée par un mannequin. On peut en conclure que plusieurs festins différents ont eu lieu pendant l'exposition.

Le festin de Meret Oppenheim fait partie de la logique provocatrice du surréalisme. Cependant, l'artiste n'offre pas son propre corps et elle participe, tout comme les autres invités au banquet érotique. Les participants gardent ainsi une distance assez frappante avec la jeune femme. Selon l'artiste : « *Afin de prévenir d'emblée tout malentendu : nous étions trois couples. Trois hommes et, avec la femme sur la table, trois femmes. Ce n'était donc pas « la femme comme objet de désir pour les hommes ».* C'était plutôt un festin de printemps, je dirais même un rituel printanier de la fécondité pour tous les participants. »²³ Et bien que l'artiste n'ait pas voulu donner l'image de femme-objet à sa « table », celle-ci n'en prend pas moins la place d'une chose, qui a été remplacée par un mannequin dans d'autres versions du festin. Les aspects festifs et commémoratifs sont bien présents, mais la connotation magique n'est pas évidente. Les ambitions de Meret Oppenheim semblent être plutôt esthétiques et mythiques que proprement mystiques ou magiques : les puissances « primitives » sont claires, mais encore très

²² Belinda Grace GARDNER, *Meret Oppenheim, From breakfast in fur and back again, The conflation of images, language, and objects in Meret Oppenheim's applied poetry*, Bielefeld, Kerber Verlag, 2003, p. 46.

²³ Heike EIPELDAUER, Ingrid BRUGGER et Gereon SIEVERNICH, *Meret Oppenheim, Rétrospective*, Catalogue d'exposition, Lille, Hatje Cantz et LaM, Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut, 2013, p. 245.

stéréotypées et fondées sur la frivolité du spectacle érotique. Échapper aux stéréotypes, créés par le modernisme occidental sur les rituels « primitifs », est central dans mon œuvre. Ainsi, le festin de Meret Oppenheim peut s'articuler facilement comme un contre-exemple esthétique.



Le festin de printemps (1959), performance participative, **Meret Oppenheim**.

L'échange de pouvoirs symboliques est, pour moi, central dans le festin participatif. Dans l'histoire brésilienne deux événements marquants évoquent la valeur magique du banquet anthropophage pour les peuples amérindiens. Le bateau qui en 1556 conduisait Pedro Fernandes Sardinha, le premier évêque du Brésil, qui avait la mission de catéchiser la population indigène, avait fait naufrage sur la côte du pays récemment conquise. Les indigènes Caeté ont dévoré l'évêque et les quatre-vingts-dix membres de l'équipage. Selon la légende, dévorer l'évêque leur permettait de s'approprier sa puissance, en alimentant leur valeur guerrière. Plus tard, l'aventurier allemand Hans Staden, capturé par les indigènes Tupinambá, a failli être dévoré dans un banquet rituel. Quand le moment est venu, les indigènes ont renoncé à leur projet considérant qu'il manquait de bravoure. La lâcheté évidente de cet étranger aurait effacé l'appétit anthropophage. La bravoure et la distinction de l'être dévorable sont des éléments essentiels dans la communion cannibale. Sans admiration pour l'être dévoré, le cannibalisme se vide de tout sens. Quand je m'offre, en tant que femme brésilienne et exotique, au banquet anthropophage des occidentaux, j'inverse les rôles de dévorateur et de dévoré. C'est moi l'étrangère, l'ennemie sacrée, pleine de pouvoirs magiques que les dévorateurs désirent absorber. Il ne s'agit pas d'une simple inversion de rôles, mais d'une démarche qui prétend décoloniser le corps et son identité culturelle.

Vers la fin des années 1960, les chercheurs Edward Saïd, Homi Bhabha et Gayatri Spivak ont développé la théorie post-colonialiste sous l'influence de Michel Foucault, Jacques Derrida, Jacques Lacan et Frantz Fanon²⁴. Ces principaux représentants du post-colonialisme ont pris comme point de départ les mêmes approches, problèmes et enjeux du mouvement anthropophage brésilien. Le post-colonialisme veut être une résistance face aux gouvernements coloniaux et à ses conséquences. Il s'agit d'analyser des relations coloniales et de poser la question de l'accomplissement de la décolonisation. Le post-colonialisme essaie de restaurer chez les colonisés leur propre langue et de provoquer un changement capable de libérer les cultures colonisées de leur condition périphérique et opprimée.

Homi Bhabha²⁵ aborde l'hybridisme comme une forme de résistance, dans laquelle il se passe une inversion stratégique dans le processus de domination. Selon l'auteur, dans la colonisation il y a une utilisation ambivalente du mimétisme culturel. Les colonisés imitent la culture colonisatrice sans être adaptés à la culture du colonisateur. Son imitation finit par intégrer des éléments de sa propre culture créant un troisième espace, qui ne correspond ni à la culture du colonisateur ni à celle du colonisé. Dans ce nouvel espace d'hybridisme les symboles culturels peuvent être renégociés. Ainsi, l'hybridisme d'Homi Bhabha est compris comme une subversion du discours colonial. L'hybridisme présent dans l'anthropophagie peut déstabiliser les enjeux du colonialisme culturel et politique, mais il peut aussi décoloniser le corps. La création artistique de corps organiques et culturellement hybrides aborde les notions d'identité et d'altérité bien au-delà de la simple diversité organique et culturelle des corps. L'hybridation des identités corporelles et culturelles peut créer une condition sensiblement ouverte qui échappe aux dichotomies entre opprimé et oppresseur.

Dans le monde capitaliste, globalisé et connecté que nous habitons aujourd'hui, où les identités culturelles stables ont été remplacées par des mondes-image éphémères et commercialisables, la subjectivité flexible a pris corps. La subjectivité, détachée de ses territoires habituels, incorpore désormais le paradoxe de la temporalité identitaire.

²⁴ Psychiatre né en Martinique en 1925, Frantz Fanon a fourni les bases de la pensée postcoloniale. Ses deux livres les plus connus, *Peau noire, masques blancs* (1952) et *Les Damnés de la terre* (1961) ont eu une grande influence sur le développement du postcolonialisme.

²⁵ Homi BHABHA, *Les lieux de la culture, Une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2007.

Selon Suely Rolnik²⁶, la tradition anthropophage a pris une connotation négative avec le capitalisme libéral. L'expérience anthropophage a donné naissance à une subjectivité hyperflexible : processuelle, singulière et impersonnelle. Dans ce contexte, sous le commandement de l'ego, le critère qui oriente l'effort de création identitaire cesse d'être éthique et devient narcissico-mercantile. Ce nouveau mode d'identité prend corps dans une subjectivité de type *showroom*. Ce qu'on expose à l'autre ce sont les éléments des derniers lancements des mondes-images, une espèce de marketing de soi.

Dans ce monde d'images garanties, l'œuvre de Lygia Clark apparaît comme plus essentielle que jamais : en proposant le paradoxe du sensible, l'expérience du vertige, de la fantasmagorie corporelle qui empêche tout contrôle et toute stabilité. Je propose mon rituel fantasmagorique de dévoration en réactivant charnellement le *Cannibalisme* de Lygia Clark et en inversant les rôles anthropophages des valeurs capitalistes et marginales de notre conjoncture contemporaine. Les participants dévorent un « corps » inerte et dépourvu de mondes-images, de confiance en soi, d'illusions, de garanties ou de productivité capitaliste. Ils dévorent un « corps » *autre*, d'où émane une vivacité érotique et fragile, loin de l'inertie aseptique promue par le capitalisme. Dans un monde si éthéré, de plus en plus limité à la communication virtuelle des nouvelles technologies, toucher l'autre est devenu existentiel. Quand les identités culturelles sont capitalisées, l'érotisme disparaît au détriment de la pornographie virtuelle et de la frigidité individualiste des corps qui ne se touchent plus. Ainsi, la fantasmagorie cannibale devient encore plus critique envers les modèles civilisationnels, comportementaux et commerciaux. Je m'offre avec un corps fait de chair, de peau humide et de chaleur. J'abandonne toute altérité pour qu'il ne reste que la matière réelle, dénudée, ouverte et abjecte de mon corps mis à disposition du rituel de dévoration.

Dans la production des artistes contemporains engagés avec l'anthropophagie, la réception du concept ne se manifeste plus comme dans les mouvements modernistes. Au-delà des stéréotypes occidentaux et de la polarité culturelle, les artistes se servent de ce concept pour agir subjectivement contre les différentes formes d'oppression et de domination. Corporéité, identité et hybridation sont au centre des engagements des artistes anthropophages contemporains. La construction d'une identité nationale, nécessaire pour la première génération du mouvement, a complètement perdu sa

²⁶ Oswald de ANDRADE et Suely ROLNIK, *Manifeste Anthropophage, Anthropophagie Zombie*, traduit par Lorena Janeiro et Renaud Barbaras, Paris, Black Jack Éditions, 2011, pp. 30-31.

signification. Ainsi, l'anthropophagie est devenue une stratégie qui révoque les constructions d'identités culturelles fixes, en faveur d'un traitement créatif d'altérités. Entre la réalité charnelle et les métaphores visuelles, les artistes proposent plus que des allégories du cannibalisme, avec des démarches critiques, leurs œuvres sont capables de remettre identité et altérité en question.

Avec une proposition plutôt esthétique que participative, la performance *Canibal* (2004) de Marco Paulo Rolla met en scène le corps de l'artiste et de deux autres performers comme s'il s'agissait de boucherie. Des morceaux de corps inertes sont expulsés et avalés par un four. La performance a eu lieu pendant le vernissage de son exposition à la Galeria Vermelho à São Paulo. Une des œuvres était une banale cuisinière à quatre brûleurs, installée contre un mur blanc. De temps en temps, un ou plusieurs morceaux de corps humains, nus et trempés dans l'huile d'olive, sortaient du four comme de la chair morte poussée vers l'extérieur. À chaque fois que le four semblait « cracher » ou « avaler » les morceaux de corps, la porte produisait un fort bruit de choc, attirant l'attention des spectateurs. La performance a duré 3h30min., soit presque toute la durée du cocktail de vernissage. Entre chaque choc d'ouverture et de fermeture de la porte du four, la performance proposait des tableaux-vivants immobiles, de bras, jambes, têtes, pieds ou mains féminins et masculins. Le mur derrière la cuisinière était factice et cachait un lit relié au four. Les trois corps posés sur ce lit n'étaient pas entièrement visibles.

Transitant entre différents médias artistiques, Marco Paulo Rolla propose des dialogues physiquement absurdes entre le corps et les objets domestiques. Dans cette performance, le four devient un « monstre » qui avale et crache des morceaux de corps féminins et masculins nus et trempés d'huile. La fragilité du corps, sa vulnérabilité et son érotisation renvoient à la machine industrielle. Cette vision absurde dénonce la schizophrénie du système de consommation et révèle le jeu pervers du marketing. Très loin des concepts moraux d'une société, le marché essaie toujours de dicter son désir aux corps devenus inertes. L'artiste évoque son œuvre avec la métaphore d'un petit garçon glouton qui avale tout ce qu'il trouve devant lui. Nourriture pour le corps et pour l'instant créatif. Tout rentre dans la machine ludique du petit garçon, qui devient un monstre et qui, au lieu de créer, détruit tout. Le petit garçon de Marco Paulo Rolla

est une métaphore de l'envie anthropophage, du besoin de tout expérimenter pour pouvoir, ensuite, créer des résultats transformateurs.



Canibal (2004), installation et performance, **Marco Paulo Rolla**.

Sans métaphore et avec une volonté relationnelle claire, Laëtitia Bourget a proposé dans *Cuisiner l'humain les grands passages de la vie* (2007) un repas littéralement cannibale, fait de son placenta et de son lait maternel. Il s'agit bien d'un rituel de fertilité : célébrer la naissance de sa fille. Réalisé en collaboration avec la chef-cuisinier Laurent Marie, le menu du repas était composé de : petits chaussons farcis au placenta ; d'une mousse de placenta aux éclats de pistaches sur pain aux châtaignes ; de brochettes de placenta et poire au miel et cuillères de lait maternel figé avec œuf de caille et cristaux de sel. Sans exposer la chair humaine et proposer une dévoration symbolique du corps, l'artiste a touché, avec son festin collectif, le sens transcendantal plus profond du rituel anthropophage.

Selon l'artiste : « *La base du projet est une recherche de communion dans les moments clef de l'existence humaine. La cuisine y est envisagée à la fois comme facteur de convivialité, et comme un processus de transcendance. [...] La notion de repas partagé y apparaît comme vecteur d'une expérience collective de prises de consciences individuelles qui accompagnent les grands passages.* »²⁷

Ce rituel est nettement plus matriarcal que celui des Amérindiens, qui mangent l'ennemi vaincu dans une guerre patriarcale. Il s'agit ici de dévorer les pouvoirs de la fertilité féminine. L'artiste propose à l'autre de manger sa propre chair, le placenta qui a

²⁷ Web-site de Laëtitia Bourget, consulté le 7 décembre 2015 : http://www.laetitiabourget.org/o_autres_cuisiner.htm

nourri sa fille dans son utérus et le lait qui l'a alimenté après la naissance. Manger le placenta humain n'est pas un acte dangereux ou improprie du point de vu nutritif et médical, mais peut être choquant au niveau culturel. En effet, dans certaines espèces animales, la femelle mange son placenta juste après l'accouchement, pour cacher parfois toute preuve d'un accouchement, mais souvent pour se nourrir. Le placenta est extrêmement nutritif et peut aider la femelle à récupérer de l'affaiblissement provoqué par l'accouchement. Pourtant, la société contemporaine tente d'effacer tout caractère animal, abject ou instinctif lié à l'accouchement humain.



***Cuisiner l'humain les grands passages de la vie* (2007), repas collectif, Laëtitia Bourget.**

Le rituel de fertilité de Laëtitia Bourget est un hommage à notre condition animale. En tant que mammifères, nous sommes des animaux capables de nourrir nos enfants avec nous mêmes. Mais ici, cuisinés avec la sophistication de la cuisine française, le placenta et le lait maternel sont promus au rang d'aliments raffinés, imprégnés de culture. Le repas de Laëtitia Bourget enlève ainsi le corps féminin de l'abjection liée à la nature, pour rentrer dans le domaine patriarcal de la « haute » culture gastronomique. L'artiste propose de manger l'« exotique » avec un « dressage » traditionnel. Le rituel répond parfaitement à la tradition du repas de famille ou entre amis. Il s'agit d'une actualisation esthétique d'une pratique instinctivement animale. Quand j'ai découvert cette œuvre, j'ai eu l'envie de faire une proposition semblable, si jamais j'ai un enfant. La puissance affective et psychomagique de ce festin de la fertilité est capable de transcender la chair à travers la chair. Il s'agit d'une expérience existentialiste et libre, capable de décoloniser le corps féminin de son abjection reproductrice.

Selon Suely Rolnik²⁸, l'esthétique de l'« art anthropophage » se définit pour ne pas adhérer absolument à quelconque système de référence. Cet art engendre une plasticité capable de mélanger différents répertoires avec une grande liberté d'improvisation. En reprenant la dynamique des « machines désirantes » de Gilles Deleuze et Félix Guattari, elle affirme que la subjectivité anthropophage s'actualise en fonction de différentes stratégies du désir, agitées par différents vecteurs de force. La subjectivité connaît et explore le monde à travers le désir, un sentiment qui motive la recherche de sens et de critères pour sélectionner et absorber les références. Le mode de subjectivation anthropophage dépend significativement de l'altérité. Le désir envers la singularité de l'*autre*, l'envie d'expérimenter la différence, est la puissance subjective de tout « art anthropophage ». Ce genre de relation avec l'altérité se distingue des manifestations plus courantes de la subjectivité contemporaine, qui correspondent plutôt à des formes de narcissisme identitaire.

Quand l'artiste performe des fictions singulières, des traits externes à sa propre identité, ce n'est plus lui et son histoire personnelle qui sont en jeu, mais une hybridation entre lui et la fiction d'un autre être, qui existe seulement dans l'art. Cette nouvelle altérité artistique, capable d'établir l'hybridation entre fiction et identité de l'artiste, propose un métissage qui singularise l'expérience artistique. Quand je deviens un cadavre livré au banquet cannibale, j'hybride mon identité dans une puissance magique de mort et d'érotisme. Mon action trouble aussi l'identité des participants, leur désir de communion alimentaire et tactile promeut l'hybridation de nos différentes identités corporelles. Avec *Banquet Anthropophage*, j'ai expérimenté la puissance érotique et troublante du toucher intime et anonyme, ma peau a été hybridée avec celle des inconnus, créant une altérité indéfinie. La dévoration des fruits a motivé un partage capable de décoloniser nos corps et nos identités, fondant ainsi une altérité anthropophage hybride et transitoire. Après l'effondrement des rôles ethniques des personnages anthropophages, mon banquet a débordé dans un désir de communion réelle et symbolique avec le corps de l'*autre*.

²⁸ Suely ROLNIK, « Subjetividade Antropofágica », dans *Arte Contemporânea Brasileira, Um e/entre Outro/s*, XXIV^a Bienal Internacional de São Paulo, São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1998, pp. 128-147.

CHAPITRE 3 - RITUELS D'ORDRE ET DE DÉSORDRE :

CONCLUSION

L'art anthropophage assume toute sa puissance politique de remettre le « moi » et l'« autre » en question. Emmanuel Lévinas¹ soulève que le *moi* ne se remet pas en question, il est remis en question par l'*autre*. C'est à partir de l'*autre* que peut surgir la transcendance. Il affirme que la véritable transcendance ne naît pas de l'intériorité d'un être, mais peut être éprouvée comme une mise en crise de la subjectivité du *moi*. Face à l'*autre*, la subjectivité du *moi* ne dégage pas une identification à l'*autre*, condition qui le remet en cause. Quand j'expose mon corps humoral et résiduel, je dévoile une identité cachée du *moi*, j'affirme l'écart entre le *moi corps ouvert* et l'*autre corps clos*. Cette dissymétrie entre le *moi* et l'*autre* remet l'*autre* en question par rapport à *moi*. Pourtant, je ne crois pas que l'*autre* soit capable d'établir une véritable transcendance seulement à travers le contact visuel avec mon altérité artistique. Cette expérience peut provoquer une dissymétrie capable de pousser l'*autre* à se remettre en question. Néanmoins, je ne vois la prise de responsabilité par rapport à l'*autre* qu'à travers une expérience d'altérité kinesthésique, qui va au-delà du visuel. Je n'arrive à envisager la transcendance seulement quand le *moi* se met sensiblement dans la peau de l'*autre*.

Les œuvres *Banquet Anthropophage* et *Offrandes Collectives à Iemanjá* peuvent provoquer une prise de responsabilité du participant, efficace dans la mesure d'une transcendance. Ces deux œuvres-propositionnelles établissent un dialogue entre le *moi* et l'*autre*, un échange corporel, gestuel, subjectif et symbolique. L'expérience tactile du *Banquet Anthropophage* m'a permis d'établir un échange réel avec l'*autre*. L'altérité de l'*autre* touchait ma peau mais aussi un certain niveau de transcendance corporelle et artistique. J'ai offert l'identité du *moi* comme « nourriture » à l'*autre*, il l'a « dévorée » provoquant une fissure dans mon être et dans le sien.

Cette fissure n'est pas un simple sentiment d'angoisse, elle est une *brisure* de l'être, qui nous a permis d'expérimenter un désir d'ouverture à l'extériorité. À travers nos gestes aveugles d'exploration corporelle, nous avons mis notre *soi* en question et nous avons vécu une expérience kinesthésique proche de la transcendance. Pourtant, je ne vois pas

¹ Emmanuel LÉVINAS, *Altérité et transcendance*, Paris, Fata Morgana, 1995.

cette transcendance telle qu'elle est proposée par Emmanuel Lévinas, mais plutôt comme une sorte d'*hybridation temporaire* avec l'autre, relation qui échappe à l'altérité. L'autre est l'altérité et, dans presque toutes mes œuvres, c'est bien l'altérité qui émerge du *moi-artistique*. Cependant, la performance *Banquet Anthropophage* a un rapport différent avec l'autre. Notre communion symbolique est aussi kinesthésique, nos peaux ont échangé de l'altérité à chaque toucher. L'expérience de manger un morceau de fruit provenant du corps de l'autre promet un éclat fusionnel. L'autre dévore une partie symbolique de mon corps, et dans un instant fictif je deviens une partie de lui. Comme dans la structure magique du rituel anthropophage, l'autre dévore mon corps et absorbe mon esprit.

Emmanuel Levinas nous montre que la relation de dissymétrie entre le *moi* et l'*autre* oblige le sujet à prendre conscience de lui-même et à changer, c'est le phénomène d'« altération ». Le sujet change en fonction des influences exercées par un *autre*, sans pourtant perdre son identité. L'altération est un véritable processus de connaissance de soi, qui commence quand le sujet prend conscience que l'*autre* échappe à toute tentative de maîtrise. Le terme « altération », souvent associé à la perte d'identité, d'intégrité et à l'aliénation, est pour Emmanuel Lévinas, un processus temporel, synonyme de transformation, un concept nécessaire pour rendre compte de l'action éducative et de toute forme de relation.

Avec mes rituels artistiques, où mon altérité féminine ou métisse est en évidence, je provoque une « altération » chez le spectateur. Je propose la rencontre avec l'*autre*, avec l'altérité du corps humoral, l'abjection qui échappe au sujet bien construit par la *performativité* phallogratique. Cependant, la reconnaissance et l'acceptation de l'*autre* est une ambition souvent mal estimée. L'impact négatif de l'altérité chez le spectateur peut nier la validité symbolique de l'altérité mise en œuvre. L'impact avec mes œuvres humorales peut éveiller la responsabilité envers l'*autre* et l'altération, comme il peut durcir encore plus l'identité du spectateur confronté à mon altérité.

La réalisation de mes œuvres d'art a aussi mis ma propre identité personnelle en question, une sorte d'altération du *soi*. Jacques Ardoino² se distingue de Emmanuel Lévinas, en analysant l'altération comme un processus intérieur à la constitution du sujet, qui serait capable de se faire et de se refaire. Il s'agit d'un processus de

² Jacques ARDOINO, *Les avatars de l'éducation*, Paris, PUF, 2000.

reconnaissance de sa propre altérité intérieure. Selon ce propos, l'identité devient relative, construite à travers une dynamique de mise et remise en question du sujet. Pour Jacques Ardoïno : « *Je ne suis pleinement moi-même qu'avec la conscience de la pluralité et de mes divisions.* »³ Mon identité intérieure est donc « bipolaire », d'un côté il y a l'identité sociale d'un corps clos, et de l'autre une identité artistique humorale et débordante. L'identité humorale de mon corps n'est pas capable de fonder mon sujet social, elle échappe aux normes et transgresse les tabous, elle ne peut émerger seulement dans la liberté poétique de l'art. À travers l'art, l'identité humorale du *moi* s'autorise à exister dans les brèches du social.

L'« altération » que mon identité a subi à travers l'art, a fini par forger une deuxième identité à mon corps, une identité libérée des tabous et qui conteste les enjeux du patriarcat. Les paradoxes de mon identité m'amènent à comprendre l'altérité au sein même de mon identité de sujet constitué. Ce que je suis aujourd'hui ne correspond plus à ce que j'étais ou je pouvais être hier, mon identité est désormais fondée sur les expériences vécues dans l'art, quand les deux versions de mon identité se confrontent. Mon identité sociale n'était pas la même avant d'arriver en France ou avant de m'affirmer en tant que féministe, elle a été remise en question et s'est altérée. Mon identité artistique devient chaque jour plus libre, elle a sublimé les traumas et les refoulements que mon identité sociale n'a pas été capable de transcender.

Paul Ricœur⁴ nous montre encore la différence entre l'identité personnelle et l'identité narrative, en lien avec la temporalité. L'identité-*idem* (mêmeté) implique la question de la permanence dans le temps. L'identité-*ipse* (ipséité) se fonde sur l'intervention de l'identité narrative, constituée par une méditation d'ordre temporel. Il cherche à montrer que la mise en intrigue narrative permet d'intégrer la diversité, la variabilité et l'instabilité dans la permanence et dans le temps. Les variations fictives du personnage sont un exercice de la pensée capable de remettre l'identité fixe du sujet en question. L'identité narrative établie ainsi une médiation entre la mêmeté et de l'ipséité.

Quand j'exprime librement mes humeurs, j'incorpore des personnages fictifs, inspirés de mon identité-*ipse*, transitoire et variable. Dans le temps performatif de l'œuvre d'art, j'ai mon identité-*idem*, socialement refoulée, mais j'ai aussi mon identité-

³ Jacques ARDOÏNO, *Les avatars de l'éducation*, Paris, PUF, p. 191.

⁴ Paul RICŒUR, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 196.

ipse, libre et débordante. À chaque œuvre je me propose une nouvelle identité-*ipse* et un nouveau personnage transitoire. Mon sujet socialement constitué finit par incorporer certains aspects de mon identité-*ipse*, et les hybridations remettent la dialectique de mon identité en question. Il semble pourtant aller de soi que les changements dans mon identité-*idem*, socialement construite, sont beaucoup moins évidents que les métissages artistiques, mais la transformation existe dans ces deux instances.

Mes œuvres d'art sont des actes psychomagiques qui aident mon sujet socialement constitué, mon identité-*idem*, à sublimer mes refoulements sociaux et personnels. Ma production artistique peut donc établir une action thérapeutique pour mon propre être. Néanmoins, elle existe aussi de façon autonome, créative et politique dans le monde. Il ne s'agit pas d'art-thérapie, mais de production d'une subjectivité singulière et authentique, capable de mettre l'*autre* (spectateur ou participant) et le *moi* en question. Les personnages provenant de mon identité artistique performant des narrations sensibles capables de soulever des questions existentielles et politiques relatives au corps humoral et résiduel. Ces narrations artistiques et rituelles incorporent un désir d'altérité, un affect qui remet les identités en question pour l'hybridation du « moi » avec l'« autre », dans l'immanence utopique qui fonde l'art et l'être.

CHAPITRE 4

POÉTIQUE DE LA RELIQUE RÉSIDUELLE

CHAPITRE 4 - POÉTIQUE DE LA RELIQUE RÉSIDUELLE :

INTRODUCTION

Les résidus corporels sont la matière première de mes œuvres d'art depuis une dizaine d'années, et mon regard envers ces matières a énormément changé au fil du temps. Mes premières récoltes étaient capillaires, utilisées comme matière tisserande. Les sécrétions corporelles ont été incorporées avec les *Apothicaires*, des installations qui rappellent l'esthétique des vitrines de parfumerie ou des anciens apothicaires. Mon objectif initial avec les « parfums » faits de matière « abjecte » était de mettre la consommation et l'esthétique des produits d'hygiène et de beauté en question.

La première substance à remplir un flacon *Apothicaire* était mon sang menstruel, collecté d'un tampon usagé et pressé directement dans le récipient. J'ai suivi, fascinée, le changement de la couleur du sang. Le rouge vif est devenu brun une demi-heure après la collecte. Pour le « parfum » de fèces, j'ai dû mélanger de l'eau à la matière pour avoir une substance aqueuse et ainsi remplir le flacon. J'ai vécu d'innombrables expériences de manipulation de matières résiduelles, et mon défi était de surmonter l'abjection. Lorsque j'étudiais le concept développé par Julia Kristeva¹, mon dégoût était relativisé par le contact fréquent avec ces matières. Fèces, pus et vomissement provoquent toujours ma nausée, mais l'abjection de matières comme le sang menstruel, le sperme, la salive, la morve et l'urine a disparu. J'ai surmonté la castration qui condamne une bonne partie des humeurs corporelles.

L'affect, lié à l'expérience de collecte et embouteillage des résidus, est devenu plus important que l'aspect critique initial. Les résidus sont sortis de l'abjection pour prendre le rôle de reliques précieuses. La poésie des reliques corporelles est toujours très critique pour les spectateurs, mais personnellement elle est plus affectueuse et psychomagique que provocatrice. Si dans un premier moment les beaux flacons ont été utilisés pour dénoncer la perversion des modèles de consommation, aujourd'hui ils affirment le statut symboliquement haut des reliques. Les puissances psychomagiques se sont imprégnées, transformant les *Apothicaires* en une collection jamais achevée. Une collection qui raconte des histoires avec les résidus du corps des personnages.

¹ Julia KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur, Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980.

Le langage employé pour définir les matières organiques a aussi changé au fil du temps. À l'occasion d'une cérémonie d'*Umbanda* à Paris, j'ai reçu un « passe »² d'une entité incorporée. J'ai demandé à l'entité des conseils pour gérer symboliquement les rituels artistiques où j'utilise des résidus humains comme matière première. L'entité m'a dit de ne pas me référer à ces matières en utilisant le mot *résidu*, mais avec la notion positive de *don*. Il ne s'agit pas de récupérer des *résidus* rejetés, mais de recevoir des *donations* de sujets intéressés par ma démarche. Cette différence de perspective remet la notion d'abjection en question. Une matière symboliquement abjecte, selon la perspective judéo-chrétienne, peut avoir une connotation positive et transformatrice dans les religions dites « primitives ».

L'ambiguïté symbolique du christianisme façonne cette démarche qui flirt aussi avec la sacralisation des dépouilles corporelles des saints. Avec mes œuvres, je propose la « sanctification » de tout ce qui se détache du corps *naturellement* « sacré ». J'élargis la notion de sacralisation à un tel niveau que tout « don » peut être « sacré ». Ce sont les affects qui rendent quelqu'un ou quelque chose sacré. Ainsi, les *dons* organiques que j'utilise dans mes œuvres sont « sacrés », tout comme les rites d'interaction avec ces *dons*. A la différence des performances, qui existent seulement dans le temps éphémère du rituel, les reliques organiques peuvent conserver leur caractère « sacré » pour une période indéterminée. C'est avec le changement de perspective temporelle, où le corps offre son débordement pour être figé dans le temps « sacré » du reliquaire artistique, que je propose le dernier chapitre de cette recherche humorale.

² Le « passe » est une « bénédiction » échangée en état de transe. Lors de la cérémonie d'*Umbanda*, le médium incorpore une entité (un esprit africain ou métisse) qui parle au consultant. Normalement, l'entité donne des conseils spirituels et propose des rituels en hommage aux *Orixás*.

CHAPITRE 4 - POÉTIQUE DE LA RELIQUE RÉSIDUELLE :

COLLECTIONNISME CORPOREL

Pour la réalisation de mes œuvres-reliquaires, je collecte des résidus corporels, les miens et ceux des donateurs, depuis 2006. Aux matières liquides et périssables (menstrues, sperme, urine, fèces, morve, larmes, sueur, salive ou lait maternel) j'ajoute des gouttes de formaldéhyde avant de les sceller dans de beaux flacons de parfum, anciennes fioles de médicaments ou miniatures de bouteilles d'alcool. Ces flacons reliquaires, qui peuvent contenir aussi des matières non-périssables (calculs rénaux, rognures d'ongles, poils ou dents de sagesse) composent les *Apothicares*. Mon attachement affectif aux flacons et aux matières s'est intensifié avec l'incorporation d'éléments comme les cendres de ma grand-mère et mes sécrétions sexuelles nuptiales¹. Lors de mon déménagement en France, l'une de mes valises était remplie avec mes œuvres d'art : les flacons plus précieux des *Apothicares*, des mèches et des tissages en cheveux et mon métier à tisser. Installer les flacons dans chaque appartement où j'ai vécu a fini par devenir un important rite d'occupation symbolique.

Les deux premières installations *Apothicares* étaient composées des flacons transparents remplis de sécrétions et des plaques de verre montées en « sandwich » avec des dessins capillaires au milieu. *Apothicaire I* était une installation sculpturale, elle comportait plusieurs plaques de verre collées les unes aux autres. La deuxième installation était plus légère, composée de plaques et étagères fixées contre le mur. De ces deux premières installations, il ne reste que les flacons, sur lesquels j'ai gravé les noms des sécrétions qui les remplissent. Au cours des années suivantes, la collection a pris différentes formes d'installation dans mon atelier brésilien. À présent, les *Apothicares* sont installés chez moi sur trois étagères en verre, posées sur des équerres en métal.

Les flacons de la collection ont aussi changé, si dans un premier temps la transparence était importante pour révéler le contenu, maintenant les questions symboliques et affectives sont plus éminentes. Ils peuvent être colorés ou avoir des motifs, et ils ne sont

¹ Les sécrétions sexuelles, les miennes et celles de mon mari, ont été collectées pendant notre voyage de noces à Malte et stockées dans un beau flacon de verre soufflé acheté sur place, dans l'île de Gozo. Le mot gozo veut dire *jouissance* en portugais.

pas tous remplis. La collection grandit petit à petit, avec des flacons achetés pour moi ou offerts par des amis, les remplir est une deuxième étape du processus. À chaque voyage au Brésil je rentre avec des cadeaux organiques. Mes amis m'ont déjà offert toute sorte de matière organique : myome graisseux, calcifications lacrymales, calculs rénaux et vésiculaires, grains de beauté, dents de sagesse, etc. Pour avoir les cendres de ma grand-mère j'ai demandé la permission à ma famille. J'étais au Brésil pour mes vacances de Noël quand elle est décédée, j'ai donc eu l'occasion de récupérer un peu de ses cendres juste après les obsèques.

Souvent, les *dons* m'arrivent dans des emballages hospitaliers ou dans des pots en plastique. La transposition dans les flacons est le processus qui les inaugure en tant que relique, un rituel qui scelle et momifie les souvenirs et les affects organiques. Quand quelqu'un m'offre une fiole, je demande à la personne de me donner aussi une matière organique pour remplir le cadeau. Quelques fois, je garde les flacons vides pendant longtemps, avant de trouver la bonne matière pour les remplir. Mes démarches artistiques sont déjà très connues dans mes cercles affectifs, recevoir des matières organiques ou des flacons est devenu une stimulation pour continuer ma collection.

Les *Apothicares* ont marqué le début de ma poétique résiduelle, depuis 10 ans de démarche je les conçois comme une œuvre-collection en constante construction. J'ai exposé les *Apothicares* plusieurs fois, mais je crois ne pas être capable de vendre ou de me séparer définitivement de la collection. J'aimerais bien que ma propre dépouille *post-mortem* puisse finalement conclure l'œuvre. En attendant, j'espère collecter et transformer en relique les matières qui marqueront les moments symboliquement importants de ma vie. Les *Apothicares* sont devenus une métaphore de l'album de photographie, les *dons* de collection remplissent aussi ma mémoire affective.

Dans mon atelier brésilien, les *Apothicares* ont pris le rôle d'« autels », formatant le contexte symbolique et esthétique des rituels performatifs. Ils ont donné un poids de solennité sacralisante à toutes mes actions artistiques. C'était autour des *Apothicares* que je me suis rasée la tête, que j'ai tissé la culotte et réalisé le projet collaboratif *Revêtez-vous de mes cheveux*². Ils étaient aussi présents quand j'ai performé *Cils* et *l'Acte Psychomagique*. Sans le savoir, la sacralisation des résidus corporels a été mon

² Projet collaboratif dans lequel j'invite les personnes intéressés à s'habiller avec la culotte en cheveux et me donner un registre : photographique, filmique, narrative, poétique, etc.

premier acte psychomagique. À l'époque, je ne connaissais pas encore le concept d'Alejandro Jodorowsky, mais l'intention psychomagique des *Apothicares* est claire. Je ne garde pas les résidus de n'importe qui et je ne récupère pas des résidus sans l'autorisation du donateur (sauf en cas de décès), il s'agit d'une démarche où l'échange symbolique avec le donateur ou avec la mort doit être évident et délibéré.

Les *Apothicares* sont une sorte de *matérialisme de l'affect*, j'investis dans la matière abjecte, humorale et résiduelle, toute la puissance de l'échange affectif et symbolique entre le « moi » et l'« autre », entre la vie et la mort, entre le réel et l'imaginaire. La matière organique établit un échange social et symbolique qui touche une notion plus « primitive » que moderne. Depuis l'avènement des télécommunications et de l'internet, nos échanges sociaux se résument souvent à l'immédiateté virtuelle. Les échanges sociaux avec la présence réelle des corps sont devenus de plus en plus rares. La distance océanique qui me sépare du Brésil m'a montrée l'importance affective, symbolique et réelle des échanges où la chair est traversée par le désir d'être ensemble.

Selon Jean Baudrillard « *Il est l'utopie qui met fin aux topiques de l'âme et du corps, de l'homme et de la nature, du réel et du non-réel, de la naissance et de la mort. Dans l'opération symbolique les deux termes perdent leur principe de réalité.* »³ Il nous montre que le symbolique n'est pas un concept ou une catégorie, mais un acte d'échange et un rapport social qui met fin au réel, qui résout l'opposition entre le réel et l'imaginaire. Le symbolique est ce qui met fin à la disjonction d'un principe spirituel, de la séparation entre l'âme et le corps. Il affirme encore que, dans le système contemporain, la loi de l'échange symbolique n'a pas changé. Dans le contexte primitif, les échanges étaient établis à travers l'opération symbolique de l'initiation, où la mort est donnée et reçue, donc réversible dans l'échange social. L'enfant non initié n'a fait que naître biologiquement, pour devenir un être social il lui faut passer par la naissance/mort initiatique. Dans le système contemporain, le « prix » que nous payons pour la « réalité » de cette vie, pour sa valeur positive, est le fantasme continu de la mort. Nous continuons d'échanger avec les morts, mais nous payons avec l'angoisse de notre propre mort. Nous marchandons avec nos morts sous les auspices de la mélancolie, les primitifs vivent avec les leurs sous les auspices du rituel et de la fête.

³ Jean BAUDRILLARD, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976, p. 205.



Apothicares (2006-2016), installations, **Daniella de Moura**.

Garder les cendres de ma grand-mère ou les ajouter dans les bijoux reliquaires, sont des gestes qui prétendent à un échange avec la mort qui ne soit pas que mélancolique. Avec ces reliques, je conserve sa matérialité résiduelle mais aussi les valeurs qui n'ont pas disparu avec sa mort. En portant le bijou, j'établis un échange symbolique avec sa puissance d'« ancêtre » et de « matriarche »⁴. J'essaye d'établir avec l'art, un échange avec la mort qui échappe à la notion de vie comme production économique et l'individualisation de l'être. Jean Baudrillard⁵ affirme que seule une absurde théorie de la liberté peut prétendre que nous en sommes quittes avec la mort. La dette entre la vie et la mort est universelle et incessante. Si la mort ne peut pas être échangée dans un rituel social et symbolique (comme chez les primitifs), elle se rachètera dans un travail individuel de deuil mélancolique.

Dans les sociétés soumises à la loi de l'Ancêtre, le complexe d'Œdipe n'existe pas. Chez les « primitifs », la « fonction symbolique » ne s'articule pas sur la loi du Père et le principe de réalité psychique individuel, mais sur un principe collectif d'échanges. La figure symbolique de ma grand-mère s'articule plutôt dans une loi de l'Ancêtre que d'une loi du Père, condition qui me donne la possibilité d'échanger avec sa mort. Jean Baudrillard explique que le symbolique n'est pas une instance fondée par la médiation d'un Phallus, une figure majuscule sur laquelle s'incarnent les images métonymiques de la Loi et les objets de manque. Le symbolique est le cycle d'échanges, un ordre qui naît de la réversibilité des échanges.

Les cendres de ma grand-mère ont établi un échange symbolique très spécifique, néanmoins la plus grande partie des reliques des *Apothicaire*s ne proviennent pas de corps morts. Avec les résidus morts d'organismes vivants, je propose un échange symbolique avec la vie, avec la notion matérialiste de vie. Les humeurs qui s'écoulent du corps sont de la matière organique prête à mourir, la pourriture est leur destin. Ainsi, quand j'arrête leur détérioration avec du formaldéhyde, je les « momifie », je les fige dans le temps présent de mon affect. Les résidus solides (cheveux, ongles, dents et calcifications) n'ont pas ce caractère de décomposition, ils sont déjà figés. Toutes les reliques des *Apothicaire*s sont donc « momifiées », naturellement ou artificiellement. C'est la condition matérialiste de substance morte-vivante qui établit l'échange

⁴ Dans ma famille, la « loi » n'appartenait pas aux hommes. Les lois ont toujours été forgées et appliquées par les femmes, avec une logique qui échappait souvent à la castration traumatique du patriarcat.

⁵ Jean BAUDRILLARD, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976, p. 208.

symbolique de l'œuvre. La matière ambivalente, capable d'une réversibilité de vie et de mort, peut établir le dialogue entre les deux instances.

La mort est la seule certitude de la vie, elle fonde la fragilité, la beauté et la valeur de la vie. Les *Apothicaires* sont une sorte de *vanité* contemporaine, qui évoque la vie et son caractère éphémère. Les flacons font référence aux frivolités de la vie terrestre (parfum et alcool) ou à la recherche de la guérison du corps (médicaments). Ils évoquent le caractère transitoire de la vie et l'impuissance de toute richesse et sagesse devant la mort. Avec ma collection je célèbre la fragilité de la vie, j'échange symboliquement avec les morts et avec les vivants. Je relève la puissance de vie avec des fluides sexuels, menstrues ou avec du lait maternel. Je touche à sa fragilité avec des myomes ou des calcifications malades. Le corps est constitué par des matières qui peuvent autant créer qu'éteindre la vie, et cette complexité organique est au cœur des *Apothicaires*.

Les résidus humoraux sont naturellement informes, à moins d'être contenus dans des récipients. En enfermant les fluides corporels dans des beaux flacons je leur donne une forme, un corps symbolique. Esthétiquement, les *Apothicaires* peuvent rappeler la parfumerie ou les cabinets de curiosités. La fascination visuelle des élégants flacons *Apothicaires* établit un jeu d'ambiguïté où le contenu abject peut devenir séducteur. La répulsion brise l'attraction seulement à travers le langage, avec la référence écrite sur le flacon ou dans la fiche technique. La séduction visuelle de l'œuvre est donc très importante pour sa construction symbolique. L'esthétique des *Apothicaires* a été inspirée des objets en verre retrouvés dans les *Cells* de Louise Bourgeois.

La fragilité du verre joue un rôle important dans l'esthétique des *Cells*, les éléments architecturaux sont utilisés comme une sorte de protection, un reliquaire pour les objets fragiles qui se retrouvent à l'intérieur. Entre les cruches, vases d'alchimie, flacons de parfum Shalimar, ballons et sphères, les verres de Louise Bourgeois sont presque toujours vides. Ces récipients, apparemment sans fonction, sont animés d'une lueur intérieure. Les verres sont liés à l'économie domestique, à la cuisine et à la toilette, ils évoquent l'idée d'une « femme-maison ». Le corps morcelé est l'une des allégories centrales de l'œuvre de Louise Bourgeois, et les flacons y sont intimement liés.

Selon Louise Bourgeois : « *Le verre suggère la fragilité infinie de la personne humaine. [...] Ils sont des bulles transparentes. Ils sont enfermés ; vous n'arrivez pas à eux. Ils sont scellés sans possibilité de communication [...] Supposons que je veux que cette*

personne m'aime et - elle est une bulle, je n'ai aucun accès ; je suis incapable de me faire entendre ou aimée. »⁶



Cell II et Le Défi (1991), installations, **Louise Bourgeois**.

Aussi, comme pour Louise Bourgeois, chacun de mes flacons est une personne humaine : fragile, humorale et enfermée en elle-même. Mes flacons sont aussi scellés et je suis également incapable de me faire entendre ou aimée à travers eux. Pourtant, ils ne sont pas vides, ils sont remplis de souvenirs, des moments où l'échange corporel était encore possible. Mon contexte est moins pessimiste, à travers la mémoire affective j'arrive à établir un échange symbolique avec la matière morte. Dans les verres vides de Louise Bourgeois l'échange et la communication restent muets. Les *Apothicaires*, a contrario, articulent la pulsion de mort comme un moteur de valorisation de la vie.

Une des possibilités de montage des *Apothicaires*, montrée lors de l'exposition *La limite de mon désir* (2012) à Paris, a été inspirée des boîtes de Joseph Cornell telles que *Pharmacy* (1942-1950), *Museum* (1945-1948), et *Cabinet of Natural History: Object* (1934). L'esthétique du « cabinet de curiosité » est présente dans les *Apothicaires* et aussi dans les reliquaires réalisés avec les tissages en cheveux. Ces objets ont été créés sous l'influence esthétique de l'époque Victorienne⁷, où les reliques mortuaires, l'ésotérisme, l'alchimie et les sciences naturelles se rejoignaient. Joseph Cornell a assemblé les éléments de ces boîtes avec une connotation qui incite à la curiosité face

⁶ Traduction de l'anglais fait par l'auteur. Louise BOURGEOIS, « Mortal Elements: Pat Steir Talks with Louise Bourgeois », dans *Artforum*, n° 10, New York, juin 1993, pp. 86-127.

⁷ Les maisons victoriennes bien meublées comportaient des « coins de l'art », remplis avec une grande variété de souvenirs naturels et culturels exposés sur des étagères ou dans des cabinets de curiosité. À cette époque, les enfants ont aussi commencé à être encouragés à pratiquer le collectionnisme comme une sorte d'activité éducative. Lynda Roscoe HARTIGAN, *Joseph Cornell, Navigating the imagination*, Catalogue d'exposition, Washington, Salem et San Francisco, Yale University Press, 2007, p. 145.

à l'interrelation entre le monde physique et spirituel, entre l'homme et la nature. L'artiste a absorbé la sensibilité victorienne de sa famille qui recueillait et réutilisait des choses ordinaires comme des talismans.



Cabinet of Natural History (1934) et ***Pharmacy*** (1942-1950), assemblages, **Joseph Cornell**.

Le concept de « cabinet de curiosité » a un sens exclusivement contemporain, en rapport avec les vitrines interactives des fêtes foraines ou les galeries de jeux modernes. Initialement, ils étaient des objets d'étude « ésotériques », connus seulement des historiens spécialistes. Ils n'ont été reconnus comme les précurseurs du musée que très récemment.⁸ Leur influence est pourtant évidente dans l'œuvre d'artistes surréalistes tels que Marcel Duchamp et Joseph Cornell, mais aussi chez les contemporains Damien Hirst, Annette Messager et Christian Boltanski. À une époque où la catégorie esthétique du « beau » est moins pertinente, il est possible de re-stimuler la curiosité portée au monde naturel, telle qu'elle existait au début de l'ère moderne.

Le collectionneur possède des objets dans le sens où il vit en eux, il s'évade magiquement dans un monde privé et lointain. L'impossibilité de complétude d'une collection est comparable à la faim, elle donne de l'infini au temps. Le collectionnisme apaise les angoisses de mort, surtout dans une collection comme les *Apothicaires* où l'échange avec la mort est évident. Les *Apothicaires* sont un « cabinet de curiosités » rempli de fantômes organiques qui évoquent le manque. Fondé sur la fonction historique du cabinet, le manque nourrit l'énigme de l'existence de Dieu.⁹ Les œuvres

⁸ Affron MATTHEW et Sylvie RAMOND, *Joseph Cornell et les surréalistes à New York*, Catalogue d'exposition, Lyon, Musée des Beaux-Arts de Lyon, 2013, p. 271.

⁹ Dans l'étymologie de la religion, le mot relire (*religare*) fait valoir que la religion devrait être « ce qui relie à Dieu et à lui seul ».

d'art qui utilisent la structure du cabinet de curiosités cherchent aussi l'énigmatique, mais dans les sciences ou dans les pratiques culturelles oubliées. Les *Apothicaires* cherchent à établir une sorte de *religere*, énigmatique et spirituel, mais sans Dieu.

Les œuvres *Portrait* (1963) de Robert Morris et *Untitled* (1987-1990) de Kiki Smith, rejoignent aussi des aspects symboliques, esthétiques et formels chers aux *Apothicaires*. Chaque œuvre propose une collection de bouteilles identiques, opaques et nommées avec des résidus corporels. L'autoportrait de Robert Morris est une référence à ses propres fluides corporels. Les huit bouteilles ont été placées dans une boîte qui les encadre individuellement avec le nom de chaque fluide écrit en lettres capitales (sang, sueur, sperme, salive, flegme, larmes, urine et fèces). L'œuvre de Kiki Smith comporte douze bouteilles argentées avec une surface miroitée, chacune gravée du nom d'un fluide corporel écrit avec une police gothique (sperme, mucus, vomit, huile, larmes, sang, lait, salive, diarrhée, urine, sueur et pus). Les bouteilles des deux œuvres sont pourtant vides, il s'agit d'une référence symbolique aux résidus sans la présence réelle de la matière. Les artistes utilisent le langage comme une force ajoutée à l'expression esthétique de l'œuvre.

Le *Portrait* de Robert Morris est une sorte de distillation du « moi », une tentative cartésienne de localiser la connexion entre le corps organique et sa contrepartie mentale. Montrée comme un catalogue du corps organique, sans aucune trace de l'identité personnelle de l'artiste, l'œuvre nous offre un *anti-portrait* plutôt qu'un portrait. Il s'agit d'une manifestation de la notion d'*art en tant que langage*. Fermées et opaques, les bouteilles ne permettent pas la vérification de son contenu. Pourtant, il n'est pas nécessaire de voir la matière pour comprendre la proposition de l'artiste. Les noms des fluides désignent une fonction grammaticale cohérente, leur fiabilité syntaxique est beaucoup plus importante que leur statut ontologique. Le signifié n'est pas important, l'utilisation du signifiant est tout ce qui compte.¹⁰ Dans le cas des *Apothicaires*, le langage est aussi important, mais pour ajouter de la signification au signifié. Le contenu est réel mais informe, c'est le langage qui confirme sa véracité. Dans le jeu d'attraction/répulsion de l'œuvre, le langage inscrit la puissance abjecte sur la séduction visuelle des flacons.

¹⁰ Brian WINKENWEDER, « Picturing Textes: Robert Morris "Beetle in a Box" », dans Katia SCHNELLER et Noura WEDELL, *Investigations, The Expanded Field of Writing in the Works of Robert Morris*, Lyon, ENS Éditions, 2015, pp. 99-100.



Portrait (1963), installation, **Robert Morris**.

Untitled de Kiki Smith est aussi une collection de bouteilles apparemment vides, où le langage exerce un rôle fondamental. A la différence de Robert Morris, il ne s'agit pas d'un autoportrait, le sperme met en évidence que l'œuvre échappe à l'univers personnel et intime de l'artiste. Les bouteilles sont une référence à une œuvre antérieure : *Untitled (Book of Hours)*. Entre 1986 et 2003, l'artiste a réalisé un livre-calendrier où les prières du traditionnel *Livre d'Heures*¹¹ ont été remplacées par des impressions nommant douze fluides corporels. Kiki Smith attache souvent du sens aux chiffres, et les douze fluides se réfèrent à la notion de temps ; les douze heures de l'horloge et les douze mois de l'année. Chacune des pages a aussi été gravée avec la date d'un jour de l'année, renforçant ces allusions temporelles et séquentielles ainsi que la qualité méditative à travers la suggestion d'une récitation quotidienne en cours. Selon Kiki Smith : « *J'avais l'habitude d'aimer... l'idée que chaque heure vous avez une sorte de méditation, quelque chose à penser ou croire. Je me demandais comment n'importe qui pouvait croire en quoi que ce soit, et j'ai voulu faire un calendrier écrit avec des fluides, pour y penser tous les jours.* »¹²

¹¹ Un *Livre d'Heures* est un livre liturgique qui permettant de suivre la liturgie des Heures. En complément de ce recueil de prières liées aux heures de la journée, le livre d'heures comprend généralement un calendrier pour suivre l'évolution de la liturgie tout au long de l'année. Il s'agit du type le plus courant d'ouvrage médiéval enluminé. Ils constituent à ce titre une importante documentation sur la vie à la fin du Moyen Âge et sont la source d'une iconographie sur la chrétienté médiévale.

¹² Traduction de l'anglais fait par l'auteur. Kiki SMITH, *Kiki Smith: Prints, Books & Things*, New York, Museum of Modern Art, 2009, p. 18.



Untitled (1987-1990) et ***Book of Hours*** (1986-2003), installation et calendrier, **Kiki Smith**.

Non loin des propos de méditation organique du *Book of Hours* de Kiki Smith, la série de livres d'artiste *Livres de Corps* a été conçue pour l'exposition individuelle *La limite de mon désir* (2012), réalisée dans une bouquinerie à Paris. Les livres d'occasion exposés dans la bouquinerie-galerie ont réveillé mon envie de développer une série de livres d'artiste. Ainsi, j'ai acheté cinq livres d'occasion avec des couvertures rigides et un bon volume de pages. Les livres sont devenus des supports matériels pour la création d'images et compositions de collages avec la matière résiduelle provenant du corps humain. Chacun des cinq livres a été dédié à une matière résiduelle : larmes, sang, ongles, dents et peau. La matière qui les nomme est réellement présente au moins une fois dans chaque livre, et leur composition peut être complétée avec des dessins, des photographies ou de petits objets.

La série rappelle l'imaginaire des livres de sorcellerie ou de magie, où la matière résiduelle est fortement présente dans les recettes de potions et enchantements. Souvent, je suis affectueusement appelée « sorcière » par mes amis à cause de mon travail. Comme toute sorcière respectable a besoin d'un ou de plusieurs livres de magie, j'ai décidé d'incorporer cette référence dans mon œuvre et de m'assumer comme une sorcière qui ne réalise pas des sorts mais des actes psychomagiques. Chaque livre est un éloge à une matière, une acclamation de leur puissance symbolique, affective et magique. La série est proposée comme une œuvre interactive, les spectateurs sont invités à feuilleter les livres. Tout comme dans la psychomagie, ils communiquent de façon kinesthésique avec l'inconscient. Toucher la matière organique d'autrui est un geste qui relie et apaise les aspects réels et imaginatifs de l'altérité corporelle.



Livres de Corps (2012), série de livres d'artiste, Daniella de Moura.

Le *Livre I - Larmes* est un livre à couverture bleu rempli de gouttes découpées des pages intérieures. Le découpage, réalisé dans un grand nombre de pages, forme une niche assez profonde pour y loger une perle transparente en forme de goutte. Dans le coin opposé, une fenêtre a été découpée pour garder un petit flacon contenant mes larmes. Ce livre comporte encore des dessins et photographies d'œil en larmes, gouttes, perles et fioles issues de la collection des *Apothicaire*s. Le choix des larmes pour ce premier livre est très personnel. Elles sont constantes dans ma vie, il s'agit donc d'une matière symboliquement essentielle pour tout acte psychomagique.

Le *Livre II - Sang* est un livre à la couverture rouge vif, sur laquelle j'ai ajouté quelques taches de vernis rouge foncé pour écrire le titre. Au début, une fenêtre plastifiée protège une serviette hygiénique dans laquelle une broderie rouge a été exécutée. Centralisée en bas de page, on trouve ensuite une fenêtre qui garde un petit flacon avec mon sang menstruel. Vers la fin, une autre fenêtre révèle un morceau de tissu taché avec mon sang menstruel. Dans ce livre, le sang et l'imaginaire du rouge sont plutôt liés au féminin. Dans mon livre de sorcière féministe, le sang menstruel est le plus important et sacré. Le sang patriarcal, qui coule de l'assassinat, de la vengeance et de la guerre n'intéresse pas la construction psychomagique.

Le *Livre III - Ongles* est un livre à couverture noire avec des collages-peintures faits de vernis et rognures d'ongles. À l'intérieur du livre, une fenêtre garde une fiole avec des rognures d'ongles. Dans d'autres niches moins profondes, on trouve des collages avec des faux-ongles, vernis coloré et rognures d'ongles. Les ongles de ce livre transitent entre la matière organique et l'esthétique artificielle de la manucure féminine. Les ongles, tout comme les cheveux, sont une matière non-périssable et facile à récupérer, il s'agit d'un résidu traditionnellement associé à la sorcellerie et à la magie.

Le *Livre IV - Dents* a une couverture marron, sur laquelle des radiographies dentaires ont été collées. Ce livre a surgi de la fascination pour ma première dent de sagesse enlevée. La racine, avec toutes ses nuances de forme et de couleur, m'a énormément impressionnée. Initialement, j'avais gardé la dent dans un flacon, mais enfermer ses formes n'est pas très évident. La fenêtre était meilleure pour montrer la dent de façon visible. Le livre comporte aussi quelques dessins d'anatomie dentaire. Vers la fin, j'ai réalisé un découpage qui rappelle les cavités des dents molaires.

Le *Livre V - Peau* est le dernier de la série. Sa couverture a été complètement recouverte avec des couches de collants beige, une sorte de peau artificielle. Un grain de beauté réel a été enveloppé avec du plastique transparent et placé dans une fenêtre au milieu du livre. Des photographies de grains de beauté et des plis de la peau sont présents tout au long du livre. La peau est l'une des matières solides les plus difficiles à conserver, si elle est trop fine, elle peut se décomposer comme les sécrétions. Symboliquement chargée, la peau établit notre échange tactile avec le monde, ainsi ce livre explore plutôt les aspects tactiles que visuels.

Les cinq *Livres de Corps* sont des livres d'images et d'objets, quelques mots sont articulés dans la composition mais le langage n'est pas l'élément principal. Je me réfère à eux comme des livres de magie dans un sens plutôt allégorique, ils n'ont pas de recettes ou de formules magiques. Les *Livres de Corps* et les *Apothicaire*s occupent ensemble l'imaginaire matérialiste de la sorcellerie ou de l'alchimie. L'esthétique incorporée aux résidus corporels établit un dialogue évident avec le cabinet de travail de la sorcière ou du chaman. Combinés aux démarches performatives, ils agencent les puissances organiques et affectives de mes actes psychomagiques.

L'esthétique des *Livres de Corps*, où la matérialité organique envahit les pages et efface le langage, rappelle les livres créés par Mirjam Elburn entre 2010 et 2013. Des cheveux humains « poussent » sur les pages vieilles de livres, cahiers, magazines et journaux. Le papier devient une sorte de peau, une matière organique d'où la vie émane. Le contraste entre la régularité du texte imprimé et le désordre des cheveux est évident, néanmoins ce sont les cheveux qui gardent l'unicité et la forme des pages. Les feuilles sont souvent très abîmées par la détérioration et les fils de cheveux empêchent leur complète désintégration. L'artiste emploie une technique de feutrage, qui utilise de multiples aiguilles pour percer le support et fixer les fils. Pourtant, l'apparence n'est pas ordonnée, les cheveux « poussent » comme une sorte de moisissure qui se propage à la surface des pages. Esthétiquement, les cheveux ajoutent une couche de pourriture et de vieillissement au papier.

Tout comme les *Livres de Corps*, les imprimés capillaires de Mirjam Elburn sont des chimères organiques, des « entités » qui échappent au monde des objets inanimés pour rentrer dans l'univers onirique des personnages incarnés. Les résidus corporels gagnent un nouveau corps avec ces livres, les pages deviennent une peau qui semble vivante

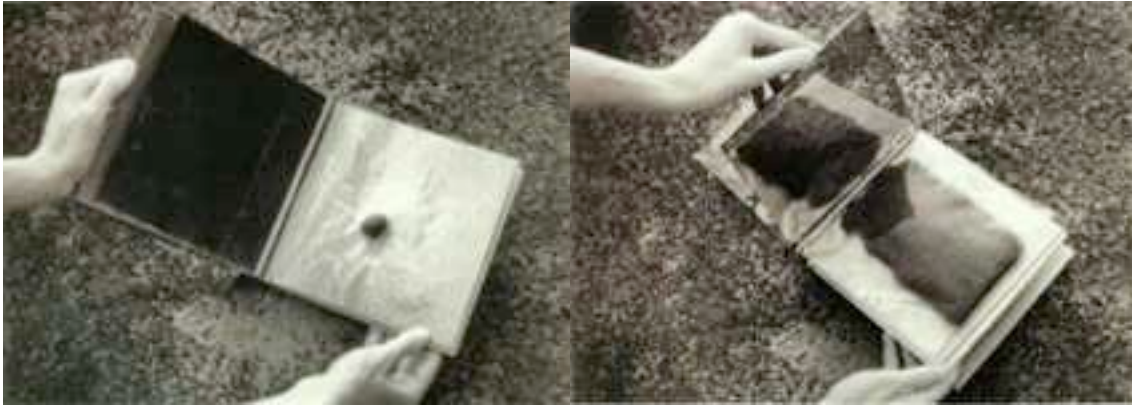
comme l'écorce d'un arbre, où des cheveux, des ongles ou des dents poussent à la place des champignons et moisissures. La ré-articulation plastique de la matière organique imprime un langage sans mots ou grammaire, construite à partir de l'expérience kinesthésique et onirique que les livres nous proposent avec ces histoires.



Lotto (2011) et **Notizen** (2013), objets, **Mirjam Elburn**.

La séduction tactile des œuvres de Mirjam Elburn est claire, mais l'artiste utilise souvent des vitrines ou des cadres pour protéger ces livres. Les objets construits de matière organique sont souvent très délicats, et empêcher le contact tactile garantit leur préservation. Pourtant, l'enveloppe reliquaire efface leur vivacité. Je crois que l'œuvre perd en puissance symbolique sans la possibilité du contact. L'envie de manipuler livres, cahiers, magazines et journaux est presque instinctif. Contrairement aux œuvres de Mirjam Elburn, *Les Livres de Corps* ont été conçus pour être manipulés par le public, tout comme le *Livre Sensoriel* (1966) de Lygia Clark. L'interaction est l'un des points forts des livres d'artiste, empêcher leur manipulation annihile leur concept élémentaire.

Dans le *Livre Sensoriel*, les feuilles sont des poches en plastique transparent contenant de l'eau, des coquillages, des cailloux, des copeaux d'aluminium, des élastiques, etc. Le livre a été conçu pour être palpé, le rapport tactile est l'aspect le plus important de l'œuvre. La vision joue un rôle secondaire jusqu'à la dernière page, quand elle redevient centrale avec la présence d'un miroir. Dans son reflet, la personne qui feuillette le livre se retrouve face à sa réalité et à celle du monde qui l'entoure. Comme dans les *Livres de Corps*, l'exacerbation du rapport tactile aux livres prend le pas sur le langage qui finit par disparaître.



Livre Sensoriel (1966), objet interactif, **Lygia Clark**.

L'impact de la pensée corporelle et sensorielle de Lygia Clark est très significatif dans ma production artistique. Au niveau esthétique nos différences sont évidentes, mais la fantasmagorie du corps se manifeste clairement dans mes expériences artistiques. L'installation *Corporallis* (2014) est née de l'influence directe des installations pénétrables développées par Lygia Clark et Hélio Oiticica entre les années 1960 et 1970. Lors de l'exposition rétrospective *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*¹³, réalisée dans le Musée d'Art Moderne de Rio de Janeiro, j'ai pu expérimenter quelques propositions interactives créées par les deux artistes. Les installations tactiles *Tropicália* de Hélio Oiticica et *La maison est le corps* de Lygia Clark, ont été entièrement reconstruites à partir des projets originaux.

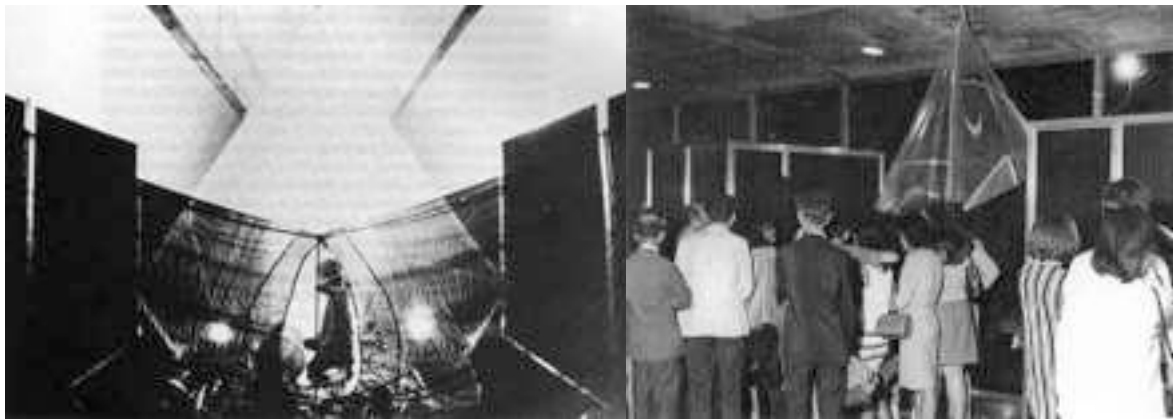
Le contact tactile avec la matière résiduelle fait souvent partie de l'expérience artistique que je propose aux spectateurs de mes œuvres. Malheureusement, dans le cadre des expositions, festivals et salons d'art plus traditionnels le contact physique avec l'œuvre d'art n'est pas possible. Dans plusieurs circonstances, en France et au Brésil, j'ai dû exposer mes œuvres d'art sans pouvoir offrir au spectateur la possibilité de les toucher. Le projet ARTOUCH, réalisé en partenariat avec la Galerie Starter et ParisArtistes, m'est donc apparu comme une bonne opportunité d'explorer le toucher avec un peu de liberté institutionnelle.

L'installation pénétrable *Corporallis* a été spécialement conçue pour le projet qui a eu lieu à la Mairie du 5^{ème} à Paris en 2014. ARTOUCH proposait des œuvres construites à travers l'exploration d'autres sens que la vision. Le projet a été élaboré en coopération avec l'association d'aveugles et malvoyants GIAA (Groupement des Intellectuels

¹³ Carlos BASUALDO, *Tropicália, Uma revolução na cultura brasileira*, São Paulo, Cosac & Naify, 2007.

Aveugles et Amblyopes). Les artistes participants au projet ont eu quelques rencontres avec les membres de l'association pour expérimenter ensemble des propositions tactiles, olfactives, sonores ou gustatives.

La référence fondamentale de *Corporallis* est l'installation *La maison est le corps. Pénétration, ovulation, germination, expulsion*¹⁴, créée par Lygia Clark pour la Biennale de Venise de 1968. L'installation est présentée comme un « labyrinthe » de huit mètres de long, où le participant est invité à traverser différentes *cellules* qui miment toutes les phases de la grossesse. Cette « maison » montre le rapport complexe qu'entretient l'œuvre de Lygia Clark avec la sexualité. L'artiste affirmait que son travail n'était pas éloigné de la violence de la sexualité, puisqu'il libère des instincts réfrénés, mais il n'est pas forcément lié à la jouissance. Avec cette installation, le spectateur devient la structure vivante d'une architecture cellulaire, c'est lui qui accomplit l'œuvre.



***La maison est le corps* (1968), installation pénétrable, Lygia Clark.**

¹⁴ Elle est composée de deux compartiments ou cabines latérales en forme de tunnel. Entre les deux s'élève une grande tente en plastique transparent en forme de goutte. Les cabines latérales ont une armature en bois doublée d'une étoffe noire qui empêche la lumière de passer. Elles sont unies par un tissu noir translucide. Les entrées et les sorties de ces compartiments latéraux sont des ouvertures fermées par des bandes élastiques cousues de sorte que le participant doit les écarter pour pouvoir passer. Il entre dans le premier compartiment, plongé dans l'obscurité totale. Lorsqu'il marche sur le sol recouvert de tissu, il a la sensation que le sol cède sous ses pieds et il perd l'équilibre. Cette partie du compartiment est dénommée « pénétration ». Puis le participant atteint une autre entrée, identique à la première, et accède à une autre chambre noire, dénommée « ovulation ». Cet environnement est semblable au premier pour ce qui est des dimensions et de la structure, mais il est encombré de ballons de baudruche colorés, que le participant déplace avec son corps en avançant. En sortant de l'espace « ovulation », le participant entre dans un espace ouvert à peine délimité par l'étoffe translucide. Au centre de cet espace s'élève la grande tente en forme de goutte. Cet espace transparent, dénommé « germination », est éclairé. Le participant le quitte pour entrer dans la seconde cabine. Semblable à la première, elle est cependant remplie de « poils » qui vont du plafond jusqu'au sol. Au début, les poils sont fins comme des lignes, puis ils vont s'épaississant. Toujours dans ce compartiment, dénommé « expulsion », le sol est jonché de petites balles en plastique. Après avoir dépassé les « poils », après une courbe, le participant sort de la structure en débouche sur un miroir déformant complètement éclairé. C'est la fin de ce labyrinthe, destiné, selon les mots de Lygia Clark, à fournir une expérience tactile, fantasmatique et symbolique de l'intériorité du corps. Lygia CLARK, *Lygia Clark*, Barcelone, Fundació Antoni Tàpies de Barcelone, 1997, pp. 228-229.

Selon Lygia Clark : « Si la perte de l'individualité est de toutes les façons imposée à l'homme moderne, l'artiste lui offre une vengeance, et l'occasion de se retrouver. En même temps qu'il se dissout dans le monde, qu'il se fond dans le collectif, l'artiste perd sa singularité, son pouvoir expressif. Il se contente de proposer aux autres d'être eux-mêmes et d'atteindre le singulier état d'art sans art. »¹⁵ Avec ces propositions, le spectateur se laisse embarquer dans le démontage des formes en faveur de nouvelles expériences tactiles, vécues par son corps au cours de l'expérience esthétique.

Les installations pénétrables de Hélio Oiticica viennent d'un imaginaire moins corporel et intime et plus culturel, social et politique. L'architecture des *favelas* (bidonvilles) a été la principale inspiration pour la création de l'installation *Tropicália*¹⁶, la première tentative consciente et objective d'imposer une image brésilienne au contexte des avant-gardes. En 1967, époque où le pays était sous une dictature militaire fortement marquée par la censure, l'artiste a installé *Tropicália* dans les jardins du Musée d'Art Moderne de Rio de Janeiro. Désoccupation et créativité se mélangent dans l'œuvre, une réponse ou une provocation contre les conditions de vie à l'intérieur d'une société déterminée par un travail autoritaire et avec une bonne partie de la population vivant dans la pauvreté et à la marge de la modernité industrielle.



Tropicália (1967), installation pénétrable, **Hélio Oiticica**.

¹⁵ Traduction du portugais fait par l'auteur. Lygia CLARK, Mário PEDROSA, Ferreira GULLAR, *Lygia Clark*, Col. Arte Brasileira Contemporânea, Rio de Janeiro, Funarte, 1980, p. 26.

¹⁶ *Tropicália* est un labyrinthe construit avec une architecture improvisée, des morceaux de bois, de carton et des tissus colorés, semblable aux *favelas* (bidonvilles). Il s'agit d'un scénario tropical avec des plantes caractéristiques et des perroquets. Le public marchait pieds nus sur le sable, le gravier, l'eau, etc., en essayant des sensations tactiles. À la fin du parcours, le spectateur affronte un appareil de TV allumé, un symbole de la modernité et de la nouvelle image du Brésil, un contraste évident avec la misère de la plus grande partie de la population.

Le pénétrable *Corporallis* est donc l'issue de ces deux références, une *mimêsis* de l'intérieur corporel et intime de Lygia Clark construit avec l'esthétique précaire de Hélio Oiticica. L'installation prend la forme d'une cellule plutôt que d'un labyrinthe. L'idée initiale était de réaliser un labyrinthe, composé d'une entrée, une architecture modulaire et une sortie. Pourtant, les contraintes d'espace de la galerie m'ont obligée à réduire l'installation qui a fini par avoir une seule cellule avec une ouverture, à travers laquelle le participant pénètre et sort de l'œuvre. Comme dans certains pénétrables de Hélio Oiticica, il s'agit d'une structure géométrique montée avec une armature en bois et recouverte avec du tissu. Les « murs » extérieurs ont été recouverts avec du tissu beige tandis que ceux de l'intérieur sont rouge foncé.

Le tissu beige a reçu une grande variété de broderies composées de mèches de cheveux et découpes de tulle, dentelle, collants, coton et soie tachés avec du sang menstruel. Il s'agit d'une métaphore de la peau, avec ses textures, pilosités et débordements humoraux. Entre les structures architecturales, picturales et vestimentaires, ces tissus tiennent le rôle d'enveloppe qui confond les murs de la maison, l'ameublement, les vêtements et la peau, un mélange de toutes les couches qui nous protègent du monde extérieur. L'entrée/sortie est l'endroit de transition, un « rideau » de cheveux synthétiques protège l'ouverture du « trou » par où le spectateur pénètre dans cette étrange architecture cellulaire.

L'intérieur de *Corporallis* a été rempli avec des « globules » ou des « organes » rouges. Ce sont des volumes organiques qui ont été cousus avec le même tissu qui couvre l'intérieur et remplis avec des morceaux de mousse comme des « coussins ». Ils prennent différentes formes et tailles pour créer un espace d'interaction tactile et olfactive (ils ont reçu une essence de brume d'oreiller d'aromachologie¹⁷). Je propose donc un espace intérieur confortable, aromatique, doux et stimulant au toucher. Il s'agit d'une métaphore de l'utérus, un endroit tactile sans beaucoup de lumière et légèrement plus grand que notre corps, un environnement qui suggère protection, silence, introspection et génération de la vie.

¹⁷ L'*aromachologie* se distingue de l'*aromathérapie* qui utilise des huiles essentielles de plantes pour soigner, par application, ingestion ou inhalation. L'*aromachologie* s'intéresse, quant à elle, à l'action des odeurs sur le psychisme.



Corporallis (2014), installation pénétrable, **Daniella de Moura**.

Avec cette installation pénétrable, j'ai offert au spectateur l'exploration tactile d'une architecture organique capable d'établir une nouvelle fantasmagorie du corps humoral. *Corporallis* est mon interprétation personnelle de la notion de maison-corps de Lygia Clark. Les murs de ma « maison corporelle » sont remplis avec les résidus corporels qui fascinent mes pulsions de collectionneuse. La mort, intrinsèque à la condition résiduelle de la matière organique, a été défiée avec l'interaction du spectateur qui redonne de l'énergie vitale à la cellule morte. Le participant établit une re-signification symbolique de la matière à travers l'interaction tactile avec le résidu d'autrui, les corps étrangers se fusionnent dans un geste défiant les limites de l'altérité.

Toucher les résidus corporels d'autrui est un tabou majeur, et défier ce tabou est le principal objectif de cette installation interactive.¹ Je ne propose pas une simple fantasmagorie tactile du corps, je propose aussi l'effondrement du tabou qui entoure le corps humoral. *Corporallis* est une collection organique-corporelle métamorphosée en architecture cellulaire, un reliquaire où les reliques mortes ornent l'enveloppe de la vraie relique, le corps humain vivant et actif du participant qui devient la véritable « relique sacrée ». Le *don* organique devient ainsi la *monnaie* de l'échange symbolique que je propose à travers la fantasmagorie tactile du corps humoral et résiduel.

Toutes les œuvres de ce chapitre proposent des objets plastiques créés à partir des matières organiques déchues du corps humain. Les fragments corporels ont été articulés dans la construction de nouveaux corps artistiques, capables de redonner forme à l'informe et signification symbolique à l'abjection. Ces objets sont faits de matière morte dans un geste plastique qui exalte la vie et sa fragilité. Je canalise mes pulsions de vie et de mort dans la construction de collections sans fin et sans propos évident. Les œuvres prennent forme lentement, comme des organismes qui poussent sur les débris d'un corps mort.

¹ Malgré mes stratégies d'affrontement aux tabous humoraux, la censure institutionnelle a fini par exercer son pouvoir sur l'œuvre. La fiche technique a été modifiée (la référence au sang menstruel a été supprimée) et l'installation a été déplacée pour cacher une broderie avec un collant et des cheveux qu'insinuaient des poils pubiens. Selon les organisateurs de l'exposition, il s'agissait d'une question de « respect » envers l'institution (Mairie du 5ème) accueillant du projet ARTOUCH.

CHAPITRE 4 - POÉTIQUE DE LA RELIQUÉ RÉSIDUELLE :

RELIQUAIRES CAPILLAIRES

Les cheveux sont la matière première essentiellement utilisée dans la réalisation de mes œuvres qui emploient des techniques artisanales. Depuis 2006, je développe différentes méthodes de tissage et d'assemblage des cheveux qui m'arrivent en forme de *don*. J'organise mes *Reliquaires Capillaires* dans deux groupes d'objets : *Bijoux Reliquaires* et *Boîtes Reliquaires*. Les *Bijoux Reliquaires* sont des objets d'usage quotidien, des bagues, boucles d'oreille et pendentifs fabriqués avec des résidus humains. Il s'agit d'une façon de garder près de soi une partie de la matière corporelle d'un proche. Les premiers bijoux ont été fabriqués en 2013 avec des matériaux trouvés dans le commerce. J'ai fait des broderies capillaires sur des tissus teintés avec du sang menstruel, qui ont été appliquées sur les bijoux avec la protection de capuchons en verre. Ensuite, j'ai créé une série de bijoux avec des objets capillaires incrustés dans des capuchons de résine transparente. Ces objets ont été développés avec les techniques du crochet, des petits bouquets ou arabesques incrustés dans les médaillons ou bagues.

Après la réalisation des premiers bijoux, j'ai commencé à recevoir des commandes. Pour une meilleure durabilité, j'ai utilisé des bases fabriquées sur mesure avec de l'argent ou de l'or par des bijoutiers. J'ai développé les reliques capillaires incrustées dans la résine coulée directement sur les bases métalliques. Avec cette technique, j'ai créé pour ma sœur une bague avec ses cheveux et les cendres de notre grand-mère, une chimère organique qui relie mort, vie et mémoire affective. À l'occasion de mon mariage en juillet 2015, j'ai commandé chez un bijoutier les bases en or blanc pour une bague solitaire et deux alliances. Dans la rainure horizontale qui entoure les alliances j'ai incrusté nos cheveux. Un fil de mes cheveux dans l'alliance de mon mari et un fil de ses cheveux dans la mienne. Pour la bague j'ai coulé en résine une petite « pierre », polie comme un diamant solitaire, dans laquelle j'ai incrusté un crochet réalisé avec un fil de cheveux de mon mari. Autour de ce fil tissé en spirale, j'ai ajouté un fil de mes cheveux et quelques gouttes de notre sang.

Les *Bijoux Reliquaires* tiennent un très fort rôle psychomagique dans la mesure où il ne s'agit pas de bijoux ordinaires, mais de bijoux qui marquant l'attachement réel et

symbolique entre la personne portant le bijou et celle fournissant la relique. Je ne porte pas une simple bague de mariage, mais une partie du corps de mon mari. Nos cheveux établissent un échange symbolique entre notre affect charnel et notre compromis matrimonial. Porter, dans nos sous-vêtements de mariage, le prénom de l'autre brodé avec ses cheveux, a complété l'acte psychomagique de notre union. Nous avons donné la garde symbolique de nos organes génitaux l'un à l'autre. Tout comme dans les bagues, la matière organique, intime et réelle de nos cheveux a été la signature symbolique de notre engagement affectif.

Selon Michel Foucault sur le corps utopique : « *Le masque, le signe tatoué, le fard déposent sur le corps tout un langage : tout un langage énigmatique, tout un langage chiffré, secret, sacré, qui appelle sur ce même corps la violence du dieu, la puissance sourde du sacré ou la vivacité du désir. Le masque, le tatouage, le fard placent le corps dans un autre espace, ils le font entrer dans un lieu qui n'a pas de lieu directement dans le monde, ils font de ce corps un fragment d'espace imaginaire qui va communiquer avec l'univers des divinités ou avec l'univers d'autrui. On sera saisi par les dieux ou on sera saisi par la personne qu'on vient de séduire. En tout cas, le masque, le tatouage, le fard sont des opérations par lesquelles le corps est arraché à son espace propre et projeté dans un autre espace.* »²

Comme les masques et les tatouages, les bijoux n'existent pas seulement pour acquérir un corps plus beau et mieux décoré. Porter un bijou reliquaire peut faire entrer le sujet dans un état de communication mystique et d'utopie corporelle. Le reliquaire corporel est un corps sans corps, figé, il est toujours beau, limpide, transparent, lumineux, colossal, invisible, protégé, c'est l'utopie d'un corps incorporel. Gardé dans une bague ou pendentif, « *le corps devient solide comme une chose, éternel comme un dieu.* »³ Momifié, l'utopie du corps persiste à travers le temps. Le corps qui porte ces bijoux devient lui aussi un acteur utopique, capable de communiquer avec un langage chiffré, secret et sacré, que seuls les acteurs de l'échange peuvent reconnaître. Le corps est ainsi arraché à son espace propre et projeté dans un autre espace, celui de la mémoire, du deuil, du désir, de l'attachement et de l'amour, un geste psychomagique qui établit l'utopie d'une liaison éternelle.

² Michel FOUCAULT, *Le corps utopique, Les hétérotopies*, Paris, Éditions Lignes, 2009, pp. 15-16.

³ *Ibidem*, p. 11.



Bijoux Reliquaires (2014-2016), bijoux avec cheveux, **Daniella de Moura**.

Les cheveux et ses qualités organiques nous intriguent depuis longtemps. Les mythes autour des cheveux peuvent présenter des caractères bénéfiques, maléfiqes, profanes ou sacrés. Les cheveux situent l'individu dans son cycle organique ainsi que dans son rapport aux coutumes et normes sociales. Nous pouvons identifier plusieurs *rites de passage* ou *d'initiation* qui utilisent des cheveux comme objet transitoire. Leur matérialité touche l'intimité de l'individu, le respect porté à la personne, à ses restes organiques et à sa mémoire. Le cheveu imputrescible est utilisé dans de nombreuses représentations d'ancêtres ou pour « vitaliser » un objet rituel ou un cycle de relations.

En sorcellerie, les cheveux sont dotés d'un étrange pouvoir, ils sont censés conserver, après la séparation, des rapports intimes avec l'individu. Dans les cultures non européennes, l'usage des cheveux accorde les pouvoirs à leurs anciens possesseurs. Mèches, scalps et têtes prises à l'ennemi sont capables d'entretenir des relations avec le monde des ancêtres. Le scalping visait les prisonniers des guerres entre groupes voisins, dont le but n'était pas la conquête ou la reconquête de territoires, mais la vengeance d'affronts subis. Les trophées capillaires sont censés faire circuler une énergie associée le plus souvent à la fertilité des cultures, à la prospérité du groupe et aux rapports apaisés avec les ancêtres. Selon Christian Bromberger, scalper un ennemi ne visait pas seulement à l'humilier, mais à se l'approprier : « *Scalper était donc s'approprier l'ennemi, ses vertus, son courage, son esprit.* »⁴

Dans le contexte européen, la pratique des reliquaires capillaires évoque aussi la perte et l'absence, un geste d'honneur à la mémoire des ancêtres. Pendant le XVIII^e-ème siècle, à l'époque victorienne, les bijoux fabriqués à partir de cheveux humains sont devenus à la mode. Habituellement classés parmi les bijoux de deuil, leur échange représentait aussi une preuve d'intimité, d'amitié ou de courtoisie. La reine Victoria avait une forte relation avec les cheveux dans les bijoux. Lorsqu'elle avait seize ans, sa mère mourante lui a donnée son dernier cadeau, un médaillon avec une mèche de ses cheveux. Pour Victoria, ce bijou était plus précieux que toutes les perles et diamants du monde.⁵ Le bracelet avec des médaillons en forme de cœur contenant les cheveux des neuf enfants de la reine Victoria et du prince Albert survit dans la Collection Royale.⁶

⁴ Christian BROMBERGER, *Trichologiques, Une anthropologie des cheveux et des poils*, Montrouge, Bayard Editions, 2010, pp. 70-71.

⁵ Charlotte GERE et Judy RUDOE, *Jewellery in the age of Queen Victoria, A mirror to the world*, Londres, The British Museum, 2010, p. 165.

⁶ *Ibidem*, pp. 165-166.

Les bijoux souvenirs, avec des cheveux tressés sous un couvercle en cristal, ont été en usage depuis le XVII-ème siècle.⁷ Au début du XIX-ème siècle, les ornements sont devenus plus complexes, les mèches étaient collées sur une surface plane et ensuite découpées et rassemblées. Une autre technique, introduite vers 1830, proposait des éléments en trois dimensions. Fabriqués à partir de cheveux tissés, les chaînes, rosettes ou arcs étaient en contact direct avec la peau. Au long du XX-ème siècle, la tradition des bijoux reliquaires a fini par disparaître, jugée comme morbide ou de mauvais goût, elle est tombée dans l'oubli.⁸

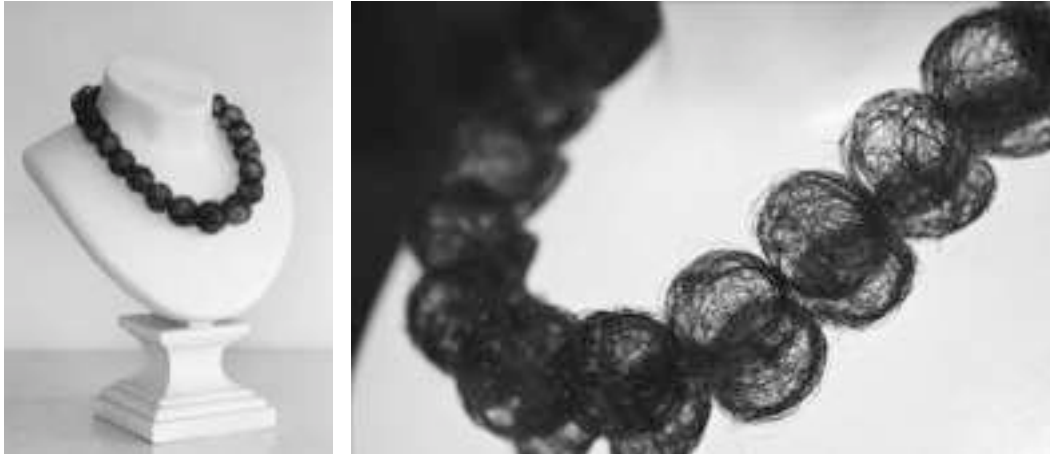


Bracelet de la Reine Victoria (1846-1860) et ***Bijoux divers***, Royal Collection.

Dans le contexte des arts plastiques et du design contemporain, les bijoux reliquaires sont réapparus avec différentes techniques. *Hair Necklace* (1995), œuvre de Mona Hatoum spécialement développée pour la vitrine du magasin Cartier à Bordeaux, est une sorte de bijou reliquaire. Les « perles » de ce collier ont été faites avec les cheveux de l'artiste roulés en boules, un déploiement de l'installation *Recollection* (1995). La beauté fragile du collier est évidente, il ne s'agit pas d'un bijou créé pour l'usage quotidien (comme mes *Bijoux Reliquaires* et les bijoux victoriens), mais il garde les mêmes puissances utopiques, sacrées et psychomagiques des reliques corporelles. *Hair Necklace* est un objet rituel, conçu pour être utilisé dans des moments d'utopie corporelle, où ordre et désordre sont reliés dans un combat constant.

⁷ Yves Le FUR, David LAVERGNE, Emmanuel KASARHÉROU, *Cheveux chéris, Frivolités et trophées*, Paris, Musée du Quai Branly, Actes Sud, 2012, p. 103.

⁸ Andrée CHANLOT, « Les objets : techniques et thèmes », dans *Les ouvrages en cheveux, Leurs secrets*, Paris, Éditions de l'Amateur, 1986, pp. 49-111.



Hair Necklace (1995), collier de cheveux, **Mona Hatoum**.

En jouant avec les puissances d'attraction et de répulsion du corps féminin, l'artiste a déplacé, de la tête au cou, le symbole de la beauté féminine. Le corps féminin est capable d'absorber en soi la contradiction d'être l'objet du désir et du dégoût, face au regard masculin. Comme le corps d'une femme⁹, le collier de Mona Hatoum est beau, fragile et délicat, mais aussi sale et répulsif. Il devient un fétiche face au regard masculin, un processus d'érotisation d'une perte corporelle féminine. Néanmoins, l'artiste conteste le phallocentrisme de la psychanalyse et propose la perte corporelle féminine comme quelque chose d'autre que l'envie du pénis ou l'angoisse de castration. L'ironie du collier de cheveux, rachète l'icône sexiste de la psychanalyse et laisse place à une métaphysique libre de genre.¹⁰ L'œuvre incarne des relations avec des directions multiples, où le danger de la différence est négocié. Mona Hatoum déstabilise les conventions de la représentation en prenant le réel comme cadre festif et déstabilisant, elle limite l'ego du spectateur, qui est obligé de sortir de son lieu commun phallocentrique. Elle utilise le corps de façon paradoxale, un corps absent mais matériellement réel, capable de symboliser danger et puissance.

Les colliers *Attraction/Aversion* (2011), créés par l'artiste-designer Kerry Howley, ont aussi été entièrement développés avec des cheveux humains. De fines mèches de cheveux forment des motifs abstraits, organiques et symétriques, comme une dentelle en cheveux. Kerry Howley a utilisé des lames de scie cassées pour couper et tisser les mèches de cheveux, elle a travaillé plus de soixante heures pour réaliser chaque collier.

⁹ Vu sous l'optique de la misogynie patriarcale.

¹⁰ Michael ARCHER, Guy BRETT et Catherine ZEGHER, *Mona Hatoum*, Londres, Phaidon, 1997, p. 97.

Sa technique n'incorpore pas tous les fils dans le tissage, les mèches épaisses forment le motif principal et plusieurs fils sortent de la trame en pétards. Ces fils rebelles garantissent le caractère « abject » des bijoux. Tout comme *Hair Necklace*, la beauté fragile et ambiguë des colliers *Attraction/Aversion* mettent en question le désordre associé à la beauté féminine. Il ne s'agit pas d'un bijou d'usage quotidien, porter ce collier provoque les mêmes questions utopiques, sacrées et psychomagiques que le collier de Mona Hatoum.



Attraction/Aversion (2011), colliers de cheveux, **Kerry Howley**.

Avec des techniques beaucoup moins fragiles que celles de Mona Hatoum et de Kerry Howley, les artistes-designers Melanie Bilenker et Anna Schwamborn ont développé des bijoux extrêmement sophistiqués avec des matériaux nobles et des résidus humains pour l'usage quotidien. Tout comme les *Bijoux Reliquaires*, ces bijoux sont une réactivation contemporaine des traditions victoriennes. Même proposés pour l'usage quotidien, ils ne sont pas issus de simples pulsions de mode, les porter est un acte psychomagique et utopique qui échappe à la frivolité esthétique des accessoires ordinaires.

Depuis 2004, Melanie Bilenker utilise ses propres cheveux pour recréer des images photographiques dans des médaillons, des broches, des bagues et des pendentifs. Ces images ne reproduisent pas des événements ou des personnes, mais des instants ordinaires, banals et calmes de la vie quotidienne. Elle les colle fil par fil sur des matériaux clairs tels que l'ivoire et l'ébène, recouverts ensuite de résine et appliqués sur les bases métalliques. Selon Melanie Bilenker : « *Les Victoriens ont gardé des médaillons de cheveux et des portraits miniatures peints avec des coupes de cheveux et*

des pigments pour fixer le souvenir d'un amour perdu. De la même façon, je garde mes souvenirs à travers des images photographiques construites par les lignes de mes propres cheveux, des restes physiques. Je ne reproduis pas les événements, mais les minutes du calme, du banal, du domestique, des moments ordinaires. »¹¹



Jewelry (2004-2012), médaillons de cheveux, **Melanie Bilenker**.

Ainsi, les images quotidiennes des bijoux de Melanie Bilenker transposent le symbolisme victorien dans l'époque contemporaine. Faire à manger, prendre un bain, faire le ménage, s'habiller, se brosser les dents ou s'attacher les cheveux, sont des moments banals qui ont été immortalisés avec la même solennité des bijoux victoriens. Ils établissent un nouveau rapport au souvenir qui doit être gardé. Ce n'est plus la vie des monarques et des nobles qui mérite d'être immortalisé, les moments simples de la vie ordinaire reçoivent le même privilège.

Avec une esthétique plus robuste que celle de Melanie Bilenker, Anna Schwamborn a développé une série de bijoux avec des cheveux humains et la porcelaine noire de Chine¹² mélangée à des cendres humaines. La porcelaine donne forme à des perles qui, combinées à des mèches de cheveux, créent une autre possibilité esthétique pour les bijoux reliquaires. Les *Mourning Objects* (2009) sont des bijoux de deuil, proposés comme un héritage symbolique et esthétique de l'époque victorienne. Selon Anna Schwamborn : « *Les restes humains agissent comme un important moyen de se souvenir d'un être cher décédé, ils sont les plus durables et les plus individuels des*

¹¹ Traduction de l'anglais fait par l'auteur. Web-site de l'artiste-designer Melanie Bilenker, consulté le 11 septembre 2015 : <http://www.melaniebilinker.com/creation.shtml>

¹² Porcelaine d'os de Chine ou *Black Bone China*, est un type de porcelaine de pâte-douce composée de cendres d'os, de matériel feldspathique et de kaolin. Développée par le potier anglais Josiah Spode, cette porcelaine est connue pour ses niveaux élevés de blancheur, translucidité et résistance. Sa haute résistance lui permet d'être produite dans des sections plus minces que les autres types de porcelaine.

matériaux naturels. »¹³ Elle suggère que les bijoux soient utilisés près du corps de la personne en deuil, symbolisant une dernière connexion physique entre deux individus même après la mort.



Mourning Objects (2009), bijoux avec cheveux et cendres, **Anna Schwamborn.**

Les bijoux réalisés avec des cheveux humains, pour l'usage quotidien ou pas, transgressent les pulsions de mode avec une puissance utopique. Les résidus figés dans ces reliques sont éternels, ils établissent un échange entre vie et mort qui va au-delà du deuil habituel. Ce sont des chimères qui fusionnent les modes de vie contemporains avec les valeurs symboliques propres au contexte archaïque, où les ancêtres avaient plus d'importance que les dieux imaginaires et la loi du père. Celui qui porte un tel bijou échappe aux valeurs qui définissent la vie comme productivité.

Mes œuvres capillaires peuvent aussi prendre la forme des *Boîtes Reliquaires*. Des objets créés pour protéger et exposer les reliques réalisées depuis 2008. Tissés comme des ornements ou des sous-vêtements, le but principal de ces *objets-transitionnels* est la relation tactile avec le participant. Avec le projet *Revêtez-vous de mes cheveux*, les participants ont été invités à s'habiller et interagir avec les tissages capillaires. Pour les conserver ou les exposer (dans le cadre d'expositions plus formelles où l'interaction n'est pas permise), j'ai développé différentes boîtes reliquaires. Construites en acrylique transparent ou en bois, avec ou sans protection en verre, en forme de cadre ou carrées et solides, leurs matériaux et formes ont énormément varié au fil du temps.

¹³ Traduction de l'anglais fait par l'auteur. Robert KLANTEN, *Hair'em Scare'em*, Berlin, Edition Gestalten, 2009, p. 96.

Depuis le début de la thèse, j'ai eu l'occasion d'exposer les *Boîtes Reliquaires* à cinq occasions différentes : exposition individuelle *La limite de mon désir* (2012) et expositions collectives *Héroïnes*, *ParisArtistes* et *Les Instants Vidéo* (2014) et *La semaine floue* (2016). Lors des expériences relationnelles, je moule les pièces directement sur le corps du participant. Dans le contexte des expositions non-interactives, la composition est plus picturale. L'encadrement propose une esthétique hermétique qui limite le désordre capillaire et la puissance transitionnelle des objets.

Pour *La limite de mon désir*, j'ai créé la série *Désir Abject*, composée de trois boîtes reliquaires. La première gardait la culotte en cheveux, la deuxième quelques flacons *Apothicares* et la troisième une composition de tissages capillaires, verres et miroirs. J'ai choisi de présenter les boîtes et les *Livres de Corps* entre les livres de la bouquinerie. Dans la mesure où le personnel demeurerait toujours présent dans ce lieu, proposer au spectateur un rapport tactile avec les œuvres était possible. Une dernière relique capillaire a été développée pour l'exposition. La personne en charge de la gestion des lieux m'a offert sa petite robe de baptême et deux mèches de cheveux de sa mère décédée. Elle m'a aussi permis de lui couper les cheveux. J'ai donc brodé la robe avec les cheveux de cette dame et de sa mère. Avec cette œuvre, j'ai établi une communication directe avec le lieu, les personnes qui l'occupent et leurs mémoires affectives.

Pour *Héroïnes*, *Le défi des femmes*, j'ai développé la série reliquaire *Le deuxième sexe*. L'exposition a été réalisée dans la Galerie Starter à Neuilly-sur-Seine. Avec une directive plutôt commerciale, l'interaction n'était pas envisageable. Ainsi j'ai conçu l'œuvre avec trois cadres en bois protégés par du verre. Deux des cadres formaient à eux seuls une grande arabesque, et le troisième a reçu un tissage et deux petits ornements. Pour finir la composition, j'ai écrit des citations tirées du livre *Le deuxième sexe* de Simone de Beauvoir avec mon sang menstruel. Ce dernier élément a établi une relation évidente avec le féminisme et l'abjection, des questions qui ont perdu de l'évidence avec l'encadrement hermétique des reliques capillaires. Dans cette exposition, j'ai eu aussi l'opportunité de montrer les *Bijoux Reliquaires* et la *Boîte à Musique - Terpsichore Capillaris*. À l'occasion de *ParisArtistes*, j'ai exposé une deuxième fois la série reliquaire *Le deuxième sexe*. La boîte reliquaire qui contient la culotte en cheveux, partie de la série *Désir Abject*, a été également montrée à *La semaine floue*.



Désir Abject (2012), série de boîtes reliquaires, **Daniella de Moura**.



Le deuxième sexe (2014), série de cadres reliquaires, **Daniella de Moura**.

L'interaction tactile est extrêmement importante pour mes propos artistiques, pourtant, je suis souvent empêchée de proposer un contact allant au-delà du visuel. L'impossibilité de stimuler le toucher des spectateurs m'a amenée à proposer différentes possibilités d'exposition pour mes œuvres, et l'enveloppe reliquaire a été le format le plus adéquat à cette réorganisation esthétique et symbolique. Si les œuvres capillaires ne peuvent pas être touchées ou expérimentées sur la peau, les possibilités de communication avec les puissances magiques disparaissent. Néanmoins, enveloppées dans la solennité des reliquaires « saints » elles peuvent disposer, dans un sens profane, de la même structure sacrée et miraculeuse accordée à ce genre de relique.

Selon Nicole Herrmann-Mascard sur les reliques des saints : « *Le culte des reliques se fonde sur le principe que le contact, l'ingestion, l'usage, la vénération d'une chose ayant fait partie, appartenu ou approché une personne riche en vertu, fait participer aux qualités de cette personne. Le dévot en vient à attribuer aux reliques une valeur magique.* »¹⁴ Suivant cette croyance, les reliques sacrées avaient les pouvoirs les plus divers : guérir les malades, rendre les terres fertiles, éloigner la peste et la famine, assurer la protection des villes ou donner la victoire lors des batailles. Le culte des saints et de leurs reliques a été intensément pratiqué dans le christianisme, mais l'usage des reliques est universel depuis les premières religions primitives. Il s'accroît dans les religions dont le fondateur ou les divinités sont venus sur terre, laissant des souvenirs de leur vie et de leur personne.¹⁵

Dans le christianisme, les reliques sont nées du besoin de supports concrets de la religion pour convertir les masses. La dévotion aux reliques a provoqué une véritable chasse aux restes des saints et martyrs, encore à l'époque de l'empire romain.¹⁶ En France, le roi Charles IV Le Bel, mort en 1328, a réglé lui-même les détails de ses obsèques : l'abbaye royale de Saint-Denis pour son corps, le couvent des Frères Prêcheurs à Paris pour son cœur et l'église abbatiale de Maubuisson pour ses entrailles.¹⁷ Des objets de la collection du Victoria and Albert Museum de Londres,

¹⁴ Nicole HERRMANN-MASCARD, *Les Reliques des Saints, Formation coutumière d'un droit*, Paris, Éditions Klincksieck, 1975, p. 11.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 11-15.

¹⁶ Bien que la doctrine officielle du Siège Apostolique exclue formellement la possibilité de toucher et de diviser les corps saints pour en distribuer des reliques, les exceptions dont l'histoire a gardé le souvenir sont nombreuses. *Ibidem*, pp. 28-35.

¹⁷ Andrée CHANLOT, *Les ouvrages en cheveux, Leurs secrets*, Paris, Éditions de l'Amateur, 1986, p. 18.

illustrent l'apparition et l'évolution des reliques corporelles. Des premiers cercueils aux bijoux en cheveux, les monuments funéraires ont été le support de la dévotion aux restes sacrés. D'abord réservés aux familles royales, les reliquaires de deuil ont pris, tout au long du XIX-ème siècle, un essor considérable. Après la Grande Guerre, ils ont été associés à l'idée d'une mort terrifiante, qui venait de décimer l'Europe. La photographie, qui répond aussi au symbolisme du souvenir, a remplacé définitivement l'usage des bijoux et des reliquaires en cheveux.¹⁸

Après sa complète disparition, les ouvrages en cheveux ont émergé dans le surréalisme. *Emma* est un *objet trouvé*, un cadre reliquaire qu'André Breton a offert à Jean-Jacques Lebel vers 1900 pour son vingtième anniversaire. Acheté au marché aux puces de Saint-Ouen, il contient une grosse mèche de cheveux blond attachée par un ruban blanc, dans un coin le prénom « Emma » est marqué.¹⁹ Une fois disparu des traditions, ce genre d'objet est devenu extrêmement étrange, doté d'une morbidité délicate et singulière. Les marchés aux puces étaient de véritables chantiers de recherche pour les surréalistes, l'endroit idéal pour retrouver des objets « réels » provenant des rêves, d'autres époques et d'autres cultures.²⁰ Sans fonction ou utilité évidente, mais chargés symboliquement et historiquement, ces objets seraient capables de réaliser la réconciliation du réel et de l'imaginaire, tendance de toute la démarche surréaliste.

Masculin/Féminin (1959) de Mimi Parent est un autre curieux reliquaire capillaire surréaliste. Il ne s'agit pas d'un *objet trouvé*, mais d'un assemblage encadré dans lequel on retrouve une veste, une chemise et une cravate en cheveux. L'œuvre joue ironiquement avec les stéréotypes du féminin et du masculin créant une chimère surréaliste sans genre définissable. Plutôt que faire du pénis un objet de manque, l'artiste s'approprie la cravate, un pénis symbolique, et lui ajoute une puissance de féminité. Au devenir capillaire, la cravate-phallus prend le potentiel féminin d'être source d'attraction et de répulsion. La castration retombe donc sur la cravate, le phallus social de l'homme, et pas sur le corps de la femme.

¹⁸ Andrée CHANLOT, *Les ouvrages en cheveux, Leurs secrets*, Paris, Éditions de l'Amateur, 1986, p. 22.

¹⁹ Cette chevelure est dite avoir appartenue à une certaine Emma qui, entrant au couvent, se fit raser les cheveux. Yves LE FUR, David LAVERGNE, Emmanuel KASARHÉROU, *Cheveux chéris, Frivolités et trophées*, Paris, Musée du Quai Branly, Actes Sud, 2012, p. 93.

²⁰ André Breton a défini le surréalisme comme une sorte de « réalité absolue », capable d'élargir notre expérience avec les objets et libérer notre « conscience poétique des objets ». Emmanuel GUIGON, *Le surréalisme et l'objet, L'exposition*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2013, p. 3.



Emma (1900), objet trouvé, **André Breton**. **Masculin/Féminin** (1959), assemblage, **Mimi Parent**.

Dans l'art contemporain, le reliquaire corporel est réapparu sans l'onirisme surréaliste, mais avec un esprit critique sur l'abjection corporelle plus évident, caractéristique retrouvée essentiellement chez les artistes engagés avec le féminisme. *Sangre sagrada* (2010) de Aline P., soulève le pouvoir de genre dans le contexte religieux. La boîte reliquaire contient le sang le plus impur, celui des menstrues. La relique sacrée de l'artiste est un rosaire-tampon-usagé. Quelques perles d'un rosaire et la croix du Christ remplacent la corde utilisée pour enlever le tampon du vagin. Cet objet renvoie à l'image d'un rosaire sorti d'un vagin.

Cette relique n'est pas comme les autres, elle assume son abjection dans sa propre impureté symbolique. Dans quelle mesure le cœur détérioré d'un roi ou la langue momifiée d'un saint sont moins répugnants que le sang de n'importe quelle femme ? La valeur symbolique d'une dépouille corporelle est relative, contextuelle et obéit à une structure de pouvoir précise. Aline P. offre au sang des femmes la valeur du sacré, un geste ironique qui déstabilise l'ordre symbolique établi. L'artiste a profané la structure dogmatique de l'Église catholique, sa démarche castre le Christ et la croix qui symbolise son phallocentrisme. Avec un rosaire de sang menstruel, la culpabilité retombe sur la violence patriarcale qui agresse et viole le corps des femmes. Sacralisées, elles sont devenues des martyres contemporaines, les saintes d'un nouvel ordre symbolique, capable de fusionner le spirituel, le politique et l'artistique.



Sangre sagrada (2010), objet reliquaire, **Aline P.**

La présence du sang menstruel dans les *Boîtes Reliquaires - Le deuxième sexe*, défie aussi l'ordre symbolique qui empêche la sacralisation du corps féminin. Sans une référence religieuse spécifique, l'œuvre se présente comme un *reliquaire agnostique*, où les mots de sang proposent une psychomagie ou une sorte de « prière » féministe. Le reliquaire sacralise mon sang et le discours féministe, je « prie » pour la libération de mon utérus avec son propre sang. La contradiction est l'essence symbolique du sang utérin, il porte tous les préjugés, l'abjection, la pollution et la souillure, mais son existence est aussi la garantie de la reproduction humaine. Si ce sang devient sacré, il arrête d'empoisonner les constructions symboliques du corps féminin.

Avec les *Boîtes Reliquaires*, j'essaie de toucher la notion de dépouille sacrée, qui est aussi imprégnée d'une forte connotation d'abjection. Découper les cadavres des saints et des martyrs pour créer des reliques religieuses est un geste morbide et sombre, non loin des interprétations péjoratives sur le scalp ou les trophées des religions primitives. La dépouille sacrée garde toujours le côté terrifiant du corps dilacéré. Néanmoins, mes reliquaires capillaires sont plus proches de l'esthétique des bijoux victoriens que des corps dilacérés. Je travaille la matière résiduelle dans le but d'offrir des formes à l'informe. Mes reliquaires transitent entre plusieurs univers mystiques, sans affirmer ou nier leurs valeurs spirituelles je propose des œuvres hybrides, des chimères capables de profaner ou sacraliser l'abjection corporelle.

En échappant à la structure figée et atemporelle des reliquaires, j'ai réalisé en 2014 la vidéo-installation-reliquaire *Boîte à Musique - Terpsichore Capillaris*. Présentée dans les expositions *Héroïnes*, *Les Instants Vidéo* et *La semaine floue*, l'œuvre est un déploiement de la vidéo *Terpsichore Capillaris* (2010). Réalisée au Brésil avec Marcelle

Louzada dans le cadre du projet *Revêtez-vous de mes cheveux*, la vidéo a été développée à partir des gestes d'improvisation de la danseuse. Inspirée de *Terpsichore*, la muse grecque de la danse et de la poésie, Marcelle Louzada a incarné une muse de la « danse-capillaire ».

Certaines images du corps dansant de Marcelle Louzada me rappellent une poupée-ballerine qui tournoie dans sa boîte à musique. Trouvée par hasard sur internet, la boîte en bois marquetée a éveillé immédiatement l'idée de l'installation. J'ai bricolé sa couverture, remplaçant le miroir par une tablette numérique. Pour la ballerine j'ai tissé un petit tutu en croché de cheveux. J'ai aussi créé deux reliques capillaires, posées sur le satin bleu qui tapisse le coffret. Tous les mécanismes de la boîte fonctionnent parfaitement, la petite ballerine danse au son de sa musique à manivelle pendant que Marcelle Louzada danse dans le vidéo-miroir. Les deux sont habillées avec des boucles de cheveux, l'une est le reflet imaginaire de l'autre, le rêve humanisant d'un *Pinocchio*.

Selon Michel Foucault, le miroir est logé dans un espace inaccessible, un invincible ailleurs qui limite l'expérience purement utopique du corps. « *C'est le miroir et c'est le cadavre qui assignent un espace à l'expérience profondément et originalement utopique du corps ; [...] qui font taire et apaisent et ferment sur une clôture - cette grande rage utopique qui délabre et volatilise à chaque instant notre corps. C'est grâce à eux, [...] que notre corps n'est pas pure et simple utopie.* »²¹ Le miroir, qui normalement limite les utopies corporelles, devient avec *Boîte à Musique* le créateur de ces utopies. Il reflète une image inaccessible et fautive, il s'agit d'un désir d'illusion : l'utopie de la *mimêsis* corporelle. Le mécanisme utopique, ludique et obsolète de la boîte à musique est l'*automate*²², un genre de machine qui essaie de copier la nature. La manivelle tourne et « réveille » la ballerine-androïde pendant que Marcelle Louzada danse virtuellement dans la tablette numérique. Le décalage historique entre les deux technologies employées propose une fusion entre l'androïde moderne et le spectre contemporain, deux rêves technologiques de recréation de l'humain. *Boîte à Musique* est un reliquaire qui sacralise le corps à travers l'utopie d'un mimétisme éternellement en mouvement.

²¹ Michel FOUCAULT, *Le corps utopique, Les hétérotopies*, Paris, Éditions Lignes, 2009, pp. 18-19.

²² Selon la définition du dictionnaire Larousse, un automate est une « machine qui, par le moyen de dispositifs mécaniques, pneumatiques, hydrauliques, électriques ou électroniques, est capable d'actes imitant ceux des corps animés ».



Boîte à Musique - Terpsichore Capillaris (2014), vidéo-installation, Daniella de Moura.

Les possibilités esthétiques que nous trouvons aujourd’hui pour la création de vidéo-installations sont innombrables. Avec l’outil technologique dissimulé dans une mise en scène artistique, le corps-virtuel peut prendre une présence fantasmagorique. Dans le cadre des vidéo-installations qui recréent l’humain en petit format, enfermé dans des reliquaires technologiques, je propose l’analyse des œuvres *Selfless in the bath of lava* (1994) de Pipilotti Rist et *Bombilla* (2007) de Rubén Ramos Balsa.

Selfless in the bath of lava est une vidéo-installation qui peut passer inaperçue dans l’espace d’exposition. Grâce à un petit trou dans le sol, on peut voir une vidéo dans laquelle l’artiste nage nue dans un bain de lave incandescente. La minuscule image gesticulante en noire et blanc de l’artiste, en contraste avec le rouge-orangé de la lave, crie au spectateur « *Je suis usée et vous êtes une fleur !* »²³. Vue d’en haut, l’artiste semble fragile et impuissante au fond de son trou de lave. La vidéo devient un espace physique, intégré sous les pieds du spectateur. Le trou joue le rôle d’un étrange *reliquaire*, qui garde ce personnage désespéré et condamné à son éternel bain de lave.



Selfless in the bath of lava (1994), vidéo-installation, **Pipilotti Rist**.

Pourtant, la relique Pipilotti Rist est vivante et spectrale, il n’y a pas de matière réelle ni morte. La mort semble être une étape déjà surmontée, si le bain de lave est interprété comme une métaphore de l’enfer. La sacralisation arrive donc par la damnation, articulant une *contre-relique*, l’inversion symbolique de l’utopie reliquaire. Le corps de l’artiste n’est pas beau, limpide, colossal ou protégé, il est fragile, petit, sans couleur et plein de souffrance. Néanmoins, il s’agit d’une structure utopique, proche de celle du reliquaire, parce que même sans l’utopie du corps-relique, elle parvient à mettre le

²³ « *I am a worn and you are a flower!* »

corps-souffrance en communication avec l'univers des divinités et d'autrui. Le décalage entre la taille humaine et la miniature de Pipilotti Rist met le spectateur à la place d'un géant, un « dieu » qui pourrait la sauver. Ironiquement, le spectateur adopte le rôle d'une entité sacrée, il est arraché de son espace propre et projeté dans un contexte où il devient l'inquisiteur de la douleur humaine. Ce *reliquaire* propose donc l'expérience utopique de communication avec l'autre-monde, sans la relique corporelle mais avec tout l'espace du contre-monde, à travers le fantasme de la souffrance *post-mortem*.

Bombilla est une vidéo-installation dans laquelle on peut retrouver un seul objet : une ampoule, allumée et accrochée au plafond. À l'intérieur de l'ampoule il y a une projection. Les plantes des pieds d'un danseur de claquettes donnent l'impression qu'il existe un bonhomme enfermé dans l'ampoule. Comme les ballerines des boîtes à musique, le danseur de claquettes de Rubén Ramos Balsa est un rêve technologique de recreation de l'humain. Il est le spectre contemporain des androïdes cinétiques d'autre fois. Ainsi, l'ampoule devient le reliquaire de la *mimêsis* humaine contemporaine. La dépouille corporelle des reliquaires des siècles passés est devenue un spectre fantasmagorique de notre réalité technologique. Le danseur de claquettes est l'image d'une utopie profonde, un corps présent dans les gestes mais toujours ailleurs dans sa virtualité. Son corps est un corps sans corps, enfermé dans un lieu utopique, hors de tous lieux.



Bombilla (2007), vidéo-installation, **Rubén Ramos Balsa**.

Les trois vidéo-installations réitèrent l'idée de matérialisation réciproque de l'écran comme corps et du corps en tant qu'image-vidéo substantive. Selon Amelia Jones²⁴, l'idée de voir l'écran comme une sorte de corps a des implications *paraféministes*²⁵. En échappant à l'utilisation de la vidéo comme simple dispositif de fabrication d'images, certains artistes ont tenté de l'explorer de façon phénoménologique. Dans ce sens, le *miroir*, le *trou* et l'*ampoule* prennent un caractère d'incarnation de la vie à travers la vidéo. Amelia Jones²⁶ affirme encore que la proposition de Pipilotti Rist du corps en tant qu'« *espace sans fin d'ouvertures* », se sert de la technologie visuelle pour faire que le corps virtuel « pénètre la salle » et lui permette ainsi d'habiter²⁷ l'espace. Elle défend l'idée que le projet de Pipilotti Rist désintègre l'image du corps dans l'espace. Selon Pipilotti Rist, quand on projette une image « *le mur se dissout et l'image devient architecture* »²⁸. Ce démantèlement de l'image rend possible la construction d'autres formes corporelles en dehors du discours phallogentrique, une articulation *paraféministe*. Il ne s'agit pas de nier, critiquer, déconstruire ou contredire le discours patriarcal qui moule les corps, mais d'ouvrir la création artistique à des formes amples qui ne sont pas marquées par les normes binaires du sexe.

Le *paraféminisme* essaie d'ouvrir la question féministe aux véritables complexités humaines. La deuxième vague féministe²⁹ a franchi la dichotomie manichéenne entre féminin et masculin, pour comprendre que le « genre » est plutôt une question qu'une réponse. Ce concept propose une multiplicité d'expressions et de comportements où le féminin ne veut pas forcément dire femelle et masculin ne se réduit pas aux mâles. L'art *paraféministe* n'offre pas d'images positivistes des femmes pour renverser les

²⁴ Amelia JONES, *Self/Image, Technology, Representation and the contemporary subject*, Londres et New York, Routledge, 2006, p. 229.

²⁵ « Si le postféminisme implique la fin du féminisme, à travers le terme *paraféminisme* - avec le préfixe "para" signifiant en même temps "côte à côte" et "au-delà" - je tiens à indiquer un modèle conceptuel de critique et d'exploration qui est à la fois parallèle et constructif (dans le sens de repenser et de repousser les limites, mais sans remplacer) les premières féministes. » Traduction de l'anglais fait par l'auteur. *Ibidem*, p. 213.

²⁶ *Ibidem*, p. 234.

²⁷ Si, pour Martin Heidegger, *habiter* fait partie d'un continuum d'actions implicitement masculines, y compris bâtir et penser, pour Pipilotti Rist habiter est lié aux espaces physiques, de l'architecture, des objets et du corps. La co-articulation du corps de Pipilotti Rist, de notre corps et de l'espace architectural est une méditation *paraféministe* et une mutation de la conception, profondément masculinisée, de la subjectivité humaine proposée par Martin Heidegger. Martin HEIDEGGER, « Bâtir, habiter et penser », dans *Essais et Conférences*, traduit par André Préau, Paris, Gallimard, 1958, pp. 170-193.

²⁸ Amelia JONES, *Self/Image, Technology, Representation and the contemporary subject*, Londres et New York, Routledge, 2006, p. 234.

²⁹ La première vague féministe défendait un discours de genre limité aux femmes blanches, hétérosexuelles et provenant des classes moyennes occidentales.

stéréotypes masculins, mais des corps hybrides avec des comportements libres des discours de pouvoir.

Dans *Le retour du réel*³⁰, Hal Foster reprend le séminaire de Jacques Lacan³¹ sur le réel pour analyser la rencontre traumatique avec le réel que certaines œuvres d'art peuvent provoquer. Selon Jacques Lacan, le réel est ce qui revient toujours. La répétition de la réalité refoulée peut apparaître en tant que symptôme ou signifiant (*l'automaton*) ou comme le retour d'une rencontre traumatique avec le réel (la *tuché*).³² La répétition de l'image dans la condition d'*automaton* peut contenir ou faire écran au retour traumatique du réel. Ainsi, Jacques Lacan propose son schéma du regard³³, où l'image-écran protège le regard contre le retour traumatique du réel. L'écran est le lieu de médiation, il permet au sujet de contempler l'objet sans être aveuglé par le réel. À partir de Jacques Lacan, Hal Foster propose donc que l'art abject, qui tombe non seulement du côté de l'informe mais aussi de l'obscène, serait capable de déchirer l'écran qui protège le regard et promouvoir une rencontre traumatique avec le réel.³⁴

En réfléchissant à partir de l'analyse de Hal Foster sur le schéma du regard de Jacques Lacan et de *La nouvelle économie psychique* de Charles Melman³⁵, je voudrais montrer comment certaines vidéo-installations, où le corps, l'espace, l'écran, la projection, le son, l'architecture et les objets sont articulés de façon hybride, peuvent aussi établir une rencontre directe avec le réel. Sans pour autant déchirer de façon traumatique l'écran qui protège le réel, cette rencontre pourrait établir une expérience de jouissance esthétique.

Comme nous l'avons vu auparavant, Charles Melman propose que le rapport masculin avec le réel soit médiatisé par le signifiant et l'invention des concepts, une façon de

³⁰ Hal FOSTER, « Le retour due réel », *Le retour du réel, Situation actuelle de l'avant-garde*, Bruxelles, La lettre volée, 2005, pp. 161-212

³¹ Jacques LACAN, « Du regard comme objet petit a », *Le séminaire de Jacques Lacan, Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse 1964*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, pp. 65-109.

³² Hal FOSTER, « Le retour du réel », *Le retour du réel, Situation actuelle de l'avant-garde*, Bruxelles, La lettre volée, 2005, p. 171.

³³ Jacques LACAN, « Du regard comme objet petit a », *Le séminaire de Jacques Lacan, Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse 1964*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, p. 97.

³⁴ « Quelquefois l'écran semble à ce point déchiré que l'objet-regard envahit non seulement le sujet-comme-image, mais le subjuge même. Et certaines images de désastre et de guerre nous font ressentir ce que c'est que d'occuper l'impossible troisième position dans le diagramme lacanien, de soutenir ce regard pulsatile, ou même de toucher l'objet obscène, sans un écran pour nous protéger. » Hal FOSTER, *Le retour du réel, Situation actuelle de l'avant-garde*, Bruxelles, La lettre volée, 2005, p. 190.

³⁵ Charles MELMAN, *La nouvelle économie psychique, La façon de penser et de jouir aujourd'hui*, Toulouse, Éditions Érès, 2009, pp. 46-47.

maîtriser, de nommer, ce qui pourrait être traumatisant. Le rapport féminin avec le réel serait plus direct et moins protégé par la nomination. Charles Melman avance l'idée que la femme entretient avec le réel un mode de jouissance que ne connaissent pas ceux qui sont du côté masculin. « *La jouissance phallique a un rapport au phallus, et la jouissance Autre a ce rapport direct, non pas à une instance - le phallus est une instance - mais avec le réel. [...] il y a là une jouissance qui n'est pas une jouissance phallique, qui n'a rien à voir avec l'objet petit a, et qui est une jouissance partielle dans un rapport au réel.* »³⁶ Selon cette réflexion, le schéma du regard de Jacques Lacan reposerait sur un regard purement masculin, partant d'un rapport avec le réel toujours médiatisé par l'écran.

Le regard féminin serait donc plus kinesthésique et moins cérébral, à travers lequel il serait possible d'établir une rencontre non-traumatique avec le réel. Dans les vidéo-installations où le corps-vidéo émerge de l'architecture et des objets, c'est justement cette *jouissance Autre* qui est proposée au spectateur. Quand l'écran-vidéo dissout les corps et donne vie à l'espace, c'est aussi l'écran du schéma du regard de Jacques Lacan qui se dissout. Pourtant, le réel envahit l'expérience esthétique sans déchirer l'écran. Avec cette dissolution, le spectateur n'est plus seulement celui qui regarde l'écran, il est aussi regardé, il devient partie de la réalité-virtuelle de l'œuvre. La jouissance non-phallique établie avec les objets technologiques³⁷ trouble la limite entre le réel et le virtuel et insère l'imaginaire de façon surprenante dans le réel, enfermant, par exemple, les personnages dans le trou, dans l'ampoule et dans le miroir.

Les aspects oniriques sont extrêmement importants pour donner un nouveau repère au sujet. L'une des grandes conséquences cliniques de la jouissance objectale partielle est l'apparition du sujet *atopique*, qui n'arrive plus à trouver sa place dans le monde. Ce sujet sans consistance, sans projet, sans rêves, ne peut plus s'affirmer dans la triple dimension du *réel*, de l'*imaginaire* et du *symbolique*. Aujourd'hui, il n'y a plus d'impossible, plus de limite, nous sommes capables de tout faire, mais nous vivons aussi dans l'ennui et sommes sans créativité, pris dans le flux de jouissance monotone

³⁶ Charles MELMAN, *La nouvelle économie psychique, La façon de penser et de jouir aujourd'hui*, Toulouse, Éditions Érès, 2009, pp. 46-47.

³⁷ Selon Charles Melman, les nouveaux instruments technologiques que nous utilisons quotidiennement nous permettent d'agir directement et immédiatement sur le réel. Ces objets technologiques nous offrent une jouissance directe et objectale avec le réel, nous ne sommes plus dans le domaine symbolique et inconscient des objets de manque, l'*objet petit a* décortiqué par Jacques Lacan. *Ibidem*, p. 84.

et continue des artifices technologiques. Ainsi, l'élément imaginaire de l'œuvre d'art donne au sujet un nouveau repère, la consistance onirique d'un désir imaginaire. Nous devons chercher des nouveaux points d'ancrage pour notre existence, remplacer le désir inconscient par un désir imaginaire, créatif et onirique. Un désir libre, non-phallique, mais capable de nous situer dans un nouveau pacte symbolique, celui d'un devenir-femme, plutôt *paraféministe*. De ce fait, *Boîte à Musique* propose de mélanger le désir imaginatif des nouvelles technologies avec les utopies corporelles de l'automate et des reliquaires sacrés, une façon de fasciner le regard grâce à une jouissance sans castration. Il s'agit d'un reliquaire qui sacralise les utopies corporelles dans un engagement effectif avec son temps, avec la condition psychique de l'être humain contemporain.

Les œuvres ici analysées proposent des actualisations symboliques de la structure reliquaire (primitive, chrétienne ou victorienne). L'utopie corporelle présente dans les reliques sacrées, capable de relier vie et mort, met en évidence l'aspect temporel de nos relations sociales et spirituelles. L'organicité corporelle n'est pas une puissance symbolique limitée à sa condition de matière vivante. Après la chute du corps, chaque fragment garde en soi l'envie de complétude corporelle, un désir fondé sur l'utopie d'un corps éternel. La conscience de l'impossibilité de réaliser au présent ou d'atteindre à jamais une utopie anime la création artistique dans laquelle le corps est traversé à la fois par ses désirs et ses pulsions. Il revient ainsi à cette même création de proposer un monde imaginaire où l'utopie devient le vertige de continuité du moi dans l'autre.

CHAPITRE 4 - POÉTIQUE DE LA RELIQUE RÉSIDUELLE :

CONCLUSION

Les *dons* corporels, poétiquement momifiées dans les œuvres analysées dans ce chapitre, établissent l'utopie d'une liaison corporelle éternelle. Le corps qui porte un bijou reliquaire ou qui interagit avec une relique corporelle est un corps arraché à son individualité *discontinue* et projeté dans une condition imaginaire, où la rencontre éternelle et impossible devient possible. Selon Georges Bataille¹, nous sommes des êtres *discontinus*, nous sommes nés et nous mourons seuls. Entre un être et l'autre il y a un abîme, une discontinuité. Dans un sens, cet abîme est la mort.

Malgré notre discontinuité individuelle, nous avons la nostalgie de la continuité perdue. Georges Bataille affirme que le passage de l'état normal à l'état de désir érotique suppose une dissolution relative de l'être discontinu. Toute dynamique érotique commence avec une dénudation qui ouvre les êtres au jeu érotique. Les corps s'ouvrent à l'érotisme de la même façon qu'ils s'ouvrent à l'utopie d'une liaison corporelle éternelle. Dans le passage de l'attitude normale au désir érotique il existe une fascination fondamentale pour la mort, la même fascination que nous pouvons trouver dans l'utopie reliquaire. Néanmoins, la vie discontinue ne disparaît pas, dans les deux cas elle est seulement remise en question.

L'utopie expérimentée par l'érotisme et par l'affect qui dégage des reliques corporelles, est celle de la continuité des êtres, présente dans la mort et qui remet la reproduction en question. Selon Georges Bataille, cette envie de continuité touche aussi la notion de sacré et de sacrifice religieux. La continuité se révèle à travers un rite solennel, qui précipite la mort d'un être discontinu dans la continuité du sacrifice. D'après lui, le *sacré* des sacrifices primitifs est analogue au *divin* des religions modernes. L'expérience mystique vient donc du vertige de continuité, et dans ce sens elle ressemble à l'érotisme et à l'utopie reliquaire. L'objet reliquaire s'identifie à la discontinuité de l'autre être et l'expérience mystique nous imprègne du sentiment de continuité.

La poésie nous permet aussi de vivre un vertige de la continuité : « *La poésie mène au même point que chaque forme de l'érotisme, à l'indistinction, à la confusion des objets*

¹ BATAILLE Georges, *L'érotisme*, Paris, Minuit, 1985.

distincts. Elle nous mène à l'éternité, elle nous mène à la mort, et par la mort, à la continuité : la poésie est l'éternité. »² Ainsi, la poétique construite avec les reliques corporelles est une forme d'érotisme, une ouverture vertigineuse à l'éternité, à la mort et à la continuité. Pourtant, il s'agit bien d'une utopie, et comme toute utopie la continuité ne peut jamais être achevée, seulement désirée.

La création de reliquaires corporels est une façon d'établir un jeu érotique avec la mort. Georges Bataille affirme que c'est à partir de la connaissance de la mort que l'érotisme est apparu. Le désordre sexuel des humains, qui échappe à la logique saisonnière des animaux, vient du besoin d'un sentiment de continuité, expérimenté vertigineusement dans le jeu érotique. Il différencie les trois manifestations de l'érotisme : des corps, des cœurs et sacré. Sans nécessairement toucher le désir et le jeu sexuel, l'érotisme intrinsèque à la conservation des reliques corporelles traverse les trois notions.

Le vertige de continuité des reliques corporelles vient de la puissance psychomagique capable de provoquer une transformation psychique chez son porteur. Produire ou garder un reliquaire corporel est une démarche qui dégage une énergie cathartique, fondamentale dans les processus de construction et reconstruction symbolique des affects. L'acte psychomagique est transformateur, la souffrance donne naissance à une sublimation. Les reliquaires peuvent fonctionner comme des amulettes, des « porte-bonheur » qui renforcent la confiance en soi. Abandonner ou détruire un reliquaire corporel peut être une action également puissante, capable de libérer le propriétaire des sentiments de culpabilité ou d'oppression.

La construction ou la destruction des reliquaires corporels sont des démarches qui ressemblent aux offrandes sacrées. Ces actions établissent une communication directe entre l'inconscient et le réel, permettant la libération des pulsions indésirables. Selon Alejandro Jodorowsky, « *Lorsqu'émerge une pulsion de l'inconscient, nous ne pouvons nous en libérer qu'en la réalisant.* »³ Étrangement, l'emprisonnement des reliques corporelles dans les reliquaires est une action libératrice : elle s'affranchit des pulsions indésirables pour réaffirmer les liens d'affect et d'amour, à travers l'utopie vertigineuse de la continuité du moi dans l'autre.

² Georges BATAILLE, *L'érotisme*, Paris, Minuit, 1985, p. 30.

³ Alejandro JODOROWSKY, *Manuel de psychomagie*, Paris, Albin Michel, 2009, p. 11.

CONCLUSION :

SUBJECTIVITÉ HUMORALE D'UN DEVENIR-FEMME

Conclure une recherche est toujours difficile, la pratique artistique étant par définition interminable. Cette recherche pourra en effet prendre de nouveaux chemins et aborder des questions différentes. La thèse revient donner une homogénéité théorique et réflexive à ce qui relève de fragments. C'est une tentative pour donner un ordre à des désirs, tabous et angoisses, en dépassant les refoulements personnels et sociaux. Je construis une chimère organiquement sensible à partir d'un corps initialement abject, introjectée par la mise en évidence de sa face symboliquement cachée. Cette face cachée, souvent moins refoulée par le patriarcat et par les tabous organiques et culturels, est à la fois libre et schizophrène. La liberté artistique d'assembler les fragments est illimitée, mais elle ne peut que fonder des corps socialement invivables, incapables de subir la castration. Ces corps artistiques n'ont pas de sujet, pas de limite, pas de morale. Ils n'existent que par la fiction artistique qui leur donne l'impression de vie ; une existence symbolique en dehors de l'abjection imposée par la société.

Ce corps peut souvent être mon propre corps, éventuellement le corps de l'autre, mais il est toujours un corps sans sujet socialement défini, c'est un corps artistique. J'ai pourtant vécu des expériences personnelles quand j'ai expérimenté chacun de ces corps. Celles-ci sont inscrites pour toujours dans ma psyché. L'expérience vécue a guidé mon écriture et mes choix théoriques, sans pour autant me limiter à un univers totalement intime. J'essaie avec l'art, d'interroger la société, de révéler le réel. Cela peut libérer des violences symboliques : celle du résidu corporel qui occupe l'espace artistique et déborde dans la société. La violence de mes œuvres est ambiguë. Elle n'est pas seulement destructrice, elle séduit, dans une délicate négociation esthétique.

La violence est immanente à l'être humain, elle caractérise la société. Son refoulement crée une hallucination pour l'homme, qui croit pouvoir la maîtriser pour l'écarter. Elle revient néanmoins, souvent pour déchirer toutes les utopies sociales et envahir le réel. Face à la violence, tout ce que nous pouvons faire est une négociation symbolique, qui autorise sa présence limitée et ritualisée. Avant l'hégémonie des valeurs propres des religions patriarcales, le dialogue symbolique avec la violence était encore possible.

Dans un cadre *archaïque*, la violence pouvait être maîtrisée par des rites sacrificiels ou de sang, par la purification symbolique de la saleté ou à travers le débordement de la fête. La violence, comme toutes les autres pulsions humaines, pouvait s'échanger librement et horizontalement dans des moments précis et limités.

Dans la structure essentiellement belliqueuse du patriarcat moderne, la violence est combattue avec d'avantage de violence, dans un jeu qui fonde la guerre, le terrorisme et la violence urbaine. Dans les fractures des rapports humains la violence peut aussi affleurer ; elle est réelle mais toujours symboliquement cachée. Il s'agit, par exemple, de la violence envers les femmes, les Noirs, les homosexuels, les religions minoritaires, les étrangers, contre l'autre dans son altérité. Cette violence ne peut pas être contrée grâce à la puissance belliqueuse du patriarcat, puisqu'elle provient de ses propres enjeux. Même en étant toujours symboliquement écartée du contexte social, la violence peut être allégoriquement négociée dans la perversion du capitalisme. Elle émerge des publicités sexistes et racistes ou des fictions sanguinaires du divertissement (télévision, cinéma, jeux-vidéo). La violence est un trauma social devant être constamment refoulé ou contrecarré, elle ne peut plus exister au niveau des échanges.

Mon corps artistique supprime quelques refoulements et la violence transborde mais, symbolique et négociée, elle ne présente pas un danger réel pour la société, sinon purement esthétique. Mes rituels ne peuvent établir une véritable négociation symbolique ailleurs que dans le cadre artistique. Ils ne peuvent pas dialoguer avec la violence réelle du monde. Cette négociation fictive rentre dans le cadre micropolitique de relations humaines propres au domaine artistique. Le social ne peut pas pénétrer ce domaine tordu et immoral de négociation avec la violence. La violence qui s'écoule avec mes humeurs n'est pas celle de la revanche, ni celle négociée avec le capitalisme, mais celle qui a été cachée, qui a toujours existé dans les fractures du patriarcat.

Le patriarcat est en crise et le besoin de réaffirmer son hégémonie politique, sociale et symbolique entraîne la société dans une schizophrénie collective. Selon Charles Melman¹, la figure paternelle, dont la fonction était de garantir la sexualité et en même temps, de lui imposer sa limite, est devenue anachronique. Le maintien de la vie a toujours constitué une limite à l'accomplissement de la jouissance. Néanmoins, cette

¹ Charles MELMAN, *La nouvelle économie psychique, La façon de penser et de jouir aujourd'hui*, Toulouse, Éditions Érès, 2009.

logique ne fonctionne que lorsque la vie est considérée comme étant sacrée. Un bien donné et reçu dont le « je » ne peut qu'en disposer et jouir, sans jamais en devenir propriétaire. Aujourd'hui la castration devient une valeur négative. Le droit à la vie a fait place au droit à la jouissance. La figure du père occupe maintenant la place du réel où il échappe à la castration. Nous pouvons alors jouir en dehors de la jouissance phallique, nous vivons une jouissance objectale, qui permet de saisir l'objet réel lui-même (objets technologiques et de consommation). Cette jouissance est unisexe, les deux sexes entretiennent des relations égales avec un même objet.

Lorsque l'objet du désir (l'« objet a » de Jacques Lacan) ne peut plus être désigné par un objet réel, il perd le support de l'altérité. Dans la mesure où il n'y a plus de *Grand Autre*² pour fonder l'altérité, le support de l'« objet a » devient celui du semblable. Charles Melman montre que nous sommes entrés dans une époque où nous vivons la constitution de groupes homogènes d'où l'altérité est bannie. L'altérité devient donc une question centrale dans la configuration psychique et sociale. Mes œuvres d'art essaient de faire voir l'altérité, celle de mon corps féminin et étranger, sans voix et sans représentation. En travaillant artistiquement les questions esthétiques, symboliques et affectives relatives à l'écoulement humoral du corps, à ses résidus et à son entretien, je « parle » à partir de mon identité féminine, métisse et colonisée, je lève le refoulement des tabous occidentaux et j'expose la violence envers le corps différent de l'autre.

Mon corps expérimente librement sa chair et ses humeurs animées par un désir subjectif et créatif qui ne refoule pas son organicité intrinsèque. Selon Félix Guattari³, tous les phénomènes importants de l'actualité impliquent des dimensions de désir et de subjectivité. Il affirme que le concept de culture est profondément réactionnaire, qu'il n'existe qu'au niveau des marchés de pouvoir, des marchés économiques, et non pas au niveau de la production, de la création et de la consommation réelle. Le capital s'occupe de la sujétion économique, et la culture de la sujétion subjective. Il défend l'idée qu'il est possible de s'opposer à cette « machine » de production de subjectivité à travers le développement des modes de subjectivation singulières. Il s'agit de refuser les modes d'encodage préétablies, les modes de manipulation, pour construire des modes de sensibilité, des modes de relation avec l'autre, des modes de créativité qui

² Le *Grand Autre* symbolise relativement à un sujet ce qui est perçu d'autrui, qui n'est pas soi. Il permet la réflexion car il est dépourvu de ce qui est pris pour l'autre mais qui ne l'est pas (le petit autre).

³ Félix GUATTARI et Suely ROLNIK, *Micropolitiques*, Paris, Les empêcheurs de penser en rond, 2007.

produisent une subjectivité singulière. Pour cela, il faut accepter les marges, les cultures minoritaires, des territoires subjectifs où nous pouvons nous reconnaître, nous accomplir comme « marginaux ».

Cette posture rejoint les propos artistiques et politiques articulés par Hélio Oiticica dans les années 60 : « *Sois un marginal, sois un héros* »⁴. C'est seulement à la marge de la société qu'il est possible de proclamer un droit à la singularité dans le champ de tous les niveaux de production dite « culturelle », sans qu'il soit confiné dans un nouveau type de subjectivité préétablie. Félix Guattari affirme qu'une pratique politique qui poursuit la subversion de la subjectivité doit investir le cœur même de la subjectivité dominante, en produisant un jeu qui révèle au lieu de la dénoncer. Plutôt que de vouloir la liberté, nous devons reprendre l'espace de la farce, en produisant, en inventant des subjectivités délirantes. Ainsi, je propose des personnages humoraux délirants, leur singularité est capable de créer de nouvelles formes de subjectivité pour leur abjection corporelle.

Félix Guattari distingue le concept d'individu du concept de subjectivité. La précarité de la totalité de l'ego est pour lui évidente, et la subjectivité ne peut pas être totalisante ou centralisée sur l'individu. La production de la parole, des images, de la sensibilité, du désir, ne colle pas avec la représentation de l'individu égocentrique. L'individu n'existe que comme consommateur des systèmes de représentation et de sensibilité. La façon dont les individus vivent cette subjectivité oscille entre : une relation d'aliénation et d'oppression ou inversement d'expression et de création. Dans cette dernière, l'individu se singularise en tant qu'artiste. Dans mon cas, je me singularise pour créer des fictions corporelles capables de traverser les pays, les cultures et les époques. En mêlant des questions symboliques propres au contexte *archaïque* aux perversions capitalistes, qui proviennent des modes de consommation, une nouvelle subjectivité corporelle articule une autre cartographie des désirs corporels. Mes œuvres libèrent ainsi l'individu de la culpabilité liée au corps et à ses humeurs. La culpabilisation est comprise par Félix Guattari comme une fonction de la subjectivation capitaliste, et s'occuper de cette problématique passe par des procédures micropolitiques.

⁴ Drapeau imprimé en sérigraphie avec les mots « *Seja marginal seja héroi* » et avec la photographie journalistique du voyou *Cara de Cavallo*, assassiné par la police.

Au fondement de notre société, il se trouve un mode phallocratique de production de subjectivité ; une politique du désir qui a pour seul axe d'orientation l'accumulation d'argent, de prestige et de pouvoir, où l'autre est devenu objet d'instrumentation. Félix Guattari nous montre que dans ce mode de production, une espèce de « fonction grossesse » se trouve refoulé : la possibilité d'être fécondé par l'altérité, de créer de nouvelles formes d'existence à partir d'une sensibilité liée aux processus vécus, aux formes multiples de subjectivité. « *Or, qu'est-ce que ce refoulé sinon exactement le devenir-femme ? Si c'est cela, toute rupture avec le mode de fonctionnement de la société actuelle passe par un devenir-femme.* »⁵ Avec les expériences vécues par mes corps fictifs, je propose la création de nouvelles formes d'existence pour ce devenir-femme. Ainsi, comme Lygia Clark⁶, j'établis des « grossesses » fécondées par l'altérité, j'absorbe les identités, les affects et les concepts pour « accoucher » des œuvres qui proposent une nouvelle subjectivité humorale, une cartographie du désir marginal d'un devenir-femme dans une société phallocratique.

Pour Félix Guattari, ceux qui s'expriment dans la « frange » de la marginalité posent des problèmes qui concernent cette frange, mais aussi l'ensemble de la société. Il affirme que les personnes qui posent aujourd'hui les problèmes les plus cruciaux sur l'avenir des sociétés sont les différentes minorités marginales. En prenant en charge la subjectivité inconsciente du champ social, mes personnages fictifs ouvrent un champ d'expérimentation minime, pouvant néanmoins rejoindre de pertinentes questions micropolitiques. Envahir le regard des spectateurs avec la réalité crue de mon corps dévoile une nouvelle forme d'existence subjective et humorale, mais je ne peux pas savoir si ces formes seront *adoptées* par d'autres. L'échange matériel est effectif quand je reçois des « cadeaux résiduels » d'amis et amis d'amis, pourtant cela n'est pas mesurable. L'autre reste toujours un mystère intouchable, placé dans la fissure sensible de l'altérité.

Le texte qui accompagne ma production artistique n'est pas une construction conceptuelle cohérente et fermée, il relève plutôt une abstraction de références symboliques, historiques, politiques, ethnographiques ou psychanalytiques, où

⁵ Félix GUATTARI et Suely ROLNIK, *Micropolitiques*, Paris, Les empêcheurs de penser en rond, 2007, p. 116.

⁶ « *je m'absorbe de plus en plus dans un processus d'introversion, pour ensuite pondre, œuf par œuf [...] c'est ma façon de m'attacher au monde : être fécondé et ovuler. [...] c'est une expérience si biologique, si cellulaire, qu'elle n'est communicable que d'une manière cellulaire et organique.* » CLARK Lygia, *Lygia Clark*, Barcelone, Fundació Antoni Tàpies de Barcelone, 1997, pp. 249-250.

résiderait le sens artistique. Le travail de collecte, de saisie et d'organisation des singularités de mon inconscient artistique est plus important que le travail d'élaboration théorique. La notion d'inconscient de Carl Gustav Jung⁷ permet de restituer leur spécificité aux productions sémiotiques des sociétés *archaïques* et aux conceptions mythologiques des productions subjectives. Cette notion d'inconscient repose sur une économie des âmes, des esprits, qui ne passent pas par le discours signifiant, mais par une expérience esthétique et symbolique.

Mon inconscient artistique rejoint aussi les notions d'inconscient « capitalistique » et « machinique » développés par Giles Deleuze et Félix Guattari. Il « machine » ses singularités à travers le désir humoral, une espèce de force brute qui aurait besoin de passer par la trame symbolique, par la castration, par le trauma et par la sublimation pour prendre en compte la complexité de la subjectivité créative. Les désirs libres traversent mon corps et les résidus deviennent poétiques, ils agencent des expériences et des échanges symboliques non-castrés, non-refoulés ou issus de traumas sublimés. Bien que mes expériences artistiques soient animées par mon désir corporel, artistique et personnel, je donne aussi à celles-ci une valeur collective. Félix Guattari affirme que la production de subjectivation capitalistique tend à individualiser le désir, qui s'installe dans un phénomène de sérialisation, d'identification du désir à toutes sortes de manipulations. Il propose donc un processus de production de désir, qui n'a rien à voir avec ce type d'individualisation, une démarche de libération qui fonde le terrain micropolitique.

Quand je collecte les résidus de l'autre, je les réinsère dans un nouvel ordre symbolique, j'implique les désirs dans un échange relationnel et sensible. J'instaure alors un nouvel ordre subjectif artistique et social. Les tabous et les refoulements corporels sont dénaturés par mon désir humoral, résiduel et libre, qui propose des fictions et des personnages construits avec une exubérance de chair. Mon désir s'écoule comme mon sang menstruel, incontrôlables, traversés par les hormones, par l'économie symbolique qui agence les constructions d'hygiène et de beauté, mais aussi par le sacré et par la psychomagie. Mon désir est obscène et violent, il est capable de transgresser l'ordre de la subjectivation capitaliste à travers les marges.

⁷ Carl Gustav JUNG, *Dialectique du Moi et de l'Inconscient*, Paris, Gallimard, 1999.

Je suis une utopiste ambiguë, je vois dans la chair humorale et résiduelle du corps, dans la réalité abjecte et non castrée du corps sans sujet, le territoire sensiblement puissant pour la construction d'une cartographie marginale où le désir de création artistique est capable d'établir une nouvelle éthique du corps, libre de la subjectivité capitaliste, phallogratique et colonisatrice. Mon utopie ambiguë émerge comme la transgression anthropophage, elle échappe aux utopies occidentales civilisatrices pour fonder l'utopie de la barbarie. Sur les ruines du patriarcat messianique, une nouvelle utopie, fondée sur l'hybridation du droit maternel et des subjectivités délirantes, aurait lieu.

Cette recherche doctorale s'achève ici mais la production artistique et réflexive est toujours en cours, mon corps ne s'arrête pas de s'écouler et de nouvelles fictions me viennent à l'esprit au moment où je rédige cette conclusion. À travers la subjectivité de mon corps humoral en écoulement, je soutiens la thèse qu'une nouvelle réalité corporelle est possible, tout comme un nouvel ordre subjectif et symbolique est possible. L'expérience avec l'altérité humorale devient ainsi un important chemin pour la construction de nouvelles prises de responsabilité éthiques face à l'autre, érigées à travers l'échange de désirs micropolitiques d'un devenir-femme. Avec ma production artistique et avec cette recherche doctorale, je propose ainsi ma contribution à la construction d'une nouvelle subjectivité humorale d'un devenir-femme utopique et anarchique, désirante de créer, d'aimer, de toucher, d'échanger, d'inventer un autre corps sensible, une autre société, une autre perception de l'être.

TABLE DES FIGURES

- P. 24 - *Cils* (2011), vidéo 2'57''min., Daniella de Moura.
- P. 26 - *Les tortures volontaires* (1972), collage et livre, Annette Messager.
- P. 29 - *Butterfly Kisses* (1996-1999), peinture, Janine Antoni.
- P. 30 - *Cils* (2009), série photographique, Aline P.
- P. 33 - *Flylashes* (2010), vidéo 1'00''min, Jessica Harrison.
- P. 38 - *Vernis* (2012), vidéo 3'11''min., Daniella de Moura.
- P. 41 - *Red is the color* (2009), série photographique, Ingrid Berthon-Moine.
- P. 42 - *Brun* (2015), série photographique, Daniella de Moura.
- P. 43 - *Alors, tu m'amies ?* (2011), vidéo 4'21''min., Ingrid Berthon-Moine.
- P. 45 - *Action sentimental* (1973), performance et série photographique, Gina Pane.
- P. 47 - *Perra* (2005), performance, Regina José Galindo.
- P. 47 - *Himenoplastia* (2004), performance, Regina José Galindo.
- P. 51 - *Ce que l'eau m'a donné* (1938), peinture, Frida Kahlo.
- P. 52 - *Bain* (2013), vidéo 7'56''min., Daniella de Moura.
- P. 58 - *Satisfaction* (1994), performance, Elke Krystufek.
- P. 59 - *Mann & Frau & Animal* (1973), vidéo 12'00''min., Valie Export.
- P. 60 - *Eureka* (1993), installation, Janine Antoni.
- P. 64 - *Fil dentaire* (2015), vidéo 5'40''min., Daniella de Moura.
- P. 67 - *Savon de corps* (2004), savon et pièce publicitaire, Nicola Constantino.
- P. 68 - *L'hygiène corporelle : pour une anthropologie de l'homme moderne* (1998), vidéo 9'00'' min., Laëtitia Bourget.
- P. 83 - *Je ne peux pas m'empêcher de m'écouler* (2014), vidéo 9'57 min., Daniella de Moura.
- P. 85 - *Coudre sous la peau* (1997), série de photocopies, Laëtitia Bourget.
- P. 86 - *Coudre dans la main d'un autre* (1999), proposition interactive, Laëtitia Bourget.
- P. 87 - *Marca Registrada* (1975), vidéo 9'00''min., Letícia Parente.
- P. 90 - *Casting off my womb* (2013), installation et performance, Casey Jenkins.
- P. 92 - *There will be blood* (2012), série photographique, Arvida Bystrom.
- P. 93 - *Seeing Red Project* (2009-2015), série photographique, Anna Gibson et Johanna Samuelson.
- P. 98 - *Offrande à Iemanjá* (2014), vidéo 3'23'' min., Daniella de Moura.
- P. 102 - Festival *Ambuvaci Mela*, hommage à la déesse *Kamakhya Devi*, Temple Guwahati, India.
- P. 103 - Festival agricole *Gèlèdè*, culture Yorùbá, Bénin, Nigeria et Togo.
- P. 107 - *Offrande collective à Iemanjá* (2015), proposition participative, Daniella de Moura.

- P. 110 - *Silhouettes* (1973-1985), série photographique, Ana Mendieta.
- P. 112 - *Les menstrues de la Déesse ou L'apothéose des fraises* (2000-2011), série photographique, Paul-Armand Gette.
- P. 113 - *Amen* (2010), performance, Aline P.
- P. 119 - *Revêtez-vous de mon sang* (2014), série photographique, Daniella de Moura.
- P. 121 - *Sans titre* (1973), série photographique, Ana Mendieta.
- P. 125 - *Menstrala* (2003), série de peintures menstruelles, Vanessa Tiegs.
- P. 127 - *Les mouchoirs menstruels* (1997-2005), installation, Laëtitia Bourget.
- P. 130 - *Isilumo siyaluma* (2006-2011), série de peintures menstruelles, Zanele Moholi.
- P. 145 - *Acte Psychomagique* (2014), vidéo 9'40''min., Daniella de Moura.
- P. 149 - *Métro* (2011), performance, Daniella de Moura et Daniela Alves.
- P. 153 - *Sécrétions Magnifiques* (2011), parfum, Antoine Lie, État Libre d'Orange.
- P. 154 - *Petite Mort* (2011), parfum, Marc Atlan, Bertrand Duchaufour.
- P. 155 - *Peety* (2013), parfum, Angelo Orazio Pregoni.
- P. 156 - *Surplus* (2011), parfum, Jammie Nicholas.
- P. 159 - *Conduit* (2009), objet urinaire, Janine Antoni.
- P. 160 - *Feminine Anarchy* (2003-2010), série photographique, Amanda James.
- P. 162 - *Le Divorce* (1994), photographie, Sophie Calle.
- P. 164 - *Psychomagie de Mariage* (2015), caleçon et culotte brodés avec cheveux, Daniella de Moura.
- P. 169 - *Tissage Attaché* (2014), performance, Daniella de Moura.
- P. 173 - *Maman* (1999), sculpture, Louise Bourgeois.
- P. 174 - *Slumber* (1993), installation et performance, Janine Antoni.
- P. 176 - *Hairytales* (2014), série photographique, Ines Kozic.
- P. 178 - *Xiphopages Capillaires* (1997), installations et série photographique, Tunga.
- P. 180 - *Recollection* (1995), installation, Mona Hatoum.
- P. 185 - *Parangolés* (1965), objets interactifs, Hélio Oiticica.
- P. 187 - *Cannibalisme* (1973), proposition collective, Lygia Clark.
- P. 188 - *Banquet Anthropophage* (2014), performance participative, Daniella de Moura.
- P. 197 - *Le festin de printemps* (1959), performance participative, Meret Oppenheim.
- P. 201 - *Canibal* (2004), installation et performance, Marco Paulo Rolla.
- P. 202 - *Cuisiner l'humain les grands passages de la vie* (2007), repas collectif, Laëtitia Bourget.
- P. 214 - *Apothicares* (2006-2016), installations, Daniella de Moura.
- P. 217 - *Cell II* (1991), installation, Louise Bourgeois.
- P. 217 - *Le Défi* (1991), installation, Louise Bourgeois.
- P. 218 - *Cabinet of Natural History* (1934), assemblage, Joseph Cornell.
- P. 218 - *Pharmacy* (1942-1950), assemblages, Joseph Cornell.

- P. 220 - *Portrait* (1963), installation, Robert Morris.
- P. 221 - *Untitled* (1987-1990), installation, Kiki Smith.
- P. 221 - *Book of Hours* (1986-2003), calendrier, Kiki Smith.
- P. 222 - *Livres de Corps* (2012), série de livres d'artiste, Daniella de Moura.
- P. 225 - *Lotto* (2011), objet, Mirjam Elburn.
- P. 225 - *Notizen* (2013), objet, Mirjam Elburn.
- P. 226 - *Livre Sensoriel* (1966), objet interactif, Lygia Clark.
- P. 227 - *La maison est le corps* (1968), installation pénétrable, Lygia Clark.
- P. 228 - *Tropicália* (1967), installation pénétrable, Hélio Oiticica.
- P. 230 - *Corporallis* (2014), installation pénétrable, Daniella de Moura.
- P. 234 - *Bijoux Reliquaires* (2014-2016), bijoux avec cheveux, Daniella de Moura.
- P. 236 - *Bracelet de la Reine Victoria* (1846-1860), Royal Collection.
- P. 236 - *Bijoux victoriens divers*, Royal Collection.
- P. 237 - *Hair Necklace* (1995), collier de cheveux, Mona Hatoum.
- P. 238 - *Attraction/Aversion* (2011), colliers de cheveux, Kerry Howley.
- P. 239 - *Jewelry* (2004-2012), médaillons de cheveux, Melanie Bilenker.
- P. 240 - *Mourning Objects* (2009), bijoux avec cheveux et cendres, Anna Schwamborn.
- P. 242 - *Désir Abject* (2012), série de boîtes reliquaires, Daniella de Moura.
- P. 242 - *Le deuxième sexe* (2014), série de cadres reliquaires, Daniella de Moura.
- P. 245 - *Emma* (1900), objet trouvé, André Breton.
- P. 245 - *Masculin/Féminin* (1959), assemblage, Mimi Parent.
- P. 246 - *Sangre sagrada* (2010), objet reliquaire, Aline P.
- P. 248 - *Boîte à Musique - Terpsichore Capillaris* (2014), vidéo-installation, Daniella de Moura.
- P. 249 - *Selfless in the bath of lava* (1994), vidéo-installation, Pipilotti Rist.
- P. 250 - *Bombilla* (2007), vidéo-installation, Rubén Ramos Balsa.

INDEX NOMINUM

- Abdelmassih, Roger - 131 n20
Albert, prince d'Angleterre - 235
Alves, Daniela - 147, 149
Andrade, Oswald - 139, 189-192, 194-195, 199 n26
Antoni, Janine - 29-30, 57, 59-60, 158-159, 173-175, 177
Anzieu, Didier - 96 n23
Archer, Michel - 181 n12, 237 n10
Ardoino, Jacques - 205-206
Atlan, Marc - 154
Augras, Monique - 99 n7
Bakhtine, Mikhaïl - 170
Balsa, Rubén Ramos - 249-250
Barbosa, Ana Mae - 184
Barry, Laurent - 100 n10
Basualdo, Carlos - 192 n17, 226 n13
Bataille, Georges - 194, 255-256
Baudrillard, Jean - 8 n1, 20 n3, 25 n1, 26, 28, 118, 213, 215
Beauvoir, Simone de - 43, 127
Berthon-Moine, Ingrid - 40-43
Bhabha, Homi - 198
Bhattacharyya, Narendra Nath - 102 n17
Bilenker, Melanie - 238-239
Bitarães Netto, Adriano - 191 n13 n15
Boltanski, Christian - 218
Bonnet, Anne - 158
Bonte, Pierre - 100 n10
Bourgeois, Louise - 173, 216-217
Bourget, Laëtitia - 66, 68-69, 85-87, 123, 126-128, 201-202
Bouriaud, Nicolas - 184
Breton, André - 244-245
Brett, Guy - 181 n12, 237 n10
Bromberger, Christian - 235
Brugger, Ingrid - 195 n21, 196 n23
Bueno, Eduardo - 54, 65 n5-6
Butler, Judith - 9, 80 n2, 93-94
Bystrom, Arvida - 91-92
Calle, Sophie - 161-162
Cameron, Dan - 59 n15, 174 n8
Cappellazzo, Amy - 59 n15, 174 n8
Castro, Fidel - 108 n29
Certeau, Michel de - 9, 27
Chanlot, Andrée - 236 n8, 243 n17, 244 n18
Charles IV, roi de France - 243
Chateau, Dominique - 114 n36 n39
Clark, Lygia - 179, 184, 184, 186-187, 192-193, 195, 199, 225-229, 231, 261
Clarke, Edward - 125
Cohen, Caty - 130
Compton, Paul - 159
Constantino, Nicola - 66-67
Cornell, Joseph - 217-218
D'Onofrio, Salvatore - 100 n10
Dechaume, Michel - 65 n3
Deleuze, Gilles - 72 n2, 73 n4, 74, 182-183, 203, 262
Derrida, Jacques - 198
Dewey, John - 184
Douglas, Mary - 49, 55, 69, 163, 181
Drewal, Henry Jonh - 102 n18
Drewal, Margaret Thompson - 102 n18
Duchamp, Marcel - 218
Duchaufour, Bertrand - 154
Eipeldauer, Heike - 195 n21, 196 n23
Elburn, Mirjam - 224-225
Eliade, Mircea - 99

Export, Valie - 58-59
 Fanon, Frantz - 198
 Fazari, Moreno - 142
 Formis, Barbara - 166 n1
 Foster, Hal - 18-20, 117, 118 n2, 252
 Foucault, Michel - 11-12, 93 n19, 198, 233, 247
 Freire, Paulo - 184
 Freud, Sigmund - 90, 194
 Fur, Yves Le - 236 n7, 244 n19
 Galindo, Regina José - 46-47
 Gama, Vasco da - 65 n6
 Gardner, Belinda Grace - 196 n22
 Gere, Charlotte - 235 n5-6
 Gervais, Bertrand - 162 n17
 Gette, Paul-Armand - 108, 111-112
 Gibson, Anna - 92-93
 Gilligan, Carol - 148 n6, 150
 Girard, René - 37, 40, 47
 Greer, Germaine - 97
 Guattari, Félix - 72 n2, 73 n4, 74 n5-7, 139-140, 141 n4, 182-183, 203, 259-262
 Guigon, Emmanuel - 244 n20
 Gullar, Ferreira - 185 n7, 228 n15
 Hans, Marie-Françoise - 82 n3
 Harrison, Jessica - 33-34,
 Hartigan, Lynda Roscoe - 217 n7
 Hatoum, Mona - 179-181, 236-238
 Hayes, Dora - 126 n13
 Heidegger, Martin - 251 n27
 Herrmann-Mascard, Nicole - 243
 Hésiode - 175 n9
 Hirst, Damien - 218
 Hogan, Patrick Colm - 94 n21
 Homère - 172 n5
 Howley, Kerry - 237-238
 Huard, Pierre - 65 n3
 Irigaray, Luce - 25 n2, 82
 James, Amanda - 159-160
 Jenkins, Casey - 89-91
 Jodorowsky, Alejandro - 103-106, 142-144, 146-147, 156, 158, 163-164, 213, 256
 Jones, Amelia - 251
 Jung, Carl Gustav - 262
 Kahlo, Frida - 51
 Kaprow, Allan - 184
 Kardec, Allan - 21 n5
 Kasarhérou, Emmanuel - 236 n7, 244 n19
 Klanten, Robert - 240 n13
 Klein, William - 196
 Knight, Chris - 122, 124 n8
 Kozic, Ines - 176-177
 Kristeva, Julia - 8, 31-33, 146, 209
 Kyrstufek, Elke - 57-58
 Lacan, Jacques - 25 n2, 134, 198, 252-253, 259
 Lahuerta, Claire - 82 n3, 89 n10-11, 90, 114 n36 n39
 Lajer-Burcharth, Ewa - 59 n15, 174 n8
 Laneyrie-Dagen, Nadeije - 56 n12-13
 Laporte, Dominique - 156
 Lapouge, Gilles - 82 n3
 Lauberg, Lynne - 126 n13
 Laurent, Marie - 201
 Lavergne, David - 236 n7, 244 n19
 Lebel, Jean-Jacques - 244
 Leclerc, Annie - 97
 Lemán, Claire - 114 n36 n39
 Lévi-Strauss, Claude - 8 n1, 18, 25 n2, 72 n3, 138
 Lévinas, Emmanuel - 204-205
 Lie, Antoine - 152-153
 Linke, Une - 123 n7
 Louzada, Marcelle - 246-247
 Lund, Wilhelm - 177

Malinowski, Bronislaw - 163
 Martin, Emily - 97
 Martinez Corrêa, José Celso - 192 n17
 Marx, Karl - 26 n6
 Matthew, Affron - 218 n8
 Mauss, Marcel - 8 n1, 163
 Melman, Charles - 78, 134, 252-253, 258-259
 Mendes, Gilmar - 131 n20
 Mendieta, Ana - 108-110, 120-121
 Messenger, Annette - 25-26, 218
 Meyer, Melissa - 88 n8, 89 n9, 100 n11 n13, 114 n37-38, 115 n40-41, 122, 123 n7, 125, 126 n13-14
 Morris, Robert - 219-220
 Muholi, Zanele - 123, 129-131
 Nachtergaele, Magali - 162
 Nadel, Sigfried Frederick - 163 n18
 Naour, Jean-Yves Le - 88 n7
 Nicholas, Jammie - 155-156
 Nietzsche, Friedrich - 87, 191
 Nochlin, Linda - 80 n1
 Oiticica, Hélio - 179, 184-186, 192, 226, 228-229, 260
 Oliveira, Neide Gomes de - 54 n5
 Oppenheim, Meret - 195-197
 Ovide - 171-172
 P., Aline - 30, 108, 113-115, 245-246
 Pandit, Lalita - 94 n21
 Pane, Gina - 44-45
 Paperman, Patricia - 150
 Parent, Mimi - 244-245
 Parente, Letícia - 86-87
 Pedrosa, Mário - 228 n15
 Perrier, Mélanie - 166 n1
 Pregoni, Angelo Orazio - 155
 Ramond, Sylvie - 218 n8
 Ranciére, Jacques - 10, 12
 Redfern, Peter - 126 n13
 Reigner, Janine - 101 n15
 Ribeiro, Darcy - 192
 Ricœur, Paul - 206
 Rist, Pipilotti - 249-251
 Rolla, Marco Paulo - 200-201
 Rolnik, Suely - 139, 140 n3, 141 n4, 190 n11, 192 n16, 199, 203, 259 n3, 261 n5
 Rousseff, Dilma - 133 n1
 Rudoe, Judy - 235 n5-6
 Saïd, Edward - 198
 Samuelson, Johanna - 92-93
 Sardinha, Pedro Fernandes - 197
 Schawamborn, Anna - 238-240
 Schmid, Christina - 58 n14
 Schneller, Katia - 219 n10
 Sievernich, Gereon - 195 n21, 196 n23
 Smith, Kiki - 219-222
 Snauwaert, Maïté - 162 n17
 Solomon-Godeau, Abigail - 109
 Spivak, Gayatri - 198
 Spoerri, Daniel - 196
 Staden, Hans - 197
 Tiegs, Vanessa - 123-126, 128
 Tunga - 177-179
 Valenti, Catherine - 88 n7
 Victoria, reine d'Angleterre - 235-236
 Vigarello, Georges - 55, 56 n11-13, 151, 152 n11
 Viveiros de Castro, Eduardo - 71
 Vostral, Sharra Louise - 91 n17
 Xavier, Chico - 21 n5
 Walsh, Michel - 94
 Wanderley, Lula - 186 n9
 Wendell, Noura - 219 n10
 Winkenweder, Brian - 219 n10
 Zegher, Catherine - 181 n12, 237 n10

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Les références bibliographiques sont organisées en ordre alphabétique sans séparation par type d'ouvrage. Livres, articles, essais, revues, catalogues d'exposition, livres d'artiste et romans sont présentés dans une seule liste de références artistiques et théoriques non-hiérarchisés.

AGAMBEN Giorgio, *Homo Sacer, Le pouvoir souverain et la vie nue*, traduit par Marilène Raiola, Paris, Éditions du Seuil, 1998.

ANDRADE Oswald de et ROLNIK Suely, *Manifeste Anthropophage, Anthropophagie Zombie*, traduit par Lorena Janeiro et Renaud Barbaras, Paris, Black Jack Éditions, 2011.

ANZIEU Didier, *Le Moi-peau*, Paris, Éditions Dunod, 1995.

ARCHER Michael, BRETT Guy et ZEGHER Catherine, *Mona Hatoum*, Londres, Phaidon, 1997.

ARDOINO Jacques, *Les avatars de l'éducation*, Paris, PUF, 2000.

AUGRAS Monique, *Le double et la Métamorphose, L'identification mythique dans le Candomblé brésilien*, Paris, Meridiens Klincksieck, 1992.

AZEVEDO Marta Maria, « Povos Indígenas no Alto Rio Negro: Un estudo de caso de nupcialidade », dans *Demografia dos povos indígenas no Brasil*, Rio de Janeiro, Fiocruz, 2005, pp. 33-57.

BAKHTINE Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduction de Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970.

BARBOSA Ana Mae, *Recortes e colagens, Influência de John Dewey no ensino de arte no Brasil*, São Paulo, Autores Associados, 1982.

BARRY Laurent, BONTE Pierre et D'ONOFRIO Salvatore, « Glossaire de la parenté », dans *Revue L'homme*, n° 154-155, 2000, pp. 721-732.

BASUALDO Carlos (dir.), *Tropicália, Uma revolução na cultura brasileira*, Catalogue d'exposition, São Paulo, Cosac & Naify, 2007.

BATAILLE Georges, *Histoire de l'Œil*, Paris, Gallimard, 1993.

_____, *L'érotisme*, Paris, Minuit, 1985.

- BAUDRILLARD Jean, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976.
- BEAUVOIR Simone De, *Le deuxième sexe, Vol. 1, Faits et les mythes*, Paris, Gallimard, 1976.
- _____, *Le deuxième sexe, Vol. 2, L'expérience vécue*, Paris, Gallimard, 1950.
- BEFFA Marie-Lise et HAMAYON Roberte, *Les figures du corps*, Nanterre, Université Paris X, Société d'ethnologie, 1989.
- BEN-LEVI Jack, JONES Leslie, TAYLOR Simon et HOUSER Craig, *Abject Art, Repulsion and desire in american art*, New York, Whitney Museum of American Art, 1993.
- BERNADAC Marie-Laure et STORSVE Jonas (dir.), *Louise Bourgeois*, Catalogue d'exposition, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 2008.
- BETTELHEIM Bruno, « Les blessures symboliques : essai d'interprétation des rites d'initiation », traduit par Claude Monod, dans *L'homme et la société*, n° 27, Paris, Gallimard, 1973, pp. 207-210.
- BHABHA Homi, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2007.
- BHATTACHARYYA Narendra Nath, *History of the Tantric religion, A Historical, Ritualistic and Philosophical Study*, New Delhi, Manohar, 1982.
- BISHOP Claire (dir.), *Participation, Documents of Contemporary Art*, Londres et Cambridge, Whitechapel et The MIT Press, 2006.
- BITARÃES NETTO Adriano, *Antropofagia oswaldiana, um receituário estético e científico*, São Paulo, Annablume, 2004.
- BÖSCH Gabriele, GORSEN Peter et FRANK Rike, *Elke Krystufek, Nackt & mobil, naked & mobile*, Vienna, Sammlung Essl, 2003.
- BOURGEOIS Louise, « Mortal Elements: Pat Steir Talks with Louise Bourgeois », dans *Artforum*, n° 10, New York, juin 1993, pp. 86-127.
- BOURRIAUD Nicolas, *Esthétique Relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 1998.
- BRETON David Le, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011.
- BROMBERGER Christian, *Trichologiques, Une anthropologie des cheveux et des poils*, Montrouge, Bayard Editions, 2010.
- BUENO Eduardo, *Passando a limpo, História da higiene pessoal no Brasil*, São Paulo, Gabarito, 2007.
- BUTLER Judith, *Ces corps qui comptent, De la matérialité et des limites discursives du sexe*, Paris, Amsterdam, 2009.

- _____, *Trouble dans le genre, Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte, 2005.
- CAILLOIS Roger, *L'homme et le Sacré*, Paris, Gallimard, 1988.
- CALLE Sophie, *Des histoires vraies + dix*, Arles, Actes sud, 2002.
- CAMERON Dan, CAPPELLAZZO Amy et LAJER-BURCHARTH Ewa, *Janine Antoni*, Künsnacht, Ink Tree Edition, 2000.
- CERTEAU Michel de, *L'invention du quotidien, Vol. 1, Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.
- CHANLOT Andrée, *Les ouvrages en cheveux, Leurs secrets*, Paris, Éditions de l'Amateur, 1986.
- CLARK Lygia, *Lygia Clark*, Catalogue d'exposition, Barcelone, Fundació Antoni Tàpies de Barcelone, 1997.
- CLARK Lygia, PEDROSA Mário et GULLAR Ferreira, *Lygia Clark*, Col. Arte Brasileira Contemporânea, Rio de Janeiro, Funarte, 1980.
- CLARKE Edward, *Sex in Education, or, A Fair Chance for Grils*, Boston, Houghton Mifflin, 1873.
- CLÉMENT Catherine et KRISTEVA Juila, *Le féminin et le sacré*, Paris, Éditions Stock, 1998.
- COHEN Cathy, *Women Transforming Politics, An Alternative Reader*, New York, New York University Press, 1997.
- COLLIN Françoise, « Visibilité et représentation », dans *Vraiment, Féminisme et art*, Grenoble, Catalogue d'exposition, Magasain-Centre national d'art contemporain de Grenoble, 1997, pp. 26-38.
- CREISSELS Anne, *Prêter son corps au mythe, Le féminin et l'art contemporain*, Paris, Éditions du Félin, 2009.
- CRONE Rainer et GRAF SCHAESBERG Petrus, *Louise Bourgeois, The secret of the Cells*, Munich, Prestel, 1998.
- DAVID Clément, *Hygiène bucco-dentaire du XVII-ème au XIX-ème siècle en France*, Paris, L'Harmattan, 2010.
- DECHAUME Michel et HUARD Pierre, *Histoire illustrée de l'art dentaire, Stomatologie et odontologie*, Paris, Éditions Dacosta, 1977.
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie, Tome 1, L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, 1972.
- _____, *Capitalisme et schizophrénie, Tome 2, Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980.
- _____, *Qu'est-ce que la philosophie*, Paris, Minuit, 1991.

- DEWEY John, *L'Art comme expérience*, traduit par Jean-Pierre Cometti, Paris, Gallimard, 2005.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Ouvrir Vénus, Nudité, rêve, cruauté*, Paris, Gallimard, 1999.
- DOUGLAS Mary, *De la souillure, Essai sur les notions de pollution et de tabou*, traduit par Anne Guérin, Paris, La Découverte, 2001.
- DREWAL Henry Jonh et DREWAL Margaret Thompson, *Gelede, Art and female power among the Yoruba*, Bloomington, Indiana University Press, 1983.
- EIPELDAUER Heike, BRUGGER Ingrid et SIEVERNICH Gereon, *Meret Oppenheim, Rétrospective*, Catalogue d'exposition, Ostfildern et Lille, Hatje Cantz et LaM, Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut, 2013.
- ELIADE Mircea, *Le sacré et le profane*, Paris, Folio, 1988.
- _____, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1970.
- ENGBERG Siri (dir.), *Kiki Smith, A Gathering, 1980-2005*, Catalogue d'exposition, Minneapolis, Walker Art Center, 2006.
- FINKELPEARL Tom, *Dialogues in Public Art*, Cambridge, MIT Press, 2000.
- FOLOPPE Virginie, *L'hémorragie des contemporaines, Nelly Arcan et Chloé Delaume*, Mérignac, Les Contemporains favoris, 2015.
- FORMIS Barbara, *Esthétique de la vie ordinaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.
- FOSTER Hal, *Compulsive Beauty*, Cambridge et Londres, The MIT Press, 1993.
- _____, *Le retour du réel, Situation actuelle de l'avant-garde*, Bruxelles, La lettre volée, 2005.
- FOUCAULT Michel, *Le corps utopique, Les hétérotopies*, Paris, Éditions Lignes, 2009.
- FREIRE Paulo, *Pédagogie des opprimés, suivi de Conscientisation et révolution*, traduit par Lucille et Martial Lefay, Paris, La découverte, 2001.
- FREUD Sigmund, « La tête de Méduse », dans *Résultats, idées, problèmes, Tome II (1921-1938)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, pp. 49-50.
- _____, *Totem et tabou*, Paris, Payot, 1924.
- FUR Yves Le, LAVERGNE David et KASARHÉROU Emmanuel, *Cheveux chéris, Frivolités et trophées*, Catalogue d'exposition, Paris, Musée du Quai Branly, Actes Sud, 2012.

- GARDNER Belinda Grace, *Meret Oppenheim, From breakfast in fur and back again, The conflation of images, language, and objects in Meret Oppenheim's applies poetry*, Bielefeld, Kerber Verlag, 2003.
- GERE Charlotte et RUDOE Judy, *Jewellery in the age of Queen Victoria, A mirror to the world*, Catalogue d'exposition, Londres, The British Museum, 2010.
- GETTE Paul-Armand, *La vulve et les menstrues de la déesse, La liberté du modèle*, Marseille, Al Dante, 1999.
- _____, *Quand les nymphes parlent des nymphes que disent-elles ?*, Catalogue d'exposition, Saint Benoît du Sault, Tarabuste, 2002.
- _____, *On emménage au Château, Le Musée Ephémère au Château de La Roche-Guyon*, Catalogue d'exposition, La Roche-Guyon, Axiom Graphic, 2010-2012.
- GILLIGAN Carol, *Une voix différente, Pour une éthique du care*, traduit par A. Kwiatek, Paris, Flammarion, 2008.
- GIRARD René, *La Violence et le sacré*, Paris, Editions Grasset et Frasnelle, 1972.
- GREER Germanie, *The Female Eunuch*, New York, McGraw Hill, 1971.
- GUATTARI Félix et ROLNIK Suely, *Micropolitiques*, traduit par Renauld Barbaras, Paris, Les empêcheurs de penser en rond, 2007.
- GUIGON Emmanuel, *Le surréalisme et l'objet, L'exposition*, Catalogue d'exposition, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 2013.
- HARTIGAN Lynda Roscoe, *Joseph Cornell, Navigating the imagination*, Catalogue d'exposition, Washington, Salem et San Francisco, Yale University Press, 2007.
- HAYES Dora, *Chronobiology, Its Role in Clinical Medicine, General Biology, and Agriculture*, New York, Wiley-Liss, 1990.
- HEIDEGGER Martin, « Bâtir, habiter et penser », dans *Essais et Conférences*, traduit par André Préau, Paris, Gallimard, 1958, pp. 170-193.
- HERRMANN-MASCARD Nicole, *Les Reliques des Saints, Formation coutumière d'un droit*, Paris, Éditions Klincksieck, 1975.
- HÉSIODE, *Théogonie, La naissance des dieux*, traduit par Annie Bonnafé, Paris, Rivages, 1993.
- HOMÈRE, *L'Odyssée*, traduit par Leconte de Lisle, Paris, École des loisirs, 1987.
- HUBERT Henri et MAUSS Marcel, *Essai sur la nature et la fonction du sacrifice*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1899.

- HUSTVEDT Siri, SMITH Kiki et FRÉMON Jean, *Kiki Smith, Wellspring*, Catalogue d'exposition, Paris, Galerie Lelong, 2007.
- IRIGARAY Luce, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Éditions de Minuit, 1977.
- _____, *Speculum, De l'autre femme*, Paris, Éditions de Minuit, 1974.
- JACKSON Shannon, *Social Works, Performing Arts, Supporting Publics*, New York, Routledge, 2011.
- JAMES Amanda et COMPTON Paul, *Feminine Anarchy, Girls pissing in public, Vol. 1*, Glattbach, Reuss, 2003.
- _____, *Feminine Anarchy, Girls pissing in public, Vol. 2*, Glattbach, Reuss, 2006.
- _____, *Feminine Anarchy, Girls pissing in public, Vol. 3*, Glattbach, Reuss, 2010.
- JODOROWSKY Alejandro, *Manuel de psychomagie*, Paris, Albin Michel, 2009.
- JONES Amelia, *Self/Image, Technology, Representation and the contemporary subject*, Londres et New York, Routledge, 2006.
- JUNG Carl Gustav, *Dialectique du Moi et de l'Inconscient*, Paris, Gallimard, 1999.
- KARADIMAS Dimitri (dir.), *Poils et Sang, Cahiers 06 d'anthropologie sociale*, Paris, Éditions de l'Herne, 2010.
- KLANTEN Robert, *Hair'em Scare'em*, Berlin, Gestalten, 2009.
- KNIGHT Chris, *Blood Relations, Menstruation and the Origins of Culture*, New Haven, Yale University Press, 1991.
- KRAUSS Rosalind, « La problématique corps/esprit : Robert Morris en séries », dans *Robert Morris*, Catalogue d'exposition, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1995, pp. 45-80.
- KRINZINGER Ursula, *Meret Oppenheim, A different retrospective*, Catalogue d'exposition, Zurich et New York, Stemmler, 1997.
- KRISTEVA Julia, *Pouvoirs de l'horreur, Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980.
- LACAN Jacques, *Le séminaire de Jacques Lacan, Livre III, Les Psychoses, 1955-1956*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.
- _____, *Le séminaire de Jacques Lacan, Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse 1964*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.
- _____, « Le symbolique, l'imaginaire et le réel », dans *Bulletin interne de l'Association française de psychanalyse*, 1953, pp. 413.

- LAHUERTA Claire, *Humeurs, L'écoulement en art comme herméneutique critique du corps défailant*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- _____, « Le sang menstruel dans l'art contemporain, Entre sécrétions et fureur utérine : histoire d'une héritage », dans CHATEAU Dominique et LEMAN Claire, *Représentation et modernité*, Paris, Les Publications de la Sorbonne, 2003, pp. 169-196.
- LANEYRIE-DAGEN Nadeije et VIGARELLO Georges, *La toilette, Naissance de l'intime, The invention of privacy*, Catalogue d'exposition, Paris, Musée Marmottan Monet, Éditions Hazan, 2015.
- LAPORTE Dominique, *Histoire de la merde*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1978.
- LAPOUGE Gilles et HANS Marie-Françoise, *Les femmes, la pornographie, l'érotisme*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.
- LAUBERG Lynne, *Body Rhythms, Chronobiology and Peak Performance*, New York, Morrow, 1994.
- LECLERC Annie, *Parole de Femme*, Paris, Grasset, 1974.
- LÉVI-STRAUSS Claude, *Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss*, Paris, PUF, 2012.
- _____, « L'efficacité symbolique », dans *Anthropologie Structurale*, Paris, Éditions de Minuit, 1986, pp. 205-226.
- _____, *Race et histoire ; Race et culture*, Paris, UNESCO, Albin Michel, 2002.
- _____, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 1973.
- LÉVINAS Emmanuel, *Altérité et transcendance*, Paris, Fata Morgana, 1995.
- LINKE Uni, *Blood and Nation, The European Aesthetics of Race*, Philadelphie, University of Pensilvania Press, 1999.
- _____, « Manhood, Femaleness, and Power », dans *Society for Comparative Study of Society and History 34*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, pp. 579-620.
- LORZ Julienne (dir.), *Louise Bourgeois, Structures of existence: The Cells*, Munich, Prestel, 2015. Catalogue d'exposition.
- MARTIN Emily, *The Woman in the Body, A Cultural Analysis of Reproduction*, Boston, Beacon, 1987.
- MARX Karl, *Le Capital, Œuvres complètes*, Bibliothèque de La Pléiade, Paris, Gallimard, 1968.

- MARZANO Michela (dir.), *Dictionnaire du corps*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007.
- MATTHEW Affron et RAMOND Sylvie, *Joseph Cornell et les surréalistes à New York*, Catalogue d'exposition, Lyon, Musée des Beaux-Arts de Lyon, 2013.
- MAUSS Marcel « Esquisse d'une théorie générale de la magie », dans *Sociologie et Anthropologie*, Paris, PUF, 2010, pp. 3-141.
- MELMAN Charles, *La nouvelle économie psychique, La façon de penser et de jouir aujourd'hui*, Toulouse, Éditions Érès, 2009.
- MESSAGER Annette, *Les Tortures Volontaires (1972)*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2013.
- MEYER Melissa, *Thicker than water, The Origins of Blood as Symbol and Ritual*, New York et Londres, Routledge, 2005.
- NACHTERGAEL Magali, « Théâtre d'ombres chez Sophie Calle : les mises en scène du moi et de l'absence », dans GERVAIS Bertrand et SNAUWAERT Maité, *Filer (Sophie Calle), Revue Intermédialités, Histoire et Théorie des Arts, des Lettres et des Techniques*, n° 7, Montréal, Université de Montréal, 2006, pp. 139-150.
- NADEL Siegfried Frederick, « Malinowski on Magic and Religion », dans *Man and Culture*, Londres, Raymond Firth, 1957, pp. 189-208.
- NAOUR Jean-Yves Le et VALENTI Catherine, « Du sang et des femmes, Histoire médicale de la menstruation à la Belle Époque », dans *Clio, Histoire, femmes et sociétés*, 14, 2001, pp. 207-229.
- NIETZSCHE Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, traduit par Geneviève Bianquis, Paris, Flammarion, 2006.
- _____, *Ecce Homo : comment on devient ce que l'on est*, traduit par Henri Albert, Paris, Mille et une nuits, 1997.
- _____, *La Généalogie de la morale*, traduit par Patrick Wotling, Paris, LGF et Livre de Poche, 2000.
- NIXON Mignon et LOZANO Amparo, *Janine Antoni*, Catalogue d'exposition, Barcelone, Fundació La Caixa, 1996.
- NOCHLIN Linda, « Why have there been no great women artist? », dans *ARTnews* 69, New York, janvier 1971, pp. 22-39.
- NOEVER Peter, *Elke Krystufek, Liquid logic, The height of knowledge and speed of thought*, Vienna, Hatje Cantz, 2006.

- OLIVEIRA Neide Gomes De, « História dos hábitos de higiene no Brasil dos séculos XVIII ao XX », dans *Revista Dimensões*, n° 2, Vitória, Universidade Federal do Espírito Santo, 1991, pp. 42-58.
- OVIDE, *Les Métamorphoses*, Édition de Jean-Pierre Néraudau, traduit par Georges Lafaye, Paris, Gallimard, 1992.
- PANE Gina, « La douleur », dans *Les Revues parlées*, Paris, Centre Georges Pompidou, Colloque international, 29 mai 1996, n.p.
- PAPERMAN Patricia et MOLINIER Pascale, « Désenclaver le care ? », dans *Contre l'indifférence des privilégiés, A quoi sert le care*, Paris, Payot, 2013, pp. 7-34.
- _____, *Le souci des autres, éthique et politique du care*, Paris, Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales, 2011.
- PATEMAN Carole, *The Sexual Contract*, Cambridge, Polity Press, 1989.
- PAZ Octavio, *Le labyrinthe de la solitude suivi de la Critique de la pyramide*, traduit par Jean-Clarence Lambert, Paris, Gallimard, 1972.
- RANCIÈRE Jacques, *Le partage du sensible, Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.
- REDFERN Peter, *Circadian Rhythms in the Central Nervous System*, Londres, Macmillan, 1985.
- REIGNER Janine, *Religions minoritaires et cultes marginaux de l'Inde*, Paris, Publisud, 1991.
- RICŒUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.
- ROCHE Charlotte, *Zones Humides*, Paris, Éditions Anabet, 2009.
- ROLNIK Suely, « Subjetividade Antropofágica », dans *Arte Contemporânea Brasileira, Un e/entre Outro/s*, XXIV^a Bienal Internacional de São Paulo, São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1998, pp. 128-147.
- ROMAN Mathilde, *Art vidéo et mise en scène de soi*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- SCHMID Christina, « Shocking the Audience, Shocking the Artist: Aesthetic Affinities to the Avant-Garde in Elke Krystufek's Work », dans *After the Avant-garde, Contemporary German and Austrian Experimental Film*, Rochester, Camden House, 2008, pp. 307-324.
- SILVA Jean Da, *Du velu au lisse, Histoire et esthétique de l'épilation intime*, Paris, Éditions Complexes, 2009.
- SOLOMON-GODEAU Abigail, *Ana Mendieta Blood Fire*, Catalogue d'exposition, Paris, New York, Galerie Lelong, 2011.

- SOUZA Marcela Coelho De, « Parentes de sangue: incesto, substância e relação no pensamento Timbira », dans *Revue Mana*, vol. 10, n° 1, Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004, pp. 25-60.
- STORR Robert, SCHWARTZMAN Allan et HERKENHOFF Paulo, *Louise Bourgeois*, Londres, Phaidon, 2004.
- SÜSKIND Patrick, *Le Parfum*, Paris, Le livre de poche, 2006.
- TUNGA, *Tunga, Barroco de Lírios*, São Paulo, Cosac & Naify, 1997.
- VAN ASSCHE Christine, *Mona Hatoum*, Catalogue d'exposition, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 2015.
- VIGARELLO Georges, *Le propre et le sale, L'hygiène du corps depuis le Moyen Âge*, Paris, Éditions du Seuil, 1985.
- VISO Olga, *Unseen Mendieta, The Unpublished Works of Ana Mendieta*, New York, Prestel, 2008.
- VIVEIROS DE CASTRO Eduardo, *Métaphysiques cannibales, Lignes d'anthropologie post-structuraliste*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012.
- VOSTRAL Sharra Louise, *Under Wraps, A history of menstrual hygiene technology*, Plymouth, Lexington Books, 2008.
- WALSH Michael, « Reading the Real », dans HOGAN Patrick Colm et PANDIT Lalita, *Criticism and Lacan*, Athènes, University of Georgia Press, 1990, pp. 64-86.
- WANDERLEY Lula, *O dragão pousou no espaço: Arte contemporânea, sofrimento psíquico e o objeto relacional de Lygia Clark*, Rio de Janeiro, Raro, 2002.
- WHITE Nicola et McPARLAND Brenda, *Slip of the Tongue, Janine Antoni*, Catalogue d'exposition, Glasgow, Centre for Contemporary Arts, 1995.
- WINKENWEDER Brian, « Picturing Textes: Robert Morris "Beetle in a Box" », dans SCHNELLER Katia et WEDELL Noura, *Investigations, The Expanded Field of Writing in the Works of Robert Morris*, Lyon, ENS Éditions, 2015, pp. 93-107.

SITES INTERNET

Les références numériques (images, vidéos, interviews, articles et reportages) et les liens des sites internet consultés pendant la recherche sont organisés par ordre d'apparition dans le texte et date de consultation.

Toutes les œuvres personnelles réalisées et analysées au long de cette recherche doctorale se retrouvent documentées dans le site : www.daniellademoura.com

Vidéo *Flylashes* de Jessica Harrison, consulté le 01 mars 2015 :

<http://archive.news.softpedia.com/news/Flylash-Eyelashes-Made-of-Fly-Legs-155073>

Vidéo *Alors tu m'aimes ?* d'Ingrid Berthon-Moine, consulté le 01 mars 2015 :

<https://vimeo.com/25501905>

Vidéo *Perra* de Regina José Galindo, consulté le 01 mars 2015 :

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

Reportage sur Regina José Galindo, consulté le 01 mars 2015 :

<http://www.lennon.es/texto-diario/mostror/158305/regina-jose-galindo-nos-deja-con-la-piel-de-gallina>

Sondage « Les habitudes d'hygiène des Français », réalisé par l'Institut d'Études de Marché et d'Opinion, consulté le 25 juin 2015 :

http://www.bva.fr/fr/sondages/les_habitudes_d_hygiene_des_francais

Vidéo des macaques thaïlandais pendant une leçon d'hygiène dentaire, consulté le 25 juin 2015 :

http://www.maxisciences.com/macaque/des-macaques-filmes-en-pleine-lecon-d-039-hygiene-dentaire_art1167

Reportage sur l'hygiène dentaire des brésiliens, réalisé par le site *O Dia Brasil*, consulté le 25 juin 2015 :

<http://odia.ig.com.br/noticia/brasil/2015-06-02/menos-da-metade-dos-homens-usa-escova-de-dente-pasta-e-fio-dental-diz-pesquisa>

Reportage sur l'hygiène dentaire des français, réalisé par site *Le Point*, consulté le 25 juin 2015 :

http://www.lepoint.fr/editos-du-point/anne-jeanblanc/les-francais-faches-avec-leur-brosse-a-dents-23-11-2011-1399389_57

Vidéo *Savon de Corps* de Nicola Constantino, consulté le 25 juin 2015 :

<http://www.nicolacostantino.com.ar/savon-video.php>

Vidéo *L'hygiène corporelle : pour une anthropologie de l'homme moderne* de Laëtitia Bourget, consulté le 01 mars 2015 :

http://www.laetitiabourget.org/o_video_hygiene.htm

Reportage sur la « taxe tampon », consulté le 15 décembre 2015 :

http://www.lemonde.fr/societe/article/2015/12/11/la-baisse-de-la-taxe-tampon-votee-a-l-assemblee_4829868_3224.html

Reportage sur la censure d'images menstruelles, consulté le 15 décembre 2015 :

<http://madame.lefigaro.fr/societe/quand-instagram-renie-l'existence-des-regles-010415-95822>

Vidéo *Construire sa maison* de Laëtitia Bourget, consulté le 01 mars 2015 :

http://www.laetitiabourget.org/o_video_construire

Vidéo *Marca Registrada* de Leticia Parente, consulté le 01 mars 2015 :

<https://www.youtube.com/watch?v=J5RakZ433wA>

Web-site de l'association australienne *Darwin Visual Arts Association*, consulté le 01 mars 2015 :

<http://www.dvaa.net.au/>

Interview avec Casey Jenkins, consulté le 01 mars 2015 :

<http://www.youtube.com/watch?v=q6RZZf6HMzo>

Reportage sur la performance de Casey Jenkins, consulté le 01 mars 2015 :

<http://www.theguardian.com/commentisfree/2013/dec/17/vaginal-knitting-artist-defence>

Blog du projet *Seeing red project* d'Anna Gibson et Johanna Samuelson, consulté le 01 mars 2015 :

<http://www.seeingredproject.wordpress.com>

Web-site du Temple Guaracy des Collines à Montreuil, consulté le 10 février 2016 :

<http://www.tgcollines.org/>

Interview avec Alejandro JODOROWSKY, consulté le 01 mars 2015 :

http://www.actepsychomagique.com/page_acte/page_acte

Web-site de l'association *La Générale, Coopérative artistique, politique et sociale*. Événement *La sexualité des femmes, Pour les femmes et ceux qui en connaissent*, consulté le 01 mars 2015 :

<http://www.lagenerale.fr/?p=5053>

Texte de Paul-Armand GETTE pour l'exposition *Les menstrues de la Déesse ou L'apothéose des fraises*, consulté le 01 mars 2015 :

<http://inferno-magazine.com/2011/12/05/les-menstrues-de-la-deesse-ou-lapothéose-des-fraises-paul-armand-gette/>

Vidéo *Amen* de Aline P., consulté le 01 mars 2015 :

<https://vimeo.com/20468410>

Interview avec Vanessa TIEGS pour le FHM Magazine, consulté le 01 mars 2015 :

<http://www.vanessatiegs.com/creations/menstrala/>

Reportage sur le viol collectif commis au Brésil, consulté le 28 mai 2016 :

http://www.lemonde.fr/ameriques/article/2016/05/27/un-viol-collectif-a-rio-met-le-bresil-en-emoi_4928043_3222.html#66i3m0frwtTHTi7H.99

Interview avec Zanele MUHOLI, consulté le 01 mars 2015 :

http://issuu.com/elenatoxica/docs/zanele_muholi

Interview avec Antoine Lie, consulté le 25 juin 2015 :

<http://graindemusc.blogspot.fr/2011/05/le-mecanisme-des-fluides-interieurs-ca>

Interview avec Janine Antoni, consulté le 25 juin 2015 :

<http://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazine/janine-antoni/>

Web-site de Laëtitia Bourget, consulté le 7 décembre 2015 :

http://www.laetitiabourget.org/o_autres_cuisiner.htm

Web-site de l'artiste-designer Melanie Bilenker, consulté le 11 septembre 2015 :

<http://www.melaniebilenker.com>

TABLE DES MATIÈRES

SOMMAIRE	02
REMERCIEMENTS	03
RÉSUMÉ	04
SUMMARY	05
LA LIMITE DE MON DÉsir	06
INTRODUCTION - LE PARTAGE DU CORPS ET L'EXPÉRIENCE DU SENSIBLE	07
CHAPITRE 1 - L'ÉCHANGE SYMBOLIQUE DES SOINS CORPORELS	17
CILS	22
VERNIS	36
BAIN	49
FIL DENTAIRE	62
CHAPITRE 2 - POUVOIRS DE L'ART MENSTRUEL	75
JE NE PEUX PAS M'EMPÊCHER DE M'ÉCOULER	80
OFFRANDE À IEMANJÁ	97
REVÊTEZ-VOUS DE MON SANG	117
CHAPITRE 3 - RITUELS D'ORDRE ET DE DÉSORDRE	137
ACTE PSYCHOMAGIQUE	142
TISSAGE ATTACHÉ	166
BANQUET ANTHROPOPHAGE	184
CHAPITRE 4 - POÉTIQUE DE LA RELIQUE RÉSIDUELLE	208
COLLECTIONNISME CORPOREL	211
RELIQUAIRES CAPILLAIRES	232
CONCLUSION - SUBJECTIVITÉ HUMORALE D'UN DEVENIR-FEMME	257
TABLE DES FIGURES	264
INDEX NOMINUM	267
RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES	270
SITES INTERNET	280
TABLE DES MATIÈRES	283