



HAL
open science

Poésie du corps en morceaux : une rencontre entre l'art et la maladie

Mélanie Francouer

► **To cite this version:**

Mélanie Francouer. Poésie du corps en morceaux : une rencontre entre l'art et la maladie. Art et histoire de l'art. 2013. dumas-00925912

HAL Id: dumas-00925912

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00925912>

Submitted on 8 Jan 2014

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
UFR des Arts plastiques et Sciences de l'art

Poésie du corps en morceaux :
Une rencontre entre l'art et la maladie.

Mémoire de Master 2 Recherche
Spécialité : Arts de l'image et du vivant.

Présenté par :
Mélanie FRANCOEUR
N° d'étudiant : 11124184

Directeur de Recherches :
Mme. Olga KISSELEVA

Année universitaire : 2012/2013

Ce Mémoire a pour but de retracer l'histoire et l'évolution du corps souffrant dans l'art. Ainsi, comment celui-ci – au commencement destiné à la représentation religieuse – c'est émancipé de l'iconographie du Christ pour arriver à la représentation du corps souffrant humain – et donc mortel.

Nous nous interrogerons essentiellement au rapport – parfois ambiguë – qu'entretiennent les artistes avec *leurs corps* mais aussi *leurs douleurs*. Où comment la souffrance peut engendrer une soif de création afin – dans un premier lieu – d'oublier la douleur du quotidien. Nous aborderons ainsi les artistes handicapés, mais également tout ces hommes et ces femmes qui ont créés alors qu'ils étaient entre la vie et la mort.

D'un autre côté, il y a ces artistes, en parfaite santé, qui – dans les années 1960/1970 – ont souhaités tester les limites de leurs corps, et voir jusqu'où celui-ci peut supporter la douleur.

De cette façon, nous nous interrogerons sur la « puissance créatrice » de la douleur, et le lien étrange qui relie l'art et le corps.

Mots clefs :

Corps, corps souffrant, art corporel, body art, actionnisme viennois, handicap, *Memento mori*, l'Homme de douleurs.

A ma famille.
A Marie, Carole et Daniel.
Et à une personne en particulier...

Sommaire :

SOMMAIRE :	4
INTRODUCTION	5
I : LA SOUFFRANCE ET LA MALADIE COMME MOTEURS DE CREATION : LORSQUE LES ARTISTES SUBISSENT LA DOULEUR.	9
A) L'HOMME DE DOULEUR.....	9
B) L'HOMME ET LA GUERRE.	15
C) LES ARTISTES QUI DEFIENT LA MALADIE (ET LA MORT).....	23
II : TESTER LES LIMITES DU CORPS HUMAIN : LA DOULEUR COMME <i>LEITMOTIV</i>	37
A) LE CORPS AU SERVICE DE LA PERFORMANCE	37
B) TESTER LES LIMITES DU CORPS HUMAIN.	49
III : LE CORPS COMME <i>MEMENTO MORI</i>	62
A) LE CORPS SOUFFRANT, LE CORPS MOURANT.....	62
B) LE CORPS FICTIONNEL.....	79
C) LE CORPS ABSENT	89
CONCLUSION	98
<i>Remerciements :</i>	101
<i>Table des illustrations :</i>	102
<i>Index des noms propres :</i>	104
<i>Index des mots clefs :</i>	106
<i>Glossaire :</i>	109
<i>Bibliographie :</i>	113
<i>Filmographie :</i>	116
<i>Webographie :</i>	117

Introduction

Lors de mes quatre années à l'école des Beaux-arts de l'île de la Réunion, j'ai eu la chance d'expérimenter de nombreux médiums. Dès ma première année, j'ai découvert la photographie : celle-ci a exercé sur moi une véritable fascination, voire une obsession. Selon moi, elle permet d'arrêter le temps, de figer une action, mais aussi de garder une trace du vivant. On peut également se projeter dans les souvenirs et garder en mémoire ce qui n'a plus lieu d'être. Mais la photographie est aussi le «témoin» de l'histoire : par sa capacité à reproduire le réel, elle permet de garder la trace d'événements passés et cela, depuis sa création officielle en 1839.

Néanmoins, l'histoire de la photographie débute dans l'Antiquité, où Aristote (384 – 322 a-v JC) observe pour la première fois le procédé de la Camera Obscura¹. Puis au Xème siècle, une description très précise sera donnée par le savant arabe Alhazen dans son livre *Kitab al-manazir* (Traité d'optique). Par la suite, la Camera Obscura sera utilisée par des peintres tels que Vermeer, Canaletto et Joshua Reynolds afin de mieux représenter la perspective. Pourtant, nombreux seront ceux qui refuseront d'admettre qu'ils se servent d'un tel procédé. Au fil des siècles elle sera améliorée avec, entre autres, la disposition de lentilles. Mais malgré toutes ces tentatives, il faudra attendre le XIXème siècle avec les découvertes de Joseph Nicéphore Niepce et de Louis-Jacques Mandé Daguerre pour réussir à obtenir une image fixe. L'invention du Daguerrotypage en 1839 marqua une véritable révolution technologique et reçut un accueil des plus enthousiastes du public parisien. Le spécialiste Helmut Gernsheim écrit : *«il est probable qu'aucune invention n'a autant exalté l'imagination du public et n'a conquis le monde en une vitesse aussi fulgurante que le Daguerrotypage.»*. Par ailleurs, cette invention a provoqué une véritable inquiétude parmi les peintres qui l'ont perçue comme une menace pour leur milieu, et Paul Delaroche c'est notamment exclamé : *«A partir d'aujourd'hui, la peinture est morte !»*

Cependant, bien que la photographie prît une place importante dans le milieu de l'art au début du XXème siècle, elle ne tua pas la peinture mais lui permit de s'émanciper. En effet, les peintres n'étaient plus destinés à la reproduction du réel – puisque la photographie prit cette

¹ La camera obscura est l'ancêtre de l'appareil photographique, il s'agit d'un procédé simple de boîte noire dans laquelle on fait un petit trou pour laisser filtrer la lumière et l'on peut ainsi observer une image inversée de l'extérieur. Une description de son utilisation sera également retrouvée dans les écrits de Leonard de Vinci (1452-1519).

place – et ils pouvaient ainsi s'exprimer davantage et sortir de leur atelier. Naîtront alors des mouvements tels que les impressionnistes ou les surréalistes.

Mais, que ce soit en peinture ou en photographie, certains thèmes reviennent fréquemment, comme le corps souffrant et la mort qui fascinent les artistes depuis de nombreux siècles. Ces thèmes ont connu une évolution flagrante, surtout au XXème siècle, avant tout caractérisé par les deux guerres mondiales.

Toutefois, pendant la période de la Renaissance, les corps étaient sublimés, glorifiés, les idéologies religieuses très présentes. Cependant nous pouvions aussi observer la présence du corps souffrant, surtout avec les très nombreuses représentations de la Passion du Christ. Au fil du temps, les artistes se sont libérés des représentations religieuses et ont commencé à s'intéresser à l'humain et au quotidien qui l'entoure – notamment après la seconde guerre mondiale, qui dévoila au monde entier tant d'atrocités que les artistes éprouveront le réel besoin de parler de ce qui les dérange. Ils veulent ainsi briser les tabous, quitte à produire des images à la limite du soutenable, pour peut-être faire prendre conscience à la société de ce qui se passe dans le monde. Ainsi, le cinéaste Alain Resnais marqua un grand coup avec son court-métrage «*Nuit et Brouillard*» en 1956 : il y réunit toutes les images qui avaient été filmées par les soldats russes et américains à la découverte des camps de concentration, tout en alternant avec des images actuelles contemporaines filmées dans les ruines d'Auschwitz. Le public découvre alors toutes les horreurs qui se sont produites dix ans plus tôt et fait ainsi face à la réalité.

A partir des années 1950, l'artiste – encore troublé par la guerre qui vient de s'achever – débutera son émancipation, se libérant des supports traditionnels qu'étaient la peinture et la photographie. Son corps deviendra son support, et notamment son corps souffrant. De cette façon naîtront des mouvements tels que l'action painting, le mouvement gutai, l'actionnisme viennois et le body art. Ainsi, les artistes iront au-delà des tabous, ils feront sortir l'art des galeries en réalisant des performances où le corps de l'artiste (et parfois celui du spectateur) est mis à rude épreuve. Ils seront donc à la recherche de la douleur afin, peut-être, d'exorciser une souffrance plus profonde.

D'un autre côté, certains artistes ne chercheront pas la souffrance mais plutôt à l'oublier. L'art deviendra alors un exutoire, ils se feront artistes *parce qu'ils sont* handicapés ou malades. Et ils ne représenteront plus le calvaire du Christ comme à la Renaissance, mais représenteront leurs propres calvaires. L'art deviendra un but dans leur vie d'handicapé, et ils parviendront

de cette façon à montrer une nouvelle vision de la douleur, avec leurs fragilités mais aussi leur volonté et leur désir de vivre.

En ce qui concerne ma recherche personnelle, je m'intéresse à la thématique du corps souffrant et de la mort, car montrer la souffrance d'un corps c'est aussi montrer la mort qui l'attend. De cette façon, j'explore la notion du handicap et de la maladie. Et notamment les maladies orphelines, qui ne sont pas visibles au premier regard pour autrui mais qui – dans la vie de tous les jours – provoquent un profond handicap et des douleurs au quotidien. A l'inverse des artistes du body art, je ne cherche pas à montrer une douleur volontaire, mais plutôt celle qui est subie, celle contre laquelle on ne peut se battre.

La notion du *Memento mori* comme esthétique du corps souffrant est également très présente dans mon travail, car montrer un corps malade c'est forcément montrer un corps éphémère, fragile et vivre avec la perpétuelle idée que la vie est précaire et que la Faucheuse attend la personne malade au détour du chemin. Je m'interroge donc sur le lien entre l'art et le corps souffrant et comment – par son biais – les artistes parviennent à oublier leurs maladies et à trouver la force d'aller de l'avant. De cette façon, j'esthétise le corps souffrant, afin de prendre une certaine distance avec lui mais aussi afin de réussir à trouver de la beauté là où il n'y en a pas forcément.

J'utilise principalement la photographie comme médium, mais par la suite j'ai souhaité m'ouvrir à d'autres formes plastiques, et ai ainsi débuté à la fois la peinture et des installations faisant référence au corps souffrant.

En premier lieu, nous nous intéresserons aux artistes qui ont fait de l'art leur sauve-conduit. Ou comment ont-ils réussi à surpasser la douleur grâce à l'art mais aussi et surtout comment la souffrance peut-elle pousser une personne *lambda* à créer. Ainsi nous aborderons l'histoire en général de la représentation du corps souffrant, avec en premier lieu les représentations de la Passion du Christ, qui n'ont eu de cesse d'inspirer les artistes des siècles durant. Par la suite, nous nous focaliserons essentiellement sur le XXème siècle qui fut décisif en ce qui concerne la représentation du corps. Etant donné que ce siècle fut tourmenté par de nombreux conflits, les artistes évoluèrent avec leurs temps, mais surtout après la seconde guerre mondiale : celle-ci atteignit le paroxysme de l'horreur. Durant ce conflit, les détenus des camps de concentration se mirent à dessiner leur quotidien de déportés. Ainsi, des

personnes qui n'étaient pas artistes éprouvèrent-elles le besoin de reproduire leur vécu comme un témoignage, pour tenter aussi d'oublier l'horreur et la souffrance du quotidien des camps. Et pour finir avec le premier chapitre, nous nous attarderons sur les personnes qui n'étaient pas destinées à devenir artistes mais qui, par un accident de la vie, une maladie grave ou la perte d'un sens ont découvert l'art et y ont pris goût. Ils vont ainsi défier la maladie et s'exprimer grâce à l'art.

En second lieu, nous aborderons les artistes qui – à l'inverse des artistes handicapés – seront à la recherche de la douleur : en utilisant leur corps comme médium et comme sujet d'expérimentations. Ils s'engageront politiquement et socialement par leur corps et les supplices qu'ils lui font endurer. Ainsi, la recherche de la souffrance sera leur *leitmotiv* et ils n'auront de cesse de chercher à aller plus loin que ce que ce corps peut supporter. La douleur sera alors comme un rituel pour des artistes comme les actionnistes viennois, mais aussi un accomplissement de soi pour les artistes de l'art corporel.

En dernier lieu, nous aborderons la place que tient la représentation du corps souffrant dans mon travail plastique. Celui-ci est très présent dans une partie de ma recherche, mais au fur et à mesure il entame sa fragmentation pour n'être plus que suggéré, tout en se situant également entre fiction et réalité (notamment avec une de mes séries *Autofictions*). Le but est de raconter des histoires au travers de mises en scènes impliquant le corps souffrant et mourant.

I : La souffrance et la maladie comme moteurs de création : lorsque les artistes subissent la douleur.

a) L'homme de douleur.

« [...] Il nous a paru un objet de mépris, le dernier des hommes, et un homme de douleurs. Nous ne l'avons point reconnu. » Is. 53, 2-3.

La représentation du corps souffrant en art débute par l'iconographie chrétienne et ses nombreuses illustrations du *Schmerzenmensch*² (l'homme de douleurs), terme utilisé pendant la période du bas moyen-âge pour définir les représentations du Christ crucifié. L'homme de douleur est un prélude à la représentation du corps souffrant car, au fil des siècles, les artistes vont peu à peu se détacher des représentations du Christ pour montrer leur propre corps et leurs propres souffrances. C'est pour cela que nous ne pouvons mener cette étude correctement sans s'attarder sur l'histoire de «l'Homme de douleurs».

L'iconographie chrétienne se base principalement sur les différentes étapes de la vie de Jésus Christ, de sa naissance à sa mort, en passant par toutes les étapes de la passion du Christ. La «passion» est le terme employé pour décrire les tortures subies par Jésus de Nazareth peu de temps avant sa mort.

Selon les évangiles, Jésus fut condamné à mort pour blasphème par le préfet Ponce Pilate le jour de la Pâques juive. Avant sa crucifixion, le Christ sera en premier lieu attaché à une colonne puis flagellé à l'aide d'un fouet avec des lanières lestées d'os ou de métal. Par la suite, les soldats l'habilleront d'une tunique pourpre (appelé aussi «Sainte-Tunique») pour ensuite lui placer une couronne d'épines sur la tête et l'acclamer comme roi des Juifs. Pour finir, Ponce Pilate va présenter le Christ à la foule en utilisant l'expression latine *Ecce homo* («voici l'homme») pour leur demander de choisir entre la vie de Jésus et celle d'un bandit appelé Barrabas : le peuple demandera de libérer Barrabas. Ce fut alors pour Jésus la montée au calvaire puis la crucifixion sur la colline du Golgotha.

² Ardenne Paul, *L'image corps – Figures de l'humain dans l'art du XXème siècle*, Paris, Éditions du Regard, 2001.

Les premières images connues du Christ remontent à peu près à l'an 300 ap. J.C, dont l'une datant approximativement de l'an 375 ap. J.C se situant dans les catacombes romaines et représentant pour la première fois le Christ tel que nous le connaissons (cheveux longs, barbe et nez fin).



Figure 1 : Représentation de Jésus Christ, artiste inconnu, vers 375 ap. J-C, Catacombes Romaines.

Que ce soit la flagellation, le couronnement d'épines, la crucifixion ou la mort, les étapes de la vie du Christ furent à maintes reprises illustrées par les peintres et sculpteurs de toutes les époques. Durant cette étude, nous allons particulièrement nous intéresser aux œuvres réalisées entre le XVIème et XVIIème siècles, qui fut une période particulièrement féconde pour l'iconographie religieuse.

Le peintre baroque Diego Vélasquez (1599-1660) est considéré comme l'un des représentants majeurs de la peinture espagnole. Il travailla notamment à la Cour d'Espagne pour le roi Philippe IV, où il peignit de nombreuses scènes de la vie royale. Il est également célèbre pour avoir réalisé les portraits de personnalités religieuses (*Innocent X*, *Le cardinal Astalli*) mais aussi pour ses différentes peintures sur la vie de Jésus. *Le Christ après la flagellation contemplé par l'âme chrétienne*, est certainement l'une des plus connues.



Figure 2 : Diego Vélasquez, *Le Christ après la flagellation contemplé par l'âme chrétienne*, Huile sur toile, 165 x 206,4cm, National Gallery, Londres.

On peut y voir Jésus assis au sol, souffrant, les bras encore attachés à la colonne de la Flagellation (qui est, de nos jours, une relique conservée depuis le XIII^{ème} siècle dans la basilique Sainte-Praxède à Rome). Regardant à sa droite, un jeune enfant visiblement très ému, qui représente l'âme chrétienne accompagné par un ange gardien. Le côté dramatique de la scène est accentué par la technique du clair-obscur héritée du Caravage, tandis que l'enfant vient apporter une forme d'innocence et d'apaisement, comme pour montrer que cette douleur n'est pas vaine et qu'il sera récompensé par la suite. Gisant au sol, entre le Christ et l'âme chrétienne, se trouvent les fouets utilisés pour la flagellation. Ces derniers viennent suggérer l'action qui s'est achevée, figeant la scène entre la souffrance et la libération, entre la vie et la mort.

Nous pouvons aussi citer le travail de Michelangelo Merisi da Caravaggio, dit «Le Caravage» (1573-1610), célèbre pour son œuvre révolutionnaire – d'un réalisme parfois brutal – et pour sa technique du clair-obscur apportant une atmosphère sombre et mystérieuse à la plupart de ses peintures. Il influença de nombreux peintres comme Diego Vélasquez que nous avons vu précédemment. Le Caravage s'intéressa également à la vie du Christ et apporta une esthétique nouvelle dans l'iconographie religieuse.

Son œuvre, *Le couronnement d'épines*, est frappante à la fois par son réalisme mais aussi par la violence qui en émane.



Figure 3 : Le Caravage, *Le couronnement d'épines*, Huile sur toile, 127 x 165 cm, 1602-1603, Kunsthistorisches Museum, Vienne.

Nous pouvons voir, au centre, Jésus assis et très affaibli après la flagellation, vêtu de la «Sainte-Tunique», s'aidant d'un bâton pour se tenir. Il est entouré par trois soldats, celui de gauche regardant la scène, et les deux autres enfonçant la couronne d'épines sur la tête du Christ. Ici, la technique du clair-obscur vient dramatiser la scène mais aussi lui donner un côté «intime» et clos. Nous avons l'impression d'être absorbés par le tableau et par ce qui s'y passe. Contrairement à la peinture du *Christ après la flagellation contemplé par l'âme chrétienne*, nous pouvons voir l'action de la torture : le Christ nous est montré comme un être humain, fragile et mortel, qui tente d'endurer la souffrance afin de défendre ses convictions. Cette douleur immense, nous pouvons la sentir et voir, presque la palper, grâce à cette technique picturale si réaliste qui est la signature du Caravage.

D'autre part, nous ne pouvons parler de «l'Homme de douleurs» sans aborder l'iconographie de la crucifixion, qui est l'étape la plus considérable de la vie du Christ, autant pour les croyants que pour les non-croyants, car il s'agit d'un événement tellement marquant par son horreur et par sa démesure qu'il est difficile de passer outre. De plus, l'horreur de cette scène a inspiré les artistes de toutes les époques. Notamment le peintre et ingénieur de la Renaissance, Matthias Grünewald (vers 1475-1528). Nous savons très peu de choses sur sa vie, mais les spécialistes lui attribuent avec certitude une dizaine d'œuvres, dont plusieurs polyptiques. Grünewald peint essentiellement des scènes religieuses, ce qui lui vaudra la reconnaissance de l'ordre des Antonins d'Issenheim³ qui lui commanderont le célèbre *Retable d'Issenheim*, un polyptique réalisé avec la collaboration de Nicolas de Hagenau, sculpteur de

³ Ordre religieux créé en France à la fin du XI^{ème} siècle, ils étaient spécialisés dans la médecine et soigner notamment une maladie appelée « le feu sacré ».

la période gothique, qui réalisa toutes les sculptures du retable, tandis que Grünewald se chargeait des peintures.

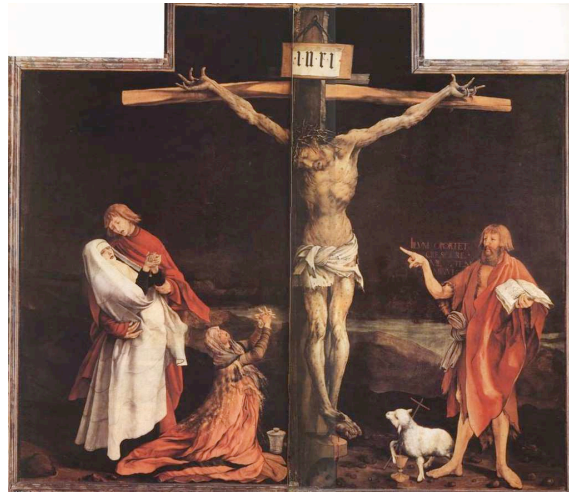


Figure 4 : Matthias Grünewald, *Le retable d'Issenheim* (panneau central), huile sur bois, 1512-1516, Musée Unterlinden, Colmar.

Nous allons nous intéresser à la partie fermée du polyptique, son panneau central plus précisément, où est représentée la *Crucifixion* : celle-ci est certainement la représentation du calvaire la plus célèbre de l'art occidental. Nous y voyons le Christ crucifié au centre, à sa droite la Vierge Marie éplorée, soutenue par Jean l'Évangéliste. À sa gauche, Saint Jean-Baptiste – montrant du doigt Jésus – est accompagné de l'agneau, qui symbolise le Christ sacrifié. Le corps du Christ, amaigri (pour ne pas dire squelettique), couvert de blessures, les bras tendus, cloués à la croix, les mains contractées vers le haut, la tête tombante, et les pieds, eux aussi cloués, sont recroquevillés et semblent même être en état de décomposition. Ici, le corps souffrant nous est montré dans toute son horreur, due notamment à son amaigrissement, ses blessures et la contraction des membres, certainement engendrée par la douleur.

Par ces nombreux détails picturaux, cette représentation de la Crucifixion montre bien toute l'horreur d'un corps souffrant, qui ne peut être libéré que par la mort. Le Christ aura souffert jusque dans la mort, car ayant été crucifié vivant, son agonie a certainement dû être très longue, ce qui est terrible car, lorsque l'on souffre, l'être humain ne rêve que d'une chose : avoir une mort rapide et efficace. Ce qui n'est évidemment pas le cas pour le calvaire de Jésus de Nazareth, qui aura enduré la douleur jusqu'à son dernier souffle.

Pour clarifier, nous avons pu voir par ces quelques exemples que le Christ a été condamné à mort par la torture du simple fait qu'il se soit déclaré roi et fils de Dieu. Il avait, certes, des fidèles mais la plupart de ses contemporains ne pouvaient pas tolérer ce genre de

propos. Il a malgré tout eu le courage d'aller jusqu'au bout de ses convictions, peu importe la souffrance qu'il devait endurer pour cela et, selon l'expression de Paul Ardenne «[...]il y a à la posture de gloire un envers noir, maudit, désespéré et désespérant, et cet envers est la douleur.»⁴ Le Christ, bien qu'ayant connu son heure de gloire avant son arrestation, a souffert pour défendre ses idées et son peuple, une souffrance désespérante qui a marqué les générations et l'histoire de l'art.

En conclusion, nous pourrions dire que l'iconographie de «l'Homme de douleurs» fut le commencement d'une représentation sans fin du corps souffrant et cela amènera donc à l'apparition d'un *moderne Schmerzensmensch*⁵. Nous pourrions par exemple mettre en parallèle *La crucifixion* du *Retable d'Issenheim* avec certains autoportraits du photographe David Nebreda, ou bien encore les performances des actionnistes viennois. Mais cela sera développé dans la sous-partie « *Les artistes qui défient la maladie (et la mort)* ».

⁴ Ardenne Paul, *L'image corps*, op.cit., p.72

⁵ *Ibid.*

b) L'homme et la guerre.

« *Toute douleur qui n'aide personne est absurde* » André Malraux.

Comme nous avons pu le voir précédemment, l'iconographie religieuse a été très féconde en ce qui concerne la représentation du *Schmerzenmensch*, de «l'homme de douleur». Celle-ci, bien des siècles plus tard, a entraîné les artistes contemporains vers une nouvelle représentation de la souffrance. Mais ce qui a aussi forgé cette iconographie de douleurs propre au XXème siècle est, sans aucun doute, les grands bouleversements qu'a connu ce dernier, notamment avec la première et seconde guerre mondiale (sans parler des divers massacres perpétrés un peu partout dans le monde). Il faut savoir également que le XXème siècle est celui qui voit l'avènement de la photographie : elle devient alors le support idéal pour témoigner des atrocités commises par l'Homme. Ainsi, cette dernière a permis de mettre à jour et de montrer au «grand public» les souffrances sans limites qu'engendrent les conflits mondiaux avec, en figures de proue, des dictateurs tous plus sadiques et mégalomanes les uns que les autres.

Nous gardons tous en mémoire les crimes perpétrés par les Khmers Rouges, entre 1975 et 1979, dirigés par le dictateur cambodgien Pol Pot. Leur folie meurtrière décima plusieurs centaines de milliers de Cambodgiens en l'espace de quatre années «seulement». Nous pouvons aussi citer le dictateur turkmène, Saparmourat Niazov, qui a été «élu» Président du Turkménistan à vie. Célèbre pour le culte de la personnalité qu'il imposait à son peuple, il avait notamment fait construire une statue en or à son effigie, tournant sur elle même afin d'être constamment orientée face au soleil. Il supprima tous les partis politiques en place – hormis le sien – et fit preuve d'une grande imagination quant aux tortures infligées à tous ses opposants (par exemple : brancher des fils électriques sur les parties génitales et y envoyer des décharges...). Il y a également eu Mao Tsé-toung, Staline, Benito Mussolini, Franco : bref, le XXème siècle a été véritablement très «riche» en dictateurs de toutes sortes et de toutes ethnies. Mais aucun d'entre eux n'arrive à la cheville du plus terrible et du plus manipulateur de tous, Adolf Hitler.

Hitler est né en 1889 en Autriche et s'est suicidé le 30 avril 1945 à Berlin. Artiste raté, il échoua à deux reprises au concours d'entrée de l'Académie des Beaux-arts de Vienne. Quelques années plus tard, il participa à la première guerre mondiale et fut gazé par les

Anglais. Les spécialistes pensent que ce sont ces événements ainsi que son enfance difficile (il était battu par son beau-père) qui l'ont traumatisé et qui ont fait de lui le dictateur qu'il est devenu. En 1933, il accède au pouvoir et commence dès lors le réarmement de l'Allemagne et la promulgation de nombreuses lois antisémites. Les premiers camps de travail sont alors construits, viennent ensuite les camps de concentration et, pour finir, les camps d'extermination (au début des années 40).

Par le biais de ces camps, Hitler avait pour objectif d'exterminer tous les juifs d'Europe, mais aussi les Tziganes, les homosexuels et les opposants politiques (en quelque sorte, exterminer toute l'Europe sauf les «aryens»).

Les camps de concentration, d'extermination ainsi que les ghettos – Varsovie étant le plus tristement célèbre – ont contribué au massacre de plusieurs millions d'êtres humains qui ne correspondaient pas à l'idéal d'Hitler. Les camps étaient construits comme de véritables villes avec parfois plusieurs centaines de milliers de résidents à durée déterminée. A l'intérieur de ces camps de l'horreur avaient lieu les pires atrocités que le XXème siècle ait connues. Les tortures, les exécutions, les humiliations – les détenus passaient parfois plusieurs heures nus sous la neige, à attendre l'appel – faisaient partie du quotidien. Les déportés n'étaient que très peu nourris et, parfois, certains en étaient réduits à manger leurs pansements en papier. La «solution finale de la question juive» fut adoptée durant l'année 1941 : à partir de ce moment précis, les chambres à gaz tournèrent à plein régime jusqu'en 1945. La mort infligée par gazage était tellement douloureuse que les détenus ont laissé des traces de griffures dans le béton armé des chambres à gaz⁶.

Je veux en venir par là au fait que, durant toute cette période troublée par les rafles – du Vel d'hiv, du ghetto de Varsovie etc. – et par les exterminations cruelles à l'intérieur des camps, les déportés devaient trouver, par tous les moyens, comment survivre et rester humain dans ce milieu où les animaux mêmes étaient mieux traités.

Pour certains, c'était l'entraide, d'autres avaient recréé une forme de résistance politique à l'intérieur des camps, d'autres encore agissaient selon «la loi du plus fort» en volant aux plus affaiblis leur ration de nourriture. Mais certains détenus, parmi les plus courageux, avaient décidé de témoigner par le dessin : la plupart des dessins étaient réalisés sur des supports très fragiles, parfois sur des pansements en papier pris à «l'infirmerie» en raison du manque de

⁶ Ces traces de griffures sont notamment visibles à Auschwitz.

ressources. Ils agissaient dans le seul but de dessiner ce qui ne pouvait être dit par les mots, et représenter l'indicible était leur *leitmotiv*.

Parmi ces personnes, certains se sont improvisés artistes, d'autres l'étaient déjà avant la déportation, et même les enfants se mettaient à dessiner – non plus des fleurs ou des maisons, comme la plupart des enfants – mais des exécutions, des corps morts ou torturés.



Figure 5 : Dessin de Josef Novak, enfant détenu à Theresienstadt.

Ces «dessins témoignages» ont été d'une grande importance à la libération des camps : ils fonctionnent comme de véritables pièces à conviction puisque les nazis ont tenté de détruire au maximum les traces de ce qui s'y était passé. Cela a permis de montrer l'horreur à son paroxysme, de choquer pour mieux marquer, de heurter la mémoire collective afin de ne plus reproduire les mêmes erreurs.

Parmi tous ces dessinateurs clandestins, nous pouvons notamment parler de Léo Haas, né en 1901 en Autriche-Hongrie et mort en 1983 à Berlin. Il était illustrateur et dessinateur de presse en Tchécoslovaquie. En 1937, il est envoyé aux travaux forcés à Ostrava. En 1942, il connaît son premier camp de concentration, Theresienstadt⁷. Celui-ci était considéré comme un camp pour « privilégiés », le seul où les familles n'étaient pas séparées et où le niveau de vie – bien que très mauvais – était plus « agréable » qu'à Auschwitz ou Mauthausen. Cependant, la vie à Theresienstadt se dégrada rapidement et tous les déportés furent envoyés vers d'autres camps de concentration ou d'extermination. Par la suite, Haas fut déporté à Auschwitz, Saschsenhausen et Mauthausen.

⁷ Aussi connu sous le nom de *Thérésine*.



Figure 6 : Léo Haas, *Thérésine*, dimensions inconnu, 1943.

L'un des dessins les plus connus de Léo Haas est *Thérésine*, il représente la déportation des juifs dans les camps de concentration après leur capture durant les rafles. Nous pouvons y voir les nazis qui entassent de force les détenus dans des wagons à bestiaux, parfois par centaines, avec pour seule aération une petite lucarne. Ils étaient entassés ainsi pendant plusieurs jours et nuits, sans eau ni nourriture, pouvant à peine respirer. Ces déportations – dans des conditions des plus déplorables – avaient pour but d'éliminer les plus faibles des déportés et constituaient une sorte de sélection avant l'arrivée au camp.

Le dessin, très réaliste et contrasté, avec des lignes appuyées, torturées et dynamiques – donnant l'impression qu'il a été réalisé à la hâte – accentue la tragédie du moment. Cette impression de «hâte» que nous avons en regardant *Thérésine* nous prouve à quel point Léo Haas aurait risqué sa vie si les nazis l'avaient surpris. Ces derniers avaient pour volonté qu'aucune preuve ne sorte des camps, ils agissaient dans le secret absolu, si bien qu'aucune force alliée n'a été au courant de l'existence des camps de concentration (et d'extermination) avant 1944. Personne ne savait où étaient envoyés les déportés. D'ailleurs, durant son internement à Theresienstadt, les commandants soupçonnèrent Haas de réaliser des dessins : lui et ses amis furent torturés, mais personne ne dit mot, les œuvres étant soigneusement cachées.

Avec des moyens pourtant limités, Léo Haas – dans une irrépressible frénésie de témoigner – produisit plus de 400 dessins, la plupart à Theresienstadt. Après la guerre, il ira les récupérer et les retrouvera bien à l'abri dans leurs cachettes.

Tout comme Léo Haas, Léon Delarbre dessina pour témoigner, mais aussi pour oublier l'horreur du quotidien, pour se donner une raison d'exister et ne pas perdre espoir. Le dessin agissant comme un exutoire, « *on crée parce que créant, faute de pouvoir se tuer, l'on tue ce*

que l'on ne supporte pas du monde⁸». En dessinant le quotidien des camps, les détenus agissaient avec la conviction que ce genre d'atrocités ne doit pas, et ne devra jamais se reproduire, le dessin étant une forme « d'héritage » : s'ils ne sortaient pas vivants des camps, ils avaient l'espoir qu'un jour, leurs œuvres seraient retrouvés et ainsi témoigneraient à leur place.



Figure 7 : Léon Delarbre, *Le camion quotidien de cadavres venant du commando d'Elrich est déchargé près du crématoire, Dora, mars 1945.*

Comme nous pouvons le voir, le dessin de Léon Delarbre a été réalisé sur un papier très fragile – il arrachait de l'isolant d'amiante qui enveloppait les tuyaux des camps pour les protéger du gel – et nous constatons les bords déchirés et usés par le temps. Le trait est fin et précis, exécuté rapidement – à la manière d'une esquisse – avec peu de détails, hormis les plus importants. Ce qui n'enlève en rien la force de l'œuvre. Bien au contraire, notre regard est attiré uniquement sur l'essentiel : un cadavre rachitique, jeté d'un camion par deux soldats. Ce dessin-témoignage nous prouve encore à quel point les déportés étaient considérés comme des « moins que rien », pire que des animaux, par les nazis car ils étaient juifs, tziganes ou homosexuels. On pourrait supposer qu'Hitler voulait exterminer tous ceux qui pouvaient lui ressembler – de près ou de loin – sachant qu'il était, physiquement, plus proche d'un juif que d'un « aryen » et de nombreuses rumeurs laisserait sous-entendre qu'il était homosexuel (mais aucunes preuves tangibles ne peuvent confirmer ces hypothèses).

⁸ Ardenne Paul, *L'image corps, op.cit.*, p.83.

En dernier lieu, nous pourrions citer le travail de Shelomo Selinger, au parcours quelque-peu différent des artistes-détenus vus précédemment.

Selinger est un sculpteur et dessinateur né en 1928 en Pologne. Il avait donc entre 11 ans et 17 ans durant la seconde guerre mondiale. En 1942, il est déporté avec son père du ghetto de Chrzanów au camp de Faulbrück en Allemagne. Son père décédera quelques mois plus tard, mais pour sa part, il survit à neuf camps de concentration et deux marches de la mort. En 1945 – lors de la libération du camp de Theresienstadt – Shelomo Selinger, à demi mort et gisant sur un amas de cadavres, est récupéré par un médecin de l’armée rouge. Il est hospitalisé durant un mois, entre la vie et la mort, et réussit à s’en sortir. Mais il n’a plus aucun souvenir de ce qui lui est arrivé pendant la guerre. C’est alors pour lui une longue période d’amnésie de sept ans. Cependant : «*Le début de son activité artistique coïncide avec le réveil de sa mémoire, qui le replonge à nouveau dans le monde de l’anéantissement.*⁹»

Il décide alors de fixer sur papier les souvenirs qui le hantent : la vie dans les camps, la mort de son père dans les pires circonstances – «*un tuyau enfoncé dans la gorge et une pression d’eau permanente jusqu’à éclatement des viscères*¹⁰» –, les tortures, les marches de la mort. Toutes ces épreuves, Selinger les dessinera des années plus tard, non plus comme un témoignage de l’instant présent, mais pour témoigner du passé, pour se reconstruire et trouver son identité. En tant que survivant, l’artiste considère comme un *devoir* de témoigner, afin que l’on n’oublie ni l’histoire ni les erreurs du passé.



Figure 8 : Shelomo Selinger, *Les tireurs des charrettes*, collection privée de l’artiste.

Ce dessin nous montre cinq détenus, amaigris et affaiblis, tirant une charrette pleine de commandants nazis riant aux éclats et fouettant les prisonniers, probablement parce qu’ils n’avançaient pas assez vite. Il s’agit ici d’une des nombreuses humiliations infligées par les

⁹ *Shelomo Selinger : Les camps de la mort – Dessins d’un rescapé*, sous la dir. de Somogy éditions d’art, Fondation pour la mémoire de la Shoah, Italie, 2005, p.36.

¹⁰ *Ibid.*, p.22.

nazis aux déportés, afin de leur montrer à quel point ils étaient moins importants que des animaux : il fallait à tout prix supprimer leur dignité en les traitant comme des moins que rien. Et pour cela, les techniques étaient nombreuses car l'imagination de l'Homme ne connaît aucune limite en ce qui concerne l'invention de nouvelles méthodes de torture.

Pour clarifier, la représentation du quotidien des camps de concentration par le dessin constituait, pour les déportés, une façon de résister à l'inacceptable. La création artistique peut être une forme de révolte face à la souffrance, « *s'armer contre la faiblesse. Se faire plus sourd à la douleur. Reconnaître l'existence de ce qu'on ne peut amender en soi*¹¹. » Tel à été le rôle de l'art pendant la guerre. Créer pour résister, créer pour se sentir de nouveau humain, créer pour témoigner.

Mais il s'agissait aussi de créer pour survivre, car lorsque la douleur – surtout quand elle est absurde – prend le dessus sur la vie d'un Homme, lorsqu'il ne vit que pour souffrir, celui-ci éprouve un besoin viscéral de s'extérioriser : dire ce qu'il a vécu et raconter, par l'art, ce qui ne peut être dit par les mots.

Dans l'art des camps, nous pouvons remarquer ce réalisme particulier, sans réel esthétisme, des dessins réalisés avec les moyens du bord. Il s'agissait de montrer la réalité de la guerre, mais les artistes clandestins-déportés ne pouvaient – et ne devaient pas – mélanger la mort et le beau. À ce sujet, Paul Ardenne explique :

«Mettre en balance le cadavre et le style ? Non. L'art des camps, averti et lucide, n'a cure de l'esthétisation : il est la voix de douze millions de victimes [...]. Art en conséquence figuratif de manière immanquable, proche par instinct de conservation du témoignage.¹²»

L'instinct de conservation, comme il l'explique, poussa les détenus à témoigner : ils étaient persuadés qu'aucun d'entre eux ne sortirait des camps vivant, leurs dessins étaient leur héritage, les preuves qu'ils laissaient derrière eux, dans l'espoir qu'un jour l'Allemagne nazi serait défaite.

¹¹ Sontag Susan, *Devant la douleur des autres*, Christian Bourgois éditeur, 2003, p.106.

¹² Ardenne Paul, *L'image corps*, op. cit., p.114-115.

Pour conclure, les dessins-témoignages des déportés ont eu un puissant impact sur la mémoire collective. Peu importent les générations, nous gardons tous en mémoire les atrocités commises à l'intérieur des camps, notamment grâce à ces dessins. Car la photographie qui, normalement, joue le rôle de témoin depuis son invention, ne pouvait être utilisée à l'intérieur des camps. A l'exception bien entendu des photographies « officielles » des commandants nazis, ou encore de celles prises par les soldats américains et russes à la libération des camps. Cependant, les photographies prises par les forces alliées ne traduisaient pas réellement le quotidien des camps, puisque les nazis avaient fui à l'approche de l'armée et « *ce qui rend les images insoutenables – les piles de cadavres, les rescapés au corps squelettique – n'est en rien représentatif de la pratique ordinaire des camps qui, lorsqu'ils fonctionnaient, exterminaient systématiquement leurs prisonniers[...].*¹³ ».

La vie des déportés n'était que torture, humiliation et extermination. Il s'agissait pour les Allemands d'une véritable entreprise, si bien qu'un détenu devenu inapte au travail (forcé) était immédiatement tué pour faire place aux prochains arrivants. Dans ce cas précis, la photographie ne pouvait pas agir comme témoin – contrairement au dessin – sa position n'était que voyeurisme, elle montrait ce qu'il restait du massacre, l'insoutenable réalité des corps meurtris qui attendaient leur exécution.

Comme nous allons le voir dans les prochains chapitres, la seconde guerre mondiale, et l'art des camps, marqua un tournant dans l'art du XXème siècle, et notamment dans la représentation du corps souffrant. Celui-ci (avant les deux guerres mondiales) était principalement consacré aux représentations du Christ. Mais après les bouleversements qu'a connus le XXème siècle, « *l'homme de douleurs moderne*¹⁴ » concernera tous les artistes. Ils ne représenteront plus le Christ et la Passion, mais leurs propres corps souffrants, fragiles et éphémères.

¹³ Sontag Susan, *Devant la douleur des autres*, op. cit., p.92.

¹⁴ Terme employé par Paul Ardenne, in *L'image corps*, op.cit.

c) Les artistes qui défient la maladie (et la mort).

*«Confronté à l'adversité de la maladie ou du handicap, à l'inévitable de la mort, peut-être apprend-on tout simplement à vivre.»*¹⁵

Comme nous avons pu le voir précédemment, la douleur agit comme un véritable moteur de création, d'autant plus lorsque celle-ci est injustifiée, lorsque l'on ne souffre pour aucune cause valable, que l'on souffre pour souffrir, un point c'est tout. Contrairement au Christ qui avait, lui, subi la douleur pour défendre ses opinions et son peuple. Quant aux détenus des camps de concentration – malgré le calvaire du quotidien, malgré l'injustice de leur captivité et des tortures aberrantes qui leur étaient infligées – il leur restait l'espoir que la guerre s'achève un jour et qu'ils soient libérés : la création était donc une forme d'échappatoire, dans l'attente de la délivrance.

En revanche, le handicap ou la maladie provoquent quant à eux des douleurs simplement parce que notre corps est fragile. Il y a la cause (la maladie), la conséquence (la douleur) mais aucun but ou objectif à cette agonie. Et, dans la plupart des cas, il s'agit d'une souffrance *ad vitam aeternam*, où le seul espoir de délivrance reste la mort, car les personnes atteintes de maladies orphelines savent qu'ils ne peuvent pas, et ne pourront jamais, avoir un espoir de guérison. De plus, lorsque l'on est handicapé (ou malade), on est divisé en deux : d'un côté le corps, de l'autre la volonté. Soit l'on décide d'obéir au corps qui agit tel un dictateur commandant à ses pions, soit l'on décide de se rebeller et d'apprendre *«tout simplement à vivre¹⁶»* (et à aimer cela) malgré la souffrance et les obstacles du quotidien. Ainsi, nous devenons plus fort et la maladie – toujours présente – se trouve reléguée au second plan, comme un simple bruit de fond.

Cependant, il n'est pas toujours évident de trouver la force de se battre contre l'impossible, et de nombreux malades décident de baisser les bras et d'attendre la douce délivrance apportée par la mort. Car nombreux sont ceux qui se retrouvent seuls face à l'agonie, même s'ils ont leur famille ou leurs amis près d'eux. Le handicap n'est pas facile à concevoir pour ceux qui n'en souffrent pas car, comme l'explique Charles Gardou : *« on peut connaître ce qu'est le handicap en ignorant la vie de ceux qui en sont affectés. On peut savoir ce qu'ils ont en*

¹⁵ Gardou Charles, *Pascal, Frida Kahlo et les autres... ou quand la vulnérabilité devient force...* Connaissances de la diversité, Érès, 2009, p-15.

¹⁶ *Ibid.*

méconnaissant ce qu'ils sont»¹⁷. C'est une chose rare d'être entouré de personnes capables de comprendre *réellement* ce que c'est que de souffrir 24h/24 et sept jours sur sept, les sacrifices que cela implique, la solitude que cela engendre.

Néanmoins, il suffit d'un déclic, d'une rencontre, ou tout simplement d'un «ras-le-bol» pour que le malade prenne conscience que la vie peut malgré tout s'avérer belle et qu'il suffit de se battre pour pouvoir s'en rendre compte. Et bien souvent, ce qui redonne un but dans la vie du malade est la création (qu'elle soit plastique, musicale, théâtrale etc.). Grâce à celle-ci, il peut s'exprimer en donnant un sens à son calvaire, la création peut également permettre au malade de se reconstruire, de devenir plus fort face à la maladie.

De nos jours, avec l'avancée de la technologie et des nouveaux médias, il est devenu possible pour les personnes handicapées de réaliser des choses qui leur auraient été impossibles il y a une dizaine d'années. Par exemple, la britannique Sarah Ezéquier, paralysée depuis plus de dix ans, a pu exercer sa passion pour la peinture grâce à un ordinateur ultra sophistiqué : celui-ci détecte les mouvements de son regard grâce à un détecteur infra-rouge, et peut ainsi retransmettre les informations à l'unité centrale. Cette technologie lui permet de réaliser des peintures numériques uniquement avec les yeux. Nous pouvons également citer le cas de cet américain, Zac Vawter, qui a perdu une jambe lors d'un accident de moto : grâce à une prothèse bionique connectée aux nerfs et aux tendons du porteur, elle réagit aux impulsions nerveuses et s'active uniquement par la pensée, telle une véritable jambe. Zac Vawter est ainsi parvenu à monter à pied les 103 étages de la plus haute tour des Etats-Unis. Malheureusement, ce genre d'appareil n'est pas accessible à tous, et encore trop récent pour être développé sur le marché à des prix abordables (la prothèse bionique coûte actuellement six milliards de dollars).

Le « commun des mortels » est donc obligé de trouver d'autres méthodes, moins coûteuses et plus accessibles afin de pouvoir créer pour oublier la souffrance. Nous pourrions parler de nombreux artistes de toutes époques confondues, comme par exemple Pierre Auguste Renoir, célèbre peintre de la période impressionniste. Sur la fin de sa vie, il fut atteint de rhumatismes déformants allant jusqu'à la paralysie, ayant toujours une soif de peindre insatiable, assis sur son fauteuil roulant, il fixa son pinceau sur ses doigts à l'aide de bandelettes. Malgré cela, son travail resta toujours de grande qualité. Nous pouvons également citer le peintre espagnol Francisco Goya : devenu sourd à la suite d'une maladie

¹⁷ Gardou Charles, *Pascal, Frida Kahlo et les autres...*, op.cit, p-13.

(que l'on pense être la méningite), il créa une série de fresques appelée *Peintures noires* pour décorer la maison qu'il avait achetée et baptisée «maison du sourd». Plus son état de santé s'aggravait, et plus sa peinture se faisait sombre et angoissante.

Nous pourrions continuer à citer de nombreux artistes devenus handicapés sur la fin de leur vie, mais ceux qui nous intéressent réellement dans cette étude sont ceux devenus artistes *parce qu'ils* étaient handicapés. Ceux qui ont découvert, ou pris goût à l'art, après avoir eu un grave accident ou avoir été atteints d'une maladie incurable et qui ont par la suite dû changer leurs plans professionnels, leurs rêves, leur vie. C'est ainsi qu'ils en sont arrivés à découvrir ce que l'art peut apporter aux personnes handicapées, mais aussi ce qu'*eux-mêmes* peuvent apporter à l'art, avec leurs blessures, leurs fragilités et leurs sensibilités à fleur de peau.

Frida Kahlo (1907-1954) est une artiste-peintre mexicaine. A l'âge de 8 ans, elle fut atteinte de la poliomyélite, qui lui déforma le pied et lui valut le surnom de «Frida l'estropiée». A ce moment, cela n'affecta en rien sa vie : à l'âge de 16 ans, elle fut admise dans une prestigieuse école mexicaine et, malgré son intérêt pour les beaux-arts, elle se destina à une carrière de médecin. Jusqu'au 17 septembre 1925, où elle prit le bus pour rentrer chez elle après ses cours. Celui-ci effectua une sortie de route et percuta de plein fouet un tramway. Plusieurs personnes périrent dans l'accident, tandis que Frida fut empalée par une barre de métal qui la transperça de l'abdomen au vagin. Elle eut onze fractures à la jambe droite, tandis que son bassin, ses côtes et sa colonne vertébrale furent brisés. Elle resta immobilisée pendant trois mois, dont un qu'elle passa à l'hôpital. Les médecins avaient peu d'espoir qu'elle puisse remarcher un jour. C'était sans compter sa détermination et sa soif de vivre qui lui permirent d'accomplir cet exploit. Cependant, les premières années qui suivirent son accident, elle dut être alitée pendant de nombreux mois, dont neuf qu'elle passa immobilisée dans un corset en plâtre. C'est à ce moment là qu'elle se mit à peindre pour la première fois, afin de passer le temps, et de «tuer» la douleur. Sa famille fixa alors un baldaquin au dessus de son lit, où était accroché un miroir, afin qu'elle puisse peindre autre chose que ses pieds. Ses parents lui fabriquèrent également un chevalet spécial pour que Frida puisse réaliser ses toiles tout en étant allongée.

Ce fut alors le début d'une longue série d'autoportraits (55 sur les 143 tableaux qu'elle réalisa dans sa vie) car, comme elle le disait : «*Je peins des autoportraits parce que je me sens si souvent seule, parce que je suis la personne que je connais le mieux* » Effectivement, la douleur engendre la solitude, la solitude de l'être, la solitude de l'âme. Cela provoque également une fragilité, autant physique (due à la maladie) qu'émotionnelle, avec une

sensibilité à fleur de peau. C'est grâce à cette belle fragilité que les malades deviennent artistes : ils ont *besoin* d'extérioriser cette vulnérabilité et de vivre par l'art et *pour* l'art. Ainsi, la peinture de Frida Kahlo sera au centre de son existence et ce sera sa passion débordante pour cet art qui lui permettra d'affronter le purgatoire permanent qu'était sa vie.

Nous ne pourrons pas retracer son œuvre entièrement, tant celle-ci est riche et diversifiée, nous nous attarderons néanmoins sur ces autoportraits où elle montre (ou suggère) sa souffrance.

Tout d'abord, le tableau *Ma naissance*, réalisé en 1932, montre une femme allongée sur un lit, nous ne voyons pas son visage car celui-ci est recouvert d'un drap blanc allant jusqu'à la poitrine. La femme a les jambes écartées, en position d'accouchement, du sang recouvre les draps et nous pouvons distinguer la tête d'un nourrisson mort-né sortant de son vagin. Au-dessus de la tête de lit, un tableau qui représente visiblement une Sainte, seule témoin de la scène dramatique que dépeint *Ma naissance*.

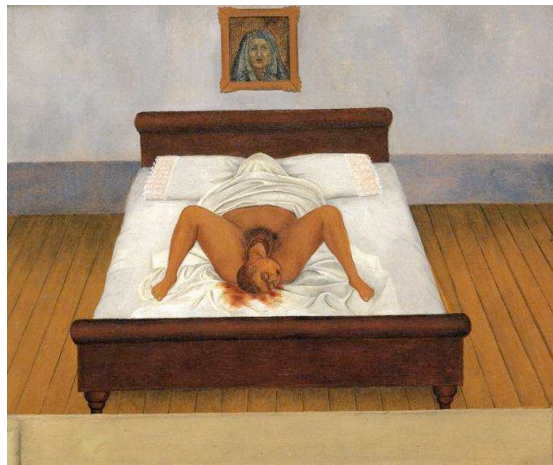


Figure 9 : Frida Kahlo, *Ma naissance*, 1932, huile sur métal, 31 x 35 cm, collection privée.

Au début des années 1930, Frida Kahlo est tourmentée par les fausses couches. Pourtant, les médecins l'avaient prévenue qu'elle ne pourrait jamais avoir d'enfants en raison de son bassin fracturé à trois endroits. Elle essaya malgré tout d'en avoir un. Elle fit sa première fausse couche en 1930 et sa deuxième en 1932. *Ma naissance* représente d'un côté, la douleur de vivre de Frida Kahlo, se montrant morte avant même sa venue au monde. D'un autre côté, nous pouvons aussi penser que la femme qui accouche d'un bébé mort-né pourrait être Frida mettant au monde un enfant qui est une partie d'elle même. D'autant plus que l'identité de la femme est voilée par le drap blanc, ce qui renforce cette hypothèse. Il s'agit donc d'un tableau à double sens, montrant la mort de l'artiste, mais aussi celle de son enfant.

Une autre œuvre montrant sa fausse couche et sa souffrance de femme handicapée est *L'hôpital Henry-Ford*, datant également de 1932.



Figure 10 : Frida Kahlo, *L'hôpital Henri-Ford*, 1932, huile sur métal, 31,1 x 39,3 cm, Fondation Dolores Olmedo, Mexico, Mexique.

Ici nous pouvons voir Frida, allongée sur un lit d'hôpital, baignant dans son sang, comme pour l'œuvre précédente. Nous pouvons observer six fils rouges, semblables au cordon ombilical, partant de son nombril, qu'elle tient fermement et chacun d'entre eux mène à une figure. En haut à gauche est représentée une vue en coupe du ventre et de l'utérus de la femme, au centre, un fœtus entièrement formé, certainement la représentation de son petit «Dieguito» qu'elle vient de perdre et à droite est montré un escargot, qui selon elle est la représentation de sa lente et douloureuse fausse-couche. En bas à gauche est représentée une forme mécanique qu'elle inventa, au centre, une orchidée, cadeau de Diego Rivera. Elle explique : «*Lorsque j'ai peint ceci, j'avais comme idée une chose sexuelle mêlée aux sentiments.*» Et enfin, à droite, son bassin fracturé, cause de son incapacité à avoir des enfants. Tout ceci baignant dans un univers surréaliste, à mi-chemin entre un lieu désert et un lieu urbain.

En ce qui concerne la représentation de ses fausses-couches, Frida Kahlo a parfaitement réussi à illustrer la douleur qui touche particulièrement les femmes handicapées : non seulement ces femmes souffrent à cause de la vulnérabilité de leur corps, des afflictions du quotidien, des difficultés pour se mouvoir et pour être autonomes. Mais elles doivent également se faire à l'idée que la plupart d'entre elles ne pourront jamais être mères. Car la maternité et le handicap étant rarement compatibles, soit elles sont stériles à cause de la maladie, soit elles mettent leur vie et celle de leur enfant à naître en danger, soit encore, dans le meilleur des cas, elles pourront accoucher mais ne pourront jamais s'occuper de leur enfant comme une mère « normale » pourrait le faire. Elles seront incapables de porter leur enfant

dans leurs bras, ne pourront jamais courir ou jouer avec eux et, dans certains cas, ce sont les enfants eux-mêmes qui finissent par s'occuper de leurs mères. Et ce n'est malheureusement pas dans l'ordre naturel des choses, c'est aux parents de s'occuper de leurs enfants, et non l'inverse.

Là où je veux en venir, c'est que *L'hôpital Henry-Ford* est une forme « d'hommage » aux femmes handicapées, mettant au jour les souffrances, parfois taboues, qu'elles endurent en secret. C'est une chose très difficile pour une femme de parler de son incapacité à avoir des enfants, d'autant plus lorsque c'est pour une raison aussi injuste qu'un accident de la route par exemple. Frida Kahlo a trouvé le courage (dans son désespoir) de parler de cette souffrance sans fin, bien plus douloureuse qu'une blessure physique.

A partir du milieu des années 40, la santé de Frida s'aggrave, elle est obligée de porter un corset en métal afin d'immobiliser sa colonne vertébrale et ainsi d'empêcher que les nerfs ne s'irritent. Elle se fait également amputer du pied à cause de la gangrène, et quelques années plus tard ce sera au tour de la jambe entière. Ses douleurs ne cessaient d'empirer, sans qu'elle en comprenne la raison. Sur la fin de l'année 1944, dans l'une de ses lettres au Docteur Léo Eloesser (l'un de ses plus proches amis) elle demande «[...] explique-moi le genre d'emmerdes que j'ai et dis-moi si ça peut être soulagé ou si je vais en crever de toute façon.»¹⁸ La femme forte qui n'avait cessé de se battre contre son corps par amour de la vie commençait peu à peu à perdre espoir. Ses peintures, qui agissent comme un exutoire, deviennent alors de plus en plus sombres. Son œuvre *Sans espoir*, peinte en 1945, montre l'artiste encore et toujours alitée au milieu d'un décor désertique, presque surréaliste, «éclairé» par la lune et le soleil.

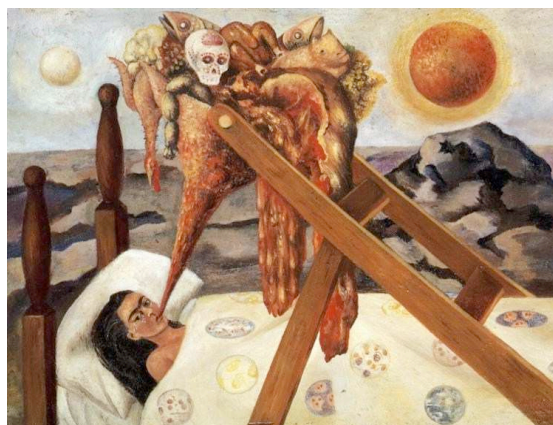


Figure 11 : Frida Kahlo, *Sans espoir*, 1945, huile sur toile, 28 x 36 cm, Fondation Dolores Olmedo, Mexico, Mexique.

¹⁸ Kahlo Frida, *Frida Kahlo par Frida Kahlo*, Christian Bourgois éditeur, 2007, p-300.

Au-dessus du corps de Frida est placé le chevalet qui lui permet de peindre allongée. Une masse informe est «crachée» de sa bouche, représentant entre autres une tête de mort, des cadavres d'animaux, des têtes de poissons etc. Cette forme est juchée sur le chevalet, prenant la place normalement réservée au tableau. Comme si cette masse abstraite était le rejet de ses douleurs, à l'instar de ses peintures. Elle paraît avoir baissé les bras, semblant ne plus avoir suffisamment de forces pour tenir son pinceau, envahie par le désespoir et la solitude qui la hantent.

Frida Kahlo est l'une des rares femmes de son époque à avoir réussi à transposer une telle souffrance poétique sur la toile. La création a agi comme un sauf-conduit pour l'artiste : c'était son moyen de vivre et de survivre, de s'exprimer, de se «défouler» lorsqu'il n'y avait plus aucun espoir. La peinture lui a procuré la force de supporter son quotidien d'handicapée. Selon André Breton, l'œuvre de Frida était un « *ruban noué autour d'une bombe* », où la fragilité se mélange à la brutalité de la vie pour créer une forme de recueil poétique flirtant avec l'horreur.

Certes, la douleur physique est un poison qui envahit le corps, qui le tue à petit feu, le restreint dans ses mouvements, dans ses actions. Mais la souffrance psychique est tout aussi cruelle, car elle est invisible aux yeux de tous, notamment des médecins : ils diagnostiqueront simplement le patient comme « fou », sans avoir la moindre idée du calvaire que peut endurer le malade mental. En général, les médecins auront tendance à préconiser l'enfermement à l'asile, solution des plus faciles pour « s'en débarrasser » et surtout pour le soustraire aux yeux de la société bien pensante. Il s'agit malheureusement d'un comportement commun à toutes les générations. Au Moyen-âge, les « fous » étaient condamnés au bûcher car ils étaient accusés de *sorcellerie* ; de nos jours, les fous, on les enferme. Méthode simple et efficace pour marginaliser ceux qui sont différents, sans chercher à les comprendre ou à savoir qui ils sont. L'être humain a toujours eu peur de ce qu'il ne pouvait pas (ou ne voulait pas) comprendre, ce qui est le cas des handicapés moteurs et mentaux : ils sont oubliés de la société car n'entrant pas dans les « normes ». Mais ce que nous ne voulons pas comprendre, c'est que les « fous » aussi ont des besoins, des rêves. Ils savent penser et sont parfois bien plus intelligents que la normale, ils vivent simplement dans une autre réalité.

Le travail d'un artiste, très controversé, comme David Nebreda est la parfaite illustration de la souffrance quotidienne que les malades mentaux peuvent endurer lorsqu'ils sont coupés du monde.

David Nebreda est un photographe espagnol né en 1952, à qui l'on diagnostique dans les années 70 une schizophrénie paranoïde, déclarée chronique en 1990. Il trouvera refuge dans la photographie à partir des années 80, durant lesquelles il réalisera ses premiers autoportraits en noir et blanc. Quelques années plus tard, il adoptera la photographie couleur et réalisera une nouvelle série d'autoportraits. Peu après cette série, il aura une crise due à la maladie et sera interné en asile psychiatrique à deux reprises. Ces internements consécutifs lui feront perdre tout contrôle et il entrera alors dans une période d'inactivité longue de sept ans.

Entre 1997 et 1999, il réalisa deux nouvelles séries d'autoportraits qu'il montra au public. Les réactions furent très vives, à mi-chemin entre incompréhension et indignation. Nombreux sont ceux à avoir déclaré que les photos de David Nebreda étaient obscènes, mais un éditeur remarqua le talent de l'artiste et publia un ouvrage lui étant entièrement dédié¹⁹.

David Nebreda se photographie la plupart du temps après des séances d'automutilation, mais il ne se mutile pas *pour* faire une photographie : il n'y a pas véritablement de mise en scène préméditée, il ne se mutile pas dans un acte de provocation. Il éprouve un véritable *besoin* de se mutiler, car cette action lui permet de prendre conscience de son corps pour ainsi l'aider à se créer une identité, par ce qu'il nomme son «*double photographique*²⁰». Selon l'artiste catalane Anna Guillo : «*l'identité ne peut être construite que par la destruction du corps, mais de façon à ce que ce corps renaisse d'une autre manière. Le corps réel de Nebreda est soumis à une lente destruction afin qu'existe le corps photographique.*²¹»

¹⁹ Nebreda David, *Autoportraits*, Léo Scheer Beau, Léo Scheer, 2000.

²⁰ *Ibid*, p.183.

²¹ Guillo, Anna., (2002). Le déplacement du sujet, Note sur David Nebreda, *La voix du regard*, (n°15), p.70. Tiré de <http://cerap.univ-paris1.fr/IMG/pdf/Nebreda-2.pdf>



Figure 12 : David Nebreda, *Après huit séances d'incisions sur la poitrine et les épaules, il atteint à une certaine tranquillité, l'hommage et le tribu étant alors accomplis.* 1989, Collection privée de l'artiste.

En ce qui concerne cet autoportrait datant de 1989, nous pouvons voir l'artiste, très amaigri (pour ne pas dire anorexique), les os saillants, allongé sur un lit, la tête et le bassin recouvert d'un drap blanc, supprimant ainsi l'identité et la sexualité de *l'individu*. Son torse est entièrement recouvert de scarifications sanguinolentes. En regardant cette photographie, nous ne pouvons nous empêcher de faire le parallèle avec les images d'archive des camps de concentrations nazi, les prisonniers étaient arrivés à cet état de maigreur et de fragilité du corps (et de «l'âme»). Néanmoins, ils n'avaient pas choisi cette souffrance, elle leur était imposée. Nebreda, pour sa part, a choisi d'être ainsi, et il l'assume. Certains critiques vont aller jusqu'à dire qu'il est sadomasochiste, mais le sadisme ce n'est pas cela. Ce terme a été défini par référence au Marquis de Sade, écrivain et philosophe du XVIIIème siècle, probablement fou, qui trouvait son plaisir en infligeant (ou en fantasmant) des sévices sexuels aux hommes, femmes et enfants de tout âge (y compris les nourrissons...). A l'inverse, David Nebreda - autant dans ses écrits que dans ses photographies – n'agit pas par sadisme, mais par désir de connaître son corps et son être.

Pour en revenir à l'autoportrait, nous ne pouvons pas rester de marbre face à ce corps à moitié mort, cette photographie agit comme un «*punctum (ce qui me point)*²²», elle nous fascine et nous repousse, nous interpelle, nous questionne. Est-ce un homme ? Est-il mort ? A-t-il été maltraité ? Rien de tout cela : David Nebreda s'est infligé ces blessures dans un

²² Barthes Roland, *La chambre claire. Notes sur la photographie*, Cahiers du Cinéma, Gallimard, Seuil, 1980, p.71.

«effort pour achever de naître²³». Cela peut sembler paradoxal, mais lorsqu'un corps (ou un «esprit») est souffrant, lui infliger des scarifications est un acte libérateur. On oublie la souffrance en s'infligeant une autre souffrance («soigner le mal par le mal»), et ainsi uniquement on parvient à se sentir *vivant*.

Un nouvel exemple de sa série des *Autoportraits* est cette photographie, où l'on peut voir le reflet de David Nebreda dans un miroir brisé et vieilli, avec des taches et des rayures sur la surface. En haut, à gauche du miroir, nous voyons le reflet d'une affiche où s'inscrit en lettres de sang «Primer dia» (premier jour), et à droite une seconde affiche avec «Sexto dia» (sixième jour). En bas, à gauche, inscrit sur le miroir «Padre cuchillo» (Père couteau) et à droite «Madre cuchilla» (Mère lame). Au centre du reflet, là où se situent les brisures du miroir, se tient David Nebreda, toujours aussi maigre, mais sans aucune mutilation. Il adopte une posture de crucifixion, bras tendus vers les affiches, comme si ces dernières étaient les extrémités de la croix. Le photographe (et modèle) ne regarde pas son reflet, puisqu'il s'est interdit de s'observer dans un miroir depuis les années 90. Comme il l'explique lors d'un entretien avec Anna Guillo : «Je n'ai jamais renoncé au miroir mais seulement à me contempler en lui. [...] Quiconque a vu une seule fois son image reflétée dans un miroir ne peut plus renoncer à lui.²⁴»



Figure 13 : David Nebreda, *L'ange de l'Annonciation*. Il signale les limites de la création originelle, de l'éducation propre et de la photographie, 2000, Collection privée de l'artiste.

Ce dernier est donc dans une tentative de renoncement au *moi* afin de renaître et d'atteindre son «double photographique», qui est un être non souffrant. Cet autoportrait, bien que moins

²³ Nebreda David, *Chapitre sur les petites amputations*, Léo Scheer, 2004, p.13.

²⁴ Guillo, Anna, *op.cit.*, p.72.

sanglant que celui vu précédemment, est tout aussi troublant : la maigreur de l'artiste mais aussi les salissures et les brisures du miroir viennent troubler le regard et perdre le spectateur.

En résumé, pour David Nebreda, l'acte de mutilation suivi par l'acte photographique agit comme une renaissance : la mutilation lui permet d'oublier la souffrance de son être et la photographie lui permet de prendre conscience de qui il est. Cette dernière a donc pour fonction de *témoigner*, puisque Nebreda ne se voit qu'à travers ses autoportraits et son «double photographique», son autre lui, « celui qui ne souffre pas puisqu'il n'existe que sur le papier photographique d'où la douleur est automatiquement évacuée. ²⁵ »

Comme nous avons pu le voir avec Frida Kahlo et David Nebreda, la douleur (qu'elle soit physique ou psychique), est « *l'auxiliaire de la création* » se plaisait à dire Léon Bloy. Pour le malade, elle est une véritable force créatrice, que nul ne peut arrêter. Elle permet à l'art de s'enrichir, mais elle permet aussi aux malades de devenir plus forts, de s'accepter comme ils sont, avec leurs fragilités, leurs forces et leurs faiblesses. La maladie n'est alors plus une *entrave* mais un *moteur*. Grâce à l'art, les malades renaissent et apprennent à vivre, tout simplement. Mais la souffrance n'est pas seule à pousser à la création, il y a également toutes les autres formes de handicap qui entravent la liberté de l'être : par exemple les personnes ayant perdu un ou plusieurs sens (la vue, l'ouïe...). Ce n'est pas une douleur physique à proprement parler, leur corps obéit à leurs désirs, ils ne sont pas dans l'obligation de rester alités, de passer des heures chez les médecins ou de prendre des médicaments à en perdre la raison. Mais, en ce qui concerne les aveugles, les sourds ou les muets, ils ne pourront pas s'exprimer librement, ils ne pourront pas observer la couleur du ciel ou la forme des nuages, ils ne pourront jamais entendre le son des voix de leurs proches ni connaître le bonheur d'écouter Mozart, Jacques Brel, Tchaïkovski et j'en passe des meilleurs. Néanmoins, ne possédant pas tous les sens, ceux qui leur restent seront nettement plus développés que la normale. Cela devient alors une force, les aidant à se surpasser et à être autonomes.

Nous pouvons par exemple citer Judith Scott, emblème de l'art brut, artiste trisomique sourde et muette. Elle découvre l'art sur la fin de sa vie, à 47 ans, n'ayant eu aucune formation ni sensibilisation artistique. En 1986, elle sort de l'hôpital spécialisé où elle vivait depuis de nombreuses années, pour être placée sous la tutelle de sa sœur jumelle. Cette dernière inscrit Judith dans un centre d'art pour personnes handicapées en Californie. Judith

²⁵ Guillo, Anna, *op.cit.*, p.70.

Scott sembla porter peu d'intérêt à ce centre, jusqu'au jour où une artiste invitée anima un atelier textile. Judith se mit alors à recouvrir de fils de laine colorés tous les objets qu'elle avait sous la main (ventilateur, parapluie, magazine), jusqu'à en faire des formes de cocon rendant l'objet de départ méconnaissable. A partir de ce moment, elle ne cessa jamais de créer ces cocons, qui étaient peut être la représentation de son monde intérieur.



Figure 14 : Judith Scott, *Objets secrets*, dimensions variés, date inconnue, Collège des Bernardins, Paris.

Nous pouvons également parler du photographe d'origine slovène, Evgen Bavcar. Né en 1946, il perdit la vue à l'âge de douze ans à la suite de deux accidents consécutifs. N'ayant jamais touché à un appareil photo auparavant, il réalisa sa première photographie à l'âge de seize ans. En 1972, il s'installa à Paris afin de faire une thèse en esthétique et en philosophie à la Sorbonne.

Au premier abord, être photographe et aveugle peut sembler paradoxal, voire déroutant. A ses débuts, Bavcar n'était pas pris au sérieux, les préjugés étant trop ancrés dans notre société. Et pourtant, la perte d'un sens décuple tous les autres : ainsi, les aveugles peuvent, par exemple, sentir la chaleur d'une couleur uniquement en la touchant, leur ouïe est beaucoup plus développée comme l'est également leur sens du toucher. Ils sont de ce fait capables de créer une image mentale de l'environnement qui les entoure et se construisent ainsi leurs propres images du monde. Evgen Bavcar réalise ces photographies en utilisant tous ses autres sens. Avec l'aide d'assistants qui lui décriront l'environnement, il va analyser la distance qui le sépare des objets ou modèles qu'il souhaite immortaliser, uniquement grâce aux sons et au toucher. Ainsi, la perte d'un sens n'empêche en rien la création : Beethoven a bien réussi à composer sa 9^{ème} symphonie en étant sourd. Alors pourquoi un photographe ne pourrait-il pas prendre de photos en étant aveugle ?

Sachant que l'étymologie de « photographie » est « l'écriture de la lumière », il est impossible d'écrire avec la lumière sans obscurité, l'une ne pouvant exister sans l'autre : comme le Yin et le Yang, la lumière et l'obscurité sont des *alter ego*. En d'autres termes, Evgen Bavcar est sans doute le mieux placé pour être photographe, comme il l'explique lui-même lors d'un documentaire télévisé : « *Le berceau de la photographie, c'est l'obscurité, c'est la chambre obscure. Comme je vis dans cette obscurité, n'est-ce pas, c'est tout à fait normal que je m'occupe de la photo. Je prends la photo très au sérieux. Je la prends à l'état zéro.*²⁶ »

L'état zéro comme Bavcar le nomme, est le noir absolu, la *camera obscura*, la Caverne de Platon. C'est pour cela qu'il photographie dans la nuit la plus totale, en balayant de lumière les motifs qu'il veut mettre en valeur. Le photographe joue également avec les genres : poses longues, surimpressions, portraits, autoportraits, nus, paysages. Bien que les registres soient très différents, on reconnaît sa « touche » surréaliste et presque mystique.



Figure 15 : Evgen Bavcar, *Nu aux mains*, photographie argentique, Collection privée de l'artiste.

La photographie *Nu aux mains* (de date inconnue) a été réalisée dans un espace clos, baigné dans l'obscurité la plus totale. Cependant, au centre de l'image, nous pouvons distinguer une femme nue, assise à même le sol, éclairée par un faisceau lumineux avec, pourtant, une partie du corps baignant dans l'ombre. Nous pouvons également voir des mains, en surimpression, venir se poser sur la totalité du corps du modèle. Ces mains, venues de nulle part puisque l'on ne distingue aucun autre corps hormis celui de la femme, donnent une dimension mystérieuse, qui nous emporte vers une autre vision de l'espace et de la réalité, typique de Bavcar.

²⁶ Evgen Bavcar, *photographe et aveugle.*, 2 min 3 sec, FR3, Paris 6, 21 octobre 1996.

Certes, il est non-voyant, ses yeux ne perçoivent pas la lumière, mais « *pour lui, la lumière vient d'ailleurs. Elle est un fait spirituel, dit-il. Les images qu'il restitue sont celles d'un monde sans objet, qu'il construit à partir de visions intérieures et d'interventions rythmiques de sa main, qui seules leur donnent une réalité spatiale.*²⁷ » Son esthétique pourrait se rapprocher des photographes du mouvement surréaliste comme Man Ray ou Hans Bellmer. Mais ce n'est pas une esthétique qu'il recherche, contrairement aux Surréalistes : Evgen Bavcar traduit simplement son monde intérieur, sa propre vision de la lumière et de ce qui l'entoure.

En résumé, Evgen Bavcar - bien qu'étant aveugle - a réussi à prouver que le handicap n'est pas un obstacle à la création, bien au contraire. Il a voulu aller au-delà de ses limites et des limites que lui imposait son handicap. Comme bien d'autres artistes avant lui, Frida Kahlo, David Nebreda, Judith Scott et tous les autres ne se sont pas cantonnés à leurs maladies. Ils se sont battus sans relâche pour vivre leurs vies, comme des personnes normales, pour s'exprimer et parler du handicap à travers l'art. Ils ont également réussi à prouver que, malgré leur apparente fragilité – qui peut susciter moqueries et mépris de la part de la société – ils sont bien plus forts que quiconque, car les handicapés savent ce qu'est la souffrance et savent passer outre la douleur. La création est alors devenue un but dans leurs vies : créer pour moins souffrir, créer pour mieux renaître.

Cependant, le parcours pour atteindre cette force de vivre est parfois long, il faut attendre l'élément déclencheur, celui qui amènera les personnes handicapées à la croisée des chemins. Le moment où ils auront le choix entre vivre ou survivre, la vie ou la mort. Certes, la mort peut être attrayante car elle libère la personne handicapée du supplice quotidien, mais choisir la mort, c'est choisir la solution de facilité. Toutefois, si le malade choisit de vivre, se déclenchent alors en lui une volonté, un courage et une joie de vivre bien plus forts que chez tout autre être humain « normalement » constitué. Car les personnes fragiles savent mieux que quiconque à quel point la vie est précaire et parfois injuste, mais si l'on arrête de se plaindre et que l'on se donne les moyens de l'apprécier à sa juste valeur, celle-ci peut devenir magnifique. L'art peut alors participer au fondement de cette nouvelle vie car il est, selon moi, le partenaire et *l'alter ego* de la fragilité.

²⁷ Ellenberger M., « Evgen Bavcar, visionnaire du noir absolu. », *Art press*, 1991, n°154, p. 47.

II : Tester les limites du corps humain : la douleur comme *leitmotiv*

a) Le corps au service de la performance

«Le nouveau support artistique est beaucoup plus direct : c'est le corps humain.²⁸»

Comme nous avons pu le voir dans le premier chapitre, la douleur inspire et pousse à la création. Celle-ci est représentée depuis des siècles dans l'iconographie de «l'homme de douleurs» : le Christ torturé et crucifié. A partir du XXème siècle – notamment lors de la seconde guerre mondiale – les souffrances infligées par les nazis aux détenus des camps de concentration poussèrent ces derniers à témoigner par le dessin. Celui-ci agissait comme une échappatoire mais pour les déportés, il s'agissait aussi de créer par instinct de survie. Ainsi, même s'ils ne s'en sortaient pas vivants, leurs dessins pourraient témoigner à leur place, dans l'espoir que l'être humain ne reproduise plus jamais les mêmes erreurs.

Ensuite, à partir des années 1940, les artistes commencèrent à parler de leurs *propres* douleurs, de la maladie et du handicap. Ainsi, nombreux sont ceux à être devenu artistes *parce qu'ils* étaient handicapés. La maladie les a inexorablement poussés vers l'art et l'art fut une renaissance pour eux. Ils ont appris à vivre avec leur fragilité, faisant de leurs faiblesses une qualité pour apporter un renouveau à l'art du XXème siècle. La création devint donc un but dans leurs vies : des artistes lourdement handicapés tels que Frida Kahlo, David Nebreda ou encore Evgen Bavcar surpassèrent leurs handicaps afin de pouvoir communiquer à la société que – malgré la fragilité de leurs corps ou de leurs âmes – ils étaient tout aussi capables de réaliser de grandes choses.

Cependant, «l'homme de douleurs moderne²⁹» possède plusieurs facettes. Ainsi, toujours en raison des bouleversements qui ont marqué le XXème siècle, certains artistes voudront s'affranchir des médiums traditionnels tels que la peinture ou la photographie. En effet, ils commenceront à penser leurs corps comme *outil* et médium. Ce ne sera donc plus la douleur qui sera moteur de création, mais plutôt le *désir* de douleur. Ou, plus précisément : apprendre à connaître les limites de son corps, et ainsi voir jusqu'où celui ci peut aller *pour l'art*.

²⁸ Oskar Schlemmer cité par Tracey Warr, in *Le corps de l'artiste*, Phaidon, p.12.

²⁹ Employé par P. Ardenne, in *L'image corps. Op.cit.*

Afin de mieux comprendre les motivations d'artistes (ou de mouvements artistiques) tels que les actionnistes viennois ou le body art, nous devons préciser certains points, notamment historiques.

Le XXème siècle a été un siècle de souffrance, de guerre, de douleur et d'affrontement d'idéaux manquant parfois de bon sens. Nous pourrions dire que la tragédie de ce siècle débuta avec la première guerre mondiale - qui marqua ses contemporains par son ampleur, sa durée et sa barbarie et où l'abomination connut son paroxysme. Les intellectuels et artistes de l'époque furent marqués à vie et pour cette raison naissent des mouvements artistiques et littéraires bien différents du XIXème siècle. Nous pouvons citer comme exemple le mouvement Dada qui naîtra en 1916, le but des Dadaïstes étant de réagir à l'absurdité de la première guerre mondiale avec humour, dérision et provocation.

Durant l'entre-deux guerres, au début des années 1920, naîtra le mouvement du surréalisme prônant la pensée, l'imagination, le rêve et la mémoire. André Breton définira le surréalisme dans son célèbre manifeste publié en 1924 :

«Surréalisme, n. m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale. [...] Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure[...], à la toute puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée.»³⁰

Avec le surréalisme, il s'agira en quelque sorte de se détacher du traumatisme récent de 14-18, en laissant de côté la réalité brutale et en privilégiant le rêve et l'imagination. Cependant, le repos qu'apporta l'entre-deux guerres fut de courte durée. Dès 1923, le fascisme italien et le national socialisme allemand prirent de l'ampleur. Peu de temps après débutera la seconde guerre mondiale en 1939 : et ceux ayant connu la première guerre et croyant avoir atteint le summum de l'horreur découvriront ce que les nazis faisaient subir aux déportés. Le traumatisme s'intensifiera à partir de 1945, lorsque le régime nazi sera anéanti par les troupes alliées et que l'horreur des camps sera révélée à tous. En effet, les camps de concentration n'œuvraient pas uniquement pour éliminer les déportés, mais étaient également le théâtre

³⁰ Breton André, *Manifeste du surréalisme*, Collection Folio essais, Gallimard, 1979, p.36.

d'expérimentations sur des être vivants commises par des «scientifiques» fous tels que Josef Mengele³¹ ou Carl Clauberg³². Les expériences menées par les nazis étaient prétendument faites par «amour» de la science. Ainsi, Mengele s'intéressa aux jumeaux. Grâce à eux, il pensait pouvoir créer le gène parfait de l'Aryen. Carl Clauberg quant à lui fit des expériences sur la stérilisation des femmes juives et tziganes. Sans anesthésie, il injectait dans l'utérus de ses «patientes» – le terme exact serait plutôt «cobayes» – des produits toxiques et des acides, qui rendaient la douleur si intense que la plupart d'entre elles mouraient de crises cardiaques. Mais eurent aussi lieu des expériences avec le gaz moutarde, des expériences sur la résistance au froid, des essais pour déterminer le degré de résistance des chaussures de la Wehrmacht... Et de nombreuses autres expériences toutes plus invraisemblables et abominables les unes que les autres.

Ainsi, cette guerre cruelle et dévastatrice qui marqua le monde entier fit une centaine de millions de morts (civils et militaires) en six ans seulement. Le traumatisme engendré fut si important qu'il a fallu de nombreuses années aux survivants pour se reconstruire (pour ceux qui en étaient encore capables). Puis, à la fin de la seconde guerre mondiale, des conflits entre les belligérants et la course à l'armement nucléaire instaurèrent un climat de tension que l'on surnomma «la guerre froide». La paranoïa s'installa, notamment entre les deux grandes puissances victorieuses que furent les Etats-Unis et l'URSS et engendra de nouveau des conflits majeurs comme la guerre du Viêtnam, celles d'Indochine et d'Afghanistan.

Par ces quelques exemples, je veux montrer que le XXème siècle fut tourmenté par des horreurs sans nom et que la population réalisa à quel point la cruauté humaine était sans limite. Ainsi, les artistes ont cherché à se révolter, à représenter la folie de ces conflits et à montrer la grande instabilité de la situation mondiale. Par les diverses tortures commises durant ce siècle, un nouveau rapport au corps humain s'est créé. Ainsi les artistes ne se contenteront plus de peindre derrière un chevalet ou de regarder dans le viseur de leurs appareils photographiques, mais éprouveront le besoin d'*agir* et de dynamiser l'art. Leur corps devient un *médium* et grâce à lui, ils trouvent une nouvelle façon d'exprimer ce qui les a révoltés.

En effet, le corps comme médium prit forme au début des années 1950 avec le mouvement de *l'action painting* et Jackson Pollock comme principal leader. Il supprima le

³¹ Médecin d'Auschwitz, surnommé «l'ange de la mort», qui participa à la sélection des déportés destinés au gazage immédiat et fit subir aux autres des expériences pseudo-scientifiques.

³² Médecin d'Auschwitz et de Ravensbrück, spécialisé dans les expériences faites aux femmes.

chevalet et déposa au sol des toiles de très grand format : en agissant autour et à l'intérieur de la toile, l'artiste était obligé de se déplacer pour réaliser son œuvre. Comme l'explique Amélia Jones : «*Le processus de peinture prenait autant d'importance que l'œuvre qui en était l'aboutissement, et la manière dont l'artiste imprimait sa marque sur la toile devenait le sujet de l'œuvre d'art.*³³» C'est donc le rapport à la toile, le corps en action et agissant dans l'espace qui était important pour Pollock, tandis que l'œuvre n'était que le résultat et la trace d'une action.

Dans le même ordre d'idées naîtra, vers 1954, le mouvement japonais *Gutai*. Le corps en action réalisant des œuvres souvent éphémères est privilégié par ce mouvement, probablement l'un des précurseurs de la performance et du body art.

L'un des principaux acteurs du mouvement *Gutai* fut Saburô Murakami (1925-1996). Il débuta dans le groupe japonais *Zero-Kai*, avant de participer à la création du mouvement *Gutai*. Il marqua les esprits avec sa performance *Traverser plusieurs écrans de papier* réalisée à l'Ohara Kaikan de Tokyo lors de la première exposition d'art *Gutai*.

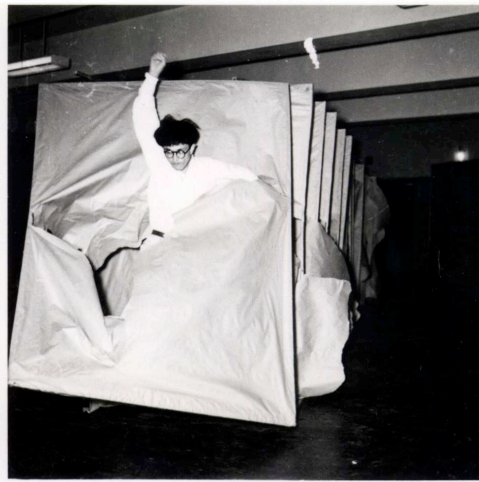


Figure 16 : Saburô Murakami, *Traverser plusieurs écrans de papier*, bois et papier kraft, Tokyo, 1956.

Cette performance relève en premier lieu d'un acte violent et brutal, car il s'agit de perforer des toiles par un acte presque «meurtrier». L'artiste tue le support même de l'art depuis des générations. En second lieu – en lien avec le premier –, il s'agit d'un geste libérateur car Murakami supprime la surface classique de l'œuvre d'art afin de s'en libérer pour que le seul objet d'art soit le corps et l'action entreprise par celui-ci. Comme il

³³ Jones A. – Warr T., *Le corps de l'artiste*, Phaidon, p.49.

l'explique : «*Il faut cesser d'adapter et de manipuler la toile. Nous devons au contraire focaliser nos sens en un point ; de là, ils vont éclater sur la toile et prendre une forme tangible.*³⁴». Par cette action, Saburô Murakami fait donc de son corps – et de l'action réalisée par celui-ci – œuvre d'art. Il est l'un des précurseurs de ce que sera l'art des années 1960-1970.

En dernier lieu, cet acte est performatif et durand. En effet, ce qui est testé dans cette performance (de manière voulue ou non par l'artiste), c'est la résistance physique du corps : traverser sept écrans – de papier, certes – relève bien d'une performance physique où la résistance du corps de l'artiste est mise à l'épreuve.

Lors de la période de transition artistique que furent les années 1950 et 1960, l'Action painting de Jackson Pollock et le mouvement Gutai influencèrent les mouvements à venir - qui se feront de plus en plus radicaux -. L'art commencera à sortir des galeries pour s'ouvrir à un public plus large, et plus uniquement aux amateurs d'art. Le corps, quant à lui, sera réellement mis à l'épreuve, supplantant le support classique de l'artiste qu'était le chevalet. Les performances et happenings se feront plus fréquents, l'art deviendra donc éphémère. Le but n'étant plus de créer la peinture parfaite que l'on pourrait accrocher dans son salon ou dans des galeries, mais de faire réagir les spectateurs, de les faire se questionner et, parfois même, de les faire participer à la création de l'œuvre. Mais pour les artistes, il s'agissait aussi d'une mise à l'épreuve de soi, de transgresser les tabous pour tester la résistance du corps humain à la souffrance, et ce jusqu'à prendre les risques les plus fous, voire jusqu'à frôler la mort.

Dans cette même perspective de mise à l'épreuve du corps, de renonciation au confort de l'atelier d'artiste et de réalisation d'œuvres éphémères - mais éternelles par leur force de création comme par la violence qui émane parfois de certaines performances – naîtra l'actionnisme viennois³⁵. Ce groupe d'artistes – tous originaires d'Autriche – fut particulièrement marqué par la guerre puisque l'Autriche fut l'un des pays à souffrir le plus de la dictature nazie. A la fin de la guerre, les Autrichiens baignèrent dans un climat d'instabilité, de tension et de culpabilité : leur pays fut le premier à être envahi par l'Allemagne, fut également l'un des plus détruits, et aussi et surtout Adolf Hitler était lui-même natif

³⁴ Saburo Murakami, *Gutai*, 1955, cité par Jones A. – Warr T., in *Le corps de l'artiste*, op.cit., p.52.

³⁵ Traduction française pour définir le terme allemand du « Wiener Aktionismus ».

d'Autriche. Les Autrichiens se sont donc fortement questionnés sur leur identité et leur rôle dans cette guerre.

Pour en revenir à l'actionnisme viennois, il est donc né en Autriche au début des années 1960, avec comme principaux acteurs Hermann Nitsch, Otto Mühl, Günter Brus et Rudolf Schwarzkogler. L'actionnisme entretenait un fort rapport aux émotions, aux rituels et pourrait se rapprocher de l'expressionnisme. Les performances étaient réalisées comme des rituels – proches de ceux pratiqués par différentes religions – «*destinés à mettre artiste et public en état d'expiation et de catharsis.*³⁶». Nous pourrions dire que les actionnistes viennois entretenaient un rapport au corps humain frôlant le sadomasochisme – bien que leurs performances soient souvent minutieusement mises en scène – puisque leur but était principalement de briser les tabous liés au corps (qu'il soit nu, mort, torturé etc.) que la société s'était tacitement imposés après le traumatisme – encore très récent – de l'Holocauste. Nous pouvons ainsi constater chez les actionnistes une forme de culpabilité et de souffrance, souffrance qu'ils essayent d'exorciser par leurs mises en scènes violentes et radicales, voire une forme «d'autopunition» pour peut-être tenter de se racheter aux yeux de la société. A ce titre, comme le constate Lorand Hegyi³⁷ en parlant d'Hermann Nitsch :

«Il y a en lui quelque chose de profondément autrichien, une psychopathologie très intériorisée de la souffrance et de la punition. Cette pathologie est présente dans le freudisme comme dans l'actionnisme.»³⁸

En effet, cette *pathologie de la souffrance et de la punition* est très présente chez les Autrichiens d'après-guerre. Et elle ne se retrouve pas uniquement dans l'œuvre d'Hermann Nitsch, – que nous verrons un peu plus tard – mais également chez les autres actionnistes, comme notamment Rudolf Schwarzkogler.

Ce dernier, né à Vienne en 1940, y fait ses études dans une école de graphisme. Au début des années 1960, il rencontre le groupe des actionnistes viennois duquel il reste toutefois quelque peu à l'écart (ce qui aura pour conséquence de le marginaliser par rapport à Hermann Nitsch, Otto Mühl et Günter Brus). Car, contrairement à ses aînés, Rudolf

³⁶ Jones A. – Warr T., *op. cit.*, p.92.

³⁷ Directeur du musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.

³⁸ Azimi Roxana., *op. cit.* p.35.

Schwarzkogler réalise ses *Aktions* en privé, avec son modèle – et ami – Heinz Cibulka et en compagnie du photographe Ludwig Hoffenreich chargé d’immortaliser les performances.



Figure 17 : Rudolf Schwarzkogler, *Aktion 3*, photographie argentique, format inconnu, 1965, Vienne - Autriche.

La plupart des *Aktions* de Rudolf Schwarzkogler représentent un corps mutilé, martyrisé et ensanglanté. Nous constatons néanmoins que les dégradations corporelles mises en scène par l’artiste le sont sous forme d’indices : des pansements, du sang, des scalpels ou toute autre forme d’objet tranchant. Et le tout dans un décor aseptisé, renvoyant au milieu médical, lequel n’est pas anodin car, comme l’explique Sophie Delpeux :

«[...] les violences suggérées par les mises en scènes se réfèrent à d’autres blessures. L’ambiance de laboratoire que créé Schwarzkogler n’est pas sans évoquer les tortures et les expériences des nazis. [...], l’artiste est né en Autriche en 1940, avec l’occupation russe comme rappel constant du crime auquel son père, médecin de l’armée du Reich, avait participé.³⁹»

Ainsi, ses *Aktions* peuvent laisser penser que Schwarzkogler fait son «mea-culpa» : vivant dans l’ombre d’un père ayant participé aux horreurs de la guerre, le corps souffrant agit alors comme une rédemption et Schwarzkogler, cherchant à oublier la culpabilité qui pèse sur lui, mêle de cette façon art/fiction et réalité historique.

³⁹ Delpeux Sophie, «Document d’époques : fiction et tortures.» *Artpress*, Hors-série n°4, «L’horreur», 2001, p.108.

Comme pour la plupart des actionnistes, les performances qu'il réalise se rapprochent du rituel, mais ne sont pas destinées à un public. La mise en scène de la souffrance est minutieusement conçue, et parfois uniquement suggérée :

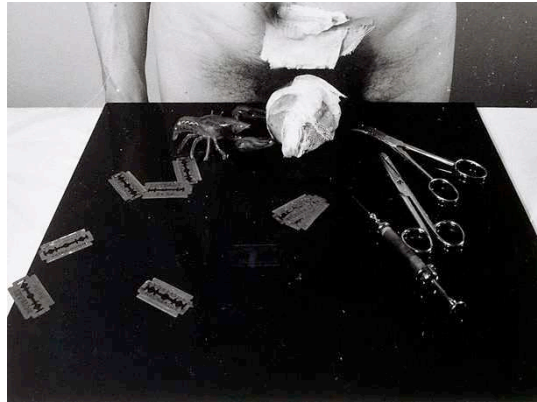


Figure 18 : Rudolf Schwarzkogler, *Aktion 2*, photographie argentique, format inconnu, Galerie Krizinger, Vienne, 1965.

Avec *Aktion 2*, nous pouvons voir une table (faisant écho aux tables d'opération) sur laquelle sont disposées de nombreuses lames de rasoirs (immaculées), deux paires de ciseaux et une seringue. En arrière-plan, reposant sur la table, nous distinguons un sexe recouvert de bandages, comme s'il avait été mutilé. Et cependant, aucune tache de sang ne peut venir confirmer cette hypothèse.

Rudolf Schwarzkogler, mort très jeune, ne laissa aucun texte explicatif, ce qui sema le trouble chez les critiques et artistes de l'époque : n'ayant donné que peu de détails sur ses *Aktions*, l'artiste laisse à croire à de réelles mutilations faites sur un être humain (au moment des performances, personne ne savait qu'il s'agissait de mises en scène sur un modèle). Le monde de l'art a ainsi longtemps pensé qu'il s'agissait d'automutilations, jusqu'à fantasmer sur son suicide quand, dans les années 1970, circulera la rumeur que Schwarzkogler serait mort à la suite d'une mutilation⁴⁰. En réalité, il se défenestra en 1969, continuant ainsi à laisser planer le doute sur ses *Aktions*. La reconnaissance de son œuvre n'advient que post-mortem, et bien que plus discret que ses aînés, il deviendra l'une des personnalités phare de l'actionnisme viennois.

Si l'œuvre de Rudolf Schwarzkogler fut connue post-mortem, elle reste néanmoins une part importante de l'actionnisme viennois. Mais l'artiste qui restera le plus dans les

⁴⁰ En décembre 1972, le critique d'art Robert Hugues rédigea un article pour le *Time magazine* qui fit polémique : «The decline and fall of the Avant-garde». Le critique laissait entendre que Rudolf Schwarzkogler serait mort d'une autocastration.

mémoires est probablement Hermann Nitsch, le leader des actionnistes. Né en 1938 à Vienne, il passa son enfance sous l'occupation nazie, puis russe et enfin américaine. Au long de ces différentes occupations, il fut marqué par les oppositions politiques et culturelles :

«Quand j'avais six ans, j'entendais des "Heil Hitler" puis nous avons été occupés par les Russes, puis par les Américains qui disaient du mal des Russes, qui eux-mêmes disaient du mal du capitalisme. J'ai compris que la politique n'est rien. On veut que ce soit le monde extérieur qui change, mais on doit d'abord se changer⁴¹».

Son œuvre n'est en rien politique, mais l'artiste a malgré tout été marqué par cette période d'instabilité que connut l'Autriche d'après-guerre. Son éducation sera très axée sur la religion mais aussi sur le dessin, encouragé en cela par son grand-père amateur d'art. A l'instar de Rudolf Schwarzkogler, il a fait ses études dans une école de graphisme, mais rêve d'être peintre d'église.

A l'âge de dix-neuf ans, en 1957, Hermann Nitsch créa «l'Orgien Mystérien Theater» (Théâtre des orgies et des mystères). Bien que très croyant, il réalisa des performances lors de ses orgies qui se situent plutôt entre rites religieux et rites païens. La première de ses «Actions» se déroula dans l'atelier d'Otto Mühl en 1962 : Nitsch était habillé d'une longue robe blanche, attaché au mur en position de crucifixion.



Figure 19 : Hermann Nitsch, *Première action*, Vienne, 1962.

Lors de cette action, il se fit asperger la tête et le corps de sang, qui vient maculer sa robe blanche (renvoyant à une aube). Cette *première action*, exécutée à huis-clos, fut photographiée en guise de trace. La performance renvoie évidemment à la Passion du Christ, tant par la posture de crucifixion adoptée par Nitsch que par l'aube blanche évoquant les

⁴¹ Azimi Roxana., « Hermann Nitsch », *Le journal des arts*, 2010, n°336, p.35.

vêtements religieux. Ainsi, comme l'explique Amelia Jones : «*La "peinture" sanglante, dans ce rite à la fois païen et chrétien, était censée apporter un apaisement spirituel*⁴²» Par ces actions, Nitsch espère accéder à la rédemption par le sacrifice, lequel peut sembler blasphématoire même si un certain nombre de religions pratiquent le sacrifice animal en offrande. Citons par exemple les Tamouls⁴³ qui – pour clore une période de carême – sacrifient une chèvre en offrande aux dieux avant d'entamer le rituel de la marche sur le feu en guise de purification de l'être.



Figure 20 : Cérémonie Tamoul. Sacrifice d'une chèvre (A gauche). Marche sur le feu (A droite).

La mythologie gréco-romaine contient, elle aussi, de nombreux sacrifices destinés à satisfaire les dieux et les Chrétiens, quant à eux, considèrent que Jésus s'est lui-même sacrifié pour sauver les Hommes.

Ainsi, par les sacrifices exécutés lors de ses actions, Hermann Nitsch entretient vraisemblablement un rapport intense à la religion. Après sa *première action*, l'artiste entama une escalade vers le spectaculaire et le sanglant : son OMT⁴⁴ prit une plus grande ampleur, les performances furent réalisées en public, dans son château de Prinzendorf (Autriche). Il se fit par exemple crucifier tandis que des assistants éviscéraient un agneau sur lui ou sur un participant (l'agneau évoquant également la figure de la religion chrétienne⁴⁵) : la mise en scène était méticuleuse, avec un orchestre symphonique chargé d'accentuer la tension des sacrifices. Cet orchestre symphonique jouant devant tant d'horreur n'est pas sans renvoyer aussi – selon moi – aux camps de concentrations nazis où, lors d'interminables appels et/ou exécutions sous la neige, un orchestre jouait des classiques tels que Richard Wagner avec une forme d'ignorance ou de dédain face aux événements qui se déroulaient sous ses yeux (durant

⁴² Jones A. – Warr T., *Le corps de l'artiste, op. cit.*, p.92.

⁴³ Peuple originaire de l'état du Tamil Nadu en Inde et du Nord-Est du Sri-Lanka.

⁴⁴ «Orgien Mysterien Theater», *Théâtre des orgies et des mystères*.

⁴⁵ A ce propos, cf. supra. Chapitre 1-a « *L'homme de douleurs* ».

la guerre, les orchestres étaient bien évidemment contraints à jouer.) Mais pour Nitsch, l'orchestre se justifiait uniquement pour dramatiser et rythmer les orgies.

Par la suite, les actions d'Hermann Nitsch devinrent de plus en plus longues : d'une vingtaine de minute au départ, elles passèrent à plusieurs heures, l'horreur et la démesure semblant ainsi atteindre une apogée. En effet, l'artiste Marina Abramovic participa à l'une de ces performances d'un autre genre et, comme elle l'explique :

«J'ai participé, en 1975, à une performance de vingt-quatre heures, mais après douze heures, j'ai perdu toute motivation, je ne supportais plus l'odeur du sang, j'avais la nausée.⁴⁶».

Ainsi, même si le corps humain lui-même n'était pas torturé, les actions d'Hermann Nitsch mettaient à rude épreuve la résistance physique et mentale, car supporter l'odeur et la vue du sang est en soi une épreuve pour tout participant aux orgies, même pour Marina Abramovic pourtant habituée à mettre son corps en jeu.

Nitsch cependant continua à repousser la durée de ses performances, jusqu'à sa célèbre «orgie» de six jours réalisée en 1998. Elle se voulait l'apogée de son œuvre : plus de cinq-cents participants, des milliers de litres de sang animal et dix mille mètres de toile de lin furent nécessaires pour ce théâtre spectaculaire dans l'horreur.



Figure 21 : Hermann Nitsch, Théâtre des orgies et des mystères, *Six jours à Prinzenhof*, Performance, Autriche, 1998.

⁴⁶ Azimi Roxana., « Hermann Nitsch », *Le journal des arts*, op. cit. p.35.

Pour clarifier, par l'intermédiaire de ces *actions*, Hermann Nitsch cherche la rédemption par la pénitence, les sacrifices et le concept de martyr : la religion et le concept de «l'Homme de douleurs» sont donc bien le fil conducteur de son œuvre radicale. Son théâtre des orgies et des mystères fonctionne tel une messe ou un rituel prônant le concept de la vie et de la mort. Le corps humain (bien que non souffrant) est malgré tout mis à l'épreuve puisque les participants aux orgies doivent supporter l'odeur, la texture et la vue du sang en très grande quantité sans pour autant agir. Cela pourrait être perçu comme une métaphore de la guerre, et nous pourrions penser que Nitsch nous interpelle par cette accumulation de sang et de cadavres (animaux), tout en nous suggérant que si nous sommes choqués par ces quelques performances sanguinolentes, ce n'est pourtant en rien comparable à ce qu'ont commis les nazis.

Ainsi, comme nous avons pu le voir avec Rudolf Schwarzkogler et Hermann Nitsch – ces deux figures phares de l'actionnisme viennois – la théâtralisation de la douleur et du sacrifice agit comme un acte de rédemption, une façon pour les actionnistes d'oublier leurs fautes de la seconde guerre mondiale. Par ailleurs, il s'agit aussi de bousculer les mœurs et tabous de la société d'après-guerre, peut-être pour leur permettre d'aller de l'avant et de les empêcher de ressasser le passé douloureux de l'Autriche.

Le corps souffrant ne l'est pas réellement, il n'est que suggéré : les actionnistes – par leurs mises en scènes frôlant l'horreur – cherchent à marquer les esprits comme à tester l'endurance du corps (qu'elle soit physique ou psychique). En repoussant sans cesse les limites du supportable, ils marquèrent ainsi la génération des années 1960/1970.

b) Tester les limites du corps humain.

« *Pour nous sentir vivre, nous avons besoin d'expériences violentes*⁴⁷. »

Comme nous l'avons vu précédemment, l'actionnisme viennois fut un mouvement éphémère⁴⁸ mais radical, qui fit beaucoup parler de lui lors d'une période mondiale (et autrichienne) troublée par le souvenir de la Shoah comme par le climat de tension instauré par la guerre froide. Par leurs *actions*, les actionnistes viennois recherchèrent d'un côté la rédemption par le sacrifice, et de l'autre souhaitèrent provoquer la société stérile et prude des années 1960. Leurs performances étaient pour la plupart soigneusement mises en scène, les artistes ne mettaient donc pas réellement leurs vies en danger.

Cependant, les artistes de l'art corporel (*body art*) repousseront les limites qu'avaient posé les actionnistes : ils iront au-delà de ce qu'un être humain peut normalement supporter, repousseront les limites de leurs corps, cherchant sans cesse à surpasser la douleur. Les performances seront pour la plupart moins morbides, il n'y aura pas des milliers de litres de sang déversés sur le public, mais c'est l'artiste lui-même qui se soumettra à des situations réellement dangereuses, laissant le public dans l'angoisse et l'incapacité d'agir. Ainsi, la recherche de la douleur motivera leurs performances : scarifications, tortures et endurances seront les maîtres-mots de ce mouvement.

Afin de pouvoir aborder cette partie au mieux, précisons toutefois certains points. L'être humain a toujours entretenu un rapport ambigu et malsain avec la souffrance : malade ou handicapé, il serait prêt à donner son âme au diable pour ne plus jamais souffrir. Mais paradoxalement, lorsqu'il est en bonne santé, il ferait tout pour voir jusqu'où il est capable d'endurer la douleur, ce qui peut – dans certains cas – devenir une véritable drogue.

Nous pourrions ainsi parler de certains rituels initiant à la douleur et qui – pour la plupart d'entre eux – ont des origines très anciennes. En effet, certaines populations africaines (notamment au Burkina Faso et au Mali avec les Mossi ou les Gourmantché) ont pour tradition de se scarifier le visage des tempes jusqu'au menton car, selon la légende, c'est un lion qui aurait griffé un enfant pour sceller l'amitié entre les différentes tribus africaines.

⁴⁷ Michel Lacroix, *Le culte de l'émotion*, cité par Paul Ardenne in *Extrême, esthétiques de la limite dépassée*, Flammarion, 2006, p.24.

⁴⁸ L'actionnisme viennois durera environ une dizaine d'année, excepté pour Hermann Nitsch qui continua ses orgies pendant plusieurs années.

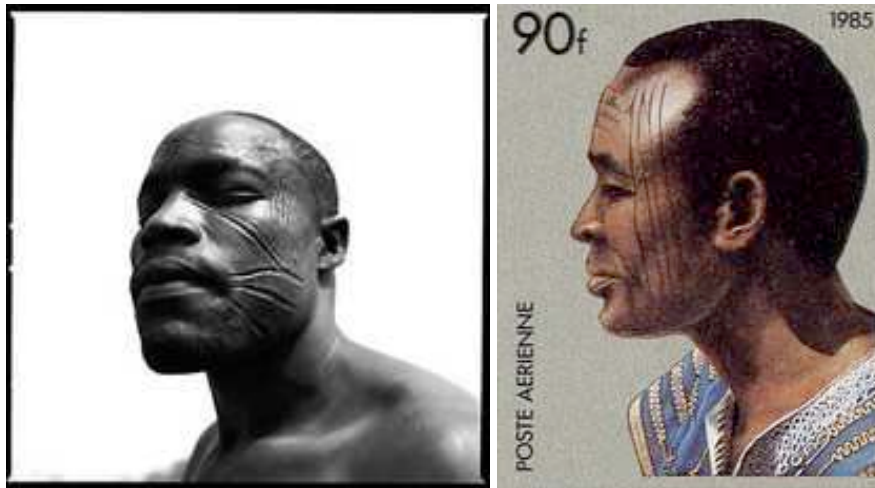


Figure 22 : Scarification de la tribu Mossi (à gauche) et Gourmantché (à droite).

Mais la scarification a également un but social et esthétique et, pour la plupart des ethnies, il s'agit avant tout d'un rituel de passage à l'âge adulte ou d'un rite d'appartenance à un groupe. Cependant, la scarification « moderne » diffère quelque peu des rites africains même si pour certains, elle est tout aussi esthétique qu'un tatouage ou un piercing. Néanmoins, elle est surtout répandue chez des adolescents appartenant souvent aux « groupes » gothique ou punk, mal dans leurs peaux et considérant la scarification comme un acte de « guérison » ou d'autopunition. Car, à l'instar de David Nebreda, l'acte de s'automutiler peut faire croire à une sensation de « bien-être », certes paradoxale mais qui s'explique par le fait que – durant l'acte de mutilation – des endorphines soient sécrétées par le corps ce qui apporte cette sensation de « bien-être », qui peut même conduire à une addiction.

S'agissant des rituels sociaux prônant la douleur comme culte, nous pourrions également parler du Kung-fu Shaolin, art martial traditionnel chinois⁴⁹, héritage d'une tradition millénaire. En effet, grâce à des prières et des procédés de concentration extrême, les moines Shaolin sont ainsi capables d'une résistance remarquable à la souffrance.

⁴⁹ Le monastère des moines Shaolin se situe dans la province du Henan, sur le mont Songshan qui est l'une des cinq montagnes sacrées de Chine.



Figure 23 : Démonstration du Kung-fu Shaolin.

Ils mettent à l'épreuve leur corps et leur psychisme pour réaliser des actes que peu d'êtres humains sont capables d'accomplir. En d'autres termes, l'homme a toujours cherché à repousser les limites de son corps par des pratiques relevant souvent du rituel.

Dans le milieu artistique, l'art corporel se rapprochera de ces traditions millénaires – parfois en s'en inspirant – en cherchant à tester l'endurance du corps et à sans cesse repousser le seuil de souffrance acceptable. Contrairement aux artistes handicapés qui utilisent l'art pour exorciser leurs douleurs, le body art ira à la recherche de cette douleur, aux risques et périls des artistes performeurs.

Ainsi, l'art corporel naîtra peu de temps après les actionnistes viennois, approximativement entre 1965 et 1970. Pour les artistes, le but est d'utiliser leurs corps comme œuvre d'art et comme sujet d'expérimentation. Afin d'être plus précis, nous pourrions rappeler la définition du dictionnaire *Larousse* :

« L'art corporel (appelé body art aux États-Unis) se fonde sur le corps comme sujet d'expérimentation, appelé à révéler les potentialités physiques, sensorielles et spirituelles de l'être à travers des actions, ou performances ; il apparaît non seulement comme «structure physique», mais aussi comme “structure sociale”. La photographie et la vidéo s'intègrent à l'œuvre, la complètent et la prolongent.⁵⁰ »

En effet, à l'instar des actionnistes, les artistes du body art réalisent des performances, souvent publiques, et le seul moyen de garder une trace de l'œuvre est – comme le précise le

⁵⁰ Larousse encyclopédie. Tiré de : <http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/corporel/37436>

Larousse – de photographier ou filmer la réalisation de l'artiste. De cette façon, la photographie et la vidéo ne possèdent plus le statut d'œuvre d'art, mais se font outils pour permettre de garder trace d'une œuvre éphémère.

Au début des années 1960, l'art corporel débutera « timidement » avec *les anthropométries* d'Yves Klein. Toujours dans la même optique des actionnistes viennois et du mouvement Gutai, Yves Klein cherche à supprimer le support traditionnel du peintre afin de n'utiliser que le corps – celui-ci devenant l'objet même de l'artiste. Dans cette optique, il utilisera des femmes nues, recouvertes de son célèbre Bleu Klein pour ensuite « imprimer » le corps de ses modèles/objets sur de grandes toiles. Chez Yves Klein, le corps n'est pas mis à l'épreuve, mais il devient objet, l'objet du désir de l'artiste qui utilise le corps tel un pinceau. Cependant, en raison du contexte historique et économique des années 1960/1970, l'art corporel se radicalisera et deviendra plus extrême au début des années soixante-dix. Essentiellement aux Etats-Unis où la guerre du Vietnam fait rage, où le souvenir de la seconde guerre mondiale reste vif en arrière-plan et où grandit la crainte réelle d'un nouveau conflit mondial qui, cette fois-ci, serait nucléaire.

Les artistes s'engageront politiquement, socialement et physiquement. Ainsi, grâce aux performances, « *représenter la douleur et le corps déchu a permis de porter les souffrances psychiques des individus et des communautés sur la scène sociale.*⁵¹ »

Afin d'illustrer ce propos, nous pourrions parler de l'artiste américain Chris Burden, né en 1946 dans le Massachussets. Figure majeure du body art, il fit de brillantes études d'arts visuels, de physique et d'architecture à l'université de Pomona et à l'université de Californie. En 1978, il débuta une carrière d'enseignant à Los Angeles puis se fit connaître en tant qu'artiste au début des années 1970 grâce à des performances provocatrices, dangereuses et où l'idée de risque personnel était au centre de ses préoccupations artistiques.

Dans cette perspective, il réalisa en 1971 une performance très controversée, où l'un de ses complices lui tira dans le bras – en public – à l'aide d'une carabine 22 long rifle à une distance de quatre mètres cinquante.

⁵¹ Jones A. – Warr T., *Le corps de l'artiste, op. cit.*, p.32.



Figure 24 : Chris Burden, *Shoot (Tir)*, performance, Santa Ana, Californie, 1971.

Ce que nous pouvons d'abord observer est que le contraste entre l'acte et le lieu (à l'intérieur d'une galerie) est saisissant : lorsque nous voyons un homme armé d'une carabine, nous avons tendance à l'imaginer dans une forêt en pleine partie de chasse. Cependant, ce n'est pas dans une forêt que se trouvent Chris Burden et son acolyte, mais dans une galerie, devant des spectateurs.

En second lieu, Chris Burden prend la posture d'un condamné à mort par fusillade et bien qu'il s'agisse d'une mise en scène, le tireur, la carabine, la balle et la douleur sont bien réels. Il s'impose donc une souffrance volontaire, prenant un certain risque : si le tireur avait raté sa cible (le bras de l'artiste), il aurait pu toucher un organe vital – même si le tir avait peu de chance d'être mortel puisque le 22 long rifle n'est qu'un petit calibre⁵².

Cette performance est d'autant plus troublante qu'elle a été réalisée dans un contexte économique et politique très instable aux Etats-Unis : en pleine guerre du Vietnam, la population américaine se pose des questions sur le bien-fondé de cette guerre, et surtout sur les tortures et exécutions commises. Ainsi, en se faisant volontairement « exécuter » à l'intérieur d'une galerie – un lieu normalement destiné à l'exposition d'œuvres d'art – Chris Burden peut laisser croire, d'après moi, que l'homme considère la guerre comme un art. A peine l'être humain sort-il d'une guerre qu'il faut en débiter une nouvelle, toujours plus meurtrière que la précédente puisque les techniques et méthodes évoluent.

Au moyen de cette performance, Burden s'engage donc politiquement mais aussi physiquement : il souhaite tester son endurance et se mettre à la place des milliers d'êtres humains exécutés pour d'obscures raisons. Ainsi, la performance peut être observée comme

⁵² La carabine 22 long rifle est un petit calibre utilisé pour tuer des animaux de petite taille (lièvre, canard...) mais pas du gros gibier (sanglier, cerf...) car elle n'est pas assez puissante (sauf à bout portant et dans un endroit vital).

une réalisation de soi : « *se réaliser, dire au moyen du corps ce que je suis, ce que je sens, ce que je vauds, ce que je vis* »⁵³. Par cet acte brutal et innovateur, l'artiste veut choquer pour mieux marquer les esprits. Mais il cherche aussi à se dépasser physiquement, à apprendre à endurer la douleur et à savoir jusqu'où son corps peut aller, en y repoussant sans cesse ses propres limites.

Il réalisera ainsi d'autres performances, moins connues que « *Shoot* » mais tout aussi brutales et déconcertantes : s'obliger à rester la tête immergée sous l'eau jusqu'à risquer l'évanouissement, ou bien encore « *risquant l'électrocution à plusieurs reprises ou se faisant donner des coups de pieds pour dévaler un escalier (Kunst Kick, juin 1974)* »⁵⁴. De cette façon, Burden « *se place dans des situations maintes fois décrites par des hommes torturés* »⁵⁵.



Figure 25 : Chris Burden (A gauche) *Velvet Water*, performance, mai 1974.
(A droite) *Kunst Kick*, performance, juin 1974.

Bref, Chris Burden utilisera l'art comme protestation politique, mais aussi comme dépassement de soi, usant de son corps souffrant comme médium et, par lui, exprimant ce qui ne peut l'être avec la peinture ou la photographie.

Ainsi, le corps qui souffre s'installe dans le champs de l'art non plus comme étant le *Schmerzenmensch*⁵⁶, ni comme étant un artiste handicapé cherchant à conjurer la douleur par l'art, mais bien comme une recherche de l'*esthétique* de la douleur.

⁵³ Paul Ardenne, *L'image corps, op. cit.*, p.202.

⁵⁴ Delpoux Sophie, « Documents d'époque : fiction et tortures. » *Artpress, op. cit.*, p.108.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ L'homme de douleur, employé par Paul Ardenne in *L'image corps, op. cit.*

Dans cet ordre d'idées, nous pourrions parler de l'artiste française Gina Pane⁵⁷ : les performances qu'elle réalisait n'étaient pas moins dangereuses que celles de Chris Burden. Elle fut notamment l'une des rares femmes à aller aussi loin dans l'exploration de la douleur : lacérant et tailladant son corps, le mettant à l'épreuve et testant son endurance. A l'instar d'Hermann Nitsch, Gina Pane ritualise la douleur dans des mises en scènes soigneusement calculées (bien que beaucoup plus risquées que les performances des actionnistes viennois). De cette façon, elle effectua une performance dans l'intimité de son studio : *Escalade non-anesthésiée*. Elle y gravissait – pieds nus – une échelle en métal dont les barreaux étaient tranchants comme des lames de rasoirs. Cette performance effectuée en 1971 peut laisser croire à une montée progressive de la souffrance, qui se fait de plus en plus aigüe à mesure de la montée des marches, jusqu'à l'épuisement (ou l'accoutumance) du corps au supplice. Peut-être pouvons-nous y voir une portée symbolique de la montée au Calvaire de Jésus Christ ? Car – comme lui – Gina Pane escaladera la douleur sans abandonner.

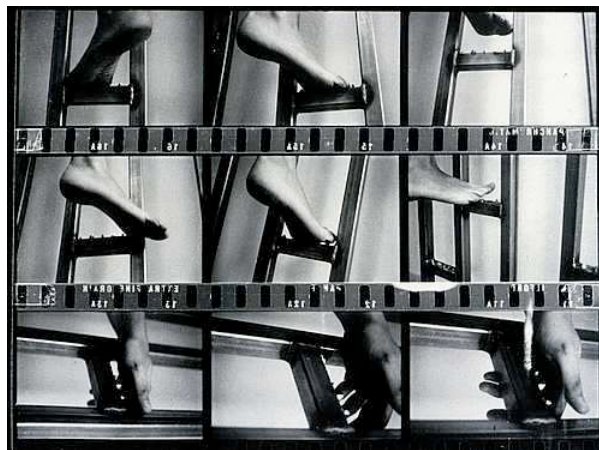


Figure 26 : Gina Pane, *Escalade non anesthésiée*, performance, 1971.

Escalade non anesthésiée ne s'intéresse pas uniquement à la douleur et à sa portée symbolique mais – comme l'explique Amélia Jones – elle explore aussi « les limites du "moi" en pratiquant, selon les mots de l'artiste, une "inscription critique du corps" sur et dans l'espace social. Les entailles dans sa chair étaient pour elle comme les marques du "social" dans le corps – un corps qui, selon elle, "n'est jamais entièrement nôtre"⁵⁸ »

Car effectivement, comme nous avons pu le voir avec les artistes malades ou handicapés, le corps ne peut pas nous appartenir, et encore moins lorsqu'il est souffrant. Gina Pane montre

⁵⁷ Gina Pane est une artiste française née à Biarritz en 1939 et morte à Paris en 1990. Représentante majeure de l'art corporel des années 1970, sa recherche s'articule autour du corps ritualisé et du corps actif face au public.

⁵⁸ Jones A. – Warr T., *Le corps de l'artiste*, op. cit., p.32.

ainsi la posture sociale du corps souffrant dans l'art, mais aussi dans la société. Pour clarifier : la violence qui peut découler de ses performances (comme de toutes celles des artistes liés à l'art corporel) est une forme de métaphore de la souffrance, ou comment cette dernière peut s'accroître à mesure que le temps passe, comme une *escalade* progressive de la douleur.

Évidemment, nous pouvons également y déceler le rapport masochiste qu'entretenaient les artistes du body art avec leur corps, se situant sans cesse dans la recherche d'une douleur qui sera plus intense que la précédente et – comme un drogué qui rechercherait à tout prix une meilleure « défonce » - les artistes chercheront quant à eux une meilleure représentation de la souffrance et de l'endurance face à celle-ci. De ce fait, ils développeront un rapport au corps de plus en plus extrême, quitte à risquer leurs vies du moment qu'ils pourront montrer ce qui n'a encore jamais été fait dans la performance. En d'autres termes : « *tout un chacun entend bien jouir plus et mieux, au risque de s'abimer dans la jouissance, tandis qu'augmente conséquemment l'offre d'émotions fortes.* »⁵⁹

Dans ce cas, nous pourrions parler de Marina Abramovic, née à Belgrade en 1946. Elle eut une éducation religieuse et fut fortement marquée et influencée par l'histoire de son pays mais aussi de sa famille puisque l'un et l'autre s'engagèrent du côté de la résistance lors de l'occupation nazie. A l'instar de Gina Pane, elle est l'une des figures majeures de l'art corporel et n'hésitera pas à risquer sa vie à de nombreuses reprises dans le but de repousser les limites physiques et psychiques de son corps.

Elle se fit connaître en tant qu'artiste au début des années soixante-dix, mais atteignit le sommet de sa réputation à partir de 1975 lorsqu'elle réalisa des performances avec son compagnon et collaborateur Frank Uwe Laysiepen, plus connu sous le nom d'Ulay. Ils formèrent ainsi un couple d'artistes fusionnel autant sur la scène artistique que privée.

Cependant, nous nous intéresserons essentiellement aux œuvres que Marina Abramovic réalisa seule, et notamment sa série de performances «*Rythme*».

La série des «*Rythme*» est composée de cinq performances qu'Abramovic réalisa en solo (ou avec la participation du public) entre 1973 et 1974. Ces performances avaient pour objectif le dépassement des limites physiques et psychiques de l'artiste, se mettant dans des postures passives face à l'agression extérieure.

⁵⁹ Paul Ardenne, *Extrême, esthétique de la limite dépassée*, Flammarion, 2006, p.21.

Ainsi, avec *Rythme 10*, elle perfora – à l'aide de couteaux de différentes tailles – une feuille de papier, passant à toute vitesse les couteaux entre ses doigts, jusqu'à perdre le contrôle d'elle-même et risquer à tout moment de se blesser. Avec *Rythme 5*, elle frôla la mort par asphyxie en restant allongée au centre d'une étoile en feu : à la suite de cette performance, elle resta six heures dans le coma.

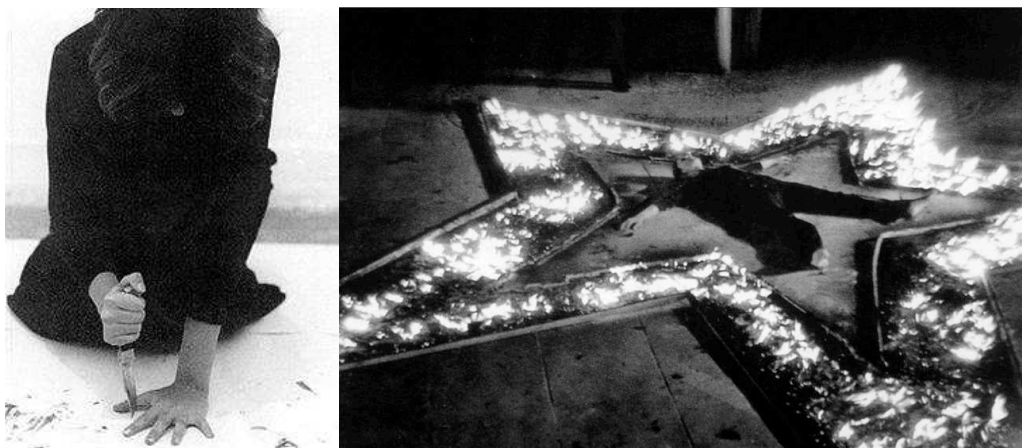


Figure 27 : Marina Abramovic, (à gauche) *Rythme 10*, performance, 1973.
(A droite) *Rythme 5*, performance, 1974.

Par ces performances, Marina Abramovic cherche à repousser la souffrance et l'endurance du corps humain et surtout, l'endurance de son *propre* corps.

L'endurance, l'un des facteurs clés de l'art corporel : l'artiste met sa vie en jeu en convoquant la douleur ainsi que l'entrave du corps à son plus haut niveau, et l'endurance seule peut l'aider à s'en sortir face au calvaire. Ainsi, cette endurance pourra pousser Marina Abramovic au dépassement de soi. A l'instar des personnes malades ou handicapées : ce sont leur persévérance et leur soif de vivre qui leur permettent de passer outre la douleur et de rester en vie. Grâce à leurs corps, les artistes du body art iront à la recherche de cette endurance face à la douleur, comme s'il s'agissait d'un jeu où la victoire devient vitale. Ainsi, selon les propos de Paul Ardenne :

« *Le corps, matière première plus malléable qu'il n'y paraît. Et matière pour tous jeux, en conséquence, même les plus durs, principe de l'épreuve douloureuse à travers quoi convoquer, en maintes occasions, la notion d'endurance.[...]L'endurance, diversement, peut tenir d'un challenge absurde [...] autant que d'une expérience*

limite (l'art comme dépassement, comme transgression et subversion de ce qui est admis ou possible.)⁶⁰»

Effectivement, l'endurance peut être vue comme une expérience limite et l'art peut ainsi conduire au dépassement de soi (autant chez les artistes qui *recherchent* la douleur que chez les artistes qui veulent *l'oublier*). Mais Marina Abramovic explore également le thème de «*l'agression passive entre les individus⁶¹*», c'est pourquoi – notamment dans l'œuvre qui va suivre – elle se placera en situation de danger, laissant libre cours au public d'interagir avec elle. Abramovic adopte donc une posture soumise et passive face à l'agression de son propre corps.

En effet, l'aboutissement de cette série de performances visant l'exploration du corps et de l'agression se fera avec «*Rythme 0*». Cette performance fut réalisée en 1974 à la galerie Studio Morra (Naples) et dura six heures. Marina Abramovic installa une table avec de nombreux instruments et une instruction :

« Sur la table sont posés soixante-douze objets que vous pouvez utiliser sur moi.

Je suis un objet.

Durant cette période je prends toute responsabilité. »

Les objets présents pouvaient lui procurer soit de la souffrance, soit du plaisir. Parmi les objets, il y avait par exemple :

« Un pistolet, une balle, une scie, une hache, une fourchette, un peigne, un fouet, du rouge à lèvres, un flacon de parfum, de la peinture, des couteaux, des allumettes, une plume, une rose, une bougie, de l'eau, des chaînes, des clous, des aiguilles, des ciseaux, du miel, du raisin, du sparadrap, du soufre et de l'huile d'olive⁶². »

La performance débuta en douceur, les spectateurs/bourreaux n'osant pas dépasser les limites du raisonnable. Puis le sadisme prit de l'ampleur et, au bout de trois heures, les vêtements de l'artiste étaient déchirés, son corps était tailladé, saignant. Elle a été enchaînée, peinte,

⁶⁰ Paul Ardenne, *L'image corps, op. cit.*, p.204.

⁶¹ Roselee Goldberg, *La Performance, du futurisme à nos jours*, Seconde édition, Thames & Hudson l'univers de l'art, Paris, 2012, p.165.

⁶² Jones A. – Warr T., *Le corps de l'artiste, op. cit.*, p.125.

décorée, blessée. Mais elle restait immobile et obéissait aux moindres désirs de ses tortionnaires.



Figure 28 : Marina Abramovic, *Rythme 0*, performance, Galerie Studio Morra, Naples, 1974.

Au fil du temps, la performance dégénéra jusqu'au moment où l'un des tortionnaires braqua un pistolet chargé sur la tête de Marina Abramovic. Des spectateurs effrayés décidèrent alors de mettre fin à cette performance.

Après cette démonstration de violence extrême face à la passivité de la «victime», Abramovic a considéré que «cette "action" constituait l'aboutissement de ses recherches sur le corps.⁶³». De cette façon, l'artiste parvint à sonder la souffrance et l'endurance de l'individu face à la torture. Face à cette artiste immobile, ce sont les spectateurs qui ont – en quelque sorte – créé l'œuvre : en faisant preuve d'un certain sadisme mais aussi d'une forme de curiosité malsaine.

En résumé, l'être humain depuis de nombreux siècles a toujours cherché à repousser les limites du corps et de la souffrance qu'il peut endurer. Soit par conviction, soit par tradition ou bien encore par défi. Comme nous l'avons vu dans le chapitre consacré à l'homme de douleurs, Jésus Christ endura la souffrance pour protéger son peuple. Les artistes handicapés (ou malades) quant à eux n'ont pas le choix, et ils exorcisent la douleur grâce à l'art pour ainsi se permettre de supporter le supplice du quotidien. Quant aux traditions millénaires de tribus africaines par exemple, elles infligent au corps des scarifications, des piercings, des tatouages comme un rituel de passage ou d'appartenance à une société. Les moines Shaolin de leur côté entretiennent une forme de quête spirituelle en s'infligeant des supplices que peu d'êtres humains peuvent supporter.

⁶³ Jones A. – Warr T., *Le corps de l'artiste*, op. cit., p.125.

Pour conclure, nous pouvons dire que la douleur agit sur l'artiste comme un *leitmotiv* notamment au XXème siècle, qui – comme nous l'avons vu – a été un siècle de bouleversements et d'affrontements meurtriers. Ainsi, les artistes ont éprouvé un réel besoin d'extérioriser cette souffrance qui les a touchés de près ou de loin. En effet, à partir des années 1950/1960 les artistes supprimeront les supports traditionnels de l'art tels que la peinture ou la photographie afin d'utiliser leurs propres corps comme médium. Par la suite, le corps comme outil débutera sa radicalisation et son escalade vers la violence et – parfois même – le sadomasochisme. De cette façon naîtra le mouvement des actionnistes viennois, qui réalisera des mises en scènes théâtralisées où la violence, le sang et les corps nus vinrent briser les tabous de l'Autriche d'après-guerre. On pourrait croire que les actionnistes agissaient dans un but de purification de l'être et de l'âme afin de se déculpabiliser du rôle qu'ils avaient – malgré eux – tenu durant la seconde guerre mondiale. Cependant, bien que les *actions* d'Hermann Nitsch ou de Rudolf Schwarzkogler soient difficiles à regarder, le corps n'est pas réellement souffrant, même l'endurance des participants aux orgies est mise à rude épreuve par la vue et l'odeur du sang en grande quantité qui, psychologiquement, peut être difficile à supporter.

Parallèlement, notamment aux Etats-Unis et en Europe, se développera l'art corporel (ou *body art*) qui, lui, mettra réellement à l'épreuve le corps, et parfois réellement en jeu la vie de l'artiste. Dans un contexte de guerre froide et d'instabilité politique propre aux années soixante-dix, les artistes de l'art corporel chercheront sans cesse à repousser les limites de leurs corps, mais aussi leur endurance face à la douleur - cette dernière agissant comme un moteur pour l'artiste, cherchant sans cesse une douleur plus intense et plus insurmontable. La douleur est comme un but pour se réaliser soi-même et bousculer les mœurs de la société.

Nous pouvons également dire que les artistes de l'art corporel entretiennent un rapport étroit avec certains cultes cités précédemment⁶⁴. La quête de la douleur constitue pour eux une forme de rituel en rapport avec la société des années soixante-dix. Mais les performances du *body art* ont également un rapport étroit à la politique, le corps devenant alors l'objet de protestation, pour dire par lui à quel point la guerre et la souffrance engendrée sont absurdes.

Après avoir abordé la notion du corps souffrant dans l'art, que celui-ci soit subi ou désiré, nous allons – dans le prochain chapitre – nous attarder sur ma pratique plastique

⁶⁴ Les rituels de scarification des tribus africaines, mais aussi les performances des moines Shaolin.

personnelle, qui se fonde sur l'esthétisation du corps souffrant mais aussi mourant, avec un rapport étroit à la notion du *memento mori*, que nous définirons en premier lieu. Mais ma pratique s'articule aussi autour de la fiction et de la réalité, avec une de mes séries principales baptisée *Autofictions*.

III : Le corps comme *Memento mori*.

a) Le corps souffrant, le corps mourant.

«*Le corps est la source de l'horreur chez les êtres humains. C'est le corps qui vieillit ; c'est le corps qui meurt.*» David Cronenberg.

Nous ne pouvons mener cette étude sans préciser certains points théoriques sur lesquels va s'étayer cette réflexion. La célèbre locution latine *memento mori*, - qui signifie littéralement « souviens-toi de la mort », mais plus souvent traduite par « souviens-toi que tu vas mourir » - a pour effet de redoubler l'implication personnelle de l'enjeu. Cette expression était utilisée dans la Rome antique et, selon la légende, lors des triomphes des généraux romains : un esclave avait pour rôle de chuchoter cette formule à l'oreille du général pendant qu'il défilait. Cependant, l'usage de *memento mori* n'est pas réellement prouvé, et il se pourrait plutôt que ce soit *respice post te, hominem te esse memento* (regarde derrière toi, souviens-toi que tu es un homme). Même si l'usage de *memento mori* n'est pas prouvé, le lien entre ces deux phrases est évident : l'esclave avait pour devoir de rappeler au général vainqueur de ne pas oublier sa condition humaine, de profiter de l'instant présent, car peut-être pourrait-t-il mourir le lendemain.

Le *Memento mori* est également considéré comme un thème esthétique, que l'on peut aisément confondre avec les Vanités.

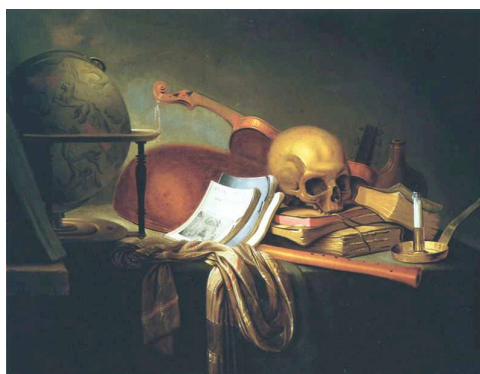


Figure 29 : Pieter van Steenwyck, *Ars longa, vita brevis*, huile sur toile, 74,5 x 96,5, vers 1680, collection privée.

Celles-ci sont un genre particulier de nature morte, apparu pendant la période baroque (XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles), et tout particulièrement en Hollande. Elles sont des allégories symbolisant la mort et nous invitant à nous interroger sur la futilité des plaisirs de la vie, sur

le fait que l'existence terrestre est vide, vaine, que la vie humaine est précaire et de peu d'importance face à la certitude de la mort. Le signe distinctif des Vanités n'est pas de montrer « l'action » de la mort, mais de la suggérer à l'aide de symboles. On peut ainsi classer les Vanités en trois groupes : le premier évoque les vanités des biens terrestres, souvent symbolisés par des livres, de l'argent, des bijoux et du vin. Le second groupe évoque le caractère éphémère de la vie humaine (squelettes, mesure du temps, bougies, fleurs...) Et le dernier contient les éléments symboliques de la résurrection et de la vie éternelle (épis de blés, couronne de lauriers).

Le *Memento mori* – comme l'explique Benjamin Delmotte – se « *distingue lui par une confrontation cinglante avec l'éventualité certaine de la mort*⁶⁵ ». Apparaîtront alors en peinture des œuvres montrant un face-à-face entre l'action du présent, de la vie (symbolisée par un personnage, parfois entouré de richesses) et le trépas inévitable, commun à tous (montré par un symbole représentant la mort, le plus souvent un crâne). La présence envahissante de celle-ci accentue la fragilité de l'existence et fonctionne sur l'humain comme un rappel incessant de son futur. La maxime *memento mori* prend alors toute son ampleur et tient en quelque sorte le rôle de Faucheuse venant annoncer sa mort future à l'homme mortel.

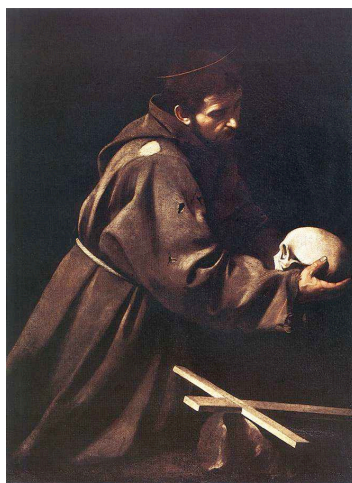


Figure 30 : Le Caravage, *Saint-François en méditation*, huile sur toile, 128 cm x 97 cm, vers 1603, Galerie d'art ancien, Rome.

La temporalité du *Memento mori* est évidente, ne serait-ce que dans la racine latine *memento* qui signifie « souviens-toi » faisant ainsi appel à la mémoire, impliquant le futur et le présent – la vie et la mort – dans un même espace temporel. Le *Memento mori* fige le

⁶⁵ Delmotte Benjamin, *Esthétique de l'angoisse : le Memento mori comme thème esthétique*, Paris, PUF, Lignes d'art, 2010, p. 14.

temps, peint l'arrêt, et le confronte à ces deux espaces avec, malgré tout, une indéniable domination du futur et du trépas.

Contrairement à ce que l'on pourrait penser, le *Memento mori* n'est pas représenté uniquement en peinture. Il désigne également un style de photographie assez présent au XIX^{ème} siècle, notamment aux Etats-Unis, où les familles mettaient en scène leurs proches récemment décédés, avec à leurs côtés les vivants, posant comme sur une photo traditionnelle. À cette époque, le daguerréotype était apparu depuis peu, et de nombreuses familles n'avaient aucun souvenir de leurs proches vivants : la seule façon de se rappeler leurs visages était donc de les photographier morts. Nous pouvons observer ici une forme de banalisation de la mort, où tout le monde se réunit autour du défunt, comme si de rien n'était, afin d'en avoir (peut-être) un souvenir « agréable » et de l'épingler dans l'album de photos familial. Les photographies les plus bouleversantes sont, sans aucun doute, celles où les enfants apparaissent, nous sommes frappés par leur calme et leur innocence devant ce qui est intolérable : la mort d'un enfant.



Figure 31 : Photographie anonyme, fin XIX^{ème} siècle.

Cependant, le thème du *Memento mori* possède une grande ambiguïté : il peut soit se différencier soit se confondre avec d'autres genres, tel que les Vanités. Ainsi, comme l'explique Benjamin Delmotte, ce qui distingue le *Memento mori* ne réside pas dans « l'horreur de la figuration de la mort, mais dans l'angoisse de sa possibilité et de son caractère inéluctable [...] nous voudrions comprendre le *Memento mori* comme une

*esthétique de l'angoisse de mort et non de la mort, et appréhender cette angoisse comme une force transformant l'être au monde.*⁶⁶»

Le *Memento mori* est donc une esthétique de la terreur, de l'angoisse de la mort (ou de la vie) que les artistes représentent souvent dans la thématique du corps souffrant. Car la souffrance du corps, fréquemment engendrée par la maladie, nous confronte d'autant plus à l'angoisse de mort, nous savons que notre vie est comptée et que la mort est imminente, mais celle-ci peut également être libératrice : dans ce cas, ce n'est plus l'angoisse de mort que montre l'artiste, mais l'angoisse de (sur)vivre.

Les amants trépassés, peint par un maître anonyme souabe, montre la terreur de la vieillesse, des chairs qui flétrissent, des organes rongés par les vers, des serpents qui parcourent les corps dénudés du couple, recouverts simplement d'un drap blanc, symbole probable du linceul.



Figure 32 : Maître anonyme souabe, *Les amants trépassés*, huile sur panneau de sapin, vers 1470, Musée de l'œuvre Notre-Dame, Strasbourg.

Ils sont figés dans un espace-temps, entre la vie et la mort, la souffrance et la libération. L'horreur de leur décomposition ne peut que nous faire imaginer le supplice enduré, mais ils restent pourtant debout, attendant peut-être que la mort vienne les délivrer.

⁶⁶ Delmotte Benjamin, *Esthétique de l'angoisse : le Memento mori comme thème esthétique*, Paris, PUF, Lignes d'art, 2010, p.22.

Certains artistes font de la souffrance leur motivation principale, ils produisent à cause d'elle et grâce à elle. La peintre mexicaine Frida Kahlo – comme nous avons pu le voir dans les chapitres précédents – ayant subi un grave accident de tramway à l'âge de 18 ans, passa presque toute sa vie entre l'alitement et la chaise roulante, et la seule façon qu'elle avait pour s'exprimer était la peinture. Elle peignit de nombreux autoportraits, la plupart exprimant sa douleur. Son œuvre la plus forte et la plus troublante est – selon moi – *La colonne brisée*, réalisée quelques années avant sa mort, alors que sa santé ne cessait de s'aggraver. Elle dut en effet être amputée d'un pied à cause de la gangrène et se vit également obligée de porter un corset en métal pour soutenir son dos.

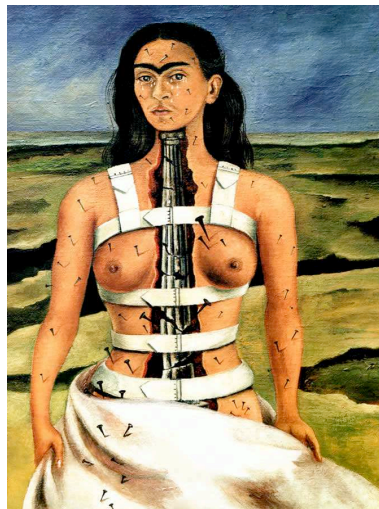


Figure 33 : Frida Kahlo, *La colonne brisée*, huile sur bois aggloméré, 40 cm x 30,5 cm, 1944, Musée de Mexico, Mexique.

On peut y voir une réelle souffrance, accentuée par les clous et la colonne ionique brisée en de multiples morceaux. Tout comme *Les amants trépassés*, on note aussi la présence du drap blanc, symbolique du linceul. Le paysage désertique en arrière-plan nous transporte dans une certaine irréalité, les cicatrices de ce lieu renvoyant aux nombreuses blessures de son corps et accentuant la profonde solitude ressentie par Frida Kahlo. Elle paraît obnubilée par la douleur qui la tiraille, comme si plus rien n'existait hormis son agonie.

Parlant de *La colonne brisée*, Paul Ardenne dit : « Elle regarde au loin, presque indifférente, comme si le corps martyrisé était la condition normale de l'être moderne⁶⁷ ». Car effectivement, Frida Kahlo n'a connu que la souffrance durant toute sa vie, elle ne savait probablement pas ce qu'est l'absence de douleur. Cela peut être ressenti dans son tableau, ce

⁶⁷ Ardenne Paul, *L'image Corps*, op.cit., p.79.

qui opère une véritable tension chez le spectateur qui peut y voir l'attente et le questionnement sur sa mort certaine, de plus en plus proche.

Nous pourrions également citer le travail d'Hannah Wilke : *Intra Venus*. Cette série a été réalisée entre 1988 et 1993, alors que l'artiste se mourait d'un lymphome. Elle est composée d'autoportraits grandeur nature, d'aquarelles et de collages réalisés à partir de cheveux perdus à cause de la chimiothérapie. Hannah Wilke avait l'habitude de travailler avec son corps, et les autoportraits sont récurrents dans son travail. Mais cette fois-ci, c'est un corps meurtri, fragilisé et déformé par la maladie qu'elle photographie.



Figure 34 : Hannah Wilke, *Intra Venus*, épreuves chromogéniques sur papier ultrabrillant, 121 cm x 182 cm, Ronald Feldman Gallery, New York, 1993.

En regardant *Intra Venus*, c'est une femme mourante que l'on observe, ce qui suscite une réelle angoisse chez le spectateur : il est confronté à la réalité crue de ces images, peut-être plus perturbantes encore que les photographies des camps de concentration de la seconde guerre mondiale ou que les images des massacres perpétrés par le régime Khmer rouge pendant les années soixante-dix. Car nous, occidentaux du XXIème siècle, n'ayant jamais connu la guerre, avons certes du mal à supporter ces images d'archives qui sont atroces, mais nous ne pouvons pas réellement nous identifier à ces massacres, car nous pensons (bien naïvement d'ailleurs) que cela ne pourra jamais nous arriver. Pour cette raison, s'opère donc une certaine distance avec les photographies de génocides. Avec le travail d'Hannah Wilke, en revanche, nous avons cette proximité avec elle, puisque beaucoup d'entre nous connaissent (ou ont connu) une personne atteinte de cancer, et nous sommes conscients que cela peut arriver à n'importe lequel d'entre nous. Raison pour laquelle son travail peut être à la fois si

angoissant et si touchant, car on finit par se demander «quand est-ce que cela m'arrivera à moi ? »

A l'image de Frida Kahlo ou de nombreux autres artistes, Hannah Wilke tente, par ses photos, de donner un sens à son agonie pour se permettre de dépasser sa souffrance dans un face-à-face imminent avec la mort.

La photographie peut également être une fuite de la réalité : se dissimuler derrière son appareil photo, ou encore se mettre en scène, s'inventer un autre monde pour oublier la souffrance du quotidien, pour oublier la mort. Dans le cas de ces deux artistes, le *Memento mori* est omniprésent, ce corps souffrant est une confrontation avec la mort, un arrêt du temps qui peut terrifier le spectateur par la proximité ressentie avec les artistes. Car montrer un corps malade « *c'est figurer à la fois un fragment de vie qui résiste et un fragment de mort* »⁶⁸. C'est un passage obligatoire entre ces deux phases de notre existence.

Certains artistes peuvent également défier la souffrance avec humour, provocation ou dérision. Dans ce cas précis, l'on pourrait citer *L'autoportrait au crâne* de Robert Mapplethorpe, où le visage émacié de l'artiste (atteint du Sida) se fond dans l'arrière-plan à dominante noire, donnant une impression de flottement, pour ainsi laisser une place plus importante à sa canne en forme de crâne humain. Réalisée quelques mois avant sa mort en 1988, cette photo est tout aussi troublante, et pourtant beaucoup moins crue que les autoportraits des artistes vus précédemment.

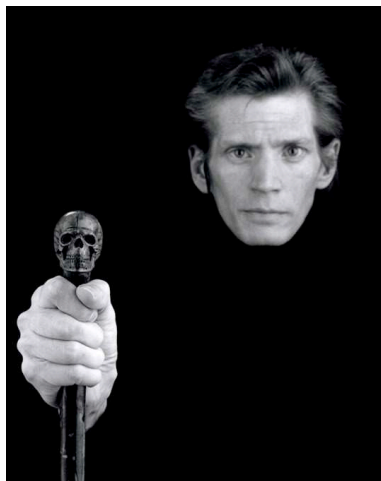


Figure 35 : Robert Mapplethorpe, *L'autoportrait au crâne*, photographie argentique sur gélatine, 61 x 50,8 cm, The Robert Mapplethorpe foundation, New York, 1988.

⁶⁸ Ardenne Paul, *L'image Corps, op.cit.*, p.78.

Dans *L'autoportrait au crâne* on voit une sorte de défi que lance Robert Mapplethorpe à la maladie : il empoigne sa canne fermement, dans un acte de provocation montrant qu'il n'a pas peur de mourir et pense peut-être se délivrer ainsi de toute souffrance. Il accepte donc sa condition d'être humain. Par cette œuvre, nous avons un véritable exemple de la complexité du *Memento mori*, car cet autoportrait se confond largement avec une Vanité. Mais la souffrance du corps est malgré tout omniprésente, tant dans le regard vide de l'artiste que dans la forme de son visage rappelant le crâne du premier plan, comme un spectre planant sur Mapplethorpe dont seule la mort pourra le libérer.

Dans le cadre de ma recherche personnelle, et ce depuis presque six années, le corps souffrant/mort ou évanescence forme partie intégrante de mon travail, jusqu'à devenir une réelle obsession de laquelle je n'arrivais plus à me détacher. Mon corps était ma motivation principale et l'une des raisons pour lesquelles j'avais *besoin* de faire de la photographie. Je considère parfois le corps comme un parasite qui nous ronge de l'intérieur et qui existe uniquement dans le simple but de nous faire souffrir, souffrance qui peut rester longuement inexplicite, dépourvue de sens, et qui accentue le sentiment d'avoir affaire à un intrus.

L'une de mes premières séries réalisées sur la thématique du corps souffrant date de 2008/2009. Je débutais donc en photographie, mais j'ai immédiatement souhaité parler du corps. Il s'agit d'une série d'autoportraits (dont quelques photos réalisées avec l'aide d'une amie, car je ne pouvais obtenir certains cadrages seule) traitant du corps amaigri par la maladie : il s'agissait pour moi de donner un sens, un but, à ce qui n'en avait pas. On peut également remarquer une certaine esthétisation de la douleur, avec les contrastes forts, les plans rapprochés, le côté « sculptural » apporté par les os saillants. C'était pour moi une façon de prendre du recul par rapport au fait qu'il s'agissait de mes premiers autoportraits et que j'avais du mal à prendre conscience de l'état physique dans lequel je me trouvais. Je refusais également d'admettre qu'il s'agissait d'autoportraits, c'est pourquoi on ne me reconnaît pas dans la plupart de mes travaux.

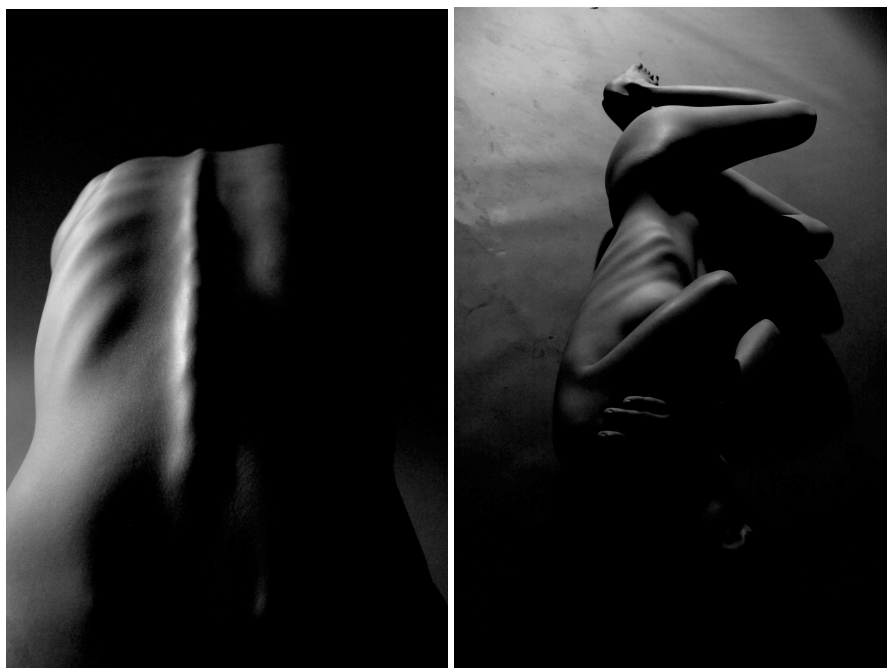


Figure 36 : Série *Corps sculptures*, photographie numérique, tirage numérique sur pvc, 10 cm x 15 cm, 2008/2009.

Je me suis inspirée d'artistes comme Oliviero Toscani et sa campagne de pub *Anorexia* – qui avait provoqué un véritable scandale en 2007 – où il faisait poser une jeune femme anorexique nue pour une marque de vêtements, et dénonçait ainsi l'univers de la mode et ses dérives. Ce n'est certes pas mon propos, mais c'est ce qui m'a poussée à faire cette série. Cela a été le commencement d'une longue recherche, au début très autobiographique, car pour qui débute en art, l'autobiographie est selon moi un passage presque nécessaire, voulu ou non, avant de pouvoir ouvrir son propos et le rendre plus universel.

Par désir d'approfondir ma recherche sur le corps, j'ai réalisé une nouvelle série, faisant écho aux *Corps sculptures*. J'ai décidé de supprimer tous les artifices tels que la lumière ou les contrastes forts et j'ai posé de façon naturelle, tout en gardant les plans rapprochés, m'inspirant de la photographie anthropométrique mais aussi du photographe John Coplans. Celui-ci travaille sur le corps humain (son corps) dans sa simplicité et dans sa fragilité, un corps qui se métamorphose, un corps qui vieillit, un corps qui s'apprête donc à mourir.



Figure 37 : John Coplans, *Torso Front*, dimensions inconnues, 1984, collection privé.

J'ai ainsi souhaité faire un simple constat, en refusant toute technique d'esthétisation qui avait uniquement pour but d'oublier la réalité, car il faut bien admettre que le médium photographique aide à fuir le présent, en vivant dans le passé ou en imaginant le futur que l'on peut redouter. Comme l'explique Raymond Depardon :

« La photographie a quelque chose d'une lutte contre la mort. On a du mal à vivre dans le présent, on fonce sur l'avenir et on ne parle que du passé. [...] Il y a vraiment dans la photo quelque chose contre la mort, la peur de la mort. »⁶⁹

Car la photographie fige le temps, le vivant, elle est presque immortelle et peut difficilement se consumer. Elle nous transporte vers un ailleurs, une autre réalité où la souffrance et la mort ne sont pas une fatalité, on peut les voir, sans les subir.

⁶⁹ Depardon Raymond, *Errance*, Points, éditions du Seuil, 2000, p.106.



Figure 38 : Série *Corps constats*, tirage numérique sur pvc, 10 cm x 15 cm, 2009.

Je me situe dans cette constante quête de fuir (mais aussi d'exprimer) la douleur et la mort, car l'une ne va pas sans l'autre, la souffrance nous faisant mourir à petit feu, intérieurement comme physiquement. Un corps souffrant est un corps mourant, comme nous avons pu le constater avec les œuvres des artistes cités précédemment : tous ont créé parce qu'ils étaient malades ou handicapés, dans l'attente ou l'angoisse de leur trépas.

A ce sujet, j'ai réalisé un nouvel autoportrait qui est – à mon avis – l'un des plus aboutie : il m'a fallu de nombreuses années pour parvenir à exprimer la sensation éprouvée lorsque l'on possède un corps si fragile. Me référant à Frida Kahlo – pour cette photo en particulier – car je considère que l'artiste a réussi à exprimer la douleur avec une telle poésie et une telle sensibilité que cela m'a toujours fascinée et j'ai souhaité lui rendre ainsi hommage, mais avec ma sensibilité et mon vécu propres.



Figure 39 : « *If I had wings to fly* », photographie numérique, 150 cm x100 cm, 2011.

Selon moi, ce travail est assez proche du *Memento mori*, car nous voyons un corps qui s'évapore, mais qui possède malgré tout une présence physique. Il apparaît en décomposition, voire torturé comme *Les amants trépassés*, mais reste en vie malgré tout. Il y a cette sensation d'être figé entre deux espaces temporels, entre « *un fragment de vie et un fragment de mort.* ⁷⁰» D'un point de vue technique, la présence du vignettage vient accentuer la sensation de confrontation avec la mort, car il semble se refermer inexorablement sur le corps pour l'aspirer et le faire disparaître. Il tient – en quelque sorte – le rôle de la Parque qui s'apprêterait à couper « le fil de la vie ».

C'est cet arrêt, ce lien entre deux temps qui est l'une des caractéristiques du genre. Et, d'après Benjamin Delmotte :

*«Avec le Memento mori s'établit un lien étrange entre le présent et le futur fatal, une présence inquiétante de la mort jusque dans le vivant, une sorte d'envahissement autrement plus angoissant que la seule évocation lointaine, future et dépersonnalisée de la mort».*⁷¹

C'est donc ce lien qui est récurrent dans mon travail, où il y a toujours cette sorte «d'entre-deux», de frontière entre la vie et la mort, entre le réel et l'irréel.

Dans l'ensemble de mon travail sur le corps souffrant, nous pouvons également y voir une forme d'esthétisation de la douleur, peut-être pour la rendre plus supportable. A ce propos, nous pouvons par exemple citer Martin Schoeller, qui réalisa en 2012 une série de photographies mettant en avant les athlètes handicapés pour le magazine de sport ESPN. Il photographie l'athlète Oksana Masters, née sans jambes en raison des modifications génétiques subies après le désastre nucléaire de Tchernobyl :

⁷⁰ Ardenne Paul, *L'image Corps*, op.cit., p.78.

⁷¹ Delmotte Benjamin, *Esthétique de l'angoisse*, op.cit., p.16.



Figure 40 : Martin Schoeller, *Oksana Masters*, pour le magazine ESPN, format inconnu, 2012.

Il s'agit certes là d'esthétiser le handicap, mais non le corps souffrant, car un corps amputé ou mal formé n'est pas souffrant, bien au contraire, la plupart des personnes amputées peuvent faire du sport, et souvent de haut niveau. Seuls la maladie (Hannah Wilke, Robert Mapplethorpe) ou l'accident (comme celui de Frida Kahlo) engendrent la souffrance et, dans ce cas, très rares seront les malades à se mettre au sport, car la douleur est bien trop intense.

Par la suite, j'ai souhaité continuer sur l'esthétisation du corps malade, mais en quittant le côté « pathos », en étant plus détachée, et même avec un peu d'autodérision. J'ai alors réalisé un nouvel autoportrait, techniquement très brut, sans aucune esthétisation d'un point de vue photographique car l'esthétique se situant plus au niveau de la mise en scène réalisée :



Figure 41 : *Autoportrait à la canne*, tirage numérique, 60cm x 90cm, 2012.

Cette photographie représente un autoportrait en pied, situé dans un espace clos et étroit. La prise de vue étant située en intérieur, la lumière est donc artificielle ce qui – à mon avis – peut gêner le regard car le lieu est ambigu, étroit et la lumière peut évoquer la luminosité d'un hôpital.

Avec cet autoportrait, j'ai souhaité aborder le corps souffrant au-delà des « clichés » habituels liés au handicap et à la maladie. J'ai essayé de rendre visible ce qui ne l'est pas pour la plupart des gens. La société pense souvent (à tort) qu'il faut être amputé d'un ou plusieurs membres pour être handicapé. J'ai donc voulu aborder les maladies orphelines et auto-immunes, comme la sclérose en plaque, la myopathie, la polyarthrite rhumatoïde ou encore la fibromyalgie. Ces dernières sont des maladies rares d'ordre neuromusculaire engendrant un profond handicap, parfois peu visible de la société ou même du milieu médical (le diagnostic peut quelquefois prendre plusieurs années, voire des dizaines d'années, la recherche médicale n'étant pas encore très au point dans ce domaine). Le caractère peu visible de ces maladies engendre donc une grande incompréhension dans la société, car les personnes atteintes de ces pathologies peuvent souvent paraître « normales » et en bonne santé au premier abord, alors que c'est loin d'être le cas. Il s'agit de malades qui vivent avec des douleurs au quotidien, de jour comme de nuit, qui ont oubliés ce que représente l'absence de douleurs et qui sont tout autant handicapées (voire beaucoup plus) qu'une personne lambda qui aurait été amputée à la suite d'un accident.

Pour ce genre de sujet, il est très facile de tomber dans le « pathos », ce que je voulais à tout prix éviter. En abordant la maladie avec une forme d'humour, j'ai voulu montrer que la vie ne s'arrête pas là et que les personnes handicapées trouvent malgré tout la force de continuer à vivre leurs vies.

J'ai donc décidé de jouer avec les clichés du corps féminin « sexy » (les bas résilles, les talons hauts) tout en m'affublant d'une canne, cet accessoire qui, dans l'imaginaire collectif, renvoie à la vieillesse, laquelle symbolisant à son tour la fragilité, la maladie et la mort. Être malade, c'est affronter la mort au quotidien, vivre avec elle, lui laisser le rôle de meilleure ennemie et de pire amie. Mais ce n'est pas pour autant qu'il faut rester cloîtré chez soi, car c'est en acceptant la mort que l'on accepte de vivre. Et c'est ce que dit cet autoportrait : la maladie n'empêche en aucun cas de vivre et ni (pour les femmes handicapées) de demeurer féminines.

Pour clarifier, mon travail se situe dans la perpétuelle quête de représenter le corps souffrant dans différentes situations, de montrer qu'il est possible, malgré la maladie, de vivre

et d'aimer vivre, à l'instar des artistes que nous avons vus précédemment. Toutefois, j'ai aussi souhaité ouvrir mon propos, cesser les autoportraits et m'orienter vers les mises en scènes afin d'enrichir ma recherche plastique d'un côté fictionnel pour la rendre plus universelle.

Pour résumer, comme nous avons pu le voir dans cette partie, le *Memento mori* est un genre ambigu, souvent confondu avec les Vanités puisque traitant tout deux de la mort. Les Vanités ne montrent pas la mort dans son action, mais la suggèrent au spectateur. Tandis que le *Memento mori* est beaucoup plus centré sur l'angoisse de la mort et la confrontation avec celle-ci, fréquemment accompagnée ou représentée par un corps souffrant. Car la souffrance est liée à la mort, elle la précède.

Ce genre était autrefois représenté uniquement en peinture, mais depuis l'invention de la photographie, les artistes ont immédiatement vu en celle-ci un médium plus approprié pour traiter du *Memento mori*, si bien que la photographie en elle-même est étroitement liée à cette esthétique. Elle représente l'angoisse de mort, elle fige les êtres dans un espace temporel qui ne subira pas les ravages du temps comme nous.

En ce qui concerne ma pratique personnelle, le *Memento mori* est surtout présent dans ma représentation du corps, les corps meurtris, amaigris ou souffrants. Cependant, celui-ci commence à s'estomper avec ma série des *Autofictions* (que nous verrons dans la prochaine partie : «*le corps fictionnel*») pour devenir plus suggéré mais, malgré tout, toujours présent, notamment avec les mises en scènes.

b) Le corps fictionnel

«*Le photographe est un photographe de fiction, même s'il est dans le réel. Il est un metteur en scène.*⁷²»

Comme nous avons pu le voir précédemment, le *Memento mori* est très présent dans ma recherche personnelle. Je m'interroge sur le corps souffrant – donc mourant – car il est entre la vie et la mort. J'esthétise la douleur et la fragilité car celles-ci, bien qu'elles soient terribles, forgent le caractère mais surtout «l'artiste», parce que le handicap – comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents – est vecteur de création. On pourrait presque dire qu'être handicapé est – selon moi – une *chance* car, grâce à cela, les handicapés apprennent à devenir plus fort en se reconstruisant sur des bases indestructibles.

Après avoir maintes fois représenté le corps meurtri, j'ai souhaité approfondir ma recherche, me détacher de la représentation de la douleur et des photographies faites en studio. J'ai alors commencé à faire des mises en scènes en extérieur. Jouer avec le lieu – à chaque fois différent – pour ainsi créer des mises en scènes. Entre le réel et l'imaginaire, le corps souffrant est toujours présent, certes, mais il se fait plus discret et subtil. En cela, je me rapproche de l'artiste-photographe Francesca Woodman.

Celle-ci est née en 1958 aux Etats-Unis et s'est suicidée en 1981. Sa carrière de photographe fut donc très brève, mais elle continue encore à influencer la photographie contemporaine.

Depuis son enfance, Francesca Woodman a toujours baigné dans le milieu de l'art, avec un père peintre et une mère sculptrice. Elle vécut une partie de son adolescence en Italie, ce qui influença son univers culturel et artistique. Francesca fit des études brillantes dans l'une des meilleures universités d'art américaine, notamment à la Abbot Academy où elle découvrit la photographie sous l'influence de l'un de ses enseignants et par la suite elle intégra, en 1975, la Rhode Island School of Design (RISD).

Le travail de Francesca Woodman se traduit essentiellement par des mises en scènes, la plupart du temps des autoportraits, mais il lui arrive parfois de faire intervenir des modèles. Son corps est à la fois présent et absent, les photographies sont très précises et chaque détail compte dans son œuvre. La plupart du temps nous avons l'impression d'un corps mort, ou disparaissant, se faisant «happer» par le décor (intérieur ou extérieur).

⁷² Depardon Raymond, *Errance, op.cit.*, p.112.



Figure 42 : Francesca Woodman, *Sans titre*, photographie argentique, New York, 1980.

Sur cette photographie noir et blanc – qui est un autoportrait – nous voyons une baignoire en arrière-plan, sur le rebord de laquelle reposent de longs cheveux blonds, sans toutefois que l'on puisse distinguer le corps de Francesca Woodman. Au sol, les carreaux à damier viennent apporter une symétrie et un certain dynamisme à l'œuvre.

Cette mise en scène – où nous ne voyons qu'un léger «fragment» de corps – peut laisser croire à un suicide ou à un meurtre, le corps sans vie reposant dans la baignoire. Nous ne savons pas précisément ce qu'il se passe dans cette image en raison de son ambiguïté.

Elle ne montre pas le corps souffrant, mais *suggère* la mort. Pourtant, la luminosité très douce – voire sensuelle – adoucit la scène et la rend presque «mystique» : nous avons donc là une photographie poétique flirtant avec le macabre. Ce côté *poético-macabre* est omniprésent dans l'œuvre de Francesca Woodman : elle met à l'épreuve son corps, dans des mises en scènes parfois complexes. Et joue avec les allégories de la vie et de la mort.

A l'instar de Francesca Woodman, c'est le côté *fictionnel* des mises en scène qui m'a intéressée, ou comment raconter des histoires grâce à la photographie qui, normalement, reproduit le réel. Il s'agit en quelque sorte de défier cette loi du réel pour amener ce médium vers le *non-réel*. J'ai alors débuté la série des *Autofictions*, m'inspirant de faits personnels tout en les mêlant à des faits d'actualité, plus ou moins récents, mais aussi à des histoires imaginaires, comme les mythes et les légendes.

J'ai donc décidé de quitter le confort et l'intimité du studio et suis allée dans des lieux qui me parlaient, qui m'inspiraient et me semblaient appartenir à une autre réalité. J'agissais

en fonction de l'endroit, ne faisant jamais de repérages par crainte de perdre la spontanéité et l'allégresse éprouvées lorsque l'on découvre quelque chose pour la première fois.

Malgré tout, je ne pouvais pas me séparer de ce corps qui m'obsédait, car «*renoncer à l'homme est ce qu'il y a de plus inconcevable pour la photographie*⁷³.» Le photographe est le témoin de l'Homme, et envisager de faire une photographie sans aucun corps relevait de l'impossible pour moi. J'ai donc commencé à faire agir celui-ci dans l'espace en prenant des poses longues, pour ne laisser ainsi qu'une forme abstraite, à la fois présente et absente. Comme un «fantôme», une âme qui hante les lieux. Je ne crois pas à ce genre de fantaisies, mais c'est malgré tout une symbolique de la mort, une façon de montrer que les gens disparaissant, leur mémoire nous hante toujours, et que le moindre lieu ou objet peut rappeler des souvenirs liés aux défunts. Ne parlant plus uniquement du corps souffrant, mais aussi du corps mourant (pas forcément le mien), mais de la mort au sens général avec, entre autre, de fortes sources de lumières.

La lumière est, elle aussi, une symbolique de la mort. En effet, de nombreuses personnes en état de mort clinique racontent ensuite avoir vu un «tunnel lumineux» ce qui, selon elles, confirmerait l'existence d'une vie après la mort. Ce phénomène étant scientifiquement prouvé, il s'agit simplement d'un mécanisme de défense rétinienne indiquant au cerveau que ses cellules sont en train de mourir. Cependant, ce tunnel n'en reste pas moins une croyance populaire, une manière pour certains de voir la mort de façon moins crue et plus «poétique», comme la croyance de l'enfer et du paradis dans la religion chrétienne. Il s'agit là, pour les humains, de donner une présence «physique» à la mort, de l'illustrer, car nous n'aimons pas aller vers l'inconnu, si bien que l'imaginer tel un « tunnel lumineux » permet de se rassurer ou – au contraire – de s'effrayer d'avantage. C'est de toutes ces petites croyances ou anecdotes dont je me nourris dans ma recherche personnelle, cherchant à montrer la mort et la souffrance sous toutes leurs facettes, qu'elles soient voulues ou subies, justes ou injustes, oniriques ou non.

⁷³ Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie*, Allia, 2012, p.43.



Figure 43 : Série *Autofiction n°1*, photographie numérique, 90 cm x 60 cm, 2009.

Autofiction n°1 est l'une de mes premières photographies en extérieur : le lieu est un ancien hangar à voitures ayant brûlé, le toit à moitié effondré créant des ouvertures vers l'extérieur, et surtout modifiant la perspective. J'ai décidé d'accentuer cette perspective étrange avec un objectif grand-angle posé au sol, ce qui déforme d'autant plus la réalité du décor. Au centre, nous pouvons voir une forme abstraite, comme un «fantôme» habitant ce lieu dévasté par un incendie. L'idée de créer une silhouette fantomatique est venue du rapport au lieu, abandonné depuis plusieurs années et le fait qu'il ait brûlé peut laisser envisager des victimes éventuelles dans l'incendie.

Cette photographie fait écho à la mémoire (des personnes disparues), à la vie et à la mort, il y a toujours cet «entre-deux» (caractéristique de mes travaux précédents) car cette forme n'est ni vivante, ni morte : elle se situe entre l'apparition et la disparition, l'être et le non-être.

Autofiction n°1 est le début d'une série qui tente de raconter une histoire de l'ordre de l'imaginaire et du vécu, mais un vécu devenu presque invisible car happé par le fictif. En agissant ainsi, je souhaite que chacun puisse s'inventer sa propre histoire en regardant cette série.

Précisons que le but de la photographie – à la base – est de jouer le rôle de témoin, car elle est capable de reproduire le réel pour ainsi l'immortaliser. Mais elle peut aussi renoncer à ce dernier pour se rapprocher du rêve et de la *non-réalité* en fonction du désir du photographe, ainsi que l'explique Raymond Depardon : «*Je pense que le propre d'un photographe, c'est de trahir le réel. Il faut simplement maîtriser cette trahison et qu'elle soit cohérente avec soi même.*⁷⁴» J'ai ainsi voulu trahir le réel, en contant des histoires – s'inspirant à la base de mon propre vécu – pour les emmener vers le rêve et l'imaginaire, de façon que chacun puisse imaginer sa propre histoire.

Le corps reste malgré tout présent, voire omniprésent, surtout dans la suite de la série. Avec *Autofiction n°3* nous entrons réellement dans la mise en scène, le paysage s'opposant au corps, non plus évanescent mais avec une réelle présence physique.

⁷⁴ Depardon Raymond, *Errance*, op. cit. p.70



Figure 44 : *Autofiction n°3*, photographie numérique, 90 cm x 60 cm, 2010.

Cette photographie est prise dans une forêt, visiblement inhabitée, avec au premier plan à droite le tronc massif d'un arbre prenant un tiers de la photo. Derrière l'arbre, nous pouvons voir des jambes nues, allongées au sol, tandis que les autres parties du corps demeurent cachées par le tronc. Le contraste entre le lieu extérieur (donc non-intime) et les jambes nues est frappant. On peut se demander ce que viennent faire ces jambes, car il s'agit d'un endroit où il est inhabituel de voir un corps nu. Pourquoi les jambes sont-elles dénudées ? Est-ce un homme ou une femme ? Le corps est-il mort ou vivant ? S'agit-il d'un viol ou d'un meurtre ? Autant de questions qui peuvent venir troubler le spectateur, et là était mon intention : questionner le regard par une photographie ambiguë.

Dans la série des *Autofictions*, chaque photographie possède son histoire qui lui est propre, mais lorsqu'elles sont assemblées les unes à la suite des autres, une nouvelle narration se forme. Telle était encore mon intention : que chacune soit indépendante, tout en complétant les autres.

Par la suite, j'ai souhaité apporter une nouvelle dimension plastique à cette série afin de lui donner une ampleur différente. J'ai alors décidé de peindre les différentes mises en scènes d'*Autofiction* que je jugeais ratées et que je n'avais pas retenues pour la série finale.

En ce qui concerne l'usage de la peinture, elle est venue apporter une dimension plus dynamique et plus « vivante » à mon travail photographique. Sans pour autant quitter complètement mon médium de base. En effet, pour pouvoir peindre j'ai vidéo-projeté une photo que je jugeais « ratée ». Et le fait de peindre grâce à la vidéo projection renvoie aux débuts de la *camera obscura* qui – entre le XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècle – était utilisé par les peintres comme Canaletto ou Vermeer afin de mieux représenter la perspective. Même si le résultat final de mes peintures est différent de la photographie, je n'ai jamais réellement abandonné celle-ci car j'ai agis dans la tradition même de la *camera obscura* et de l'hyperréalisme.

Ainsi, grâce à la peinture, la photographie ratée a pris une nouvelle vie et une nouvelle forme. Le rapport à la matière et au médium est devenu plus important, ce n'était plus mon corps qui était mis en scène puis photographié, mais mon corps *en action* peignant – sur un grand format – un autre corps.



Figure 45 : *Autofiction n°5*, Acrylique sur toile, 190 cm x 127 cm, 2011.

Autofiction n°5 représente une carcasse de voiture accidentée et, passant par la fenêtre, un homme visiblement mort, les bras ballants le long de la voiture. Le fond est noir, sans aucune indication de lieu, afin de ne pas perdre le regard du spectateur et de l'inciter à se concentrer uniquement sur la forme principale. La touche est à la fois hyperréaliste et surréaliste, la voiture et le corps semblent se liquéfier dans le fond noir, avec notamment toutes les «bavures» qui viennent déformer l'hyperréalisme du sujet.

Ici encore, nous nous situons entre le réel et l'irréel. Aussi contradictoire que cela puisse paraître, ces deux états sont – selon moi – complémentaires et comme le dit André Breton dans son célèbre *Manifeste du surréalisme* :

«Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité, si l'on peut ainsi dire.⁷⁵»

Certes, je ne me situe pas dans le surréalisme, mais je cherche à traduire la souffrance (du corps) et la mort avec une touche plus *fictive* afin de mettre de côté le réel. D'où le terme «*Autofiction*».

En ce qui concerne les peintures, je me rapproche du peintre yougoslave Vladimir Velickovic, né en 1935. Son enfance a été marquée par la seconde guerre mondiale et il tente de traduire, dans ses peintures, la douleur et la violence de cette époque troublée. Il représente ainsi les affres de la vie humaine. Peignant beaucoup de corps morts, torturés, de terres brûlées mais aussi des animaux comme les corbeaux qui sont – dans l'imaginaire collectif – symboles de mort.



Figure 46 : *Corps*, huile sur toile, 225 cm x 175 cm, Collection privée de l'artiste, 2007.

⁷⁵ Breton André, *Manifeste du surréalisme*, Collection Folio essais, Gallimard, 1979, p.24.

Dans cette toile, nous pouvons voir un corps plus ou moins entier : la tête est inexistante, comme si elle s'était désagrégée lorsque le corps est venu heurter une sorte de poutre sur laquelle repose le reste du corps. Et si le torse et les bras sont intacts, les jambes semblent, quant à elles, se dissoudre dans le fond neutre du tableau. A droite du corps se trouve un corbeau, posé sur la poutre (ou la branche).

Comme nous pouvons le voir, Vladimir Velickovic montre une certaine agressivité – et violence de la vie – dans ses peintures avec des corps figés entre la vie et la mort, des arrière-plans souvent neutres, de couleur sombre. Ses toiles se situent entre la fiction et la réalité car, si la mort et la décomposition des corps sont bien réelles dans son œuvre, la neutralité du décor nous emmène vers une autre réalité : ne nous donnant aucun repère de lieu ni de temps pour identifier ce qui a pu arriver à ce corps et laissant ainsi notre imagination libre de toute supposition.

Ainsi, la série des *Autofictions* a ouvert une dimension nouvelle dans mon travail : elle m'a poussée à quitter le confort du studio et surtout à limiter la dimension du corps souffrant. Il reste toujours présent mais moins brut, plus subtil.

Par la suite, ce *corps fictionnel* s'est «évanoué» pour laisser une place plus importante à «l'absence du corps», que j'ai traduit à l'aide de médiums différents de la peinture ou de la photographie. Le corps est toujours représenté, mais uniquement par des symboles renvoyant à la maladie, au corps souffrant et mourant. Il s'agit là de la suite de ma recherche sur le corps malade, où je ne montre plus uniquement le corps qui s'affaiblit, mais tout ce qui se cache derrière la fragilité : les traitements médicamenteux, les visites intempestives chez les médecins, et tout ce qui renvoie de près ou de loin à un corps souffrant.

c) Le corps absent

« Si la disparition postule pour l'état ultime de néant et de radiation, elle n'en rend pas moins compte[...], d'un glissement entre deux états : de l'être vers le non-être, du rien apparent vers le tout inapparent, de la mort vers la résurrection, etc.⁷⁶ »

Comme nous avons pu le voir précédemment, ma recherche plastique s'articule autour du corps souffrant et du *Memento mori*. Ainsi, à l'instar de Frida Kahlo, Hannah Wilke et Francesca Woodman, mon travail se compose d'autoportraits et de mises en scène *autofictionnels* : je joue avec la représentation du corps, que ce soit en studio ou à l'extérieur. Le corps meurtri, malade mais vivant, le corps qui agit dans l'espace, qui apparaît et disparaît, figé dans un *entre-deux*, caractéristique du *Memento mori*, du «souviens-toi que tu vas mourir». Mais progressivement, le corps souffrant s'est peu à peu fragmenté, une façon détournée de représenter la maladie, car celle-ci fragmente et morcelle l'être au fur et à mesure. Elle le fait *disparaître*, elle emmène le corps vers un autre état, un être fragile, à fleur de peau qui s'éveille à une conscience *supérieure* – plus qu'une personne *lambda* – de son propre corps, car on ne prend jamais autant conscience de celui-ci que lorsqu'il est souffrant.

Par la suite, ce corps fragmenté et mis en scène continua sa «décomposition» pour n'être plus que symbole, il *a été* mais n'est plus car il *disparaît*.

Le corps *physique* est donc absent, certes, mais des objets, des matériaux ou encore des médiums viendront sans cesse rappeler la présence du corps *dans* son absence. Le but étant à nouveau d'ouvrir le propos du corps souffrant, de le rendre moins personnel et plus universel, mais également plus subtil. Montrer encore par là que la maladie/le handicap et l'art sont des *alter ego* – comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents – la souffrance est un vecteur de création, et l'art transcende l'artiste pour le faire aller au-delà des limites que lui impose son corps.

Afin de pouvoir continuer cette réflexion, nous devons néanmoins préciser certains points : *disparaître* – verbe provenant du bas latin *disparere* – signifiant non seulement «*être caché, dissimulé par quelque chose*⁷⁷» mais aussi «*cesser d'être, mourir*⁷⁸». Ce verbe est à

⁷⁶ Ardenne Paul, *L'image Corps, op.cit.*, p.451.

⁷⁷ Larousse, [En ligne], <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/dispara%C3%A9tre/25922> (page consultée le 24 Février 2013).

⁷⁸ *Ibid.*

double tranchant certes : si une personne disparaît, soit elle est dissimulée par quelque chose – donc potentiellement retrouvable – soit elle a « cessé d'être ». Il n'y a alors – dans ce cas – plus aucune possibilité de futur, d'être ou d'existence. Disparaître, quel que soit le cas, c'est donc opérer un « glissement de l'être vers le non-être ⁷⁹ », de l'apparent vers l'inapparent, comme l'explique Paul Ardenne.

Pour clarifier mon propos : *disparaître*, c'est cesser d'être, cesser de vivre. Ce terme a donc un rapport intense avec la mort. Par exemple, en langage familier, en « argot », l'expression « faire *disparaître* quelqu'un » signifie « tuer quelqu'un ». Ce terme est fréquemment utilisé – probablement comme un euphémisme – notamment dans les films tels que les westerns ou les *blockbusters* américains (où la testostérone prime avant tout sur les neurones) : le « méchant » ou le « parrain » d'une quelconque mafia ou bande organisée ordonne à ses sbires de *faire disparaître* l'indésirable. Et il s'agit là d'un terme certes plus politiquement correct pour ne pas dire « tue-le », « tue ce qui m'indiffère, tue ce que je ne peux supporter du monde ! ».

Bref, *disparaître* c'est donc mourir. Dans ma recherche personnelle, j'ai fait disparaître la représentation physique du corps souffrant parce que j'ai voulu le « tuer », me débarrasser de ce corps qui devenait trop présent, voire étouffant. Mais comme nous l'avons vu précédemment, représenter le corps souffrant c'est aussi montrer la mort qui l'attend. Donc, faire disparaître ce corps s'impose comme la suite « logique » de mon travail, qui est en étroite relation avec le *Memento mori*.

Dans cette optique de ne plus montrer le corps – contrairement aux *autofictions* et aux autoportraits – j'ai ainsi débuté une nouvelle série photographique, qui marque la transition entre le corps mis en scène et le corps absent. Le but est de suggérer la souffrance du corps à l'aide de photographies de paysage et de corps presque abstraites (comme je l'ai précisé plus haut, cette série reste transitoire, le corps est encore légèrement présent, se faisant de plus en plus abstrait pour disparaître complètement par la suite).

⁷⁹ Ardenne Paul, *L'image Corps, op.cit.*, p.451.



Figure 47 : *Sans titre*, série de six photographies, 20 cm x 20 cm, tirage numérique, 2011/2012.

Cette série *Sans titre* est composée de six photographies, chacune présentée sous forme de diptyque. A gauche, un fragment de corps partiellement – ou totalement – abstrait, rendant ainsi la partie du corps photographiée difficile à reconnaître. Et à droite, un fragment de paysage – en gros plan – représentant une faille *dans* ce lieu, une faille faisant écho aux cicatrices que le corps peut porter, lesquelles cicatrices renvoyant bien entendu au corps souffrant. Car elles sont la mémoire même d'une agression extérieure qu'a subi le corps (un accident, une opération chirurgicale, une maladie etc.) Mais ces failles du paysage – qui sont tordues, abimées, torturées – peuvent également renvoyer aux malformations physiques, comme par exemple : la poliomyélite, un pied bot ou une colonne vertébrale déformée par la scoliose, la cyphose, la lordose etc. Alors tous ces petits défauts peuvent rendre le corps souffrant parfait dans son imperfection.

Cette série amorce donc la disparition du corps : il devient abstrait, il existe de moins en moins physiquement, tout en restant présent d'un point de vue symbolique.

Afin d'approfondir cette démarche de *disparition*, j'ai réalisé un nouveau travail baptisé *Sans titre* qui est une série de plusieurs moulages, chacun représentant une partie du corps (buste, jambes, pieds etc.)



Figure 48 : *Sans titre*, moulage en bandes de plâtres, dimensions variés, 2013.

Avec cette série, je continue d'évoquer le corps souffrant à l'aide de symboles. Ces moulages sont réalisés uniquement à l'aide de bandes de plâtre, lequel renvoie bien entendu à l'accident, à quelque chose qui s'est brisé et qui doit – dans la mesure du possible – être réparé. Ainsi, ces moules laissent une empreinte du corps souffrant et ne sont là que pour témoigner de ce qui *a été*. Le corps souffrant qui ne l'est peut-être plus, le plâtre ayant pour fonction d'immobiliser le corps, de le restreindre dans ses mouvements, dans l'espoir qu'il puisse un jour «s'auto-régénérer».

Dans ce cas, ce n'est plus le corps qui est représenté – sa disparition se faisant plus présente – mais une empreinte de sa souffrance. Le plâtre n'est donc plus qu'une trace, laissant imaginer au spectateur son usage singulier puisque chaque plâtre possède une fonction curatrice différente selon son emplacement.

Sur la disparition – mais aussi la suggestion – du corps souffrant, l'histoire de l'art est riche, notamment au XXème siècle qui – comme nous l'avons vu dans le premier chapitre – a été marqué par les deux guerres mondiales. Ce trop-plein de figuration cadavérique, de mort, de souffrances et d'injustice poussa les artistes vers les deux extrêmes de la représentation : soit ils entreprirent de représenter leurs *propres* corps souffrants⁸⁰, soit au contraire de le supprimer et de le rendre abstrait. Ainsi naîtront des œuvres monumentales comme *Personnes* (2010) de l'artiste Christian Boltanski, sa famille ayant été marquée par la seconde guerre

⁸⁰ A ce propos, voir *supra*. Chap. 1-c : « *Les artistes qui défient la maladie (et la mort)* »

mondiale et l'ensemble de son œuvre renvoyant à cette période troublée. Cependant, le corps ayant disparu – ne devenant plus que masse de vêtements – le spectateur ne pense peut-être pas automatiquement aux ravages commis par les nazis. Car le propos de Boltanski s'est fait plus universel, l'histoire de l'humanité ayant connu tant de massacres que son œuvre peut renvoyer à tout cela selon le vécu de chacun.

Ainsi, à l'instar de Boltanski qui suggère la mort par ses installations de vêtements, j'ai souhaité suggérer les souffrances endurées par le corps (ou que lui-même nous fait subir) en en supprimant sa présence physique. J'ai alors réalisé une série de trois photographies – volontairement floues et abstraites – en noir et blanc, que j'ai ensuite sérigraphiées afin de supprimer le support photographique.

Supprimer le médium photo est avant tout symbolique : en premier lieu, c'est le médium qui est le plus lié au *Memento mori*, étant donné que je m'inscris dans la démarche de ne plus montrer le corps souffrant (donc le *Memento mori*) mais uniquement de le suggérer. En second lieu, c'est avec la photographie que j'ai réalisé tous mes autoportraits et *autofictions* montrant le corps souffrant. Il s'agissait là, pour moi, de supprimer tous les liens que je pouvais garder avec cette représentation. C'est donc pour ces deux raisons que j'ai éliminé la photographie, afin que le corps souffrant ne soit plus que suggéré et pour tourner la page des *autofictions* et me diriger vers une autre représentation du corps.



Figure 49 : *Triptyque sans titre*, sérigraphie sur toile montée sur châssis, 20 cm x 20 cm, 2012.

Le fait d'avoir sérigraphié des photographies floues renvoie directement au corps souffrant car, dans certains cas de maladies ou de handicap importants, lorsque la souffrance atteint le seuil maximal supportable par l'être humain, une réaction en chaîne se produit avec de nombreux effets secondaires dus à la réaction du cerveau face à la douleur. L'un de ces

effets notamment est oculaire : la vision – lors de douleurs très intenses – devient floue et le malade ne voit plus que des taches d’ombre et de lumière. Avec la réalisation de *Triptyque sans titre*, j’ai ainsi souhaité traduire les effets secondaires – peu connus, hormis du milieu médical et des malades – que provoque la douleur intense. Le corps souffrant est bel et bien présent car je représente non plus le corps lui-même mais bien les symptômes provoqués par la douleur.

Avec ce triptyque, le corps a totalement disparu : il ne reste plus que la suggestion de la souffrance et de la maladie. Dans cette démarche de suggestion du corps souffrant, je me rapproche de l’artiste américain Felix Gonzalez-Torres. D’origine cubaine, il est né en 1957 et mort des suites du sida en 1996. Influencé par l’art minimaliste et conceptuel, l’œuvre de Gonzalez-Torres mélange domaine privé (notamment sa vie sentimentale) et politique. A travers son travail artistique, il s’engage dans la revendication de l’homosexualité comme dans la lutte contre le sida, puisqu’il fait partie d’une des premières générations touchées par ce fléau (le VIH apparaît dans les années 1980). Rares sont les artistes conceptuels à s’inspirer de leur vécu comme le fait Gonzalez-Torres. Il perd son compagnon en 1991 (mort du sida également) et lui rendra hommage dans plusieurs œuvres à portée politique et médicale puisqu’il fera allusion au sida, à sa propagation fulgurante et à la perte de l’être aimé des suites de cette maladie.

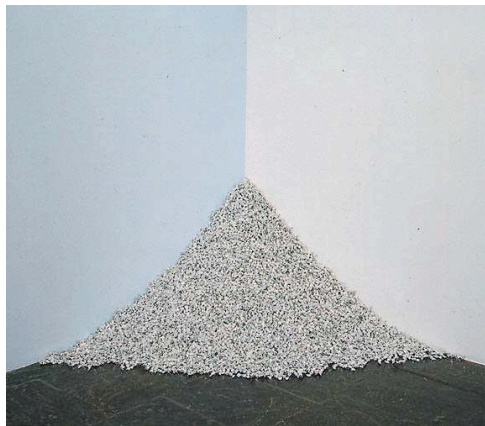


Figure 50 : Felix Gonzalez-Torres, *Sans titre (Loverboys)*, bonbons enveloppés individuellement dans du papier cellophane, 1991, Andrea Rosen Gallery.

Ainsi, dans son œuvre *Sans titre (Loverboys)*, Felix Gonzalez-Torres crée une installation de bonbons, dont le poids idéal équivaut à la somme du poids de son compagnon (Ross Laycock) et du sien, soit cent-soixante-quatorze kilos de confiseries. Mais il ne s’agit que d’un poids «idéal», car le principe de l’installation est que le visiteur puisse se servir lui-même, emporter

un bonbon avec lui ou le manger immédiatement. En mangeant le bonbon, le visiteur «mange» une partie de Gonzalez-Torres et de Ross Laycock, et y prend plaisir. Il s'agit là – en quelque sorte – d'une métaphore sur la propagation du sida, qui se transmet notamment via le plaisir et l'acte sexuels, tout comme le spectateur ressent du plaisir à manger cette sucrerie. En outre, chaque visiteur pouvant emporter une confiserie avec lui, l'œuvre est éphémère : elle propage son «virus», puis disparaît. Il s'agit donc là d'une symbolisation parfaite de la vie, de la maladie et de la mort.

Par la simple utilisation de bonbons, Gonzalez-Torres frappe donc le spectateur en montrant la rapidité avec laquelle peut se propager le sida, et à quel point la vie peut s'éteindre rapidement à cause de cette maladie.

Pour clarifier, à l'instar de Felix Gonzalez-Torres, ma recherche se fait plus conceptuelle : il s'agit de suggérer la maladie comme la douleur qui l'accompagne, sans pour autant l'illustrer de corps et de cadavres comme le faisait mon travail précédent.

Afin de compléter davantage la disparition du corps, j'ai donc décidé de produire une accumulation d'objets pouvant renvoyer au corps souffrant, tous enfermés dans des bocaux en verre, pouvant eux-mêmes évoquer le milieu médical. Ainsi, le premier bocal contient de nombreux médicaments que j'ai collectés : des ampoules (usagées) d'un décontractant musculaire – utilisé habituellement en milieu hospitalier – de nombreux antalgiques et anti-inflammatoires. De cette façon, j'ai créé une accumulation de médicaments, tous plus forts les uns que les autres, pour les enfermer dans un premier bocal en verre.

La deuxième accumulation est composée d'examen médicaux (radiologique, neurologique, rhumatologique etc.), que j'ai déchirés et partiellement brûlés afin que l'on puisse s'y attarder et tenter de déchiffrer ce qui y est écrit.



Figure 51 : *Memento sufferre 2*, papiers brûlés et bocal en verre, 2013.

Si j'ai décidé d'enfermer médicaments et examens médicaux dans des bocaux, c'est avant tout pour leur donner un côté «précieux», à l'instar de reliques ou de trophées que l'on conserve une vie durant. De cette façon, je montre que – pour un corps souffrant – les médicaments et examens forment partie intégrante de la vie du malade : il ne peut s'en séparer et s'il le fait, il n'en souffre que davantage. Médicaments et examens seront donc toujours présents, venant sans cesse rappeler à l'être souffrant sa condition.

Le titre *Memento sufferre* renvoie également à la mémoire du corps souffrant : *memento* signifiant «souviens-toi» et *sufferre* (racine latine du verbe *souffrir*) signifiant «supporter, endurer», *Memento sufferre* peut donc se traduire par «souviens-toi de la souffrance».

En effet, avec ma série de *Memento sufferre*, j'évoque le corps souffrant mais aussi la mémoire et le temps. En suggérant – par le titre et les accumulations – que la souffrance existe dans la durée, qu'un corps handicapé ou malade le sera presque à vie, et que la personne apprend à vivre avec des traitements divers et variés qui ne la quitteront jamais.

Par cette série d'accumulations, je m'efforce donc de traduire le quotidien du handicap et de la maladie

En résumé, ma recherche personnelle a pris une nouvelle forme : le corps souffrant et le *Memento mori* sont toujours présents par leur absence *physique*. Ils ont disparu et ne deviennent plus que symboles. Car le *Memento mori*, comme nous l'avons vu, est une esthétique de la confrontation avec la mort, figée dans un espace-temps entre vie et trépas.

Représenter la disparition du corps – par la suggestion de la souffrance et de la maladie – devient alors le résultat de ce que peut entraîner le *souviens-toi que tu vas mourir*. J’ai ainsi montré qu’un corps souffrant est avant tout un corps malade, vivant dans l’optique de sa mort proche ou lointaine.

En évoquant les cicatrices dues aux probables interventions chirurgicales, l’immobilisation que peut avoir à subir une personne dans l’espoir d’une guérison (incertaine) ainsi que l’accumulation de médicaments (une personne handicapée est amenée à prendre des médicaments en grande quantité), je montre ainsi le quotidien – méconnu – du corps souffrant, je montre ce que cache une personne qui boite ou qui est marquée de cicatrices.

Pour conclure ce chapitre, nous pouvons évoquer une nouvelle fois la notion essentielle de *memento mori* qui a pour but de rappeler aux vivants que la vie est instable et précaire, qu’il faut vivre l’instant présent car demain peut-être mourront-ils. Le *Memento mori* comme thème esthétique confronte le vivant dans un *entre-deux*, il montre l’être humain figé entre vie et trépas. Ce thème est récurrent dans la représentation du corps souffrant en art car posséder un corps fragile, malade ou handicapé rappelle sans cesse qu’une vie peut s’arrêter du jour au lendemain. Et si le malade réussit à vivre (ou survivre) malgré tout, il ne cesse de se demander quand viendra son tour de mourir. Ainsi, des artistes tels que Frida Kahlo ou Hannah Wilke – handicapée pour la première et malade pour la seconde – n’ont eu de cesse d’exprimer leurs corps souffrants au travers d’autoportraits, afin peut-être d’oublier le purgatoire permanent de leur vie de souffrance ou d’oublier aussi que la Faucheuse les attendait au tournant.

Ainsi, j’ai axé ma recherche personnelle sur la représentation du corps souffrant, et donc du *Memento mori*. Ce dernier était fortement perceptible à mes débuts, notamment avec la série des *corps sculpture* où se donnait à voir un corps sévèrement amaigri par la maladie. Par la suite, ce corps souffrant est devenu moins brutal et plus subtil, avec notamment la série des *Autofictions* qui a grandement contribué à atténuer la présence – parfois étouffante – du corps de douleurs. Les *Autofictions* ont apporté un dynamisme nouveau à mon travail et m’ont permis d’aller au-delà de la représentation «classique» du genre. S’en est suivie une *disparition* progressive du corps de douleurs, finalement suggéré notamment par des symboles renvoyant tous – plus subtilement – au milieu médical, donc au corps souffrant et donc au *Memento mori*.

Conclusion

Afin de conclure cette recherche qui s'articule autour de l'esthétique du corps souffrant dans l'art, nous pourrions rappeler que celle-ci débuta avec l'iconographie religieuse, et notamment avec les représentations de « l'homme de douleurs » - qui n'est autre que Jésus Christ - et sa montée au Calvaire afin de défendre son peuple et ses idées. Il accepta la torture et la mort pour une cause qu'il défendait. Ainsi, les artistes (tous siècles confondus) s'inspirèrent longuement de cet évènement historique et religieux dans le but de représenter la souffrance d'un corps.

Par la suite, la représentation de « l'homme de douleurs » évolua, essentiellement à partir du XXème siècle qui – comme nous l'avons vu – fut un siècle troublé par deux guerres mondiales comme par de nombreux autres conflits parallèles. Les artistes commencèrent alors à avoir une nouvelle approche du corps, notamment à partir de la seconde guerre mondiale qui mit à jour des tortures et des massacres en très grand nombre. Les artistes commencèrent à ressentir le besoin de témoigner mais aussi d'extérioriser cette souffrance. Ainsi naîtra « l'art des camps », où les détenus – devant tant d'injustices et de cruauté – commencèrent à représenter leur quotidien de souffrance avec les moyens du bord, souvent un simple crayon sur du papier très fragile. Pourtant les œuvres n'en étaient pas moins fortes en raison du réalisme et de la cruauté de leur quotidien. De cette façon, l'art commença à être vécu et perçu comme une échappatoire autant qu'un témoignage.

A partir de la seconde moitié du XXème siècle, les artistes abordèrent alors leur corps d'une tout autre façon : l'art devint une porte de secours et un moyen d'expression pour les personnes malades et handicapées. Ils défièrent la maladie et la mort en puisant dans leurs ressources pour exprimer ainsi leur vie d'handicapés, la souffrance du quotidien, la solitude causée par leurs fragilités et leur vie hors du commun. Les artistes handicapés placèrent ainsi le corps souffrant sur le champ social et montrèrent à la société ce qu'est la maladie.

D'un autre côté, nous pouvons également rappeler que certains artistes – à l'inverse de ceux souffrant d'un handicap – chercheront à utiliser leur corps comme médium. En supprimant les supports traditionnels et en réalisant des performances visant à mettre leur propre corps à la fois en action et à l'épreuve. Ainsi les actionnistes viennois cherchèrent-ils un moyen de rédemption par la ritualisation de la douleur et des tortures.

Pour ce faire, ils s'inspirèrent souvent de scènes religieuses aussi bien que de témoignages attestant de méthodes de tortures perpétrées durant les guerres mondiales. Cependant, leur corps n'était pas réellement mis en danger puisqu'il s'agissait de mises en scène théâtralisées.

Dans un même ordre d'idée, l'art corporel radicalisera la mise en scène du corps souffrant en réalisant de réelles actions mettant en jeu l'endurance et – parfois – la vie de l'artiste. La recherche de la douleur deviendra presque une obsession, poussant sans cesse l'artiste à effectuer une performance plus extrême que la précédente.

Enfin, en ce qui concerne mon travail plastique, je me situe dans une recherche d'expression du corps souffrant et du quotidien des personnes handicapées. Mais aussi et surtout, mon travail vise à montrer que l'art et le handicap se complètent : les malades deviennent artistes parce qu'ils ont besoin d'exprimer et d'extérioriser leur vie de douleur. Et, comme le dit Charles Gardou :

«Comme tant d'autres, ces femmes et ces hommes font subir un renversement, un retournement au handicap, pour donner à voir une clarté dans la brume qui le nimbe. Ils composent, peignent, écrivent, inventent, certes pour s'exprimer, mais avant tout pour s'emparer de leur vie et lui rendre sa hauteur.⁸¹»

Ainsi, deviennent-ils plus forts et réussissent-ils à vaincre la maladie en la reléguant au second plan.

Au commencement de ma recherche, mon corps était omniprésent, avec beaucoup d'autoportraits. Cependant, j'ai souhaité ouvrir mon propos et ne plus montrer uniquement un corps malade. J'ai, de cette façon, commencé à réaliser des mises en scènes entre réalité et fiction, afin que chacun puisse s'identifier à ce travail : le corps se fait de plus en plus suggéré pour finir par entièrement disparaître et ne devenir plus qu'allégorie. Ainsi, mon propos se rapproche du *Memento mori* car représenter un corps malade – comme nous l'avons vu – c'est aussi représenter un corps fragile, qui peut donc (tôt ou tard) mourir. En faisant disparaître le corps – plastiquement – j'ai symbolisé la mort de ce corps malade, non pas au sens propre,

⁸¹ Charles Gardou, *Pascal, Frida Kahlo et les autres... Op. cit.*, p-17.

mais au figuré : faire disparaître le corps pour faire disparaître la maladie. Comme le phénix qui renaît de ses cendres, le malade réapprend à vivre avec la maladie par l'art et pour l'art.

Remerciements :

Je remercie avant tout ma famille, particulièrement ma mère, qui m'a toujours épaulée et soutenue tout au long de mes études.

Je remercie mes ami(e)s éparpillés aux quatre coins de la planète : Daniel, Marie, Carole, Mounir, Jean-Baptiste et Sylvie, Christian, Olivia, qui m'ont fait rire et pleurer (de joie), qui m'ont soutenu, encouragé et qui n'ont jamais hésités à me dire que je courais droit dans le mur lorsque ça avait été le cas.

Je remercie tous les enseignants et intervenants que j'ai rencontrés lors de mes études – que ce soit aux Beaux-Arts de la Réunion ou à Paris 1 – sans qui je ne serais jamais arrivé là où j'en suis, je leur en serais toujours reconnaissante.

Je remercie sincèrement Cécile, d'avoir gentiment acceptée de corriger mes (nombreuses) fautes d'orthographe.

Table des illustrations :

Figure 1 : Représentation de Jésus Christ, artiste inconnu, vers 375 ap. J-C, Catacombes Romaines.	10
Figure 2 : Diego Vélasquez, <i>Le Christ après la flagellation contemplé par l'âme chrétienne</i> , Huile sur toile, 165 x 206,4cm, National Gallery, Londres.....	11
Figure 3 : Le Caravage, <i>Le couronnement d'épines</i> , Huile sur toile, 127 x 165 cm, 1602-1603, Kunsthistorisches Museum, Vienne.	12
Figure 4 : Matthias Grünewald, <i>Le retable d'Issenheim</i> (panneau central), huile sur bois, 1512-1516, Musée Unterlinden, Colmar.	13
Figure 5 : Dessin de Josef Novak, enfant détenu à Theresienstadt.....	17
Figure 6 : Léo Haas, <i>Thérésine</i> , dimensions inconnu, 1943.	18
Figure 7 : Léon Delarbre, <i>Le camion quotidien de cadavres venant du commando d'Elrich est déchargé près du crématoire</i> , Dora, mars 1945.	19
Figure 8 : Shelomo Selinger, <i>Les tireurs des charrettes</i> , collection privée de l'artiste.	20
Figure 9 : Frida Kahlo, <i>Ma naissance</i> , 1932, huile sur métal, 31 x 35 cm, collection privée.	26
Figure 10 : Frida Kahlo, <i>L'hôpital Henri-Ford</i> , 1932, huile sur métal, 31,1 x 39,3 cm,	27
Figure 11 : Frida Kahlo, <i>Sans espoir</i> , 1945, huile sur toile, 28 x 36 cm,	28
Figure 12 : David Nebreda, <i>Après huit séances d'incisions sur la poitrine et les épaules, il atteint à une certaine tranquillité, l'hommage et le tribu étant alors accomplis</i> . 1989, Collection privée de l'artiste.	31
Figure 13 : David Nebreda, <i>L'ange de l'Annonciation. Il signale les limites de la création originelle, de l'éducation propre et de la photographie</i> , 2000, Collection privée de l'artiste.....	32
Figure 14 : Judith Scott, <i>Objets secrets</i> , dimensions variés, date inconnue,	34
Figure 15 : Evgen Bavcar, <i>Nu aux mains</i> , photographie argentique,.....	35
Figure 16 : Saburô Murakami, <i>Traverser plusieurs écrans de papier</i> , bois et papier kraft, Tokyo, 1956.....	40
Figure 17 : Rudolf Schwarzkogler, <i>Aktion 3</i> , photographie argentique,.....	43
Figure 18 : Rudolf Schwarzkogler, <i>Aktion 2</i> , photographie argentique,.....	44
Figure 19 : Hermann Nitsch, <i>Première action</i> , Vienne, 1962.....	45
Figure 20 : Cérémonie Tamoul. Sacrifice d'une chèvre (A gauche). Marche sur le feu (A droite).	46
Figure 21 : Hermann Nitsch, Théâtre des orgies et des mystères, <i>Six jours à Prinzenndorf</i> , Performance, Autriche, 1998.....	47
Figure 22 : Scarification de la tribu Mossi (à gauche) et Gourmantché (à droite).	50
Figure 23 : Démonstration du Kung-fu Shaolin.....	51
Figure 24 : Chris Burden, <i>Shoot (Tir)</i> , performance, Santa Ana, Californie, 1971.	53
Figure 25 : Chris Burden (A gauche) <i>Velvet Water</i> , performance, mai 1974.....	54
Figure 26 : Gina Pane, <i>Escalade non anesthésiée</i> , performance, 1971.....	55
Figure 27 : Marina Abramovic, (à gauche) <i>Rythme 10</i> , performance, 1973.	57
Figure 28 : Marina Abramovic, <i>Rythme 0</i> , performance, Galerie Studio Morra, Naples, 1974.	59
Figure 29 : Pieter van Steenwyck, <i>Ars longa, vita brevis</i> , huile sur toile, 74,5 x 96,5, vers 1680, collection privée.....	62
Figure 30 : Le Caravage, <i>Saint-François en méditation</i> , huile sur toile, 128 cm x 97 cm, vers 1603, Galerie d'art ancien, Rome.	63
Figure 31 : Photographie anonyme, fin XIXème siècle.	64

Figure 32 : Maître anonyme souabe, <i>Les amants trépassés</i> , huile sur panneau de sapin, vers 1470, Musée de l'œuvre Notre-Dame, Strasbourg.	65
Figure 33 : Frida Kahlo, <i>La colonne brisée</i> , huile sur bois aggloméré, 40 cm x 30,5 cm, 1944, Musée de Mexico, Mexique.	66
Figure 34 : Hannah Wilke, <i>Intra Venus</i> , épreuves chromogéniques sur papier ultrabrillant, ..	67
Figure 35 : Robert Mapplethorpe, <i>L'autoportrait au crâne</i> , photographie argentique sur gélatine, 61 x 50,8 cm, The Robert Mapplethorpe foundation, New York, 1988.	68
Figure 36 : Série <i>Corps sculptures</i> , photographie numérique, tirage numérique sur pvc,	70
Figure 37 : John Coplans, <i>Torso Front</i> , dimensions inconnues, 1984, collection privé.	71
Figure 38 : Série <i>Corps constats</i> , tirage numérique sur pvc, 10 cm x 15 cm, 2009.	72
Figure 39 : « <i>If I had wings to fly</i> », photographie numérique, 150 cm x 100 cm, 2011.	73
Figure 40 : Martin Schoeller, <i>Oksana Masters</i> , pour le magazine ESPN, format inconnu, 2012.	75
Figure 41 : <i>Autoportrait à la canne</i> , tirage numérique, 60cm x 90cm, 2012.	76
Figure 42 : Francesca Woodman, <i>Sans titre</i> , photographie argentique, New York, 1980.	80
Figure 43 : Série <i>Autofiction n°1</i> , photographie numérique, 90 cm x 60 cm, 2009.	82
Figure 44 : <i>Autofiction n°3</i> , photographie numérique, 90 cm x 60 cm, 2010.	84
Figure 45 : <i>Autofiction n°5</i> , Acrylique sur toile, 190 cm x 127 cm, 2011.	86
Figure 46 : <i>Corps</i> , huile sur toile, 225 cm x 175 cm, Collection privée de l'artiste, 2007.	87
Figure 47 : <i>Sans titre</i> , série de six photographies, 20 cm x 20 cm, tirage numérique, 2011/2012.	91
Figure 48 : <i>Sans titre</i> , moulage en bandes de plâtres, dimensions variés, 2013.	92
Figure 49 : <i>Triptyque sans titre</i> , sérigraphie sur toile montée sur châssis, 20 cm x 20 cm, 2012.	93
Figure 50 : Felix Gonzalez-Torres, <i>Sans titre (Loverboys)</i> , bonbons enveloppés individuellement dans du papier cellophane, 1991, Andrea Rosen Gallery.	94
Figure 51 : <i>Memento sufferre 2</i> , papiers brûlés et bocal en verre, 2013.	96

Index des noms propres :

A

Abramovic 55, 57, 58
Adolf Hitler 14
agonie 12, 22, 65, 67
Alain Resnais 5
Alhazen 4
Amélia Jones 54
André Breton 28, 86
Anna Guillo 29, 31
Aristote 4

B

Bavcar 33, 34, 114, 116
Benjamin Delmotte 62, 63, 64, 73
Burden 52, 53

C

Camera Obscura 4
Canaletto 4, 84
Charles Gardou 22, 98
Chris Burden 51, 52, 53, 54, 115
Christ 5, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 21, 22, 54, 58, 97, 114
Christian Boltanski 91

D

David Nebreda 13, 28, 29, 30, 31, 32, 35, 49, 114
Diego Rivera 26
Diego Vélasquez 9, 10

E

Evgen Bavcar 33, 34, 35

F

Felix Gonzalez-Torres 93, 94
Francesca Woodman 78, 79, 88, 114
Francisco Goya 23
Frida 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 32, 35, 65, 67, 71, 74,
88, 96, 98, 113, 114, 116
Frida Kahlo .. 13, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 32, 35, 65,
67, 71, 74, 88, 96, 98, 113, 114

G

Gina Pane 54, 55
Grünewald 11
gutai 5, 51

H

Haas 16, 17
Hannah Wilke 66, 67, 74, 88, 96
Hans Bellmer 35
Hermann Nitsch 48, 54, 59, 114
Hitler 14, 15, 18, 116

J

Jésus 8, 9, 10, 11, 12, 54, 58, 97, 114
Jésus Christ 8
Jésus de Nazareth 8, 12, 114
John Coplans 69
Joseph Nicéphore Niépce 4
Joshua Reynolds 4
Judith Scott 32, 33, 35

L

l'Homme 8, 11, 13, 14, 20, 80
l'Homme de douleurs 8, 11, 13
Le Caravage 10, 11, 62
Léo Haas 16, 17
Léon Delarbre 17, 18
Louis Jacques Mandé Daguerre 4

M

Man Ray 35
Mapplethorpe 67, 68, 74
Marina Abramovic 55, 56, 57, 58, 114
Martin Schoeller 73, 74
Matthias Grünewald 11, 12
Michelangelo Merisi da Caravaggio 10

N

Nebreda 29, 30, 31, 32, 117

O

Oksana Masters..... 73, 74
Oliviero Toscani 69

P

Paul Ardenne..... 13, 20, 21, 48, 53, 55, 56, 57, 65, 89
Pierre Auguste Renoir 23
Pieter van Steenwyck..... 61
Pol Pot 14
Pollock 116
Ponce Pilate..... 8

R

Raymond Depardon..... 70, 82
Robert Mapplethorpe 67, 68
Rudolf Schwarzkogler 59

S

Sade..... 30
Saparmourat Niazov 14

Sarah Ezéquiél 23
Schmerzenmensch 8, 13, 14, 53
Selinger 19, 114
Shaolin..... 49, 50, 58, 59
Shelomo Selinger 19

U

Ulay 55, 114

V

Vanités..... 61, 62, 63, 77
Vermeer 4, 84
Vladimir Velickovic 86, 87

Y

Yves Klein 51

Z

Zac Vawter..... 23

Index des mots clefs :

A

action 4, 5, 10, 11, 29, 58, 62, 77, 84
action painting..... 5
actionnisme viennois..... 5, 48
actionnistes viennois 7, 48, 50, 51, 54, 59, 97
agonie 12, 22, 65, 67
alter ego..... 34, 35, 88
art..... 1, 4, 5, 6, 7, 8, 12, 13, 19, 20, 21, 24, 25, 32, 35, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 62, 64, 69, 78, 88, 91, 93, 96, 97, 98, 99, 112, 113
Autofictions..... 7, 60, 77, 79, 84, 87, 96
autoportraits..... 13, 24, 25, 29, 32, 34, 65, 66, 67, 68, 77, 78, 88, 89, 92, 96, 98

B

blessures 12, 24, 30, 65
body art..... 5, 6, 48, 50, 51, 55, 56, 59

C

calvaires..... 5
Camera Obscura..... 4
camps de concentration ... 5, 15, 16, 17, 19, 20, 22, 66
clair-obscur 10, 11
corps..... 5, 6, 7, 8, 12, 13, 16, 18, 20, 21, 22, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 34, 48, 50, 51, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 61, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 71, 73, 74, 76, 77, 78, 79, 80, 82, 84, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 112, 113, 115
corps souffrant..... 5, 6, 7, 8, 12, 13, 21, 53, 55, 59, 61, 64, 67, 68, 71, 73, 74, 76, 77, 78, 79, 80, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98

D

dessins témoignages 16
disparaître 73, 88, 89, 98
disparition 82, 88, 90, 91, 94, 96
douleur..... 1, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 20, 21, 22, 24, 25, 26, 28, 32, 35, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 65, 68, 71, 73, 74, 78, 86, 92, 94, 97, 98, 113

E

endurances 48, 59
entre-deux 73, 82, 88, 96
éphémère 6, 48, 51, 62, 94
éphémères 21
esthétique..... 6, 10, 33, 35, 49, 53, 55, 61, 62, 64, 74, 77, 95, 96, 97, 109, 112, 113
esthétisation..... 20, 60, 68, 70, 73, 74
être humain..... 11, 12, 28, 35, 48, 50, 52, 58, 68, 92, 96

F

fiction..... 7, 53, 60, 78, 87, 98
fragiles..... 15, 21, 35

fragilités..... 6, 24, 32, 97

H

handicap..... 6, 22, 26, 32, 35, 74, 76, 78, 88, 92, 95, 97, 98, 112
handicapé 22, 48, 53, 76, 78, 95, 96, 97
handicapés 5, 7, 24, 28, 35, 50, 54, 58, 71, 73, 78, 97, 98
horreur..... 6, 11, 12, 15, 16, 17, 28, 61, 63, 64, 113

L

l'art corporel..... 7, 48, 50, 51, 54, 55, 56, 59, 98
l'Homme 8, 11, 13, 14, 20, 80
l'Homme de douleurs..... 8, 11, 13
la création..... 22, 23, 31, 32, 33, 35
la Faucheuse 6, 96
la seconde guerre mondiale 5, 6, 19, 21, 51, 59, 66, 86, 92, 97
le corps..... 5, 6, 12, 22, 28, 29, 49, 50, 51, 53, 54, 58, 59, 61, 65, 68, 69, 73, 74, 76, 77, 78, 79, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 95, 97, 98, 112
leitmotiv..... 7, 16, 59
les surréalistes..... 5

M

malades..... 5, 22, 25, 28, 32, 54, 56, 58, 71, 74, 76, 93, 97, 98
maladie..... 6, 7, 8, 11, 13, 22, 23, 24, 26, 29, 32, 64, 66, 68, 74, 76, 87, 88, 90, 91, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 112, 113
maladies orphelines 6, 22, 76
masochiste 55
Memento mori 6, 61, 62, 63, 64, 67, 68, 73, 77, 78, 88, 89, 92, 95, 96, 98, 112
mort 5, 6, 8, 9, 10, 12, 13, 15, 16, 19, 20, 22, 25, 28, 30, 35, 52, 56, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 70, 71, 73, 76, 77, 78, 79, 80, 82, 84, 86, 87, 88, 89, 91, 92, 93, 94, 95, 97, 98, 112, 113, 114

P

paroxysme 6, 16
peinture..... 4, 5, 6, 9, 11, 23, 24, 25, 28, 53, 57, 59, 62, 63, 65, 77, 84, 87
performance 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 98
photographie..... 4, 5, 6, 14, 21, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 50, 51, 53, 59, 63, 66, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 87, 92, 109, 112, 113
physique..... 24, 27, 28, 32, 50, 51, 55, 68, 73, 80, 82, 88, 89, 92, 95
première guerre mondiale 14
psychique 28, 32
purgatoire 25, 96

R

réalité..... 5, 7, 20, 21, 28, 34, 35, 60, 66, 67, 70, 79, 82, 86, 87, 98
rituel..... 7, 49, 50, 58, 59

S

sacrifice..... 48
Schmerzenmensch..... 8, 13, 14, 53
sensibilité 25, 71
Shaolin 49, 50, 58, 59
société 5, 28, 33, 35, 48, 55, 58, 59, 76, 97

souffrance..... 5, 6, 7, 8, 10, 11, 13, 14, 20, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 30, 31, 32, 35, 48, 49, 50, 52, 54, 55, 56, 57, 58, 59,
64, 65, 67, 68, 70, 71, 74, 77, 80, 86, 88, 89, 91, 92, 93, 95, 96, 97
souffrant..... 6, 8, 10, 31, 54, 59, 60, 74, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 95, 96, 97
supplices.....7, 58
surréalisme..... 86, 113
surréaliste.....26, 27, 34, 35, 86

T

tabous.....5, 59
témoigner..... 14, 15, 17, 19, 20, 32, 91, 97
témoin 4, 21, 25, 80, 82
temps..... 4, 5, 6, 8, 18, 24, 29, 50, 55, 62, 63, 64, 67, 70, 73, 77, 78, 87, 95
tortures..... 8, 14, 15, 19, 22, 48, 52, 53, 97

U

Ulay..... 55, 114

V

Vanités..... 61, 62, 63, 77
vie..... 6, 7, 8, 9, 10, 11, 14, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 26, 27, 28, 32, 35, 55, 56, 59, 61, 62, 64, 65, 67, 73, 76, 78,
79, 80, 82, 84, 86, 87, 93, 94, 95, 96, 98
violence.....10, 55, 58, 59, 86, 87

X

XXème siècle..... 4, 5, 6, 8, 14, 15, 21, 59, 91, 97, 112

Glossaire :

Action painting :

Appellation américaine dont la traduction française est « Peinture d'action » ou, plus communément, « Peinture gestuelle ».

Ce terme a été proposé, de préférence à « Expressionnisme abstrait », par le poète et critique new-yorkais Harold Rosenberg, dans un important article publié en 1952 (« American Action Painters », dans *Art News*, vol. 51, 1952). [...] Définissant donc une autre attitude, la nouvelle dénomination d'*Action Painting* mettait l'accent sur l'acte physique de peindre, moyen d'expression éliminant naturellement toute suggestion figurative pour mettre en évidence sur la toile les réalités essentielles de la couleur et les mouvements complexes ou décisifs du drame de la création.⁸²

Absent :

Fait pour quelqu'un ou quelque chose de ne pas exister ou de manquer.⁸³

Alter ego :

Mot latin signifiant : *un autre moi même*.

Ardenne Paul :

Agrégé d'Histoire, docteur en Histoire de l'art, Paul Ardenne (France, 1956) est maître de conférences à l'Université Picardie Jules-Verne d'Amiens. Membre de l'AICA-France (Association internationale des critiques d'art), il collabore depuis 1990 à la revue *Art press*.⁸⁴

⁸² Tiré de : http://www.larousse.fr/encyclopedie/peinture/action_painting/150774

⁸³ Tiré de : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/absence/258>

⁸⁴ Tiré de : http://fondation-entreprise-ricard.com/curators/bio/paul_ardenne/

Bavcar Evgen :

Photographe d'origine slovène, né en 1946. Il perdit la vue à l'âge de douze ans à la suite de deux accidents consécutifs. N'ayant jamais touché à un appareil photo auparavant, il réalisa sa première photographie à l'âge de seize ans. En 1972, il s'installa à Paris afin de faire une thèse en esthétique et en philosophie à la Sorbonne. De nos jours, il réside toujours à Paris.

Camera Obscura :

L'ancêtre de l'appareil photographique, il s'agit d'un procédé simple de boîte noire dans laquelle on fait un petit trou pour laisser filtrer la lumière et l'on peut ainsi observer une image inversée de l'extérieur. Une description de son utilisation sera retrouvée dans les écrits de Leonard de Vinci (1452-1519).

Delmotte Benjamin :

Né en 1974, philosophe et enseignant à l'École National Supérieur des Arts Décoratifs.

Corps souffrant :

Le corps souffrant c'est celui qui est malade et/ou handicapé. La représentation du corps souffrant dans l'art évolua au fil du temps.

Coplans John :

John Coplans (1920-2003) était un artiste et un photographe britannique qui a émigré aux États-Unis en 1960 et a eu beaucoup d'expositions en Europe et Amérique du Nord. Il fit partie de la rédaction de la revue Artforum de 1962 à 1971, et fut rédacteur-en-chef du magazine de 1971 à 1977. Il fut le directeur de plusieurs musées entre autres, le musée d'art d'Akron, Ohio. En 1980 il se déplace à New York où il commence à se concentrer sur la photographie. Coplans est célèbre pour sa série d'autoportraits noirs et blancs qui sont des études assez crues du corps nu et vieillissant. Il a photographié, sans fioriture, son corps en le découpant en section des pieds jusqu'aux mains ridées. Le résultat de treize ans de travail, de

1984 à 1997, est le portrait poétique d'un homme comme entité corporelle, chaque partie devenant l'histoire de l'artiste.⁸⁵

Delpeux Sophie :

Docteur en histoire de l'art (Paris 1, 2004). Historienne de l'art, spécialiste de l'art des années 1960-1980 qui engage le corps : performance, happening, actionnisme, etc.. Maître de conférences à l'Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne (en 2010).⁸⁶

Esthétique :

Qui est motivé par la perception et la sensation du beau / Recherche de ce qui est beau.⁸⁷

Esthétique de la douleur :

Selon moi, la recherche du beau dans la douleur. Rendre beau ce qui ne l'est pas au premier abord.

Guillò Anna :

Artiste Catalane né en 1972. Elle partage son temps entre ses activités artistiques, éditoriales, d'enseignement et de recherche.

Gutai :

Le mot Gutai (« concret ») oppose explicitement à l'art « abstrait » son absence d'idéalisme.⁸⁸

Homme de douleurs :

Utilisé au bas Moyen-âge pour parler des représentations du Christ crucifié.

⁸⁵ Tiré de : http://fiches.lexpress.fr/personnalite/john-coplans_478155/biographie

⁸⁶ Tiré de : <http://www.librairiedialogues.fr/personne/sophie-delpeux/1530867/>

⁸⁷ Tiré de : <http://www.cnrtl.fr/definition/esth%C3%A9tique>

⁸⁸ Tiré de : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/gutai/>

Homme de douleurs moderne :

« *L'homme de douleurs version XXème siècle, c'est cet homme au quotidien que perfuse une souffrance sécularisée, toute terrestre, absolument désublimée : souffrance d'être sans savoir ce qu'est l'être, souffrance d'exister sans atteindre au plein bonheur de la réalisation intime ou collective.* »⁸⁹

Jones Amélia :

Historienne de l'art, critique d'art et curator américaine. Spécialisé dans l'art féministe, le body art et la performance.

Memento mori :

Expression latine signifiant « souviens toi que tu vas mourir ».

Scott Judith :

Née à Cincinnati dans l'Ohio, Judith Scott (1943-2005), atteinte de trisomie (syndrome de Down), a été placée dans diverses institutions spécialisées dans lesquelles elle eut du mal à trouver sa place. En 1986, prise en charge par sa sœur jumelle Joyce, elle rejoint le Creative Growth Art Center à Oakland, centre d'art consacré à l'art brut qui aide les personnes handicapées en les invitant à développer leur expression artistique. Judith Scott s'est spontanément engagée dans la création à 44 ans.⁹⁰

⁸⁹ Ardenne Paul, *L'image corps, op.cit.*, p.72.

⁹⁰ Tiré de : <http://www.collegedesbernardins.fr/index.php/art/arts-plastiques/judith-scott/exposition--biographie-judith-scott.html>

Bibliographie :

Sur la photographie :

- _BAJAC Quentin, *La photographie : du daguerréotype au numérique*, Gallimard, 2010.
- _BAQUE Dominique, *La photographie plasticienne*, Edition du regard, Paris, 1998
- _BARTHES Roland, *La Chambre Clair, note sur la photographie*, Editions de l'étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980.
- _FLUSSER Vilém, *Pour une philosophie de la photographie*, Circé, 2004.
- _KRAUSS Rosalind, *Le photographique*, Histoire et théorie de la photographie, Macula.
- _ROUILLE André, *La photographie*, Folio essais, Gallimard, 2005.
- _SONTAG Susan, *Sur la photographie*, Collection « Choix et Essais », Christian Bourgeois Editeur, 2000.
- _WALTER Benjamin, *Petite histoire de la photographie*, Allia, 2012.

Sur le corps / la maladie / la mort :

- _ARDENNE Paul, *L'image corps – Figures de l'humain dans l'art du XXème siècle*, Paris, Éditions du Regard, 2001.
- _BARON Denis, *Corps et artifices : de Cronenberg à Zpira*, l'Harmattan, 2007.
- _DELMOTTE Benjamin, *Esthétique de l'angoisse : le Memento mori comme thème esthétique*, Paris, PUF, Lignes d'art, 2010.
- _GARDOU Charles, *La création à fleur de peau : Art, culture, handicap*, Érès, 2005.
- _GARDOU Charles, *Pascal, Frida Kahlo et les autres... ou quand la vulnérabilité devient force*, Connaissances de la diversité, Érès, 2009.
- _GOLDBERG Roselee, *La Performance, du futurisme à nos jours*, Seconde édition, Thames & Hudson l'univers de l'art, Paris, 2012.
- _JONES Amélia – WARR Tracey, *Le corps de l'artiste*, Phaidon.
- _O'REILLY Sally, *Le corps dans l'art contemporain*, Univers de l'art, Thames & Hudson, 2010
- _PULZ John - DE MONDENARD Anne, *Le corps photographié*, Flammarion.
- _SONTAG Susan, *Devant la douleur des autres*, Christian Bourgeois éditeur, 2003.
- _SONTAG Susan, *La maladie comme métaphore*, Essais, Christian Bourgeois éditeur, 2005.

Monographie :

- _ATGET Eugène, *Paris*, Taschen, 2008.
- _DEPARDON Raymond, *Errance*, Points, éditions du Seuil, 2000.
- _KAHLO Frida, *Frida Kahlo par Frida Kahlo*, Christian Bourgois éditeur, 2007.
- _NEBREDA David, *Autoportraits*, Léo Scheer, 2000.
- _NEBREDA David, *Chapitre sur les petites amputations*, Léo Scheer, 2004.
- _TOWNSEND Chris, *Francesca Woodman*, Phaidon, 2007.

Général :

- _ARDENNE Paul, *Extrême, esthétique de la limite dépassée*, Flammarion, 2006.
- _BRETON André, *Manifeste du surréalisme*, Collection Folio essais, Gallimard, 1979.
- _SCHURIAN Walter, *Art fantastique*, Taschen, 2005.
- _VERDON Timothy, *Le Christ dans l'art européen*, Citadelles & Mazenod.

Encyclopédies / Collectifs :

- _ *Dictionnaire mondial de la photographie, des origines à nos jours*, Larousse, 1994.
- _ *Jésus de Nazareth*, éditions Komet.
- _ *La petite encyclopédie de la photographie*, Éditions de La Martinière, 2011.
- _ *Larousse de la Seconde Guerre mondiale*, sous la direction de Claude Quétel, Larousse.
- _ *Shelomo Selinger : Les camps de la mort – Dessins d'un rescapé*, sous la dir. de Somogy éditions d'art, Fondation pour la mémoire de la Shoah, Italie, 2005.

Magazines/Revue :

- _ *Artpress*, Hors-série n°4, « L'horreur », 2001.
- _ *Beaux Arts hors-série*, *Les maîtres du scandale*, 2012.
- _AZIMI R., « Hermann Nitsch », *Le journal des arts*, 2010, n°336, p.35.
- _DELFGAAUW L., « Les investigations de Marina Abramovic et Ulay », *Artpress*, 1989, n°134, pp. 44-46.
- _ELLENBERGER M., « Evgen Bavcar, visionnaire du noir absolu. », *Artpress*, 1991, n°154, pp. 47-50.
- _MARCADÉ B., « Et in Mendieta ego. », *Artpress*, 2000, n°253, pp. 38-41.
- _MILLET C., « David Nebreda et le double photographique. », *Artpress*, 2000, n°255, pp. 49-55.
- _SCHNEIDER M., « La mort ne dure pas. », *Artpress*, 2000, n°254, pp. 53-56.

_SEUNGDUK K., « Otto Muehl, un pied en prison. », 2002, n°282, pp. 20-24.

_ZERBIB D., « Chris Burden, poétique des forces. », *Artpress*, 2009, n°358, pp. 23-26.

Romans / Essais :

_BETTELHEIM Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Pocket, 1976.

_BONNEFOY Yves, *Les planches courbes*, Nrf Poesie/Gallimard.

_FREUD Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Folio essais, Gallimard.

_GRIMM Jacob et Wilhelm, *Contes*, Collection Folio classique, Gallimard, 1976.

_KERSHAW Ian, *Choix fatidiques : dix décisions qui ont changé le monde, 1940-1941*, Points Histoire, Points, 2012.

_KERSHAW Ian, *La chance du diable*, Au fil de l'histoire, Flammarion, 2009.

Filmographie :

- _ ASKILL Daniel, *We have decided not to die*, 2003.
- _ ASKILL Daniel, *See you hurry*, 2011.
- _ BAVCAR Evgen, *Evgen Bavcar, photographe et aveugle*, FR3, Paris 6, 1996.
- _ BURTON Tim, *Sleepy Hollow*, Studio Canal, 1999.
- _ CLARKE I. et COSTELLE D., *Apocalypse, la 2^{ème} guerre mondiale*, France 2, 2009.
- _ CLARKE I. et COSTELLE D., *Apocalypse, Hitler*, France 2, 2011.
- _ CRONENBERG David, *Le festin nu*, 1992.
- _ DE MISSOLZ Jérôme, *Le corps sublimé*, La Huit Production, 2010.
- _ DEL TORO Guillermo, *Le labyrinthe de Pan*, Wild Bunch distribution, 2007.
- _ ELLIS Sean, *The broken*, Gaumont distribution, 2008.
- _ HARRIS Ed, *Pollock*, Columbia Tristar Film, 2001.
- _ HITCHCOCK Alfred, *Fenêtre sur cour*, 1954.
- _ HITCHCOCK Alfred, *Les oiseaux*, CIC, 1963.
- _ JACKSON Peter, *Lovely bones*, Paramount pictures France, 2010.
- _ KOJIMA Masayuki, *Piano Forest*, Eurozoom, 2009.
- _ MARKER Chris, *La Jetée*, 1962.
- _ MIYAZAKI Hayao, *Princesse Mononoke*, 1997.
- _ MIYAZAKI Hayao, *Le voyage de Chihiro*, Buena Vista International, 2001.
- _ NAKATA Hideo, *Ring*, 1998.
- _ NIGHT SHYAMALAN, *Le sixième sens*, Gaumont Buena Vista International, 1999.
- _ NOLAN Christopher, *Memento*, 2000.
- _ PIL-SUNG Yim, *Hensel et Gretel*, 2008.
- _ POLANSKI Roman, *Le pianiste*, BAC Films, 2002.
- _ RESNAIS Alain, *Nuit et brouillard*, 1956.
- _ RIST Pipilotti, *Ever is over all*, 1997.
- _ RIST Pipilotti, *Sexy sad I*, 1987.
- _ RIST Pipilotti, *Be nice to me*.
- _ ROSSIF Frédéric, *De Nuremberg à Nuremberg*, Antenne 2, 1989.
- _ SPIELBERG Steven, *La liste de Schindler*, Universal Pictures, 1993.
- _ TAYMOR Julie, *Frida*, TFM Distribution, 2003.
- _ VERTOV Dziga, *L'homme à la Caméra*, VUFKU, 1929.
- _ VIOLA Bill, *Reflecting Pool*, 1979.
- _ VIOLA Bill, *Acceptance*, 2008.
- _ VIOLA Bill, *The Crossing*, 1996.
- _ VON TRIER Lars, *Antichrist*, Les Films du Losange, 2009.
- _ ZUCKER Jerry, *Ghost*, United international pictures, 1990.

Webographie :

<http://www.artpress.com/>

<http://www.larousse.fr/>

<http://cerap.univ-paris1.fr/IMG/pdf/Nebreda-2.pdf>

<http://paulardenne.wordpress.com/>

<http://revueprojections.wordpress.com/2011/12/21/le-fil-du-rasoir-david-nebreda/>

<http://www.abcgallery.com/K/kahlo/kahlo.html>

<http://www.fkahlo.com/>

<http://www.annaguillo.org/>