



**HAL**  
open science

# L'être fragmenté : les objets de l'intime dans le rite de l'installation

Montserrat del Pilar Serra Valenzuela

► **To cite this version:**

Montserrat del Pilar Serra Valenzuela. L'être fragmenté : les objets de l'intime dans le rite de l'installation. Art et histoire de l'art. 2013. <dumas-00947805>

**HAL Id: dumas-00947805**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00947805v1>**

Submitted on 17 Feb 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.



HAL Authorization

Université Paris I Panthéon Sorbonne  
UFR d'Arts plastiques et sciences de l'art

Montserrat del Pilar SERRA VALENZUELA

## **L'ÊTRE FRAGMENTÉ**

Les objets de l'intime dans le rite de l'installation

Master 2 Recherche, Art de l'Image et du Vivant

Sous la direction de Monsieur Michel SICARD

Paris - Septembre 2013

## RÉSUMÉ

La mémoire est un repère spatio-temporel inhérent à l'être humain. L'installation peut fonctionner comme un agencement de repères qui incarnent les souvenirs. Devant la mort, l'hantise du disparu s'exprime par une fétichisation des objets satellites qui construisent la spatialité autour de l'être absent. Ce procédé s'opère comme une transmutation alchimique qui accorde aux objets une âme. La gestuelle employée dans l'installation correspond à une action rituelle visant une résistance contre les effets de la mort. Dans ce contexte, les objets du quotidien entrelacés dans une nouvelle ambiance, avec un nouvel usage, établissent des liens invisibles qui témoignent de leur origine, l'intime primaire, exposé afin de le restituer et de le prolonger. Cette reconstruction de l'intime, par la dictée de la mémoire, offre une ouverture à l'illusion, comme dédoublement du réel, où la conjonction des éléments opposés de l'existence établit l'unité de l'être fragmenté.

## MOTS-CLEFS

Absence – Alchimie – Archive – Inconscient – Installation – Intime – Mémoire – Mort – Objet – Origine – Passage – Passé – Père – Réminiscence – Rite – Souvenir – Temps – Transmutation.

Je rends compte du réel  
Je prends garde à mes paroles  
Je ne veux pas me tromper  
Je veux savoir d'où je pars  
Pour conserver tant d'espoir  
Mes origines sont les larmes  
Et la fatigue et la douleur

[...]

Ils mourront ils sont morts  
Mais ils vivront glorieux  
Sable dans le cristal  
Nourricier malgré lui  
Plus clair qu'en plein soleil

[...]

Plus noir plus lourd est mon passé  
Plus léger et limpide est l'enfant que j'étais  
L'enfant que je serai <sup>1</sup>

---

1. Paul Éluard, *Poésie ininterrompue*, 1946, Paris, Éd. Gallimard, 1981, p. 19-20.

# INTRODUCTION

## SE REPÉRER

Quand nous regardons une mappemonde ou un calendrier, nous obtenons des repères en relation à l'espace et au temps. Ce sont peut-être les plus simples mais les plus nécessaires : lieu et date. Daniel Defoe nous offre l'exemple majeur de ce besoin existentiel de repérage spatio-temporel : Robinson Crusoé, se trouvant seul sur une île, décide en premier lieu de regarder depuis la plus haute montagne, afin d'obtenir une image de sa position. Il est « au milieu de l'Océan »<sup>2</sup>. De même, comme si nous étions des naufragés, au milieu de l'univers, nous cherchons sans cesse des repères de toutes sortes, pour répondre à notre besoin de savoir : où sommes-nous ?

Il en est de même pour le temps qui passe : la nuit et le jour, les saisons, nous montrent que le temps ne nous concerne pas, mais nous avons besoin de le saisir. C'est pourquoi Robinson, faute de calendrier, fabriqua une espèce de totem, en forme de croix, où il grava la date de son arrivée sur l'île et ensuite continua de graver chaque jour, semaine et mois, par des traits de couteau différents, pour palier l'angoisse de s'égarer sans le moindre repère.

Il suffit peut-être de se trouver une seule fois dans une croisière, même pas trop loin de la côte, ou dans une dune du désert d'Atacama au Chili, pour ressentir combien nous sommes déconcertés et désemparés sans nos instruments de repère. Et c'est surtout quand nous quittons notre espace habituel, lors d'un voyage par exemple, que nous avons encore plus besoin de nous attacher à des limites, contrairement à ce que le déplacement même propose. Cela est évident pendant le voyage en avion, appareil équipé de petits écrans permettant à chaque *passager* de trouver sa position à chaque moment de la trajectoire.

En fait, depuis le début des temps toutes sortes d'objets, d'un simple sablier ou une boussole à un *gps* satellite, sont au service du repérage. Nous sommes entourés, dans notre quotidien, d'objets et dispositifs qui nous permettent de répondre aux questions essentielles sur notre relation avec le monde et la vie même. Il semble que, grâce à

---

2. Daniel Defoe, *Robinson Crusoé*, 1719, Paris, Éd. Gallimard, 1959, p. 122.

ces objets, le fait de résoudre le problème de se situer dans le temps et dans l'espace apaise la tragédie de l'existence humaine, sa fragilité et son issue fatale et inéluctable. Ce besoin de se repérer répond à plusieurs questions de la condition humaine, en relation à l'origine, au passé, à ce qui persiste et à ce qui a été perdu, en somme, à l'appartenance à ce monde. En regardant de plus près, je constate qu'une typologie de ces repères se matérialise par des documents d'identité, des photographies, des manuscrits, et tout objet renvoyant à un passé réel vécu, c'est à dire des archives, voire même, des sortes de prothèses de la mémoire.

Dans cette optique, la faculté de la mémoire apparaît comme le repérage inhérent à l'homme. Ses souvenirs sont ses repères primordiaux. On peut voir, dans le film *Memento* de Christopher Nolan, la tragédie subie par un homme qui a perdu complètement la mémoire, dont les conséquences ne sont pas seulement l'oubli de sa propre vie, mais il ne peut plus distinguer ses amis de ses ennemis. Ainsi, il est dépourvu de tout sentiment envers autrui. Un être humain dans ces conditions devient de plus en plus isolé, les liens possibles entre le monde et lui sont brouillés. Sa vie devient une errance sans passé ni futur, puisque, sans souvenirs, il n'est que dans un présent permanent. Un peu comme Robinson qui se trouve isolé et sans repères.

Marcel Proust, grâce à sa *Recherche*, nous a fait comprendre l'importance du souvenir. Son œuvre nous montre tout ce dont le temps nous dépouille au fur et à mesure qu'il passe, le temps même étant la plus angoissante des pertes, qui nous entraîne vers la mort inéluctable. Kundera nous dit que « toute marche en avant rend en même temps la fin plus proche »<sup>3</sup>, et, à cet instant, Proust s'arrête, s'écarte du temps (il ferme les fenêtres pour ne plus distinguer jour de nuit)<sup>4</sup>, pour aller à rebours, dans sa remémoration, et cependant, il hâte sa propre fin, mais avec sa vie justifiée, rachetée par son œuvre elle même : « il n'y a que l'œuvre d'art qui nous fasse retrouver le temps<sup>5</sup>. » Le temps qui semblait perdu, gâché dans le mondain, dans l'amour et dans la pa-

---

3. Milan Kundera, *Le Livre du rire et de l'oubli*, Paris, Éd. Gallimard, 1979, p. 207.

4. *Philosophie Magazine*, Hors-série N° 16, *Marcel Proust à la recherche du temps perdu*, janvier-février 2013.

5. Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, Éd. Quadrige Puf, 1964, p. 60.

resse, comme explique Deleuze <sup>6</sup>, se voit récupéré par le souvenir, non seulement remémoré, mais interprété comme signe. Telle est la force du souvenir, et aussi importante, celle de l'oubli : perdre ou retrouver son temps (sa vie). Ainsi la faculté de la mémoire est exaucée comme le repère le plus important, qui nous arrache ou nous restitue notre vie et nos liens avec le monde.

Dans le même ordre d'idées, il apparaît que la création artistique peut prendre la forme d'un repère, comme je l'ai déjà évoqué, envers la condition de l'homme. En fait, l'art se présente à nous comme un vaste atlas de repères de toutes sortes, depuis les grottes de Lascaux jusqu'à nos jours. Fables et récits, depuis la tragédie grecque, nous offrent cette vision de l'art, référentiel comme une simple map-monde ou un calendrier, en ajoutant une démarcation de la pensée, à travers les mythes inépuisables des dieux mêlés avec les hommes, ceux-ci embrouillés dans le destin, impliquant ainsi un lien étroit avec la vie elle-même. Pareillement, les icônes religieux offrent une image référentielle du divin invisible ou imaginaire. L'art donne ainsi un visage à Dieu, aux saints, puis aux fantômes de toutes sortes, comme dans l'œuvre de Goya, et aussi aux rêves et à tout l'imaginaire du possible et de l'impossible, comme chez les surréalistes. De même, la peinture dans ses origines, a cherché à saisir le visible et l'invisible, le monde qui nous entoure et l'au-delà. La corporalité donnée par l'art, à tout cet univers réel ou imaginé, s'offre à nous comme repère concret. L'histoire de l'art marque les moments du vécu de l'homme et délimite en quelque sorte son espace et son temps. Dans ma recherche, j'explore premièrement les diverses possibilités qu'offre la création, de nos jours, pour matérialiser des repères liés à la vie.

D'une part de nombreux artistes et d'autre part les différentes sciences humaines se sont intéressés à ce qui met en relation art et vie. Didi-Huberman constate que « les choses de l'art commencent souvent au rebours des choses de la vie » car celle-ci « commence par une naissance » <sup>7</sup>, pourtant une « œuvre peut commencer sous l'empire de la destruction : [...] recours au deuil, retour de fantômes, nécessaire

6. Cf. *Proust et les signes*, Paris, Éd. Quadrige Puf, 1964.

7. Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu*, Paris, Éd. de Minuit, 2001, p. 9.

pari sur l'absence »<sup>8</sup>. De son côté, Didier Anzieu a distingué cinq phases du processus de création qui, selon lui, implique toujours une brisure dans l'esprit du créateur, celle-ci est distinguée surtout dans la première et la deuxième phase. Il précise, pour la première, que « devenir créateur, c'est se laisser produire, au moment opportun d'une crise intérieure »<sup>9</sup> et donne l'exemple d'un « deuil à faire » ou d'une « maladie grave »<sup>10</sup> entre autres. Également, dans son ouvrage *Créer/Détruire*, prenant l'exemple de Samuel Beckett, il propose que les malheurs de l'artiste soient projetés dans sa création, au moment de la première phase de « saisissement » : Beckett « projette dans un personnage, Watt, ses propres ébranlements intérieurs, [...] la solitude, le rejet, le vide »<sup>11</sup>. Pour sa part, Freud avait déjà suggéré, dans son ouvrage sur Léonard de Vinci, un lien entre l'inconscient de l'artiste et son œuvre. De son côté, Michel Butor l'explicite très clairement : pour lui « l'origine de l'œuvre d'art c'est une conscience d'un manque, d'un trouble »<sup>12</sup> et alors l'artiste doit « combler » quelque chose. Devant une œuvre il se demande même « quel est le malheur chez cet auteur ? »<sup>13</sup>. Toutes ces réflexions impliquent le fait que la vie de l'artiste serait une composante de l'œuvre. Je voudrais montrer par la suite que, cette partie de l'artiste qui participe de l'œuvre, implique son besoin de repérage et ses souvenirs, comme arme de restitution, à la façon de Proust.

Ce manque, ou trouble, énoncé par Butor, serait une sorte de face cachée de la création, celle qui ne se donne jamais à voir directement mais qui constitue, cependant, sa partie de totalité avec la « matière inerte » de l'œuvre, et qui contient tous les désirs, rêves, brisures, destructions, obsessions et fantômes qui sont tirés des souvenirs. Dans ma problématique, il s'agit donc de faire en sorte que la mémoire demeure, dans tous ses aspects, qu'elle ne soit pas éteinte, comme un repère qui prend ainsi la forme d'un « acte de résistance ». Gilles Deleuze, dans sa conférence intitulée « Qu'est-ce que l'acte de création », précise qu'il y a « une affinité fon-

---

8. Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu*, *op. cit.*, p. 9.

9. Didier Anzieu, *Le Corps de l'œuvre*, Paris, Éd. Gallimard, 1981, p. 93.

10. *Ibid.*, p. 95.

11. Didier Anzieu, *Créer-Détruire*, Paris, Éd. Dunod, 1996, p. 137.

12. Michel Butor, *Michel Butor, Paroles de A à Z*, entretien fait par Alain Siciliano, vidéo, 2010.

13. *Ibid.*

damentale entre l'œuvre d'art et l'acte de résistance »<sup>14</sup>, en s'appuyant sur une citation de Malraux, qui dit que l'art « c'est la seule chose qui résiste à la mort ». Dans ce même sens Didi-Huberman parle des images « survivantes », qui seront toujours là après notre mort : « Devant une image, [...] nous avons humblement à reconnaître ceci : qu'elle nous survivra probablement, que nous sommes devant elle l'élément fragile, l'élément de passage, et qu'elle est devant nous l'élément du futur, l'élément de la durée<sup>15</sup>. » Il en est de même pour les monuments, qui ont vu les foules se succéder pendant des siècles. L'art est donc « ce qui résiste »<sup>16</sup>, en quelque sorte, au passage du temps et à ses conséquences. Voilà la force de sa fonction de repérage.

Comment se matérialise alors cette résistance dans l'acte créateur ? Nous pouvons regarder l'exemple jamais épuisé de celle qui fut, peut-être, la première résistante : Antigone. Elle s'oppose aux ordres du roi Créon par une action qui permet d'ensevelir le corps de son frère mort. Elle suit ce qui constitue, pour elle, les commandements du divin, afin de plaire aux dieux, même contre l'État et son entourage le plus proche (oncle, sœur, amant). Pour elle, ce qui est sacré dépasse l'autorité humaine, et l'au-delà (éternel) est plus important que l'ici-bas (passager). Son acte de résistance concerne donc, la temporalité, le sacré et la mort. Antigone est découverte pendant cet ensevelissement, qu'elle avoue devant le roi. Elle se retrouve donc damnée, par ce geste, identifiée comme « résistance », car elle ne se soumet pas aux commandements de l'autorité, ce qui revient en fait, à ne pas accepter sa réalité telle qu'elle se présente. Même au prix de sa vie, elle n'est pas prête à accepter ses circonstances, qui lui empêchent d'ensevelir le corps de son frère.

De cette façon, Antigone *résiste*, et son geste prend la forme d'un simple *rite*, lié au *Temps* et à la *perte*. Ainsi, un rite symbolique, qui implique une opposition à la réalité des faits et se faisant visible aux autres, devient un acte de résistance.

À partir de l'exemple d'Antigone, je propose de déplacer l'action rituelle vers le domaine des arts plastiques, par le biais de l'ins-

---

14. Gilles Deleuze, « Qu'est-ce que l'acte de création ? », conférence donnée à la fondation Femis, le 17 mai 1987.

15. Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, Paris, Éd. de Minuit, 2000. p. 10.

16. Deleuze, *ibid.*

tallation, comme matérialisation de cette résistance, dans un espace créé. Cet espace est une sorte du « double du réel »<sup>17</sup>, qui naît du réel mais s'écarte de lui comme son double imaginaire.

Établir la distance entre ce double matérialisé et le réel, revient dans une certaine mesure à « l'opération » de l'écart à la manière de Duchamp, qui sépare le trouvé de ce qui est fabriqué. Cette opération est une mutation en quelque sorte alchimique qui a lieu grâce aux déplacements des éléments de leur contexte et au fait de leur accorder une sorte de « nouvel usage »<sup>18</sup>. Pour expliquer ceci, je reviens un moment à l'image de Robinson seul dans cette île au milieu de l'océan : il constate que les objets qui étaient transportés dans l'embarcation, comme les pièces d'or, ne lui sont plus utiles dans ces nouvelles circonstances. Une espèce d'alchimie à l'envers a transformé l'or en rien. Par contre, le plus simple des outils, le couteau, devient pour lui comme un trésor. Il s'exclame : « Un seul de ces couteaux est plus pour moi que cette somme<sup>19</sup>. » Ce simple exemple permet de dire combien les circonstances, le lieu et le contexte, affectent la valeur accordée à nos objets et combien un déplacement et un nouvel espace agissent sur le pouvoir symbolique des choses et de nos relations avec elles.

Il s'ensuit que les êtres qui se déplacent, dès qu'ils quittent le lieu de départ, ont déjà commencé à changer en même temps que leurs objets. Par exemple, celui qui quitte son pays change de statut, il passe d'une dénomination spécifique correspondante à son pays pour devenir simplement *étranger* et ensuite *migrant*, comme si un mouvement restait inséré en lui. Également pour un moribond qui, de « vivant » a déjà changé de statut sous le seuil de son départ et s'approche de rester éternellement sous le nom de « mort ». Les objets du migrant, dans ses bagages, sont les traces de sa culture et de son passé, ses prothèses de repère. Qu'en est-il des objets du moribond, lors de son passage ? Peut-être, comme pour l'or et le couteau de Robinson, une mutation les affecte. De même, des objets isolés, comme tous ceux qu'on peut observer au Musée du Quai Branly, à Paris, hors de leur contexte d'origine, déplacés, objets migrants (pourtant immobiles), sont passés d'objets ri-

17. Cf. Clément Rosset, *Le Réel et son double*, 1984, Paris, Éd. Gallimard, 1993.

18. Cf. Giorgio Agamben, *Profanations*, Paris, Éd. Payot & Rivages, 2006.

19. Daniel Defoe, *op. cit.*, p. 129.

tuels ou de culte à l'état de pièces d'art, qui s'exposent. Ils nous parlent de l'ailleurs et d'autres cultures d'une telle façon qu'on aperçoit davantage ce qui manque que l'objet exposé lui-même. Toute seule, à l'entrée du musée, la tête du moai de l'île de Pâques a perdu son sens original, elle ne regarde plus son île à côté des autres moais gardiens, mais elle acquiert cependant un nouveau sens, accordé par celui qui regarde, au moment présent. Cette sorte de mutation s'opère dans la création du migrant où le passé original et l'ailleurs se mélangent avec le présent et le ici.

Dans la volonté de se repérer, dans le contexte d'une création liée à l'acte de résistance, comme des rites contre l'oubli, la perte, et les dégâts du Temps, comment l'origine affecte cette œuvre ? Et encore, de quelle façon les objets vont-ils entrer en mutation dans cet espace de *nouvel usage* ?

Dans le but de répondre à ces questions, j'envisage de faire le parcours d'une introspection vers l'inconscient, suivant l'image de l'archéologue qui fouille pour trouver les fondations du passé : remonter aux origines, fouiller dans la mémoire, observer les mutations des objets, pour ensuite agencer des repères qui, sous la forme de rites, permettront de dévoiler le « secret-sacré »<sup>20</sup> de ces installations.

---

20. Régis Debray, *Jeunesse du sacré*, Paris, Éd. Gallimard, 2010, p. 64.

## I. RÉMANENCE DE L'ORIGINE

*Au commencement il y avait... la mère, le père, leur demeure. Cela était bon. Ensuite, la mère et le père dirent : soyons féconds. Et cela fut ainsi. Multipliés, leur espace intime s'étendit, où les ancêtres et les nouveaux membres étaient intérieurement liés. Cela était très bon. Il y eu d'innombrables soirs, il y eu d'innombrables matins : ce furent les jours de l'origine. Et ceci, persiste.*

Comme une genèse du monde intime, la remontée vers l'origine revient à explorer le passé, mais aussi au-delà du vécu, la mémoire ancestrale comme résidu collectif des liens établis dans cet intime. Du point de vue psychanalytique, cette exploration implique de dévoiler les secrets de l'inconscient.

Deux couches de l'inconscient sont distinguées par Jung, l'individuelle et la collective :

L'inconscient se divise en quelque sorte en deux couches, la couche personnelle et la couche collective. La couche personnelle s'arrête aux réminiscences infantiles les plus précoces ; la couche collective englobe l'époque pré-infantile, c'est-à-dire *les restes de l'existence ancestrale*. Tandis que les images-souvenirs contenues dans l'inconscient personnel sont pour ainsi dire pleines parce que *vécues*, les archétypes contenus dans l'inconscient collectif sont de simples silhouettes, car ce sont des vestiges qui n'ont pas encore été vécus individuellement par le sujet. Lorsque la régression de l'énergie psychique dépasse même les temps infantiles les plus précoces, elle fait irruption dans les traces ou vestiges de la vie ancestrale et éveille alors des images mythologiques, les archétypes <sup>21</sup>.

En tenant compte cette structure de l'inconscient, je tiens à explorer donc d'une part ce qui persiste du collectif ancestral et d'autre part ce qui reste du vécu individuel comme marque de l'intime.

---

21. Carl Gustav Jung, *Psychologie de l'inconscient*, 1952, Paris, Éd. Georg, 1993, p. 137.

Tout d'abord, insister sur la rémanence de l'origine implique le fait que celle-ci est déjà absente, sa cause a disparu. Comment puis-je constater cette disparition ? L'immatérialité de la mort, l'éloignement du pays natal, le Temps qui crée un écart de plus en plus immense avec le passé et l'inévitable action de l'oubli, sont les éléments que je perçois comme causalité de l'effacement des origines.

La volonté de faire persister quelque résidu me semble être liée à l'attachement à la première « ressource de l'intime »<sup>22</sup>, ce que François Jullien définit « comme puissance et comme résistance »<sup>23</sup> surgies de l'ouverture de l'intime. Ce dernier, d'après Jullien, est la seule « expérience limite faisant tomber la frontière entre l'Autre et soi, dehors et dedans, au sein d'un dedans partagé »<sup>24</sup>. Par cette abolition de la frontière individuelle, dans la demeure familiale, grâce à l'ouverture du soi par l'autre et vers l'autre (ici entendu comme les membres de la famille) « se découvre un plus intérieur à soi, l'approfondissement de l'intime au-dedans de moi se faisant par accès à ce Dehors de moi-même »<sup>25</sup>.

Je propose de regarder cet « intime » comme le premier lien établi dans le contexte du noyau familial, avec la parenté. Dans l'intériorité de ce noyau, grâce à l'intime, « le moi se déploie et s'externe »<sup>26</sup>. L'intime, en allant vers le dehors, rend ainsi l'intériorité plus profonde. Par cet inverse qu'il permet de découvrir, l'individu cesse d'être un sujet insulaire. L'intime « lève un coin du voile qui nous cachait cette co-originaire des sujets »<sup>27</sup>.

Donc, pour moi, l'exploration de l'origine vise cette « ressource de l'intime », qui, de plus, prenant compte de l'inconscient collectif selon Jung, s'étend au-delà des « réminiscences infantiles ».

La remémoration, comme exercice de repérage et de décodage de signes, à la manière de Proust, implique l'observation des sou-

---

22. François Jullien, *De l'intime*, Paris, Éd. Grasset & Fasquelle, 2013, p. 14.

23. *Ibid.*

24. *Ibid.*, p. 237.

25. *Ibid.*, p. 39.

26. *Ibid.*, p. 34.

27. *Ibid.*, p. 36.

venirs dans l'espace mental mais aussi dans leur trace : les archives de famille, comme les photographies. Cet exercice, décrit par Barthes dans *La Chambre claire*, permet d'une part d'attester du vécu et d'autre part de montrer combien les documents anciens vont à l'encontre du passé où on n'était pas présent et qui pourtant nous concernent dans la lignée de la souche en témoignant de « ce qui a été »<sup>28</sup>. La remémoration grâce aux archives intimes construit donc une sorte de seuil entre l'*existence ancestrale* et les *temps infantiles*.

Par la suite il s'agira donc de situer l'intime créé dans la liaison filiale, comme le premier repère, essentiel, dans le paysage vital. À l'image de Robinson posté en haut de la montagne pour connaître sa situation, ce sera la prise de vue depuis la remontée vers l'origine qui aidera à restituer les premiers repères. C'est donc l'intime restitué qui sera entendu comme survivance de l'origine.

En premier lieu, j'examinerai les traces de la souche, par le biais de l'archétype comme je le vois apparaître dans de nombreuses œuvres d'art, résultat de l'inconscient collectif. Ensuite je ferai le parcours des *témoins du passé* par le moyen des réminiscences.

## I.1 Souche

Je regarde l'intérieur de ma main, mes rides, mes lignes dites de vie, d'amour, etc. [...] Très vite, ce que je vois devient destin : chaque mouvement ne fait que creuser, dans ma main, du temps. En quelques secondes, elle devient sous mes yeux celle de moi vieillard, puis mort. Je suis devant ma main comme devant une ramure desséchée ou, plutôt, comme devant une souche. Un moi-souche qui va noircissant : travail du temps creusant<sup>29</sup>.

Le symbolisme de l'arbre est répandu à travers des mythes et des récits. Jung fait un parcours détaillé des symboles qui concernent l'inconscient collectif, c'est à dire la mémoire ancestrale du non-vécu

---

28. Roland Barthes, *La Chambre claire*, 1980, Paris, Éd. Gallimard/Seuil, 2010, p. 133.

29. Georges Didi-Huberman, *La Demeure, la souche*, Paris, Éd. de Minuit, 1999, p. 137.

et qui, selon son explication, sont basés sur « l'archétype inconscient et dont la figure naissante surgit des représentations acquises par la conscience »<sup>30</sup>. Il dit aussi que « le symbole agit par suggestion ; autrement dit, il persuade et exprime en même temps le contenu de ce dont on est persuadé »<sup>31</sup> grâce à « l'énergie spécifique propre à l'archétype »<sup>32</sup>. La puissance de l'archétype vient de sa place dans l'inconscient, car celui-ci « est commun aux humains à un degré bien plus élevé que ne le sont les contenus de la conscience individuelle. C'est qu'en effet *nous sommes là en présence d'un condensé de la moyenne historique commune* »<sup>33</sup> » Pour Jung il existe une « stratification historique de l'inconscient »<sup>34</sup> qui permet de faire une sorte de fouille vers les fondations à travers les symboles.

À l'intérieur du symbole de l'arbre on retrouve plusieurs aspects qui concernent une persistance de l'origine comme fait collectif, et qui se propage de la source de vie jusqu'à la mort comme fin. À partir de ce point je dégagerai des symboles liés à l'archétype de *l'arbre de vie et de mort*.

Tout d'abord, c'est lors de l'abattage que l'arbre est appelé souche : le tronc comme noyau central et les branches en tant que sa prolifération disparaissent. Malgré ceci l'arbre reste attaché à son territoire grâce à ses racines et, parfois, de nouvelles branches commencent à pousser. Cette image de persistance s'accorde bien à mon intérêt pour la partie rémanente des origines : les racines.

On peut dire des racines de la souche qu'elles représentent l'archétype de *l'arbre de vie*, à la fois naissance et mort. « L'arbre mythique type est l'arbre du paradis, ou arbre de vie »<sup>35</sup> qui entraîne une chute, celle d'Adam et Eve, ou celle de la croix du Christ moribond en ce qu'elle fut cause de sa mort mais aussi le moyen de racheter les âmes des hommes, leur rendant ainsi la *vie éternelle*. L'arbre, source de vie, est en conséquence mis en relation à la mère féconde, dans de nombreux mythes, comme celui de Myrrha qui, transformée en arbre, enfante

---

30. Carl Gustav Jung, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, 1953, Paris, Éd. Georg, 1993, p. 386.

31. *Ibid.*

32. *Ibid.*

33. *Ibid.*, p. 110.

34. *Ibid.*, p. 100.

35. *Ibid.*, p. 389.

Adonis. La souche, en fait, est l'image de l'arbre mutilé mais persistant et aussi source d'un devenir.

Dans cette image de la souche apparaît alors un sens d'enracinement qui, on le verra, est lié au déclin entraînant la chute finale. L'ancrage à la vie ne se détache pas de l'obsession par sa propre fin comme un passage vers un au-delà, une vie seconde. En tenant compte que l'arbre « est surtout symbole maternel »<sup>36</sup>, l'attachement aux origines est en quelque sorte lié à la mort, « deuxième existence intra-utérine »<sup>37</sup>.

### Métamorphose

L'artiste Ana Mendieta – d'origine cubaine mais qui dut vivre exilée aux États-Unis – explore le lien avec la souche dans une de ses performances, qu'on peut voir captée par cette photographie. Elle s'approche de l'arbre, se confond avec lui par sa pose et la couleur, son corps féminin imprégné de boue, jusqu'à essayer de devenir un seul corps avec ce tronc. La boue, comme le bois, est aussi un symbole maternel (la Terre). Les bras levés de l'artiste sont comme des branches, son corps rigide, vertical, devient lui aussi comme un tronc. Mendieta cherchait à retrouver sa souche : « La réalisation de ma *silueta* dans la nature est une passerelle entre ma patrie et mon nouveau chez-moi. C'est un chemin pour retrouver mes racines »<sup>38</sup>. »



1. Ana Mendieta, série *Arbre de vie*, performance avec boue et arbre, Old Man's Creek, Iowa, 1977.

36. Carl Gustav Jung, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, op. cit., p. 390.

37. *Ibid.*

38. Isabelle de Maison Rouge, *Mythologies personnelles*, Paris, Éd. Scala, p. 106.

La figure de la femme métamorphosée en arbre fut déjà abordée par Le Bernin dans sa sculpture qui rappelle le mythe de Daphné poursuivie par Apollon. La sculpture en marbre, pierre inerte, montre cependant la métamorphose dans son processus, ni avant ni après mais à mi-chemin, donnant l'impression que le marbre lui aussi peut muter, de chair à laurier. Le génie du Bernin nous montre une pierre désormais en mouvement, comme élan vital, comme source de vie en mutation.

L'approche des artistes aux motifs mythologiques est expliquée par Jung ainsi : « Ce motif imaginatif [...] constitue une image "originelle", universellement répandue, et qui fait partie des secrets mystérieux de l'histoire et du développement de l'esprit humain »<sup>39</sup>.



2. Gian Lorenzo Bernini, *Apollo e Dafne*, sculpture en marbre, 243 cm de hauteur, Galleria Borghese, Rome, 1622-25.

La pierre sous la main du Bernin est une matrice : mère de corps vivants. De cette façon il efface l'écart entre la femme et l'arbre, dans une union qui apparaît aussi dans les pièces de Giuseppe Penone.

### Matrice

L'œuvre *Tronc Creux*, de Penone, semble montrer une volonté acharnée de retrouver une origine à l'intérieur même du tronc de l'arbre, celui-ci étant la source de la pièce. Comme la sculpture du Bernin, où la pierre se révèle comme source inépuisable de formes multiples, ici Penone explore la puissance du tronc comme matrice, aussi inépuisable.

39. Carl Gustav Jung, *Psychologie de l'inconscient*, op. cit., p. 119.



3. Giuseppe Penone creuse le tronc d'un arbre, 2001.

Ce geste de Penone qui creuse l'arbre fait penser à l'image des sages femmes comme assistantes de la naissance, mais dans son rôle masculin il suggère aussi la *main* du créateur, toujours perçu comme homme et père. Penone creuse l'arbre et le multiplie. Cependant, comme l'explique Jung, l'intérieur de l'arbre est aussi l'image d'un cercueil, due aux rites d'ensevelissements qui se faisaient dans un tronc creux : « Le mort est en quelque sorte enfermé dans la mère en vue d'une renaissance <sup>40</sup>. »



4. Giuseppe Penone, *Matrice de sève*, sapin, résine d'épicéa, terre, cuire, métal, 48 m de longueur environ, exposée à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, Paris, 2009.

Il en est de même pour cette œuvre que Penone a appelée *Matrice de sève*. Ici le tronc de l'arbre coupé montre ses entrailles, comme un utérus ouvert. De là se multiplient des branches, comme une

40. Carl Gustav Jung, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, *op. cit.*, p. 390.

naissance proliférée. La résine se montre tel un fluide vital qui coule tout au long de cette mère. Cependant l'horizontalité du tronc suggère l'arbre abattu, mort, mais on peut percevoir aussi l'image du corps féminin pendant l'accouchement. Cette double image nous rappelle l'archétype de l'arbre de vie et de mort à la fois.

Pareillement, Niki de Saint Phalle montre un corps ouvert comme une énorme matrice, mère de tous ceux qui vont voir ce géant volumineux fertile qui permet de revenir à l'intérieur du corps « matrice », faire un retour aux origines tel un embryon, ainsi que, dans le geste de sortir, refaire le passage de la naissance. Dans le mythe d'Osiris transmis par Plutarque, Jung remarque surtout les événements incestueux qui se passent à l'intérieur de l'utérus. Ceci peut être mis en relation à l'enfance de Niki de Saint Phalle, qui subit l'inceste, forcée par son père.



5. Niki de Saint Phalle, *Hon*, série *Nanas*, sculpture en matériaux divers, 28 x 9 x 6 m, construite et exposée au Moderna Museet de Stockholm, 1966.

L'arbre et le corps humain, sont premièrement liés à la verticalité, cependant, pour se transformer en matrice fertile, l'horizontalité fait le geste de l'accouchement. L'arbre de Penone et le corps féminin de Saint Phalle se couchent pour devenir une souche fertile. La verticalité des corps semble les éloigner, séparer les individus. La position horizontale est celle du rapprochement.

Le corps de la femme, gigantesque, permet à cette échelle de transformer chaque spectateur en un embryon, comme dans une volonté de retour à l'espace protecteur de l'intérieur maternel. C'est le

regard de l'enfant qui voit le corps de la mère très grand. Ce corps est profané par la circulation des visiteurs, multiples, comme une matrice universelle qui dans le parcours à l'envers rappelle aussi la « deuxième vie intra-utérine »<sup>41</sup>, qui est la mort. Ainsi ce corps réunit dans cette circulation, naissance et mort.

### Concomitance de la fin et du commencement

Dans le même ordre d'idées, Bill Viola établit un lien entre la mort (ou la vieillesse qui la précède) et la naissance (ou l'enfance qui la suit), comme dans un seuil, qui regarde à la fois vers le passé et vers l'avenir. Dans sa vidéo, *The Passing*, il montre la naissance de son fils et la mort de sa mère de façon simultanée. Cette concomitance parle d'une part du cycle de la vie et d'autre part du lien entre l'ascendance et la descendance. Au milieu se trouve un corps immergé, dans une fluidité qui fait penser à celle de la vie, comme la résine de la matrice de Penone, car d'après Jung l'eau est aussi symbole de la mère. Cette installation avec trois vidéos semble dire le passé, le présent et l'avenir de tout être.



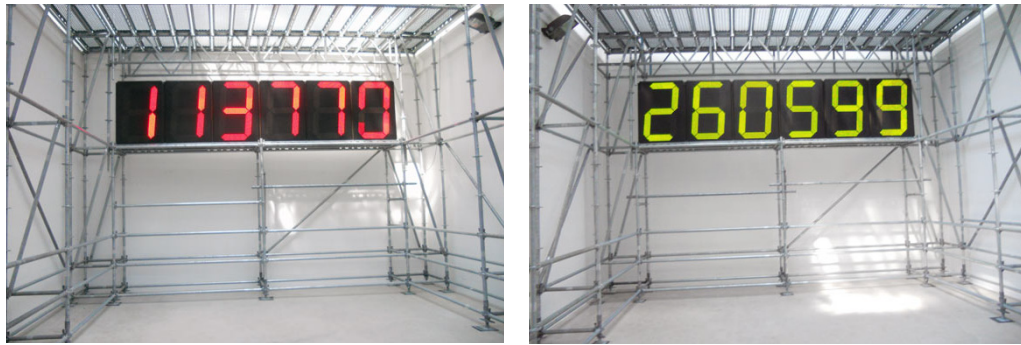
6. Bill Viola, *The Passing*, vidéo, Electronic Arts Intermix, New York, et C&S Entertainment, Amsterdam, 1991.

L'intime qui se voit exposé dans ces vidéos de Viola rappelle que c'est à l'image de l'intériorité de l'inconscient que le dedans de l'intime se construit, dans les liens de parenté. Ces liens restent gravés dans la mémoire collective comme fait « commun » et cependant singulier à chaque individu. C'est ainsi que l'intime, le privé, peut atteindre le collectif, par le biais des archétypes.

La concomitance proposée par Bill Viola entre naissance et mort, se voit de même représentée dans la pièce de Boltanski *Chance*.

41. Carl Gustav Jung, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, op. cit., p. 391.

À l'occasion de la 54<sup>ème</sup> Biennale de Venise, l'artiste a proposé, sous la forme d'un jeu de hasard (écho du hasard de la vie et de la mort), une installation qui montre, entre autres éléments, deux compteurs dont les chiffres lumineux indiquent en temps réel les naissances et les décès dans le monde.



7. Christian Boltanski, *Chance*, installation, pavillon français de la 54<sup>ème</sup> Biennale de Venise, 2011.

La vue simultanée des deux compteurs réunit fin et commencement ; la distance entre les deux disparaît, afin de montrer combien ces instants de la vie sont en quelque sorte des seuils semblables.

Au-delà de cette concomitance des contraires, il semble que le rapprochement du commencement avec la fin soit un reflet de la tension immanente aux processus de l'inconscient. D'après Jung, la « fonction transcendante »<sup>42</sup>, comme il a nommé la confrontation avec l'inconscient, est celle d'unir l'imaginaire et le réel, le rationnel et l'irrationnel, comme un pont. Cette fonction transcendante est « une manifestation de l'énergie libérée hors de la tension polaire entre les contraires, et elle se matérialise en une suite de phénomènes imaginatifs qui surgissent spontanément dans des rêves et des visions<sup>43</sup>. » Suivant la démarche de Didier Anzieu qui analyse le processus créateur, il me semble possible d'affirmer que les œuvres d'art puisent dans cette « fonction transcendante » une part de leur énergie. Anzieu l'explique en ces termes : « Une certaine forme du clivage du moi est particulière à l'artiste. Une partie de lui se sait périssable à plus ou moins long terme, voire condamnée à brève échéance. L'autre partie, clivée, le dénie ».<sup>44</sup>

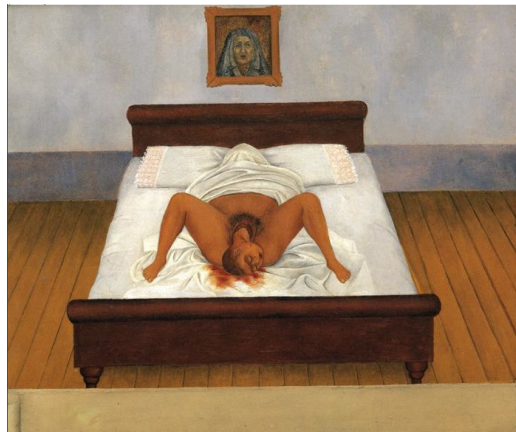
42. Carl Gustav Jung, *Psychologie de l'inconscient*, op. cit., p. 143.

43. *Ibid.*

44. Didier Anzieu, *Créer - Détruire*, op. cit., p. 36.

Ce clivage dénote la confrontation entre conscient et inconscient. Dans ce sens, la négation de la mort apparaît comme un aspect confronté à l'attachement aux origines. Ceci sera approfondi dans le troisième chapitre.

L'observation de certaines œuvres permet de retrouver la projection des malheurs et de la fragilité de l'existence, comme l'explique Didier Anzieu par rapport aux cinq phases du processus de création. Pour lui le malheur de l'artiste est une partie constituante de ce processus. Frida Kahlo apparaît comme un exemple majeur de l'artiste qui expose ses malheurs, comme résultat de l'introspection à laquelle conduit une succession de brisures dans la sphère de l'intime. Elle écrit dans son célèbre journal : « Yo soy la desintegración » (Je suis la désintégration).<sup>45</sup>



8. Frida Kahlo, *Ma naissance*, huile sur zinc, 30,5 x 35 cm, collection privée, 1932.

Une autre page de son journal permet de lire ceci : « La que se parió a si misma » (Celle qui a accouché d'elle-même)<sup>46</sup>. Dans la peinture de Kahlo intitulée *Ma naissance*, en correspondance avec les œuvres déjà évoquées, l'origine liée à la mère et à l'accouchement se voit dépassée par cette phrase où Kahlo accorde un nouveau sens à la naissance. Ce n'est plus la figure de la mère mais elle-même sa propre source. L'opposition se fait par le fait de mettre le nouveau né à la place de la mère et vice versa. Le visage caché de la mère sous le drap blanc correspond en symétrie à la tête du nouveau-né, se désignant elle même

45. Frida Kahlo, *Le Journal de Frida Kahlo*, 1944-54, Éd. du Chêne, 1995, planche 41.

46. *Ibid.*, planche 49.

comme mère. Ceci peut être provoqué par sa première fausse couche. Cet instant intime, à l'intérieur de la chambre, espace privé, se montre à nous, dépassant les limites du dedans. Cette image immobilise le passage de la naissance laissant ce lien à jamais restitué, ou dans ce cas, créé, sans distinguer l'identité de la mère mais seulement sur la liaison charnelle des deux corps emboîtés, revenant à un même corps.

### Arbre généalogique

L'œuvre de Kahlo montre surtout des aspects de ses origines, de sa souche et de son pays, le Mexique. Jung constate que dans « chaque être individuel existant ; outre les réminiscences personnelles, de grandes images “originelles”, [...] ces figurations ancestrales sont constituées par les potentialités du *patrimoine représentatif*, tel qu'il fut depuis toujours, c'est à dire par les possibilités, transmises héréditairement, de la représentation humaine <sup>47</sup>. » Il s'agit donc d'une transmission héréditaire. Il apparaît possible donc que les flux de l'arbre généalogique répandent ce patrimoine. L'arbre généalogique apparaît comme une représentation symbolique d'une lignée de famille, en forme des racines qui se multiplient mais toujours attachées au noyau, à la souche. En fait Jung dit que l'« arbre de vie est en premier lieu sans doute un *arbre généalogique portant des fruits*, donc une sorte de mère des générations <sup>48</sup>. »



9. Frida Kahlo, *Mes grands-parents, mes parents et moi (Arbre généalogique)*, huile et tempera sur zinc, 30,7 x 34,5 cm, Museum of Modern Art, New York, 1936.

47. Carl Gustav Jung, *Psychologie de l'inconscient*, op. cit., p. 119.

48. Carl Gustav Jung, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, op. cit., p. 366-368.

La façon dont Frida Kahlo présente son arbre généalogique correspond à l'image des branches, où le tronc central serait sa propre image, du fait qu'elle exclue toute autre parenté hors de ses grands parents, ses parents et elle-même. Ce est donc un *arbre généalogique* qui ne montre pas des relations entre les descendants. L'arbre de Kahlo n'a pas de racines et ses ascendants deviennent ses seuls liens. N'ayant pas eu d'enfants, Kahlo met fin à cet arbre généalogique, dans l'image d'elle-même qui reste enfant.

En ce qui concerne le récit de l'arbre généalogique, l'écrivain chilienne Isabel Allende fait le parcours de sa parenté dans son premier roman, *La Casa de los espíritus (La Maison aux esprits)*. Elle le dédie ainsi : « À ma mère, à ma grand-mère et aux autres femmes extraordinaires de cette histoire »<sup>49</sup>, en annonçant déjà que les générations se succèdent dans un texte basé sur des faits réels de sa généalogie. Les entrelacements des faits historiques du Chili avec des moments intimes, même des secrets de famille, permettent de parcourir la vie privée et la vie publique, dans une alternance qui s'attache désormais toujours aux origines et à la lignée de la famille : « l'ombre de cette vengeance inassouvie a continué de planer sur toutes les générations suivantes. Tel fut le premier des nombreux actes de violence à marquer le destin de la famille »<sup>50</sup>. Ainsi la souche répand, par les flux de l'arbre généalogique, tant les malédictions que les traditions.

Isabel Allende, fille d'un diplomate, a vécu dans plusieurs pays pendant son enfance et après le coup d'État du Chili elle a émigré au Venezuela. De plus, mariée à un américain, elle habite en Californie depuis de nombreuses années. En quelque sorte toujours migrante, elle n'a presque jamais vécu au Chili et cependant, *La Maison aux esprits* se déroule complètement dans son pays d'origine et décrit son peuple et ses mœurs (« conformément aux normes de l'affliction dans un pays habitué à une grande dignité dans la douleur »<sup>51</sup>), en concevant ainsi la terre natale comme un élément important de ses origines.

---

49. Isabel Allende, *La Maison aux esprits*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1984, dédicace.

50. *Ibid.*, p. 47.

51. *Ibid.*, p. 50.

### Terre originaire

Dans ce sens, le film de Chantal Akerman, *Là-bas*, montre la volonté du retour au pays des ancêtres et l'importance qu'elle accorde à ses origines juives. Sa famille a émigré de Pologne vers la Belgique où elle est née. Ce film nous permet d'entendre la voix d'Akerman en parlant au téléphone, en même temps que l'image nous montre la vue depuis la fenêtre de l'appartement où elle se trouve, à Tel-Aviv. Cette image est presque la seule qui est montrée pendant tout le film. Akerman regarde le pays depuis la fenêtre, sans jamais rejoindre le dehors. Elle est au pays de sa souche, où elle n'a jamais vécu, il lui a fallu faire le voyage, être « là-bas », mais pourtant sans qu'elle parvienne à dépasser une certaine marge. C'est le résultat de l'éloignement inéluctable de ses origines provoqué par la migration.

La ville est, selon Jung, la troisième image de l'archétype de la mère, avec celle de l'arbre et celle de l'eau.



10. Chantal Akerman, *Là-bas*, photogramme du longmétrage, AMIP - PARADISE Films - Chemah I.S. Le Fresnoy, France - Belgique, 2006.

Dans un autre film d'Akerman, *News from home*, elle rapproche l'image maternelle de celle de la ville par une correspondance continue où la voix de la narratrice (Akerman) fait la lecture des lettres que sa mère lui envoie pendant ses études à New York. Le son correspond aux paroles de la mère et les images correspondent à la ville de New York. Il apparaît dans ce film la nostalgie de la ville natale, associée à la maison maternelle, dont parle Jankélévitch dans *L'Irréversible et la nostalgie*. Il explique qu'une sorte de « topographie mystique »<sup>52</sup> est en jeu dans la valeur associée à un lieu béni ou une terre sainte. Une sen-

52. Vladimir Jankélévitch, *L'Irréversible et la nostalgie*, 1974, Paris, Éd. Flammarion, 2011, p. 341.

sation de séparation et d'absence s'empare de l'exilé, qui le mène à une sorte de « double vie » et « sa deuxième vie, qui fut un jour la première, et peut-être le reviendra un jour, est comme inscrite en surimpression sur la grosse vie banale et tumultueuse de l'action quotidienne »<sup>53</sup>. À cet égard, le film d'Akerman montre bien cette *double vie* par un quotidien imprégné de la voix de sa mère.

Pour revenir brièvement à Isabel Allende, elle commença *La Maison aux esprits* sous la forme d'une lettre à son grand-père quand celui-ci était en train de mourir. Face à l'effacement des souvenirs de son grand-père, elle s'attèle à la restitution de son histoire familiale. Dans le parcours de l'histoire elle fait donc appel à la mémoire de ses ancêtres, qui sont en fait perçus comme des esprits qui nous rendent visite à certains moments importants de la vie : « J'ignorais encore qu'ainsi même, avec ses fleurs d'oranger et son rosaire, il me serait donné bien des années plus tard de la revoir un bref instant »<sup>54</sup>. »

### **Patriarche**

Dans l'idée de rencontrer les esprits des ancêtres, c'est tout d'abord l'idée de *l'esprit* qui apparaît comme un symbole représentant, selon Jung, l'image du père créateur, dans le mythe chrétien par lequel le souffle du père, le Saint-Esprit, engendre le fils qui sera l'incarnation de l'esprit divin. Ainsi, l'archétype du père (ou *imago* du père) en tant que figure du collectif, fait référence à des mythes très répandus. Il l'exprime ainsi : « Le grand et naturel amour qui lie l'enfant à son père s'oriente au cours des années où il échappe à sa famille, vers des formes supérieures du père, vers l'autorité et les "Pères" de l'Église et vers le Dieu paternel dont ils sont, pourrait-on dire, la représentation sensible »<sup>55</sup>.

Dans ce sens, on pourrait dire que l'art religieux en général, qui représente l'« esprit » de Dieu ou le souffle vital, fait appel à l'image du père créateur. Dans le cadre de l'art contemporain, il ne s'agit plus de représenter le récit de l'incarnation du logos mais plutôt de profaner ce qui dans la tradition est sacré. Ainsi dans une orientation postmoderne, l'artiste reprend le mythe pour en quelque sorte reconstruire l'histoire collective à son gré, par une appropriation qui laisse voir

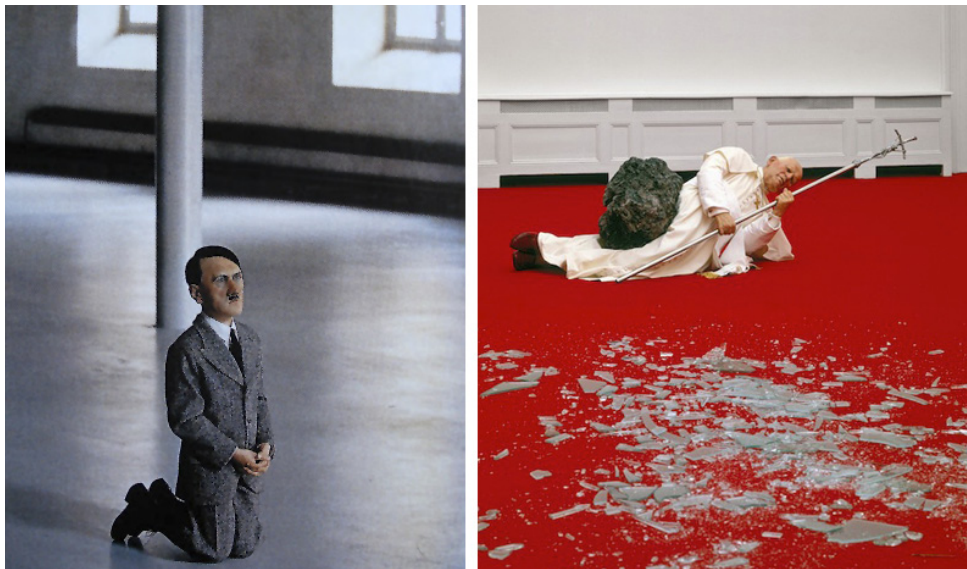
53. Jankélévitch, *Ibid.*, p. 346.

54. Isabel Allende, *La Maison aux esprits*, *op. cit.*, p. 54.

55. Carl Gustav Jung, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, *op. cit.*, p.112.

un intérêt ambigu envers l'image du « Dieu paternel » et du père comme autorité, en fait Jung souligne combien la figure du père est associée à la loi morale dans plusieurs mythes. Ainsi de nombreux artistes, comme Michel Journiac et Andres Serrano se sont intéressés à l'image de l'esprit incarné et à la sacralité qui lui est accordée de nos jours.

En ce qui concerne les autorités et les « Pères » de l'Église, Maurizio Cattelan fait d'une part une représentation de Hitler à genoux, comme en train de prier, et d'autre part une représentation de Jean-Paul II où l'on voit son corps abattu. Ainsi le sacré et le profane apparaissent liés à l'image collective d'autorité.



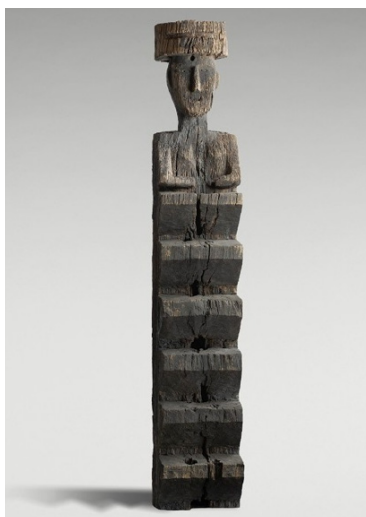
11. Gauche : Maurizio Cattelan, *Him*, cire, cheveux, résine de polyester, 101 x 41 x 53 cm, Galerie Perrotin, New York, 2001. Droite : Maurizio Cattelan, *La Nona ora*, cire, cheveux, fibre de verre, pierre, tapis, dimensions variables, Galerie Perrotin, New York, 1999.

### Ancêtres

Dans plusieurs cultures premières, l'esprit des ancêtres est représenté par des figurines qui étaient l'objet de nombreux rites liés surtout à la mort, à la protection et à la fécondité. Au musée du Quai Branly on peut voir un poteau cérémoniel, de la population Mapuche du Chili, élaboré à partir d'un tronc d'arbre. Ses caractéristiques sont les marches et la figure à son sommet. « Le rewe, ou poteau cérémoniel, incarne la superposition symbolique du monde des vivants avec celui des ancêtres et permet la communication avec le divin. Durant les cérémonies, le chaman monte les marches jusqu'au sommet pour invoquer

esprits et ancêtres <sup>56</sup>. » Ainsi, on comprend que les rites de la population Mapuche tiennent à articuler le passé du peuple avec son présent et son futur. Ils puisent dans leur origine, représentée par les ancêtres, une force magique bienfaisante.

Cette sorte de réactivation de l'énergie ancestrale, par le culte ou les rites, permet aux membres d'un groupe de retrouver leur union originelle, dans les figures de l'inconscient collectif. Aujourd'hui, les cultes de certaines religions font en sorte de rétablir cette union avec les ancêtres par une « communion ». Cette unité est appelée par Anzieu « groupe primaire » ou « groupe restreint »<sup>57</sup> : « Les groupes primaires sont primaires en ce sens qu'ils apportent à l'individu son expérience la plus primitive et la plus complète de l'unité sociale »<sup>58</sup>. Cette notion intègre plusieurs caractéristiques qui sont en somme communes à tout aspect originaire en relation à la souche : relations affectives, nombre restreint de membres, poursuite des mêmes buts, constitution de normes ou croyances, entre autres. Ainsi un clan, une famille, une communauté ou une secte peuvent être désignés comme des groupes primaires ou restreints. Dès lors, la liaison établie avec les ancêtres revient à fortifier l'appartenance au groupe.



12. Poteau cérémoniel *rewe*, population Mapuche (Chili), bois, 278 cm de haut, musée du Quai Branly, Paris, 20<sup>e</sup> siècle.

56. Description du musée du Quai Branly.

57. Didier Anzieu et Jacques-Yves Martin, *La Dynamique des groupes restreints*, 1968, Paris, Éd. Quadrige / PUF, 2007, p. 36.

58. *Ibid.* p. 39.

### Ressemblance

Un aspect visible de la souche, selon Roland Barthes, correspond aux traits du visage. Dans *La Chambre claire* il se questionne tout d'abord sur les traits de ressemblance qui apparaissent dans les portraits photographiques : « qui ressemble à qui ? La ressemblance est une conformité, mais à quoi ? À une identité <sup>59</sup>. » Pour lui, « la ressemblance renvoie à l'identité du sujet »<sup>60</sup> mais à une « plus forte, plus intéressante que l'identité civile »<sup>61</sup>, c'est celle du lignage. Ceci grâce au fait que la photographie révèle « une certaine persistance de l'espèce »<sup>62</sup>.

En fait, la photographie permet, selon Barthes, de se rapprocher des origines et en même temps accuse l'éloignement de celui-ci. Dans un premier temps la photographie « fait apparaître [...] un trait génétique, le morceau de soi-même ou d'un parent qui vient d'un ascendant »<sup>63</sup> mais au deuxième abord cette même image « fait éclater la différence mystérieuse des êtres issus d'une même famille »<sup>64</sup>.

De plus Barthes affirme que le lignage de l'individu, c'est ce qu'il y a de vérité dans une photographie si celle-ci est perçue par fragments du corps : « La Photographie donne un peu de vérité, à condition de morceler le corps. Mais cette vérité n'est pas celle de l'individu, qui reste irréductible ; c'est celle du lignage <sup>65</sup>. » Le portrait « morcellé » de Sophie Calle, *Le Nez*, fait appel au lignage si on le regarde dans le sens que Barthes accorde aux traits du visage. De plus, le texte qui accompagne la photographie fait apparaître les figures de ses grand-parents, qui se soucient des « imperfections » de son visage. Ils souhaitent, d'après le récit de Calle, une opération de son nez. La figure des grands-parents liée à la photographie de son profil semble parler de la souche.

---

59. Roland Barthes, *La Chambre claire*, 1980, Paris, Éd. Gallimard/Seuil, 2010, p. 157.

60. *Ibid.* p. 160.

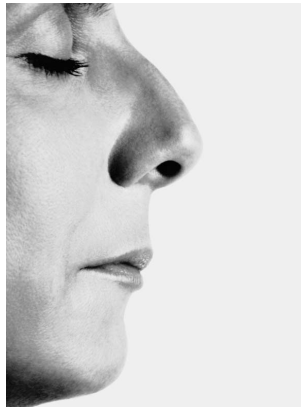
61. *Ibid.* p. 162.

62. *Ibid.*

63. *Ibid.* p. 160-161.

64. *Ibid.* p. 162.

65. *Ibid.* p. 161.



13. Sophie Calle, *Le Nez*, texte encadré, 50 x 50 cm, photographie noir et blanc encadrée, 170 x 100 cm, Galerie Perrotin, New York, 2000.

Sophie Calle témoigne dans le texte qui accompagne cette photographie de son nez d'enfant qui n'a pas subi d'opération, donc ce fragment de son visage reste comme une marque du *moi* primaire. Si son visage subit des changements dus au vieillissement, la forme du nez persiste comme trait d'origine. Attester de la continuité des traits du visage fait preuve d'une volonté de permanence et de prolongement du *soi* originaire.

## I.2. Réminiscences

Ce que tu te trouves ne pas savoir maintenant, c'est à dire ce dont tu ne te souviens pas, c'est avec assurance que tu dois t'efforcer de le chercher et de te le remémorer <sup>66</sup>.

Suite à l'exploration de la mémoire ancestrale, qui parle de l'inconscient collectif de l'être, par le biais de ses symboles qui apparaissent dans nombreuses œuvres d'art, je propose de faire appel aux réminiscences infantiles, telles que les a nommées Jung, pour trouver ce qui persiste de l'origine. Il faut rappeler que Jung accorde à la couche de l'inconscient dite « personnelle » ce qui appartient au domaine du vécu et qui surgit lors des réminiscences. Comme je l'avais annoncé, la volonté de fouiller dans les souvenirs s'accompagne d'un besoin de restitution de l'intime primaire. Pour ceci, je prends appui sur ce que je considère

66. Platon, *Ménon*, Éd. Flammarion, 1991, p. 171.

comme les témoins du vécu : les archives de famille. Ces documents sont, il me semble, au seuil de l'inconscient personnel et du collectif grâce à leur anachronisme. Ils attestent du passé archaïque (le non vécu de l'individu) comme preuve de la vie ancestrale, mais aussi du passé oublié, celui de l'enfance, et ceci dans le moment présent où ces objets sont évoqués. Cette temporalité multiple est le point de départ de la remémoration sur la base des documents intimes car elle mène aussi à la création des possibles, aux mixtures entre le vécu et le devenir.

### Anachronisme

C'est grâce à l'anachronisme immanent des photographies de famille que celles-ci peuvent constituer un élément déclencheur de la résurgence du passé. L'observation de ces images fait appel directement à la source. Le regard du présent est rapidement renvoyé vers le passé. Ainsi, la photographie constitue pour Barthes une « émanation du réel passé »<sup>67</sup>, alors que pour Walter Benjamin elle « permet surtout de rapprocher l'œuvre du récepteur »<sup>68</sup>. Ces deux idées mettent en relation une essence de la photographie différée dans le temps par rapport à l'original. Ce décalage se traduit sur plusieurs éléments présents dans une photographie, par exemple sur les vêtements, comme constate Barthes : « je lisais mon inexistence dans les vêtements que ma mère avait portés avant que je puisse me souvenir d'elle »<sup>69</sup>. » Ce décalage se traduit aussi sur les poses et les visages jeunes, que nous n'avons connus en réalité qu'avec des rides, « le temps où ma mère a vécu avant moi »<sup>70</sup>, explique Barthes.

De plus, dans *La Chambre claire*, Barthes parle de sa « mère-enfant » (ceci reviendrait à un archétype selon Jung) à partir d'une photographie qui le frappe énormément. Il s'aperçoit que sa mère, dans le cours de sa maladie, était devenue une enfant à ses yeux, pendant qu'il la gardait. C'est en fait cette enfant qu'il retrouve dans la photographie du *Jardin d'Hiver* et c'est pourquoi il la préfère sur toutes les autres. Faute de descendance, une sorte de « transfert », comme l'appelle Jung, aurait été fait dans la figure de sa mère, qui était devenue comme sa fille.

67. Roland Barthes, *La Chambre claire*, op. cit., p. 138.

68. Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (version de 1939), Paris, Éd. Gallimard, 2000, p. 14.

69. Barthes, *ibid.*, p. 100.

70. *Ibid.*, p. 102.

Le « je » enfant est le seul qui peut trouver la mère ou le père. Ce qui en moi est enfant, en lui est père, ou en elle est mère. Cet échange particulier se fait dans le « groupe restreint » de la famille où les liens intimes créent cette coexistence des rôles. L'enfant se construit par la figure des parents. Ainsi le décrit Jacques Leenhardt :

La configuration de l'espace personnel dépend d'un travail permanent qui plonge ses racines dans l'existence quotidienne, personnelle et sociale du sujet. C'est l'expérience, telle qu'elle s'est structurée depuis l'enfance, qui permet au sujet d'organiser son espace de manière cohérente. Elle ne se limite pas au seul sujet mais englobe les différents aspects de sa sociabilité, le noyau familial constituant dans cette construction la pierre angulaire de l'édifice <sup>71</sup>.

De ce fait, le regard porté sur l'enfance est en rapport direct avec l'absence soit du père ou de la mère, et désigne la volonté de retrouver leur présence.

La représentation des réminiscences infantiles peut rendre compte de ce même anachronisme issu des photographies de famille ou de la souvenance même qui est déjà décalée. Frida Kahlo, dont les peintures font le récit de sa vie, fait son autoportrait enfant, avec sa nourrice, non pas sa mère, mais dans la situation la plus maternelle possible et singulière, celle de l'allaitement. Elle se voit enfant dans les bras de sa nourrice, ayant un visage adulte. Cela reflète probablement notre vrai sentiment par rapport à l'enfance qui ne nous quitte jamais, celui qui se construit entre les bras de nos premiers « nourrisseurs ». Un tel anachronisme montre bien la difficulté à saisir, dans le présent, les souvenirs de la première enfance, différés parce que cette dernière n'existe plus et que c'est l'adulte qui regarde. Comme dans *Les Mots*, de Sartre, où l'enfant narrateur (lui-même), possède l'ironie et le regard critique de l'homme adulte.

---

71. Jacques Leenhardt, « Itinérance et espace pictural dans l'œuvre de Lam », in *Migrations/Mutations*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2010, p. 15.



14. Frida Kahlo, *Ma nourrice et moi*, huile sur zinc, 30,5 x 37 cm, musée Dolores Olmedo Patiño, Mexico, 1937.

L'enfance que restitue Sartre porte un jugement éloigné de toute naïveté infantile sur les événements et personnages de son récit. C'est peut-être là que réside une partie de la séduction de cette histoire. La vie d'un enfant racontée par lui-même, une fois devenu adulte, ajoute à la chronique ce décalage qui permet d'accorder au narrateur le visage de l'adulte, comme dans la peinture de Kahlo.

### Apprentissage

Au début de ma démarche plastique je m'intéressais à l'observation, à la conservation et à la restitution des photographies de ma famille. Pendant ce temps je ne comprenais pas ce qui déclenchait en moi un tel intérêt pour ces images. En fait, ces photographies de famille constituaient pour moi le catalyseur qui me permettait de dépasser mes souvenirs d'enfance et même de m'offrir une image de ma famille avant mon existence. Ainsi j'ai pris un grand intérêt à peindre ces photographies pour faire ressurgir, comme des spectres, les présences des êtres disparus. Cet exercice était, je l'ai appris par la suite, une sorte de remémoration qui me permettait de déchiffrer les caractéristiques de mon « groupe primaire », comme l'appelle Anzieu, et d'identifier de cette façon quelque continuité possible. En fait Jung explique que dans la remémoration, dans le contexte de la psychanalyse, il y a une recherche d'une connaissance inconsciente, de secrets de l'individu, qui permettent d'éclaircir le présent de celui-ci. Ceci est très clair dans la *Recherche* de Proust, qui en fait poursuit quelque chose, qu'il considère comme son temps perdu, dans la mondanité et le temps qui s'est écoulé, quand il se retrouve vieillissant. Proust nous rend une réponse très claire à sa quête : il retrouve ce temps gâché et écoulé

dans sa propre création. C'est l'art qui lui rend son temps. Son œuvre justifie le temps vécu. Mais il ne trouve cette réponse qu'après un long déchiffrement de « signes », comme nous explique Deleuze. Ces signes, Proust les observe dans les visages, les lieux, et bien sûr dans l'odeur et la saveur. Pour lui tout ce qui l'entoure peut déclencher un souvenir involontaire dont il est prêt à déchiffrer le signifié. Deleuze nous explique, dans *Proust et les signes*, que la remémoration de Proust lui permet d'accomplir en fait un apprentissage : « Il s'agit, non pas d'une exposition de la mémoire involontaire, mais du récit d'un apprentissage <sup>72</sup>. »

Cette idée de connaissance par la remémoration, n'est-elle pas celle de Platon ? En fait, dans les dialogues du *Ménon*, Socrate explique bien que se ressouvenir permet de trouver une connaissance immanente à l'être :

[...] rien n'empêche donc qu'en se remémorant une seule chose, ce que les hommes appellent précisément "apprendre", on ne redécouvre toutes les autres, à condition d'être courageux et de chercher sans craindre la fatigue. Ainsi, le fait de chercher et le fait d'apprendre sont, au total, une réminiscence <sup>73</sup>.

Il me semble que Proust, dans sa remémoration, a bien trouvé ce que, en quelque sorte, il savait déjà et c'est pourquoi il a certainement commencé sa recherche sous la forme de son œuvre majeure. En même temps qu'il fait l'écriture de la *Recherche*, Proust peu à peu confirme ce que sûrement son inconscient lui avait en quelque sorte présagé (ou, selon Platon, son âme). Une certaine intuition lui avait peut-être annoncé que seulement par le biais de l'art il retrouverai sa vie justifiée, son temps.

Pour Platon, ce fait d'apprendre de soi-même, par les réminiscences, implique l'existence d'une âme immortelle, ayant vécu déjà plusieurs vies, qui lui ont permis de tout savoir. Il apparaît que la théorie de Jung sur l'inconscient individuel, arrive à une conclusion importante sur les réminiscences qui, en quelque sorte, rejoint Platon. Pour Jung, se remémorer, dans le contexte de la thérapie psychanalytique, permet à l'âme (il utilise aussi le mot âme), de trouver des réponses, elle-même, c'est à dire, d'apprendre de ses propres souvenirs, qui étaient cachés sous « l'ombre » de

72. Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., p. 10.

73. Platon, *Ménon*, op. cit., p. 153-154.

l'inconscient. Jung nous offre, dans son ouvrage *Psychologie de l'inconscient*, plusieurs exemples de ses patients qui permettent de prouver sa théorie. En outre, ce que Jung appelle les archétypes et qui permettent d'avancer dans les réminiscences au-delà du vécu, comme on a déjà vu, se placent dans l'inconscient collectif, la mémoire archaïque. Il me semble que ce que Platon appelle les vies antérieures de l'âme peut être compris, sous le regard de la psychanalyse, comme l'inconscient collectif. Ce rapprochement permet d'admettre que, à l'intérieur de l'être, quelque chose dépasse ce qu'il peut expliquer consciemment et qui est puissant au niveau de lui apprendre sur ses propres circonstances.

Les réminiscences offrent donc une connaissance du *soi*. Mais de quelle partie du soi parlent ces souvenirs ? Il semble, pour moi, que l'origine intime de l'être est dévoilée par la remémoration et que l'apprentissage revient à ce que les ancêtres peuvent transmettre dans un clan, mais surtout à la restitution des liens intimes avec la parenté, qui sont souvent brisés par la séparation, la mort ou l'oubli. De plus, dans le cadre de ma recherche, c'est toujours une volonté de repérage qui apparaît et dans ce sens les réminiscences semblent être un moyen approprié pour rétablir quelques repères primaires.

### **Attestation des absences**

Il apparaît alors que mon propre exercice de remémoration, qui était réalisé grâce à l'observation et restitution de mes photographies de famille dans des peintures, constituait la recherche d'un apprentissage profond en relation à mes origines et aux liens intimes. J'ai trouvé, après une longue observation de mes premières peintures, que ce qui resurgissait à chaque fois de ces images vieillies, n'était que des absences. Je me trouvais au milieu de mes peintures (qui au début voulaient revivifier le passé) entourée d'absences.

L'absence implique le fait que quelqu'un manque à quelqu'un d'autre. C'est celui qui est présent, celui qui reste, qui perçoit l'absence, comme l'explique Barthes : « il n'y a d'absence que de l'autre, c'est l'autre qui part, c'est moi qui reste <sup>74</sup>. » Quand le père part, c'est le résidu de l'enfant du « *moi* » qui constate plus fortement cette absence.

---

74. Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, chapitre *L'Absence*, Paris, Éd. du Seuil, 1977.

Dès lors, les réminiscences infantiles sont liées à l'appel de la figure du père, de la mère et de tout l'ensemble du noyau familial, c'est à dire, des liens intimes de l'enfance.

Je voulais, par le biais de la peinture, rapprocher de moi les êtres disparus, en quelque sorte comme l'explique Benjamin : « rendre les choses spatialement et humainement "plus proches" de soi [...]. De jour en jour le besoin s'impose de façon plus impérieuse de posséder l'objet d'aussi près que possible, dans l'image ou, plutôt, dans son reflet, dans sa reproduction »<sup>75</sup>. Cette reproduction, qui éloignait l'authenticité de l'être, par le fait même de le montrer en copie, faisait apparaître une sorte de hors-d'œuvre psychologique, ou comme au cinéma, le hors-cadre qui est signalé par un élément en dehors de la scène. Ainsi l'absence prenait toute sa place immatérielle.



15. Montserrat Serra, *Portrait de famille*, huile sur toile, 100 x 160 cm, 2010.

Roland Barthes a su nommer cette absence. Pour lui, c'est la disparition de sa mère qui provoqua une curiosité tout à fait singulière envers les photographies. Il constate en fait, après avoir trouvé des photographies de sa famille, que le « certificat de présence »<sup>76</sup> dont est la

75. Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, op. cit., p. 17.

76. Roland Barthes, *La Chambre claire*, op. cit., p. 135.

photographie, avait muté en une attestation d'absence dans le présent. Barthes procède à une étude profonde des images avant d'arriver à cette conclusion. Il affirme tout d'abord que « l'essence de la Photographie est de ratifier ce qu'elle représente »<sup>77</sup> et que l'effet qu'elle produit est « d'attester que cela que je vois, a bien été »<sup>78</sup>. Ainsi la photographie est une certitude de l'existence passée d'un être. Cette certitude vient du fait que le sujet photographié a bien été présent au moment où le photographe – témoin contemporain – a fixé l'instant. Si la photographie confère cette « authentification »<sup>79</sup> c'est parce qu'elle montre une réalité. Celle-ci est donc un élément essentiel de l'image photographique qui la rend vraie, sous le regard de Barthes. Une vérité s'établit ainsi sur l'image pour certifier une présence réelle. De cette façon, la photographie comme témoignage, se transforme en un document preuve, qui désigne à la fois son origine et sa nature.

D'un autre côté, l'image photographique est censée être identique à son référent, puisque « le référent adhère »<sup>80</sup>, comme l'affirme Barthes. Le modèle est tellement présent et sa présence est d'autant plus réelle que la photographie elle-même disparaît pour laisser place au référent. C'est ainsi que la photographie permet d'obtenir cette certitude concernant la présence, en se faisant elle-même invisible et en laissant toute la place au sujet photographié. Lorsque la certitude de la présence est construite, apparaît la vérité de l'absence. Cette double notion de présence/absence surgit aussi lorsque la photographie, « en attestant que l'objet a été réel, induit subrepticement à croire qu'il est vivant »<sup>81</sup> et de cette façon se crée une « confusion perverse entre deux concepts : le Réel et le Vivant »<sup>82</sup>. Après la mort, la vérité de la photographie ne change pas, mais elle atteste davantage d'une absence que d'une présence.

En ce qui concerne la peinture photographique, il me semble que le référent majeur est Gerhard Richter, qui a créé dans

---

77. Barthes, *Ibid.*, p. 133.

78. *Ibid.*, p. 129.

79. *Ibid.*, p. 135.

80. *Ibid.*, p. 18.

81. *Ibid.*, p. 123.

82. *Ibid.*

les années soixante toute une série d'œuvres en noir et blanc basées sur des photographies de famille. La peinture *Famille* montre la grand-mère de Richter, sa sœur, une amie de sa mère, sa mère et Richter lui-même, enfant, avec son chien. Il évoque ainsi son groupe premier d'appartenance.



16. Gerhard Richter, *Famille*, huile sur toile, 150 x 180 cm, collection privée, 1964.

La peinture qui fait ressurgir une réminiscence infantile, retrouvée dans une image photographique, permet de déterrer ses racines, avec le regard du présent. Ce nouveau regard porté sur les images mentales, grâce au témoignage des photographies et des archives, permet d'élucider ce qui de l'origine reste comme trace, dans les pièces élaborées à leur insu.

Les photographies anciennes conservent la marque du temps qui passe. Elles sont, en effet, jaunies, usées, elles vieillissent au même temps que nous. La peinture qui reprend la représentation de ces photographies veut en quelque sorte arrêter ce temps qui déchire, pas seulement les images, mais aussi, petit à petit, les souvenirs. Les mots de Pierre-Damien Huyghe dans *Le Devenir peinture* sont rassurants, il explique que dans l'image « l'être [...] est en quelque sorte devenu durable et a gagné pour ainsi dire en continuité »<sup>83</sup>.

---

83. Pierre-Damien Huyghe, *Le Devenir peinture*, Paris, Éd. L'Harmattan, 1996, p. 50.



17. Montserrat Serra, *Santiago 1961*, acrylique sur toile, 150 x 190 cm, 2011. (Le temps de jeunesse de mes deux frères, quand je n'existais pas encore).

Puisque la photographie peut figer un instant, je pense que l'image picturale peut figer aussi la trace des êtres disparus dans l'immobilité d'une peinture. Cet exercice a subit, dans mon parcours, un déplacement vers l'installation, où cette même volonté demeure. Les réminiscences, présentes dans mes peintures, sont donc déplacées vers les objets de l'intime, où la mémoire trouve sa place grâce à une mutation particulière.

## II. TRANSMUTATION

Nous avons déjà vu que l'origine de l'être reste gravée dans l'inconscient comme survivance de ce que fut l'unité des premiers liens intimes. La « ressource de l'intime » s'étant créée dans le noyau familial par l'accès au plus profond de l'être dans un mouvement inverse vers le dehors, où se trouve l'Autre, a établi l'union entre l'individu et les ancêtres. Cependant, cet intime persiste dans l'inconscient séparé en deux couches : d'un côté l'histoire collective, qui apparaît sous la forme des archétypes et d'un autre côté le vécu personnel qui resurgit par les réminiscences. Cette résurgence, grâce aux déclencheurs comme les photographies de famille, permet d'amener les souvenirs d'enfance à la surface de la conscience, ainsi cette partie du vécu qui se cachait dans l'oubli s'intègre au *moi*. Or, les archétypes demeurent dans l'ombre de l'inconscient comme un « non-moi psychologique »<sup>84</sup>, par sa condition d'image primordiale appartenant au collectif.

Il advient donc une scission à l'intérieur de l'être qui provoque « dans le sujet un état de dissociation permanente, une faille constante entre la psyché individuelle et la psyché collective »<sup>85</sup>. Il apparaît ainsi le besoin d'une « synthèse »<sup>86</sup>, « il faut viser à une union entre les deux éléments »<sup>87</sup>.

La recherche des origines, unité primaire, revient alors à la quête de cette synthèse du *moi*.

Jung propose un moyen de tenter cette union de la psyché. Il affirme que c'est grâce à la pratique de rites où « l'homme primitif »<sup>88</sup> qui est en nous peut « s'exprimer de façon suffisante »<sup>89</sup> que l'inconscient trouve son unité, voire son équilibre, car les symboles collectifs sont compris comme tels et incorporés au domaine du conscient. Cette pratique peut se faire dans le contexte d'une religion qui aurait un « symbolisme richement diversifié »<sup>90</sup>, c'est à dire, qui contiendrait

---

84. Carl Gustav Jung, *Psychologie de l'inconscient*, *op. cit.*, p. 168.

85. *Ibid.*, p. 169.

86. *Ibid.*

87. *Ibid.*

88. *Ibid.*

89. *Ibid.*

90. *Ibid.*

dans « ses dogmes et son rituel des représentations et des activités qui remontent à la nuit des temps »<sup>91</sup>. Une telle pratique, selon Jung, peut conduire à la mixture des deux éléments préalablement distingués.

Dans cette optique, je propose d'établir un écho des rites sacrés dans le contexte de la création. De ce fait, l'acte d'installer, par ses gestes symboliques, revient à une action rituelle visant l'unicité de l'être. Pour ceci, le rite de l'installation doit contenir d'une part des éléments de représentation de la mémoire ancestrale et individuelle, et d'autre part des gestes qui soient à l'image de l'inconscient primitif et personnel. Vu que le domaine de la création n'est pas la vie même, mais cette espèce de double de l'existence, il est nécessaire de reproduire, à l'image de la vie, la rencontre des deux couches de l'inconscient. Dans le rite de l'installation ce n'est donc pas seulement *l'homme primitif* qui doit s'exprimer, mais il faut également laisser la place aux réminiscences du vécu.

Avant de traiter le thème des gestes des rites, qui rendent possible l'installation et qui seront explorés dans le dernier chapitre, je propose d'analyser d'abord les parties constitutives du rite.

Pour effectuer les rites, il faut donc d'abord obtenir la matière symbolique. En conséquence, j'aborderai ce qui concerne les éléments allusifs aux deux couches de l'inconscient : les objets symboliques et la mémoire du vécu.

Or, avant d'accorder le symbolisme nécessaire à ces objets, il convient d'examiner comment ils acquièrent le pouvoir magique qui leur permet d'évoquer des images primordiales concernant l'intime originaire.

Tout d'abord, constatons que la notion de transmutation désigne à l'origine une transformation dans le domaine de l'alchimie. Celle-ci vise une mutation de la matière qui la rend, par son processus même, supérieure à celle de l'état précédent, une matière rayonnante et lumineuse comme l'or. Dans ses écrits, Jung a largement étudié le lien entre psychologie et alchimie, en ce qui concerne les mutations de l'âme dans les deux cadres. Pour ma recherche, l'alchimie fera le point sur la transmutation des objets de l'intime en objets sacrés, animés par « l'anima » de l'être.

Ensuite, notons que la notion de transmutation dans la tradition alchimique et plus précisément dans la figure de Mercure qui

---

<sup>91</sup>. Jung, *Ibid.*

accompagnait les âmes dans son trajet vers l'au-delà, implique la transmigration, c'est à dire l'incarnation de l'âme dans un nouveau corps, dans une vie nouvelle. Ainsi, par la métaphore, je voudrais présenter une sorte de vie nouvelle de l'origine, du passé, par l'incarnation des souvenirs, une transmutation de la mémoire dans les archives intimes.

Un procédé alchimique est sous-jacent dans l'œuvre de Loris Gréaud, où le temps se voit transmuté. Le sable vidé des anciens sabliers a été utilisé par l'artiste pour donner forme à des objets lumineux.



18. Loris Gréaud, *Spores 1*, installation avec 35 pièces uniques, dimensions variables, exposition Galerie Yvon Lambert, 2012.

## II.1. Objets animés

Il ne faut pas oublier que l'objet est le meilleur messenger de la surnature : il y a facilement dans l'objet, à la fois une perfection et une absence d'origine, une clôture et une brillance, une transformation de la vie en matière (la matière est bien plus magique que la vie), et pour tout dire un silence qui appartient à l'ordre du merveilleux <sup>92</sup>.

L'écart entre l'origine (dans le passé) et le présent établit une frontière de séparation. La volonté d'animer les objets témoins de ce passé est une modalité de brouillage de cette frontière. Ainsi se réunissent aussi ce que le deuil a séparé : l'être disparu et les espérances des survivants. L'environnement de la première enfance se confond avec celui de l'être absent : les objets satellites créent un espace aux

92. Roland Barthes, *Mythologies*, 1957, Paris, Éd. du Seuil, 1970, p. 164-165.

alentours de l'être qui constitue une sorte d'*enveloppe-peau*, telle que l'a nommé Didier Anzieu dans *Le Penser*. Il semble que le deuil et l'écart de l'origine suscitent le besoin de prothèses : les objets appropriés d'une âme.

Poursuivons donc avec l'exploration de la transmutation subie par les objets de l'intime primaire.

### Alchimie

La psyché, grâce à son pouvoir de symbolisation, peut transformer son contenu, par un moyen « alchimique ». Ceci, selon Jung, mène à une modification du « moi » dans un « soi » intégré et unitaire : but ultime de la psychologie analytique. Pour Jung, la psyché emprunte à l'alchimie quelques procédés afin de parvenir à cette transformation. La formule « *Solve et Coagula* » qui veut dire dissoudre et coaguler ou bien arriver à la coagulation par la dissolution, est un des procédés abordés par Jung. Cette formule fait référence à la spiritualisation de la matière par la matérialisation de l'esprit. Une dialectique qui s'approche de ma recherche où les objets de l'intime peuvent être considérés comme la *prima materia*, tenant compte que dans l'alchimie la matière première est à la fois origine et but. Jung explique que la Pierre philosophale, le but de l'alchimiste, est aussi sa matière primordiale : « l'eau philosophique est la pierre ou la *prima materia* elle-même ; mais elle est aussi et en même temps le solvant »<sup>93</sup>.

Il n'est pas rare de retrouver cette dialectique dans le contexte de l'alchimie, attendu que sa philosophie concerne en elle-même une vision transcendantale qu'on pourrait lier à celle de la tradition chrétienne dans la figure du Christ, qui est Dieu, soit le commencement et la fin, comme but ultime de l'âme. En fait la deuxième venue du Christ dans un corps glorieux, rejoint aussi l'idée alchimique de l'âme purifiée qui revient animer le corps. Celui-ci est transformé et renaît d'une matrice nouvelle. Jung explique la dialectique de l'alchimie ainsi :

La *nigredo* ou noirceur est l'état initial, qui est présent dès le début en tant que qualité de la *prima materia* (matière primordiale), du chaos ou de la *massa confusa* (masse confuse), ou produit par la décomposition [...] des éléments<sup>94</sup>.

---

93. Carl Gustav Jung, *Psychologie et alchimie*, op. cit., p. 308.

94. *Ibid.*, p. 301.

Ceci revient à ce que Jung appelle la *conjonction des contraires*.

Dans le cadre de ma recherche, une sorte d'alchimie dialectique opère dans les objets intimes, comme la formule *Solve et Coagula* (dissolution et coagulation) : l'objet se spiritualise grâce à la matérialisation de ce même esprit. Autrement dit, l'esprit prend matière dans l'objet et ce dernier prend esprit de ce fait.

Dès lors, la frontière qui nous sépare du passé et des premiers liens intimes, se dissout par la transmutation alchimique des objets satellites à l'être. Or, l'alchimie travaille à l'image de l'inconscient selon les études de Jung, et il semble que c'est encore une fonction de celui-ci qui permet d'effectuer la *dissolution* et la *coagulation* par une sorte de projection.

### Transfert

Il apparaît que l'opération de spiritualiser la matière en accordant une matière à l'esprit revient à une projection dans l'objet, tel un alchimiste, du contenu de notre inconscient : « tout ce qui est inconnu ou vide est automatiquement rempli par une projection psychologique »<sup>95</sup>. On pourrait dire alors que c'est une sorte de « transfert » qui s'applique à l'objet, pour revenir à la terminologie psychanalytique. Ceci consiste en une opération de projection de l'image d'un être dans un autre et prend son origine surtout dans les liens de parenté, c'est à dire, encore une fois dans les premiers liens intimes.

D'après ce constat de Jung il paraît que l'inconscient ne peut pas supporter ni l'*inconnu* ni le *vide* de la mort. La première condition revient à celle de l'au-delà inconnu, qui se voit rempli par les images collectives de la vie après la mort, lorsqu'une négation de la mort prend place. En ce qui concerne le vide, entendu à la manière occidentale du néant, c'est l'immatériel de la mort qui apparaît comme une destruction, celle de la chair. Michela Marzano le présente ainsi : « L'apparence du corps est dématérialisée, car elle a perdu la connotation incontournable que le corps confère à la consistance physique : sa matérialité<sup>96</sup>. »

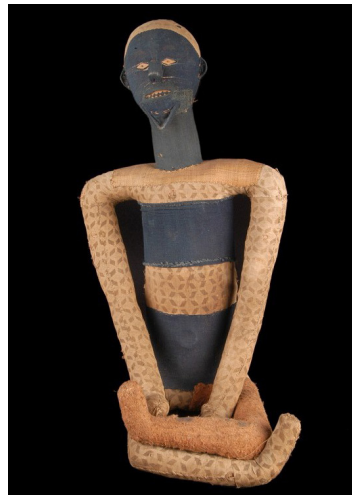
---

95. Carl Gustav Jung, *Psychologie et alchimie*, op. cit., p. 298.

96. Michela Marzano (dir.), *Dictionnaire du corps*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007, p. 483.

Il s'avère alors que l'objet, par sa matérialité, remplit le *vide* propre de l'immatérialité de la mort et d'autre part, l'histoire que l'objet contient approche de nous un vécu familier et ainsi éloigne l'*inconnu* de ce qui arrive après la mort. L'objet est donc un intermédiaire par ses facultés de transmutation immanentes, mais accordées par l'inconscient.

On peut donc facilement comprendre le besoin de fabriquer des objets matériels, dans certaines cultures dites primitives, qui représentent le corps absent. Ces objets prennent des formes anthropomorphes qui souvent amplifient la partie du corps concernant l'usage de cet objet. Ainsi, si l'objet concerne la sagesse de l'ancêtre et le besoin de ses conseils, alors c'est surtout le crâne qui est utilisé comme objet représentatif. L'usage de cette sorte d'objets est aussi lié aux corps des survivants ; dans la même idée du crâne, celui-ci peut s'utiliser comme appui-tête, afin que les idées ancestrales soient transmises pendant le sommeil. Au musée du Quai Branly on peut apprécier de nombreux objets de ce type.



19. Effigie d'ancêtre, culture Bembe (Congo), coton, herbe, feuillage, éléments du corps du défunt, 45 x 25,2 x 27,5 cm, musée du Quai Branly, Paris, fin du 19<sup>e</sup> siècle.

Le but principal est toujours d'établir une liaison ancestrale dans la logique de la projection de l'être dans la figure (le transfert). La représentation matérielle du défunt permet une continuité qui

rend accessible l'esprit de l'ancêtre par le biais de ces figures animées.

Cependant, à la substance matérielle des objets s'ajoute une autre qualité, immanente à l'objet, qui lui permet de véhiculer ce que l'inconscient ne peut conserver comme vide et inconnu : la survivance de l'objet.

### **Immortalité**

Dans le cadre de l'équilibre des opposés auquel Jung accorde une grande importance pour l'unité du *soi*, il apparaît que ce qui possède une condition antinomique à une situation donnée, troublante, est utilisé par la conscience dans un but de compensation. Dans ce sens, l'objet possède d'après Baudrillard, une sorte d'immortalité, qui peut offrir une compensation à la finitude de l'être : « ces dieux rares que sont les objets se font, incarnant dans l'espace les liens affectifs et la permanence du groupe, doucement immortels »<sup>97</sup>.

En fait, l'objet ancien porte en lui l'histoire ancestrale, c'est le survivant de cette histoire. Il désigne une vie passée : « tout objet ancien est beau simplement parce qu'il a survécu et devient par là le signe d'une vie antérieure »<sup>98</sup>. On peut comprendre de deux façons ce que cette vie antérieure implique, d'une part le premier usage de l'objet dans son premier contexte, mais aussi on pourrait étendre l'idée à la vie de l'individu qui possédait ces objets. En ce sens, l'objet ancien agit contre le temps qui détruit et efface. Baudrillard constate que l'objet ancien peut exorciser le temps :

Il y a donc un statut particulier de l'objet ancien. Dans la mesure où il est là pour conjurer le temps dans l'ambiance et où il est vécu comme signe, il ne se distingue pas de n'importe quel autre élément et il est relatif à tous les autres. Dans la mesure, au contraire, où il présente une moindre relativité aux autres objets et se donne comme totalité, comme présence authentique, il a un statut psychologique spécial<sup>99</sup>.

---

97. Jean Baudrillard, *Le Système des objets*, 1968, Paris, Éd. Gallimard, 1978, p. 23.

98. *Ibid.*, p. 117.

99. *Ibid.*, p. 105.

Donc, la façon dont l'objet peut conjurer le temps c'est par la contiguïté entre leur présence dans l'ambiance et les expériences vécues par les êtres dans ce même espace. Grâce à la pensée identificatrice, ce lien invisible reste établi pour toujours et l'esprit des êtres s'immortalise dans l'âme qu'on accorde de cette manière à leurs objets. Baudrillard reconnaît la substance de cette âme : « les meubles et les objets y ont d'abord pour fonction de personnifier les relations humaines, de peupler l'espace qu'ils partagent et d'avoir une âme »<sup>100</sup>.

De même, quand un être est absent et que le temps partagé avec celui-ci décline dans l'oubli, les objets *prothèses* viennent restaurer cette absence, par leur présence. Ceci est constaté par Baudrillard : « êtres et objets sont d'ailleurs liés, les objets prenant dans cette collusion une densité, une valeur affective qu'on est convenu d'appeler leur "présence" »<sup>101</sup>.

On peut donc accorder aux objets une âme qui surgit de la collusion avec les êtres. L'objet s'empare donc de l'image qu'on a des êtres, dans ces deux composantes, corporelle et spirituelle. Si l'on considère que l'être possède une âme, celle-ci s'immortalise dans ses objets satellites. Serge Tisseron explique ce lien ainsi : « les diverses forment de l'attachement et du désir nous lient aux objets de la même façon qu'aux humains »<sup>102</sup>. C'est à dire que l'appareil psychique investit l'objet de qualités par le même canal d'attachement qu'aux humains.

Il en va de même donc pour le corps humain qui semble se prolonger dans la matérialité des objets.

### **Corps amplifié**

Michela Marzano, dans le *Dictionnaire du corps*, signale que certains objets constituent des prolongements du corps : « des objets externes peuvent être intégrés à l'image du corps »<sup>103</sup>. Marzano

---

100. Baudrillard, *Ibid.*, p. 22.

101. *Ibid.*

102. Serge Tisseron, *Comment l'esprit vient aux objets*, Paris, Éd. Aubier, 1999, p. 159.

103. Michela Marzano, *op. cit.*, p. 486.

présente une citation de Schilder sur cet aspect des objets liés au corps :

L'image du corps dépasse les frontières de l'anatomie, un bâton, un chapeau peuvent en faire partie [...]. Par ailleurs les objets qui dans leur histoire ont eu un rapport quelconque avec le corps gardent toujours en eux quelque chose de la qualité d'image du corps. [...] L'image du corps est capable de prendre en elle des objets et de se répandre dans l'espace <sup>104</sup>.

L'association de l'image du corps à des objets correspond, comme je l'avais évoqué, à l'idée de « l'enveloppe-peau »<sup>105</sup> insérée dans la notion plus vaste du « Moi-peau » développée par Didier Anzieu comme une fonction contenante de la psyché qui, dans le cas où celle-ci est insuffisante, des éléments comme les vêtements peuvent agir comme un substitutif. Anzieu explique que « la variable *Enveloppe* est cotée pour toute réponse impliquant une surface protectrice, membrane, coquille ou peau, qui pourrait symboliquement être mise en rapport avec la perception des frontières de l'image du corps » <sup>106</sup>. Par exemple, habillements, surfaces protectrices et objets couverts par quelque chose peuvent correspondre à cette idée. Pareillement, Serge Tisseron précise que « l'être humain éprouve le besoin de s'entourer d'enveloppes significatives » <sup>107</sup>, et que dans ce sens le vêtement « est véritablement un corps-habit » <sup>108</sup>.

Dans le même ordre d'idées, on trouve dans les momies « Chinchorro », du nord du Chili, les plus anciennes du monde (environ 5000 av. J.-C.), un procédé d'enterrement associé à l'embaumement, qui incorpore au corps momifié des éléments externes. Pour une des momies trouvées, il s'agit d'un paquet avec une tête d'un adulte, deux corps de nouveaux-nés et d'autres objets : un couteau en pierre et bois, un collier, une aiguille en bois, un instrument en os et des coquillages. L'ensemble se trouve enveloppé par un cuir qui montre quelques coutures. Ensuite le cuir est lui-même enveloppé d'une deuxième couche

---

104. Schilder cité par Marzano, *ibid.*

105. Didier Anzieu, *Le Penser. Du Moi-peau au Moi-pensant* ; Paris, Éd. Dunod, 1994, p. 24.

106. Didier Anzieu, *Créer-Détruire*, *op. cit.*, p. 198-199.

107. Serge Tisseron, *Comment l'esprit vient aux objets*, *op. cit.*, p. 28.

108. *Ibid.*, p. 46.

de cuir plus épais. Le tout s'attache avec une corde et est finalement enveloppé d'une dernière couche de tissu en fibres organiques <sup>109</sup>.



20. Reconstruction graphique actuelle du « paquet funéraire » N° 2569 datant du 3690 av. J.-C., collection Uhle et Nielsen, musée de l'Université de Tarapacá, patrimoine Chinchorro, Arica, Chili.

Cet ensemble est désigné par les archéologues comme « paquet funéraire » du fait qu'il y a plusieurs éléments à l'intérieur. Le dessin qui reproduit le paquet, ouvert et fermé, laisse voire l'idée du corps amplifié avec des objets comme étant partie de lui-même. L'idée de l'*enveloppe corporelle* qui contient des objets s'attache, comme on peut observer, à des cultures anciennes.

Dans cette optique, Serge Tisseron explique dans *Comment l'esprit vient aux objets*, le fait que le corps se prolonge dans des objets, dans le sens des outils, et distingue ceux qui restent dépendants du mouvement du corps de ceux qui, grâce à l'adjonction d'une source motrice, acquièrent une autonomie par rapport au corps, tout en restant sa prolongation : « la fonction instrumentale primitivement attachée à la main ou à une autre partie du corps se prolonge d'abord dans un outil

109. Agustín Llagostera M, (2003). «PATRONES DE MOMIFICACIÓN CHINCHORRO EN LAS COLECCIONES UHLE Y NIELSEN». Chungará (Arica), 35(1), 5-22. Recuperado en 11 de junio de 2013, de [http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0717-73562003000100002&lng=es&tlng=es.10.4067/S0717-73562003000100002](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-73562003000100002&lng=es&tlng=es.10.4067/S0717-73562003000100002).

qui reste dépendant de celui-ci, puis dans un autre qui s'en détache »<sup>110</sup>. Il précise que ce même processus s'applique au rapport psychologique avec l'objet : « Ce qui est éprouvé d'abord dans le corps se projette dans un premier temps sur la surface de la peau, [...] puis cet éprouvé s'en sépare complètement dans des objets<sup>111</sup>. »

Il semble que cette idée ramène au processus psychique qui permet d'établir l'objet fétiche, comme une prolongation du corps mais séparé de celui-ci puisque animé par un moteur distinct du corps : l'énergie psychique.

### Fétichisation

Tous les aspects qu'on a observés par rapport à la transmutation de l'objet qui lui accorde une âme, reviennent à ce qu'on peut appeler l'objet fétiche. Cette notion, largement répandue, m'interpelle en ce qu'elle implique un processus de transformation du sujet en objet (objet de l'amour) et ensuite de l'objet en sujet (par l'âme qui lui est accordée). On retrouve dans ce processus circulaire ce qu'on a déjà vu apparaître dans l'alchimie par la figure du *Mercurius* qui « se trouve au début et à la fin de l'œuvre »<sup>112</sup> alchimique. Pour illustrer ceci Jung nous rappelle l'image de l'*ouroboros* (« celui qui se mord la queue »<sup>113</sup>), qui est l'Un, passe par le Tout et revient à l'Un.

Par ce parcours circulaire, le procédé alchimique est à l'image de la fonction psychologique de conjonction des contraires : le *Mercurius*, en tant que métal et liquide, froid et ardent, poison et remède, matière est esprit, il « est un symbole qui unit tous les opposés »<sup>114</sup>. Le cycle alchimique représenté par l'*ouroboros* et le caducée de Mercure sera ensuite utilisé, en métaphore, pour figurer les rites où des couples d'opposés psychiques seront réunis.

---

110. Serge Tisseron, *Comment l'esprit vient aux objets*, op. cit., p. 147.

111. *Ibid.*

112. Carl Gustav Jung, *Psychologie et alchimie*, op. cit., p. 377.

113. *Ibid.*

114. *Ibid.*, p. 379.



21. *Ouroboros*, figure utilisée par C. G. Jung dans *Psychologie et alchimie* (fig. 147), tirée du *Codex Marcianus*.

Il semble alors que la fétichisation, qui tend à exhausser l'objet banal, est une sorte d'alchimie qui dans la psyché revient à la conjonction des opposés sujet/objet. Je présenterai par la suite des catégories qui correspondent à cette idée et, d'après cette classification, je proposerai une typologie des objets qui correspondent à ceux que j'utilise dans mes installations, tout en faisant le lien sujet/objet.

Tout d'abord je distingue quatre catégories, à l'image de la quaternité alchimique (avant la simplification en triade), dans l'existence de l'être. Il n'y a pas de distinction d'importance dans l'ordre présenté :

1. Sa demeure : spatialité autour de l'être.
2. Ses loisirs : désir et passion de l'être.
3. Son travail : activité quotidienne de l'être.
4. Son corps : peau, enveloppe de l'être.

À partir de ces quatre catégories, des liens sont établis avec les autres êtres :

1. Demeure : lien de filiation (interne, l'intime).
2. Loisirs : liens avec les autres (externe, le dehors).
3. Travail : liens d'autorité (archétype du patriarche).
4. Corps : lien charnel (le visible et le matériel).

Il existe une catégorie intermédiaire qui est le pont per-

mettant d'établir les liens proposés plus haut, en relation à chaque catégorie :

1. Demeure : Présence.
2. Loisirs : But.
3. Travail : Construction.
4. Corps : Chair et peau.

Ces catégories présentent des contraires non pas équivalents mais psychologiques qui entrent en conjonction pour pouvoir procéder à la fétichisation :

1. Présence : Présence de l'absence.
2. But : But accompli.
3. Travail : Reconstruction.
4. Corps : « enveloppe-peau ».

À ces catégories correspondent des objets :

1. Mobilier, photographies de famille, objets domestiques.
2. Trophées, documents archives.
3. Déchets du travail.
4. Habits.

Il s'avère que l'ensemble de ces objets, lorsque l'être s'est évanoui, constitue son enveloppe corporelle telle qu'on l'a vue dans l'enterrement des momies Chinchorro. Mes installations sont constituées de ce genre d'objets que l'on peut appeler le fragment de l'objet aimé fétichisé.



22. Montserrat Serra, *Les objets de l'absence*, mobilier, documents, images d'archive de famille, vêtements, livres, objets du Chili, texte imprimé, Paris, 2011.

## II.2. Mémoire incarnée

A plus forte raison l'image mentale, la voyance qui nous rend présent ce qui est absent, n'est elle rien comme une percée vers le cœur de l'Être <sup>115</sup>.

Dans le cadre de la transmutation alchimique, la figure de Mercure, comme l'on a déjà vu, est un élément essentiel en ce qu'il est commencement et but à la fois. Il est la figure centrale utilisée par Jung dans son développement de la notion d'« individuation » qui mène à la plénitude de l'être. Françoise Bonardel, dans son analyse sur *La Voie hermétique* reprend l'exploration de Jung dans le contexte de l'alchimie et remarque cette importance accordée à Mercure, non seulement par le psychanalyste, mais surtout dans la tradition alchimique dont Hermès Trismégiste (le Trois-fois-Grand) serait le précurseur. Mercure est en fait la version latine du Hermès grec, donc il s'agirait du même personnage légendaire. Le Mercure latin est le « messenger ailé muni du caducée qui, [...] veillait aux carrefours, guidait les voyageurs autant que les brigands, et conduisait les âmes des morts dans l'au-delà » <sup>116</sup>. Bonardel souligne l'ambivalence et la polymorphie de « l'Esprit-Mercure » qui est « à l'instar de l'Eau mercurielle des anciens alchimistes porteur des potentialités de métamorphose inhérentes à la vie » <sup>117</sup>. Il apparaît donc clairement que Mercure est le centre de la transmutation alchimique et psychologique.

Je voudrais donc, grâce à la figure de Mercure qui permet de réunir les notions de métamorphose et de transmigratio des âmes, envisager un procédé alchimique dans ce double sens, pour ce qui concerne le rôle de la mémoire dans mes installations. Par la suite je voudrais donc proposer que « l'Esprit-Mercure » s'empare de mes souvenirs, pour les métamorphoser en même temps qu'il les mène vers une nouvelle vie. Le souvenir revivifié est appelé du passé vers le présent, où il va se *matérialiser*, comme explique Bergson dans *Matière et mémoire* : « le progrès du souvenir consiste justement [...] à se matérialiser » <sup>118</sup>.

---

115. Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, 1964, Paris, Éd. Gallimard, 2006, p. 30.

116. Françoise Bonardel, *La Voie hermétique*, 2002, Paris, Éd. Dervy, 2011, p. 8.

117. *Ibid.*, p. 165.

118. *Ibid.*, p. 150.

À l'image du voyage de Mercure avec l'âme en transmigration, il existe un « mouvement même de la mémoire qui travaille »<sup>119</sup>.

### Mouvement dans le Temps

Bergson distingue trois étapes dans le mouvement de la mémoire : le souvenir pur, le souvenir-image et la perception. Le souvenir pur est impuissant et inefficace en soi car par lui même il « ne peut devenir actuel »<sup>120</sup>, c'est à dire atteindre le présent. Pour Bergson, la perception, qui correspond à l'activité du présent et nous présente un objet extérieur, attire le souvenir pur, qui se transforme en un souvenir-image : « les purs souvenirs, appelés du fond de la mémoire, se développent en souvenirs-images »<sup>121</sup>. Ainsi l'objet de la perception se met en relation avec le moteur de la mémoire et nous rend le souvenir comme une image où on peut reconnaître des éléments du passé.

Ce que Bergson décrit comme le mouvement (pour moi la transmigration) de la mémoire, entraîne la matérialisation du souvenir, tel qu'il le décrit :

Nous nous détachons du présent pour nous replacer d'abord dans le passé en général, puis dans une certaine région du passé : travail de tâtonnement [...]. Mais notre souvenir reste encore à l'état virtuel ; nous nous disposons simplement ainsi à le recevoir en adoptant l'attitude appropriée. Peu à peu il apparaît comme une nébulosité qui se condenserait ; de virtuel il passe à l'état actuel ; et à mesure que ses contours se dessinent et que sa surface se colore, il tend à imiter la perception<sup>122</sup>.

Pour Bergson, la perception est l'activité du présent, le dernier maillon de la chaîne de la mémoire, où le souvenir enfin se matérialise. Quand le souvenir atteint le présent « il demeure attaché au passé par ses racines profondes, et si, une fois réalisé, il ne se ressentait pas de sa virtualité originelle, s'il n'était pas, en même temps qu'un état présent, quelque chose qui tranche sur le présent, nous ne le reconnaî-

---

119. Henri Bergson, *Matière et mémoire*, 1939, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 148.

120. *Ibid.*, p. 142.

121. *Ibid.*, p. 140.

122. *Ibid.*, p. 148.

trions jamais pour un souvenir <sup>123</sup>. » C'est donc dans le présent que le souvenir acquiert sa forme ultime, « dès qu'il devient image, le passé quitte l'état de souvenir pur et se confond avec une certaine partie de mon présent » <sup>124</sup>. Bergson souligne le lien étroit entre le mouvement de la mémoire et le temps qui s'écoule. Les souvenirs sont ainsi attachés à la temporalité de l'existence.

### **Objet extérieur et image intérieure**

Bergson distingue deux qualités de la mémoire, d'une part le mouvement, déjà présenté, d'aller-retour continu entre le passé et le présent et d'autre part la *reconnaissance*. Grâce à un mécanisme d'association entre l'objet extérieur et le souvenir pur, on peut reconnaître, au présent, ce que l'image du souvenir nous livre. Se souvenir implique donc une association et une reconnaissance, qui passe, comme nous montre Proust, par la perception d'un objet externe :

Il en est ainsi de notre passé. C'est peine perdue que nous cherchions à l'évoquer, tous les efforts de notre intelligence sont inutiles. Il est caché hors de son domaine et de sa portée, en quelque objet matériel (en la sensation que nous donnerait cet objet matériel), que nous ne soupçonnons pas <sup>125</sup>.

J'avais évoqué cet objet matériel externe à propos des réminiscences, et on a vu que les archives de famille, comme les photographies, sont des sortes de déclencheurs du souvenir. Il en est de même pour les objets de notre vécu auxquels on accorde « l'anima » de l'être absent ou des liens passés. Mais ici il s'agit de mes souvenirs, donc du mouvement de ma mémoire en relation à ces objets. Ce n'est plus le point de vue de l'objet depuis l'extérieur, mais l'image souvenir que je construis à partir de ces objets. L'exemple majeur est bien sûr la madeleine de Proust, que l'auteur évoque tout au long de la *Recherche* : « quand je goûtais la saveur de la madeleine en tâchant de faire parvenir

---

123. Bergson, *ibid.*

124. *Ibid.*, p. 156.

125. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Tome I : *Du Côté de Chez Swann*, 1919, Paris, Éd. Gallimard, 1946, p. 65.

jusqu'à moi ce qu'elle me rappelait »<sup>126</sup>.

Je reconnais ainsi dans l'objet cette doublure, selon le point de vue, soit de l'intérieur soit de l'extérieur. On peut comprendre ceci comme la qualité que Merleau-Ponty accorde au visible, celle « d'avoir une doublure d'invisible [...] qu'il rend présent comme une certaine absence<sup>127</sup>. » À ce sujet, je considère ma mémoire comme un espace intérieur à la façon dont Merleau-Ponty considère la spatialité, où le « réseau de relations entre objets »<sup>128</sup> n'est pas « tel que le verrait un tiers témoin de ma vision » mais « c'est un espace compté à partir de moi comme point ou degré zéro de la spatialité<sup>129</sup>. » Il me semble que la mémoire, conçue comme l'explique Bergson, peut bien être considérée comme cet espace interne que je ne « vois pas selon son enveloppe extérieure, je le vis du dedans, j'y suis englobé<sup>130</sup>. » Un peu comme le « monde à moi, dit aussi intérieur »<sup>131</sup> du protagoniste de *L'Innommable* de Beckett : « le plus simple vraiment est de me considérer comme fixe et au centre de cet endroit »<sup>132</sup>.

C'est ainsi que se construit l'image mentale et le lien de celle-ci avec les objets matériels. Or, dans l'écoulement du temps, la menace de l'oubli nous mène à concéder plus d'importance à l'objet matériel comme témoin qu'à l'image intérieure. Il y a à ce moment un clivage qui ouvre la place d'une part à l'archive et de l'autre au déchiffrement des *signes* (tels que les reconnaît Deleuze dans la remémoration de Proust) qui se dégagent au moment de la *reconnaissance*. Regardons alors ces deux bifurcations de la mémoire : l'archive comme trace du vécu qui tend à remplacer le souvenir aux limites de son effacement, ainsi que l'annonce Derrida, et le signe comme un *plein de sens* qui tend aussi vers l'incarnation métamorphosée d'une mémoire qui s'évapore.

---

126. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Tome VII : *Le Temps retrouvé*, 1933, Paris, Éd. Gallimard, 1990, p. 173.

127. Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, *op.cit.*, p. 57.

128. *Ibid.*, p. 41.

129. *Ibid.*, p. 42.

130. *Ibid.*.

131. Samuel Beckett, *L'Innommable*, 1954, Paris, Éd. de Minuit, 2011, p. 171.

132. *Ibid.*, p. 14.

### Archive

Si je considère que mes objets de l'intime sont des archives, témoignages du vécu de l'être absent selon la dictée de ma mémoire, la modification de statut du témoignage remémoré à celui d'objet archive est la transmutation que je tiens à explorer.

Tout d'abord, il faut préciser que le récit de mon passé est en fait ma mémoire qui déclare, c'est ici que repose le témoignage tel que Paul Ricœur l'affirme dans *La Mémoire, l'histoire, l'oubli* où il explique que le témoignage est surtout un discours oral ; dans le cadre de ma recherche le témoignage vient du côté des images mentales, insérées dans une histoire personnelle. Celle-ci se détache de la mémoire lorsque l'objet prend la place indicielle de cette histoire. En fait, le processus que je constate est que le témoignage de ma mémoire se dépose dans un objet et en même temps l'objet, indice, est repéré par une sorte de hasard au sens proustien du « souvenir involontaire ». Ce double processus fait de l'objet intime une archive qui est, comme l'explique Ricœur, d'une part le témoignage écrit et classé et de l'autre l'interprétation de ces témoignages, ce qui les transforme en indices. L'ensemble du témoignage et de l'indice constitue l'archive, telle que je la considère, c'est à dire comme un document preuve du passé.

Mes archives intimes sont bien des documents, d'après les catégories que j'ai exposées dans le chapitre précédent, qui désignent une vérité : mon passé lié au vécu de mon père. À l'image de la fouille archéologique, les objets que j'utilise sont comme des vestiges qui permettent, à partir de ce qu'ils désignent, de reconstruire l'histoire passée, comme une ville disparue, qu'on restitue sur ses fondations en ruines. En fait les archéologues suivent des pistes, des traces du passé, et comme précise Ricœur, « toutes sortes de traces ont vocation à être archivées »<sup>133</sup> et donc à devenir des archives. Il me semble nécessaire de considérer la notion d'archive en ce qui concerne la désignation de l'origine, tel que Derrida l'a expliqué à partir du mot « arkhè ».

Ce mot d'origine grecque signifie le commencement, le principe. Comme je l'ai montré dans les chapitres précédents, le retour aux origines vient combler un clivage dans l'être, dans son inconscient. J'avais annoncé la nécessité de dévoiler cet inconscient et c'est à l'encontre de l'*arkhè* que celui-ci surgit. D'une part dans l'archétype de Jung,

133. Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, 2000, Paris, Éd. du Seuil, 2003, p. 211-212.

image primordiale, et maintenant dans l'archive, marque matérielle de ce commencement même. Voici donc la réunion de l'origine primaire dans le lieu d'impression : ce lieu où la trace originelle s'est imprimée et ensuite conservée, c'est l'intime déjà évoqué.

Jacques Derrida, dans *Mal d'archive*, analyse la notion d'*arkhè* également dans sa signification de commandement, « là où des hommes et des dieux commandent, là où s'exerce l'autorité »<sup>134</sup>. Pour Derrida c'est dans la figure des archontes (« ceux qui commandaient »<sup>135</sup>) que le commandement fait partie de cette notion, mais plutôt du côté de l'*arkheïon* grec, qui est le domicile des ces citoyens qui « détenaient et signifiaient [...] le pouvoir »<sup>136</sup>. Le sens de l'archive implique donc la demeure de ces archontes où ils exercent leur pouvoir en même temps qu'ils sont les gardiens des archives. Le domicile du gardien n'est-il pas aussi la demeure du père ? Le symbole du « dieu-père » n'est-il pas la réunion à la fois du commencement et du commandement ? Dieu créateur qui aussi dicta les « dix commandements » à Moïse apparaît comme « la divinité créatrice issue de l'imago paternelle »<sup>137</sup>. Ceci me conduit à accorder à la figure du père le rassemblement du commencement et du commandement, tel que la notion d'*arkhè*. J'ai auparavant expliqué que ce qui est commencement pour moi, se situe dans les liens de l'intime, maintenant plus clairement dans le lien de filiation. Or, quel est le commandement du père ? Est-ce que, dans ce « mot d'ordre » autoritaire du père, se trouve peut-être, l'attachement à l'origine ? Et si cela est vrai, comment ce commandement se prolonge encore en dehors de la demeure de son autorité, du *arkheïon* ?

En un premier regard il semble que c'est dans les objets témoins et indiciels que le commencement et le commandement se prolongent en même temps que le souvenir s'incarne. Ces objets, tels une mémoire archivée, constituent donc cette survivance du souvenir. Or, Derrida nous explique que l'archive n'est qu'une reconstitution de l'origine, qui par cette opération même, tend à effacer la marque originelle et à la remplacer par l'extérieur matériel de la mémoire, sa doublure visible. La transmutation qui s'opère alors est celle de l'évanouissement

134. Jacques Derrida, *Mal d'archive*, 1995, Paris, Éd. Galilée, 2008, p. 11.

135. *Ibid.*, p. 13.

136. *Ibid.*

137. Carl Gustav Jung, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, *op. cit.*, p.130.

de la trace originelle dans l'objet archive : « l'archive a lieu au lieu de défaillance originaire et structurelle de (la) mémoire »<sup>138</sup> et encore, « l'archive travaille toujours et *a priori* contre elle-même »<sup>139</sup>. En fait, c'est par l'action de la répétition, la possibilité de ré-impression qu'implique l'archive, voire la reproduction, que celle-ci convoque « la destruction, et en vérité menace de destruction, introduisant *a priori* l'oubli »<sup>140</sup>.

Alors, si le commencement restitué dans l'archive tend vers son effacement, ne tend pas à s'effacer aussi avec lui le commandement primaire de l'*arkhè* ? Il se peut donc que la volonté de soumettre ma mémoire à l'objet archive soit d'une part la volonté de reconstitution du souvenir, même à tort, au risque de perdre l'image primaire, mais dans la volonté de perdre aussi le commandement du père ? Cependant, quel que soit ce commandement, mes installations une à une font revivre mes souvenirs en même temps qu'ils se détachent de leur source. Comme l'annonçait Paul Ricœur : « il appartient au récit de pouvoir être détaché de son narrateur »<sup>141</sup>. Il semble vrai que la mémoire se délève de ce dont elle témoigne lorsque l'objet indicial prend la place. L'archive apparaît donc comme le moyen de construire une histoire du passé, et de déconstruire, voire de détruire le poids des souvenirs. Les œuvres de Louise Bourgeois et de Christian Boltanski sont emblématiques de ce lien entre mémoire et création par l'utilisation, entre autres, d'objets archives. Il semble que ces deux artistes soient concernés par le poids d'une mémoire personnelle et universelle, celle d'un père infidèle dans le cas de Bourgeois, et les circonstances qui ont affecté le peuple juif pendant la deuxième guerre mondiale, dans le cas de Boltanski, issu d'une famille juive.

Si dans mes installations l'objet est l'indice de mon père décédé de sorte que l'*affect* trouve son issue, alors ne suis-je pas par la suite libérée du manque lié à la perte et de la mélancolie qui essaye de la nier ? Quand l'image mentale du souvenir, au lieu de se répéter dans les rêves, se restitue dans des objets matériels qui désignent le même fait

---

138. Jacques Derrida, *Mal d'archive*, op. cit., p. 26

139. *Ibid.*, p. 27.

140. *Ibid.*

141. Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 209.

originel (le souvenir pur de Bergson), par cette même restitution cette image tend à s'évanouir et non pas à s'activer, résultat de ce procédé ; alors la *pulsion de mort* arrive à sa satisfaction (le plaisir) non pas par l'accomplissement du désir mais par l'effacement de sa source. Si je considère ici la négation de la perte du père et avec elle l'éparpillement d'un ensemble d'origine, le désir correspond alors à celui du père vivant et l'union de cet ensemble, ou ce qui revient au même, la restitution de ce qui n'est plus. La pulsion de mort associée à l'archive permet d'éclaircir le soulagement lié à la création comme répétition ou restitution, par le moyen des objets qui incarnent l'image mentale du souvenir, car, dans la destruction immanente à cette pulsion, s'efface aussi la tension qui la provoque, soit ici la perte, l'absence.

### Signes

Dans le cadre d'une mémoire qui se matérialise à l'encontre de l'absence qu'elle désigne, la *reconnaissance* qui arrive dans cet extérieur, du contenu de l'intérieur, passe par le décodage de signes.

Deleuze, dans *Proust et les signes*, nous explique en quoi l'exploration de Proust dans sa *Recherche* est davantage « déchiffrement et interprétation »<sup>142</sup> que remémoration. Comme on l'a vu auparavant, selon Deleuze, *À la recherche du temps perdu* est un apprentissage qui émerge de cet exercice de « traducteur » de signes réalisé par Proust. L'importance de la mémoire n'est pas négligée par Deleuze, mais il accorde plus de valeur aux descriptions que fait Proust de ses souvenirs qu'aux souvenirs eux-mêmes. D'ailleurs il propose que le souvenir ou comment celui-ci apparaît n'est pas le plus important du récit, mais c'est plutôt ce que Proust nous transmet par la description détaillée des signes obtenus de ses souvenirs. Ces images intérieures qui se rendent présentes par des odeurs, lieux, saveurs, sons, visages, etc. sont accompagnées de nombreux détails dont Deleuze met en évidence la condition de *signe*, c'est à dire qu'ils communiquent quelque chose et donc renvoient ailleurs (dans le passé). Les situations et les personnages décrits par Proust émettent ces signes dont il fait l'analyse. À cet égard Deleuze dégage trois cercles dans la *Recherche* : tout d'abord celui de la mondanité, où les signes sont abondants, par la légèreté des événements et des personnages. Ce genre de signe ne renvoie vraiment nulle part mais

142. Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., p. 11.

a le pouvoir de l'« exaltation nerveuse » ; ensuite le cercle de l'amour où l'échange de signes est « prodigieux » et augmente grâce à l'observation et la conversation, même si l'interprétation de ces signes est silencieuse. Par les signes de l'amour Proust fait le constat d'un « monde inconnu » qui l'exclut, même si l'amour est réciproque, car les signes de l'amour « sont les mêmes que ceux qui expriment des mondes dont nous ne faisons pas partie »<sup>143</sup>, alors apparaît la jalousie. La différence avec les signes mondains est que ceux-là sont vides et ceux de l'amour sont mensongers. Déjà on distingue que la mondanité est constituée plutôt de pensée et d'action et que l'amour émet des signes trompeurs, qui cachent ce qu'ils expriment. Dans ce cas Proust doit interpréter des mensonges. Le troisième cercle est celui des impressions ou qualités sensibles. C'est une sorte de signe plus compliqué en ce qu'il renvoie toujours à un autre objet que celui qui émet le signe, « tout se passe comme si la *qualité* enveloppait, retenait captive l'âme d'un autre objet que celui qu'elle désigne »<sup>144</sup>. Ce dernier type de signes est le plus abondant et caractéristique de la *Recherche*. Proust nous décrit chaque fois un procédé semblable de déchiffrement : au début c'est un sentiment de joie prodigieuse qui s'empare du narrateur, ensuite il ressent l'obligation impérative de réfléchir sur cette joie éprouvée afin de découvrir le sens de ce signe, finalement le sens est trouvé et ainsi délivre l'objet qui était caché derrière ce signe : « La félicité que je venais d'éprouver était bien en effet la même que celle que j'avais éprouvée en mangeant la madeleine et dont j'avais alors ajourné de rechercher les causes profondes »<sup>145</sup>. »

Mais après ce processus, qu'en est-il de cet objet retrouvé de cette manière ? Il est transmuté. Deleuze nous explique que cet objet « surgit absolument sous une forme qui ne fut jamais vécue »<sup>146</sup>. Il y a donc une modification du passé vécu par rapport à celui remémoré, opérée par le décodage du signe. La mémoire se voit transmutée par le signe. Par exemple, la madeleine ne provoqua jamais autant de joie au narrateur que quand elle apparut après l'interprétation des signes. Pourquoi ? Deleuze propose une réponse. D'après lui « le sens matériel

143. Deleuze, *ibid.*, p. 15.

144. *Ibid.*, p. 18.

145. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Tome VII : *Le Temps retrouvé*, *op. cit.*, p. 173.

146. Deleuze, *ibid.*, p. 19.

n'est rien sans une essence idéale qu'il incarne »<sup>147</sup>. Proust décrit cette essence : « Mais qu'un bruit, qu'une odeur, déjà entendu ou respirée jadis, le soient de nouveau, à la fois dans le présent et dans le passé, réels sans être actuels, idéaux sans être abstraits, aussitôt l'essence permanente et habituellement cachée des choses se trouve libérée »<sup>148</sup>. Cette essence peut être associée à celle que Barthes accorde à un simple bouquet de fleurs quand celui-ci fait *signifier* sa passion<sup>149</sup>.

Barthes explique dans *Mythologies* que le signe est formé, tel que Saussure l'a postulé, d'un signifiant et d'un signifié. Dans le bouquet de roses, le bouquet lui-même est le signifiant, soit l'objet matériel au niveau de la perception du présent, ensuite la passion de laquelle sont chargées les roses est le signifié, l'essence qui se trouve après le déchiffrement du signe. Le signe de Proust fait donc partie du Temps parce que les signifiants se trouvent dans la perception du présent et aussi dans les souvenirs. L'objet matériel est trouvé par hasard mais il est aussi dans l'image mentale du souvenir, son signifié apparaît lors du décodage qui s'opère dans le présent du narrateur. Ainsi le *mouvement* de la mémoire s'utilise pour déchiffrer les signes. L'essence ne correspond pas à un seul objet matériel, comme la passion ne correspond pas seulement au bouquet des roses mais elle existe en dehors de celui-ci. L'*essence*, dans la *Recherche* « rapproche deux objets tout à fait différents »<sup>150</sup> mais qui ont une même qualité. C'est ainsi que Deleuze nous dévoile que « en même temps que l'essence s'incarne dans une matière, la qualité ultime qui la constitue s'exprime donc comme la qualité commune à deux objets différents »<sup>151</sup>.

Il apparaît donc que, dans le cadre de mes installations, à l'intérieur du mouvement de la mémoire, les signes issus des images des souvenirs permettent la transmutation de la mémoire par le signifié : l'essence s'incarne dans le signifiant, c'est à dire dans les objets témoins et indiciels de leur origine. La mémoire, accaparée par le signifié est donc transférée dans les objets archives.

---

147. Deleuze, *ibid.*, p. 21.

148. Proust, *ibid.*, p. 179.

149. Cf. Roland Barthes, *Mythologies*, *op. cit.*, p. 216.

150. Deleuze, *ibid.*, p. 61.

151. *Ibid.*

Cependant, une fois que les objets sont entrelacés dans l'espace créé par l'installation, leur transmutation dépasse l'incarnation de la mémoire. Ainsi s'établit l'écart entre l'objet réel et la pièce créée, où l'imagination et la fiction prennent leur place. L'installation instaure une *nouvelle unité* entre les objets et ceci correspond à ce qui pour Deleuze caractérise le dernier cercle de signes dans la *Recherche* : les signes de l'Art. Ceux-ci sont immatériels, ils n'ont pas de signifiant, ils sont pure essence, mais ils se rendent visibles par l'œuvre elle-même. Celle-ci, pour Proust, correspond au *temps retrouvé*. Cette vérité est découverte par Proust à la fin de sa série. Seulement « le temps absolu de l'œuvre » permet que « toutes les autres dimensions s'unissent et trouvent la vérité qui leur correspond <sup>152</sup>. »

L'union instaurée par l'installation – hantée par ma mémoire et par l'esprit de l'être absent – se *coagule* par l'ajout de l'imagination. Celle-ci est « une mémoire profondément différente » de celle qui répète, elle « ne nous représente plus notre passé, elle le joue » <sup>153</sup>. Grâce à cette mémoire qui « imagine » <sup>154</sup>, l'installation montre l'essence de cette totalité créée :

Tant que nous découvrons le sens d'un signe dans une autre chose, un peu de matière subsiste encore, rebelle à l'esprit. Au contraire, l'Art nous donne la véritable unité : unité d'un signe immatériel et d'un sens tout spirituel. L'Essence est précisément cette unité du signe et du sens, telle qu'elle est révélée dans l'œuvre d'art <sup>155</sup>.

Je constate alors que ce qui est matériel dans l'installation, c'est comme la matière du livre, ses pages et ses mots. Pourtant, l'essence qui l'anime, ma mémoire et l'âme du père absent, sont les éléments invisibles qui m'offrent la possibilité de restituer une unité brisée, celle de la filiation. Un double vécu s'expose dans les éléments de mes installations, le mien et celui de mon père. L'installation permet de revisiter l'union de l'intime primaire et de la transformer, grâce à la mémoire qui imagine. Par la suite, je montrerai les gestes qui permettent d'entrelacer les éléments, visibles et invisibles, pour se rendre dans cet espace intérieur de mon intime originaire.

---

152. Deleuze, *ibid.*, p. 35.

153. Henri Bergson, *Matière et mémoire, op. cit.*, p. 86-87.

154. *Ibid.*, p. 87.

155. Deleuze, *ibid.*, p. 53.



23. Montserrat Serra, « Partieron » (C'est parti), vidéo, documents, images d'archive, trophées hippiques, objets du Chili, Paris, 2012.

### III. RITES

Au début de cette recherche j'ai souligné l'importance du repérage, grâce à l'exemple de Robinson Crusoé seul dans son île. On a vu combien les objets, selon le contexte, pouvaient changer leur valeur. Ainsi, les objets anciens, témoins de l'intime, lors de la transmutation qui les anime par l'esprit de l'être, trouvent un *nouvel usage*<sup>156</sup> dans le contexte de l'installation. Le déplacement de ces objets animés, de leur pays d'origine (dans le passé) vers le ici, espace nouveau de l'installation, leur offre une « reterritorialisation »<sup>157</sup> qui ouvre la possibilité de ce *nouvel usage*, car les objets sont déjà hors du contexte d'origine. Cette séparation qui s'ouvre entre l'espace originaire de l'objet et le contexte nouveau de l'installation, impose une sacralité, car comme explique Agamben, le sacré est ce qui est hors de la portée des hommes, séparé de ceux-ci. Ainsi je désigne comme sacré mon intime primaire, qui se trouve écarté des hommes qui n'appartiennent pas à *cet* intime. Cependant, dès que l'objet consacré se « reterritorialise » dans l'installation, il se voit profané par son *nouvel usage* : « profaner ne signifie pas seulement abolir et effacer les séparations, mais apprendre à en faire un nouvel usage »<sup>158</sup>.

L'installation est donc le contexte du *nouvel usage*, autant des objets que des souvenirs. Giorgio Agamben nous dit que ce nouvel usage fait partie du rite qui restitue le sacré aux hommes, car « le passage du sacré au profane peut aussi correspondre à un usage (où plutôt à une réutilisation) parfaitement incongru du sacré »<sup>159</sup>. Dans cette optique, l'installation rapproche du spectateur cet intime qui pour moi est sacré (consacré à l'être), dans cette opération de réutilisation des objets. L'installation tire ainsi son essence rituelle de son origine sacrée mais renversée par le *nouvel usage* des objets.

Dans ce nouveau contexte, encore à l'image de Robinson qui accorde une importance différente aux objets banals, le besoin de se repérer provient du déplacement de l'intime originaire vers un espace imaginaire de profanation. Autrement dit, une fois que l'intime est

---

156. Cf. Giorgio Agamben, *Profanations*, *op. cit.*

157. Cf. Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Mille Plateaux*, 1980, Paris, Éd. de Minuit, 1994.

158. Agamben, *ibid.*, p. 115.

159. *Ibid.*, p. 98.

déplacé, l'origine comme image primordiale de référence bascule, dès lors de nouveaux repères doivent prendre forme. C'est ainsi que mes installations sont des rites de repérage.

Dans cette optique, sous le brouillard dense de l'œuvre immersive de Ann Veronica Janssens appelée *Daylight blue, sky blue, medium blue, yellow*, on se retrouve sans aucun repère. À l'occasion de l'exposition Dynamo, au Grand Palais, on a pu faire l'expérience presque angoissante de se trouver dans un espace envahi par l'œuvre, sans aucune limite visuelle comme repère à l'intérieur de cet espace. Seules les figures mobiles des autres visiteurs constituaient en quelque sorte des références. Avec un champ visuel réduit, le changement des couleurs du brouillard artificiel permettait de saisir le mouvement, le déplacement. Ainsi cette œuvre convoque « ce qui nous échappe », selon les paroles de l'artiste, et à ma façon de comprendre il s'agit bien de montrer combien l'être humain se trouve dépourvu de repères quand les conditions externes limitent ses sens, comme la vision. Au milieu du brouillard, l'homme a peur de bouger, cependant il avance vers la couleur la plus claire, vers le jaune, comme vers la lumière de la sortie. Cependant elles se trouvent confrontées au mur. Ce qui est contrariant, c'est que finalement l'expérience doit se terminer par une recherche obligatoire d'un repère : le signe de « sortie ». L'artiste n'a pas intervenu ce signe. On revient vite au contexte de l'exposition. Le moment bref de l'expérience sans repères, de se déplacer vers le jaune même si on est forcé de revenir au bleu pour sortir, permet de constater encore une fois l'importance inestimable des repères de toutes sortes qu'on utilise quotidiennement.



24. Ann Veronica Janssens, *Daylight blue, sky blue, medium blue, yellow*, brouillard artificiel, filtres colorés, exposition Dynamo, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 2013.

On constate encore que les individus ont besoin à tout moment de ces objets prothèses pour se repérer, soit ici un simple signe de « sortie ». Dans mes installations je ne mets pas en évidence le trouble que provoque ce « brouillard », mais au contraire j'établis des repères avec des nouveaux liens, tissant des relations entre les éléments qui leur permettent d'opérer comme des objets référentiels. Ce qui rapproche ou ce qui éloigne les objets – l'espace vide entre eux, les distances, les écarts – parle de connexions qu'une sorte de code caché voudrait imposer. Quel est ce code ou langage qui dicte la disposition des objets qui veulent s'exposer comme repères ? L'espace créé par l'installation de ces objets est celui d'un phare. Il émet des signes pour préciser une limite : le repère lumineux dans la sombre brume. Le temps qui passe fait croître le brouillard sur les souvenirs. Celui-ci n'a pas de couleurs, il est dans l'obscurité de la mélancolie et de la mort. Le rite orienté vers le repérage doit donc dégager la mémoire de ce brouillard et restituer ses codes, tel que Aby Warburg l'a fait pour son *Atlas Mnemosyne*. Michaud nous décrit le rite que Warburg pratiquait lorsqu'il établissait les liens de son Atlas :

Le classement des fiches et le déplacement le long des rayonnages était un rite d'orientation dont Warburg avait conçu le modèle au cours de son voyage au Nouveau-Mexique et qu'il reproduisait inlassablement dans la cosmologie confinée de la bibliothèque. De son bureau partaient des fils imaginaires qui le reliaient à chaque ensemble de livres et l'on pouvait deviner, d'après la distance qui l'en séparait, l'intérêt qu'à ce moment précis il portait à la matière dont ils traitaient <sup>160</sup>.

Tel est le contexte qui pousse à chercher, ramasser, rassembler, collecter, classifier, remettre en ordre les objets : selon cet ordre caché qui permet d'établir des liens, l'ordre dicté par les souvenirs et par l'image primordiale. L'image de la bibliothèque de Warburg, avec des reproductions d'œuvres d'art, nous fait penser à ces liens secrets que Warburg a établi entre ses images.

---

<sup>160</sup>. Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Éd. Macula, 1998, p. 231.



25. Salle de lecture de la bibliothèque d'histoire de l'art d'Aby Warburg, où on apprécie la distribution des reproductions sur les planches, 1927, archive de l'Institut Warburg.

Ces liens sont étudiés par Michaud, qui fait l'analyse de l'*Atlas Mnemosyne* : « face à la déconstruction tabulaire des planches, celui-ci (Warburg) doit recréer des trajectoires de sens, des faisceaux d'intensité, en s'appuyant sur l'espacement des photographies et sur la différence dans la taille des tirages qui correspondent à des variations d'accent <sup>161</sup>. »

En ce qui concerne mes rites, j'avais aussi évoqué l'acte de résistance comme la force de leur mouvement. Se repérer est un besoin issu du manque, résister est une force issue de la négation. Mais avant d'entrer dans cet aspect, il me semble important d'approfondir la notion de rite.

Ce que le geste du rite constitue est une action, un agir sur quelques matières, avec des éléments, pour achever la transmutation de ceux-ci dans un ensemble tissé par des liens invisibles, comme on a vu, et qui par la suite seront dévoilés. Ce geste, comme celui d'Antigone quand elle décida d'ensevelir le corps de son frère, est en soi une résistance non pas aux lois de l'homme, comme chez Antigone, mais aux lois de l'existence qui nous rendent périssables. La résistance implique toujours une opposition à quelque chose d'extérieur qui, dans mon cas, correspond à son contraire psychique, comme on l'a vu dans la concomitance des opposés chez Jung.

Ces actions rituelles sont, en tant que mouvement en quelque sorte performatif, nommées par des verbes, que je distingue sous deux formes principales de résistance : restituer ce qui n'est plus et conserver les traces (je présenterai cependant un troisième rite qui ne

---

<sup>161</sup>. Michaud, *ibid.*, p. 239.

montre à première vue aucune résistance mais qui est en soi, la libération des autres résistances : le rite de Passage). Ces actions sont complémentaires et correspondent à la *synthèse* à laquelle Jung fait allusion. Rappelons d'abord que selon Jung la psyché vise à une *synthèse* qui lui rendra son équilibre primaire, son unité. Cette union est en fait le résultat du procédé alchimique qui opère dans la psyché, grâce à la rencontre des images archétypiques : images symboliques primordiales. L'action fera donc un retour aux origines, vers la mémoire ancestrale, telle qu'on l'a explorée, et vers les souvenirs infantiles. Le mouvement et la faculté d'union de la mémoire seront utilisés aussi, comme une espèce de force magique. Les objets, porteurs de l'esprit de l'intime, seront les éléments qu'il faudra agencer selon les règles du rite.

Il apparaît important d'éclaircir ce que la notion de rite implique au-delà de l'action. Jean Cuisenier nous rappelle que le rite, dans son sens premier, impose des règles aux actions, et aussi la « bonne mise en ordre » des choses <sup>162</sup>. Il explique que par la laïcisation et la métaphorisation de la pratique rituelle on ne distingue plus de nos jours la notion de rite de celle de rituel. La notion de rite est donc aussi acceptée aujourd'hui hors du monde du sacré, tel que le signale Pierre Centlivres : « Les rites aujourd'hui ne sont plus le monopole des spécialistes autorisés des institutions religieuses ; ils sont présents dans la vie quotidienne, mais surtout ils participent du domaine élargi d'un "sacré" collectif et public, qu'il s'agisse de politique, de sport ou des commémorations nationales » <sup>163</sup>. Pour ma recherche j'ai choisi le mot rite car il me semble être plus en accord avec l'unicité d'un seul acte indépendant des autres, et ne correspond pas à un ensemble de normes. Autrement dit, les règles imposées pour un rite ne sont pas nécessairement les mêmes imposées au suivant, tout en conservant un lien sous-jacent entre eux.

Les rites qui seront présentés par la suite répondent donc au besoin de repérage, par la force d'opposition de la résistance, contre ce qui menace l'intime originaire, tel que je l'avais évoqué : l'oubli, la perte, la mort, la séparation, en somme tout ce que Proust décrit comme ce que le passage du Temps occasionne. Ainsi, tel que Proust l'a dévoilé

---

162. Jean Cuisenier, *Penser le rituel*, Presses Universitaires de France, 2006, p. 18.

163. Pierre Centlivres, « Rites, seuils, passages », in *Seuils, passages*, Revue *Communications* N° 70, sous la direction de Martin de la Soudière, mai 2000, p. 42.

pour l'Art, la création permet de retrouver le Temps passé restitué.

C'est ainsi que la reconstruction, visant la *synthèse* nécessaire à l'unité essentielle de l'être et dans la forme d'une résistance, doit convoquer ses opposés. Ceci suppose, au départ, une sorte de négation de la réalité, refuser ce que le temps brise. Cette négation, tel que l'explique Clément Rosset dans *Le Réel et son double*, implique un dédoublement de la réalité, se construire une réalité autre où ce que l'on veut nier est déplacé, mis ailleurs. Rosset affirme que la faculté humaine d'admettre la réalité est si fragile, qu'une « mise à l'écart du réel »<sup>164</sup> prend place sous la forme de l'*illusion*. C'est à dire que nous sommes capables de voir la réalité, mais nous ne l'acceptons pas. Donc un monde illusoire est construit, par une technique qui « est en effet de faire d'une chose deux »<sup>165</sup>. Ceci est le dédoublement illusoire du réel. Or, Rosset nous explique que cette illusion mène seulement à la réalité même, à rencontrer le destin « pour avoir voulu l'éviter »<sup>166</sup>. Au fond ce qui est contesté par Rosset est la réalité elle-même, qui ne serait « justement qu'un double »<sup>167</sup> ou plutôt un songe, comme nous dit Calderón de la Barca : « Qu'est donc la vie ? Une illusion, une ombre, une fiction. Le plus grand bien est peu de chose, car toute la vie n'est qu'un songe, et les songes mêmes ne sont que des songes »<sup>168</sup>. De cette façon, la création peut se présenter comme une illusion, comme un dédoublement du réel qui se dégage de la réalité même, qui s'oppose à elle mais ne revient finalement, qu'au même songe primaire. Puisque le passé tel que je me le remémore, n'est-il qu'un songe duquel le présent m'a réveillée ?

Le dédoublement que l'installation permet de créer est en écho de celui que la mélancolie provoque, tel que Freud l'affirme dans sa *Métapsychologie*. Dans le processus normal du deuil, le sujet se prépare peu à peu à accepter la perte. Or, quand cette acceptation n'a pas lieu, le deuil se transforme en mélancolie et se prolonge ainsi d'une façon qui agit à l'envers du deuil, c'est à dire le sujet ne réussit pas à laisser partir l'être disparu, mais au contraire s'attache à son image en s'identifiant à lui. Ainsi « l'existence de l'objet perdu se poursuit psychi-

---

164. Clément Rosset, *Le Réel et son double*, op. cit., p. 11.

165. *Ibid.*, p. 19.

166. *Ibid.*, p. 31.

167. *Ibid.*, p. 59.

168. Pedro Calderón de la Barca, *La Vie est un songe*, 1636, Éd. Gallimard, Paris, 2006.

quement »<sup>169</sup>, dans une sorte de détournement de la réalité qui permet de maintenir l'objet perdu dans une illusion de la psyché. Ceci rencontre la thèse de Rosset sur le réel comme une illusion, seul moyen de lui faire face, même si ce chemin n'est que le trajet de retour au point de départ. Rosset reprend l'idée de Platon qui explique que ce monde n'est qu'une imitation du vrai monde, celui qu'on peut remémorer, celui de l'ailleurs (dans la pensée métaphysique de Platon). Du côté du monde sensible, celui des choses qu'on perçoit dans le moment présent, on retrouve une impossibilité de duplication qui mène à l'idée d'un réel pas suffisamment réel, c'est à dire si « l'essence de l'objet sensible est de ne jamais pouvoir se répéter, c'est à dire de ne pouvoir jamais reconstituer ailleurs, en un autre temps, ce même objet sensible »<sup>170</sup> c'est parce que le monde du sensible ne possède pas une substance satisfaisante, il est donc une « réalité apparente »<sup>171</sup>. Le vrai réel est dans le monde qu'on peut se remémorer, dans la vie antérieure, comme Platon l'a affirmé. Ainsi, on retrouve chez Freud et Rosset le pouvoir de la psyché à construire une vérité qui serait un double du double. Ceci me concerne, pour mes rites, dans le geste de la répétition au sein de l'usage de l'objet. Une fois l'objet ancien collecté, il est placé dans son *nouvel usage*, pour *répéter* ce que je remémore mais avec les variations nécessaires à l'encontre de l'opposé. En fait, comme on a vu, si l'objet sensible ne peut se répéter, et sa finitude est implacable, il faut bien que les objets dans mes rites soient l'objet originel, sans reproduction, l'objet authentique, *auratique* puisque unique, celui qui dans mon passé fut l'objet habité, vécu, usé, dans l'intime. L'installation est ainsi une sorte de répétition du vécu, avec les objets sensibles du réel, de mon passé. Cela pose un degré de vérité dans un cadre illusoire. Ces objets authentiques sont donc le lien avec le réel, et le rite de l'installation devient l'ouverture au dédoublement mélancolique. C'est donc dans ces deux sens que mes installations s'attachent d'une part au passé remémoré et d'autre part à l'illusion, où le règles sont en dehors du réel. Les opposés qui se retrouvent sont de cette sorte : devant la mort, la vie ; devant l'absence, la présence.

---

169. Sigmund Freud, *Métapsychologie*, 1915, Paris, Éd. Flammarion, 2012, p. 214.

170. Rosset, *ibid.*, p. 58.

171. *Ibid.*, p. 60.

### III.1. Restitution

Toujours si près de notre vie, de très diverses manières, le tissu relie nos présences, présences personnelles et présences multiples. Il est toujours entre nous, entre deux, entre chair et âme <sup>172</sup>.

Dans l'action rituelle de la restitution, ce qui est refusé, mis à l'écart par la psyché comme négation de la réalité, est surtout la séparation. Comme je l'avais évoqué pour le procédé de fétichisation, une catégorie d'objets est liée au travail, à la partie externe de l'être qui le relie au monde. Dans ce contexte on avait vu quatre catégories qui se succèdent vers la détermination de la matière première comme fétiche. Ce que j'appelle donc restitution se développe ainsi :

1. Liens dans le cadre du travail : Liens d'autorité (archétype du patriarche).
2. Action dans le travail : Gestuelle fonctionnelle qui mène à la construction.
3. Antinomie psychique du travail : Reconstruction (on peut penser à la destruction, mais celle-ci est en fait le chemin intermédiaire qui oblige à la reconstruction).
4. Matière fétiche du travail : Déchets.

Les déchets représentent une partie détachée de la matière première du travail. Cette partie séparée de l'unité primaire est la trace du travail lui-même, mais mise à l'écart comme inutile. Cette mise à l'écart établit l'espacement, l'entre-deux qui permet d'agir. Dans cette ouverture, qui sépare matière vivante de matière morte, peut prendre place l'union des opposés. Il s'agit en fait de décrire une frontière qui d'un côté montre la trace du travail actif et vivant et de l'autre son envers. Comme toute frontière, elle est en même temps union et séparation. L'action d'établir cette frontière marque donc à la fois une limite et un passage d'une matière à l'autre, d'un état à l'autre (état vif et état mort).

---

172. Patrice Hughes, extrait de son site <http://www.patricehugues.fr>

### Gestuelle de travail

Le déchet que je choisis incarne l'activité du travail de mon père, trace de sa gestuelle quotidienne, le geste entendu comme « ce qui reste inexprimé dans chaque acte expressif »<sup>173</sup>. Il apparaît donc que les déchets obtenus de ce travail sont le fétiche de sa partie externe. Tel que Baudrillard l'a expliqué, « nous expérimentons dans nos pratiques combien s'étend la médiation gestuelle entre l'homme et les choses »<sup>174</sup>, ceci écarte les objets du toucher de l'homme, ils deviennent en quelque sorte indépendants. Or dans la matière que j'utilise il y a en fait un lien direct de manipulation de celle-ci pour la fabrication du produit final. Ce que Baudrillard constate comme « l'effacement de la relation symbolique liée au gestuel de travail »<sup>175</sup> ne se présente pas ici, en fait c'est le contraire. Le tissu coupé dans le travail de production de vêtements, dans une technique traditionnelle, implique le toucher du tissu et sa manipulation directe. Les gestes de disposition de l'étoffe, puis des patrons, ensuite la coupure avec un outil, le classement des parties obtenues et finalement la séparation des déchets (les fragments dans l'interstice des pièces utilisées) constituent une routine qui mobilise « le corps entier dans l'effort et dans l'accomplissement, [...] comme sur un autre plan la danse et les rites »<sup>176</sup>. Cette gestuelle est celle que le tissu conserve comme trace, car « la médiation gestuelle n'a pas qu'une dimension pratique »<sup>177</sup>, elle est symboliquement investie, en quelque sorte sublimée. Dans la matière il y a donc une présence du geste qui vient combler l'absence de l'être.

Les opérations associées aux matériaux (que je distingue ici de la matière comme l'état précédent, avant le rite de la création) se présentent comme le complément de ceux-ci. Pour le tissu il existe au début une opération de tissage de fils qui permet de former une unité, l'étoffe. Ensuite, ce même matériau, pour la fabrication de vêtements, doit se séparer par des coupures irrégulières. François Dagognet distingue la forme du matériau. Il précise que la tendance est d'accorder davantage d'importance

---

173. Giorgio Agamben, *Profanations*, *op. cit.*, p. 84.

174. Jean Baudrillard, *Le Système des objets*, *op. cit.*, p. 68.

175. *Ibid.*, p. 76.

176. *Ibid.*, p. 77.

177. *Ibid.*, p. 76.

à la forme qu'au substrat. Or pour mon rite de restitution de la gestuelle de travail, la reconstruction se base sur la forme et sur le matériau avec le même degré d'importance, et ensuite sur le geste même qui permet la restitution. Il faudra donc aborder premièrement les deux aspects de base : matériau et forme.

### **Tissu : répétition sacrée**

Tout d'abord, Deleuze définit le tissu comme un « espace strié »<sup>178</sup> (associé au sédentaire, donc à la demeure immobile) par quatre caractéristiques essentielles : premièrement il se constitue d'éléments perpendiculaires qui s'entrecroisent, ensuite ces éléments ont des fonctions différentes : « les uns sont fixes, et les autres mobiles, passant dessus et dessous les fixes »<sup>179</sup>, en conséquence le tissu est un espace délimité, car les éléments mobiles doivent parcourir un aller-retour afin de construire la trame, finalement cet espace présente un envers et un endroit, car les fils noués restent d'un seul côté.

Ce matériau « solide souple »<sup>180</sup> est, en tant que trame, relié aux rituels de répétition, comme le précise Patrice Hugues : « La dynamique des anciennes gravures rupestres figuratives laisse [...] la place à la dynamique des répétitions et des rythmes. Les premiers comptages de leur côté se retrouvent bientôt aussi du côté des premiers tissages<sup>181</sup>. » Ainsi, grâce à l'observation des mouvements répétés chez les animaux, se dégagent « les conditions d'apparition des premiers gestes de répétition d'entrecroisement de fibres ou de fils »<sup>182</sup>. On peut observer en fait, dans plusieurs pièces de peuples « primitifs », l'usage de fibres tissées pour des actes rituels. Patrice Hughes constate en fait que « rythmes, cortèges, danses et parures (comptant éventuellement les premiers tissus cérémoniels) sous forme de rituels, sont des modalités essentielles de l'élargissement du corps/esprit à des dispositions actives de communication au sein du groupe comme avec les êtres sacrés dans l'environnement<sup>183</sup>. » Ceci permet d'insister sur le geste qui est déjà

---

178. Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 593.

179. *Ibid.*

180. *Ibid.*, p. 594.

181. Cf. Patrice Hugues, extrait de son site <http://www.patricehugues.fr>, cahier 3, chapitre I.1.

182. *Ibid.*

183. *Ibid.*

présent dans le matériau.

Comme illustration du lien entre rites, animaux et textiles cérémoniels, on peut observer au musée du Quai Branly une pièce de la culture Mapuche (du Chili) où la fibre utilisée est la laine de mouton, blanche et noire, qui s'entrelace pour créer un tapis avec un motif qui montre aussi une répétition. C'est le fil qui, par le chemin des entrelacements crée les motifs qui se répètent. Au centre on peut observer une figure humaine stylisée, entre deux croix chrétiennes, qui représente le *Pillán*, entité spirituelle liée aux ancêtres. Ce tapis porte en soi un haut degré de sacralité, mélange du christianisme et des croyances *mapuche*. Le *Pillán* est censé influencer le comportement de ses descendants, il est une figure ancestrale qui désigne les origines du peuple Mapuche mais aussi une divinité. Si on considère que sa figure est une union du sacré avec l'humain, alors sa représentation est un acte rituel.



26. Tapis de la culture Mapuche, (Chili), laine de mouton, 124 x 68 x 1,5 cm, musée du Quai Branly, Paris, début du 20e siècle.

La répétition est aussi liée au sacré par la parole, dans la prière. En fait, certaines des façons de s'adresser à la divinité se constituent de phrases qui se répètent en nombres définis. Aussi, diverses religions accordent à la répétition un pouvoir sacré au-delà de la prière, par exemple dans les habitudes. En effet le culte comporte en soi la répétition des rites dans le temps. Il ne suffit pas de participer au culte

une fois, mais pour accéder au divin il est indispensable de répéter les actions cultuelles, même tout au long de la vie. Cependant la répétition implique une coupure, un arrêt, pour ensuite reprendre. La phrase doit finir pour aussitôt recommencer. Ceci est associé à une frontière par Kundera, qui l'exprime ainsi : « la frontière n'est pas le produit de la répétition. La répétition n'est que l'une des manières de rendre la frontière visible <sup>184</sup>. » Alors le motif qui se répète, dans le tapis ou dans la prière, permet de distinguer les limites, les marges, et donc ne jamais perdre de vue l'unité primaire, celle qui réunit et sépare à la fois. La répétition, geste primaire de l'entrelacement du tissu, est à la base de l'action rituelle qui se prolonge dans la réutilisation des fragments issus de découpages de travail, dans un nouvel ensemble.

Comme on l'a vu, le déchet délimite aussi une frontière par rapport à son côté utile qui le précède dans la gestuelle de travail, ceci dessine la forme qu'on verra par la suite. Ainsi, les déchets de tissu sont marqués d'une part par les limites du matériau et de l'autre par ceux du geste qui le manipule. Telle est la substance du matériau de mon rite de Restitution.

### Forme

La découpe du tissu dans le travail de production de vêtements se fait à partir de patrons. Ces formes de base permettent d'obtenir à chaque fois le même morceau qui fait partie du vêtement fini. Le patron est le modèle qu'il faut suivre si les habits sont fabriqués avec le système habituel du prêt-à-porter, basé sur des mesures et des formes standardisées du corps, qui se différencie de la haute-couture en ce que celle-ci est faite à la mesure de chaque corps <sup>185</sup>.

Les formes des patrons sont comme des morceaux de corps aplatis, qui s'éloignent assez du corps réel, mais grâce à la souplesse du tissu ces formes retrouvent les courbes du corps. Le patron est donc l'unité primaire qui se dispose sur le tissu étendu dans un ordre qui permet l'utilisation optimale du tissu, il faut donc créer une sorte de puzzle. Dans la technique traditionnelle, déjà ancienne, le tissu

---

184. Milan Kundera, *Le Livre du rire et de l'oubli*, op. cit., p. 249.

185. Il me semble important de préciser que ce procédé m'est familier par les études d'haute-couture que j'ai suivies pendant deux ans et par le travail que j'ai réalisé avec mon père dans la fabrication de vêtements de travail.

se marque avec de la craie en suivant les contours du patron. Une fois les patrons enlevés, la coupure des morceaux se fait avec un outil, soit un ciseau puissant, soit un appareil électrique guidé tout de même par la main. De nos jours cette technique n'est presque plus utilisée, cependant c'est celle que je garde dans mes souvenirs. Le résultat du patronage est donc des cumuls de fragments de tissus avec des formes qui correspondent à un morceau de l'habit, et donc à un morceau du corps. Parfois, des erreurs dans le dessin ou dans la coupe mènent à des morceaux ratés qui ne peuvent être utilisés pour le vêtement définitif. Par ailleurs, même si le processus tend à l'optimisation du tissu, il y a toujours des interstices entre les patrons, ces morceaux sont les déchets principaux de ce travail.

La forme qui se dessine comme motif ou unité première est donc, soit celle du patron (lorsque le morceau est raté) soit l'interstice. Ces fragments sont donc la trace de tout ce procédé, dans son envers inutile, l'opposé du vêtement fini, le contraire qui correspond à la partie de totalité alchimique.

L'union de ces fragments prend une forme semblable à celle du *patchwork*, avec ses « ajouts de tissu successifs »<sup>186</sup>, tradition ancienne visant surtout l'économie de matières premières par la réutilisation des déchets. L'espace du *patchwork* « n'(y) a pas de centre »<sup>187</sup>, « un motif de base (block) y est composé d'un élément unique ; le retour de cet élément libère des valeurs uniquement rythmiques »<sup>188</sup>. Cette forme est une sorte de « collection amorphe de morceaux juxtaposés »<sup>189</sup>. Dans mon cas, la collection est liée au fétiche, ramasser et mettre en ordre des tissus banals, mais qui portent dans leur forme, la trace d'une action.

La conformation du *patchwork* évoque aussi, selon Deleuze, un espace lisse (espace nomade), contrairement au tissu non travaillé, car il est lié aux déplacements des colons européens vers l'Amérique. « Conformément à la migration, à son degré d'affinité avec le nomadisme, le *patchwork* prendra non seulement des noms de trajets, mais "représentera" des trajets, sera inséparable [...] du mouvement dans un espace ouvert »<sup>190</sup>.

---

186. Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 594.

187. *Ibid.*, p. 595.

188. *Ibid.*

189. *Ibid.*

190. *Ibid.*, p. 596.

La forme que je construis dans ce rite de Restitution implique un déplacement du type migratoire, car les éléments sont trouvés au Chili, dans l'espace de travail qui était celui de mon père ; la pièce une fois terminée fait le trajet Santiago-Paris, comme un tapis volant des *Mille et une nuits*, il correspond à l'œuvre mobile ou nomade, tel que Paul Ardenne l'a décrite dans le cadre de l'art contextuel. Ce type d'œuvre « peut s'installer partout et, à l'occasion, devenir *mobile* »<sup>191</sup>. En ce sens, dans sa possibilité de mouvement permanent et aussi dans la possibilité de croître de tous ses côtés, cette forme est « la variation continue, c'est le développement continu »<sup>192</sup>.



27. Marcel Alocco, *La Peinture en patchwork*, « *Anche lo* », fragment n° 68, tissu et peinture, 213 x 145 cm, Galerie Depardieu, Nice, 1976.

L'œuvre de Marcel Alocco est basé principalement sur des tissus qui prennent des formes qui rappellent le patchwork. À son égard Michel Butor écrit : « On a chez toi tout un travail sur le déchirage du tissu. [...] Tu sépares des pièces selon la technique ancestrale des vendeurs de drap. Puis tu les couds, mais en laissant bien apparentes cette couture et la séparation préalable<sup>193</sup>. » Un travail semblable est réalisé par l'artiste chinois Ni Haifeng, mais en développant surtout l'idée du processus de production. Dans les installations de cet artiste on retrouve

191. Paul Ardenne, *Un Art contextuel*, 2002, Paris, Éd. Flammarion, 2009, p. 153.

192. Deleuze, Guattari, *ibid*, p. 597.

193. Michel Butor, extrait du site officiel de l'artiste Marcel Alocco, <http://www.alocco.com>

la trace de la gestuelle de travail, la répétition, les machines utilisées dans le processus, la matière première et les déchets ; on perçoit au-delà de la forme (qui est aussi comme un patchwork), la configuration de l'espace de production et quelque substance d'un rite.



28. Ni Haifeng, *Para-Production*, installation avec fragments de tissu, machines à coudre, textes, photographies et son, dimensions variables, collection de l'artiste, Hong Kong, 2008.

D'un autre côté, l'action qui permet de réunir les fragments, déjà dans le patchwork (et dans le *Quilt*) est associée à une activité féminine, à cette sorte de rite qui rassemble les femmes pour construire une pièce unique. Ceci est montré dans le film *Le Patchwork de la vie* (*How to make an american quilt*) dans lequel un groupe de femmes se réunit jour après jour autour d'un édredon de *Quilt* et racontent les histoires de leurs vies, qui sont aussi représentées dans les fragments de tissu et restent cachées comme des secrets. Francis Ponge affirme que « sans doute le secret des édredons fait-il leur charme »<sup>194</sup>.



29. *Le Patchwork de la vie*, photogramme du film de Jocelyn Moorhouse, 117 minutes, Amblin Entertainment et Universal Pictures, Etats-Unis, 1995.

194. Francis Ponge, *Pièces*, 1961, Paris, Éd. Gallimard, 1971, p. 55.

### Action antinomique

L'image des femmes en train de coudre, réunies autour du *Quilt*, fait penser au tissage de la toile d'araignée comme symbole féminin et de la mère. Louise Bourgeois montre une gigantesque araignée (figure que l'artiste répète) dans sa célèbre sculpture *Maman* qui représente sa mère. Celle-ci gagnait sa vie comme restauratrice de tapisseries anciennes. À propos du geste de l'araignée, Francis Ponge écrit : « comment agit-elle ? [...] se laissant tomber sans lâcher le fil de son discours, pour revenir plusieurs fois par divers chemins ensuite à son point de départ, sans avoir tracé, tendu une ligne que son corps n'y soit passé – n'y ait tout entier participé – à la fois filature et tissage <sup>195</sup> ? »

La matière et la mère se réunissent premièrement, comme on a vu, dans la symbolique de l'image de l'arbre, comme matrice, et dans celle du bois tel que François Dagognet l'explique : « le bois nous permet de définir le sens premier de matière ; nous saisissons alors pourquoi la matière et la mère sortent du même radical » <sup>196</sup>. La matrice féconde permet de produire à chaque fois une nouvelle matière.

Dans cette optique, la restitution qui réunit les fragments de tissu vient de la part de la figure de la mère. À l'image d'une matrice qui donne vie, cette action de la mère araignée qui, par le fil à coudre rassemble les parties séparées, revivifie les déchets morts. Ainsi l'action du père (mort) est restituée par celle de la mère (vie).



30. Gestuelle de travail et action antinomique : construction (père) et reconstruction (mère).

### Union symbolique

Les fragments sélectionnés pour élaborer la pièce de Restitution sont choisis parmi les déchets de tabliers blancs. Cette couleur « dit la pureté et l'innocence »<sup>197</sup> associée à l'enfance : aux étoffes qui

195. Ponge, *Ibid.*, p. 109-110.

196. François Dagognet, *Rematéraliser : matières et matérialismes*, Paris, Éd. J. Vrin, 1985, p. 5.

197. Michel Pastoureau, Dominique Simmonet, *Le Petit livre des couleurs*, 2005, Paris, Éd. du Panama, 2007, p. 43.

enveloppent le corps du nouveau-né et aux cérémonies rituelles sous la forme de « vêtements de baptême »<sup>198</sup>. Elle est de même la « couleur de la sagesse et de la vieillesse : Cheveux blancs, personnes âgées (le blanc réussit à être à la fois la couleur de l'enfance et celle de la vieillesse) »<sup>199</sup>. De cette façon elle réunit, dans la concomitance des contraires, les deux âges qui représentent ici le lien de parenté. De plus, le blanc représente aussi, par l'absence de couleur : Les fantômes, les apparitions<sup>200</sup>. » Dans cette absence il y a pourtant une sorte d'effet de présence, de ce qu'elle désigne dans l'ordre du divin, des figures des anges, du paradis lumineux, de l'au-delà. Le symbolisme de l'union alchimique (toujours circulaire) se fait donc par le fait que le « blanc de la mort et du linceul rejoint ainsi le blanc de l'innocence et du berceau. Comme si le cycle de la vie commençait dans le blanc, passait par différentes couleurs, et se terminait par le blanc »<sup>201</sup>. Il s'agit donc de comprendre le blanc comme le symbole de la « vie vue comme un parcours dans les couleurs, du blanc au blanc »<sup>202</sup>, tel que la figure de Mercure opère dans l'alchimie, comme début et fin. En fait Jung nous explique que l'*albedo* (le passage au blanc ou teinture blanche) des alchimistes, correspond à la phase où l'âme « libérée par la mort est à nouveau unie au corps mort et détermine sa résurrection »<sup>203</sup>. Cette phase conduit au blanc comme « une couleur [...] qui contient toutes les couleurs » et représente « le premier résultat essentiel du processus »<sup>204</sup> alchimique.

D'autre part, une pièce *nomade* qui fait la trajectoire pour se *reterritorialiser* dans une nouvelle ambiance, évoque l'espace « entre le proche et le lointain »<sup>205</sup>, comme « le beau milieu du parcours, [...] pendant le passage »<sup>206</sup>. Elle marque ainsi le déplacement qui devient une « grande bande neutre ou blanche »<sup>207</sup>, qui désigne l'entre-deux du parcours et le mouvement même. Finalement, pour Michel Serres, « le blanc contient en somme et en réalité, toutes les couleurs »<sup>208</sup>, il est donc l'unité restituée à la condition fragmentaire.

---

198. Michel Pastoureau, *Dictionnaire des couleurs de notre temps*, 1984, Paris, Éd. Quadrige/PUF, 2009, p. 31.

199. *Ibid.*, p. 32.

200. *Ibid.*

201. Pastoureau, Simmonet, *ibid.*, p. 54-55.

202. *Ibid.*, p. 55.

203. Carl Gustav Jung, *Psychologie et alchimie*, *op. cit.*, p. 302-303.

204. *Ibid.*, p. 303.

205. Michel Serres, *Atlas*, Paris, Éd. Julliard, 1994, p. 24.

206. *Ibid.*

207. *Ibid.*

208. *Ibid.*



31. Montserrat Serra, *Fragments de là-bas*, tissu rapiécé, déchets de la production de vêtements de travail, Santiago - Paris, 2012.

## III.2. Conservation

Pour rendre possible la synthèse des opposés, selon Jung il est nécessaire de laisser « l'homme primitif » s'exprimer, comme on a vu, dans des actions rituelles symboliques. Dans la Conservation, la tradition de l'embaumement des anciens égyptiens et des peuples du nord du Chili est sous-jacente. Au début de cette tradition, la forme du corps voulait être conservée pour la vie après la mort. Il était ainsi préparé à la passation. Il y a donc une mise à l'écart de la destruction de la mort et de la disparition du corps. Le rite de Conservation se présente alors comme un refus général envers la mort du corps.

La catégorie d'objets qui correspond à ce rite est le vêtement, en tant que deuxième peau. Le développement du sujet vers l'objet, dans ce rite, est ainsi :

1. Liens du corps : Enveloppe-peau qui enferme et contient, comme frontière, limite du soi et accès à l'autre.
2. Action du corps : Mouvement et déplacement (vie), traces du mouvement et du vécu sur la peau.
3. Antinomie de cette action : Immobilité, arrêt, redessiner les traces (l'effacement des traces correspond plutôt à un oubli du vécu au lieu d'une conservation).
4. Matière fétiche du corps : Vêtement en tant que deuxième peau, comme enveloppe qui marque les plis du mouvement.

### **La peau comme enveloppe de l'être**

Au nord du Chili, où se trouve le désert le plus aride du monde, celui d'Atacama, des momies ont été trouvées et identifiées parmi les plus anciennes du monde, préservées naturellement grâce aux conditions climatiques. Certaines se trouvent exposées aux village de Quillagua, en plein désert ; leur ancienneté va jusqu'au 7<sup>e</sup> siècle av. J.-C. L'extrême sécheresse a conservé les corps d'une façon étonnante. Non seulement les os sont encore à leur place mais les corps sont enveloppés par quelques restes de peau sèche. Ces corps avaient été enterrés avec des couches de fibres végétales et de la terre, ce qui formait des promontoires, mais aucune cérémonie d'embaumement n'avait été faite avant les enterrements. Parmi ces momies du nord du Chili, il existe

une qui correspond au corps d'une femme datant d'environ 2500 av. J.-C., exposée au musée Le Paige, à San Pedro de Atacama. Celle-ci n'a subi non plus aucun embaumement, mais l'extrême salinité du sol du désert, où la femme fut enterrée, ajoutée aux hautes températures de cette zone, a provoqué sa dessiccation et par conséquent sa conservation. Ceci fait partie du patrimoine culturel du Chili et la population est donc familiarisée avec l'idée de la conservation des corps. L'observation de ces momies permet de reconnaître la peau desséchée, particulièrement rugueuse. De plus, il est étonnant de voir un corps vidé de sa chair, de ses fluides et de ses organes et cependant qui maintient sa forme : la configuration du corps est donnée par cette peau si particulière. Autrement dit, dans ce cas, la peau devient réellement une enveloppe corporelle qui permet de maintenir les contours du corps, le rendant ainsi identifiable comme tel. Or la peau est passée d'un état flexible à un état rigide, propre de la mort : le corps est figé. La peau rugueuse semble montrer le temps cumulé sur ces momies, comme des cicatrices ou des rides. Cette peau rapproche ainsi la momie du corps vivant, par ses superpositions de temps vécu qui progressivement le transforment. C'est le signe d'une survivance toute particulière. Dans mon intérêt de préserver la trace des êtres disparus et du passé, le rite de Conservation prend place à la façon dont le temps a gardé les corps de ces momies du Chili.



32. Momies trouvées dans la zone du désert d'Atacama, au nord du Chili (on peut observer la peau conservée surtout dans le détail du visage).

D'un autre côté, Didier Anzieu nous explique la fonction singulière de la peau dans la construction du *moi*, ce qui l'a mené à établir la notion du « moi-peau » qui « exerce la fonction principale d'interface entre le psychisme et le monde » et se renforce en « doublant soit sa face interne (seconde peau musculaire) soit sa face externe (enve-

loppe narcissique idéalisée)<sup>209</sup>. » Ainsi, la peau possède une réflexivité qui se déplace vers le penser et la conscience :

La sensibilité tactile a une structure double : biface et réversible. Une face renseigne sur les objets extérieurs, l'autre face sur l'appareil mental : telle zone de la peau peut être à la fois sujet et objet d'un contact ; ainsi le nourrisson s'exerce-t-il à toucher du doigt son nez ou de la bouche l'orteil de son pied. Sur ce modèle tactile réfléchi se développent les autres sensibilités réfléchies du moi-peau : se voir, s'entendre, se humer, se goûter, et enfin la réflexivité de la pensée verbale<sup>210</sup>.

De cette manière la peau contribue à la formation de la personne en tant que sujet individuel, par le lien étroit entre la peau et le penser. Pour le rite de Conservation, le point de départ est donc la peau comme enveloppe dépositaire du vécu, comme forme persistante et survivante du corps et comme la partie du corps qui détermine le moi singulier.

La designer de mode Iris Van Herpen a réuni dans sa collection *Mummification* l'idée du corps momifié et celle du vêtement comme une seconde peau symbolique. De cette façon elle utilise des trames qui font penser aux techniques anciennes d'embaumement, par des couches de tissus ou des fibres entrelacées qui enveloppent le corps.



33. Iris Van Herpen, collection *Mummification*, Amsterdam Fashion Week, 2009.

209. Didier Anzieu, *Le Penser. Du Moi-peau au Moi-pensant* ; *op. cit.*, p. 25.

210. *Ibid.*

### Vêtements habités

Le vêtement, considéré comme « un objet qui colle à la peau »<sup>211</sup>, possède des qualités qui lui viennent d'une part de sa matière première et d'autre part de sa forme. D'ordinaire nous nous habillons en nous enveloppant de cette seconde peau qui contient en elle-même des signes, de symboles et des marques du mouvement. Serge Tisseron considère les vêtements et leur matière comme ce que nous percevons de l'autre en première instance, il dit que dans « toute rencontre, ce sont des étoffes que nous appréhendons d'abord autant qu'une voix et un regard »<sup>212</sup>. » Pour lui cela fait donc partie du corps à ce même degré, dans l'échange avec autrui. Une réflexion semblable est faite par Aby Warburg dans ses notes pour sa conférence sur les cérémonies du peuple Hopis : « État d'appropriation par incorporation. Des parties de l'objet demeurent à l'état de corps étrangers apparentés, prolongeant ainsi dans le domaine inorganique le sentiment d'identité du moi. Manier et porter »<sup>213</sup>. » Dans le contexte des danses des Hopis, Warburg a pu observer cette relation particulière avec les objets. Il me semble que le vêtement peut être mis en relation avec cette idée du « manier et porter », de même qu'il rejoint la notion du « moi-peau » en ce qu'il prolonge le moi dans quelque chose d'externe.

De plus, les vêtements « témoignent d'une origine géographique » et « attestent d'expériences »<sup>214</sup> qui constituent l'histoire du sujet. Pour Tisseron, un corps nu est abstrait en ce qu'il ne porte aucune histoire, il communique seulement sur des aspects comme « âge, dominance d'un type ethnique sur un autre, usure du temps et cicatrices »<sup>215</sup>. En revanche le corps habillé porte sur lui-même son histoire. Ceci a une fonction sociale « tournée du côté du groupe » et une « fonction subjective tournée du côté de l'individu lui-même »<sup>216</sup>. » Cette distinction implique que « les vêtements qui nous couvrent ne renvoient pas seulement à une identité sociale et aux signes distinctifs qui y sont

---

211. Serge Tisseron, *Comment l'esprit vient aux objets*, *op. cit.*, p. 27.

212. *Ibid.*

213. Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, *op. cit.*, Annexe I, « Matériaux pour la conférence », p. 27.

214. Tisseron, *ibid.*

215. *Ibid.*

216. *Ibid.*, p. 28.

attachés »<sup>217</sup> mais ils « renvoient aussi à une histoire personnelle et aux diverses stratégies mises en place par chacun pour se l'assimiler. »<sup>218</sup> Ainsi, le vêtement qui a été utilisé par un être cher devient d'une part la trace de son histoire personnelle et d'autre part le témoignage de son vécu, pour ceux qui restent. On s'attache aux objets qui partagent avec nous la spatialité de l'être disparu, et davantage à ceux qui ont été vraiment habités par son corps, parce que les habits « donnent forme et chair à nos expériences les plus intimes »<sup>219</sup>.

Louise Bourgeois a souvent utilisé ses propres vêtements usés (ou bien c'est la fiction qu'elle nous propose), pour des installations qui évoquent son passé intime.



34. Louise Bourgeois, *Pink Days and Blue Days*, vêtements, bronze, os, caoutchouc, verre, acier et matériaux divers, 297.2 × 221 × 221 cm, Whitney Museum of American Art, New York, 1997.

Certains habits sont plus particulièrement chargés de symbolisme lorsqu'ils évoquent une partie du corps, comme un chapeau désigne la tête, un foulard le cou, des gants les mains, les manches les bras, les pantalons les jambes, etc. En général les vêtements en occident dessinent les parties du corps parce que la tradition vestimentaire, en opposition aux étoffes de l'orient qui enveloppent le corps comme une unité, a mené à une fragmentation où chaque partie est enveloppée de façon indépendante : « Les vêtements ne valorisent pas le corps dans sa

217. Tisseron, *ibid.*, p. 29.

218. *Ibid.*

219. *Ibid.*, p. 31.

globalité, mais dans la différenciation des parties et leur mise en rapport avec leurs fonctions <sup>220</sup>. » D'ailleurs ceci participe du symbolisme du vêtement habité, en insistant sur ce que les parties du corps peuvent évoquer. Par exemple, le corps de l'autre qui nous étreint avec amour peut être symbolisé par une chemise ou un manteau. Le *Dictionnaire des Symboles* précise que « le manteau est aussi, par voie d'identification, le symbole de celui qui le porte. Donner son manteau, c'est se donner soi-même <sup>221</sup>. » Dans le geste de serrer quelqu'un, on peut retrouver ce don de soi-même. Ce type de symbolisme est considéré dans le rite de Conservation.

### Corps absents

Une fois le vêtement abandonné du corps, il perd sa forme arrondie ; sans la structure corporelle il rejoint la souplesse et légèreté de l'étoffe. Le vêtement usé, sans un corps, devient une espèce de spectre. On peut observer cet effet de présence du corps absent dans les installations de Naoko Yoshimoto et de Christian Boltanski.



35. Naoko Yoshimoto, « *River of oblivion* », vêtements blanchis, dimensions variables, collection de l'artiste, Tokyo, 2008.



36. Christian Boltanski, *Prendre la parole*, divers matériaux, son, dimensions variables, Galerie Marian Goodman, Paris, 2005.

220. Tisseron, *ibid.*, p. 32.

221. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, 1982, Paris, Éd. Robert Laffont S.A. et Éd. Jupiter, 1999. p. 610.

Mon rite de Conservation tend à retrouver l'espace occupé par le corps, par une amplitude qui figure le contour du corps absent, ceci implique d'incorporer aux habits une certaine rigidité qui ne leur est pas propre mais qui se dégage de la peau desséchée des momies.

Lorsque les costumes sont représentés par un autre matériau que l'étoffe, comme par exemple la pierre, cette même rigidité prend place et renvoie au corps absent. La dureté de la pierre, sa froideur, son immobilité et sa survivance dans le temps, évoquent la mort à la façon des corps momifiés. La sculpture de Ellen Jilemnická désigne des corps absents par la figuration des vêtements pétrifiés, dans un geste figé. L'artiste tchèque nous offre un parcours d'œuvres qui rejoignent le pop-art et la tradition de la sculpture, Jilemnická « est parvenu à des objets symboliques et profondément oniriques » qui permettent aussi de prouver « qu'il est possible aujourd'hui de développer la problématique du fragment figuratif »<sup>222</sup>. Ceci rejoint l'idée du code vestimentaire de l'occident où le fragment du corps devient plus symbolique que le tout.



37. Ellen Jilemnická, *Manteau (7 poches)*, pierre de grès, 90 cm de hauteur, Galerie hl. m., Prague, 1980.



38. Ellen Jilemnická, *Paillasson*, pierre de grès, 35 x 73 x 52 cm, collection de l'artiste, Prague, 1988.

La sculpture *Manteau (7 poches)* utilise un symbolisme spécial par la représentation de ses sept poches qui semblent renfermer à la fois les Sept Vertus (foi, espérance, charité, justice, prudence, tempérance et courage) et les Sept Vices de l'être humain. Un fragment du corps absent représenté par ce manteau particulier, lui accorde aussi une âme avec ses dualités, de la même façon que la pierre rigide montre la souplesse de l'étoffe. Dans le cas de la sculpture *Paillasson*, il semble qu'un geste banal est figé pour signifier, en *après-coup*, une présence.

222. Petr Wittlich (éditeur), *Ellen Jilemnická*, monographie, Éd. Gallery, Prague, 2011, p. 159.

Ce fragment nous permet d'imaginer une scène par « la post-présence »<sup>223</sup>. Paul Ardenne affirme que se souvenir d'un moment et d'un événement précis, « peut aussi passer par la reconstitution »<sup>224</sup> d'une scène où l'artiste se fait présent tardivement. Revivifier une absence de cette façon est une « démonstration d'un indéniable pouvoir résurrectionnel (comme l'on dirait "insurrectionnel") de l'art d'après-coup »<sup>225</sup>. » Tandis que nul corps n'est visible, mais seulement sa trace, le souvenir « peut être convoqué en recourant à un art de l'"après-coup" ». L'œuvre d'art, plutôt que témoigner, vient alors "redire" quelque chose, tandis que l'artiste signifie qu'il est en retard parce qu'arrivé trop tard, quoiqu'il ne se montre pas indifférent pour autant<sup>226</sup>. » De cette façon l'action de l'artiste rejoint celle de l'archéologue qui trouve sous les promontoires les corps momifiés : « Cette venue tardive présente [...] un avantage : elle ouvre l'entreprise artistique à l'archéologie. Archéologie que l'artiste [...] peut s'appliquer à lui-même, en revenant sur le lieu de ses propres œuvres, de manière fantomale »<sup>227</sup>. »

Cette archéologie retrouve l'œuvre de Boltanski qui fouille dans les ruines de la mémoire collective, témoignée par des vêtements où l'absence du corps est un après-coup, à la façon dont la psychanalyse définit cette notion : « processus de réorganisation ou [...] réinscription par lequel des événements traumatiques ne prennent une signification pour un sujet que dans un *après-coup*, c'est à dire dans un contexte historique et subjectif postérieur, qui leur donne une signification nouvelle »<sup>228</sup>. Lacan a repris cette notion introduite par Freud, comme le temps nécessaire pour comprendre les événements. Pour Freud c'est surtout la *trace mnésique* qui intervient dans la reconstruction établie par après-coup. Cette mémoire différée est remaniée, réinterprétée par la conscience, dans le présent. Dans mon rite de Conservation il y a une reconstruction du passé par un procédé où la conscience du présent (lieu de l'absence) intervient et modifie le vécu en après-coup. D'une part c'est l'absence du corps qui se présente et non pas la présence et d'autre part cet écart ouvre place à l'imagination, cette mémoire particulière qui, comme on a

223. Paul Ardenne, *Art, le présent*, Paris, Éd. du Regard, 2009, p. 359.

224. *Ibid.*, p. 358.

225. *Ibid.*, p. 361.

226. *Ibid.*, p. 358.

227. *Ibid.*, p. 359.

228. Michel Plon et Élisabeth Roudinesco, « Après-coup », *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1997, p. 56.

vu, permet de compléter les souvenirs ou de les adapter en fonction de la fabrication de l'illusion (en tant que double du réel).



39. Christian Boltanski, *Personnes*, installation avec vêtements dans le cadre de Monumenta 2010, Nef du Grand Palais, Paris.

### Mémoire du corps

En relation à l'œuvre de Boltanski, Paul Ardenne fait une analyse qui concerne le recours à la mémoire, devant la mort :

Créant autels personnalisés et séries nourries de portraits photographiques de personnes disparues, d'accumulations de vêtements ou de reconstitutions de stocks d'archives, [...] Boltanski endosse l'habit d'un faux archéologue dont le territoire d'investigation serait celui du temps échu [...]. Traversée par l'omniprésence de la mort, hantée aussi par le souvenir de la Shoah [...], une large partie de son œuvre se présente à dessein comme celle d'un chercheur méticuleux qui livrerait à nos regards les restes de vies échues, sur le mode de la citation funéraire. Le principe de la citation auquel a recours Boltanski, [...] connote aussi l'idée du rangement (des choses, mais aussi des êtres) [...] : le vivant d'hier est à présent mort [...], l'œuvre d'art est l'analogue d'un cimetière <sup>229</sup>.

Devant cette analyse, il me semble que l'œuvre de l'artiste finlandaise Kaarina Kaikkonen installée au Musée de la Mémoire et des Droits de l'Homme <sup>230</sup>, à Santiago du Chili, établit aussi la relation entre les habits et la commémoration d'absences. Ce musée fut créé comme un monument-musée, afin de commémorer ce que le pays vécut pendant la dictature militaire (entre 1973 et 1989). Ce sont des souvenirs communs à tous les chiliens, mais les nouvelles générations n'ont pas vécu la

229. Ardenne, *ibid.*, p. 358.

230. <http://www.museodelamemoria.cl>

dictature et il fallait bien établir dans un espace précis un ensemble d'éléments constituant à la fois un hommage aux disparus et une dénonce des faits violents. Ce musée est une sorte de temple d'expiation, lieu de pérégrination, où sont affichés les noms des disparus, des corps jamais retrouvés. C'est un espace d'hommage pour les morts et pour les survivants, un lieu de silence, car les secrets persistent, un espace de la mémoire de chacun, contre l'oubli, compris comme une faute. Ce n'est pas un monument tout seul, car il fallait cette connotation de temple, d'espace d'accueil, pour les souvenirs des profanations. C'est un espace fermé, qui cache la honte, et c'est aussi un sarcophage, pour ceux qui ne l'ont pas eu. Cet espace donne une sorte de forme visible aux corps absents. L'œuvre *Traces et dialogues* de Kaarina Kaikkonen se constitue de vêtements qui ont été récoltés et classifiés, grâce à la collaboration des personnes du quartier et de tout Santiago. Ensuite, surtout des vestes et des chemises furent déposées sur les escaliers à l'entrée du musée. Ce sont des vêtements qui, à la manière des œuvres de Boltanski, font appel au passé : des vêtements usagés, portés par des inconnus, mais chiliens. Ce don, implique un lien entre celui qui offre sa veste usée et le corps absent qu'elle représente dans l'installation. Il existe une union, invisible, entre tous les disparus et chaque chilien qui a donné son vêtement. Se produit donc une unité anachronique entre les êtres vivants et les disparus. Cette installation de Kaikkonen tend à l'unité des êtres, dans le temps. L'ensemble des vestes est à la fois « eux » et à la fois « nous » les survivants.



40. Kaarina Kaikkonen, *Traces et dialogues*, installation avec vêtements usés, dimensions variables, Musée de la Mémoire et des Droits de l'Homme, Santiago du Chili, 2013.

De plus, Kaikkonen a mis en place une deuxième installation, en écho avec celle du Musée de la Mémoire et des Droits de l'Homme, mais cette fois dans le Musée des Beaux-Arts de Santiago. Elle a installé dans la nef centrale du musée, une figure comme un envers des dômes des églises, qui représente la voûte céleste. Dans cet espace privilégié du musée, par son symbolisme, elle insiste avec les vêtements usés et donnés par les chiliens. Elle joint des chemises par les extrémités des manches, comme si des hommes et des femmes se prenaient les mains en signe de réconciliation. L'artiste parle d'un embrassement, qui pour elle représente le souvenir de celui de son père, et pour les chiliens c'est un symbole, encore, d'unité sous la voûte céleste : unité sacrée qui ne peut plus jamais devenir banale. Ainsi, la mémoire portée par les habits devient un lien sacré.



41. Kaarina Kaikkonen, *Traces et dialogues*, installation avec vêtements usés, dimensions variables, Musée des Beaux-Arts, Santiago du Chili, 2013.

Dans mon rite de Conservation ce qui se préserve est le souvenir de l'enfance et du lien de filiation, dans une relation de vis à vis. Les plis provoqués sur le tissu marquent, comme des stigmates, le temps et les brisures du vécu. Un fil semble tenir la peau, comme dans la cérémonie d'embaumement. Les décors tricotés sont l'espérance qu'on accorde à l'enfant. Finalement, l'enfance perdue, ailleurs, dans un pays lointain, se présente ici avec le symbole du voyage.



42. Montserrat Serra, *Embaumé 1*, robe en laine amidonnée, bottines en laine, valise ancienne, Paris, 2013.



43. Montserrat Serra, *Embaumé 2*, chemise amidonnée, fil à coudre, Paris, 2013.



44. Montserrat Serra, *Embaumé 1* et *Embaumé 2*, robe en laine amidonnée, valise ancienne, bottines en laine, chemise amidonnée, fil à coudre, exposition Juste Avant N°4, Galerie Michel Journiac, Paris, Mars 2013.

### III.3. Passage

Rien n'est plus long à voyager que l'âme, et c'est lentement, s'il se déplace, qu'elle rejoint le corps <sup>231</sup>.

Le rite de Passage est différent des autres, néanmoins il demeure une cérémonie avec les mêmes composantes symboliques que celles des rites déjà présentés. Il me semble nécessaire de faire évoluer la pratique au fur et à mesure que le questionnement ouvre des possibilités. D'ailleurs ce rite est en quelque sorte une conclusion, peut-être un rite de passage du dernier seuil que les autres cherchaient à franchir. Peut-être trouverai-je ici la réponse au commandement de l'*arkhè*? Je me suis souvent demandée si une création plastique pouvait nous offrir des réponses, ou seulement des questions. Comme la formule de Duchamp, il faut tout de même avoir un problème, mais est-ce qu'une œuvre peut offrir une solution? Ou est-ce que cette solution doit être donnée par les mots, s'expliquer exclusivement par le langage? Cependant la création plastique est une sorte de langage, codé, qui se renforce entre les solutions et les problèmes. J'ai envie de croire que l'illusion proposée par la création, comme dédoublement du réel, nous offre des réponses, ou des solutions, du moins du côté de ce double, dans cet univers des doubles et tant que celui-ci demeure et que le regard d'autrui témoigne de son existence. Le passage qui se construit par la suite est donc, premièrement, un mouvement du réel vers l'illusion, et ensuite l'illusion nous rend à son tour un réel plus vaste.

Pour ce rite, je tiens à employer les objets déjà présents dans les rites précédents, c'est à dire des vêtements et du tissu, puisque la mutation du sujet en objet, et de ce dernier à nouveau en sujet, est déjà incorporée de la même façon que pour la Restitution et la Conservation. Pourtant, il apparaît nécessaire de développer l'évolution d'un autre élément qui ne correspond – comme les autres objets utilisés – à aucune gestuelle symbolique. Le tissu qui ne fut ni porté par le corps ni manipulé par le geste du travail prend ici un autre sens. La matière n'est plus l'objet satellite qui formait la spatialité autour de l'être disparu, mais c'est la forme symbolique qui représente un imaginaire lié à cet être. Cette forme est celle d'un passage, la transmigration de l'être :

---

231. Jean Cocteau, *La Difficulté d'être*, 1983, Paris, Éd. du Rocher, 1989, p. 109.

1. Comment est-il passé ? L'illusion et le souvenir vont répondre, je tenterai de laisser la place à l'œuvre.
2. Quel est le geste de cette passation ? Au lieu de bouger, rester immobile, se laisser aller, finalement arrêter.
3. Son antinomie ? Bouger, marcher, passer.
4. L'élément fétiche ? Le culte du passage.

### **Fin, changement et commencement**

Passer implique trois stades, finir avec quelque chose, une mutation pendant le passage et le début d'une situation nouvelle : « tout passage [...] peut se décomposer en *phases*, [...] qui en quelque sorte montrent, comme au ralenti, le changement au travail. [...] Ces phases, ces étapes sont au nombre de trois : un avant (période de séparation, de deuil), un pendant (un *entre-deux* [...]), et un après (agrégation) »<sup>232</sup>. Le trépassé a fait, on suppose, un passage de ce type, duquel on connaît le début, soit « l'instant de la mort », mais pour ce qui concerne le reste, c'est la tâche de l'imagination de le compléter. Le *Livre des morts des anciens Égyptiens* nous offre une description du passage vers l'au-delà d'après leur croyances. Celles-ci impliquent une préparation par un ensemble d'hymnes et de formules qui considèrent les trois stades du passage. Tout au début, s'expose la croyance dans l'âme immortelle, car c'est celle-ci qui fera le parcours :

Ici commencent les Chapitres  
Qui relatent la Sortie de l'Âme  
Vers la pleine Lumière du Jour,  
Sa Résurrection dans l'Esprit,  
Son Entrée et ses Voyages  
Dans les Régions de l'Au-delà<sup>233</sup>.

En relation à l'âme, Jung reprend une citation d'Arthur Avalon qui affirme que, dans le contexte de l'alchimie, l'âme « a le pouvoir absolu et indépendant [...] de faire d'autres choses [...] que celles que le

232. Martin de la Soudière, « Le Paradigme du passage » in *Seuils, passages*, revue *Communications*, Paris, Éd. du Seuil, N° 70, mai 2000, p. 7-8.

233. Grégoire Kolpaktchy (traduction et commentaires), *Livre des morts des anciens Égyptiens*, Chapitre I, Paris, Éd. Dervy-Livres, 2002, p. 117.

corps peut concevoir »<sup>234</sup>. L'âme a donc une substance différente de celle du corps. Pour Platon, l'âme se sépare du corps au moment de la mort et elle est « elle-même en elle-même »<sup>235</sup>. Cette âme, différente du corps, une fois séparée de celui-ci, fait la traversée qui correspond au chemin non pas vers sa fin mais vers son origine : cet aspect de la pensée de Platon se retrouve dans le cycle alchimique (figuré par l'image de l'ouoboros déjà cité) que je tiens à employer pour mes rites dans la métaphore de la conjonction des opposés. Ce cycle accorde à l'âme son immortalité : dans le *Phédon*, Socrate affirme que « les âmes arrivées d'ici existent là-bas, puis à nouveau font retour ici-même et naissent à partir des morts »<sup>236</sup>. » Il s'ensuit, dans le dialogue entre Socrate et Cébès, que les choses et les êtres adviennent de leurs opposés : « c'est à partir de leurs contraires que viennent à exister les choses contraires »<sup>237</sup>. » Socrate prend l'exemple du sommeil pour arriver à cette conclusion et propose une formule qui aura son équivalent pour la mort : « c'est à partir de "dormir" qu'advient "être éveillé" et à partir de "être éveillé" qu'advient "dormir" »<sup>238</sup>. Cébès est amené à conclure que « être mort » est le contraire de « vivre » et de là qu'à partir de ce qui est vivant advient ce qui est mort. Finalement, l'opposé qui en résulte est que de ce qui est mort advient ce qui est vivant. À partir de ce point, Socrate explore les « devenir qui sont propres à ces termes »<sup>239</sup>, tel que « s'éveiller » est le devenir de « s'assoupir ». Pour « mourir », le « devenir qui va en sens contraire »<sup>240</sup> est « revivre ». De cette façon Platon pose l'immortalité de l'âme dans un cycle qui réunit fin et commencement. Le rite de Passage se présente ici comme un devenir en sens contraire de la mort, qui propose alors une sorte de revivification de celui qui passe, par le cycle de retour à l'origine.

Par la suite il me semble important de décrire le franchissement du seuil vie-mort pour donner un cadre intime à mon rite de Passage. Cette description se présente comme une remémoration avec l'aide des réflexions de Maurice Blanchot à ce sujet, dans *Le Pas au-delà*.

---

234. Arthur Avalon cité par C. G. Jung, *Psychologie et alchimie, op. cit.*, p. 361-362.

235. Platon, *Phédon*, Paris, Éd. Flammarion, 1991, p. 213.

236. *Ibid.*, p. 223.

237. *Ibid.*, p. 224.

238. *Ibid.*, p. 225-226.

239. *Ibid.*, p. 226.

240. *Ibid.*

### Son « pas au-delà »

(Je me permets de faire intervenir, entre mes souvenirs, des citations de M. Maurice Blanchot.)

– **M. Blanchot** : « Cela se passait “la nuit” » <sup>241</sup>.

– **Le souvenir** : Il dormait, mais le médecin nous avait prévenus qu’il était à l’agonie.

– **M. Blanchot** : « Il dormait de ce sommeil qui demande des égards, précisément parce que rien ne peut plus l’interrompre <sup>242</sup>. »

– **Le souvenir** : Pour combien de temps ? Je pensais, certainement peu de temps, il était toujours impatient, toujours dépêché, sauf quand il était à la campagne, où il se trouvait calme, sans besoin de bouger.

– **M. Blanchot** : « ce calme et ce bonheur que nous accordons, au fond de leur tombe heureuse, aux grand hommes » <sup>243</sup>.

– **Le souvenir** : À la campagne il se promenait entre les chevaux et les chiens pendant des heures. Cependant, à ce moment précis, je savais qu’il allait faire comme d’habitude, hâter l’inéluctable.

– **M. Blanchot** : « Mourir “libère” de l’angoisse [...] comme l’angoisse ignore le mourir » <sup>244</sup>.

– **Le souvenir** : Mes yeux ne clignotaient pas, pour ne pas rater son dernier souffle. À ses cotés se trouvait ma mère, ma sœur, mon frère et, plus loin, le médecin. Personne ne disait rien sauf ma mère qui doucement s’adressait à Dieu.

– **M. Blanchot** : « Merci pour tous ces mots qui n’ont pas été dits <sup>245</sup>. »

– **Le souvenir** : Je prenais la main de mon père, pendant qu’il respirait encore, parce qu’il me semblait que, s’il devait marcher, ce serait mieux la main dans la main, comme il avait fait avec moi quand j’étais enfant.

– **M. Blanchot** : « Une main qui se tend, qui se refuse, que de toute manière nous ne pourrions saisir » <sup>246</sup>.

– **Le souvenir** : Je n’osait pas lui parler, pour ne pas le déranger, vu que, quelques jours avant, il avait demandé la permission de mourir. Jamais il n’avait demandé la permission de rien faire, mais comme ceci nous concernait, il nous a dit, à ma sœur et à moi : « Je veux mourir, est-ce que je peux mourir ? ». Il était âgé de quatre-vingt-huit ans. Je pensais que sa maladie lui avait rendu la vie insoutenable.

– **M. Blanchot** : « Chacun de nous attend la parole qui l’autoriserait : “Oui, tu le peux” <sup>247</sup>. »

– **Le souvenir** : J’ai donc répondu avec un gigantesque mensonge :

241. Maurice Blanchot, *Le Pas au-delà*, 1973, Paris, Éd. Gallimard, 2008, p. 9.

242. *Ibid.*, p. 140.

243. *Ibid.*, p. 127.

244. *Ibid.*, p. 95.

245. *Ibid.*, p. 139.

246. *Ibid.*, p. 146.

247. *Ibid.*, p. 150.

« Oui, tu peux mourir, nous serons attristés, mais nous irons bien. » Je pensais en fait : repose toi, tu as tellement travaillé, tu a survécu à ton fils depuis vingt ans, peut-être maintenant tu peux le rencontrer. L'image de mon frère qui allait le recevoir dans l'au-delà me soulageait vraiment. Mais pas seulement celle de mon frère, il y avait toute une caravane que j'imaginai, qui allait marcher avec lui et l'accompagner. Parce qu'il n'aimait pas être seul. Il fallait qu'il soit accompagné.

– **M. Blanchot** : « Comment faire pour les rencontrer ? – Eh bien, rien de plus simple : vous tomberez sur eux <sup>248</sup>. »

– **Le souvenir** : Ainsi, je lui avais donné la permission de mourir. Ma sœur pas, elle a répondu que cela n'était pas possible. Il a donc hésité plusieurs jours. Dans le silence de cette agonie où seul sa respiration et la prière de ma mère s'entendaient.

– **M. Blanchot** : « "Il est interdit de mourir", nous entendons cela constamment en nous, non comme un appel d'obligation à la vie, mais comme la voix même du mourir rompant chaque fois l'interdiction » <sup>249</sup>.

– **Le souvenir** : Mon frère, qui n'était pas présent le jour de la question utopique, a osé lui parler. Il a donc appelé son père par son « nom magique » <sup>250</sup>. Il fallait bien que le moribond réponde à ce nom magique : « *viejito* » (peut-être cela se traduit par « mon petit vieux ») ; il l'appelait toujours comme ça. Celui que je croyais mort (car depuis quelques secondes il ne respirait plus) a répondu à l'appel de son fils : soudainement il ouvrit ses yeux et le regarda fixement.

– **M. Blanchot** : « Quelle décision avait-il prise qui le mettait hors de portée, cependant amical, proche <sup>251</sup> ? »

– **Le souvenir** : (Est-ce que j'aurais pu l'appeler aussi ? Pour qu'il me regarde une dernière fois ? Ou bien lui dire que j'avais changé d'avis, qu'il ne pouvait pas s'en aller encore.) Il referma ses yeux et s'endormit sans besoin de respirer, tellement calme que je pensais qu'il rencontrait sa caravane, et ensuite ses chevaux et ses chiens à la campagne.

– **M. Blanchot** : « A la limite, mourir, mais c'est la vie sans angoisse <sup>252</sup>. »

– **Le souvenir** : J'ai eu du mal à me rendre à la maison de campagne pendant quelques mois, parce que je savais qu'il ne serait pas là, mais je voulais imaginer qu'il était là, calme et content, réincarné.

– **M. Blanchot** : « Le travail du deuil : l'envers du mourir » <sup>253</sup>.

Le rite de Passage que j'exposerai par la suite représente cette traversée vers ce lieu de tranquillité et le cortège qui accompagne

---

248. *Ibid.*, p. 10.

249. *Ibid.*, p. 133.

250. G. Agamben, *Profanations*, *op. cit.*, p. 67 : « En effet, en plus de son nom manifeste, chaque chose, chaque être possède un nom caché auquel il ne peut pas ne pas répondre. ». C. G. Jung, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, *op. cit.*, p. 319 : « on a, de tout temps, attribué au nom une puissance magique. Connaître le nom secret de quelqu'un, c'est avoir pouvoir sur lui. »

251. Blanchot, *ibid.*, p. 93.

252. *Ibid.*, p. 94.

253. *Ibid.*, p. 132.

cet être. Il est donc évident que ce passage désigne à la fois une action (la traversée) et un lieu (l'endroit où la traversée prend place) : Le fait de passer est le déplacement entre le point de départ et le point d'arrivée, qui dessine une trajectoire de transit. La forme que prend cette trajectoire propose un sens où il n'y a pas de chemin en arrière, l'avenir se renferme. C'est la dernière traversée. Un tissu léger qui enferme mais laisse voir à travers configure ce passage : c'est un passage aérien, la pesanteur des corps est oubliée. Tout devient presque immatériel.

### **Le passage : union et séparation**

L'union qui permet le passage est l'évidence de la séparation. Ici se pose la question de la négation du réel et celle des contraires de l'inconscient. L'artiste Doris Salcedo, montre la séparation par la scission de son œuvre *Shibboleth*, comme celle des plus forts tremblements de terre, ce qui arrive souvent dans son pays, la Colombie. La fissure sépare de façon violente et inespérée et elle peut engloutir ce qui se trouve à ses côtés. C'est une frontière de risque qui désigne aussi les dangers des séparations violentes que la société impose. Cette fissure fait aussi un rappel, devant la fragilité de l'existence et la puissance de la nature. Pour ceux qui viennent des pays où la terre se fait entendre et la mer s'étend au-delà de ses limites, une telle image déclenche des souvenirs troublants.



45. Doris Salcedo, *Shibboleth*, Tate Modern, Londres, 2007.

*Shibboleth* marque les brisures d'une nation qui doit s'adapter et survivre aux caprices de la nature. Finalement, cette œuvre,

par sa scission, évoque l'union précédente à elle-même. Seul ce qui était unifié peut s'éparpiller, comme les continents qui, du fait d'être séparés, suggèrent une union originelle. Ainsi l'a montré Yto Barrada dans sa pièce *Tectonic*, qui permet, comme dans un jeu, de bouger les pièces qui représentent les continents.



46. Yto Barrada, *Tectonic*, modèle en bois avec des continents mobiles, 122 x 200 cm, Galerie Sfeir-Semler, Hamburg/Beirut, 2004.

Le mouvement des continents dans cette pièce de Barrada se fait par une trace qui dessine l'union originelle des continents, ce mouvement désigne une sorte de passage : « Puisqu'il est processus, tout passage est, successivement et *à la fois*, un avant et un après, un ici et un là-bas, séparation mais adhésion, perte mais gain, désidentification mais identification <sup>254</sup>. »

### Caravane

Je me laisse envahir par la mémoire ancestrale qui accorde à la mort plusieurs mythes et rituels. Il existe le cortège terrestre, le jour de l'enterrement, et celui des esprits, dans l'au-delà. La solitude ne peut être aussi agaçante que dans la vie.

En passage permanent, des corps absents mais évoqués par leurs vêtements restent dans le chemin, comme pour accueillir et accompagner pendant la traversée. Ils ne regardent ni l'avant ni l'après. Ils y restent comme des spectateurs ou bien comme des hôtes occupant leur place. Ces êtres évoqués sont les disparus, dans l'au-delà, mais aussi ceux qui ont accompagné le moribond dans l'ici-bas, au début de sa traversée. Mais les vêtements ne représentent pas l'image réelle de

254. Martin de la Soudière, « Le Paradigme du passage », *op. cit.*, p. 8.

ces corps pendant le jour fatidique, ils montrent ce qui, de ces êtres, a été entraîné par la mort de l'autre. Comme nous avons vu auparavant, à l'image d'une chaîne, la disparition du père génère la disparition des fils, en tant que tels, la disparition de l'époux entraîne celle de sa femme etc. En conséquence les épitaphes sont souvent signés non seulement par des noms propres, mais aussi par l'identité que le disparu conférait à celui qui reste, comme si un clivage de l'identité se provoquait par cet arrachement. C'est ainsi que Sophie Calle a signé dans les Carnets de Libération l'annonce du décès de sa mère : « [...] Sophie Calle, sa fille... vous annoncent la mort de Rachel-Monique SINDLER-CALLE-PAGLIERO-GONTHIER ». Ceci expose combien la partie « fille » est détachée de l'individu lors de la mort de la mère ou du père.

Cette partie que l'autre entraîne avec son décès, n'est pas tout à fait morte, mais elle n'est plus vivante comme avant, ce morceau devient un spectre qui semble se détacher de nous-même. Il paraît que nous sommes entourés de spectres : la Caravane est leur cortège. Le temps de ces spectres est celui du passé, le temps de l'enfance perdue où le père était le noyau. Ainsi, l'épouse reste jeune, les fils et filles restent enfants. Le temps s'arrête au moment choisi. Le rayonnement de la figure du père persiste dans ce moment.

### **Vers la cérémonie rituelle**

Dans le Passage, la différence principale, par rapport aux deux précédents rites, correspond à la participation d'un tiers. Selon l'explication fournie par Jean Cuisenier dans *Penser le rituel*, le rite *cérémoniel* nécessite la participation d'officiants et de pratiquants. Ces derniers se réunissent autour du rite et en font partie par leurs actions, mouvements, paroles ou seulement par leur présence. Premièrement, le rite (sans cérémonie) implique une « disposition morale »<sup>255</sup> qui se montre par le dispositif de symbolisation. Le scénario des rites explicite les pensées qui y sont à l'intérieur, comme le parentage, la mort, etc. Le rite se distingue de la cérémonie par cet objet auquel on a accordé une nature spécifique selon une pensée de cet ordre. Par exemple, « la pensée de la mort requiert le rite et sa narrativité. Il en va de même quand c'est la vie qui donne à penser. A l'occasion de la naissance ou du

---

255. Jean Cuisenier, *Penser le rituel*, op. cit., p. 22.

passage à la maturité sexuelle [...] ; lors du changement de saison [...] ; lorsque des événements surviennent dont le caractère aléatoire manifeste l'arbitraire des dieux ou [...] la contingence des lois de la nature<sup>256</sup>. » Le rite vient transfigurer l'existence, par son symbolisme. Ceci est présent dans mes rites par la transmutation que j'ai expliquée, quant aux objets et à la mémoire, cependant il n'y a pas de « pratiquants » car le procédé reste caché. Quand le rite est aussi une cérémonie, il faut que les trois éléments soient présents, c'est à dire, en plus de l'objet symbolique et de l'officiant, il doit y avoir la participation des pratiquants. Ainsi, la cérémonie rituelle « a pour fin d'articuler la communication entre acteurs sociaux dont certains sont des êtres de ce monde-ci : les êtres humains, et d'autres, des êtres de l'autre monde, quelle que soit la figure, imposante ou familière, que ces derniers prennent pour apparaître en ce monde-ci<sup>257</sup>. » Autrement dit, sans la participation du « pratiquant » il y a rite mais pas de cérémonie et sans un objet externe auquel on fait appel, il y a cérémonie mais pas de rite.

De là se dégage que, pour le Passage, le déplacement nécessaire invite le spectateur à devenir un pratiquant et de cette façon le rite devient cérémoniel.

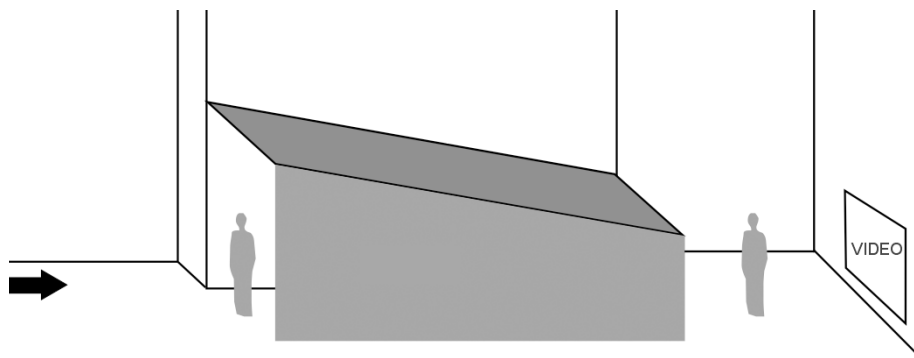
---

256. Cuisenier, *Ibid.*, p. 36.

257. *Ibid.*, p. 27.



47. Ébauche pour l'accrochage de l'installation *Rite de passage* (retouche numérique). La caravane est figurée par des *corps embaumés*. Le tissu blanc, couleur de la naissance et de la vieillesse, délimite un trajet qui est à la fois un avenir qui se bouche, vers une fin, mais aussi vers une re-naissance : la transmigration. Le spectateur est invité à *passer*.



48. Esquisse de l'installation. La forme du passage correspond à l'horizon qui se renferme (face à la mort) et au parcours de la naissance. La cycle vers l'origine est montré par une vidéo qui propose un nouveau chemin, dans le « après » du passage, qui revient au commencement : le pays natal.

## CONCLUSION

### TÉMOIGNAGE ET CONTINUITÉ

Le parcours de ma recherche a suivi une réflexion autour de l'être, de son côté intime qui est son origine et son côté externe, où se trouvent ce que j'ai appelé les repères, incarnations des souvenirs. Les repères permettent d'établir des liens entre l'intime et le dehors, dans un dialogue entre le conscient et l'inconscient, grâce aux réminiscences. La fonction de repérage que j'ai accordée à l'installation est donc associée à celle de la conjonction des opposés. L'être fragmenté dans des objets symboliques retrouve son unité grâce au cycle alchimique, lequel s'établit par le rite. Celui-ci, perçu comme acte de résistance où les contraires se font face, comme des forces antinomiques de l'existence, permet de retrouver l'équilibre. L'intégration de ce qui au premier regard apparaît comme une menace (la perte, la destruction, la séparation, l'oubli, la mort) entraîne finalement vers une vision hermaphrodite – au sens alchimique – de l'être.

La création, dans l'ouverture qu'elle offre vers un dédoublement du réel, prend la forme d'une illusion où la « difficulté d'être »<sup>258</sup> est transformée en un rêve, qui s'emporte comme des bagages. Ce rêve, à fonction compensatrice, peut se déplacer avec le migrant, et créer une nouvelle ambiance dans un nouveau territoire. L'œuvre mobile voyage cachée dans l'ombre de l'inconscient et se déploie à travers les objets qui témoignent du passé vécu et de la terre d'origine. Les liens invisibles entre les objets sont dictés par la mémoire primaire et ancestrale. Le discours des souvenirs est le témoignage de l'intime, où je trouve la source authentique de création.

J'ai voulu témoigner de cet intime pour le revivifier, le restituer et le conserver, même si c'est sous la forme de l'illusion. Le testimonial expose le secret de l'intime : « ce dont je témoigne est d'abord, à l'instant, mon secret »<sup>259</sup>. Attester, ici par l'action du rite, « c'est toujours rendre public »<sup>260</sup>, ouvrir aux autres ce qui est par essence exclu des autres. C'est là que Derrida nous parle d'un « secret

258. Cf. Jean Cocteau, *La Difficulté d'être*, 1983, Paris, Éd. du Rocher, 1989.

259. Jacques Derrida, *Demeure*, 1974, Paris, Éd. Galilée, 1998, p. 32.

260. *Ibid.*

demeuré secret »<sup>261</sup>, car le témoignage même préserve sa substance secrète, puisque la présence du témoin et son discours désignent ce secret qu'il y a lieu d'avouer. Sans secret il n'y a pas besoin de témoignage. De ce point de vue, mes rites, dès qu'ils témoignent de l'intime, de cette façon le préservent. Ainsi l'origine persiste et se prolonge, grâce au témoignage.

De plus, l'action du témoin rend présent un fait passé, « car témoigner, c'est toujours d'une part le faire *présentement* »<sup>262</sup>, c'est à dire, actuellement et par une présence : « L'essence du témoignage ne se réduit pas nécessairement à la narration [...], au savoir ou au récit ; c'est d'abord un acte présent<sup>263</sup>. » Par conséquent le témoignage revivifie. Il s'ensuit que la possibilité de répétition du témoignage permet d'accorder une sorte d'immortalité aux instants passés. Chaque fois que le rite s'empare d'un espace et reconstruit le secret de l'intime, celui-ci s'inscrit dans une sorte d'éternité.

Cependant, l'ouverture à cette répétition du témoignage n'est possible que par l'exposition même de ce secret, où le témoignage est décodé par un tiers : « un destinataire capable de la même maîtrise »<sup>264</sup> que celle de celui qui témoigne. Derrida fait référence à la langue, mais il me semble que, pareillement, les objets domestiques, qui participent du quotidien, sont chargés de codes reconnaissables par tous. Si le témoignage se fait par le langage des objets, l'ouverture est vaste comme l'usage même des objets dans le quotidien.

Toutefois, au-delà du prolongement du secret de l'intime par le témoignage, un aspect particulièrement symbolique du rite contribue à la persistance de l'origine. Dans *Totem et tabou* Freud décrit et analyse le *mythe de la horde primitive*. Ce mythe montre la figure d'un père qui a une forte autorité, qui garde pour lui toutes les femmes et chasse ses fils à mesure qu'ils grandissent<sup>265</sup>. Se trouvant exclus et privés de femmes, la haine des fils augmente jusqu'à l'acte de tuer le père. Une fois cet acte commis, ils se rendent à un festin de cannibalisme pour célébrer et pour s'approprier, par l'incorporation, les vertus du père. Cependant, Freud remarque le repentir qui apparaît par la suite et

---

261. Derrida, *ibid.*, p. 33.

262. *Ibid.*, p. 35.

263. *Ibid.*, p. 44.

264. *Ibid.*, p. 39.

265. Sigmund Freud, *Totem et tabou*, 1912-1913, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1973, p. 162.

le sentiment de culpabilité qui s'empare de la « horde ». De là apparaît la figure du totem comme substitut du père mort et son culte. Ce que la mise à mort du père recherche est surtout de pouvoir accéder aux femmes, c'est-à-dire soulever l'interdiction du père par sa disparition. Néanmoins, les fils s'aperçoivent de l'impossibilité d'avoir des rapports sexuels avec les femmes de leur tribu, car de ce fait ils seraient tous devenus rivaux et en conséquence leur société serait ruinée. Ils se trouvent donc devant l'obligation d'imposer l'interdiction de l'inceste, comme une « obéissance rétrospective »<sup>266</sup>. La figure totémique commémore ce mythe en rappelant le phallus du père comme image de son pouvoir. Le père, après sa mort, devient « plus puissant qu'il ne l'avait jamais été de son vivant »<sup>267</sup>.

Ce que je voudrais prendre en compte dans la théorie de Freud sur la prohibition de l'inceste c'est le fait du commandement du père qui devient plus fort après sa mort. Les fils prolongent la loi imposée par le père, après sa disparition. L'interdiction de l'inceste ne fait que continuer ce que le père faisait de son vivant. En fait, ce que les fils établissent par le totem, c'est une continuité de la figure du père lui-même. Au-delà du *mythe de la horde primitive*, une suprématie donnée par la figure du père n'est pas nécessairement une prohibition. L'inconscient tend à prolonger le commandement primaire qui affecte surtout la survie de la société. Roland Barthes nous dit que « la Mort est la dure victoire de l'espèce »<sup>268</sup> en ce que « le particulier meurt pour la satisfaction de l'universel, si, après s'être reproduit comme autre que lui-même, l'individu meurt, s'étant ainsi nié et dépassé »<sup>269</sup>. Dès lors que la mort du père entraîne le dépassement de sa figure vers la continuité de l'espèce. Il semble alors que le commandement de l'*arkhè*, en tant qu'image du patriarche, soit lié au prolongement de la vie, à la survivance même. Ce qui persiste de l'origine, c'est la persistance elle-même. Ce que le rite prolonge, dans sa synthèse, c'est la continuité du « Vivant supérieur »<sup>270</sup> où la particularité peut s'universaliser et effacer la « mort totale »<sup>271</sup>.

---

266. Freud, *ibid.*, p. 165.

267. *Ibid.*, p. 164.

268. Roland Barthes, *La Chambre claire, op. cit.*, p. 113.

269. *Ibid.*

270. *Ibid.*

271. *Ibid.*

Images citées en Introduction



Moais à l'Île de Pâques et tête de moai au musée du Quai Branly à Paris.



Vallée de la Lune au désert d'Atacama, nord du Chili.  
Cette vallée est constituée de sable.

## BIBLIOGRAPHIE

### OUVRAGES GÉNÉRAUX

**ARDENNE** (Paul) .- *Art, le présent. La création plasticienne au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle* ; Paris, Éditions du Regard, 2009.

- *Un Art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation* ; 2002, Paris, Éditions Flammarion, Champs Arts, 2009.

**BARTHES** (Roland) .- *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

- *La Chambre claire. Note sur la photographie* ; 1980, Paris, Éditions Gallimard / Seuil, Cahiers du Cinéma, 2010.

- *Mythologies*, 1957, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

- *Système de la Mode*, 1967, Paris, Éditions du Seuil, 1983.

**BAUDRILLARD** (Jean) .- *Le Système des objets*, 1968, Paris, Éditions Gallimard, 1978.

**BENJAMIN** (Walter) .- *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (dernière version de 1939), traduit par Maurice de Gandillac, Paris, Éditions Gallimard, 2000.

**BERGSON** (Henri) .- *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit* ; 1939, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.

**DE MAISON ROUGE** (Isabelle) .- *Mythologies personnelles. L'Art contemporain et l'intime* ; Paris, Éditions Scala, 2004.

**DEBRAY** (Régis) .- *Jeunesse du sacré*, Paris, Éditions Gallimard, 2012.

**DELEUZE** (Gilles) .- *Proust et les signes*, 1964, Paris, Éditions PUF, 2011.

**DIDI-HUBERMAN** (Georges) .- *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images* ; Paris, Les Éditions de Minuit, 2000.

- *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise* ; Paris, Les Éditions de Minuit, 2001.

- *La Demeure, la souche, apparentements de l'artiste*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1999.

- *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* ; Paris, Les Éditions de Minuit, 2002.

**HUYGHE** (Pierre-Damien) .- *Le Devenir peinture*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1996.

**MAURON** (Véronique) .- *Le Signe incarné. Ombres et reflets dans l'art contemporain* ; Paris, Éditions Hazan, 2001.

**MICHAUD** (Philippe-Alain) .- *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Éditions Macula, 1998.

**MICHAUD** (Yves) .- *L'Art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique* ; 2003, Paris, Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2011.

**MOROSOLI** (Joëlle) .- *L'Installation en mouvement*, Paris, Éditions d'Art le Sabord, 2006.

**PASTOUREAU** (Michel), **SIMMONET** (Dominique) .- *Le Petit livre des couleurs*, 2005, Paris, Éditions du Panama, Points Histoire, 2007.

## ANTHROPOLOGIE, ARCHÉOLOGIE

**CUISENIER** (Jean) .- *Penser le rituel*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006.

**GUILAINE** (Jean) .- *Archéologie, science humaine*, entretiens avec Anne Lehoërff, Paris, Éditions Actes Sud / Errance, 2011.

**IACONO** (Alfonso M.) .- *Le fétichisme. Histoire d'un concept* ; Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

**KOLPAKTCHY** (Grégoire) .- *Livre des morts des anciens Égyptiens* (traduction et commentaires), 1954, Paris, Éditions Dervy-Livres, 2002.

**LÉVI-STRAUSS** (Claude) .- *Le Totémisme aujourd'hui*, 1962, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.

**TOBIA-CHADEISSON** (Michèle) .- *Le Fétiche africain. Chronique d'un « malentendu »* ; Paris, Éditions L'Harmattan, 2000.

## PHILOSOPHIE

**AGAMBEN** (Giorgio) .- *Profanations*, traduit par Martin Rueff, Paris, Éditions Payot & Rivages, Petite Bibliothèque, 2006.

**BONARDEL** (Françoise) .- *La Voie hermétique. Introduction à la philosophie d'Hermès* ; 2002, Paris, Éditions Dervy, 2011.

- *Philosophie de l'alchimie. Grand Œuvre et modernité* ; Paris, Presses Universitaires de France, 1993.

**DAGOGNET** (François) .- *Des détritius, des déchets, de l'abject. Une philosophie écologique* ; Éditions Le Plessis-Robinson : Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, 1997.

- *Rematéraliser : matières et matérialismes*, Paris, Éditions J. Vrin, 1985.

**DELEUZE** (Gilles), **GUATTARI** (Felix) .- *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2* ; 1980, Paris, Les Éditions de Minuit, 1994.

**DERRIDA** (Jacques) .- *Demeure. Maurice Blanchot* ; 1974, Paris, Éditions Galilée, 1998.

- *L'Écriture et la différence*, 1967, Paris, Les Éditions du Seuil, 1979.

- *Mal d'archive. Une impression freudienne* ; 1995, Paris, Éditions Galilée, 2008.

**JANKÉLÉVITCH** (Vladimir) .- *L'Irréversible et la nostalgie*, 1974, Paris, Éditions Flammarion, 2011.

**JULLIEN** (François) .- *De l'intime. Loin du bruyant Amour* ; Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 2013.

**LAPOUJADE** (David) .- *Puissances du temps. Versions de Bergson* ; Paris, Les Éditions de Minuit, 2010.

**MERLEAU-PONTY** (Maurice) .- *L'Œil et l'esprit*, 1964, Paris, Éditions Gallimard, 2006.

**PLATON** .- *Ménon* (vers 380 av. J.-C.), traduit par Monique Canto-Sperber, Paris, Éditions Flammarion, 1991.

- *Phédon* (vers 383 av. J.-C.), traduit par Monique Dixsaut, Paris, Éditions Flammarion, 1991.

**RICŒUR** (Paul) .- *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, 2000, Paris, Éditions du Seuil, 2003.

**ROSSET** (Clément) .- *Le Réel et son double. Essai sur l'illusion* ; 1984, Paris, Éditions Gallimard, 1993.

- SERRES** (Michel) .- *Atlas*, Paris, Éditions Julliard, 1994.  
 - *Le Tiers-Instruit*, Paris, Éditions François Bourin, 1991.

## PSYCHANALYSE ET PSYCHOLOGIE

- ANZIEU** (Didier) .- *Créer-Détruire*, 1996, Paris, Éditions Dunod, 2012.  
 - *Le Corps de l'œuvre*, 1981, Paris, Éditions Gallimard, 2009.  
 - *Le Penser. Du Moi-peau au Moi-pensant* ; Paris, Éditions Dunod, 1994.
- ANZIEU** (Didier), **MARTIN** (Jacques-Yves) .- *La Dynamique des groupes restreints*, 1968, Paris, Éditions Quadrige / PUF, 2007.
- DOR** (Joël) .- *Le Père et sa fonction en psychanalyse*, 1998, Toulouse, Éditions érès, 2012.
- FREUD** (Sigmund) .- *Introduction à la psychanalyse*, traduit par Serge Jankélévitch, 1921, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2011.  
 - *Métapsychologie*, traduit par Philippe Koepffel, 1915, Paris, Éditions Flammarion, Champs Classiques, 2012.  
 - *Totem et tabou. Interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs* ; traduit par Serge Jankélévitch, 1912-13, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1973.
- JUNG** (Carl Gustav) .- *Métamorphoses de l'âme et ses symboles. Analyse des prodromes d'une schizophrénie*, version de 1924, traduit par Yves Le Lay, 1953 ; Paris, Éditions Georg, Le Livre de poche, 1996.  
 - *Psychologie de l'inconscient*, version de 1942, traduit par Roland Cahen, 1952, Paris, Éditions Georg, Le Livre de poche, 1993.  
 - *Psychologie et alchimie*, version de 1951, traduit par Henry Pernet et Roland Cahen, 1970, Paris, Éditions Buchet/Chastel, 2010.
- TISSERON** (Serge) .- *Comment l'esprit vient aux objets*, Paris, Éditions Aubier, 1999.

## LITTÉRATURE

- ALLENDE** (Isabel) .- *La Maison aux esprits* (traduit par Claude et Carmen Durand), 1982, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2002.
- BECKETT** (Samuel) .- *L'Innomable*, 1954, Paris, Les Éditions de Minuit, 2011.

**BLANCHOT** (Maurice) .- *Le Pas au-delà*, 1973, Paris, Éditions Gallimard, 2008.

**COCTEAU** (Jean) .- *La Difficulté d'être*, 1983, Paris, Éditions du Rocher, Le Livre de Poche, 1989.

**CALDERÓN DE LA BARCA** (Pedro) .- *La Vie est un songe*, 1636, traduit par Lucien Dupuis, Paris, Éditions Gallimard, 2006.

**DEFOE** (Daniel) .- *Robinson Crusoé*, 1719, traduit par Pétrus Borel, 1959, Paris, Éditions Gallimard, collection Folio classique, 2001.

**ÉLUARD** (Paul) .- *Poésie ininterrompue*, 1946, Paris, Éditions Gallimard, 1981.

**KUNDERA** (Milan) .- *Le Livre du rire et de l'oubli*, traduit par François Kérel, Paris, Éditions Gallimard, 1979.

**PONGE** (Francis) .- *Pièces*, 1961, Paris, Éditions Gallimard, nrf, 1971.

**PROUST** (Marcel) .- *À la recherche du temps perdu - I : Du Côté de Chez Swann*, 1919, Paris, Éditions Gallimard, 1946.

- *À la recherche du temps perdu - VII : Le Temps retrouvé*, 1933, Paris, Éditions Gallimard, Folio Classique, 1990.

**SARTRE** (Jean-Paul) .- *Les Mots*, Paris, Éditions Gallimard, 1964.

**SOPHOCLE** .- *Antigone*, traduit par J. Bousquet et M. Vacquelin en 1897, Paris, Éditions Librio, 2005.

## COLLOQUES ET RECUEILS THÉMATIQUES

**BERTHET** (Dominique) (Directeur de la publication) .- *L'Art dans sa relation au lieu*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2012.

**CHIRON** (Éliane) et **LELIÈVRE** (Anaïs) (Directeurs de la publication) .- *L'Intime, le privé, le public dans l'art contemporain*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2012.

**CHIRON** (Éliane) (Directeur de la publication) .- *Migrations/Mutations. Paysages dans l'art contemporain* ; Paris, Publications de la Sorbonne, 2010.

- **LEENHARDT** (Jacques), « Itinérance et espace pictural dans l'œuvre de Lam », p. 15.

**JANIN** (Claude) (Directeur de la publication) .- *L'Animisme parmi nous*,

Paris, Presses Universitaires de France, 2009.

**LEBOVICI** (Élisabeth) (Directeur de la publication) .- *L'Intime*, 1998, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2004.

## REVUES ET CONFÉRENCES

**CHATEAU** (Dominique) .- « Fragments sur le fragment », in *Recherches en Esthétique*, N° 14, *Le Fragment*, Revue du C.E.R.E.A.P., sous la direction de Dominique Berthet, 2008.

**DE LA SOUDIÈRE** (Martin) (Directeur de la publication) .- *Seuils, passages*, revue *Communications*, N° 70, École des hautes études en sciences sociales, Centre d'études transdisciplinaires, Paris, Éditions du Seuil, mai 2000.

- CENTLIVRES (Pierre) .- « Rites, seuils, passages ».

- DE LA SOUDIÈRE (Martin) .- « Le Paradigme du passage ».

**DELEUZE** (Gilles) .- « Qu'est-ce que l'acte de création ? », Conférence donnée dans le cadre des mardis de la fondation Femis, 17 mai 1987.

**DUCHAMP** (Marcel) .- *Le Processus créatif* (intervention devant la Fédération Américaine des Arts), 1957, Paris, Éditions L'Échoppe, 1987.

**LACROIX** (Alexandre) (Directeur de la rédaction) .- *Marcel Proust à la recherche du temps perdu*, *Philosophie Magazine*, Hors-Série N° 16, janvier-février 2013.

## SITES INTERNET ET ARTICLES EN LIGNE

**ALOCCO** (Marcel) .- Site officiel de l'artiste, <http://www.alocco.com>

**HUGUES** (Patrice) .- Site officiel de l'artiste, <http://www.patricehugues.fr>, cahier 3, chapitre I.1.

**LLAGOSTERA M.** (Agustín) .- « *PATRONES DE MOMIFICACIÓN CHINCHORRO EN LAS COLECCIONES UHLE Y NIELSEN* », 2003, Chungará (Arica), 35(1), 5-22. Recuperado en 11 de junio de 2013, de [http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0717-73562003000100002&lng=es&tlng=es.10.4067/S0717-73562003000100002](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-73562003000100002&lng=es&tlng=es.10.4067/S0717-73562003000100002).

**RENAUD (B.)** .- « L'aura et la trace : de Walter Benjamin à Jacques Derrida », exposé, colloque « sur les traces de la trace », 1er décembre 2009. URL : <http://www.tache-aveugle.net/spip.php?article277>

**SWIDZINSKI (Jan)** .- « L'art comme art contextuel (manifeste) » (Inter : art actuel, n° 68, 1997, p. 46-50, Érudit [En ligne]. URL : <http://id.erudit.org/iderudit/46357ac>

## ÉCRITS D'ARTISTES

**BOLTANSKI (Christian), GRENIER (Catherine)** .- *La Vie possible de Christian Boltanski*, Paris, Éditions du Seuil, 2007.

**BOURGEOIS (Louise)** .- *Destruction du père, reconstruction du père. Écrits et entretiens 1923-2000* ; Paris, Éditions Daniel Lelong, 2000.

**KAHLO (Frida)** .- *Le Journal de Frida Kahlo, 1944-1954*, traduit par Rauda Jamis, France, Éditions du Chêne, Hachette Livre, 1995.

## CATALOGUES D'EXPOSITION ET MONOGRAPHIES

*Ana Mendieta, « Blood and Fire »*, Paris, Galerie Lelong, catalogue de l'exposition, septembre - octobre 2011, Galerie Lelong, 2011.

*Ellen Jilemnická*, monographie, éditeur Petr Wittlich, Éditions Gallery, Prague, 2011.

*Intense Proximité*, La Triennale 2012, Paris, Palais de Tokyo, guide de l'exposition, Centre national des arts plastiques et Éditions Artlys, 2012.

## DICTIONNAIRES

**CHEVALIER (Jean) et GHEERBRANT (Alain)** .- *Dictionnaire des Symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres* ; 1982, Paris, Éditions Robert Laffont S.A. et Éditions Jupiter, Collection Bouquins, 1999.

**COMTE-SPONVILLE (André) (préface)** .- *Dictionnaire de la philosophie*, Paris, Éditions Albin Michel, collection Encyclopædia Universalis, 2000.

**MARZANO (Michela) (Directeur de la publication)** .- *Dictionnaire du*

*corps*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007.

**PASTOUREAU** (Michel) .- *Dictionnaire des couleurs de notre temps : Symbolique et société*, 1984, Paris, Éditions Quadrige/PUF, Collection Bouquins, Dicos Poche Quadrige, 2009.

**PLON** (Michel) et **ROUDINESCO** (Élisabeth) .- *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1997.

## FILMS ET VIDÉOS

**AKERMAN** (Chantal) .- *La-bàs*, AMIP - PARADISE Films - Chemah I.S. Le Fresnoy, France - Belgique, 2006

- *News from home*, Carlotta Films, France - Belgique, 1976.

**BOUTANG** (Pierre-André) .- *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, avec Claire Parnet, Sodaperaga et Éditions Montparnasse, France, 2004.

**MOORHOUSE** (Jocelyn) .- *Le Patchwork de la vie*, Amblin Entertainment et Universal Pictures, États-Unis, 1995.

**NOLAN** (Christopher) .- *Memento*, Newmarket Capital Group, Team Todd, Summit Entertainment, États-Unis, 2000.

**SCHWERFEL** (Heinz Peter) .- *La Vie possible de Christian Boltanski, portrait fantôme de l'artiste*, Arte, 2010.

**SICILIANO** (Alain) .- Collection *Paroles de A à Z, Michel Butor*, Éditions Deixis, 2010. Entretien de 2007.

## TABLE DES ILLUSTRATIONS

1. Série *Arbre de vie*, Ana Mendieta, 1977, corps d'Ana Mendieta avec boue et arbre, photographie couleur documentaire d'une performance « Corps et terre » réalisée à Old Man's Creek, Iowa, États-Unis, Collection Ana Mendieta et Galerie Lelong, New York, p. 14.
2. *Apollo e Dafne*, Gian Lorenzo Bernini, 1622-25, sculpture en marbre, 243 cm de hauteur, Galleria Borghese, Rome, p. 15.
3. *Tronc Creux*, Giuseppe Penone, 2001, tronc d'arbre sculpté, photographie du processus de travail, p. 16.
4. *Matrice de sève*, Giuseppe Penone, 2009, sapin, résine d'épicéa, terre, cuire, métal, 48 m de longueur environ, exposée à l'École de Beaux-Arts de Paris, Cour vitrée, p. 16.
5. *Hon (elle)*, Niki de Saint Phalle, 1966, série *Nanas*, sculpture en matériaux divers, 28 m de longueur x 9 m de largeur x 6 m de hauteur, exposée au Moderna Museet de Stockholm, p. 17.
6. *The Passing*, Bill Viola, 1991, trois photogrammes de la vidéo, Electronic Arts Intermix, New York ; distribuée en Europe par C&S Entertainment, Amsterdam, p. 18.
7. *Chance*, Christian Boltanski, 2011, installation, pavillon français de la 54<sup>ème</sup> Biennale de Venise, p. 19.
8. *Ma Naissance*, Frida Kahlo, 1932, huile sur zinc, 30,5 x 35 cm, collection privée, p. 20.
9. *Mes grands-parents, mes parents et moi (Arbre généalogique)*, Frida Kahlo, 1936, huile et tempera sur zinc, 30,7 x 34,5 cm, Museum of Modern Art, New York, p. 21.
10. *Là-bas*, Chantal Akerman, photogramme du longmétrage, AMIP - PARADISE Films - Chemah I.S. Le Fresnoy, France - Belgique, 2006, p. 23.
11. **Gauche** : *Him*, Maurizio Cattelan, 2001, cire, cheveux, résine de polyester, 101 x 41 x 53 cm, Galerie Perrotin, New York. **Droite** : *La Nonna ora*, Maurizio Cattelan, 1999, cire, cheveux, fibre de verre, pierre, tapis, dimensions variables, Galerie Perrotin, New York, p. 25.

12. Poteau cérémoniel *rewe*, population Mapuche, Chili, Patagonie, 20<sup>e</sup> siècle, taille en bois, musée du Quai Branly, Paris, p. 26.
13. *Le Nez*, Sophie Calle, 2000, un texte encadré et une photographie noir et blanc encadrée, 50 x 50 cm (texte), 170 x 100 cm (photographie), Galerie Perrotin, New York, p. 28.
14. *Ma nourrice et moi*, Frida Kahlo, 1937, huile sur zinc, 30,5 x 37 cm, musée Dolores Olmedo Patiño, Mexico, p. 31.
15. *Portrait de famille*, M. Serra, 2010, huile sur toile, 100 x 160 cm, Santiago, p. 34.
16. *Famille*, Gerhard Richter, 1964, huile sur toile, 150 x 180 cm, collection privée, p. 36.
17. *Santiago 1961*, M. Serra, 2011, acrylique sur toile, 150 x 190 cm, Paris, p. 37.
18. *Spores 1*, Loris Gréaud, 2012, installation avec 35 pièces uniques, dimensions variables, exposition Galerie Yvon Lambert, Paris, p. 40.
19. Effigie d'ancêtre, culture Bembe (Congo), fin du 19<sup>e</sup> siècle, coton, herbe, feuillage, éléments du corps du défunt, 45 x 25,2 x 27,5 cm, musée du Quai Branly, Paris, p. 43.
20. Reconstruction graphique actuelle du « paquet funéraire » N° 2569 datant du 3690 av. J.-C., collection Uhle et Nielsen, musée de l'Université de Tarapacá, patrimoine Chinchorro, Arica, Chili, p. 47.
21. *Ouroboros* (illustration), figure utilisée par C. G. Jung dans *Psychologie et alchimie* (fig. 147), tirée du *Codex Marcianus*, p. 49.
22. *Les Objets de l'absence*, M. Serra, 2011, installation avec mobilier, documents, images d'archive de famille, vêtements, livres, objets du Chili et texte imprimé, environ 3 x 4 m, Paris, p. 51.
23. *Partieron (C'est parti)*, M. Serra, 2012, installation avec vidéo sur écran, documents, images d'archive, trophées hippiques, objets du Chili, Paris, p. 63.
24. *Daylight blue, sky blue, medium blue, yellow*, Ann Veronica Janssens, 2013, brouillard artificiel, filtres colorés, exposition Dynamo, Galeries

nationales du Grand Palais, Paris, p. 65.

25. Photographie de la salle de lecture de la bibliothèque d'histoire de l'art d'Aby Warburg, 1927, archive de l'Institut Warburg, p. 67.

26. Tapis de la culture Mapuche, Chili, début du 20<sup>e</sup> siècle, laine de mouton noire et blanche, 124 x 68 x 1,5 cm, musée du Quai Branly, Paris, p. 74.

27. *La Peinture en patchwork*, « *Anche lo* », fragment n° 68, Marcel Alocco, 1976, tissu et peinture, 213 x 145 cm, Galerie Depardieu, Nice, p. 77.

28. *Para-Production*, Ni Haifeng, 2008, installation avec fragments de tissu, machines à coudre, textes, photographies et son, dimensions variables, collection de l'artiste, Hong Kong, p. 78.

29. *Le Patchwork de la vie*, photogramme du film de Jocelyn Moorhouse, 1995, Amblin Entertainment et Universal Pictures, Etats-Unis, p. 78.

30. Photographies de famille : Gestuelle de travail de mon père et de ma mère, p. 79.

31. *Fragments de là-bas*, M. Serra, 2012, tissu rapiécé, déchets de la production de vêtements de travail, Santiago - Paris, p. 81.

32. Trois photographies de momies, datant environ du 2500 au 700 av. J.-C., trouvées dans la zone du désert d'Atacama, au nord du Chili, p. 83.

33. Deux photographies de mode, collection *Mummification*, Iris Van Herpen, 2009, Amsterdam Fashion Week, p. 84.

34. *Pink Days and Blue Days*, Louise Bourgeois, 1997, installation avec vêtements, bronze, os, caoutchouc, verre, acier et matériaux divers, 297.2 x 221 x 221 cm, Whitney Museum of American Art, New York, p. 86.

35. *River of oblivion*, Naoko Yoshimoto, 2008, installation avec vêtements blanchis, dimensions variables, collection de l'artiste, Tokyo, p. 87.

36. *Prendre la parole*, Christian Boltanski, 2005, installation avec divers matériaux et son, dimensions variables, Galerie Marian Goodman, Paris, p. 87.

37. *Manteau (7 poches)*, Ellen Jilemnická, 1980, sculpture en pierre de grès, 90 cm de hauteur, Galerie hl. m., Prague, p. 88.

38. *Paillasson*, Ellen Jilemnická, 1988, sculpture en pierre de grès, 35 x 73 x 52 cm, collection de l'artiste, Prague, p. 88.
39. *Personnes*, Christian Boltanski, 2010, installation avec vêtements usés, exposition Monumenta 2010, Nef du Grand Palais, Paris, p. 90.
40. *Traces et dialogues* (1), Kaarina Kaikkonen, 2013, installation avec vêtements usés, dimensions variables, exposition au Musée de la Mémoire et des Droits de l'Homme, Santiago du Chili, p. 91.
41. *Traces et dialogues* (2), Kaarina Kaikkonen, 2013, installation avec vêtements usés, dimensions variables, exposition au Musée des Beaux-Arts, Santiago du Chili, p. 92.
42. *Embaumé 1*, M. Serra, 2013, robe de fille en laine blanche, amidonnée, bottines en laine blanche, valise ancienne, Paris, p. 93.
43. *Embaumé 2*, M. Serra, 2013, chemise blanche usée, amidonnée, fil à coudre blanc, Paris, p. 93.
44. Photographie de l'installation de *Embaumé 1* et *Embaumé 2*, en vis à vis, M. Serra, mars 2013, exposition Juste Avant N° 4, Galerie Michel Journiac, Paris, p. 94.
45. *Shibboleth*, Doris Salcedo, 2007, exposition à la Tate Modern, Londres, p. 100.
46. *Tectonic*, Yto Barrada, 2004, modèle en bois avec des continents mobiles, 122 x 200 cm, Galerie Sfeir-Semler, Hamburg/Beirut, p. 101.
47. Ébauche pour l'accrochage de l'installation *Rite de passage* (retouche numérique), envisagé pour la salle 520 du centre Saint-Charles, p. 104.
48. Esquisse de l'installation *Rite de passage*. Dessin numérique, p. 104.

## INDEX DES NOMS

- AGAMBEN, Giorgio : p. 8, 64, 72, 99.  
AKERMAN, Chantal : p. 23, 24.  
ANZIEU, Didier : p. 6, 19, 20, 26, 31, 41, 46, 83, 84, 85.  
BARTHES, Roland : p. 12, 27, 29, 33, 34, 35, 40, 61, 107.  
BAUDRILLARD, Jean : p. 44, 45, 72.  
BENJAMIN, Walter : p. 29, 34.  
BERGSON, Henri : p. 52, 53, 54, 55, 59.  
BLANCHOT, Maurice : p. 97, 98, 99.  
BOLTANSKI, Christian : p. 18, 58, 87, 89, 90, 91.  
BOURGEOIS, Louise : p. 58, 79, 86.  
BUTOR, Michel : p. 6, 77.  
CALLE, Sophie : p. 27, 28, 102.  
COCTEAU, Jean : 95, 105.  
CUISENIER, Jean : p. 68, 102.  
DELEUZE, Gilles : p. 4, 5, 6, 7, 32, 55, 59, 60, 61, 62, 64, 73, 76, 77.  
DERRIDA, Jacques : p. 55, 56, 57, 58, 105, 106.  
DIDI-HUBERMAN, Georges : p. 5, 6, 7, 12.  
FREUD, Sigmund : p. 6, 40, 69, 70, 89, 106, 107.  
JANKÉLÉVITCH, Vladimir : p. 23, 24.  
JULLIEN, François : p. 11.  
JUNG, Carl Gustav : p. 10, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 23, 24, 25, 28, 29, 31, 32, 33, 38, 39, 41, 42, 44, 48, 52, 56, 57, 67, 68, 76, 82, 96, 97, 99.  
KAHLO, Frida : p. 20, 21, 22, 30, 31.  
KAIKKONEN, Kaarina : p. 90, 91, 92.  
MENDIETA, Ana : p. 14.  
PENONE, Giuseppe : p. 15, 16, 17, 18.  
PLATON : p. 28, 32, 33, 70, 96, 97.  
PROUST, Marcel : p. 4, 5, 6, 12, 31, 32, 54, 55, 56, 59, 60, 61, 62, 68.  
RICŒUR, Paul : p. 56, 58.  
ROSSET, Clément : p. 8, 69, 70.  
TISSERON, Serge : p. 45, 46, 47, 48, 85, 86, 87.

## INDEX DES NOTIONS

- Absence (s) : p. 6, 24, 30, 33, 34, 35, 40, 45, 50, 55, 59, 70, 72, 80, 89, 90.
- Alchimie : p. 8, 39, 41, 42, 48, 49, 52, 80, 96.
- Âme : p. 13, 32, 33, 39, 40, 41, 45, 48, 52, 53, 57, 62, 71, 88, 95, 96, 97, 99.
- Ancestral (e) : p. 10, 12, 13, 21, 26, 28, 29, 39, 43, 44, 68, 74, 77, 101, 105.
- Ancêtre (s) : p. 10, 23, 24, 25, 26, 33, 38, 43, 44, 74.
- Apprentissage : p. 31, 32, 33, 59.
- Après-coup : p. 88, 89.
- Arbre généalogique : p. 21, 22.
- Archétype (s) : p. 10, 12, 13, 17, 18, 23, 24, 29, 33, 38, 49, 56.
- Archive (s) : p. 4, 12, 29, 36, 40, 50, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 61, 90.
- Commémoration : p. 68, 90.
- Concomitance : p. 18, 19, 67, 80.
- Conjonction : p. 48, 49, 50, 97, 105.
- Conservation : p. 31, 82, 83, 84, 87, 88, 89, 92, 95.
- Corps : p. 7, 14, 15, 17, 18, 21, 25, 27, 40, 41, 43, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 67, 72, 73, 75, 76, 79, 80, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 95, 96, 97, 100, 101, 102.
- Dédoublement : p. 69, 70, 95, 105.
- Écart : p. 8, 11, 15, 40, 41, 62, 66, 69, 71, 82, 89.
- Embaumement : p. 46, 82, 83, 84, 92.
- Enfance : p. 17, 18, 22, 29, 30, 31, 34, 38, 41, 80, 92, 102.
- Enveloppe corporelle : p. 47, 50, 83.
- Fétiche : p. 48, 71, 72, 76, 82, 96.
- Fétichisation : p. 48, 49, 50, 71.
- Filiation : p. 49, 57, 62, 92.
- Fonction transcendante : p. 19.
- Fragment (s) : p. 27, 28, 50, 72, 75, 76, 78, 79, 80, 88, 89, 105.
- Illusion : p. 69, 70, 90, 95, 96, 105.

- Image mentale : p. 52, 55, 58, 59, 61.
- Imagination : p. 62, 89, 96.
- Immortalité : p. 44, 97, 106.
- Incarnation : p. 24, 40, 55.
- Inconscient : p. 6, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 18, 19, 20, 26, 28, 29, 31, 32, 33, 38, 39, 42, 43, 44, 56, 100, 105, 107.
- Intime : p. 10, 11, 12, 18, 20, 21, 22, 28, 29, 30, 33, 34, 38, 39, 40, 41, 42, 49, 56, 57, 62, 64, 68, 70, 72, 86, 97, 105, 106.
- Matrice : p. 15, 16, 17, 18, 41, 79.
- Mémoire : p. 4, 5, 6, 9, 10, 13, 18, 24, 28, 32, 33, 39, 40, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 66, 68, 89, 90, 91, 92, 101, 103, 105.
- Mercurius*, Mercure : p. 48, 52, 53, 80, 97.
- Mère : p. 10, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 24, 29, 30, 34, 36, 79, 98, 99, 102.
- Métamorphose : p. 14, 15, 52.
- Migrant (s) : p. 8, 9, 22, 105.
- Moi-peau : p. 46, 83, 84, 85.
- Momie (s) : p. 46, 50, 82, 83, 88.
- Mort (e) (s) : p. 2, 4, 7, 8, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 25, 33, 35, 42, 43, 52, 58, 59, 66, 68, 70, 71, 79, 80, 82, 83, 88, 90, 91, 96, 97, 99, 101, 102, 104, 105, 107.
- Mutation : p. 8, 9, 15, 39, 95, 96.
- Nomade : p. 76, 77, 80.
- Objet (s) : p. 3, 4, 8, 9, 29, 34, 35, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 64, 66, 68, 69, 70, 71, 82, 84, 85, 86, 88, 95, 102, 103, 105, 106.
- Origine (s) : p. 4, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 20, 21, 22, 23, 26, 27, 28, 33, 35, 36, 38, 39, 40, 41, 42, 56, 57, 59, 61, 64, 68, 70, 74, 85, 97, 105, 106, 107.
- Ouroboros : 48, 49, 97.
- Parenté : p. 11, 18, 22, 33, 42, 80.
- Passage : p. 7, 8, 14, 17, 21, 64, 68, 71, 80, 95, 96, 97, 99, 100, 101, 102, 103.

- Passé : p. 2, 4, 8, 9, 10, 11, 12, 18, 26, 29, 33, 40, 42, 52, 53, 54, 56, 58, 59, 60, 61, 62, 64, 69, 70, 83, 86, 89, 91, 102, 105, 106,
- Patriarche : p. 24, 49, 71, 107.
- Père : p. 10, 16, 17, 24, 25, 30, 33, 34, 56, 57, 58, 59, 62, 72, 77, 79, 92, 98, 99, 102, 106, 107.
- Photographie (s) : p. 4, 12, 14, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 50, 54, 67.
- Réalité : p. 7, 29, 35, 69, 70, 71.
- Réel : p. 4, 5, 8, 19, 22, 29, 35, 61, 69, 70, 90, 95, 100, 105.
- Réminiscence (s) : p. 10, 11, 12, 21, 28, 30, 32, 33, 34, 36, 37, 38, 39, 54, 105.
- Repère (s) : p. 3, 4, 5, 6, 8, 9, 12, 33, 65, 66, 105.
- Résistance : p. 6, 7, 8, 9, 11, 67, 68, 69, 105.
- Restitution : p. 6, 24, 28, 31, 33, 59, 71, 73, 75, 77, 79, 95.
- Rite (s) : p. 7, 9, 16, 25, 26, 38, 39, 48, 64, 65, 66, 67, 68, 70, 72, 73, 74, 75, 77, 78, 82, 83, 84, 87, 88, 89, 92, 95, 97, 99, 102, 103, 105, 106, 107.
- Signe (s) : p. 5, 12, 32, 44, 55, 59, 60, 61, 62, 65, 66, 85.
- Signifiant : p. 61, 62.
- Signifié : p. 32, 61.
- Souche : p. 12, 13, 14, 17, 20, 21, 22, 23, 26, 27.
- Souvenir (s) : p. 4, 5, 6, 10, 12, 24, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 36, 38, 40, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 61, 64, 66, 68, 89, 90, 91, 92, 98, 100, 105.
- Synthèse : p. 38, 68, 69, 82, 107.
- Témoignage : p. 35, 36, 56, 86, 105, 106.
- Temps : p. 3, 4, 5, 7, 9, 11, 12, 29, 31, 32, 36, 40, 44, 45, 53, 54, 55, 59, 61, 62, 66, 68, 69, 70, 74, 83, 85, 88, 89, 90, 91, 92, 98, 102,
- Trace (s) : p. 12, 37, 55, 57, 58, 71, 72, 76, 77, 83, 86, 89.
- Transfert : p. 29, 42, 43.
- Transmigration : p. 40, 52, 53, 95, 104.
- Transmutation : p. 38, 39, 40, 41, 42, 43, 48, 52, 56, 57, 61, 64, 67, 103.
- Unité : p. 26, 38, 44, 62, 68, 69, 71, 72, 75, 76, 80, 86, 91, 92, 105.

## TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	
Se repérer.....	3
I - RÉMANENCE DE L'ORIGINE.....	10
1- Souche.....	12
2- Réminiscences.....	28
II - TRANSMUTATION.....	38
1- Objets animés.....	40
2- Mémoire incarnée.....	52
III - RITES.....	64
1- Restitution.....	71
2- Conservation.....	82
3- Passage.....	95
CONCLUSION	
Témoignage et continuité.....	105
Annexe.....	108
Bibliographie.....	109
Table des illustrations.....	117
Index des noms.....	121
Index des notions.....	122