

Les corps de l'invisible

Julie Thiébault

▶ **To cite this version:**

Julie Thiébault. Les corps de l'invisible. Art et histoire de l'art. 2014. dumas-01071215

HAL Id: dumas-01071215
https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01071215

Submitted on 3 Oct 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.

Les Corps de l'invisible

sous la direction de Michel Sicard

Julie **THIÉBAULT**

Master 2 Arts de l'image et du vivant
Université Paris I Panthéon-Sorbonne
UFR Arts plastiques et Sciences de l'art
2013-2014 j.thiebault.75@gmail.com

SOMMAIRE 1

Introduction 4, 5

I. **La précarité de la condition humaine**
1. L'instant suspendu 6, 7, 8
2. Fossiles vivants 9, 10, 11, 12
3. La danse comme écriture de l'espace 13, 14, 15, 16, 17
4. La peau médiatrice 18, 19, 20, 21
5. Corps nu : fragile ou revendicateur 21, 22, 23, 24, 25

II. Pensée globale et fragmentée
1. L'anecdote, oeuvre de vérité 26, 27, 28, 29, 30
2. Totipotentialité ou le mythe de Protée 31, 32
3. Le fragment, une entité à part entière 32, 33, 34, 35, 36
4. Mon ventre, mon cerveau 36, 37, 38
5. Principe de la masse 39, 40, 41

III. Hantologie, ou surgissement de l'invisible
1. Dans le musée de ma mémoire 41, 42, 43, 44, 45
2. L'image survivante 45, 46, 47, 48
3. L'Aphrodite anadyomène 49, 50, 51
4. Projection et corps écran 51, 52, 53, 54
5. Le vide comme spécification de l'espace 55, 56, 57, 58
6. Le fantasme du masque : cache ou révélateur 58, 59, 60, 61

IV. Négation de la corporéité
1. Épanchement et expansion 61, 62, 63, 64, 65, 66
2. Les sans-visages : sans identité ? 66, 67, 68, 69, 70, 71
3. Le cheveu, inerte et pourtant vivant 71, 72, 73, 74, 75
4. Le nid comme matrice 75, 76, 77, 78
5. Figures déviantes : zombies et possédés 78, 79, 80, 81, 82
6. Figure du double : individu du non-lieu 83, 84, 85, 86

V. Incertitude contemporaine : retour à l'archaïque

1. Esprits de la surnature : rencontres modernes 87, 88, 89, 90, 91
2. Rites et croyances 92, 93, 94, 95
3. Le mouvement, générateur d'ordre 95, 96, 97, 98
4. La peur, cause de régression 99, 100, 101, 102, 103
5. L'animal, enjeux humain 103, 104, 105, 106, 107

Conclusion 108, 109

Bibliographie 110, 111, 112, 113

Illustrations 8, 9, 10, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 19, 21, 22, 23, 24, 27, 28, 29, 30, 33, 34, 35, 38, 40, 42, 43, 44, 46, 48, 50, 52, 54, 56, 57, 59, 60, 64, 66, 67, 69, 70, 73, 74, 75, 77, 78, 80, 81, 85, 90, 91, 94, 98, 102, 105, 106

Index Noms 114, 115, 116

Index Notions 117, 118

« *Il n'existe pas d'objet d'amour : pas de visage ou de corps dont on puisse s'éprendre, mais une infinité de visages et de corps qui voltigent autour de la personne aimée* », Clément Rosset, *L'invisible*, Les Éditions de minuit, 2012

Tout comme il n'existe pas d'objet d'amour unique, il n'existe pas de réponse absolue quant à mon sujet de recherche. Mais quel est-il ? Il est important de dégager la problématique à laquelle je propose de répondre au sein de ce mémoire. Elle entretient un rapport étroit tant avec ma pratique plastique qu'avec mes recherches théoriques. Ma problématique est la suivante : Comment parvenir à définir le vivant, au travers de notre relation au monde visible et invisible, par le biais du geste, du mouvement et de la création plastique ? Bien sûr, il n'est pas envisageable d'apporter une réponse unilatérale et absolue à ce questionnement. Pourtant je tente, via ce mémoire, de proposer des explications et des alternatives à la délicate thématique du vivant. Mes recherches m'ont confortée sur un point, le vivant n'a pas de forme définie, il est complexe, multiple et omnipotent. Il n'a pas une, mais des définitions, comme il n'existe pas un, mais des rapports au vivant et donc au monde. Le geste et plus globalement le mouvement est l'un des axes que j'ai choisi afin de tenter de donner une réponse au vivant. Faisant partie intégrante de celui-ci, le mouvement est une nécessité de la vie et donc de l'humain. Au coeur de notre propos, l'humain permet d'ouvrir les frontières du vivant. Il n'est bientôt plus le centre de mes recherches, mais l'un des pôles qui permet d'atteindre d'autres espaces, tels que l'invisible, l'animal, voire le mort, par le biais de la figure du zombie. Ainsi tout d'abord, nous débuterons par un questionnement autour de la condition humaine. Je romps avec l'idée d'une existence humaine toute-puissante, puisque j'interroge sa précarité, et ce qui la fragilise vis-à-vis de son environnement. J'approfondis les notions d'instants, de corps fossiles, de peau, et de danse, moyen par lequel l'humain, grâce à son corps, peut interagir et dialoguer avec son espace. Ensuite cela nous mène à examiner l'individu et ses fragments d'existence comme vérités. Au sein d'une masse, l'individu peut prétendre à être autre chose qu'un seul rouage du monde. Il fait partie intégrante d'une société et sans lui tout peut s'écrouler. Ce qui crée une pensée globale, ce sont tous les faits, les fragments de vie, les individus existants. Derrière l'existant tangible, dirons-nous, se tient ce qui m'a longuement intéressée. Interroger le vivant, c'est déjà soulever le voile du mort, du fantôme qui hante l'humanité et toute création plastique. En effet l'image est le biais par lequel les fantômes du passé se révèlent à nous. J'examine ainsi le concept de survivance, et le principe de projection, le corps quittant le statut de forme pour celui d'espace traversé de flux. Par conséquent nous traiterons de la matière, constituante du vivant, qui s'épanche et prolifère, notamment au travers de la figure du zombie, être de dévoration et d'expansion, qui nous permet d'introduire l'idée d'un monde des vivants perméable à celui des morts et de l'au-delà. Notre société

est actuellement sujette à beaucoup d'inquiétude de la part de certains. La peur, provoquée par l'incertitude quant au futur provoque un retour à l'archaïque, aux principes qui ont fondé la société. Face à cette peur et à cette régression, d'autres prônent un mouvement salvateur, par lequel la société et le monde pourraient renaitre. La vie nécessite le mouvement, et sans lui, le vivant risque l'inertie et la mort. Certaines sociétés ont bien perçu l'importance de l'harmonie du monde. Parralèlement à notre société qui sépare monde des vivants (visible) et monde des morts (invisible), ces sociétés et tribus négocient avec le monde de l'invible, tantôt appelé surnature, tantôt monde des esprits. Quoiqu'il en soit, l'invisible ici, gère l'harmonie du monde visible, et chacun dépend donc de l'autre. Cette dépendance, nous avons actuellement tendance à l'annihiler complètement. C'est pourquoi mes oeuvres et mes recherches proposent de renouer avec le monde du vivant, tant visible qu'invisible, en ouvrant les frontières des différentes espèces existantes. Il s'agit de rejoindre le cercle du vivant duquel nous nous sommes depuis bien trop longtemps exclus.

I. La précarité de la condition humaine

« Une chose vivante peut mourir. »[1]

« Le monde est bien une totalité animée par le souffle qui traverse toute chose, aucune partie ne peut en être divisée sans perdre immédiatement son sens. »[2]

1. L'instant suspendu

«L'instant chaque fois unique, sans cesse recommencé, où l'on saisit en un seul mouvement l'apparition et la disparition du temps (...) l'énonciation prend sens au milieu et dans le mouvement d'une succession d'énoncés qui l'annulent aussitôt comme énonciation.»[3]

« Ce qui est à venir nous distrait de ce qui est immédiatement présent »[4] nous dit le peintre Marc Desgrandchamps[5]. Qu'entend-il par là ? Au travers de cette maxime on s'aperçoit que la meilleure appréhension que l'on peut avoir de l'instant est bien de rompre avec toute attente et donc avec le futur. Ce que nous conseille ici le peintre est de renouer avec le présent, autrement dit, l'*instant T*. Mais peut-on réellement vivre continuellement dans cet instant qui est par essence éphémère ? Pollués par la projections de nos angoisses nous sommes parfois incapables de simplement être présents à nous-même. Par ces mots, le plasticien français Marc Desgrandchamps approuve une existence consciente de sa présence et de son présent. Dans mes oeuvres *Ernest* et *Carnivore*, l'absence d'action soudaine annihile toute surprise et provoque peut-être, voire sûrement déception et frustration. Par ces expériences visuelles, le temps est ralenti, mais est-il inexistant ? L'absence d'action grandiose ne signifie pas la non existence d'action, ni de ce fait, la non existence du temps. En effet, prenons le parti d'Anne Cauquelin, auteur du livre

1 W.J.T. Mitchell, *What do pictures want ? The lives and loves of images*, Chicago, University of Chicago Press, 2005, p. 52.

2 Anne Cauquelin, *Fréquenter les incorporels*, PUF, Paris, 2006, p. 17.

3 Ibid., p. 32

4 Propos recueillis lors de l'interface du 11 décembre 2013 à la Sorbonne, organisée par M.Comte et M.Lageira.

5 Marc Desgrandchamps est un peintre français né en 1960. Il travaille autour des notions de transparence, de fluidité, et interroge le statut des images.

Fréquenter les incorporels. Afin de bien saisir son propos, faisons un rapide état des lieux du concept des incorporels. Ceux-ci sont indifférents et indissociables de ce qu'ils accompagnent, voire constituent. Prenons l'exemple du vide. Le vide n'est pas l'antonyme du plein, il est l'une des composantes de celui-ci. Si un objet vient à occuper ce vide, il devient un lieu; lorsque celui-ci se retire, il redevient vide. Il est indifférent dans le sens qu'il peut recevoir n'importe quelque corps. Il devient alors signifiant. Le temps est à considérer de la même manière. Loin d'être linéaire, le temps se compose d'évènements. Je préfère d'ailleurs le terme d'évènement à celui d'action pour qualifier mes œuvres. En effet, tant dans *Totentanz* (2012), *Le sein de ma mère* (2013), que dans mes vidéos les plus récentes *Ernest* et *Carnivore* (2013), « ce qui existe seulement, c'est le présent, le moment – ou l'instant (...) qui donne un corps à l'atemporel et le fait devenir temps. »[6]. C'est l'acte qui définit le temps, ici répété par le procédé technique de l'enregistrement. Le temps existe seulement durant l'acte performatif, et n'est plus une fois l'action terminée. *Ernest* et *Carnivore* ne sont pas des TGV ni des BOEING A380, mais sûrement et simplement des barques flottant sur les rives d'un fleuve japonais. L'instant, s'il peut être vécu en toute simplicité, peut également être décisif, aussi tranchant qu'une lame bien aiguisée, et bousculer une vie, voire une humanité. C'est ce que Natacha Nisic[7] semble nous retranscrire de part ses oeuvres *e* et *f*[8], réalisées après ses différents voyages dans la région de Fukushima au Japon. Ces fragments vidéos retracent respectivement le tremblement de terre de 2008, et le tsunami faisant suite à la catastrophe nucléaire de 2011 dans cette même région de Fukushima. Les lettres sont tirées d'une sorte d'alphabet catastrophe, où *e* et *f* résonnent comme l'instant de rupture. D'ailleurs il existe pour l'artiste dans ces catastrophes, trois temps : le temps d'avant, insouciant, le temps de la rupture (28s aura duré le tremblement de terre), et le temps d'après (infini pour Fukushima, tant l'irradiation n'a aucune limite). L'instant est dans le même temps tellement court, mais terriblement dilaté sous le coup de l'action. Mes plans séquences dilatent de la même manière le temps de l'action, de la non-action dirons-nous, et ralentissent l'existence, comme

6 A. Cauquelin, *Fréquenter les incorporels*, op. cit., p. 63.

7 Natacha Nisic est une artiste vidéaste et photographe française. Elle a fait l'objet de nombreuses expositions où la question de l'image est mise en jeu.

8 *e* qui signifie image en japonais, montre la région de Fukushima, meurtrit par le terrible tremblement de terre de 2008. *f*, montre cette même région, mais cette fois après la catastrophe nucléaire qui a provoqué un tsunami dévastateur.

un appel à la présence, à notre présence. Ils permettent l'existence du temps qui devient cet espace disponible et habitable. L'acte impose une double existence, celle du temps et du corps de l'action.





Natacha Nisic, *e*, 2009

2. Fossiles vivants

«Le geste révèle sa nature de fantôme : c'est un mouvement revenant qui fait danser le présent moulé dans l'immémorial.»[9]

Les mouvements et les gestes sont fragiles. En effet, qu'est-ce qu'une posture sinon un arrêt sur image, un arrêt dans le temps ? Dans son *Catalogue des gestes*[10] Natacha Nisic offre une palette des multiples gestuelles des mains qu'elle a pu observer autour d'elle, filmées en gros plans et détachées de tout contexte spatio-temporel. Obsession pour nos dix doigts qu'elle mesure comme étant un vocabulaire infini, un langage propre à chacun. Faire un geste et refaire un geste n'a pas la même portée, puisque le réitérer revient à se singer soi-même, dans un jeu de mime parfois grotesque, mais souvent habituel. En effet, nous sommes habités par notre gestuelle, nos tics et nos tocs, notre manière de tenir une cigarette ou une façon de replacer une mèche de cheveux derrière notre oreille.



Natacha Nisic, *Catalogue de gestes*, 1995

9 Georges Didi-Huberman, *L'image survivante : Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Éditions de minuit, Paris, 2002.

10 Le *Catalogue des gestes* de Natacha Nisic répertorie tous les gestes qu'elles croisent au cours de sa vie. Selon elle, les gestes sont un langage propre à chacun, des codes de transmission.

Serions-nous alors des *fossiles vivants*[11], pour reprendre l'expression de Georges Didi-Huberman d'après Aby Warburg ? Nos mouvements, notre gestuelle est une cristallisation inconsciente d'une intériorité, voire d'une culture. Propre à chacun, elle tend à s'unifier en société, notamment au sein des différentes classes sociales. Mohamed Bourouissa[12] en a fait l'expérience dans sa série photographique de 2010 *Périphérique*. L'artiste saisit, à la manière du compositeur visuel Jeff Wall, des jeunes issus de la périphérie urbaine, dans des situations qui n'ont pas lieu au moment où le doigt appuie sur le déclencheur, mais qui n'en restent pas moins révélatrices d'un climat, d'une réalité sociale. Les poses et les postures, voire les regards sont banals, pourtant ils vont créer l'instant de tension ultime.



Mohamed Bourouissa, *Périphérique*, 2010

11 G. Didi-Huberman, L'image survivante : Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg, op. cit.

12 Mohamed Bourouissa est un artiste français né en Algérie. Photographe et sculpteur, il est aujourd'hui représenté par la galerie Kamel Mennour. Il se fait connaitre notamment avec sa vidéo intitulée *Temps mort*, court film réalisé grâce aux échanges vidéo avec un détenu.



Jeff Wall, *Insomnia*, 1994

Moins culturelle, plus intime, ma fossilisation active, qui se déroule au sein de *Carnivore* tend à jouer avec le mouvement du drapé sous lequel le corps demeure durant un laps de temps plutôt court. Pendant quelques minutes le corps habite le drapé au travers duquel mes mouvements révèlent une cristallisation vivante des refoulements et des fantasmes; c'est ce que Didi-Huberman appelle le pathosformel[13]. La gestuelle procéderait en quelque sorte à un langage inconscient ou pré-conscient qui userait de ce stratagème afin de se dévoiler à la conscience. Dans l'idée de fossile, il y a comme un goût amer de déjà fini, de nostalgie d'un temps que pourtant nous sommes en train de vivre. Si le mouvement du drapé épouse en symbiose la fleur de *Carnivore*, la vidéo *Totentanz* tend à complexifier ce rapport entre les corps. Deux images s'imbriquent dans un même espace. Images qui se superposent, s'annulent et se complètent. Elles fonctionnent ensemble, dépendent

13 G. Didi-Huberman, L'image survivante : Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg, op. cit.

l'une de l'autre. L'image, que l'on juge suave dans *Carnivore* est ici nue, brute, primaire. Dans ce degré quasi zéro de décors, le drapé entre en mouvement et fait vivre l'espace. Il devient plastique (en tant que matière élastique et malléable). Le tissu devient un module qui répond aux impulsions et du corps projeté, et du corps qui l'anime, telle une statue grecque qui se serait extrait de son socle. La fleur de *Carnivore*, quant à elle, tournoie, éclôt, et se referme lorsque je la brusque de mon voile. Elle se replie sur mon cocon, et s'exprime une fois libérée. Majestueuse, elle ne faiblit jamais, et ne mourra d'aucune mort, dans un mouvement perpétuel.



Julie Thiébault, *Carnivore*, 2013, vidéo 01'53

3. La danse comme écriture de l'espace

« Tel est le présent de la parole, du dire, un énoncé qui arrête la suite des autres énoncés possibles (...) pour le combler et en faire un lieu, tandis que ce lieu sera aussitôt balayé, englouti par le mouvement qui vient. »[14]

Paul Mac Lean, célèbre médecin et neurobiologiste ayant notamment travaillé sur le cerveau, développe la théorie des trois cerveaux chez l'homme. Nous pourrions vulgairement parler de trois couches. La couche, donc le cerveau, qui nous intéresse, selon cette théorie largement reconnue aujourd'hui, est le cerveau dit *reptilien*. Ce dernier régit le comportement inné, et est en général lié à la notion de survie, et aux réactions non réfléchies, non rationnelles. Il règne sur nos pulsions fondamentales (manger, se reproduire, fuir ou combattre), est responsable de nos mouvements corporels, et assure alors une réponse immédiate au présent. C'est-à-dire que le cerveau reptilien serait le cerveau primaire, celui qui régirait nos instincts. Ce cerveau reptilien est physiologiquement le plus proche de notre moelle épinière et donc de notre colonne vertébrale. Il serait l'héritage de nos ancêtres. Selon des croyances haïtiennes, le bassin serait le siège du reptile. De là, notre cerveau reptilien et notre bassin, sont liés par la moelle épinière, et pourraient donc communiquer à travers le mouvement. Joachim Koester expose sa pièce *Reptile brain or reptile body*[15] où il évoque les performances de Jerzy Grotowski[16] dans le désert Mexicain. Il met alors en scène trois danseurs, dont les mouvements nous rappellent ceux des reptiles, dont le corps émerge et s'enroule sur lui-même au son des charmeurs de serpents. Les danseurs sont à leur tour charmés, ils s'étendent, s'enroulent; leur colonne vertébrale se confondant avec le corps au contraire invertébré du reptile. Cela atteint son paroxysme dans *Totentanz*, où mon corps bascule et s'enroule à l'infini sur lui-même et sur le drapé, dans un tourbillon de matière. Au contraire il lui arrive de s'étendre et de se dresser, à

14 A. Cauquelin, Fréquenter les incorporels, op. cit., p. 31.

15 Joachim Koester, *Reptile brain or reptile body, It's your animal*, Exposition Palais de Tokyo, 27/02/2013 – 20/05/2013.

16 (1933-1999), écrivain et metteur en scène polonais qui a tenté de redécouvrir la conscience humaine, en repoussant les limites de l'acteur à travers des exercices de flexion de la colonne vertébrale, inspiré par des rituels haïtiens et par le Yoga, mais également par les recherches de Paul Mac Lean autour du cerveau reptilien. À la fin des années 60 il créé un système de mouvements et de pratiques spatiales basés sur des jeux et des activités improvisées.

la manière du reptile qui attaque et défie son ennemi. Ce double jeu de repli et de déploiement s'illustre au mieux dans ce projet, où la danse, bien plus qu'une chorégraphie est apte à révéler une intériorité non résolue. Mon corps se dissout bientôt dans l'image et le drapé, trahissant ainsi qu'il est poreux, ses contours se révélant flous et indéfinis.



Joachim Koester, *Reptile brain or reptile body, It's your anima*l, 16mm, 2012



Julie Thiébault, *Totentanz*, 2012, vidéo 02'15

Mais qu'est-ce qui anime ce corps et le fait danser ? Il s'agit bien là d'un flux, qu'Anne Cauquelin appelle le « pneuma », autrement dit le souffle, l'air, ou encore l'âme. « Cette âme anime et nos corps humains et tout ce qui vit, et se meut dans le monde et le monde lui-même. »[17] C'est-à-dire que cette âme, est cette force intrinsèque à tout être, qui permet la vie, et ne laisse pas le choix de l'immobilisme. Dans l'acte de danser il y a cette idée du mouvement salvateur, d'une expérimentation corporelle qui souhaite se sortir d'une certaine paralysie sociale. La danse affirme une volonté de vivre, voire de survivre. Danser, jusqu'au petit matin, afin de tenir, de survivre, d'exister. Besoin de danser, d'exprimer avec le corps l'envie de ne pas sombrer. La chanteuse Sia et le vidéaste Daniel Askill ont réalisé un clip vidéo pour la chanson *Chandelier*, en un plan séquence, du moins supposé. La caméra suit dans un mouvement fluide la célèbre danseuse Maddie Ziegler, 11 ans. Le décor est sobre, un appartement délabré et délaissé, habité seulement par les gestes de la danseuse. La danse tangue entre classique et contemporaine, Maddie semblant ne pas être dotée de colonne vertébrale. La chorégraphie est animale, l'enfant avec sa grâce et son agilité renoue avec une gestuelle archaïque, et une irrépressible nécessité d'entrer en mouvement. Maddie est impériale, et nous mime avec une justesse inouïe le mouvement et la liberté comme revendication ultime de la vie.



Sia et David Askill, *Chandelier*, 03'51, 2014

17 A. Cauquelin, Fréquenter les incorporels, op. cit., p. 24.

Lorsque nous sommes confrontés au Corps Collectif, nous avons la sensation d'une narration sans mots, écrit par le simple corps, et les corps à corps des danseurs. L'inertie et la pudeur de l'être habillé contraste avec l'être libéré du fardeau social, nu et coloré d'une palette à faire rougir les morts. Les mouvements se font plus amples, vifs, profonds, littéralement habités. Et habité, l'espace l'est également, puisque les danseurs n'hésitent pas à se pelotonner contre des spectateurs qui posent alors avec bienveillance leur main sur leur crâne.



Corps Collectif, *La Meute*, 2013

La danse est plutôt à percevoir dans mon propos comme une affaire de déplacement et d'impulsion. Une danse qui raconte une histoire, celle du lieu et du corps qu'elle habite. *Totentanz*, signifiant littéralement *danse macabre*, entre pleinement dans cette définition. Une histoire de fantômes, des histoires qui tourmentent, qui sentent le souffre, disent certains. Tel est le rapprochement que j'entreprends entre mon travail plastique et la danse des ténèbres, autrement dit le *Bûto*, porté par des danseurs tels que Ko Murobushi, ou Tatsumi Hijikata, ou encore Carlotta Ikeda. Danse qui porte des corps meurtris par l'Histoire (post Hiroshima) ; danse poétique, en souffrance; danse de la vie. Et ce corps trop longtemps contraint, s'entrouvre enfin, comme la fleur de *Carnivore*. Corps coquille ou corps floral, dans tous les cas il se meut comme s'il devait s'empêcher de sombrer, aussi souple qu'un roseau ou résistant qu'une carapace.



Ko Murobushi, *Quick Silver*, 2007



Carlotta Ikeda, 1983

4. La peau médiatrice

« La guerre livrée aux traces, aux moindres dépôts ou à tous les reliquats dont la poussière témoigne. Pourquoi cette nervosité moins contre la malpropreté que contre la présence du dehors et surtout de l'autre ? N'est-ce pas un symptôme d'auto-enfermement ? »[18]

Ce que nous voyons du corps dansant tout d'abord, outre ses potentiels vêtements, est sa peau, qui constitue la surface du regard. Sans elle nous ne serions qu'amas de chair et de viscères. Grâce à elle, nous devenons un objet, de haine ou de désir. Que représente cette surface ultra fine et a contrario si étendue qu'elle pourrait nous servir de nappe ? Contenant, carapace, couverture, tous les noms du recouvrement lui vont à merveille. Cependant, et d'après François Dagognet[19] dans son ouvrage *La Peau découverte*, la peau n'est plus seulement cette surface qui présente peu d'intérêt. La peau est l'interface entre le dedans et le dehors, entre l'intérieur et l'extérieur. La peau est un médiateur qui règle les conflits, une frontière, qui comme toutes les frontières est le point culminant des rencontres et des batailles. Notre tégument n'est plus seulement notre manteau de cellule, il devient la coquille de laquelle peut naitre, mais également une surface, sur laquelle l'image se dessine et existe. Celle, imaginaire, de mes projections mentales, celle, pérenne, des tatouages de pin-up et de mandalas, et enfin celle, éphémère, de mes diapositives en mouvement. Dans ma vidéo *Ernest*, la peau se transforme en espace de projection, avec ses aspérités et ses traces, mais vierge de toute vie. La peau se veut terre d'accueil, prête à recevoir le message de mon corps, et de le communiquer aux esprits qui pourraient me protéger. La protection justement est ce qui motive certains thaïlandais, mais également Angelina Jolie à se faire tatouer. En effet les *yantra tatoos*, auraient pour leur porteurs, de forts pouvoirs magiques, de protection et de chance. Ils auraient également le pouvoir d'arrêter les balles et de briser les lames des couteaux. Le tatouage entre dans le cadre d'une cérémonie, où le tatoueur doit prononcer certaines formules pour activer la puissance de ses réalisations. Le photographe Cedric Arnold[20] a réalisé une série de portraits de ces hommes et ces femmes tatoués intitulée *Tatoo Magic*[21]. De la

18 François Dagognet, La Peau découverte, Coll. Les Empêcheurs de tourner en rond, 1993, p. 69.

19 François Dagognet est un philosophe français.

20 Cedric Arnold est un photographe-reporter franco-britannique.

21 Série à retrouver dans l'exposition *Tatoueurs Tatoués* au Musée du Quai Branly, du 6 mai 2014 au 18 octobre 2015.

projection éphémère au tatouage éternel, il n'y a que la pointe de l'aiguille.



Cedric Arnold, *Yantra : The sacred ink*, 2013

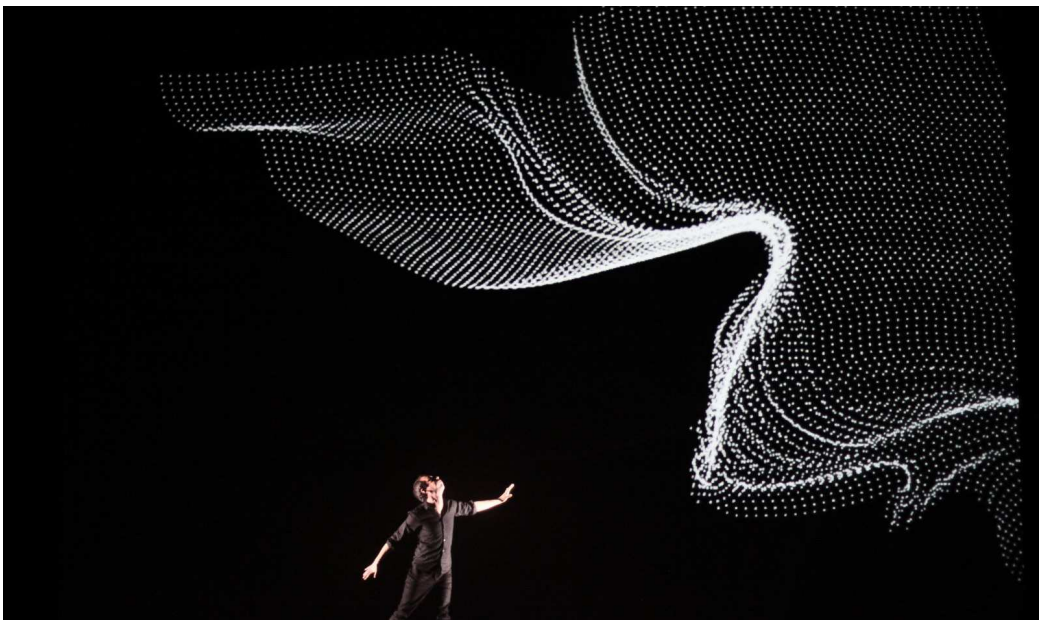


Julie Thiébault, *Ernest*, 2013, vidéo 01'18

L'aiguille justement, qui griffe, qui abime, qui détériore, qui dans le même temps, trace et écrit. *Ernest*, est la projection d'un nid de cheveux, qui agissent comme un enchevêtrement de fils, mais également de traits. Ces traits, réunis en un tout, deviennent signifiants, c'est-à-dire qu'ils prennent sens ensemble, comme un trait forme une lettre qui forme un mot qui forme une phrase. Ces cheveux-tracés entretiennent une ambiguité sur l'objet. Est-ce un volume ou une gravure ? La gravure, action de creuser dans le bois ou le métal ressemble à l'acte de scarification de la peau. Il y a donc une idée de travail et de labeur dans l'élaboration du nid, voire d'un rituel de passage. La fabrication de cet objet (ayant durée un mois), devient la création d'une amulette, d'un gri-gri, à mettre du côté des reliques. *Ernest* devient donc un talisman car son écriture répare et suture la relation que j'entretiens avec mon corps. Puisqu'en existant il légitime ma dégradation corporelle et participe à son acceptation, et me permet d'affirmer Je suis en vie. *Ernest* est un horcruxe[22] des temps modernes, objet qui renferme une partie de mon âme, et dont je deviens interdépendante afin d'accéder à l'immortalité. Devenir le maitre absolu de soi, l'instigateur de son propre corps, est le désir de tout artiste qui devient celui qui décide, et non pas celui qui subit. Envers son impuissance à l'égard du monde, l'artiste amène à lui certaines forces, afin d'affronter la fatalité de la vie. L'artiste n'est pas éternel, il n'est pas tout-puissant. S'il est dieu créateur, c'est qu'il n'est pas dieu tout court. C'est d'ailleurs pourquoi il crée des œuvres qui lui permettent d'exister indépendamment de sa corporalité, et de son impuissance face à la grande faucheuse. Ses œuvres sont des parties de lui, qu'il offre au monde, afin de perdurer après sa disparition. L'artiste serait donc celui qui de tous, a le plus peur de la mort. La modernité a son lot de prouesses techniques. En effet, et ce depuis quelques années, la réalité augmentée est très en vogue. Censée mettre en relation un espace numérique et un espace réel, elle brise les limites entre réalité et virtualité. L'homme qui a peur de disparaître peut s'intégrer à un monde sans fin, où les licornes jouent au basket en mangeant des burritos. Telle est l'insolite volonté contemporaine. Si cela n'entre pas pleinement dans mon propos, c'est que la réalité augmentée a permis l'émergence d'une nouvelle pratique : la danse augmentée, menée par Adrien Mondot, pour n'en citer qu'un. Les mouvements des danseurs entrent en dialogue avec le décor, si bien que le geste et l'image

22 Un Horcruxe (Angl. Horcrux) est un objet issu d'un sort de magie noire extrêmement puissant permettant au sorcier qui le désire de séparer son âme en deux et d'enfermer cette âme dans un objet ou un être. (Définition http://fr.harrypotter.wikia.com/wiki/Horcruxe).

interagissent directement. Ce n'est plus la peau qui communique, mais les gestes. Là encore, le mouvement écrit une histoire comme il peint un tableau. Mais cette fois ci, il existe des traces tangibles de ses mouvements : l'image numérique subit en direct les assauts du corps, tout comme mes mouvements influent sur l'image numérique de la fleur de lys dans *Carnivore*. Et qu'est-ce que l'écriture, si ce n'est l'ajout de symboles qui activent la communication entre les êtres ?



Adrien Mondot, *Un point c'est tout*, 2011, 50'

5. Corps nu : fragile ou revendicateur ?

Dans mon travail, je brise les tabous de la nudité, de l'animalité chez l'Homme (chez la femme plus particulièrement). À l'heure où la société a toujours un problème à percevoir le corps féminin autrement que sexualisé, je souhaite assumer le mien sans contraintes, en le *dés-érotisant* totalement. La perception que chacun a du corps féminin, notamment nu, a pleinement besoin d'évoluer, et de dépasser le stade de l'objet sexuel. En effet une femme nue est toujours rapportée à son caractère sexuel, à ses organes reproducteurs, et ses zones érogènes. Tandis qu'un homme peut librement se mettre torse nu sans porter à confusion, la femme doit se cacher. Cependant il est vrai, même de la part de la femme elle-même, de voir dans le corps féminin une extrême beauté, et de ressentir devant lui une réelle

admiration et fascination, de celle que l'on peut vivre face à une œuvre d'art. Loin d'être un objet, la femme serait une sculpture, faite de rondeurs et de courbes, tout comme les *Nanas* de Niki de Saint Phalle.



Niki de Saint-Phalle, *Les Nanas*

Une femme quasi vestale dans mon cas, entourée de ses drapés blancs, et chaste. Existe t-il dans mon travail cette idée d'une femme sans sexualité, car trop jeune, ou contrainte à la pureté ? Je le crois. Au travers de mon travail plastique, j'atteins le statut de *Lolita*, désirable mais intouchable, car loin des yeux du spectateur (qui me voit via l'oeil voyeur de la caméra). Une figure presque immatérielle, qui se meut dans un double rapport de séduction et de répulsion. Il n'est pas aisé d'être séduit par un corps à ce point éloigné des standards acceptables par la société. *Totentanz* présente à ce propos un corps offert par sa nudité, mais terriblement repoussant. Mon corps de femme (enfant) se transforme en celui d'un monstre à l'apparence humaine. Ce n'est pas la femme nue en elle-même qui est dégradante, c'est ce pourquoi elle est nue, et la manière dont on la perçoit. Gênée par la représentation du corps de la femme par le regard de l'homme, j'offre ma propre vision de la féminité, celle avec des seins, des griffes et des instincts frénétiques. Celle qui se présente sans artifice, et assume de ne pas avoir de pénis. Celle qui ne s'excuse pas d'être une femme. L'oeil de la caméra a longtemps fait office de

violeur longue distance. La femme n'est pas physiquement touchée, mais l'est par le regard, parfois bien plus révélateur d'une supposée toute puissance masculine. Il s'agit de reprendre le contrôle de son corps et de son image, quitte à subir le *slut-shaming*[23] contemporain, sorte de puritanisme avant-gardiste moyenâgeux. La liberté quant au corps inspire pourtant la dégradation. Cela nous renvoie à l'oeuvre de Marina Abramovic *Rhythm 0*, où elle laisse au spectateur la liberté d'utiliser sur elle différents objets. La performance s'arrêta lorsqu'un individu pointa une arme chargée sur elle.



Marina Abramovic, *Rhythm 0*, 1974

Tout comme Marina Abramovic, je tente de susciter chez le spectateur, non pas l'excitation mais une déstabilisation certaine, provoquée par une mise en situation du corps féminin des plus inattendue. Bouleverser les perceptions du spectateur quant à la nudité tient une grande place dans mon travail. Le corps retrouve par la nudité son essence première, sa fixité d'essence nous dirait Hélène Singer. Pourrions-

23 Le *slut-shaming*, que l'on pourrait traduire par « stigmatisation des salopes », consiste à rabaisser ou culpabiliser une femme à cause de son comportement sexuel. (Définition http://www.madmoizelle.com/slut-shaming-115244).

nous parler de nudité positive ? J'ai lu avec attention le livre d'Hélène Singer,[24] et je l'ai trouvé tout à fait intéressant quant à cette notion de nudité. Celle-ci compare la nudité à un « état de manque, de dépouillement, et de dénuement ». Tandis que l'autre (le spectateur) me regarde, je suis sans protection. La culture est comme une médiation à l'autre. Sans elle plus aucun filtre. L'artiste rapporte le corps nu à une esthétique du cru. A contrario, le cuit serait l'être ayant subit la culture. Comme précédemment avancé, je me refuse ici à être un objet idéal qui devrait, et là je cite encore une fois Hélène Singer « s'offrir aux regards concupiscents ». Je me refuse à être considérée comme étant toujours ouverte, sans me renier. Allons plus loin dans notre propos en suivant toujours la réflexion de l'artiste. Selon elle, accepter son animalité annihilerait l'impression de nudité. Et là encore je suis d'accord. En effet ne dit-on pas nu comme un ver ? Un animal n'est pas nu, il est animal. Alors quand nous aurons accepté notre condition de mammifère, nous pourrons voir au delà de la nudité d'un corps, de mon corps.



Julie Thiébault, *Totentanz*, 2012, vidéo 02'15

24 Hélène Singer est une artiste plasticienne et performeuse française, également Docteur en arts plastiques, de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Elle est à l'origine du livre *Expressions du corps interne. La voix, la performance et le chant plastique,* L'Harmattan, collection « Arts et Sciences de l'art », 2012).

La réalité n'est qu'une manière de percevoir le monde, un paradigme, une subjectivation des êtres et de l'espace. Chacun détient sa propre réalité et donc sa propre vérité. Le temps en est un bon exemple, puisqu'il est propre à tout être, et n'existe qu'au travers des évènements et donc des expériences de chacun. Tout être, notamment humain, tend à écrire sa vie et son histoire à travers ses réalisations, concrètes ou intangibles, comme les livres avec l'écriture, ou la danse avec les gestes. Il en résulte une vision fragmentée du monde, où manque toujours le regard de l'autre, créant ainsi d'abondantes images manquantes. Pourtant, de là, peuvent se créer de précieuses histoires, les nôtres, les miennes.

« L'affirmation que la Vérité n'est pas saisissable, que le voyage s'effectue d'une vérité à une autre, et que les hommes ne produisent ni du vrai ni du faux, mais de l'existant. »

« La vérité éclate et n'est plus d'un seul tenant; elle se disperse et son mouvement peut s'interpréter, avec un certain excès, comme une errance. »[25]

II. Pensée globale et fragmentée

Au cours d'un conflit à Rome entre la plèbe et le sénat, un parlementaire, Menenius Agrippa, raconta une fable pour montrer l'égale importance des membres dans la cité :

> *Au temps où le corps humain ne formait pas comme aujourd'hui un tout en parfaite harmonie, mais où chaque membre avait son opinion et son langage, tous s'étaient indignés d'avoir le souci, la peine, la charge d'être les pourvoyeurs de l'estomac, tandis que lui, oisif au milieu d'eux, n'avait qu'à jouir des plaisirs qu'on lui procurait ; tous, d'un commun accord, avaient décidé, les mains de ne plus porter les aliments à la bouche, la bouche de ne plus les recevoir, les dents de ne plus les broyer. Mais, en voulant dans leur colère réduire l'estomac par la famine, du coup, les membres, eux aussi, et le corps entier étaient tombés dans un complet épuisement. Ils avaient alors compris que la fonction de l'estomac n'était pas non plus une sinécure, que, s'ils le nourrissaient, il les nourrissait, en renvoyant à toutes les parties du corps ce principe de vie et de force réparti entre toutes les veines, le fruit de la digestion, le*

25 Georges Balandier, Le désordre, Fayard, 1988, p.241.

sang.[26]

1. L'anecdote, œuvre de vérité

« Les informations radiophoniques : « … sa garnison avait déjà été décimée par le Viêt-Cong, qui avait perdu de son côté 115 hommes. »
Marianne : « C'est terrible ce que c'est anonyme. On dit « 115 maquisards » et ça n'évoque rien. Alors que pourtant, chacun, c'est des hommes. Et on ne sait pas qui c'est. »»[27]

« La mémoire collective est plurielle, diverse, constituée de multiples apports, d'oeuvres, d'informations continuellement stockées et en partie dissipées. »[28]

Il y eut un temps où l'oeuvre d'art était jugée en fonction de son universalité et de sa capacité à toucher et à communiquer au plus grand nombre. J'ai en tête le drame de Roméo et Juliette, qui transcende le simple fait, la simple histoire d'amour, pour parler de l'*Amour*. Pourtant, de part mon propos, je compte redorer le blason de l'anecdote, accessoire, au mieux curieuse ou divertissante. *Ernest* traite de la maladie, de la *lopécie* (perte des cheveux), et de la volonté des femmes de garder leur dignité même lors d'un cancer. Dans cette maladie, la perte des cheveux peut être considérée comme anecdotique par rapport à la mort, pourtant je connais une femme, et je suis certaine qu'il en existe bien d'autres, pour qui l'idée de perdre ses cheveux était insoutenable. Signe de bonne santé, de vitalité, et de féminité (il n'y a qu'à voir les émois que provoque la chevelure de la *Vénus* de Botticelli), leur absence est vécue comme un manque abominable, comme un drame. Le crâne féminin se doit d'être habillé, non pas nu, car jugé indécent. Le poil de la femme souvent traqué, doit trôner sur le caillou. Quotidiennement j'ai alors fait l'expérience de ma propre chute de cheveux, due quant à elle au cycle de la vie, en les pourchassant sur mes sols et ma brosse. L'expérience que j'en ai faite est intime et tient pour exactitude, puisque c'est la mienne. Cette vidéo fait écho à mon précédent travail *Le sein de ma mère*, traitant lui aussi de la maladie. Le citron

26 Tite-Live, Histoire Romaine (Ab Urbe condita), II, 32.

27 Jean-Luc Godard, *Pierrot le fou*, 1969.

28 G. Balandier, Le désordre, op. cit., p. 244.

symbolisant le sein de la mère, de ma mère.



Julie Thiébault, *Le sein de ma mère*, 2013, vidéo 03'09

Cela me renvoie à l'oeuvre de Patty Chang, *Melon* (1998), où, filmée, elle raconte une histoire à propos d'une plaque commémorative. Tandis qu'elle parle, elle découpe l'une des faces de son soutien-gorge, sous lequel apparaît un melon fendu en deux. Elle évide ensuite progressivement l'intérieur du melon avec sa main, et forme un tas sur une plaque métallique en équilibre sur sa tête. De part cette performance, elle nous raconte l'histoire de sa tante qui est décédée à la suite d'un cancer du sein. Patty Chang romance d'une manière poétique une tragédie, faisant appel à la nature pour symboliser la destruction du sein (ablation du sein malade), et l'extraction des pépins et de la chair du melon (retrait des métastases[29]). Cette fable des temps modernes interprète la maladie de manière à la rendre moins insurmontable, moins insupportable, sans nier la douleur. Comme le dit Paul Sztulman à propos du film de Resnais, *Muriel ou le temps d'un retour*, « les protagonistes sont incapables de se penser à l'échelle de l'Histoire »[30] puisqu'en effet au lieu de s'occuper de celle-ci, ils se préoccupent de leurs histoires,

29 Croissance d'un organisme pathogène ou d'une cellule tumorale (Définition Wikipédia).

30 Paul Sztulman, dans *Les Images manquantes*, Les Carnets du Bal, Images en manœuvres éditions, p. 206.



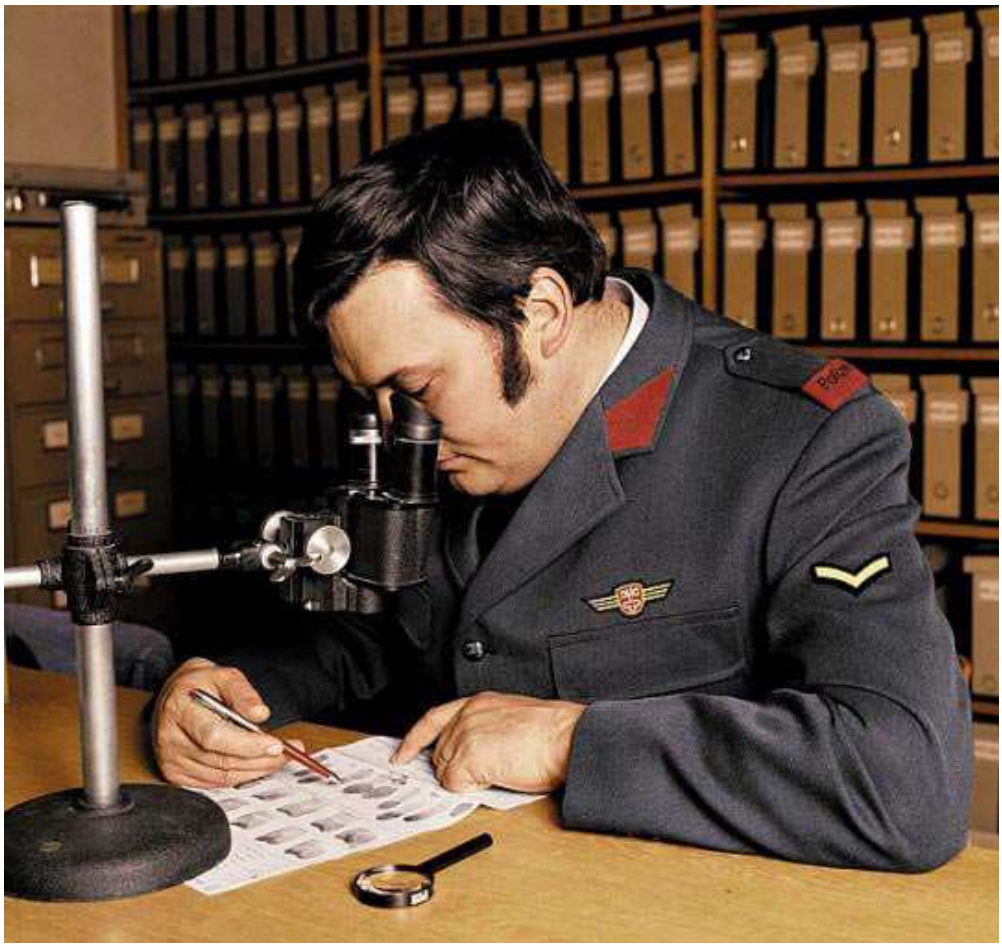
Patty Chang, *Melon (at a loss)*, 1998

superficielles et pathétiques. Même si l'Histoire découle des histoires, qui peut dire que l'Histoire est plus importante que les histoires. Les guerres intérieures priment sur la Guerre (d'Algerie). Comme si l'horreur parvenait à se représenter seulement

déplacée. Comme si nous ne pouvions la regarder en face. L'anecdote permet alors de traiter d'un sujet violent, sans violence. Car ce qui est violent est la maladie, ou la guerre, pas sa représentation. L'anecdote est également fondatrice dans le travail d'Arnold Odermatt[31], gendarme et accessoirement photographe dans les années 60/70. Il entreprend de photographier ses collègues durant le service et les voitures accidentées. Ces constats, qui racontent des faits qui se sont déroulés à des *moments x*, semblent innocents, désuets, anecdotiques, bien qu'ils aient sans doute été quelque peu mis en scène par le photographe ou ceux qui l'entourent. Ils sont pourtant les vérités de la vie d'Arnold Odernatt.



31 Arnold Odermatt est un gendarme suisse qui débuta la photographie par la prise de vue des voitures accidentées, lors de son service. Suivirent des séries photos représentant son quotidien à la gendarmerie.



Arnold Odermatt, série *En service*, 1950-?

D'ailleurs, qui n'a jamais un tant soit peu mis en scène sa vie, afin de rendre des anecdotes beaucoup plus intéressantes qu'elles ne l'étaient réellement ? Comme le dit si bien Olivia Bee « l'extraordinaire est dans l'ordinaire. Tout peut être beau, mémorable et parfait si vous regardez au bon moment »[32].

32 Olivia Bee est une jeune photographe prenant en photo son quotidien d'adolescente et de jeune adulte.

2. Totipotentialité, ou le mythe de Protée

Dans la mythologie grecque, *Protée* est une divinité marine, dotée du don de métamorphose. Il peut prendre la forme d'un animal, d'un végétal ou encore d'un élément, afin d'échapper aux questionnements de la population sur l'avenir, car il avait également le don de prophétie. Il ne s'attachait donc à rien et passait d'une forme à l'autre sans ciller. Selon Romain Gary dans les *Métamorphoses de l'identité*, « l'homme n'est nullement condamné à n'être que lui-même ». Il peut ainsi être multiple, comme l'auteur qui écrit sous un pseudonyme. L'être Protée ne peut jamais s'arrêter. Dans son ouvrage *Le Cinquième fantasme*[33], Elisabeth Bizouard interroge ce mythe et à travers lui le principe de totipotentialité. En effet selon elle, « la totipotentialité concerne des êtres dont la souffrance est de ne pas se sentir exister. L'objet de leur fantasme est de s'auto-créer, afin de naitre. »[34] Comme bien souvent énoncéew dans mes précédents écrits, la mise en scène de mon corps (sous sa forme entière, tronquée, fragmentée, mais aussi métonymiquement sous la forme de cheveux) est une volonté de m'engendrer au travers de mes oeuvres et de naitre d'un acte créateur. J'ai la capacité et ce, facilement, à travers mes oeuvres, de me mouvoir et de prendre n'importe quelle forme selon mes désirs. D'un point de vue biologique la totipotentialité est la propriété d'une cellule de se différencier en n'importe quelle cellule spécialisée et de se structurer en formant un être vivant. Les plantes, obligées d'affronter les conditions parfois défavorables de leur milieu ont dû conserver une grande plasticité, une grande capacité d'adaptation. Prenons l'exemple de la bouture. La plante est capable, à partir d'un simple morceau, de se reconstituer. C'est alors comme si de l'un de nos bras nous pouvions recréer un autre nous. Le Pr. A.Jacquart, cité dans le livre de Jean Baudrillard *De la séduction*[35], nous explique :

> *Mon patrimoine génétique a été fixé une fois pour toutes lorsqu'un certain spermatozoïde a rencontré un certain ovule. Ce patrimoine comporte la recette de tous les processus bio-chimiques qui m'ont réalisé et qui assurent mon fonctionnement. Une copie de cette recette*

33 Elisabeth Bizouard, *Le cinquième fantasme – Auto-engendrement et impulsion créatrice*, Le fil rouge, PUF, 1995.

34 Ibid. p. 21.

35 Jean Baudrillard, *De la séduction*, Ed Galilée, Paris, 1979.

est inscrite dans chacune des dizaines de milliards de cellules qui me constituent aujourd'hui. Chacune d'elles sait comment me fabriquer; avant d'être une cellule de mon foie ou de mon sang, elle est une cellule de moi. Il est donc théoriquement possible de fabriquer un individu identique à moi à partir de chacun d'elles.[36]

Dans mon travail j'ai la possibilité de me réinventer sans cesse, de m'incorporer à la matière et de naitre de cette dernière. L'image devient un utérus capable de m'enfanter. Chaque parcelle de celle-ci irradie de moi-même et de tous les pores de cet espace, transpire mon identité, multiple et protéiforme. L'image est cette toute-puissance offert au créateur, qui peut ainsi librement s'autoriser et réaliser tous ses fantasmes. Elle est Protée et au service de l'artiste.

3. Le fragment, une entité à part entière

« Art du temps composé »[37]

La totipotentialité, est bien le fait d'avoir toutes les possibilités, comme précédemment expliqué, et cela à partir d'un fragment. Celui-ci est donc capable d'exister indépendamment de son tout d'origine, de se dissocier et d'exister. Toujours d'après l'ouvrage de Baudrillard :

Un segment n'a pas besoin de médiation imaginaire pour se reproduire, pas plus que le ver de terre : chaque segment de ver se reproduit directement comme ver entier - chaque cellule de l'industriel américain peut donner un nouvel industriel. Tout comme chaque fragment d'un hologramme peut redevenir matrice de l'hologramme complet : l'information reste entière dans chacun des fragments dispersés .[38]

Le fragment est donc porteur de la même information que l'entité complète. Il y a plus d'informations dans le fragment capillaire que dans mon corps lui-même.

36 Ibid. p. 227.

37 P. Sztulman, dans *Les Images manquantes*, op. cit., p. 171.

38 Ibid. p. 230.

Mes cheveux connaissent donc la recette dont je suis issue. Alors nous dit-il encore « C'est ainsi que prend fin la totalité : si toute l'information se retrouve dans chacune des parties, l'ensemble perd son sens. C'est aussi la fin du corps, de cette singularité appelée corps (...) »[39]. L'entité du corps éclate en milliard de fragments cellulaires qui reprennent leur liberté. Le cinéma s'est saisi de ce procédé fragmentaire, notamment avec des réalisateurs tels que Michael Haneke[40] et Alan Clarke[41]. Le premier, dans son film *71 fragments d'une chronologie du hasard* (1994), dans lequel s'enchainent 71 scènes où s'entremêle la vie (anecdotique) de plusieurs personnages. À priori rien ne les lie, pourtant à la fin de ce puzzle mouvant, les personnages se retrouvent dans un banque avant d'y être assassinés par un individu que l'on a également suivi dans le récit cinématographique. Froide réalité. Le tout de l'histoire n'est qu'une succession de détails, de faits du quotidien sans lesquels le tout n'existerait pas.



Michael Haneke, *71 fragments d'une chronologie du hasard*, 1994

39 Ibid.

40 Michael Haneke est un cinéaste autrichien. Il a reçu la Palme d'or en 2009 pour le *Ruban Blanc* et en 2012 pour *Amour*.

41 Alan Clarke est un réalisateur anglais qui a beaucoup travaillé pour la BBC. Ses films ont bien souvent été censuré par la télévision, c'est pourquoi il reste peu connu du grand public.



Michael Haneke, *71 fragments du chronologie du hasard*, 1994

À travers cette fragmentation Haneke met en exergue la force du détail et la prise de l'individu de ces univers clos (la chambre étudiante, le domicile conjugal, le lieu de travail). De longs plans séquences, tel que celui de l'étudiant futur meurtrier jouant seul au ping-pong pendant de longues minutes angoissantes pour le spectateur, succèdent à des plans plus rapides, sur des pièces vides ou des conversations sans intérêt. Les 71 fragments révèlent notre enfermement et la déréalisation du monde. Attention donc aux fragments sans queue ni tête. Attention aux ressentis incomplets, aux visions enfermées. Cela constitue le moyen-métrage d'Alan Clarke, *Elephant* (1989), dont le célèbre Gus Van Sant[42], véritablement marqué par l'oeuvre de son prédécesseur reprendra le titre. *Elephant* est une suite d'environ une cinquantaine de plans où 18 meurtres se déroulent consécutivement. Froidement le bourreau abat sa victime. Parfois nous ne savons pas qui nous suivons, est-ce celui qui va tuer ou celui qui va mourir ? Le film se passe de musique, les seuls sons diégétiques suffisent. Ces tueries sans explication, nous renvoient aux attentats perpétrés par l'IRA. Violence aveugle, faits divers « impossibles à appréhender dans leur globalité, dans toute la complexité de son amas de causes et de conséquences»[43].

42 Gus Van Sant est un réalisateur américain, célèbre pour son film Elephant, traitant du massacre au lycée de Colombines en 1999.

43 Propos tirés de la revue *Fictions et figures du monstre* : numéro spécial Mars 2008.





Alan Clarke, *Elephant*, 1989

Mes vidéos s'inscrivent dans un réseau de faits, de devenirs, qui se croisent et s'entrechoquent, et si le fragment vidéo parait inepte, c'est qu'il doit être pensé en lien avec la complexité des détails qui m'amènent à leur réalisation. Mes vidéos sont des fragments de narration, qui, mis bout à bout raconte mon histoire, comme les pièces d'un puzzle qui, lorsqu'elles sont assemblées, forment un tout, l'image finale. Image qui n'est en réalité qu'un fragment d'une plus grande totalité. Le cadrage fait déjà le choix de suppression. Il est donc important de concevoir le fragment comme une parcelle à ajouter à une autre parcelle. Cela, pour autant, n'offrira qu'une vision tronquée d'une histoire. Mon travail expose les différentes facettes de moi-même, comme une multiplicité de contes qui s'ajoutent les uns aux autres dans un recueil. *Le sein de ma mère* et *Ernest* ne se ressemblent pas. Pourtant, ces œuvres font toutes deux parties d'une même histoire : *la mienne*.

4. Mon ventre, mon cerveau

« Les zombies sont de véritables machines à ingérer les autres en permanence. »[44]

Organe magique au centre de notre univers, qui transforme le plomb en or, l'eau en vin, et les pizzas en énergie, le ventre est un alchimiste. Si mon organisme est une galaxie, mon ventre en est l'une des planètes principales, peuplée par les bactéries. Ensemble, elles portent le nom de microbiote et veillent sur nos intestins. Depuis longtemps le cerveau encéphale a le monopole du pouvoir, il est le roi du corps, dirige et punit les organes dissipés. Sauf que désormais certains chercheurs et scientifiques, tels que le Docteur Greenblatt ou le Professeur Michael Gershon opèrent à un coup d'état envers le dictateur, en lui infligeant un premier ministre, un second cerveau de choix, *le ventre*. L'intestin (estomac, intestins et côlon) est donc noble, puisqu'il est capable d'absorber les énergies, d'usurper la vie à la matière. L'encéphale et l'intestin communiquent ensemble grâce au nerf vague. Dialogue rendu possible par le *SNE* (Système Nerveux Entérique), composé de 100 à 200 millions de neurones. C'est-à-dire que l'intestin est intelligent, et qu'il envoie des signaux à l'encéphale afin de lui transmettre des messages et des émotions. Nombres de maladies psychiques (par exemple Parkinson ou Alzheimer) seraient alors le fruit de troubles digestifs et seraient en réalité des maladies digestives.

44 Olivier Schefer, *Figures de l'errance et de l'exil*, Éd. Rouge profond, 2013, p. 56.

Assimiler des produits anormaux agresse non seulement notre intestin mais également notre être tout entier. Si nous sommes contrariés c'est que notre régime alimentaire ne nous convient pas, il faut alors le modifier. Ainsi, comme la bouture en jardinage, la partie engendre la vie, et le ventre régénère l'être qu'il porte. Si d'un point de vue scientifique les chercheurs se creusent la tête pour connaitre la véritable place de notre ventre, les artistes quant à eux, y font régulièrement appel. Que ce soit autour du problème de la malbouffe, de l'incorporation matérielle ou spirituelle, le ventre nous interroge sur ce qui constitue l'être humain mais également sur la perméabilité entre les espèces. Le ventre ne serait-il pas un espace de transition, tel un sas de sécurité ou une salle d'attente ? Les aliments et les énergies nous traversent en créant des synérgies à l'intérieur de cette zone souvent considérée, à tort, comme triviale et inhospitalière. Le ventre tient donc une place des plus importantes dans ma recherche, bien qu'il ne soit pas exploité au maximum de ses capacités dans mon travail plastique. Cependant, *Le sein de ma mère* expérimente cet organe au travers du principe d'ingestion et de purge. Le citron est un détoxifiant bien connu. Il est souvent utilisé afin de purifier le corps, de l'assainir. Je choisis même le terme de purge, qui selon sa définition, est « une action de purification ascétique, mystique, rituelle ou religieuse, comme celles effectuées dans certains rites ou comme celle que le purgatoire réserve aux âmes damnées, selon différentes croyances et religions ». Purger le corps serait donc le fait de détruire ce qui est mauvais pour lui, de le laver du mal qui s'est ancré en lui. Le citron dans ma performance a une action purificatrice sur mon organisme. Pourtant il est très acide, voire amer au niveau de sa peau, ce qui est terriblement désagréable. Il est intéressant de noter que le lait maternel se transforme en jus de citron acide. La douceur de la nourriture maternelle se métamorphose en met agressif pour mes papilles. Mais en faisant ainsi violence à mon corps, je lui donne l'opportunité de se laver, de se décharger des toxines accumulées, voire plus symboliquement, de se libérer de ses névroses. Au travers de cette action de purge, je purifie également *le sein de ma mère*. Tout comme Patty Chang pouvait extraire la chair et les pépins du melon, j'utilise le citron pour nettoyer *le sein de ma mère* de ses cellules malignes. Je souhaite ingurgiter pour elle ce qui peut la guérir, afin de palier à mon impuissance. Et pourquoi pas, me prévenir d'un mal identique. Le citron se mute en objet magique, capable de soigner le corps malade. Il y a ici un rapport tout à fait désacralisant envers la maladie. Sans la nier, je tente de la guérir en usant de moyens fantasmatiques. Puis-je, par la magie de ma volonté, ma toute-puissance créatrice, et mon citron devenu magique, soulager ma mère

de ses maux ?





Julie Thiébault, *Le sein de ma mère*, 2013, vidéo 03'09

5. Principe de la masse

Les morts-vivants sont-ils les plus prolétaires des revenants ?

« Le prolétaire est en effet, au sens littéral, l'être *prolifique* qui n'a d'autre raison d'être que de se multiplier (prolès). »[45]

« Pour Taylor, la plus grosse perte de gain est due aux faux gestes, aux mouvements non nécessaires, aux temps morts. »[46]

L'homme est piégé dès sa naissance. Il entre sans jamais l'avoir souhaité au préalable, dans un système. De plus il est contraint par son organisme et sa qualité de mammifère, de se nourrir. Il est dans le même temps ingéré par la société, peu importe sa nature, et devra agir en accord avec celle-ci, afin de ne pas la parasiter. Comme il est dit dans l'ouvrage de Georges Balandier, *Le désordre*, à propos de l'État nazi, « il doit être séparé du membre qui l'affaiblit, qui l'atteint dans sa vitalité »[47]. Ainsi la police politique se devait de « veiller sur le corps du peuple allemand et sur son état de santé »[48]. L'homme est alors nié dans son individualité, au profit de la masse, puissance et saine. D'ailleurs, nous pouvons ici faire un parallèle plutôt amusant avec une masse toute aussi puissante mais absolument pas saine : celle des zombies. En effet « la masse des morts est la plus grande des masses existantes. »[49] Pour autant, le réalisateur George A.Romero nous assure que « quand il n'y a plus de place en Enfer, les morts reviennent sur Terre ». Et lorsqu'il s'agit d'un deuil perturbé, d'une impossibilité de mourir, cette masse revient sur terre sous la forme du zombie, dont nous traiterons en détails plus en avant de mon propos. Ce qui nous intéresse ici, c'est le principe de masse, qui n'est alors maitre d'aucun libre arbitre. Il lui suffit de suivre le mouvement, sans faillir. Incorporé par ce système, il ne peut s'en sortir. Karim Charredib compare l'ouvrier au zombie, en prenant pour exemple, le film de Chaplin *Les Temps modernes*, où

45 Tiré de Jean Baudrillard, *Le Mal ventriloque*, *Carnaval et Cannibale*, Herne, 2008, p. 51.

46 Karim Charredib, *Les Zombies et le visible - ce qu'il en reste*, Thèse de doctorat Arts et sciences de l'art - Mention Arts plastiques, p. 69.

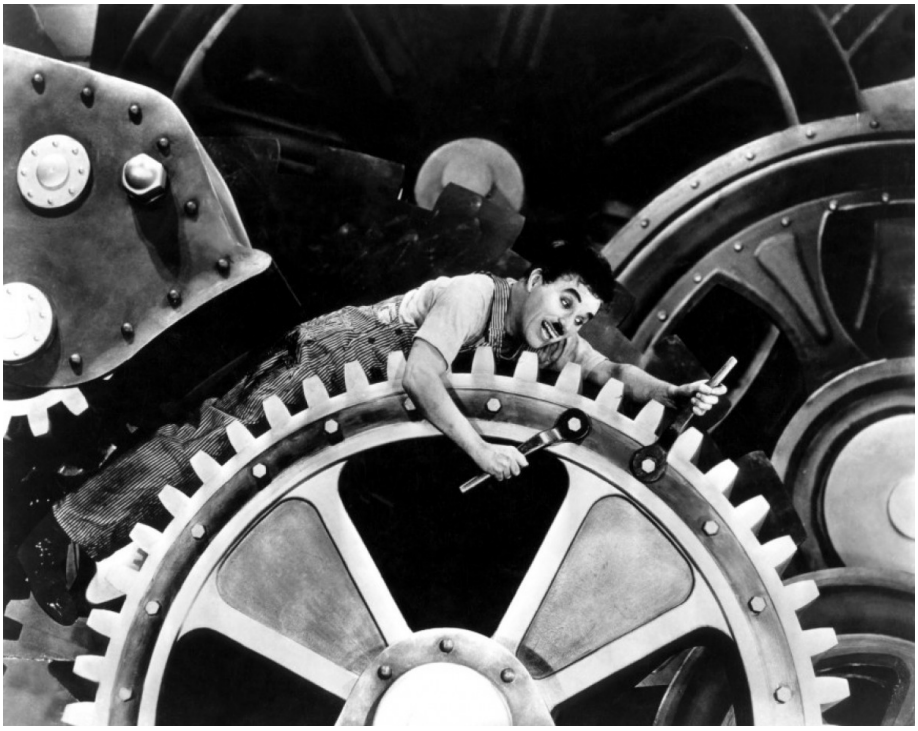
47 G. Balandier, *Le désordre*, op. cit., p. 214.

48 Ibid. p. 214.

49 K. Charredib, *Les Zombies et le visible - ce qu'il en reste*, op. cit., p. 176.

ce dernier est,

> *(...) pris dans l'engrenage de la machine, littéralement ingéré, réparant de l'intérieur le système digestif de l'usine comme le zombie de l'usine Legendre est broyé dans la machine à moudre les cannes à sucre. Tous deux sont des aliments énergétiques.*[50]



Chaplin, *Les Temps modernes*, 1936

L'homme n'est que la chair à canon des dirigeants, l'énergie qui fera fonctionner la machine. Il est le maillon d'une chaine que l'on peut remplacer au moindre signe de fatigue. Le rapport qu'entretient mon travail avec la figure de masse est un rapport antinomique. En effet, je suis constamment seule à l'écran, et aucun autre corps que le mien ne vient parasiter l'image. Je suis la figure individuelle, maitre de mes actes et ne faisant partie d'aucun corps social. Mon corps n'est pas le corps de la machine, automatisé, du taylorisme, ni le corps tronqué et hagard du zombie.

50 Ibid. p. 71

Cependant, il s'agit bien, pour ma part, d'une figure du retour, d'un corps qui ne trouve pas le repos.

La métaphore, du grec métaphore, au sens propre, transport, est une figure de style fondée sur l'analogie et la substitution. Il s'agit alors pour moi de signifier par des biais différents une réalité qui est mienne. J'expose mes faits selon des mécanismes de substitution, de permutation ou de déplacement, où le fragment, le détail prend le pas sur l'oeuvre totale. Le tout s'efface ostensiblement devant la partie. De là peuvent surgir les images du passé, les souvenirs, réminiscences et incertitudes. Tout ce qui provient du monde de l'invisible et parvient à se manifester dans mes oeuvres.

III. Hantologie, ou surgissement de l'invisible

« L'hantologie est un rapport à l'autre, mais un autre qui n'est plus là (présent) et pourtant est de retour. »[51]

« Le cinéma (déploie) des corps animés presque vivants et ce ne sont que des fantômes qui passent. Les images s'adressent simultanément à nos sens et à notre mémoire. »[52]

1. Dans le musée de ma mémoire

« Les perceptions de quelque chose deviennent simultanément les souvenirs de quelqu'un. »[53]

« Ils sont les êtres mêmes du plus que jamais, cette belle expression. Ils ne vivent déjà plus, mais ils ne sont pas pour autant apaisés dans leur boîte comme un cadavre le serait dans son cercueil : ils errent encore, grâce au phénomène de la projection, tels des fantômes non rachetés. Les corps

51 Ibid. p. 25

52 O. Schefer, *Figures de l'errance et de l'exil*, op. cit., p. 153.

53 Frédéric Worms, dans *Les Images manquantes*, Les Carnets du Bal, Images en manœuvres éditions, p. 18.

filmés semblent donc s'agiter comme des êtres de la survivance. »[54]

Marc Desgrandchamps est un peintre français dont la phrase qui lui colle à la peinture est cet *état des choses*, tirée du titre du film du même nom, de Wim Wenders[55]. Ce film raconte l'histoire d'un film qui se stoppe faute d'argent. Il s'agit donc d'une mise en abyme. Désoeuvré, le réalisateur va rencontrer le producteur, qui lui explique que les investisseurs, faisant partie de la mafia, sont en colère et ne financeront plus le film. Dépité le réalisateur rentre auprès de son équipe afin de leur annoncer cet état des choses. L'essentiel s'est déroulé hors-champs, hors du film, pourtant c'est bien ce qui contraint et détermine l'action ou la non-action du film. L'ambiance qui s'en dégage est énigmatique, presque *kafkaïenne*. Pourtant les choses, les faits sont bien réels hors de notre champs de vision.



Marc Desgrandchamps, *Sans titre*, 2012

54 K. Charredib, *Les Zombies et le visible - ce qu'il en reste*, op. cit., p. 104.

55 Wim Wenders est un réalisateur allemand, notamment à l'origine de *Paris-Texas*.

L'état des choses qualifie donc de la même sorte l'oeuvre de Marc Desgrandchamps. Chacune de ses peintures présentent des actions indéterminées, dont les origines sont bien souvent réelles puisque le peintre s'inspire de photographies trouvées sur internet ou qu'il a lui-même prises. L'impression flottante qui se dégage de ses tableaux est exacerbée par l'absence d'ombre qui provoque une rupture de la vraisemblance de la scène. Le peintre joue sur l'incertitude du lieu, ce qui provoque le trouble chez celui qui regarde. Est-ce un décor ou le personnage est-il réellement présent dans ce lieu ? L'incertitude spatiale est également en jeu dans mon travail, notamment dans *Carnivore*, où l'image semble surréaliste, c'est-à-dire dépassant les limites du réel. En résulte une sensation d'instabilité et d'inconstance. La représentation semble durant quelques instants travaillée numériquement, à l'aide d'un logiciel 3D. Pourtant lorsque l'oeil s'habitue, le spectateur comprend qu'un corps vivant est bien présent dans l'image et agit à la manière d'effets spéciaux faits maison. Un véritable diy[56] qui permet à l'artiste de tromper le spectateur et de faire mentir l'image.



Julie Thiébault, *Carnivore*, 2013, vidéo 01'53

56 Diy = Do It Yourself = fait maison

Comme Raymond Bellour[57] le dit si bien à propos des nouveaux dispositifs cinématographiques, telles que l'installation et l'art vidéo, il existe une incorporation de la fixation de l'image dans la vidéo. C'est ce qu'il nomme le *photographique*. Prenons ainsi l'exemple du plan final dans *Les 400 coups* de Truffaut, où Antoine, après s'être enfuit du centre pour délinquants, court jusqu'au bord de mer et se retrouve face caméra. Le plan se fige ainsi, la caméra entreprend même un gros plan sur celui-ci, durant 7 secondes, avant que le mot fin ne vienne clore le film.



François Truffaut, *Les 400 coups*, 1959

Les recompositions de Marc Desgrandchamps agissent à la manière du souvenir, imprécis et incertain. Les représentations mentent, elles aussi sont incertaines, et lorsque le sujet subit un déplacement pictural, il en résulte un changement de détermination. La femme qui refuse d'être prise en photo se transforme sur la toile en femme qui salue. Par ce biais l'artiste ne ferait-il pas mentir ses sujets ? Non, simplement il nous prouve que les choses sont changeantes et mouvantes, et que bien souvent elles se manifestent et se rappellent à nous de manière inattendue et incongrue. Nous ne savons pas qu'un moment est important avant qu'il ne se

57 Propos recueillis lors de l'interface du 29 janvier 2014 à la Sorbonne, organisée par M.Comte et M.Lageira.

transforme en souvenir. « Ces images se mêlent dans le musée de sa mémoire » nous dit Chris Marker. Et en effet il s'agit de ça, une mémoire musée, enregistreuse et collectionneuse, qui expose certaines images plus que d'autres, et qui surtout brouille parfois la visite en interchangeant les lieux, en modifiant les personnages. C'est pourquoi les réminiscences se mêlent à l'incertitude. Comment être sûr de cette chose que l'on a vécu dix ans auparavant. Etais-je assis ou debout ? Le bleu était-il roi ou électrique ? Avais-je chaud et mon ami était-il là ? Nos impressions se délitent et certains préfèrent enregistrer le réel avec un carnet ou un appareil photo. Mais le carnet peut brûler, et les photographies s'effacer. Alors il s'agit de faire confiance à notre mémoire, et d'accepter ses erreurs, car les souvenirs en sont peut-être meilleurs.

2. L'image survivante

« Le cinéma (déploie) des corps animés presque vivants et ce ne sont que des fantômes qui passent. Les images s'adressent simultanément à nos sens et à notre mémoire. »[58]

La projection me permet d'agir picturalement sur la peau, mais également de complexifier l'image initiale. Ma projection matérialise un second état, de manière bidimensionnelle, mais interagit également avec le personnage présent au premier plan. L'espace est alors perturbé par le jeu entre le corps et l'image, si bien que les repères sont brouillés. Ce qui est physiquement là ou non devient difficilement cernable. Le corps se fait happer par l'image et celle-ci est perturbée par cette présence tridimensionnelle. Dans *Carnivore* j'use des mêmes artifices que dans *Totentanz* (2012), pour un discours différent. Les images du passé et de ce qui a été refoulé revient nous hanter comme autant de fantômes que l'on a voulu cacher. C'est ce que sont les images dites survivantes. La survivance[59], *nachleben*, d'après Didi-Huberman selon Aby Warburg, ce sont les éléments culturels les plus inadaptés qui reviennent. Bien sûr ils opèrent à un déplacement et hantent seulement l'image de leur force. « En chacun de nous vivent et survivent les

58 O. Schefer, Figures de l'errance et de l'exil, op. cit., p. 153.

59 G. Didi-Huberman, L'image survivante : Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg, op. cit., 2002.

fantômes de notre culture, y compris l'Antique »[60], c'est ce pourquoi dans *Carnivore* je fais appel à notre rapport à la nature, à notre lien sacré envers les plantes, envers les fleurs. Ce rapport écarté et oublié surgit dans l'image et se cristallise sur mon personnage. Il s'agit alors autant de faire revivre intentionnellement que de subir. De plus, mon personnage fantôme, désormais majoritairement présent dans mes oeuvres, communique avec le spectateur grâce aux plis du drapé, sorte de langage muet de la matière. Il est cet être qui hante l'image, omniprésent mais pourtant peu reconnaissable.



Julie Thiébault, *Carnivore,* 2013, vidéo 01'53



Julie Thiébault, *Totentanz*, 2012, vidéo 02'15

60 Ibid.

Les images font office de révélateurs de la société en dévoilant ce qui a été refoulé. Les fantômes du passé, nous dit Georges Didi-Huberman, font leur *come-back* au travers de l'image. Celle-ci n'est jamais le fruit du seul présent, mais est l'enfant d'une réflexion passée, voire future. Elle n'est d'aucun temps, si bien qu'il est difficilement possible de situer temporellement une image, même si on lui appose une date de création, qui ne signifie somme toute pas grand chose. Dans toute image subsiste une présence de vie et de mort, une puissance intrinsèque qui vient hanter les vivants. En effet, la survivance est « la ténacité de ce qui reste, fût-il enfoui, par pétrification; ténacité de ce qui revient, fût-il oublié, par souffles de vent ou par mouvements fantômes. »[61]. Ce sont ces fantômes qui soufflent ainsi sur le drapé et me font entrer en mouvement afin de faire revivre ce qui n'est plus. Comme le créateur fait revivre l'acte au travers du reenactment (procédé qu'utilise Marina Abramovic pour faire perdurer ses performances), qui permet de reproduire une action ou une œuvre. Walter Benjamin, dans son fameux livre *L'Oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*[62], considère que l'oeuvre originale est entourée d'une *aura*, c'est-à-dire d'un halo lumineux, d'un ici et maintenant (hic et nunc), dont l'authenticité et l'intégrité sont remis en cause via la reproduction technique. A contrario, Anne Cauquelin pense que la reproduction d'une œuvre permet l'extension de cette aura, plutôt d'une présence qui devient alors illimitée, car refusant la contrainte de l'originalité. L'oeuvre peut ainsi se détacher de ses attaches culturelles, et ouvrir « l'aire de possibilité qui l'entoure (...) comme l'espace de sens enveloppe toute parole. »[63]. C'est la fin de l'objet défini, circonscrit et l'entrée dans « un univers que l'on peut dire 'sans objet', celui des flux et des canaux de transmission des informations : le monde des réseaux. »[64]. D'une autre manière, l'artiste Caroline Fayette[65] fait revivre les souvenirs d'autrui qui d'ailleurs auraient pu être les siens, les photos de famille ayant le pouvoir de se ressembler les unes les autres. Dans son projet *Our private life*, elle récupère dans un carton abandonné dans la rue des photos de famille, qu'elle projète ensuite sur son corps

61 Ibid.

62 Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1939), traduit par Frédéric Joly, préface d'Antoine de Baecque, Paris, Payot, coll.Petite Bibliothèque Payot, 2013.

63 A. Cauquelin, Fréquenter les incorporels, op. cit., p. 78-79

64 Ibid. p. 79.

65 Caroline Fayette est une jeune artiste française assez peu connue. Elle questionne au travers de son projet *Our private life* son identité sexuelle.

nu, dans des poses suggestives, dévorant ainsi une partie de l'image. Il n'est tout d'abord pas évident de voir le corps de l'artiste qui interagit avec les sujets des photographies. Ainsi un enfant épouse son entrejambe tandis que des grands-mères prennent le thé sur ses fesses.





Caroline Fayette, série *Our private life*, 2012

3. L'Aphrodite anadyomène

L'ouvrage de Didi-Huberman *Phasmes*[66], suite d'articles à propos de disparition et d'apparition, nous conte l'histoire du peintre *Apelle*, qui tente de peindre Aphrodite, en vain. Il lui est impossible de terminer son tableau, qui ne lui convient absolument pas. De rage il jette son éponge pleine de pigments, de blanc d'oeuf, et de sécrétions animales dont il se servait comme liant. L'écume recouvre alors Aphrodite. Le tableau est enfin achevé. Le peintre assure « qu'elle est là en ce sens qu'elle nait » et que c'est « comme la formation même du corps d'Aphrodite dans le remous d'écume, les gouttes de sang et le sperme d'un dieu (...) »[67]. Il appela son tableau Aphrodite anadyomène, ce qui signifie à la fois « ce qui émerge, ce qui nait, et puis ce qui replonge, ce qui sans cesse redisparait »[68]. J'appréhende mes oeuvres de cette manière. L'écume ne recouvre pas mes images pourtant il a quelque chose du flux et du reflux dans le mouvement incessant de mes objets, qui semblent se rapprocher et s'éloigner dans le même temps. Le nid et la fleur tournent, surgissent et replongent aussi vite, comme une énergie invisible qui se découvre dans le mouvement. Ils semblent si proches mais leur image est déjà comme effacée, transparente. L'invisible se déploie comme une force et cohabite avec le visible comme le transparent cohabite avec l'opaque. De la même manière Marc Desgrandchamps use du procédé de la transparence dans ses tableaux. En effet, l'illusion d'un fantôme apparent dans l'image semble nous rappeler que rien n'est immuable, pas même la réalité des souvenirs. Les personnages paraissent se fondre dans le décor et disparaitre. Ou apparaitre ? D'après l'artiste le monde est instable, et c'est cette précarité que lui inspire cette perception du monde. En effet le temps est mobile, tout comme le sont les formes. C'est de cette frustration d'un monde toujours en mouvement qu'il tire cette fluidité transparente, dans un désir de saisir le furtif, mais également de le laisser s'échapper. Il restitue tout comme je le fais, le fantômal, ce qui ne s'explique pas, mais se ressent, dans un monde qui sans cesse nous échappe. Les figures fondent et se noient dans les scènes, comme si elles n'avaient plus la force de résister, comme si dans le monde les êtres n'étaient que peu de chose, et ne pouvaient subsister au temps qui passe et le monde qui

66 Georges Didi-Huberman, Phasmes, Les Éditions de minuit, Paris, 1998.

67 Ibid. p. 113.

68 Ibid. p. 114.

évolue. Mes vidéos figurent des éléments qui s'échappent du magma pictural. En effet, et ce surtout dans *Carnivore*, qui se veut l'apanage de ce surgissement de l'invisible, la figure se révèle et donne l'illusion d'une vibration interne et propre à l'image. De là je rapproche le terme que Didi-Huberman affectionne dans son ouvrage du même nom *phasme* qui donne son nom à la classe indéfinie des choses apparaissantes et qui signifie forme, apparition, vision, fantôme et présage. Le phasme est un insecte à la forme d'une branche ou d'une feuille sur lesquelles il vit et dont il se nourrit exclusivement. Il est dans le même temps « ce qu'il mange et ce dans quoi il habite »[69]. « Voir les phasmes apparaitre exigea le contraire : défocaliser, m'éloigner un peu, me livrer à une visibilité flottante (...) »[70]. Afin de voir l'insecte il faut donc arrêter de se concentrer et il apparaitra, comme par magie, j'oserais dire. Il en va de même pour la figure fantômale de *Carnivore*, pour la figure de phasme qui se meut devant cette fleur. Se peut-il que comme l'insecte, la figure veuille faire preuve de mimétisme et faire croire au spectateur qu'elle est ce devant quoi elle se trouve, c'est-à-dire une fleur. La ressemblance n'est pas frappante mais cette forme fantômale protéiforme saurait s'accommoder de tout.



Julie Thiébault, *Carnivore*, 2013, vidéo 01'53

69 Ibid. p. 18.

70 Ibid. p. 17.

Le spectateur doit donc lâcher prise pour comprendre et voir les choses apparaitre ou disparaitre, selon son bien vouloir. Je joue le jeu d'un véritable caméléon humain. Je ne crois pas au hasard des formes qui s'entrechoquent sans avoir aucun lien. Comme le disait si bien Pasteur « le hasard ne favorise pas que les esprits préparés ». L'apparition de ces formes se veulent inspirées par cette voix qui semble venir du dehors mais qui en réalité provient de nous. Ernst Kris[71] aborde l'inspiration, cette révélation venant soi disant d'ailleurs. Selon lui il s'agit de :

> *La réintroduction de ce qui a été auparavant projeté, on peut se demander dans quelle mesure ce processus a été lui-même influencé par des expériences plus précoces, faisant usage des mêmes mécanismes, d'autant que la voix de l'inconscient, qui est extériorisée, a un contenu riche d'introjections antérieures.*[72]

Ma passivité à l'égard des formes que j'attribue à une énergie invisible cache seulement le refus d'être active dans la création de ces formes surgissant.

4. Projection et corps écran

« Quoi de plus dense, de plus aveuglant - de plus étranger enfin à nos vies - qu'un écran blanc qui surgit au coeur de la nuit insomniaque d'une projection ? »[73]

« Et les fantômes, enveloppés du drap blanc de leur suaire, ne sont-ils pas les premiers écrans mobiles de quelques expanded cinema - les premières surfaces de nos fantasmes et de nos fantaisies ? »[74]

Les artifices que j'emploie trompent le spectateur et participent à une impression de déréalisation de l'espace et de ce qui s'y joue. Dans *Carnivore* et *Totentanz* j'installe en quelque sorte un ciné club portatif et intime. L'espace de projection du tissu se meut en toile d'écran de cinéma, c'est pourquoi je me permets

71 Ernst Kris, Psychanalyse de l'art, Le fil rouge, PUF, 1978.

72 Ibid. p. 372.

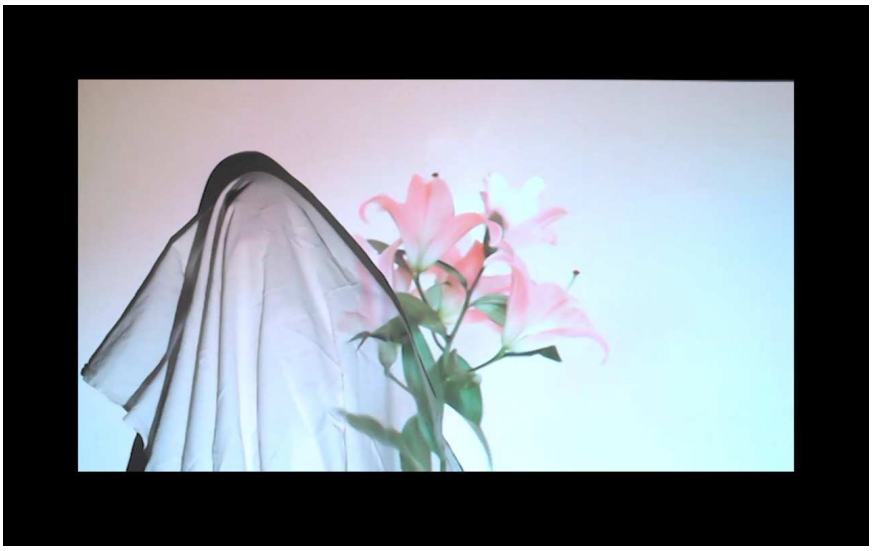
73 O. Schefer, *Figures de l'errance et de l'exil*, op. cit., p.154.

74 O. Schefer, *Figures de l'errance et de l'exil*, op. cit., p.155.

de souvent faire référence à l'art cinématographique. Il ne s'agit pourtant pas dans mon cas d'un écran tendu et lisse, mais d'une toile irrégulière, criblée d'aspérités. Il serait sans doute intéressant de visionner un film sur l'espace de ce drapé, car sa lecture s'en trouverait modifiée, voire enrichie de nouvelles perspectives. Le mouvement induit un effort du spectateur qui doit reconstruire mentalement l'image et compléter ses parties manquantes.



Julie Thiébault, *Totentanz*, 2012, vidéo 02'15



Julie Thiébault, *Carnivore*, 2013, vidéo 01'53

J'opère ainsi à une désintégration de l'image première et unifiée, qui se trouve alors détruite et resurgit sous une nouvelle forme, telle une renaissance. Frédéric Worms nous énonce que « le cinéma, tel que l'analyse Deleuze, est aussi création d'images contre le chaos d'images, image contre image, création contre destruction. »[75]. La création d'image est toujours de ce fait une lutte contre les images préexistantes. Revenons au principe de projection à l'oeuvre dans mon travail. La projection est le fait de projeter quelque chose, tant une image tangible qu'imaginaire, qu'un objet plus ou moins palpable (gaz, eau, peinture...). Ce mot est synonyme d'éclaboussure, d'émission, de jaillissement ou encore d'identification et de transfert. Autant dire qu'il s'agit du mouvement d'un objet A vers un objet B, mais plus encore d'un objet A sur un objet B. En psychanalyse il s'agit du transfert, c'est-à-dire du déplacement de l'affect d'une personne (patient) sur une autre (médecin). Par exemple, une femme qui voit en son psychanalyste une figure paternelle rassurante, comme a pu l'être son propre père. Au cinéma il s'agit de la projection d'une image se situant sur la pellicule sur un écran vierge, indifférent, puisque enclin à recevoir tout type d'image, peu importe leur nature. Cela a une importance capitale dans mon propos, étant donné que l'espace d'accueil est un espace indifférent. C'est-à-dire qu'il reçoit tout type de projection sans opérer à un choix au préalable. C'est un espace sans nulle inclination, nulle orientation, un espace indéfini, sans limites. Tout y est égal. En conséquence, il s'y forme,

> *(...) des corps, des îlots corporels bien définis, aux contours nets, qui émergent sur le fond indifférencié de l'espace mental, fond qui permet, qui rend possible leur émergence mais rend tout aussi possible leur disparition.*[76]

Mon corps habillé du drapé devient donc une surface indifférenciée, terre d'asile des projections d'images et des fantasmes. Seul, le tissu pourrait permettre au spectateur d'y accrocher ses fantasmes, ses craintes et ses désirs, et de les visionner de part ses propres yeux, partageant un moment d'intimité muet et pur. Dans mon travail j'y appose mes propres images mentales que je révèle aux spectateurs, pourtant mon corps disparaît bien derrière cette zone d'indifférence pure. La performeuse Marina Abramovic fait appel dans son œuvre *The Artist*

75 F. Worms, dans *Les Images manquantes*, op. cit., p. 21.

76 A. Cauquelin, Fréquenter les incorporels, op. cit., p. 35.

is present au concept de la projection des spectateurs envers l'oeuvre, voire ici, l'artiste elle-même. En effet, en 2010 au MOMA, Marina Abramovic est restée assise durant plusieurs mois sur une chaise face à une autre chaise vide sur laquelle les spectateurs (acteurs ?) étaient invités à s'asseoir un à un pour un dialogue muet et statique. Cette performance fut captée par l'oeil de la caméra, outil voyeur et enregistreur. Il est cette présence illégitime mais acceptable, lorsque l'on souhaite garder des traces (des preuves ?) du réel. Grâce à cette caméra, maniée par Matthew Akers, nous pouvons observer le déroulement de la performance et bien entendu les réactions et les émotions des spectateurs. Passant de simples témoins à acteurs, ils se confrontent pour un temps au regard de l'artiste, que celle-ci baisse après chaque rencontre, afin de le relever à la suivante. Quelques secondes de répit où l'artiste peut se nettoyer du regard et des projections de l'autre. Puisque en effet, chacun aura tôt fait de projeter sur Marina Abramovic ses états d'âme, et ses attentes, jusqu'à être bouleversé par cette confrontation visuelle. Chacun aura sa propre perception et son propre vécu de l'expérience puisque l'artiste s'étant transformée en espace indifférencié, chacun y aura vu ce qu'il souhaitait y voir.





Marina Abramovic, *The artist is present*, MOMA, 2012

L'artiste s'est transformée en espace de projection, en toile blanche vivante. Elle a réussi le pari fou de disparaître derrière le spectateur, alors qu'elle est le centre de toute l'attention. Il existe une part de cela dans mon œuvre, une volonté de disparaître derrière les yeux du spectateur.

5. Le vide comme spécification de l'espace

Nous n'acceptons bien souvent pas l'absence d'image. Même si nous nous plaignons sans cesse de l'omniprésence des images publicitaires, nous cherchons sans arrêt la stimulation visuelle, tant sur notre smartphone, la télévision, ou encore les expositions. Les simples promenades se transforment bien souvent en visites, en une recherche du voir : voir les monuments, les lieux importants, les tableaux connus. Il suffit de voir l'émulation devant la *Joconde* : c'est à celui qui obtiendra le meilleur cliché de Mona Lisa. Nous fuyons certaines images pour mieux nous abreuver d'autres, auxquelles nous ne portons plus attention. Nous sommes des hyperconsommateurs d'images, si bien que certains ne prennent plus de plaisir devant elles. Selon Anne Cauquelin, « le vide est l'une des spécification de l'espace »[77]. C'est également une « conception globale du monde : limité et illimité, fini et défini, continu et discontinu (...), ce qu'il est et ce qu'il ne peut être. »[78]. En effet, *to pan*, c'est-à-dire le tout, est à la fois l'existant, le monde, et le non-existant, l'incorporel, dans lequel baigne le corps du monde. Le vide est l'en-dehors du monde, autrement dit, il lui est indissociable. C'est là où le concept d'incorporel intervient. « Le lieu et le vide sont une même chose, qui est nommée vide quand aucun corps ne l'occupe, et lieu lorsqu'elle est occupée par quelques corps. »[79]. Le lieu est donc habité tandis que le vide ne l'est pas, mais peut l'être et ainsi se transformer en lieu. La nature de ce vide est qu'il ne possède aucun caractère et est apte à recevoir des corps comme de ne pas en recevoir. C'est ce que nous appelions précédemment un espace d'indifférence. Le lieu est « toujours prêt à s'évanouir dans la mesure du mouvement des corps, de leurs allées et venues. »[80]. Une fois ces corps partis, le vide se retrouve intact et prêt à réceptionner d'autres objets. La surface du drapé dans *Totentanz* et *Carnivore*, comme celle de ma peau dans *Ernest*, devient lieu lorsqu'elle accueille l'image, du corps dansant, de la fleur, ou encore du nid. Cependant elles redeviennent vides quand ces objets s'évanouissent. Puisqu'il s'agit simplement d'un espace de passage, indifférencié. Lorsque le corps s'éclipse du drapé dans *Totentanz*, la surface redevient ce qu'elle était auparavant,

77 A. Cauquelin, Fréquenter les incorporels, op. cit., p. 20.

78 Ibid. p. 21.

79 Ibid. p. 22.

80 Ibid. p. 27.

un simple drapé, vide. L'artiste Jürgen Nefzger, a bien saisi l'importance de ces espaces indifférenciés, vides, aptes pourtant à accueillir n'importe quelle image. Il a photographié les espaces publicitaires grecs, privés de leurs images et de leurs produits, la faute de la crise financière.

> *Depuis 2010, dans une ville hantée par son déclin, les panneaux publicitaires désaffectés se multiplient, offrant des espaces de projection mentale à défaut de perspectives de consommation.*[81]



81 Jürgen Nefzger, *Les images manquantes*, op. cit., p. 77.



Jürgen Nefzger, série *Athènes*, 2010

Privés d'argent, il ne reste aux grecs que la possibilité de rêver, d'un monde autre, d'une société sortie de la crise, d'un pays remis à flot. Si la publicité est souvent synonyme de pollution visuelle, elle est aussi et surtout le signe d'une société et d'un pays en pleine croissance économique, dont le pouvoir d'achat de la population ne s'est (pas encore) effondré. « La blancheur des écrans invite à un regard méditatif, porteur d'apaisement après des années de pollution visuelle, mais d'où émerge l'angoisse dès que le contexte resurgit. »[82]. Si l'écran blanc

82 Ibid.

apaise, il peut tout aussi bien hanter celui qui le regarder, tel un fantôme, voire un cadavre. Cependant, comme l'écrit Catherine Perret dans *Les Porteurs d'ombre*, « le cadavre est (…) aussi un signe, le signe du corps. Ce corps devenu signe, devenu transparent, évident, parce que privé de la trouble opacité dont le regard enveloppe le corps vivant. »[83]. Le blanc, le vide, le cadavre, le fantôme, tout cela ne ment pas. Et permet au spectateur de mieux voir, de porter un regard lavé des signifiants visuels. En étant un filtre pour le regardant, il joue le rôle de celui qui soulève le voile afin de percevoir, enfin, le monde tel qu'il est.

6. Le fantasme du masque : cache ou révélateur

Cacher, ôter, dérober, arracher, soustraire, déplacer, afin de dévoiler, quelle drôle d'idée. Pourtant, par ses effets de déplacement, le cache pointe du doigt ce qui est primordial. La problématique du montrer-cacher est omniprésente dans nos sociétés occidentales contemporaines. Sans cesse la question *Faut-il tout montrer ?* affleure à la surface des débats. Le cas d'école que nous pourrions citer s'est déroulé durant la guerre en Irak mené par les États-Unis. De nombreuses images de torture, d'humiliation, voire de cadavre ont circulé, notamment sur internet, dévoilant ainsi les pratiques inhumaines des soldats américains. Si ces documents ont fuité, ils ont pu permettre à la population américaine mais également mondiale de se rendre compte qu'il ne s'agissait en aucun cas d'une guerre propre. Le gouvernement de Bush, et encore celui d'Obama actuellement, a mené une véritable guerre contre le terrorisme, une guerre contre la terreur. Dans l'imaginaire occidental, il existe donc un gentil et un méchant, le bien et le mal. Cette vision manichéenne de la guerre est alors remise en cause par ces clichés, notamment celui d'un « homme masqué en haillons, debout sur une caisse, en équilibre instable, des électrodes fixés au bout des doigts »[84], devenu un véritable symbole du mépris de la dignité humaine par les USA. Cette photographie fût diffusée sur CNN le 28 avril 2004. Masqué, l'homme perd son identité propre pour endosser le rôle de martyr. Pourtant, si l'image a pu choquer, les États-Unis continuent d'intervenir militairement dans de nombreux pays, sous couvert de lutte pour la liberté et la démocratie. Hans Haacke a réalisé en 2012 le portrait d'un

83 Catherine Perret, *Les Porteurs d'ombre, Mimesis et modernité*, Edition Belin, 2001, p. 12.

84 Maxime Boidy, *Les images manquantes*, op. cit., p. 49.

homme masqué par un drapeau américain qui lui tient lieu de cagoule. Il symbolise le citoyen américain fier de sa patrie, et n'ayant pas assez de lucidité envers les actes de son pays. Une véritable adaptation de l'expression *faire l'autruche*, puisque l'homme est occupé à *regarder les étoiles*.



Hans Haacke, *Star Gazing*, 2004

Le masque peut devenir emblématique, dans le sens d'un totem, même le plus trivial qui soit. Un totem nous écrit Catherine Perret est « la vision d'une représentation, la présentation culturelle de cette vision (...). Pour moi, c'est une forme d'appropriation de Disneyland. Un simulacre. »[85]. En ce cas, je me saisis de la définition de l'auteure pour compléter l'idée que le masque, notamment dans *Totentanz*, nous renvoie au simulacre, c'est-à-dire de simple apparence, voire de faux-semblant ou de caricature. En d'autres termes, le masque s'annonce comme une apparence qui aurait vertu de réalité. Le masque prétend être, mais il n'est pas. Tout comme Disneyland prétend être un monde féérique, mais ne l'est aucunement en réalité. Mes vidéos sont-elles des simulacres ? Prétendent-elles être ce qu'elles ne sont pas ? Durant 14 ans, lors du *Carnaval de Jacmel*[86], ayant lieu tous les ans dans la ville du même nom se situant à Haïti, l'artiste Leah Gordon photographie ses participants. En résulte un ouvrage intitulé *Kanaval : Vodou, Politics and Revolution on the Streets of Haïti*[87]. Dans ce livre, l'artiste nous transporte au cœur d'un voyage aux allures fantasmagoriques, et nous informe d'une réalité lointaine et étrangère.





Leah Gordon, photographies tirées du livre *Kanaval : Vodou, Politics and Revolution on the Streets of Haïti*

85 C. Perret, *Les Porteurs d'ombre, Mimesis et modernité*, op. cit. , p. 12.

86 Ville depuis sinistrée par le tremblement de terre de 2010.

87 Leah Gordon, *Kanaval : Vodou, Politics and Revolution on the Streets of Haïti*, Editions Soul Jazz, 2010.

La *Carnaval de Jacmel* est un événement qui réveille les fantômes du passé colonial, qui interpelle les esprits et qui défie les malaises de la société contemporaine, en parodiant et jouant avec les peurs et les traumatismes. En résulte un défilé de personnages dont les costumes surréalistes et poétiques exorcisent les vieux démons. Le carnaval ne fête plus, il exprime les violences subies, et l'esclavagisme entre autres, à travers costumes, masques et attitudes. De plus les habitants de Jacmel suivent pour nombre d'entre eux la religion vaudou, qui s'appuie sur les croyances d'esprits supérieurs, où les transes et les rites sont omniprésents. Leah Gordon est autant ethnographe d'une réalité qu'une artiste qui fantasme.

Les images nous obsèdent et nous reviennent constamment, surgissant comme des clowns d'une boite. Elles sont peuplées de fantômes et nous condamnent à revivre le passé, si tant est que nous souhaitions l'oublier. Mais si toutes ces images font appel à une reconstruction mentale du monde, quand est-il de la réalité tangible ? existe t-elle ? Si l'invisible hante nos représentations du monde, quelle est la place de la matière ? Mais quelle est-elle cette matière que nous pouvons voir, sentir, toucher, et entendre ? Est-elle unique, uniforme, définie, sans surprise ?

IV. Négation de la corporéité

« Affirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu'informe revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat. »[88]

« Les films vont avoir de plus en plus de fascination pour la 'viande', sa violence et son énergie charnelle (...). Suprématie de la matière sur l'identité, individu réduit à la simple matière. »[89]

1. Épanchement et expansion

« Les corps zombiesques sont étirés et ils s'étirent eux-mêmes, à travers ceux qu'ils infectent,

88 O. Schefer, *Figures de l'errance et de l'exil*, op. cit., p. 30.

89 K. Charredib, *Les Zombies et le visible - ce qu'il en reste*, op. cit., p. 82.

pour dessiner une vaste cartographie du travail de la mort refoulée. »[90]

La matière, de par définition, est ce qui compose tout corps ayant une réalité tangible. Autrement dit, c'est une substance qui constitue les corps. Pourtant cela ne nous informe pas sur une quelconque délimitation de la matière. Au contraire, elle semble proliférer, s'étendre et se dilater, devenant souvent informe, c'est-à-dire sans forme, défigurante. Si l'adjectif informé nous éclaire et nous renseigne sur des faits et des personnes, l'adjectif informe quant à lui, se rapporte plus à une réalité déviante, à un être éclopé, défiguré, comme peut l'être le fameux *Elephant man* de David Lynch[91]. La matière est donc vivante et indomptable. La matière est hiérarchisée. Effectivement, il existe des matières nobles et des matières triviales. Selon Platon, tout ce qui existe doit être doté d'une *Forme*, qui se doit d'être digne et excellente. De son point de vue, toute *Forme* a également son *Idée*. Parménide s'interroge face à Socrate : existe t-il une *Forme* du poil, de la boue, de la saleté ou de toute autre chose insignifiante et sans valeur ? Si nous suivons ce raisonnement, l'abject serait dont doté d'une *Forme* et donc d'une *Idée*. Cela remet en cause cette hiérarchisation de la matière, où noble et abject serait à considérer sur le même plan. Notre chair, notre matière corporelle est celle qui nous porte autant que nous la subissons. Sublimée par Joy Sorman dans son livre *Comme une bête*[92], la chair, autrement dit la viande, est sacrée, en ce sens qu'elle est la vie plutôt que la mort. Si dans ce livre l'auteure traite de la chair animale, l'analogie qu'elle en fait avec la chair humaine est authentique. De plus, Deleuze affirmait que « le statut viandeux » était « le point d'indiscernabilité entre l'humain et l'animal. » Il est alors autorisé d'en faire une parenté dans mon propos.

> *On lui donnerait le cœur de la viande pour que le rouge afflue sous la peau trop pâle, pour que le bœuf lui transmette sa force, on lui ferait avaler bien saignant, bleu même, le sang solide, compact et dense de la barbaque, pour que le flot artériel pulse plus fort (...).*[93]

90 O. Schefer, *Figures de l'errance et de l'exil*, op. cit., p.60

91 David Lynch est un réalisateur américain à l'origine de nombreux chefs-d'oeuvre, tels que *Mulholand Drive* et *Lost Highway*.

92 Joy Sorman, *Comme une bête*, Editions Gallimard, Paris, 2012.

93 Ibid. p. 21.

La vitalité qui émane de la chair nous vient également de quelques clichés persistants. Un homme ventripotent sera considéré comme un bon vivant, dans les limites du raisonnable. Obèse, il sera vu comme un être suicidaire, victime d'une mauvaise hygiène de vie. Aujourd'hui la matière inquiète, car elle s'impose, alors que l'on préfère la discrétion et la minceur des jeunes filles. Le récit de Baal Shem Tov[94] raconte l'histoire de cet homme, connu comme étant le personnage le plus saint, mais également le plus gros. Interloqué, un homme vint chez lui afin de comprendre pourquoi il mangeait tant. Baal Shem Tov répondit que son père fut brûlé vif, mais qu'en raison de sa maigreur, il ne brûla pas longtemps. Par revanche, il se promit de manger sans cesse, afin que son corps brûle longtemps, et face un énorme feu de joie face à l'ennemi. L'excès de matière donne ici accès à la sainteté, sans alourdir outre mesure l'âme du personnage. Devenir cette espèce de matière informe et désirer dégouliner pour exister signifie que nous rêvons de briser la carapace de notre corps défini et de mettre un terme à l'espace qui nous est accordé au sein de nous-même. Cette absence de limites peut également inquiéter. Notamment l'enfant autiste, qui prend peur face à une flaque d'eau. Il y a là l'angoisse de devenir matière inerte, sans contours définis, et de s'y fondre sans parvenir à s'en dissocier. Si le corps entier devient tactile, il est rassurant d'en apercevoir les limites, afin de ne pas sombrer dans un espace infini et angoissant. Le corps est ce qui nous permet d'aller vers d'autres corps, et de construire des échanges. Même si cela est remis en question par la communication numérique, créant ainsi des rhizomes d'une autre nature. Les nombreux réseaux et systèmes d'échanges détruisent la nécessité corporelle. Le film *Her* de Spike Jonze retranscrit bien l'irruption d'une communication où le signe prévaut sur le corps. Signe en tant que langage ou image. L'émotion disparait derrière la transmission d'informations. Le réseau numérique est ce qui nous permet aujourd'hui d'aller vers d'autres entités, fictives ou réelles. Dans *Her*, le personnage principal Theodore vit dans une société fictive et futuriste, où est mis en place un nouveau système d'informatique, capable de s'adapter à la personnalité de chaque utilisateur et de dialoguer avec celui-ci. En lançant le système, Theodore rencontre Samantha, qui est la voix de son système informatique personnel. Au fur et à mesure, Theodore et Samantha tombent amoureux, et entretiennent ainsi une relation particulière. Samantha n'est pas fictive, en ce sens qu'elle existe réellement, mais dans un système informatique, en quelque sorte parallèle à notre monde. Des ponts se font entre ces deux univers

94 Récit tiré de l'ouvrage *Phasmes* de Georges Didi-Huberman.

parallèles. Cependant Samantha ne possède pas de corps, et n'a aucune limites, ni intellectuelles, ni physiques. Elle est une entité qui se développe, grandit, et ne se suffit bientôt plus d'une simple humain. Le rapport complexe qu'entretient l'informatique et l'humain, permet de nous interroger sur nos limites, et notre capacité à se libérer de notre corps physique.



Spike Jonze, *Her*, 2014

L'informatique contamine autant l'espace réel (omniprésence des smartphones, possibilité de communiquer instantanément, sans intermédiaire, perte du recul), que l'espace numérique lui-même (virus, machine zombie). Olivier Schefer dans *Figures de l'errance et de l'exil*, procède à un parallèle intéressant entre les zombies et l'informatique, autour du principe de la contamination. En effet :

> *En sécurité informatique, une machine zombie est un ordinateur contrôlé à l'insu de son utilisateur par un pirate informatique. Ce dernier l'utilise à des fins malveillantes, par exemple afin d'attaquer d'autres machines en dissimulant sa véritable identité.*[95]

Les zombies, quant à eux, contaminent les corps par morsure, par laquelle se transmet un virus, qui transformera à son tour la victime en zombie. Lui-même entreprendra de contaminer les personnes saines, jusqu'à l'extinction de la race humaine. « Le virus est devenu le vrai monstre contemporain, d'autant plus inquiétant qu'il est moins visible et qu'il relie les corps tout en les attaquant. »[96]. Ce qui est étonnant dans cette figure horrifique du zombie, est que le corps est encore présent. Même s'il est amoindri, partiellement dévoré, ce qui manque à l'être zombie, est la conscience. Le corps ne devient plus qu'une machine à la tâche très simple, celle de dévorer. Sans nul autre but que celui-ci. Les zombies sont des consommateurs de matière, la boucle est bouclée. « Leur appétit cannibale (est) une autre façon d'ouvrir l'espace celui du corps propre et des lieux communs. »[97]. Privés d'espace pour se reposer en paix, le zombie investit le corps « qui n'est pas une entité à recomposer, mais un lieu à hanter, à contaminer. »[98]. Il s'étendent et gagnent du terrain, en ingérant et en transmettant le virus dans l'espace du corps. Ce dernier devient un espace de prolifération, aux frontières perméables, qui peut alors, une fois contaminé, se retourner contre lui-même et ses pairs.

> *La contamination qui opère une singulière connexion entre les corps, constitue, en ce sens, l'ultime manifestation du lien magnétique entre*

95 O. Schefer, *Figures de l'errance et de l'exil*, op. cit., p. 90.

96 Ibid. p. 89.

97 Ibid. p. 69.

98 Ibid. p. 60.

les sujets et les regards (...) l'invisibilité d'un fluide universel et la transmission d'énergies.[99]

Si la figure du zombie fascine et inquiète autant, c'est qu'à l'heure du partage immédiat, l'homme, autrefois protégé, devient, en s'ouvrant ainsi au monde, plus vulnérable. Il affronte la possibilité d'être ainsi contaminé par son prochain, comme peut l'être la machine. Chacun accepte, de son plein gré, ou contre sa volonté, d'infiltrer, et d'être pénétré par l'Autre.

2. Les sans-visages : sans identité ?

La matière est polymorphe. La peinture est une matière tout comme la viande en est une. Si l'une s'adapte au support et l'autre non, l'artiste peintre Adrian Gheni[100] a bien saisi le rapport qu'il existe entre la chair d'un corps et la chair de la peinture.



Adrian Gheni, *Pie Fight Study 2*, 2008

99 Ibid. p. 90.

100 Adrian Gheni est un peintre roumain qui s'intéresse à la figure du monstrueux chez l'homme.

En effet, et notamment dans son tableau *Pie Fight Study 2*, ce n'est pas lui ni son pinceau qui dévisage ses modèles, mais bien la chair elle-même qui ne cesse de pousser et de recouvrir leurs traits, devenant ainsi excroissance. La figure que nous propose Adrian Gheni est inquiétante et repoussante. Cela car elle ne raconte rien d'humain. L'humanité a fondu dans la matière. J'ai choisi dans *Ernest* de décapiter le corps, et de le tronquer au niveau du buste et des bras. Tout autour, trou noir, béant, qui nous aspire et appelle à la projection du visage regardant. Le corps ne voit plus, il n'éprouve plus. La matière est redevenue inerte. Pourtant, peut-on réellement parler d'un corps mort ? Le visage fait-il à lui seul l'humanité et l'existence ? Dans *Ernest* le visage est substitué par le nid, et disparait au profit d'une chevelure coagulée. Le déplacement des membres offre un corps morcelé. Néanmoins le démembrement n'arrache pas la partie au tout mais la remplace. Il ne s'agit pas d'un acte violent mais d'un geste tendre. Il faut démembrer pour célébrer. La tête est cet organe de la réflexion et est dans *Ernest* mis de côté, afin de revenir à une approche plus sensible, voire plus matérielle du corps.



Julie Thiébault, *Ernest*, 2013, vidéo 01'18

Il s'agit d'aller contre « l'individu comme théorie du vivant (*Individuum* : ce qui ne peut être séparé). »[101]. C'est une théorie matérialiste que je soutiens ici, en m'appuyant sur la réflexion de Karim Charredib, à propos là encore, des zombies. Il affirme que « la matière à l'état chaotique, sans hiérarchie, se révolte contre le cerveau et peut être réactivée. »[102]. Plus besoin du cerveau, siège de la conscience, grâce auquel la tête est toujours perçue comme trônant sur le corps, pour vivre et exister. *Herbert West, réanimateur*, une nouvelle écrite par Lovecraft, nous conte l'histoire d'un scientifique, qui parvient à réanimer des morceaux de corps en y injectant du sérum. Herbert West, dans ce récit, découvre alors « qu'il peut y avoir autonomie de chaque partie, des parties qui peuvent être réanimées de manière indépendante du reste du corps. »[103]. Le fantasme de la vie redonnée à la mort est un sujet que nous traiterons plus en aval. Le corps, au travers des œuvres littéraires et plastiques, peut fictivement vivre et être autonome en tant que matière, et non plus en tant que corps conscient. La vie provient de la matèire elle-même. C'est pourquoi dans *Ernest*, le corps se défait de sa tête, et en conséquence de son esprit, de sa pensée et de sa conscience. La dessinatrice et tatoueuse Safia Bahmed-Schwartz dessine des êtres décapités, occupés dans différents actes sexuels. Perte d'identité, effacement d'une quelconque différence. Ses corps sont personne et tout le monde à la fois. L'absence de faciès permet à chacun de se fantasmer dans ces actes, tout comme chacun peut s'identifier au corps se trouvant dans *Ernest*. Les collages de Nieves Mingueza prennent le parti de présenter deux jeunes femmes, sans visage, au travers desquels on voit l'environnement boisé dans lequel elles se trouvent. Les personnages perdent alors consistance et seule la main posée sur le devant de la robe semble nous rappeler que cette présence est bien humaine. Le choix de remplacer les visages par l'arrière-plan peut s'expliquer par l'expressivité des arbres dénudés de leurs feuilles, qui aspirent la vie des jeunes filles. Ici la nature exprime mieux l'intériorité de l'être qu'un visage, que l'on peut grimer, faire mentir. La femme sans visage peut également représenter cette figure de la mort, qui nie alors tout désir.

101 Karim Charredib, *Les Zombies et le visible - ce qu'il en reste*, op. cit., p. 77

102 Ibid.

103 Ibid. p. 80.

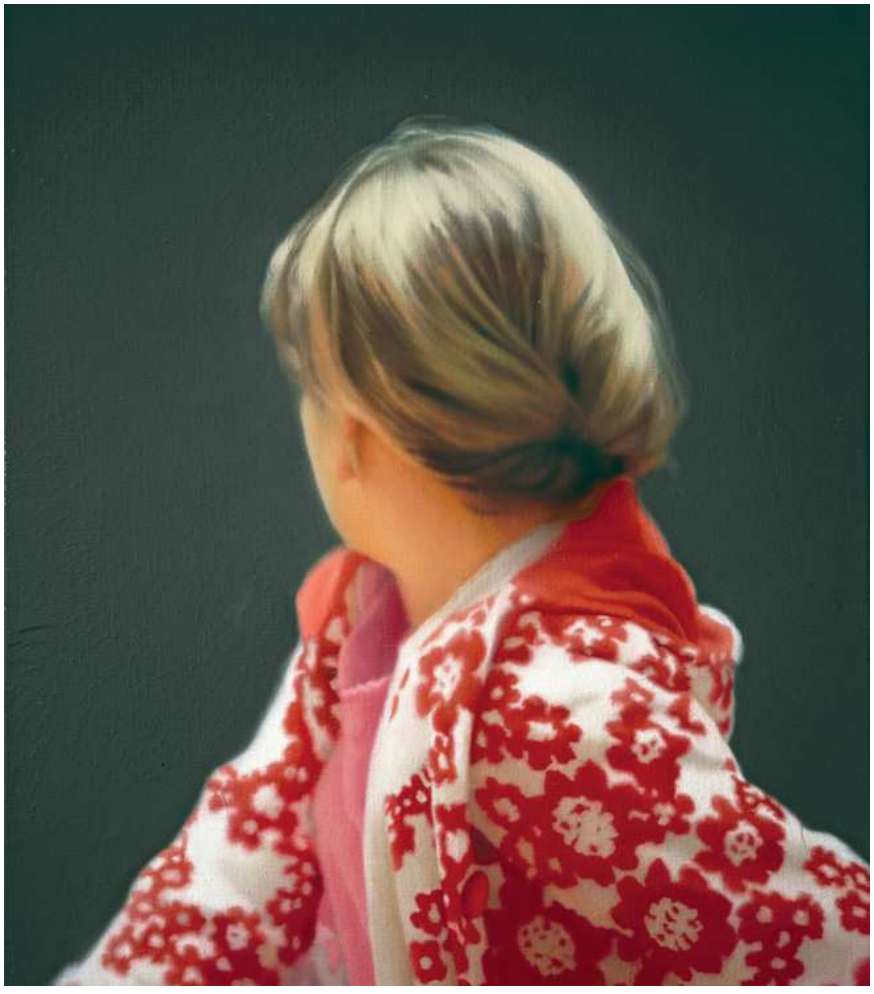


Safia Bahmed-Schwartz, *Sans titre*, 2012



Nieves Mingueza, *The Declining Winter*, 2013

Présage de mort ou symbole hautement romantique voire érotique, le dos s'offre à nos regards concupiscents. Le dos se donne comme une pure présence, attire l'oeil et s'offre comme le tout de l'image. Le spectateur est confronté au derrière du modèle, en quelque sorte au *backstage* de l'image. Le modèle nous tourne le dos, il ne veut pas nous voir, il fuit la confrontation, préférant jeter son regard sur un au-delà que nous ne percevons pas. Ainsi, il n'est pas enclin au dialogue, choisissant de se laisser conter par l'image qui lui est projeté dans le dos et que lui-même ne peut voir. Tandis que la *Betty* de Gerhard Richter semble sur le point d'entrer en mouvement et de nous faire face en dévoilant son visage, le dos d'*Ernest* paraît être un bloc, une porte fermée sur toute perspective.



Gerhard Richter, *Betty*, 1988

Entre communication et mystère, le dos d'*Ernest* tout comme *Betty*, est perdu au cœur d'un obscur monochrome. Si la vie est symbolisée par le nid en mouvement pour l'un, et les vêtements aux couleurs chatoyantes pour l'autre, la mort, quant à elle, est présente dans cet aplat chromatique. Si le dos est porteur de la marque de la vie, il tend à être tourné vers la mort qu'il défie sans y sombrer. Le spectateur quant à lui se surprend à être frustré, pourtant il se trouve dans la même position que le modèle. En regardant l'oeuvre, il tourne le dos à la vie et contemple avec lui la mort. Il ne s'agit plus d'un face à face avec l'oeuvre, mais d'une mise en abyme du regard. Tandis que le masque de *Totentanz* annihile toute possibilité d'identité en la cachant, *Ernest* est plus catégorique dans son éviction totale de la tête. Cependant, ces deux corps sans visage, et donc sans identité font l'éloge du corps en tant que tel. Le corps ne ment pas, d'ailleurs c'est peut-être parce qu'il n'a pas la parole. L'absence du visage nous renseigne sur l'éventualité d'exister sans faciès. De plus cela permet au spectateur de s'identifier à la figure puisque l'espace du visage est laissé vide. Un corps sans visage, nu, est vierge de toute appartenance, il nie toute reconnaissance, et peut être ou ne pas être. Il n'est personne, il est chacun, il est mien, mais également vôtre.

3. Le cheveu, inerte et pourtant vivant

Notre chevelure est la plus belle parure que la nature ait donnée à l'être humain. Peut-être même qu'elle fait partie de ce type d'ornementation favorable à la reproduction. Les oiseaux ont de jolies plumes pour copuler lors de leur parade nuptiale, tandis que nous avons de long poils soyeux. Alors bien évidemment ils ne sont pas des signaux toujours convaincants. Cheveux ternes, gras, pointes fourchues, cuir chevelu générateur de pellicules, la chevelure peut même abriter des inconvenants, autrement dit des poux. Devant la porte des barbiers du XVè siècle il était écrit « Entrez ici, vous dont les cheveux incultes partent en désordre ».[104] Le poil y était soigné, chouchouté, et instruit, c'est-à-dire travaillé avec soin. Nous avons sur le crâne environ 120 000 cheveux, à raison de 50 à 100 cheveux perdus par jour. Chaque cheveu est maitre de sa propre vie, est autonome, et tombe quand bon lui semble, ou plutôt quand il a terminé son cycle de vie. Chacun de ces poils est vivant, il nait, il croit et il meurt. Marcello Malpighi les qualifie de

104 Martin Monestier, *Les poils,* Éditions le cherche midi, Paris, 2002, p. 15.

« végétation de la tête »[105]. Selon lui « Quand on considère un poil ainsi enchâssé dans un petit sac membraneux au bulbe qui le referme, on s'imaginerait voir une petite plante qui pousse dans un vase »[106]. Ces petites plantes velues quant à elles poussent par le bas. Une fois fanées elles tombent. Une fois par terre les cheveux forment un tapis organique qui s'accroche aux chaussettes et chatouille les doigts de pied. Contrairement aux autres composants cellulaires humains, les cheveux ne pourrissent pas après leur mort, ni après la notre. Le fil organique est chétif, mais particulièrement puissant puisqu'il peut supporter 100 grammes avant de casser. Dans *Les Poils*, Martin Monestier nous présente une rétrospective du poil, notamment crânien, d'antan jusqu'à nos jours. Il nous conte l'histoire de la chevelure rougeante et de sa perception entre les deux guerres. La croyance populaire veut que les roux aient été conçus durant les règles de leur mère et que de là, leur simple présence suffit à empêcher les blessures de se renfermer. Louis Coulon quant à lui gagna le concours de la plus longue barbe (3,35 mètres) et on apprend qu'il aimait en faire un nid pour son chat. Cocasse ou dérangeante les histoires de poils hantent l'humanité. Encore aujourd'hui les poils de la femme sont interrogés. Sont-ils indécents ? Doit-on supprimer cette part d'animalité chez la femme ? Je m'y refuse. Actuellement, la question du poil chez la femme, est un véritable enjeu dans notre société, tant de la part des magazines de cultures pop tels que *Vice*, ou que des photographes/modèles comme Ortie ou Arvida Byström. Ils s'interrogent sur le rapport que nous entretenons avec le poil, et la façon dont il est reçu et accepté. Le poil devient quasiment féministe, et le port du poil une révolte contre l'uniformisation du corps. *Totentanz* présente de ce fait, un corps non dénué de poils, rappelant ceux (artificiels) du masque de gorille. Par son poil, la femme prône un corps libéré de toute entrave sexiste ou publicitaire. En effet, il est couramment exprimé que la femme doit s'épiler, pour plus d'hygiène, de confort, et d'esthétisme, et la publicité ne cesse de nous montrer des femmes à la peau douce et lisse, privée du moindre poil, devenu l'ennemi public numéro 1. Pourtant Solange (actrice, et youtubeuse de la chaine et du blog *Solange te parle*), nous questionne : le poil est-il laid ? Est-il gênant ? Pue t-il ? Elle nous confie que le pubis au naturel est acceptable, qu'un beau pubis n'est pas forcément imberbe. Selon Solange et beaucoup d'autres, le poil n'en est pas moins noble et distingué.

105 Ibid. p. 30.

106 Ibid.



Remi chapeaublanc, *Ortie*, 2014



Sarah Piantadosi, *Arvida Byström*, 2014

Ernest, nid de cheveux, est autant un déchet qu'une relique et est élevé au rang d'objet autonome, hors de mon propre habitat-corps. Les cheveux renaissent une fois hors du crâne et dans le mouvement accèdent à nouveau à leur indépendance, mais cette fois, en masse. L'artiste Maia Flore[107] nous présente des femmes dont le visage est couvert par leur chevelure, comme autant de poils qui auraient pris et phagocyté le corps sur lequel et duquel ils sont nés. À la manière de Maia Flore, l'artiste Gerwyn Davies réalise une série d'autoportraits où son corps disparaît derrière des cheveux, réels et artificiels, dont il se pare comme d'un véritable costume organique. Par ce projet, il concrétise le fantasme d'une prise de pouvoir capillaire. Un corps où le système pileux serait hyper développé et enfin maitre de lui même.

107 Maia Flore est une jeune photographe française, à l'univers onirique et poétique.



Maia Flore, série *Big head poetry*, 2010-1013



Gerwyn Davies, série *Hair*, 2014

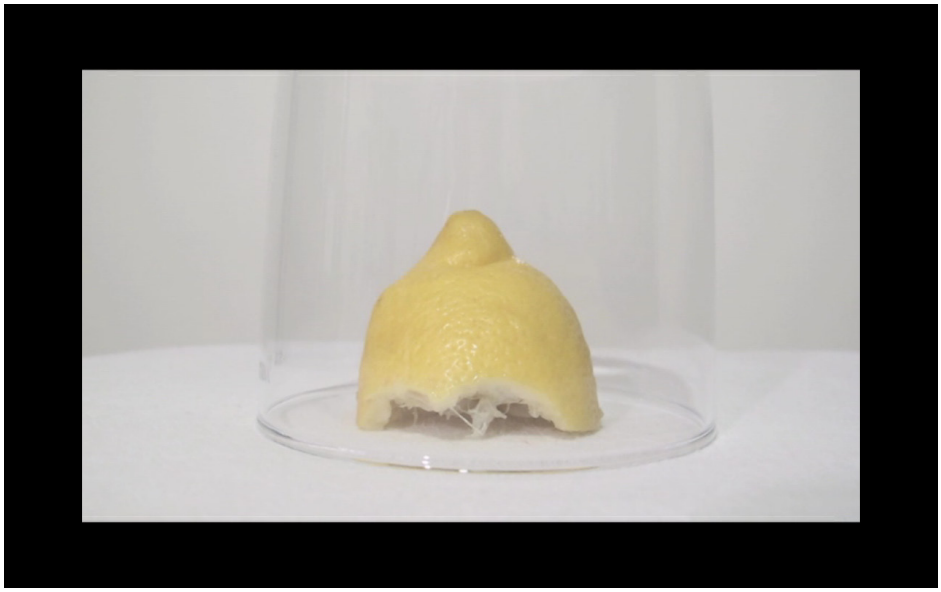
4. Le nid comme matrice

Le nid est à considérer comme l'abri, celui qu'utilisent les oiseaux pour se protéger, pour entreposer leur nourriture ou élever leurs oisillons. De cette définition découle la symbolique de la matrice. C'est-à-dire qu'il est lieu de naissance, tel un berceau ou une nurserie, autant q'un lieu de fin, voire de mort, c'est à dire de cercueil. Là ou l'être humain retourne à son état de déchet, de matériau organique, bon à nourrir les vers et à produire de l'engrais. Cette double posture de début et

de fin est intéressante dans le sens où il existe une dualité entre ces deux notions. Qui de l'oeuf ou la poule est venu en premier sur terre ? *Ernest* est né de ma chute de cheveux. Il est donc né d'une mort. Paradoxe de la destruction comme construction, de la perte comme trouvaille. Jamais antonymes n'avaient paru si indissociables. *Ernest* est un idéal retrouvé, un imparfait parfait. Il regroupe mes possibilités de vies tuées dans l'oeuf. Dans l'oeuf oui, car *Ernest* est un nid de cheveux, un nid de mes cheveux. Résidus humains signes d'humanité, les cheveux sont, une fois hors de leur trône crânien, revenus à l'état de déchet, de matière méprisable. C'est de cette ambivalence entre répulsion et attraction dont je traite. De là je permets à mes cheveux d'avoir une nouvelle utilité, une nouvelle identité, celle de devenir nid, et de me protéger comme je les ai protégés durant plusieurs mois. Le nid comme matrice disais-je. La matrice provient du mot latin *matrix*, lui même dérivé de *mater*, qui signifie *mère*. C'est un élément qui fournit un appui ou une structure, et qui sert à entourer, à reproduire ou à construire. La matrice est également un organe creux chez les femmes et les femelles des mammifères, qui contient le produit de la conception jusqu'à la mise au monde. Le nid serait donc le substitut de la mère, lieu de création autant que de destruction. Cette mère est présente dans *Le sein de ma mère*, là où elle n'apparait pas littéralement. Est-elle représentée dans le citron ou suis-je moi-même ma mère ? Dans cette vidéo je porte une robe longue, et plissée. C'est un vêtement qui nous renvoie aux tenues du passé, aux habits que ma mère portaient dans sa jeunesse. Je suis également coiffer de manière à me vieillir. Pourtant je ressemble aux enfants qui se déguisent en leur maman. Ce mimétisme interroge la relation mère-enfant, omniprésente dans cette viédo. Le nourrisson est fasciné par le sein qu'il veut *dévorer*, mais il craint cette pulsion, de peur de détruire cette source de bien-être et d'alimentation. Dans mon œuvre il est intéressant de noter que je dévore le sein maternel (le citron), mais que pour autant, en m'en nourrissant, je ne le fais pas disparaître. Au contraire, l'objet sacré du sein se trouve remis sous sa cloche protectrice, l'érigeant en objet intouchable. Abimé par ma bouche et mes dents (tels que le sont les seins d'une femme qui allaite), il garde pourtant son élégance et sa suprématie, de par sa place sous la cloche. Car ce que nous trouvons en général sous ces cloches, sont, soit des objets précieux, soit des mets raffinés. La forme ovoïdale et creuse du nid de *Ernest* et du citron de *Le sein de ma mère*, n'est pas sans rappeler les dessins de Jiri Kornatovsky[108]. Ceux-là traitent d'une tension de la représentation

108 Jiri Kornatovsky est un artiste tchèque dont le travail au graphite explore spiritualité et sexualité

entre sexualité et spiritualité. La forme du nid serait-elle le Saint-graal, l'image parfaite d'un équilibre entre matière et esprit ?



Julie Thiébault, *Le sein de ma mère*, 2013, vidéo 03'09



Julie Thiébault, *Ernest*, 2013, vidéo 01'18

au travers de formes ovoïdales et creusées.



Jiri Kornatovsky, *Méditation*, 1995-2005

5. Figures déviantes : zombies et possédés

« Dans chaque zombie qui pollue un film, même les plus déconnectés du mythe du zombie haïtien, il y a, plus ou moins visible, souvent inconscient et méconnaissable, ce fantôme de l'histoire qui rôde et déambule au fond de l'image. »[109]

La lecture de l'ouvrage d'Olivier Schefer et de la thèse de Karim Charredib m'a permis d'ouvrir ma réflexion sur le champ des figures, notamment horrifiques, du zombie et du possédé. Ces deux figures font écho à mon travail, puisque si

109 K. Charredib, *Les Zombies et le visible - ce qu'il en reste*, op. cit., p. 28.

elles ne sont pas directement présentées sont fortement sous-entendues. Le mort-vivant hante le cinéma de genre, et se trouve devenir le contre-pied d'une culture élitiste. La culture et la création française, en particulier cinématographique souffre d'un complexe de supériorité. En effet, pays d'émergence de la nouvelle vague, et de réalisateurs tels que Godard, Tati, ou Truffaut, pour ne citer qu'eux, la France se refuse à aimer le cinéma de genre, le divertissement, le cinéma dit *grand public*, à qui l'on reproche « d'asservir le peuple à l'idéologie dominante, normative et stéréotypée (...) »[110]. Le mainstream (la culture du plus grand nombre) rebute la France de par son caractère trivial et vil. La culture de masse est dite vulgaire, tandis que la culture élitiste et intellectuelle est respectable. Karim Charredib, dans sa série Event Horizon pollue les plus grands classiques du cinéma par des zombies, qu'il intègre à l'image, en général en arrière-plan. La figure triviale s'insère dans le cinéma américain sans inquiéter outre-mesure les personnages principaux qui ne semblent pas savoir ce qui se déroule dans leur dos. Ainsi Cary Grant dans *La Mort aux trousses*[111] et John Travolta dans *Grease*[112] continuent d'évoluer, insouciants, dans leurs milieux, tandis que le spectateur devient de mèche avec les zombies. puisqu'il est le seul à les voir. Olivier Schefer affirme que les films d'horreur, au cœur de notre propos sont

> *(...) toujours en même temps des symptômes très sérieux, des réalités anthropologiques qui nous apprennent quelque chose, à un moment de notre histoire, sur la façon qu'ont les hommes de représenter la mort, l'économie et de concevoir la place du corps dans la communauté.*[113]

En conséquence, l'oeuvre de genre, œuvre qui n'est pas choisie pour son réalisateur ou son casting, l'est pour son appartenance à une catégorie bien définie. Le public décide donc de visionner un film pour ce qu'il est, c'est-à-dire *un film de zombies*, *un film catastrophe*, ou *un western spaghetti*. Ce sont donc des modèles cinématographiques, voire des concepts. Il existe un genre nommé *Slasher*, qui « met en scène les meurtres d'un tueur psychopathe, généralement masqué,

110 O. Schefer, *Figures de l'errance et de l'exil*, op. cit., p. 20.

111 Alfred Hitchcock, *La Mort aux trousses*, 1959

112 Randal Kleiser, *Grease*, 1978

113 Ibid. p. 24.

qui élimine méthodiquement un groupe de jeunes individus, souvent à l'arme blanche. »[114]. Nous pourrions citer des films tels que *Halloween*, *Vendredi 13* ou encore la série des *Freddy* de Wes Craven. Si ces films paraissent stéréotypés, ils ne sont pas moins révélateurs de problèmes de société, tels que la différence ou encore une critique de la société américaine. En effet le psychopathe est souvent un être en souffrance, qui fut rejeté par les siens, individus souvent riches, blancs, beaux et populaires, menant ainsi le spectateur à ressentir de l'empathie envers le tueur.





Karim Charredib, *Event Horizon, Les Morts aux trousses #1*, et *Greased #1*, 2008-?

114 Définition Wikipedia.

Suite à cette concise introduction du cinéma de genre, concentrons nous sur la figure qui nous intéresse plus particulièrement dans mon propos, celle du zombie. Allégorie de l'esclavage, le zombie prend sa source dans la culture haïtienne, et spécifiquement dans la religion vaudou, et plus généralement dans la colonisation, dont le mort-vivant se fait métaphore. Le zombie est celui qui n'a pas d'échappatoire, qui ne peut mourir, mais ne peut également pas vivre. Il est dans « les limbes d'une demi-vie »[115], en ce sens qu'il est présent sur terre, mais privé de son esprit et de sa conscience. En effet, le zombie est réduit « à un pur acte de dévoration »[116], ou encore à un seul maillon d'une chaine de travail (ex. travail dans les champs de coton, travail à l'usine). Il n'est plus propriétaire de son corps, mais y est au contraire emprisonné. Le repos éternel lui est refusé. Il est donc une figure de la mort non résolue, d'un deuil impossible. La raison pour laquelle la figure du zombie est très prégnante dans la religion vaudou, est qu'elle renvoie directement au traumatisme de l'esclavage et de la « zombification généralisée de l'homme »[117].



Julie Thiébault, *Totentanz*, 2012, vidéo 02'15

115 K. Charredib, *Les Zombies et le visible - ce qu'il en reste*, op. cit., p. 32.

116 O. Schefer, *Figures de l'errance et de l'exil*, op. cit., p. 56.

117 K. Charredib, Les Zombies et le visible - ce qu'il en reste, op. cit., p. 32.

Ce qui m'intéresse particulièrement ici, est le caractère hanté de cette société, par un processus passé. Dans mon travail, la figure est hantée par un antan et une histoire non résolue, et est littéralement possédée par quelque chose qui le dépasse. Dans *Totentanz*, la figure dansante est possédée par un ancêtre au masque de gorille, véritable représentant de l'animalité, non pas défunte, mais oubliée de l'homme. L'ancêtre animal possède le corps occidental. Pour en revenir au mort-vivant, le « zombie des rites vodous est un mort ramené à la vie par le prêtre (houngan) qui place le mort-vivant en état d'esclavage. »[118]. Selon le récit de l'ethnobotaniste Wade Davis[119], en Haïti, l'homme serait empoisonné par un sorcier et tomberait dans un état cathartique. Son état ressemblerait tellement à la mort qu'il serait enterré puis déterré par le sorcier qui le ramènerait par la suite à la vie. Cependant, l'homme désormais zombie, puisque mort-vivant, resterait dans un état catatonique, le privant ainsi d'esprit et de raison. Le zombie serait ensuite vendu en tant qu'esclave et deviendrait ainsi une véritable marchandise. Si la possession dans la culture vaudou est positive puisqu'elle permet la communication entre les ancêtres et les vivants au travers de ces derniers, la zombification est négative, puisqu'elle dépossède de son propre corps. Dans mon travail, je préfère voir un processus de possession, de possibilité de communication avec l'invisible, et une conception active de la relation aux morts. Je souhaite me définir comme une alliée, c'est-à-dire un réceptacle, une monture pour les ancêtres, plutôt que comme un pantin, dont le libre arbitre et la raison seraient niés. La figure omniprésente dans mon œuvre n'est pas celle du zombie, même si dans celle-ci existe la notion d'ouverture (de l'espace), et d'assimilation de l'autre. La consommation ici n'est qu'une ingestion sans fin, et sans résultat, alors que mon travail tend à interroger l'absorption de « forces cosmiques étrangères »[120], par certains rituels magiques, comme il peut en être question dans *Le sein de ma mère*.

118 O. Schefer, Figures de l'errance et de l'exil, op. cit., p. 53.

119 Récit tiré de son livre *Vaudou!* (1985), puis de *Passage of Darkness: the ethnobiology of the Haitian Zombie* (1988).

120 O .Schefer, Figures de l'errance et de l'exil, op. cit., p. 59

6. Figure du double : individu du non-lieu

« Roland Barthes dans *La Chambre claire* ne titrait-il pas la photographie du jeune condamné à mort, Lewis Payne : « Il est mort et il va mourir »[121] »[122]

Le zombie se veut être une figure du multiple. « Ils n'existent qu'au pluriel, telle une horde contagieuse, une foule ivre. » Cet « effet de masse ne redessine pas les contours d'une identité »[123], et de ce fait, ne peut être une définition satisfaisante de ce que je construis à l'écran. Tandis que la matière est polymorphe, protéiforme et nie les limites qui lui sont fixées, et peut être rapporté à l'individu multiple qu'est le zombie, mon travail met en scène une figure unique. Pourtant, si la matière ne prolifère pas à la manière d'une hydre à mille têtes dévorant son prochain, ce sont de véritables échanges invisibles qui s'opèrent entre le créateur et l'acteur, autrement dit entre celui qui créé et décide et celui qui fait et subit. Il est intéressant de noter qu'à l'écran l'entité dansante est traversée par les énergies de la personne qui se tient derrière la caméra, puisqu'il s'agit de la même personne, autrement dit moi-même. La figure du double permet le déversement, l'épanchement du moi dans l'autre. Comme si un seul corps ne pouvait contenir mes aspirations, mes fantasmes et mes actions. L'action d'épanchement est une transgression des frontières, une contamination de soi vers le dehors. Comme le soulève Olivier Schefer, le rêve constitue un bon exemple d'épanchement. Selon lui, c'est dans cette action que le dédoublement du soi trouve son expression la plus exacte. C'est-à-dire que le rêve contamine la réalité autant que la réalité contamine le rêve. Deux postures, active et passive, là où le dormeur est tant l'acteur du rêve que son spectateur le plus assidu. Ce même rapport subsiste dans l'art, où le créateur se veut également premier spectateur de son œuvre, voire spectateur et acteur de son œuvre. Il est ici judicieux de faire appel aux écrits de Michel de M'Uzan, et notamment au chapitre *Le jumeau paraphrénique ou aux confins de l'identité*, tiré du livre *Aux confins de l'identité*. L'auteur nous annonce qu'il s'agit de « rejoindre son double-jumeau, pour y gagner, certes en authenticité, mais en s'exposant à

121 Tiré de Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie* [1980], Gallimard/Seuil, coll. « Cahiers du cinéma », Paris, 2003, p. 149.

122 K. Charredib, *Les Zombies et le visible - ce qu'il en reste*, op. cit., p. 104.

123 O. Schefer, *Figures de l'errance et de l'exil*, op. cit., p. 51.

entreprendre avec lui une sorte de danse macabre. »[124]. Danger de l'épanchement de soi vers soi, puissance de l'écoulement de soi vers un autre soi. Dans mon travail j'entreprends un jeu avec moi-même où les limites entre *je* et *il* sont troubles. Les deux entités sont indissociables. Si le sujet dansant est la seule présence physique et visible, le créateur reste omniprésent, comme s'il tenait les ficelles du pantin qui nous fait face. Chris Burden, dont le travail m'a tout particulièrement intéressé, a lui aussi beaucoup travaillé autour du rapport entre celui qui décide et celui qui subit. La double existence du bourreau et de la victime cohabite dans la même personne et complexifie l'oeuvre et l'action. Kristin Stiles décrit cet espace comme « l'interstice ambigu entre victime et auteur du crime »[125]. Je me place dans ce rapport de dépersonnalisation et donc de déstabilisation. De plus et je citerai cette fois Brian Dyson à travers le livre de Sophie Delpeux *Le corps-caméra*.

> *Pour créer son double, l'artiste produit des situations durant lesquelles il dit perdre prise et abandonner ainsi son statut d'instigateur pour devenir sa propre victime. (...) Son activité n'est pas du théâtre mais la réalité. Cela est vrai (...) surtout parce qu'en s'abattant sur l'artiste, cette violence contraint son avatar à réagir de la manière la plus réelle qui soit*.[126]

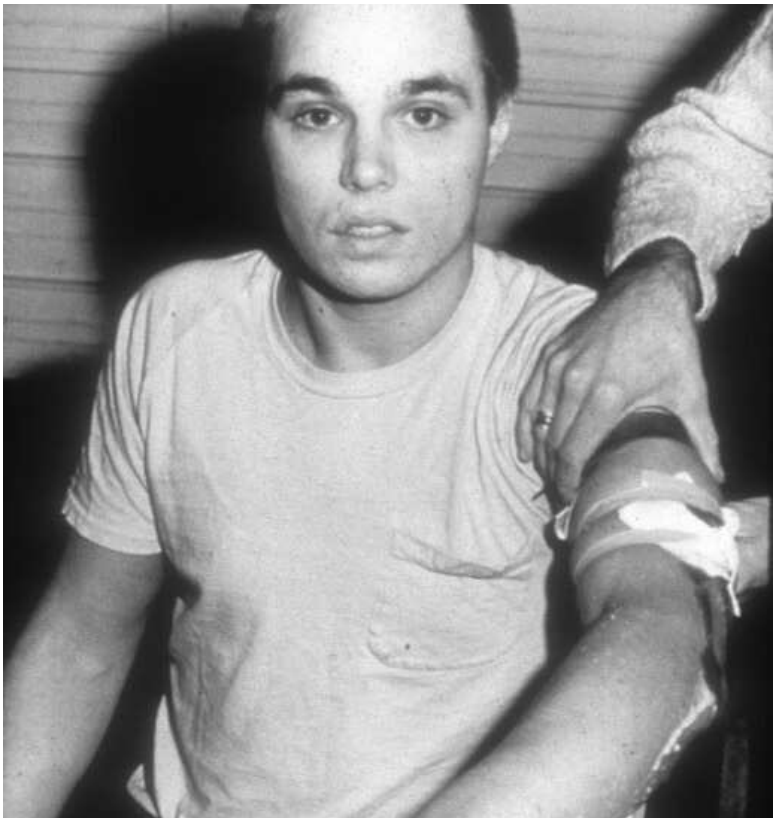
L'avatar que je construis à l'écran me permet la liberté de dire et de faire. Ma tête est mon seul espace de liberté, duquel je peux performer en accord avec moi-même, sans faire appel à de quelconques intermédiaires. En tant que créatrice je deviens instigatrice de mon propre corps, de ma propre image, tout comme a pu le faire l'artiste Valie Export. Celle-ci s'est faite tatouer une jarretière sur la cuisse et pose au côté d'ouvriers, tatouage bien en vue. Signe passé d'esclavage du corps féminin, marquage indélébile, ce tatouage interroge le rapport de l'artiste à son corps, tout autant que le rapport de l'autre à son corps. En choisissant d'apparaitre comme cela, elle crie haut et fort que son corps lui appartient, et que c'est son choix. Par conséquent elle maitrise son image en l'offrant ainsi.

---

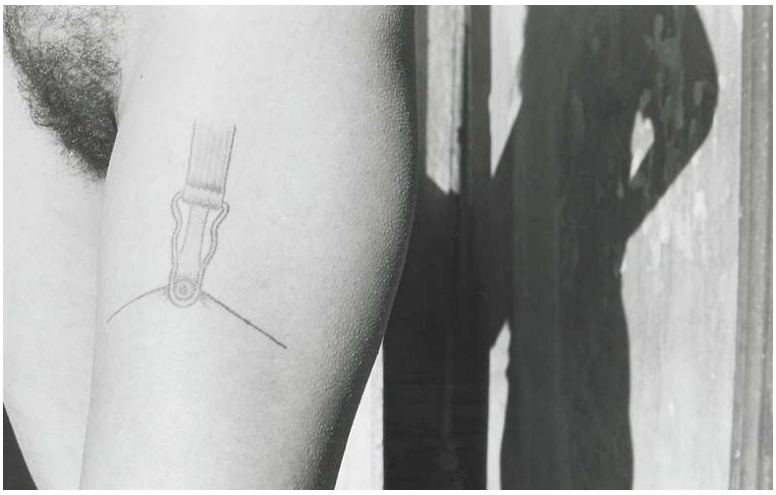
124 Michel de M'Uzan, *Aux confins de l'identité*, Éditions Gallimard, 2005, p. 26.

125 Kristin Stiles, *Burden of light*, Londres, Thames & Hudson, 2007, p. 29.

126 Sophie Delpeux, *Le Corps-caméra, Le performer et son image*, Éditions Textuel, 2010, p. 163.



Chris Burden, *Shoot*, 1971



Valie Export, *Body Sign Action*, 1970

De la même manière, cette mise en scène de mon propre corps me permet de m'affirmer dans un contexte. Je fais le choix d'exister face à l'autre, en prenant ainsi pour appui l'avatar, le double que je me suis créé, et qui découle de moi-même. Le double est ce lieu d'expérimentation qui ouvre le champ des possibles en niant les limites qui nous sont imposées. Comme le dit si bien Karim Charredib

> *(...) en étant filmé, l'un – le vivant, celui qui était avec nous, de notre côté – devient l'autre, une altérité, celui qui passe de l'autre côté de la caméra. Il passe du hors-champ, du hors-cadre au champ, présence altérée de l'image.*[127]

De manière poétique, voire sublime, il nous annonce également que le double à l'écran peut mourir et ressusciter à jamais grâce à « l'appareil technique qui pourra, à la différence de la photographie, le faire marcher, danser, sourire, pour l'éternité, alors même qu'il aura trépassé »[128]. Par ce procédé, le créateur peut se dédoubler sans fin, et dès lors devenir immortel. Pourtant, à l'écran, l'acteur/double semble déjà être « annonciateur de mort »[129], fantôme en puissance, provocateur de nostalgie. La vidéo, le film, font œuvres de passé, en présentant à perpétuité un corps déjà mort.

Il ne s'agit plus de regarder les corps, mais de voir entre les formes. Notre imaginaire s'épanche dans la réalité et bientôt le monde se liquéfie, et nous avec lui. Nous ne sommes plus définis par notre corps, mais par ce qui le traverse, le marque, le contamine et désormais, nous sommes ouverts, vers les autres, vers l'univers, vers soi. Les limites entre les corps s'évanouissent et nous partageons notre existence tel l'océan, dont les gouttes sont indissociables afin qu'il puisse exister. Nous faisons exister le cosmos, et nous nous interpénétrons. Pourtant cette perte de limite, dans une période de doute comme celle que nous vivons actuellement, est difficile à accepter et à comprendre. Le corps social cherche à reconstruire une société

127 K. Charredib, *Les Zombies et le visible - ce qu'il en reste*, op. cit., p. 104.

128 Ibid.

129 Ibid.

dite stable, à fixer des repères et à renouer avec certaines valeurs, notamment catholiques dans notre société occidentale. D'autres se tournent vers le passé, et vers d'autres cultures et d'autres religions, trouvant un réconfort dans un nouveau rapport à la nature et la mort. Positives ou négatives ces conceptions permettent de nous interroger sur ce qui fait le monde aujourd'hui.

V. Incertitude contemporaine : retour à l'archaïque

« La culture et la société bougent, puis la crise s'installe à mi-décennie durant les années 70. Ce qui relevait naguère du désordre s'impose progressivement comme un nouvel état des choses. Le désordre se banalise, il semble être de la nature des réalités contemporaines. »[130]

« C'est un appel au mouvement, une incitation à ne pas faire des désordres présents la justification d'une passivité résignée ou cynique. »[131]

1. Esprits de la surnature : rencontres modernes

« La perméabilité entre le monde des vivants et celui des esprits, qui semblent quasiment l'envers et l'endroit d'une même réalité. »[132]

« On n'étudie jamais les génies, on les suit », explique un vieil initié africain à l'auteur Bertrand Hell, qui a travaillé plus particulièrement autour de la tribu des Gnawas (Maroc). Suivre les génies est ce que nous allons tenter de réaliser en nous appuyant sur les propos de l'auteur, tirés de son ouvrage *Possession et chamanisme, Les maitres du désordre*. Lorsque le point de vue occidental se confronte aux autres cultures, cela fait des étincelles. Pourquoi parler ici de rencontres modernes ? Tout d'abord, cela nous renvoie aux rencontres entre les différentes populations, et par conséquent entre les différents modes de vie, au sein parfois du même territoire. Tandis que la mondialisation nous entraine dans une course effrénée, il existe des

130 G. Balandier, *Le désordre*, op. cit., p. 77.

131 Ibid. p. 159

132 O. Schefer, *Figures de l'errance et de l'exil*, op. cit., p. 97.

peuples proches des irréductibles gaulois. C'est-à-dire des peuples ou des tribus dont le mode de vie est resté en adéquation avec leur conception de la nature et du monde. Comment parvenir à créer des ponts entre une conception occidentale du monde et une conception chamanique ? Partageant la même planète, nous ne sommes pas égaux face à la compréhension du monde. Quelles sont les raisons de ces différences ? Il y a d'abord une réponse géographique à ces divergences. Les peuples et les ethnies dont la vision du monde se veut en lien étroit avec la nature et les esprits vivent dans des régions éloignées, des territoires peu hospitaliers, tels que la forêt amazonienne, les steppes mongoles, ou encore les village au fin fond du Maroc. Ainsi, ce sont des peuples difficiles d'accès vers lesquels l'information ne circule pas. Cela en fait des populations en véritable autarcie, échappant par conséquent à la modernisation de leur société. Tandis que le monde s'uniformise et tend à la mondialisation, ces ethnies vivent selon leurs propres règles, bien loin de la technologie, des sciences et de la médecine dite moderne. Cependant nous aurions tort de qualifier ces peuples d'arriérés, puisque à contrario des sociétés contemporaines assistées par les machines telles que les smartphones, les ordinateurs, etc., ils parviennent à subsister seuls, dans des conditions souvent difficiles voire périlleuses, et sont à l'origine de nombreuses découvertes malheureusement méconnues. Ces ethnies ont ceci en commun qu'elles sont chamanes et traitent des phénomènes de la possession et de la transe. Prenons ainsi pour exemple, de manière non exhaustive le nord de la Mongolie, à la frontière sibérienne, notamment l'ethnie des Tsaatans, et les Gnawas issus du Maroc. Ma recherche s'est dont articulée autour de la rencontre de l'écrivain/musicienne Corine Sombrun avec les Tsaatans, et les chamanes mongols, et celle de Bertrand Hell, ethnologue et anthropologue, avec les Gnawas. Lorsque Corine Sombrun réalise un voyage en Amazonie afin de suivre une initiation d'apprentie chamane, elle ne se figure pas que cela va la mener sur les traces des Tsaatans, qui vivent selon les principes chamanes. Elle pensait encore moins avoir été désignée chamane par les esprits eux-mêmes. Après avoir suivie l'enseignement de la chamane Enkhetuya durant plusieurs années, « elle devient la première occidentale à accéder au statut de Udgan, terme mongol désignant les femmes ayant reçu le don puis la formation aux traditions chamaniques mongoles »[133]. De retour à Paris, Corine Sombrun pratique la transe jusqu'à parvenir à la maitriser et à y entrer par sa simple volonté. Mais quel rapport entretient le chamane et plus généralement l'ethnie Tsaatans

133 Tiré de sa biographie sur son site personnel http://www.corinesombrun.com/.

avec le monde ? Selon eux, le chamane est une personne désignée par les esprits pour faire le lien entre le monde des hommes et celui des esprits. Les esprits sont les entités responsables du maintien de l'harmonie dans le monde. Lorsqu'il y a disharmonie les esprits envoient des alarmes sous forme de problèmes aux hommes. Pour communiquer avec les esprits, le chamane doit entrer en transe, et cela au son d'un tambour et ainsi interroger les esprits. La conception chamanique du monde par les Tsaatans se base sur une interpénétrabilité du monde des hommes (y compris plantes, animaux, objets) et de celui des esprits (très susceptible, devoir de les honorer). Il existe de ce fait un profond respect de l'homme envers la nature et une sorte de pacte tacite est signée entre les habitants de ces deux mondes en lien. À plusieurs kilomètres de là, règne une approche adjacente du monde. Les Gnawas, rencontrés quant à eux par Bertrand Hell, repose leur société sur l'existence d'une surnature, sorte de miroir de la nature. Selon eux « tout être surnaturel a une forme naturelle »[134]. Ces entités surnaturelles et invisibles règnent sur « la destinée de toute chose terrestre »[135]. Ainsi toute action humaine a des répercussions sur la surnature et doit donc s'attendre à des conséquences néfastes s'il s'agissait d'une faute. Si tel est le cas, les élus, c'est-à-dire les alliés de la surnature, autrement appelés les chamanes se doivent de réparer l'erreur au travers de cultes et de rites, durant lesquels le fautif et toute sa communauté devront être présents afin de rétablir l'ordre. L'homme est ainsi acteur de sa propre destinée et se doit de respecter la surnature, au risque d'être puni ainsi que son entourage. Chez les Gnawas l'allié rencontre les génies, des esprits qui peuvent être bons ou mauvais. Puisque selon leur conception, les esprits sont à l'image des hommes, et reposent « sur le principe d'une ambivalence intrinsèque (…) qui assignent aux entités invisibles une bipolarité généralisée, tantôt positive, tantôt négative. »[136]. Dès lors, il s'agit pour les alliés de les honorer et de transmettre leurs messages à la population. À travers cette communication, le chamane sait quelle faute a été commise. Il faut donc que le fautif se dénonce. Il s'agit en quelque sorte d'une confession mise en scène publiquement afin que celle-ci puisse prétendre à l'harmonie. L'homme doit ainsi trouver sa place dans une Création imparfaite à l'aide d'un être élu, tantôt appelé allié, tantôt sorcier ou encore chamane. Cette

134 Bertrand Hell, *Possession et chamanisme, Les maîtres du désordre*, Flammarion, 1999, p. 25.

135 Ibid.

136 Ibid. p. 131.

relation au monde se veut active et la communication une nécessité. Seul, l'homme n'est rien, et doit apprendre à vivre avec ce qui le dépasse, cette puissance invisible que les occidentaux appellent dieux, et que d'autres appellent génies ou esprits. Le cinéma de Miyazaki interroge la place de l'homme au sein d'un monde peuplé par les esprits, notamment de manière récurrente près d'une forêt. Lieu hautement dangereux pour les Gnawas, puisqu'il serait peuplé des esprits les plus puissants, la forêt étant le territoire le plus en marge de la civilisation, le plus ensauvagé. Dans *La princesse Mononoké* de Miyazaki, la forêt symbolise le lieu où le danger est omniprésent, de par la colère de ses habitants. L'homme y est ennemi, puisqu'il souhaite étendre son royaume au détriment de la forêt et de ce fait supprimer ceux qui y vivent. Pourtant les hommes défendent légitimement leurs intérêts. Ce qui manque à cette relation homme/nature, est le dialogue, absent, qui rend la situation hermétique. Le jeune Ashitaka va devenir celui qui tente de rétablir la communication, en prenant la place de l'allié. Figure marquante du film, le dieu-cerf, appelé *Shishi Gami* veille sur la forêt sans prendre part au conflit. Le jour il a l'apparence d'un cerf, et la nuit il revêtit la forme d'un géant translucide, dont la légende veut qu'il retire la vie à tout ceux qui l'aperçoivent.



Miyazaki, *La Princesse Mononoké*, Shishi Gami, 1997

Cette forme ambivalente nous renvoie à la conception des esprits des Gnawas, c'est-à-dire ni bons ni mauvais, simplement présents. Shishi Gami représente simplement le cycle de la vie. L'équilibre se brise, pour en faire émerger un nouveau. La fin devient synonyme de renaissance. Dans *Mon voisin Totoro*, l'esprit de la forêt rencontre deux petites filles qui viennent d'emménager près de lui. Loin d'être vécue comme une agression, la rencontre semble propice à l'amusement et au partage. Féérique, apaisant et débonnaire, Totoro fait appel au désir enfantin et universel de trouver au sein de la forêt une cachette, un autre monde que celui, parfois rude, des hommes (dans le film la maman des petites filles souffre de la tuberculose).



Miyazaki, *Mon voisin Totoro*, 1988

La nature est donc dans l'imaginaire parfois empreinte de danger, parfois bienveillante, mais toujours incroyablement riche et magique. Elle permet à chacun d'y projeter ses angoisses et ses désirs, et d'espérer une harmonie parfaite entre homme, nature et esprit. Elle est le point de rencontre entre l'homme et l'esprit.

2. Rites et croyances

« Par ses chants et par ses danses, l'homme montre qu'il est membre d'une communauté supérieure (...). Ses mouvements révèlent qu'il est ensorcelé. »[137]

Il est légitime de s'interroger sur la nature des pratiques et des codes dont usent les chamanes (je fais volontairement le choix de ce terme). Dans l'imaginaire collectif le chamane est un être un peu trouble, étrange, voire dérangé. Il est bien souvent vu comme un charlatan. On le voit aussi comme un sorcier, pratiquant la magie noire et le vaudou (vu comme terrifiant et dangereux). Pourtant ceux qui pratiquent le chamanisme disent user de la magie blanche, puisqu'ils l'utilisent en vue de protéger les leurs, et non pas d'attaquer. Bien sûr, cela est plus complexe, et cela serait manichéen de dénoncer les uns afin de prôner les autres. Ce qui est important de noter est que les chamanes interviennent pour régler un problème, comme la maladie, les catastrophes naturelles, et annihiler le mauvais œil. Il est périlleux, notamment pour les Gnawas de « solliciter la surnature alors que tout va bien. Seule l'angoisse du désordre, du chaos justifie la tenue des rituels. »[138]. La surnature quant à elle sanctionnerait seulement ceux qui dérogent à la règle élémentaire de la vie sociale, nous affirme Bertrand Hell « à savoir le partage ou le respect de l'échange »[139]. De ce fait, « il est donc question de malheur et d'infortune lorsque les messagers de l'invisible sont appelés. »[140]. En Mongolie, chez les Tsaatans, de nombreuses personnes viennent voir le chamane afin de résoudre un problème. Une cérémonie est donc préparée, durant laquelle le seul chamane entre en transe au son du tambour, afin de parvenir à communiquer et négocier avec les esprits. Ils font un voyage, où ils quittent leur corps, et partent à la recherche de ces esprits, qu'ils vont rencontrer dans l'interstice, un hors monde où l'esprit du chamane peut voyager. Il lui faut être puissant afin de ne pas se perdre dans ce monde et de parvenir à rentrer. La seule action des personnes venues résoudre leurs problèmes, sera de faire des offrandes telles que la vodka, les cigarettes ou les bonbons. Le chamane pourra également voir dans la personne

137 Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1949 (1er édition allemande 1872), p. 26.

138 B. Hell, *Possession et chamanisme, Les maîtres du désordre*, op. cit., p. 25.

139 Ibid. p. 104.

140 Ibid. p. 105.

elle-même la source du problème. La relation aux esprits et à la guérison incombe donc au seul chamane. Tandis que chez les Gnawas, l'allié est également le seul qui peut communiquer avec les esprits, cependant chacun doit prendre part au rituel, au travers de la danse, du chant, voire de la transe. En effet, le traitement ou la résolution d'un problème « ne concerne jamais un individu isolé »[141], mais bien toute sa communauté. Ceci est bien loin de la conception occidentale de la maladie ou de la faute, qui stigmatise et isole le patient ou le fautif. Lors des rituels, les initiés sont possédés. Par exemple lorsqu'ils sont possédés par les génies Sergu, les initiés :

> *se muent en hommes des bois farouches, tournent avec des gestes balourds autour de l'aire de danse en grognant et dévisagent les spectateurs avec insistance, l'air féroce, cherchant visiblement un prétexte pour donner libre cours à leur furie.*[142]

Possédé, l'initié prête « sa bouche à l'entité, qui accepte de répondre aux questions du client »[143]. Assurément, les initiés deviennent de simples transmetteurs d'une vérité qu'eux-mêmes ne connaissent pas. Le divin s'exprime à travers leur bouche, leurs expressions et leurs pantomimes. Exprimée ainsi la parole devient légitime, car issue d'un ailleurs. Celui qui parle « n'est pas celui qui fixe la vérité »[144]. Le rituel est ce qui permet la réalisation de cette communication entre l'allié et le public, et de métacommunication entre lui et la surnaturel. Chez les Gnawas l'offrande peut être un objet, mais est bien souvent périssable, en signe de réactivation régulière de l'alliance. Dans mon travail, la question de transmission est omniprésente. Je parle souvent de mon corps comme d'un réceptacle apte à recevoir un message d'un ailleurs, que certains nomment surnature ou simplement esprits. Mes mises en scènes se constituent comme des rituels très simples qui permettent au spectateur de croire avec moi à une possible communication avec les esprits. Je joue quelque peu à la chamane, en imaginant des rituels d'absorption (du citron dans *Le sein de ma mère*), de danse (dans *Totentanz*), ou plus simplement en révélant au travers

141 Ibid. p. 113.

142 Ibid. p. 187.

143 Ibid. p. 218.

144 Ibid. p. 222.

des images projetées (*Ernest*, et *Carnivore*), ce qui nous hante. Je pointe du doigt la précarité de notre existence. L'artiste plasticienne Hélène Singer rend homme à l'artiste-chamane Joseph Beuys, au travers de sa performance *Hommage à Joseph Beuys*.



Hélène Singer, *Hommage à Joseph Beuys*, 2004

Nous y voyons l'artiste torse nu, un casque en peau de lapin sur la tête et un poisson mort dans les mains, tendues en geste d'offrande. Elle pousse de petits cris que nous n'entendons pas car le son de la vidéo est coupé. Exprime t-elle par ce biais l'idée d'une communication impossible, la mise en image de l'expression *muet comme une carpe* ? Ou bien interroge t-elle une conception du langage muet, malgré la volonté de transmission ? Elle tente de raviver le lien ancestral, tout comme le souhaitait Joseph Beuys, entre l'animal et l'homme, et au-delà, de l'homme et de la nature, voire de l'homme et de la surnature. Le chamanisme et la possession sont-ils placebo, en ce sens que leur réussite ne reposerait seulement que sur des croyances et des édifications mythiques ? Cela est possible, pourtant, ils permettent à la population concernée d'entreprendre des démarches de guérison

et de rétablissement. Loin d'y voir une quelconque fatalité, la personne sait qu'elle a toutes les cartes en main pour réparer l'erreur. Malade, elle est déculpabilisée, et la projection sur un autre, au travers de la possession permet la mise à distance du mal. Prenons l'exemple de deux origines données au mal de la femme :

> *Ce n'est pas son cycle hormonal qui est en cause lorsque la femme a des hémorragies, mais la colère de Sidi Hamou le Rouge, ce n'est pas la malformation de son appareil génital, mais la jalousie obstruante d'Aïcha Qondicha.*[145]

Les agents du mal sont extérieurs et ne vont venir posséder l'initié que pour se révéler et ainsi entre en communication avec le chef du culte. Ces croyances permettent également de comprendre que la condition humaine est éminemment précaire, et qu'en effet, « le dieu qui guérit est le même que celui qui rend malade, l'implacable loi d'échange qui régit la circulation de l'énergie vitale rend la mort et la maladie tout aussi nécessaires que la vie. »[146].

3. Le mouvement, générateur d'ordre

« Il associe une mythologie des mouvements - la spirale, les vibrations qui sont la forme initiales de la vie - à une mythologie du végétal, de l'arbre et de la graine, à une mythologie de l'eau, associée au ciel et au poisson, et à une mythologie des êtres qui conduit à l'avènement de l'homme. »[147]

Comme l'affirme Bertrand Hell « le désordre n'est ni hasard ni abomination; il est tragiquement normal. »[148]. Le rite est le mode privilégié de négociation avec les figures du désordre, comme nous venons de l'approfondir. Mené par les alliés de la surnature, il permet de rétablir l'ordre, et de réparer les « déséquilibres cosmiques à l'origine des désordres écologiques, psychologiques ou humains »[149].

145 Ibid. p. 347.

146 Ibid. p. 367.

147 G. Balandier, *Le désordre*, op. cit., p. 20-21.

148 B. Hell, *Possession et chamanisme, Les maîtres du désordre*, op. cit., p. 364

149 Propos tirés de la programmation de l'exposition au Musée du Quai Branly *Les maitres du désordre*, qui s'est tenue en juillet 2012.

Les alliés quant à eux deviennent de véritables médiateurs, sans cesse à la limites entre deux parties. Rites et alliés sont nécessaires à la remise en ordre du monde. Mais pourquoi cela démontre t-il que le désordre est nécessaire à l'ordre du monde ? Premièrement il ne peut exister d'ordre sans que son contraire existe. De plus la nature n'est pas linéaire. Il n'existe pas d'état parfait, puisque la nature et l'homme sont en perpétuel changement. Selon la logique platonicienne seule l'idée est immuable, encore que cela soit contestable. Le monde lui, est muable, mouvant, et en constante évolution. Ce n'est pas une évolution vers le progrès, vers la perfection, il n'y a ici aucun jugement de valeur, seulement un constat. Le mouvement est inhérent au vivant, il n'y a aucun constante, seulement des états variables. Nier le mouvement revient à nier le vivant et à le tuer. Les dictatures et les états totalitaires visent à brider la vie, ce sont des sociétés de mort. L'inertie anéantit peu à peu toute volonté et tout changement. « Aucune société ne peut être purgée de tout désordre »[150], malgré les pratiques de répression et de surveillance toujours plus accrues. Georges Balandier, dans son ouvrage *Le désordre*, nous incite à percevoir l'ordre et le désordre comme indissociables. Si l'ordre est ce qui est visé par chacun, il est une utopie qui ne peut être une fin en soi. Il est sans cesse remis en cause, et en jeu, et cela dans toutes les sociétés. Car la Création est imparfaite, et l'homme doit composer avec elle. La société est ce que l'homme a construit socialement pour structurer le monde. Cependant « la société s'appréhende comme un ordre approximatif et toujours menacé »[151] puisque ce « qui est nommé 'société' ne correspond pas à un ordre global déjà là, déjà fait, mais à une construction d'apparences et de représentations ou une anticipation nourrie par l'imaginaire. »[152]. Ce qui structure la société n'est pas la société elle-même mais les hommes qui la composent. La société ne nous préexiste pas. À nous de la réinventer continuellement. La société est le reflet de l'homme, et lorsque celui-ci est en crise, elle l'est également. Il ne faut pas espérer remettre en ordre une société par de nouvelles règles et lois, mais respecter le mouvement de l'homme, et rétablir les déséquilibre de celui-ci afin de prétendre à l'ordre de la société et du monde. Ce n'est pas le monde qui est en crise mais l'homme. Néanmoins le désordre du monde en est le révélateur, et une société en crise est

150 G. Balandier, *Le désordre*, op. cit., p. 35.

151 Ibid. p. 68.

152 Ibid.

une société en mutation. Ces crises sont « des phases inévitables qui scandent en quelque sorte le devenir des sociétés »[153] et donc des hommes. Faisant partie d'une génération, je fais quotidiennement l'expérience d'une société enclavée dans son inertie, mais dont les participants sont constamment en mouvement. Nous sommes comme les composants d'un casse-tête cube, jeu populaire qui consiste à placer les billes dans certaines formes propre au cube. Tandis que le cube propose seulement certaines alternatives, les billes quant à elles ne répondent à aucune linéarité, à aucun ordre. Le désordre compose dans l'ordre, selon les limites qui lui sont fixées. Plutôt que de priver leur population de liberté, certaines sociétés font appel aux maitres du désordre, êtres de marge dont nous avons longuement parlés précédemment. Ceux-ci mettent en scène des rites, mais également d'authentiques fêtes, carnavals et bacchanales, où des clowns (présents dans les rituels d'Amérique du nord) « portent des simulacres de pénis, exhibent des imitations de vulves béantes, pratiquent des gesticulations équivoques avec des travestis, se livrent à des copulations simulés »[154]. D'autres exemples nous montrent la présence de figures transgressives telles que Legba, ou Dionysos, associé à la puissance d'engendrement qui lui permet de renaitre éternellement de lui-même. La Création étant imparfaite, certaines figures symbolisent son incomplétude, comme Seth, dieu égyptien du désordre et du tonnerre. Il complète à sa façon la Création, et « il en poursuit l'achèvement en recherchant le sien propre; il révèle un désordre générateur de nouvelles formes d'ordre. »[155]. Aujourd'hui de telles manifestations du désordre se retrouvent dans le *Carnaval de Dunkerque*. L'inversion est un thème omniprésent dans le désordre. En effet selon « certaines cultures, le recours à ce procédé permet de désigner tout ce qui est mauvais, tout ce qui contribue à affaiblir, modifier ou détruire les supports de l'ordre. »[156]. Le *Carnaval de Dunkerque* était à l'origine, une fête organisée pour le départ des marins en mer. On dit que leurs vêtements étant sur le bateau, ils avaient pour habitude de prendre ceux de leur femme afin de garder les leurs propres. Cette tradition est aujourd'hui conservée, puisque les hommes continuent de s'habiller en femme pour fêter le carnaval. Selon les termes de Georges Balandier,

153 Ibid. p. 74.

154 Ibid. p. 141.

155 Ibid. p. 131.

156 Ibid. p. 120-121.

> *(...) le temps carnavalesque est celui durant lequel une collectivité entière se montre dans une sorte d'exhibition ludique, se libère par l'imitation et les jeux de rôle, s'ouvre aux critiques et aux attaques par le moyen d'outrances tolérables, se livre parodiquement aux turbulences afin d'en nourrir son ordre.*[157]

Le carnaval peut alors se voir comme un rassemblement rituel visant à autoriser le désordre durant un temps donné afin de privilégier le retour à l'ordre une fois terminé. Et une fois que la fête est finie, observons la vidéo réalisée par Rivane Neuenschwander et Cao Guimarães, où l'on peut voir des fourmis transporter des confettis (post carnaval?).



Rivane Neuenschwander et Cao Guimarães, *Quarta-Feira da Cinzas / Epilogue*, 2006

En ce sens, le désordre ne nuit par à l'ordre, il est une de ces facettes. Le mouvement est « une conquête, une création constante »[158]. Il est synonyme du vivant, et permet à l'homme de multiplier les renaissances.

157 Ibid. p. 125.

158 Ibid. p. 249.

4. La peur, cause de régression

« Par leur puissance uniquement destructive, les foules agissent comme ces microbes qui activent la dissolution des corps débilités ou des cadavres. Quand l'édifice d'une civilisation est vermoulu, les foules en amènent l'écroulement. »[159]

Il nous faut « faire l'éloge du mouvement, dissiper les craintes qu'il inspire, et, surtout, ne jamais consentir à exploiter la peur confuse qu'il nourrit. »[160]. Ces périodes de transition et de mutation, si elles permettent le renouvellement quotidien de l'homme et du monde, provoquent le désarroi et l'inquiétude de certains êtres humains. J'utilise le terme d'incertitude, qui je le pense, qualifie au mieux la période actuelle. Accepter le mouvement est une chose, lui faire confiance en est une autre. Ce fut même le slogan[161] du président de la république François Hollande, lors de sa campagne présidentielle de 2007. le pays étant *en crise*, il fallait prôner un changement de direction, basculer de l'inertie au mouvement. Pourtant si cette ligne de conduite a séduit, les réformes qui ont suivi n'ont pas convaincu une certaine catégorie de la population. Il est difficile de prendre tout le monde par la main et d'entamer une ronde *matissienne*. Je prends ici pour exemple la loi pour le mariage pour tous, défendue corps et âme par Christiane Taubira[162]. S'en est suivie un déferlement de haine, d'homophobie et de peur à l'égard de la différence. Pourtant cela serait stérile de s'en arrêter là. D'où provient cette peur envers le changement ? S'il est humain d'avoir peur, nous sommes en droit de nous questionner sur ce qui provoque tant de rejets. La modernité, si elle est porteuse de liberté neuve et féconde, renvoie à une certaine instabilité et une confusion. Que cela va t-il provoquer ? Où cela va t-il s'arrêter ? Cette absence de limites définies, si elle permet une liberté créatrice de renouveau, semble ébranler les structures du monde tel qu'il est conçu et perçu par une certaine catégorie de la population. La modernité met en péril la structure même de la conception fondamental de la société et du monde. Dans ces périodes où le changement et le mouvement deviennent possibles et nécessaires, la peur devient la principale cause d'inertie, de rejet, voire de régression vers une conception archaïque du monde. Ce qui est

159 O. Schefer, *Figures de l'errance et de l'exil*, op. cit., p. 31.

160 G. Balandier, *Le désordre*, op. cit., p. 249

161 « Le changement, c'est maintenant. »

162 Elle est Garde des sceaux, et ministre de la justice.

archaïque, c'est ce qui est à la base, ce qui est premier, à l'origine. « Le passé (...) voire l'archaïque (...) reportent à de l'ordre, révèlent les repères les plus solidement ancrés. »[163]. Repères, bases, fondations symbolisent le confort, la vérité, ce sur quoi la société s'est fondée. Néanmoins « la prétention à la vérité est une sorte de coup de force, un abus »[164]. Face à l'inédit portée par la modernité, les plus extrêmes, les plus intégristes veulent nous renvoyer à une idée de la Vérité chrétienne et traditionnelle. Toutefois « dans un univers du bougé et de l'apparence, dans un devenir où le possible l'emporte sur la nécessité »[165] la Vérité n'existe plus. Elle est éclatée, « n'est plus d'un seul tenant; elle se disperse »[166] et finalement « les hommes ne produisent ni du vrai ni du faux, mais de l'existant. »[167]. Il n'est pas de réponse absolue, mais des réponses acceptables. La crise du religieux chez les jeunes s'explique par un sacré plus diffus, qui n'est plus régit par l'espace des religions, mais au contraire s'en échappe, déborde. Le sacré se transforme en énergie vitale, faite d'expériences personnelles et offre une approche plus intime de la réalité. Loin donc de s'approcher du chaos, la société invente et réinvente d'autres approches d'être existant au monde. L'homme peut ainsi « se libérer collectivement de ce qui le tient en soumission, et notamment les dieux » et parvenir à accéder « à la maitrise et possession du monde par sa propre entreprise, ses techniques et ses arts. »[168]. En réponse à cette libération, extrémistes et intégristes, ou plus englobant, ceux qui ont peur, renouent radicalement avec la tradition, quitte à contraindre leurs prochains de leurs propres choix. Ils s'appuient sur la Bible, mythe chrétien, dont la principale vocation est de créer un « savoir collectif imaginaire qui permet de structurer et de donner du sens à l'univers sensible. »[169]. La peur de certains entraine la radicalisation de leur pensée, et oblige ceux qui en sont victimes à se radicaliser eux-mêmes. Il existe plusieurs alternatives à la haine, la première étant celle de souffrir également de la peur. Ceux qui la subissent se cachent, nient, voire partagent l'opinion de ceux qui les haïssent. D'autres tentent de lutter

163 Ibid. p. 11.

164 Ibid. p. 241.

165 Ibid.

166 Ibid.

167 Ibid.

168 Ibid. p. 238.

169 Ibid. p. 19.

au quotidien, en affirmant pas à pas leur liberté et leur égalité. Et il y a ceux qui fuient. Ceux-là sont ceux pour qui exister est une nécessité, ils n'ont de ce fait pas d'autres choix que la fuite. Bien souvent cela passe par la fuite physique, telle celle de l'auteur Edouard Louis[170], écrivain du fascinant *En finir avec Eddy Bellegueule*[171]. Récit que je juge autofictionnel, puisque tiré de faits réels, le roman poursuit une volonté littéraire non autobiographique. L'histoire se déroule en Picardie, dans un petit village où violence, alcoolisme et chômage sont les maitres mots. Eddy est né dans une de ces familles. Nous sommes en droit de nous demander par quelle mauvaise farce il est tombé dans cette famille et ce milieu. En effet il ne partage aucun lien avec les siens. Il n'aime pas regarder la télévision, il déteste le foot et la violence. Il subit quotidiennement critiques, moqueries et coups, car on le juge efféminé. Lui-même ne se définit pas, il est ce que les autres pensent et disent de lui. En ne réagissant pas, il donne raison à ses agresseurs. Pourtant, petit à petit, il parvient à se détacher de cette image qui lui colle à la peau et se définit lui-même; il n'accepte plus, il s'accepte. Et cela en prenant la fuite. Il s'extrait d'un milieu avec lequel il ne partage rien, il entre en mouvement afin d'exister. Il dépasse sa peur, afin de devenir Eddy Bellegueule, voire Edouard Louis, et non plus *Eddy le pd* ou *la gonzesse*. Et aujourd'hui encore il se refuse à regretter sa fuite ou ses mots, puisque pour lui c'est la seule échappatoire : ne pas rentrer dans la meute, même si elle aboie violemment. De la même manière Xavier Dolan[172], au travers de ses films prend la fuite, la fuite sur ce que les gens attendent de lui, la fuite contre les modèles qui sont imposés. Pourtant cela nécessite une force morale parfois étouffée. *Tom à la ferme*[173], où Xavier Dolan tient le rôle principal de Tom, conte l'histoire d'un jeune montréalais, Tom, venu aux funérailles de son compagnon Guillaume. L'action se déroule quasiment à huit clos, dans une ferme où vivent la mère et le frère, Francis, du disparu. Tom se rend vite compte que la mère n'est pas au courant de l'homosexualité de son fils, si bien que Francis le contraint à

170 Edouard Louis a 21 ans. Il a déjà publié *Pierre Bourdieu : l'insoumission en héritage* (PUF, 2013). *En finir avec Eddy Bellegueule* est son premier roman.

171 Edouard Louis, *En finir avec Eddy Bellegueule*, Seuil, 2014.

172 Xavier Dolan est un comédien, scénariste et réalisateur québécois. Il s'est fait connaître du public et des sphères cinématographiques et artistiques internationales lors de la projection de *J'ai tué ma mère*, son premier long-métrage au cours de la 62e édition du Festival de Cannes.

173 *Tom à la ferme* est le quatrième long métrage de Xavier Dolan. Il est tiré de la pièce du même nom écrite par Michel Marc Bouchard.

mentir. Ce qui semblait devoir s'arrêter au bout d'une journée, perdure durant de longues semaines, où Tom, attiré par Francis, va se laisser violenter physiquement et moralement par Francis. Une relation ambiguë s'installe bientôt entre les deux hommes, si bien que nous ne savons plus s'il s'agit d'attirance ou de répulsion entre eux.





Xavier Dolan, *Tom à la ferme*, 2014

Pris dans un jeu morbide Tom pense à rester dans cette ferme qu'il qualifie de *vraie*, refusant ainsi de repartir pour la ville et de reprendre sa liberté. Toutefois un matin qu'il est seul, Tom prend conscience qu'il a endossé le rôle de victime, se complaisant dans une inertie totale, et décide soudainement de fuir. Fuir à pieds, jusqu'à ce que Francis le retrouve et le poursuive. Tom parvient à voler la voiture de Francis et retrouve la ville. La fuite devient ainsi vitale. Sans cette nécessité Tom serait resté prisonnier d'une vérité et d'une souffrance qui n'était pas la sienne.

5. L'animal, enjeux humain

« Eh bien, c'est sûr, nous sommes de la viande, nous sommes des carcasses en puissance. Si je vais chez un boucher, je trouve toujours surprenant de ne pas être là, à la place de l'animal. »[174]

La fuite serait elle une réaction instinctive que nous aurions perdu au travers du filtre culturelle ? La fuite est elle inacceptable dans notre société qui nous contraint perpétuellement à subir ? Lors de leur conversation dirigée par le magazine *Les inrockuptibles*, Xavier Dolan et Édouard Louis nomme ce qui nous pousse à rester, et nous paralyse : *la meute*. Celle qui, selon les termes de Xavier Dolan « régimente les différents modes de vie, les restreint, empêche qu'ils ne se mélangent. »[175]. La meute, ajoute Édouard Louis est celle qui envoie des « rappels à l'ordre » que chacun finit par incorporer comme étant le comportement normal à avoir. La meute nie les modes de vie marginaux, et persécute ceux qui sont différents, ceux qui pensent et voient autrement. Il faut entrer dans la meute, au risque de souffrir et d'être rejeté si tel n'est pas le cas. Néanmoins la meute peut également s'avérer positive, et bienveillante. Un corps commun dans lequel nous sommes autant la partie que le tout. Une meute nécessite une cohésion, un partage, un mouvement commun, tel que la Meute du Corps collectif. Créée par Nadia Vadori-Gauthier, la Meute est un protocole de performance. D'abord recherche personnelle, la Meute est devenue collective. Le protocole est simple, sur le papier. Une dizaine de personnes, tout âges et sexes confondus, se présente au public, puis lentement se déshabille et mutuellement se peignent. En une seule couleur, corps

174 Francis Bacon, *L'art de l'impossible, entretiens avec David Sylvester*, Skira, 1976 (réédition 1995).

175 Propos tirés de du dialogue Xavier Dolan / Edouard Louis http://www.lesinrocks.com/2014/05/07/cinema/homophobie-violence-enfance-xavier-dolan-11502753/.

devenu monochrome de violet ou d'or. La Meute est face à nous, nue, colorée, et soudain ce ne sont plus ni des hommes ni des femmes qui nous font face, mais des animaux à forme humaine. Ils sautent, courent, se lovent, roulent, se déplacent à quatre pattes. La Meute n'est pour autant pas une représentation ou imitation d'un/de l'animal. « L'animal de la Meute n'a pas d'image, il ne peut que se vivre »[176]. Il est ce devenir-animal dont parlaient Deleuze et Guattari dans *Mille Plateaux*[177].C'est une explosion de l'égo, un mélange de particules, de nos molécules humaines à celles des arbres, en passant par celle de l'océan, des phasmes ou du bleu. C'est une manière « de vivre le corps, non comme une forme, mais comme un flux »[178], c'est-à-dire comme un espace de passage. Il s'agit d 'exploration d'un entre-deux, d'un intervalle, une possibilité d'endosser tous les rôles et de s'en départir aussi rapidement. La Meute ouvre un espace qui croise l'animal et l'humain et en déplace les limites. Selon Nadia Vadori-Gauthier « la qualité d'humain n'est pas envisagée ici comme une sortie de l'animalité, mais plutôt comme une immersion en elle. »[179]. C'est-à-dire que l'humain est un moyen d'accéder à tout type de vivant, se situant à la croisée des chemins, « à l'intersection d'alliances multiples avec le vivant »[180]. La Meute déborde et se fait déborder par ce qu'elle propose. Nadia Vadori-Gauthier propose une accointance entre la Meute et le chamane. Selon elle, tout deux sont des « humains liminaux »[181], c'est-à-dire des humains existant dans un intervalle, ni tout à fait dans un état, ni tout à fait dans un autre, mais entre les deux. « Le liminal est un intervalle de transformation », et en effet « la Meute est liminale en ce sens qu'elle oscille sur la frontière, entre visible et invisible, entre humain et animal »[182]. Au travers de son protocole de performance, Nadia Vadori-Gauthier cherche à « déshumaniser le rapport au monde »[183]. Mais ici déshumaniser ne rime pas avec barbarie, mais avec la « capacité à se laisser déborder, à vivre un dépaysement

176 Nadia Vadori-Gauthier pour *La Meute, Un devenir du corps collectif*, 2013, p. 25.

177 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1980, p. 340.

178 N.Vadori-Gauthier pour *La Meute, Un devenir du corps collectif*, op.cit. p. 25.

179 Ibid. p. 33.

180 Ibid.

181 Ibid.

182 Ibid.

183 Ibid. p. 52.

perceptif. »[184].Comment peut-on autrement se laisser déborder par l'animal et plus largement par le vivant ?



Le Corps Collectif, *La Meute*, 2013

Pour Dominique Lestel, dans son ouvrage *Apologie du carnivore*[185], le carnivore est celui qui assumerait sa part animal, de manière surtout métabolique et constituante. En acceptant d'ingérer un animal il accepte d'être un animal, c'est ce que l'auteur appelle « l'impératif carnivore »[186]. Il existe un cannibalisme métabolique, c'est-à-dire non nutritif, avec les greffes d'organes par exemple. Le duo Art Orienté Objet en a fait l'expérience lors de la performance *Que le cheval vive en moi !* qui s'est déroulée en Slovénie, où Marion Laval-Jeantet s'inocule du sang de cheval. L'absorption de l'animal expose ici la pleine acceptation du duo AOo de son

184 Ibid.

185 Dominique Lestel, *Apologie du carnivore*, Fayard, 2011

186 Ibid. p. 15.

animalité et d'appartenir comme les autres animaux, au cercle du vivant. Il y a dans leurs performances et leurs actions beaucoup de respect pour l'animal, puisqu'ils affirment qu'il existe une « perméabilité entre les espèces, une relation contiguë entre l'homme, l'animal et la nature. »[187].



Art Orienté Objet, *Que le cheval vive en moi !*, 2011

Tandis que le carnivore assume sa dépendance à l'animal, le végétarien nie en avoir besoin. Pourtant pourquoi assurer que tuer un végétal est plus légitime ? En effet nous avons vu que les végétaux étaient capables de faire des choix et qu'en plus ils sont vivants. D'ailleurs, il ne faudrait pas non plus manger de fèves, « car c'est la seule plante dont la tige est dépourvue de noeud, et donc idéal dans la communication entre vivant/mort, homme/dieu »[188]. De plus, comment manger une plante qui est peut-être tout comme l'animal une réincarnation d'un prochain?

187 Marion Laval-Jeantet et Benoit Mangin, Art Orienté Objet, Éd. CQFD, 1991-2002.

188 D.Lestel, *Apologie du carnivore*, op. cit., p. 27.

J'accepte de me faire ensauvager et de me faire transformer métaboliquement par un être vivant d'une autre espèce. Je m'inclue dans le cercle du vivant comme le végétarien s'en exclue. La manière dont Dominique Lestel réconcilie végétariens et carnivores est la suivante : arrêter net tout consommation excessive de viande, et ritualiser l'absorption de viande tout comme Claude Lévi-Strauss le préconisait «(...) il s'agit à la fois de communier avec les ancêtres et de s'incorporer à ses risques et périls la substance dangereuse d'êtres vivants qui furent ou sont devenus des ennemis. »[189]. Comme nous dit Pim, le héros de Joy Sorman :

> *Tout ce que nous avalons doit nous rendre meilleurs, doit nous rendre plus forts. Tout ce que nous avalons nous constitue et nous transforme, nous sommes tous les morts assimilés, nous sommes mélangés, il y a du monde à l'intérieur.*[190]

Dans *Carnivore* je tente de me souvenir que je suis moi-même un animal issu de la chair d'autres animaux. Pourtant l'image végétale hante le plan, et se place en travers d'une perception animale, mais ouvre le champ au vivant, en mettant le corps au sein d'un processus d'expérimentation de la métamorphose perpétuelle. Mes vidéos sont liminales, elle existent dans des intervalles et oscillent entre deux états, voire plus. Ni tout à fait humaine, ni tout à fait animale, ni tout à fait autre, je suis bercée entre plusieurs états, et il n'y a à cela aucune fin en perspective. Mes vidéos sont des fragments de vivant, qui s'extraient de toute définition. Mes vidéos sont le vivant.

189 Ibid. p. 125.

190 Joy Sorman, *Comme une bête*, Éd. Gallimard, 2012, p. 142.

Vaste questionnement que celui de la réalité du monde qui nous entoure. Il n'y a pas de réponse parfaite à cette interrogation ni de vérité absolue. Il n'y a que des faits et des existants. Simplement, pour s'y confronter il suffit de sortir de sa zone de confort et de dévier de son approche initiale du vivant, souvent rationnelle et unilatérale. La sensibilité dont je fais preuve dans mes œuvres me permet d'accéder à une complexité de l'univers organique dont nous faisons partie intégrante en tant qu'être humain. Nous avons trop tendance à vouloir sortir de ce cercle du vivant, à nous élever hors de cette physiologie minérale et animale dont nous sommes pourtant issus. Il s'agit alors de renouer avec l'humanité, et avec le cercle de l'existant, sans jamais plus se penser ni supérieur, ni différent. La clef peut être de reprendre la communication interrompue depuis bien trop longtemps entre les espèces, mais aussi et surtout avec les mondes invisibles tels que celui des esprits et de la surnature. Celui-ci n'existe peut-être pas, mais nous n'avons rien à perdre à y croire, puisque cela peut nous sauver ou nous guérir. Alors comme Pascal, il s'agit de faire le pari de l'existence, non pas d'un dieu, mais d'esprits et d'énergies qui veillent à l'harmonie du monde. Nous avons questionné la figure du corps, et nous sommes parvenus à la conclusion que celui-ci n'était pas à considérer en tant que forme, mais en tant qu'espace de flux, traversé d'énergies et d'informations multiples. Il peut s'avérer être également un espace indifférencié pour les autres, et passe du vide au lieu lorsqu'il est habité. Au travers du chamanisme, les hommes donnent une tribune à l'invisible auquel ils permettent de s'exprimer de façon à être intelligible des hommes. À l'instar des rites et des pratiques chamanes, mon œuvre ouvre une fenêtre sur l'invisible et rend perméables les frontières entre celui-ci et le visible. La projection sur un espace que l'on a défini d'indifférent permet l'émergence de nombreuses histoires personnelles que l'on qualifiera d'anecdotes, mais également universelles, car surgissent en leur sein les fantômes qui hantent l'humanité. Mon travail n'est pas clivant, et ose dévoiler les histoires de l'humanité. Mes vidéos révèlent plastiquement, via l'image, tout ce qui se joue au sein du monde, en mettant sur le même plan réel et imaginaire. Car nos croyances approchent parfois bien plus la réalité du monde que le monde tangible lui-même. Nos images mentales font offices de vérités, au pluriel, car comme nous l'avons approfondit dans mon propos, il n'existe pas une vérité absolue, mais un ensemble de vérités, de réalité, de faits, d'existants. Tout point de vue unilatéral est réduit à néant, afin de prôner les différents paradigmes et mode de vie au sein de notre planète. Pourtant il ne s'agit que d'un simple fragment d'une approche qui ne peut tout englober, tant le monde est complexe. Par ma création, j'offre et je propose mon approche

personnelle du monde et mon propre point de vue quant au vivant. Car ma pratique est avant tout une pratique du vivant. Qu'est-ce que le vivant sinon l'ensemble des existants, tant animal que végétal, voire objectal ? S'interroger sur le vivant, c'est se questionner sur le rapport et la place que chacun entretient au sein de l'humanité. C'est remettre en cause les cadres et limites qui sont fixés par la société. Il s'agit de réintroduire le mouvement dans les priorités de notre société, et de négliger la peur qui pousse à l'inertie. Le mouvement se veut une nécessité de la vie contre la mort, de David contre Goliath.

BIBLIOGRAPHIE

Essais et documents

(LES) CARNETS DU BAL, *Les Images manquantes*, sous la dir. de Dork Zabunyan, coll. dir. par Diane Dufour et Christine Vidal, CNAP, Images en manœuvres éditions, 2012

DELPEUX Sophie, *Le corps-caméra, Le performeur et son image*, Éditions Textuel, 2010

MONESTIER Martin, *Les Poils*, Éd. le cherche midi, Paris, 2002

ROSSET Clément, *L'invisible*, Les Éditions de minuit, 2012

Sociologie et anthropologie

BALANDIER Georges, *Le désordre*, Fayard, 1988

HELL Bertrand, *Possession et chamanisme, Les maitres du désordre*, Flammarion, 1999

Philosophie

BAUDRILLARD Jean, *De la séduction*, Éd. Galilée, Paris, 1979

BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, dernière version 1939, in « Œuvres III », Paris, Gallimard, 2000

CAUQUELIN Anne, *Fréquenter les incorporels*, Paris, PUF, 2006

DAGOGNET François, *La Peau découverte*, Coll. Les Empêcheurs de tourners en rond, 1993

DELEUZE Gilles et GUATTARI Felix, *Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « critique », 1980

DIDI-HUBERMAN Georges, *L'image survivante : Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Éditions de minuit, Paris, 2002

DIDI-HUBERMAN Georges, *Phasmes*, Les Éditions de minuit, Paris, 1998

LESTEL Dominique, *Apologie du carnivore*, Éd. Fayard, 2011

NIETZSCHE Friedrich, *La Naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1949 (1ère édition allemande 1872)

PERRET Catherine, *Les Porteurs d'ombre, Mimesis et modernité*, Édition Belin, 2001

SCHEFER Olivier, *Figures de l'errance et de l'exil*, Éd. Rouge profond, 2013

Psychanalyse

BIZOUARD Elisabeth, *Le cinquième fantasme – Auto-engendrement et impulsion créatrice*, Le fil rouge, PUF, 1995

KRIS Kris, *Psychanalyse de l'art*, Le fil rouge, PUF, 1978

(DE) M'UZAN Michel, *Aux confins de l'identité*, Editions Gallimard, 2005

SIGMUND Freud, *Totem et tabou*, Editions Payot, 1965

Livre d'artiste

GORDON Leah, *Kanaval : Vodou, Politics and Revolution on the Streets of Haïti*, Éditions Soul Jazz, 2010

LAVAL-JEANTET et MANGIN, *Art Orienté Objet*, Éd. CQFD, 1991-2002

SINGER Hélène, *L'expression du corps interne – La voix, la performance et le chant plastique*, Edition L'harmattant, Paris, 2011

VADORI-GAUTHIER Nadia, *La Meute, un devenir du Corps Collectif*, 2013

Thèse

CHARREDIB Karim, *Les Zombies et le visible – ce qu'il en reste*, Thèse de doctorat Arts et sciences de l'art – Mention Arts plastiques, 2013

Littérature

KAFKA Franz, *Journal*, Editions Grasset, 1982

LOUIS Edouard, *En finir avec Eddy Bellegueule*, Seuil, 2014

SOMBRUN Corine, *Journal d'une apprentie chamane*, Éd. Albin Michel, Paris, 2002

SOMBRUN Corine, *Mon initiation chez les chamanses*, Éd. Albin Michel, Paris,2004

SOMBRUN Corine, *Les esprits de la steppe*, Éd. Albin Michel, 2013

SORMAN Joy, *Comme une bête*, Éd. Gallimard, Paris, 2012

Site Internet

Intestin, second cerveau :
http://vivrecru.org/les-intestins-quatrieme-partie-notre-second-cerveau/#.UkVRWyhjeX4

Tatouage :
http://www.reecrire.com/que-veulent-nous-dire-nos-tatouages/

Dialogue Xavier Dolan et Edouard :
http://www.lesinrocks.com/2014/05/07/cinema/homophobie-violence-enfance-xavier-dolan-11502753/

Définition slut-shaming :
http://www.madmoizelle.com/slut-shaming-115244

Biographie Corine Sombrun :
http://www.corinesombrun.com/

Radio

Daniel Fiévet - Le temps d'un bivouac, Une artiste à la rencontre des chamanes
http://www.franceinter.fr/emission-le-temps-dun-bivouac-une-artiste-a-la-rencontre-des-chamanes

France Inter – Mathieu Vidard, L'intestin, notre second cerveau Émission du 18 février 2013
http://www.franceinter.fr/emission-la-tete-au-carre-l-intestin-notre-second-cerveau

Exposition

Les Maitres du désordre, au Musée du Quai Branly, du 11 avril au 29 juillet 2012

Joachim Koester, Reptile brain or reptile body, it's your animal, au Palais de Tokyo, du 27 février au 20 mai 2013

Tatoueurs Tatoués, au Musée du Quai Branly, du 6 mai au 18 octobre 2015

INDEX NOMS

ABRAMOVIC Marina 18, 47, 54
ARNOLD Cedric 18
ART ORIENTÉ OBJET 105, 106
BAHMED-SCHWARTZ Safia 68
BALANDIER Georges 25, 26, 39, 87, 95, 96, 97, 98, 99, 100
BARTHES Rolan 83
BAUDRILLARD Jean 31, 32, 33, 39
BEE Olivia 30
BELLOUR Raymond 44
BENJAMIN Walter 47
BEUYS Joseph 94
BIZOUARD Elisabeth 31
BOIDY Maxime 58
BOUROUISSA Mohamed 10
BURDEN Chris 84, 85
CAUQUELIN Anne 6, 15, 47, 53, 55
CHANG Patty 27, 37
CHAPLIN 39, 40
CHARREDIB Karim 39, 40, 42, 61, 68, 78, 79, 80, 81, 83, 86
CLARKE Alan 33, 34, 35
(Le) CORPS COLLECTIF 16, 105
DAGOGNET François 18
DAVIES Gerwyn 73, 75
DELEUZE Gilles 62, 104
DELPEUX Sophie 84
DESGRANDCHAMPS Marc 6, 42, 43, 44, 49
DIDI-HUBERMAN Georges 10, 11, 45, 46, 47, 49, 50
DOLAN Xavier 101, 102, 103
EXPORT Valie 84
FAYETTE Caroline 47, 48
FLORE Maia 73, 74
GARY Romain 31
GERSHON Michael 36

GHENI Adrian 66, 67
GODARD Jean-Luc 26
GORDON Leah 60, 61
GREENBLATT Dr. 36
GROTOWSKI Jerzy 13
GUIMARAES Cao 98
HAACKE Hans 58, 59
HANEKE Michael 33, 34
HELL Bertrand 87, 89, 92, 93, 95
IKEDA Carlotta 17
JONZE Spike 63, 64
KOESTER Joachim 13
KORNATOVSKY Jiri 76, 78
KRIS Ernst 51
LESTEL Dominique 105, 106, 107
LOUIS Edouard 101, 103
LYNCH David 62
MAC LEAN Paul 13
MARKER Chris 45
MINGUEZA Nieves 68
MIYAZAKI 90, 91
MONDOT Adrien 20
MONESTIER Martin 72
MUROBUSHI Ko 17
(de) M'UZAN Michel 83, 84
NEFZGER Jürgen 56, 57
NEUENSCCHWANDER Rivane 98
NISIC Natacha 7, 8, 9
ODERMATT Arnold 29, 30
PASTEUR 51
PERRET Catherine 58, 60
RESNAIS Alain 27
RICHTER Gerard 70, 71
(de) SAINT-PHALLE Niki 22
SCHEFER Olivier 36, 41, 45, 51, 61, 62, 65, 78, 79, 81, 82, 83, 87, 99
SIA 15

SINGER HÉLÈNE 23, 24, 94
SOMBRUN Corine 88
SORMAN Joy 62, 107
SZTULMAN Paul 27, 32
TRUFFAUT François 44
VADORI-GAUTHIER Nadia 104, 105
VAN SANT Gus 34
WALL Jeff 11
WARBURG Aby 10, 45, 46
WENDERS Wim 42
WORMS Frédéric 41, 53

INDEX NOTIONS

ANECDOTE 26, 29, 30, 108

ANIMAL 15, 21, 24, 31, 49, 62, 72, 82, 94, 103, 104, 105, 106, 107, 108

CHAMANE 88, 89, 92, 93, 94, 104, 108

CORPS 7, 8, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 31, 32, 33, 34, 36, 37, 39, 40, 41, 43, 45, 47, 48, 49, 51, 53, 55, 58, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 71, 72, 73, 79, 81, 82, 83, 84, 86, 92, 93, 99, 103, 104, 108

ENERGIE 36, 37, 40, 49, 51, 61, 66, 83, 95, 100, 108

ESPRIT 18, 51, 61, 68, 77, 81, 82, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 108

FANTÔME 9, 17, 41, 45, 46, 47, 49, 50, 51, 58, 61, 78, 86, 108

FRAGMENT 7, 25, 31, 32, 33, 34, 36, 41, 107, 108

HUMAIN 15, 22, 25, 37, 51, 58, 62, 64, 65, 67, 68, 71, 72, 75, 76, 89, 95, 99, 104, 107, 108

IDENTITÉ 31, 32, 58, 61, 65, 68, 71, 76, 83

IMAGE 9, 11, 12, 14, 18, 20, 21, 23, 25, 32, 36, 40, 41, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 52, 53, 55, 56, 58, 61, 63, 70, 77, 78, 79, 84, 86, 89, 94, 101, 104, 107, 108

INSTANT 6, 7, 10, 43, 65

INVISIBLE 41, 49, 50, 51, 61, 82, 83, 89, 90, 92, 104, 108

LIEU 7, 10, 13, 17, 25, 27, 34, 43, 45, 55, 59, 60, 65, 75, 76, 86, 90, 108

MASQUE 60, 61, 71, 72, 82

MATIÈRE 12, 13, 32, 36, 46, 61, 62, 63, 65, 66, 67, 68, 76, 77, 83

MOUVEMENT 6, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 18, 20, 21, 25, 39, 47, 49, 52, 53, 55, 70, 71, 73, 87, 92, 95, 96, 97, 98, 99, 101, 103, 108

NATURE 9, 27, 39, 46, 53, 55, 63, 68, 71, 72, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 106, 108

PEUR 20, 61, 63, 76, 99, 100, 101, 109

PROJECTION 6, 18, 19, 20, 41, 45, 51, 53, 54, 56, 67, 95, 108

TEMPS 6, 7, 8, 9, 11, 20, 25, 26, 27, 32, 39, 47, 49, 50, 54, 79, 98

VAUDOU 61, 81, 82, 92

VEGETAL 31, 95, 106, 107, 109

VIDE 7, 34, 54, 55, 56, 58, 71, 108

VIVANT 6, 10, 11, 31, 39, 41, 43, 45, 47, 54, 58, 62, 63, 68, 71, 79, 81, 82, 86, 87, 96, 98, 104, 105, 106, 107, 108, 109

ZOMBIE 36, 39, 40, 61, 65, 66, 68, 78, 79, 81, 82, 83

RÉSUMÉ

Ce mémoire en arts plastiques explore la thématique du vivant, au travers de différentes figures telles que l'humain, l'animal, le fantôme, et le zombie. J'interroge par ce biais la perméabilité entre les différents espaces de vie et de mort, entre monde visible et invisible, entre les espèces. Le vivant est complexe, multiple et protéiforme, et ne peut se résumer à une forme définie. Ce qui le caractérise est la nécessité du mouvement qui compose le monde, et permet une renaissance perpétuelle. Ma pratique vidéo tend à saisir ce mouvement afin d'en révéler des fragments de vie, via la danse, le geste, et la projection. Interroger le vivant, c'est également lever le voile sur le mort, l'absent, celui qui hante toute image. C'est pourquoi j'use de la projection, comme possibilité de double image, et de double lecture : celle du visible, et celle de l'invisible. Par conséquent je propose d'autres alternatives à l'approche du monde et du vivant, en questionnant les croyances d'autres cultures que la mienne, telles que le chamanisme et le vaudou. La problématique est donc la suivante : Comment parvenir à définir le vivant, au travers de notre relation au monde visible et invisible, par le biais du geste, du mouvement et de la création plastique ?

MOTS-CLÉS

ANIMAL

CORPS

MATIÈRE

MOUVEMENT

VIVANT