



**HAL**  
open science

# Dessiner disséquer déconstruire : fragments de corps queer

Aïcha Snoussi

► **To cite this version:**

Aïcha Snoussi. Dessiner disséquer déconstruire : fragments de corps queer. Art et histoire de l'art. 2016. dumas-01472500

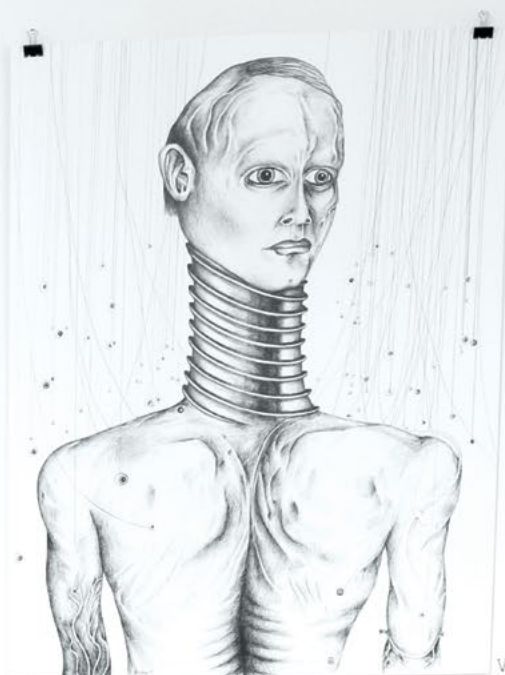
**HAL Id: dumas-01472500**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01472500>**

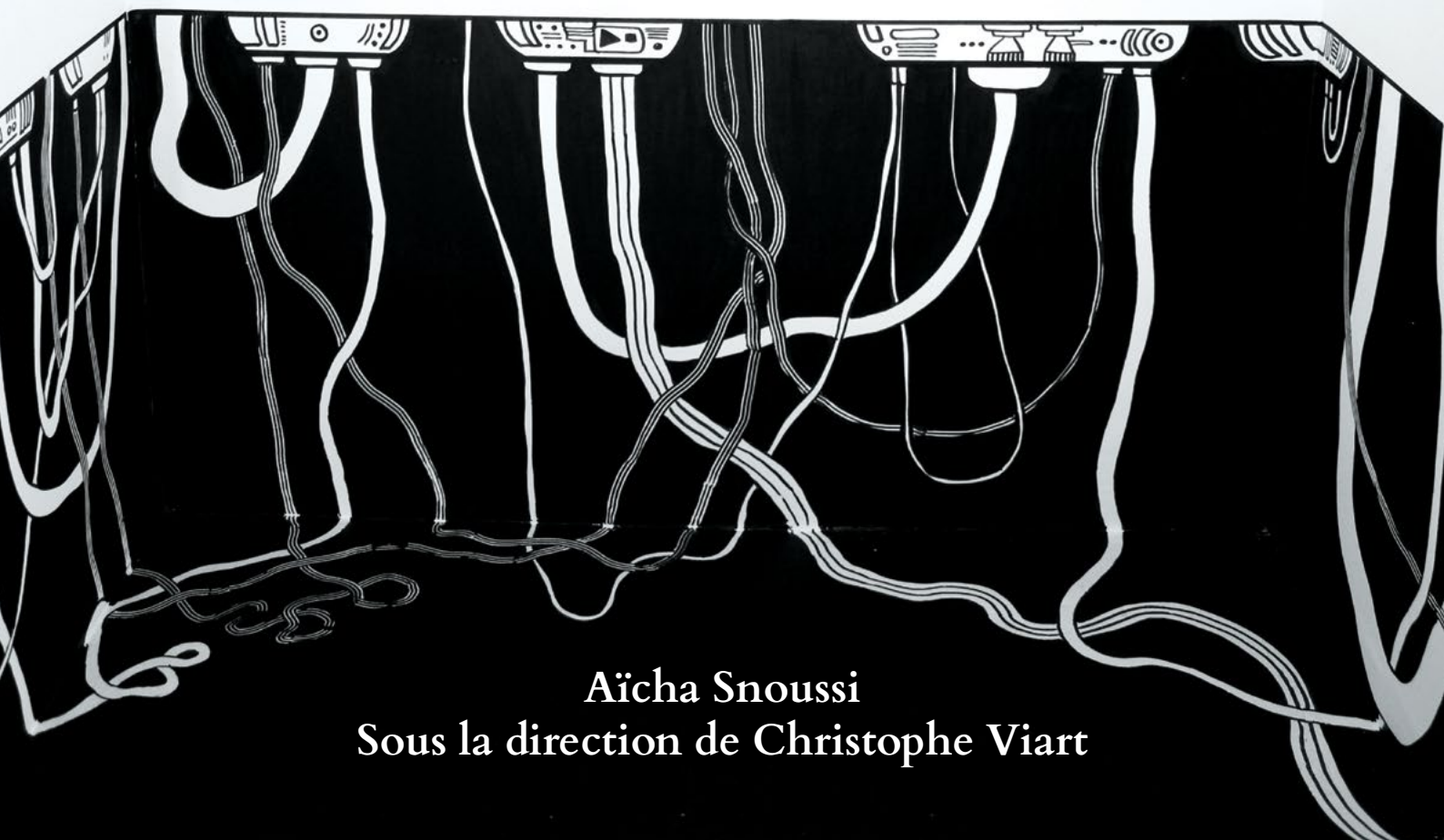
Submitted on 20 Feb 2017

**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.



**DESSINER**  
**DISSÉQUER**  
**DÉCONSTRUIRE**  
Fragments de corps queer



Aïcha Snoussi  
Sous la direction de Christophe Viart

Des cahiers d'écoliers aux fresques sur les murs de galeries ou musées, cette recherche décortique une pratique personnelle où l'expérience du dessin se fait à vif, dans un dialogue constant avec le lieu d'exposition. Le dessin se fait essentiellement à l'encre noire : Encre de Chine sur les supports en papier, encre à base de bitume synthétique sur les murs. Le feutre devient un outil de dissection-torture qui coupe et charcute, donnant naissance à des organismes ouverts, désarticulés, impurs. L'encre déborde et gangrène l'espace investi dans lequel viscères, vulves et machines se pénètrent dans un engrenage sans fin. Ces procédés engagent le corps du dessinateur et c'est ce rapport au corps qui est ausculté sous l'angle d'une pratique chirurgicale, obsessionnelle et méthodique. Le corps dessiné et le corps du dessinateur s'embrassent dans des tensions dialectiques : l'ordre et le chaos, l'excès et le détail, le fragment et la totalité, l'organique et le mécanique, la douleur et le plaisir. Par le recours à la fiction, aux fonctions de l'encyclopédie et à l'expérimentation in situ, le dessin est réfléchi comme une opération viscérale, in vitro, anthropophage, qui tenterait de dépecer les choses et les savoirs ancrés. Des monomanies médiumniques aux *Cuttings* de Catherine Opie, des *Ensembles* d'Anna Oppermann à l'*Album* d'Hannah Höch, cette recherche interroge le corps qui déborde, qui dérive, qui dégénère à travers une pratique du dessin qui joue à disséquer la chair pour en déconstruire les normes.

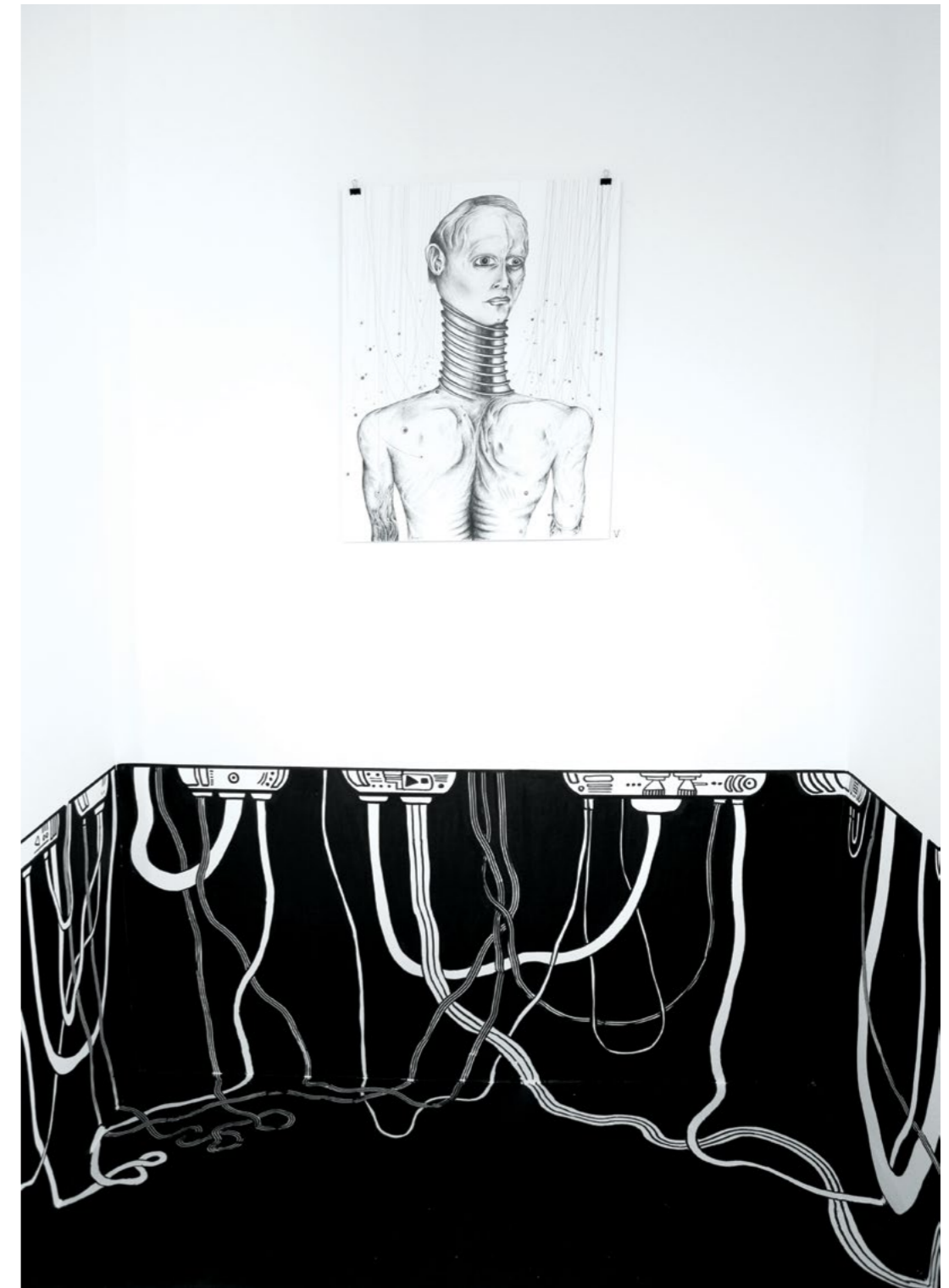
Mots clés : Dessin, in situ, machine, déconstruction, anatomie, dissection, obsession, queer, fiction, cyborg, corps, chair.

UFR 04 Arts Plastiques & Sciences de l'Art  
Master 2 Recherche - Arts de l'Image et du Vivant  
2015/2016

**Dessiner, disséquer, déconstruire**  
**Fragments de corps queer**

**Aïcha Snoussi**

Sous la direction de Christophe Viart



Couverture : Aïcha Snoussi  
Détail de l'exposition « Golgotha », encre sur papier, mur et sol, 50 x 65 cm.  
Galerie A.Gorgi. Tunis. 2014.

# Table des Matières

Avant-propos.....	10
Introduction.....	12
<b>1- Les mécaniques obsessionnelles :</b>	
<b>Recouvrir, dériver, réinventer.....</b>	<b>15</b>
1-1 In situ et contamination.....	17
1-2 Monomanies médiumniques.....	30
1-3 Réseau, rhizome et viscères.....	39
<b>2- Les mécaniques perverses :</b>	
<b>Douleur, domination, extase.....</b>	<b>47</b>
2-1 Le corps-machine.....	49
2-2 Le corps sans organes.....	59
2-3 Clous, queer et roues crantées.....	65
2-4 Machines sadiques.....	73
<b>3- Les mécaniques opératoires :</b>	
<b>Disséquer, transfigurer, déconstruire.....</b>	<b>80</b>
3-1 La chair incisée.....	81
3-2 La chair transfigurée.....	90
3-3 La chair déconstruite.....	93
Conclusion.....	104
Corpus des œuvres et des images.....	107
Index des œuvres personnelles.....	122
Index des œuvres et des images.....	125
Bibliographie.....	128
Index des noms propres.....	131

## Avant-propos

Ecrire sur son travail c'est établir l'état des lieux d'une œuvre en train de se faire. Ecrire sur son travail c'est extraire des questionnements récurrents qui seraient là, en filigrane du geste créateur. Cette obsession irrésolue est le leitmotiv de l'artiste, comme une pulsion qui le pousserait à faire les choses comme ceci et pas autrement, donnant à voir une multitude de réponses possibles matérialisées dans une performance, une vidéo, un dessin. Ecrire sur son travail c'est poser sur le papier une question particulière qui motive et habite une œuvre particulière. Pour être clair dès le début et éviter les potentiels fioritures qui ne feraient que dissimuler maladroitement la vraie question, nous dirons ceci : Aujourd'hui, dans la sphère de l'art contemporain ou moins catégoriquement, de l'art en train de se faire, l'artiste propose une œuvre qui ne réside pas dans un dessin ou une sculpture, mais dans un tout qu'on pourrait appeler « démarche », « pensée », « méthode » ou « approche ». C'est à dire que chaque chose qu'il va faire et donner à voir, s'inscrit dans un cercle plus vaste, comme une aura. Ce vaste champs duquel émerge des œuvres particulières est l'idée de l'artiste, son œuvre. On pourra dire, dans ce cas, que l'œuvre de Marcel Duchamp est l'idée que ce qui prime n'est pas l'œuvre palpable sur le socle d'un musée, mais l'idée de l'œuvre.

Dans le cadre de cette année de master, il a fallu réfléchir sur ma pratique et établir une problématique récurrente dans mon travail. Des thèmes s'en détachent facilement : Le corps dolent, l'anatomie, la fiction, le dessin, l'in situ, l'obsession, le jeu, la chair, la sexualité. Cependant, aucune intention, aucune réflexion, pas la moindre idée ne précède ou n'engage le travail en train de se faire, en tout cas c'est ce qu'il me semblait alors. Rien. L'in situ ici, pourrait se traduire par improvisation. Il n'y a pas de médium entre mon corps et la surface dessinée. Henri Matisse décrit cet état dans ses notes à propos de la série de dessins Variations : «le chemin que fait mon crayon sur la feuille de papier a, en partie, quelque chose d'analogue au geste de l'homme qui cherchait, à tâtons, son chemin dans l'obscurité. Je veux dire que ma route n'a rien de prévu : je suis conduit, je ne conduis pas<sup>1</sup>. »

La contradiction est simple : Il y a d'un côté l'impulsion, le réflexe, le rapport physique à l'œuvre et d'un autre côté tout ce que ces mécaniques du corps dévoilent comme pensées et obsessions. Le corps devient alors un médium entre l'intérieur et l'extérieur et ma pratique du dessin est prise dans cet étau :

D'un côté l'intuition et l'improvisation née d'un dialogue tacite avec l'espace à investir, et de l'autre une conceptualisation du travail une fois la mécanique du dessin enclenchée. Il s'agit donc d'une démarche qui fonctionne à l'envers, dans laquelle le sensible précède l'idée et où le concept s'impose par lui-même, par le dessin, sans le diktat de l'idée. Mon rapport intuitif à la pratique du dessin m'a semblé être un obstacle à l'écriture d'un mémoire de recherche qui chercherait à définir et décortiquer un travail in situ.

Pendant plusieurs mois, écrire n'a pas été possible puisque chaque phrase posée sur le papier (ou en l'occurrence l'écran d'ordinateur) semblait creuser davantage un fossé imaginaire entre une démarche spontanée et son étude réfléchie. Cette remarque est nécessaire dans l'introduction de ma recherche, puisqu'elle permet d'associer et de distinguer à la fois deux positions de l'artiste : Celle qu'il adopte dans sa propre création plastique et celle de la recherche universitaire dans laquelle il développe une idée via ses propres expériences. Là encore, une autre distinction est à prendre en compte : Les écrits d'artistes, sous forme de journal, commentaires ou éléments participant à l'œuvre (le cas de Sophie Calle par exemple) et la recherche universitaire dont les règles d'écriture placent l'étudiant-chercheur dans un cadre plus ou moins défini dont il est difficile de déborder. Or, c'est bien de déborder dont il s'agit ici. Déborder du cadre de la toile, déborder sur la surface du mur et gangrener un espace en s'immisçant dans les marges. Comment donc réussir à parler d'un travail plastique qui déborde, dans le cadre d'un mémoire de recherche où il n'est pas question - à priori - de déborder ? A vrai dire, cette question n'est pas si contradictoire, puisque même dans l'acte de créer et d'exposer, des jeux intimes avec les limites s'imposent. On n'échappe rarement aux cadres imposés par les supports, les matériaux, l'espace d'exposition, les institutions. Le travail de l'artiste se construit donc par - et - avec cette expérience normative, où il est question d'intégrer les limites auxquelles il fait face et les détourner.

J'ai donc choisi, dans le cadre de cette recherche, d'associer les deux positions de l'artiste, celle où il crée et celle où il écrit à propos de sa création. Auto-séquestrée dans un espace où l'unique mur à investir est l'écran d'ordinateur, il s'agira d'adopter une posture immersive dans laquelle le clavier substitue le feutre, et les pages à noircir, les murs.

<sup>1</sup>Henri Matisse, «Note sur les dessins de la série Thèmes et variation», *Écrits et propos sur l'art*, Dominique Fourcade, Paris, Herman, 1972, p. 158

## Introduction

L'encre, le plomb, la pierre noire, la pointe métallique, entaillent la surface plane comme on décollerait l'épiderme. Dessiner, c'est glisser sous la peau. La trace de la ligne, en filigrane du geste, frotte le papier et en décolle les couches. Le dessin, c'est ce qu'il y a en dessous – pas l'esquisse du peintre ensevelie sous les pigments – mais les chairs et les humeurs, les viscosités, les structures osseuses. Par des gestes délicats, précis, vifs, la pointe extrait ce qu'il y a à l'intérieur, elle dépèce et met à nu des fragments de corps : Nerfs, sang, muscles, graisses, os, ligaments, organes, cartilages sont rejetés à la surface. Le papier ou le mur deviennent le terrain de jeu du dessinateur-chirurgien opérant in vivo, entre les couches, dans les strates.

Ces caractéristiques du dessin sont propres à une pratique personnelle qui se décline sous forme de fresques et installations, où se conjuguent le petit format des feuillets de cahiers et les grandes surfaces des galeries ou musées recouvertes d'encre noire. Ces recherches graphiques, allant du micro au méga, s'intéressent à la chair dolente, malmenée, mortifiée, opérée, malade, conjugée à des mécanismes hybrides déclinant la machine sous toutes ses formes. Le dessin est donc à la fois organique et mécanique – plus que cela – il finit par les confondre et les embrasser, abolissant par là une multitude d'autres dualités : L'humain et l'animal, le féminin et le masculin, l'ordre et le chaos, la nature et la culture, l'excès et le détail, le fragment et la totalité. Ce mémoire a donc pour but d'étudier ces procédés du dessin qui mélangent les opposés, qui abolissent les contradictions en prônant l'amalgame et l'ambiguïté, un dessin fait de corps impurs, imbriqués entre-eux jusqu'à la moelle.

Expérimentant depuis plusieurs années le dessin – d'abord à l'Institut Supérieur des Beaux-arts de Tunis puis par les expositions et résidences d'artistes réalisées à Tunis ou à l'étranger – je constate des questionnements récurrents dans ma pratique – quoique je préfère parler d'obsessions, de manies, ou plus communément de recherche – autour de la chair ouverte. Cette obsession pour le corps déchiré s'inspire à la fois de la martyrologie judéo-chrétienne, des pratiques sadomasochistes et de certaines lectures – qu'on nome parfois « Littérature du mal » – avec des auteurs comme Sade, Lautréamont, Bataille. Si ces premiers émois ont alimenté une fascination pour la chair nécrosée, la découverte du Christ décharné du *Retable d'Issenheim*, le cinéma de Pier Paolo Pasolini et de Jodorowski, les peintures de Jérôme Bosch, les dessins de Roland Topor, la prose d'Artaud et la poésie de Guérasim Luca, la visite du musée Dupuytren, le cinéma expressionniste, les freakshows, les planches anatomiques et l'imagerie médicale, les clichés fétichistes, les instruments

BDSM, les livres d'alchimie arabe, les machines rétro-futuristes etc., ont façonné au fil des années un *musée des obsessions*<sup>2</sup> pétri de science, de mysticisme et de sexe, trois thèmes réunis autour d'une obsession pour la chair ouverte.

Ce vivier charnel et mortifère, croisé avec la rencontre de pensées féministes, biopolitiques et cyberpunk, alimente et questionne une pratique personnelle obsédée par l'anomalie, le difforme, l'ambiguïté. Ces corps ou choses dessinés n'appartiennent à aucun genre ou espèce, ou alors ils sont la somme de toutes ces altérités : La chair est à la fois femme, machine, animal, objet, plante, et c'est l'amalgame voulu de cet ensemble d'identités qui pourrait être défini comme queer – même si aujourd'hui le mot s'est vu « surcodé, recolonisé par le discours dominant<sup>3</sup> » – c'est à dire une entité incertaine, hybride, subalterne, que l'on retrouve dans la figure du cyborg de Donna Haraway. Le corps queer sera donc discuté dans ce mémoire, à travers une pratique du dessin qui dissèque, assemble et réinvente la chair lors d'expérimentations, expositions et fresques réalisées ces dernières années. Il s'agira de réfléchir une pensée du fragment tout en puisant dans la charnographie d'un *musée des obsessions* dont la construction remonte aux premières traces secrètes, griffonnées discrètement sur le mur d'une chambre d'enfant.

Aujourd'hui, dans ma pratique du dessin, il est question de réfléchir comment s'imbriquent les tensions dialectiques omniprésentes citées plus haut tout en essayant de chercher une certaine unité dans ce travail fragmentaire. Loin de vouloir dresser une archéologie des obsessions dessinées, cette recherche interroge plutôt le dessin lui-même en disséquant ces fibres, ces procédés, ces gestes. Il s'agit davantage de comprendre comment ces tensions se dissolvent, s'imbriquent et se mélangent par des procédés comme le dessin in situ, le recours à la forme encyclopédique, la fiction. Il faudra comprendre comment ces hétérogénéités sont déconstruites et réinventés par le dessin, qui au lieu de séparer, réunit. La question serait alors : Comment ces tensions – d'apparence opposées – se dissolvent dans une pratique du dessin qui opère-charcute ? Ou alors, comment une pratique du dessin – presque chirurgicale – participe à la déconstruction des corps policés et des dichotomies supposées ? Enfin, par quels moyens – procédés – le dessin façonne un corps queer ? De l'espace transformé de la galerie au dessin charcuté des cahiers, le dessin prend plusieurs formes. On passe d'un dessin immersif à l'intérieur duquel on se meut, qui nous submerge, à un dessin caché, secret, intime, qui réclame toute l'attention du regardeur. C'est donc dans cet écart que la recherche se déploie et questionne le rapport du dessin à la chair, à la machine, au genre, à la fiction, à l'espace, au corps queer.

<sup>2</sup> L'expression renvoie au Musée des obsessions d'Harald Szeemann

<sup>3</sup> Beatriz Preciado, « Savoirs\_Vampires@War », *Multitudes* 1/2005 (N°20), p.147.



Ce mémoire s'organise en trois parties distinctes et visibles : Les mécaniques obsessionnelles d'abord, qui questionnent le geste monomaniacal, la structure en rhizome du dessin in situ ; les mécaniques perverses ensuite s'intéressent aux rapports entre la chair, la machine et la douleur ; les mécaniques opératoires enfin, cherchent à disséquer littéralement le dessin à travers l'idée de fiction, d'encyclopédie, de déconstruction.

Je tiens à préciser qu'en parallèle à la lecture organisée et chronologique comme présentée ci-dessus, l'écriture des chapitres et de chaque partie est faite de telle sorte que l'on puisse les lire séparément et dans l'ordre que l'on souhaite. Cette structure « en plateaux<sup>4</sup> » correspond davantage à une pratique personnelle diversifiée et uniforme à la fois, dans laquelle chaque geste fonctionne individuellement tout en étant relié à l'ensemble. Aux lecteurs, je conseillerai donc de choisir une page au milieu, la page soixante-neuf par exemple, et de commencer par là. Cette lecture labyrinthique qui mènerait d'un point A à un point G, répond davantage à l'esprit non-linéaire de la recherche.

---

<sup>4</sup>La structure « en plateaux » du mémoire, renvoie à l'ouvrage de Deleuze et Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie II : Mille Plateaux*, et place ainsi la structure en rhizome au centre de la recherche.

## 1 - Les mécaniques obsessionnelles Recouvrir, dériver, réinventer

« L'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir et le blanc où vient se perdre toute identité<sup>5</sup> ».

De la grotte de Lascaux aux graffitis du tunnel de la ligne six du métro, des inscriptions pornographiques sur les murs des lupanars romains à la fresque du plafond de la Chapelle Sixtine, l'empreinte d'une individualité a pris forme sur les murs de l'espace public. Dessiner ou peindre sur un mur, c'est vouloir laisser une trace, la trace terreuse et rougeâtre d'une paume de main trempée dans la glaise, d'une écriture gravée pour la mémoire des générations à venir, d'une tradition orale figée dans la pierre, d'un pseudonyme peint en lettres colorées sur la façade d'un immeuble. Le dessin sur le mur imprime le souvenir d'un passage, d'un moment, d'une identité fuyante dans un monde éphémère. Dans l'art pariétal, la prise de conscience de l'individu comme être singulier se fait d'abord par l'empreinte de ses mains sur les parois des grottes. D'ailleurs, sans cette trace pérenne, comment aurions-nous pu étudier les modes de vie des premiers hommes et leur évolution ? Véritable témoin vivant de la chair, on retrouve aussi le thème de l'empreinte dans les *Anthropométries* d'Yves Klein, ces corps baignés dans la peinture bleue laissent, à travers une performance orchestrée par l'artiste, toute une archéologie du mouvement comme témoignage formel de l'insaisissable.

L'auteur d'un dessin sur le mur ou dans l'espace public peut être l'œuvre d'un artiste dont l'identité est reconnue ou celles d'anonymes dont la singularité ne revendique ni un nom ni un visage. Il est important de distinguer ces deux formes puisque cette recherche s'intéresse d'abord et surtout aux artistes reconnus dont le travail consiste à habiter un espace (galerie, rue, musée, maison) et dont l'œuvre murale s'inscrit dans une démarche particulière. Un corpus d'œuvres étayera une pratique personnelle du dessin, développée dans un dialogue constant avec l'espace à investir, et qui s'exprime par des procédés d'ouverture et de fuite : Recouvrir, contaminer, dériver. Ces particularités du dessin interrogent les notions d'espace (ouvert/fermé) et pose la question des marges : Comment redéfinir un espace qui se délimite géographiquement par des interventions plastiques qui prolifèrent et questionnent ses contours, c'est à dire à la fois le dedans et le dehors.

Ces interrogations à propos du lieu et de son élasticité<sup>6</sup> se posent au moment du faire, dans le processus d'intervention in situ, et se ramifient en

---

<sup>5</sup> Roland Barthes, « La mort de l'auteur » in *Le Bruissement de la langue*, Seuil, 1968, p.61.

s'intéressant au rapport du corps à l'espace, des structures rhizomatiques à la fiction, mais aussi les manières d'*habiter poétiquement le monde*<sup>7</sup>, c'est à dire de construire un espace dans l'espace, par des procédés de mise en abyme, de prolifération et de connexions.

L'obsession, qu'il s'agisse de petits pois avec Yayoi Kusama ou de lignes avec Daniel Buren, est cette idée fixe qui habite un geste, un corps, une démarche. Ici, elle se retranscrit par des procédés de recouvrement (ou contamination), de dérives (ou de fuites) et de réinvention (par la fiction). Le geste dessiné devient alors cette monomanie qui fait fuir l'encre sur toutes les surfaces qu'elle touche par la pointe du feutre. Cette obsession se révèle par la pratique du dessin in situ, qui se développe au fur et à mesure des expérimentations sur les cimaises de bars, galeries, musées, enfin de lieux transformés par le dessin. Le terme « mécanique » porte en lui-même une charge obsessionnelle – il faut le noter – puisque le corps, habité par ces manies qui gangrène l'espace investi, se dévoile sous son propre jour : Un corps-machine<sup>8</sup>. Machine célibataire, désirante ou sans organes, il reste que ces gestes et ces déplacements s'organisent de telle sorte que chaque chose dessinée et donnée à voir renvoie à toutes les autres et inversement. Par exemple, à chaque fois que j'ai une feuille de papier devant moi et que je me mets à griffonner – sans porter grande attention aux formes que je dessine – le premier geste spontané trace toujours la même forme : une courbe. Cette courbe devient rapidement celle d'un visage, ou d'un nez, ou de viscères. Dans tous les cas, elle est organique, jamais droite, toujours sinueuse. Ce n'est qu'après avoir expérimenté les lignes géométriques et mécaniques, lors des expositions in situ, que le traçage d'enchêvements rectilignes est devenu habitude, préoccupation. Cette partie s'intéresse au caractère labyrinthique du dessin et peut alors se lire dans un sens non chronologique, désordonné, à l'image des procédés mis en œuvre.

---

<sup>6</sup> L'élasticité du lieu entend ici le champ des possibles qui se déploie dans une œuvre immersive. Si l'illusion d'optique peut participer à l'élasticité d'un lieu, ce que l'on retrouve dans les anamorphoses de Felice Varini par exemple, les charges fictionnelles d'une intervention in situ participent davantage à fluidifier les limites physiques du lieu, qui s'étend alors dans un espace-temps malléable et non-mesurable. Dans cette même optique, la bibliothèque de Borges donne à « voir » une construction dont le déploiement à l'infini installe chez le lecteur un vertige spatial.

<sup>7</sup> En référence à l'exposition du même nom qui a été présentée du 25 septembre 2010 au 30 janvier 2011 au LaM - Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut.

<sup>8</sup> Le corps-machine sera étudié dans une autre partie consacrée aux mécaniques perverses.

## 1 – 1 In situ et contamination

« La ligne, c'est d'ailleurs tant de choses ! Fleuve au lointain. Pensée. Voie. Attaque. Epée, piquère, flèche, rayon. Tranchant du couteau. Échafaudage. Charpentier de toute forme : fil à plomb<sup>9</sup> »

La ligne tracée est un ensemble de points, la ligne tracée est un geste rapide dessinant un nombre incalculable de points, que l'on pourrait décomposer à l'infini. Lorsque l'on dessine, le trait tracé, qu'il soit horizontal et droit ou sinueux et recourbé, renvoie à un geste et une posture particulière. Si le dessinateur est assis, debout, sur un genou, le bras penché, retourné, la tête relevée, la main ferme ou lascive, la forme du trait n'est jamais exactement la même. Le trait, sur le mur ou la toile, porte la charge du corps et des ses mouvements. De la même manière, l'épuisement, les crampes, les fourmillements, la répétition d'un même geste, façonnent le dessin bien plus que l'idée ou la forme que l'on souhaite retranscrire sur la surface blanche. Cette perspective du geste tracé se développe à travers l'expérience du dessin in situ qui ébranle une certaine fixité du corps et donne à voir de nouvelles formes d'expressions. Radicalement différente de l'esquisse ou du dessin dans l'atelier, l'expérience in situ interroge, au delà du dessin, le corps du dessinateur.

In situ est une locution latine qui signifie « sur place » et désigne dans l'art contemporain des moyens d'intégration de l'œuvre dans l'espace où elle est présentée. Ces œuvres prennent la forme d'une installation, d'une fresque, ou d'autres formes d'interventions comme emballer un pont avec Christo ou présenter des *attitudes qui deviennent formes*<sup>10</sup> avec Harald Szeemann. L'art dit public, comme les fresques de Michel-Ange ou Diego Rivera – deux artistes dont le travail a suscité un engouement pour le dessin mural –, dépendait jusque là d'une commande officielle et s'incarnait pour l'essentiel dans l'érection de statues ou d'œuvres monumentales dans la ville, relevant davantage d'un souci de propagande ou d'embellissement urbain. L'œuvre in situ comme vecteur d'une pensée sur la ville et dans la ville se développe notamment avec Buren, Ernest Pignon Ernest, Basquiat. Si le lieu d'inscription de l'œuvre reste le même, c'est à dire la ville, la forme change radicalement et s'inscrit dans une réflexion qui interroge, perturbe, remet en question.

---

<sup>9</sup> Paul Klee, in catalogue d'exp., Fondation Pierre Gianadda, Martigny, 1985, p. 81

<sup>10</sup> *Quand les attitudes deviennent formes* (When attitudes become form : live in your head) est une exposition organisée par Harald Szeeman en 1969 à la Kunsthalle de Berne où le travail in situ consiste à présenter non pas l'œuvre finie, mais l'artiste lui-même en train de la concevoir. Entre la performance, l'installation et une nouvelle manière de faire des expositions, Harald Szeeman s'érige en précurseur des pratiques curatoriales en donnant à voir une exposition « en train de se faire ».

L'intervention artistique, du collage aux happenings, repose sur des dialectiques constructives avec le lieu dans lequel elle s'inscrit.

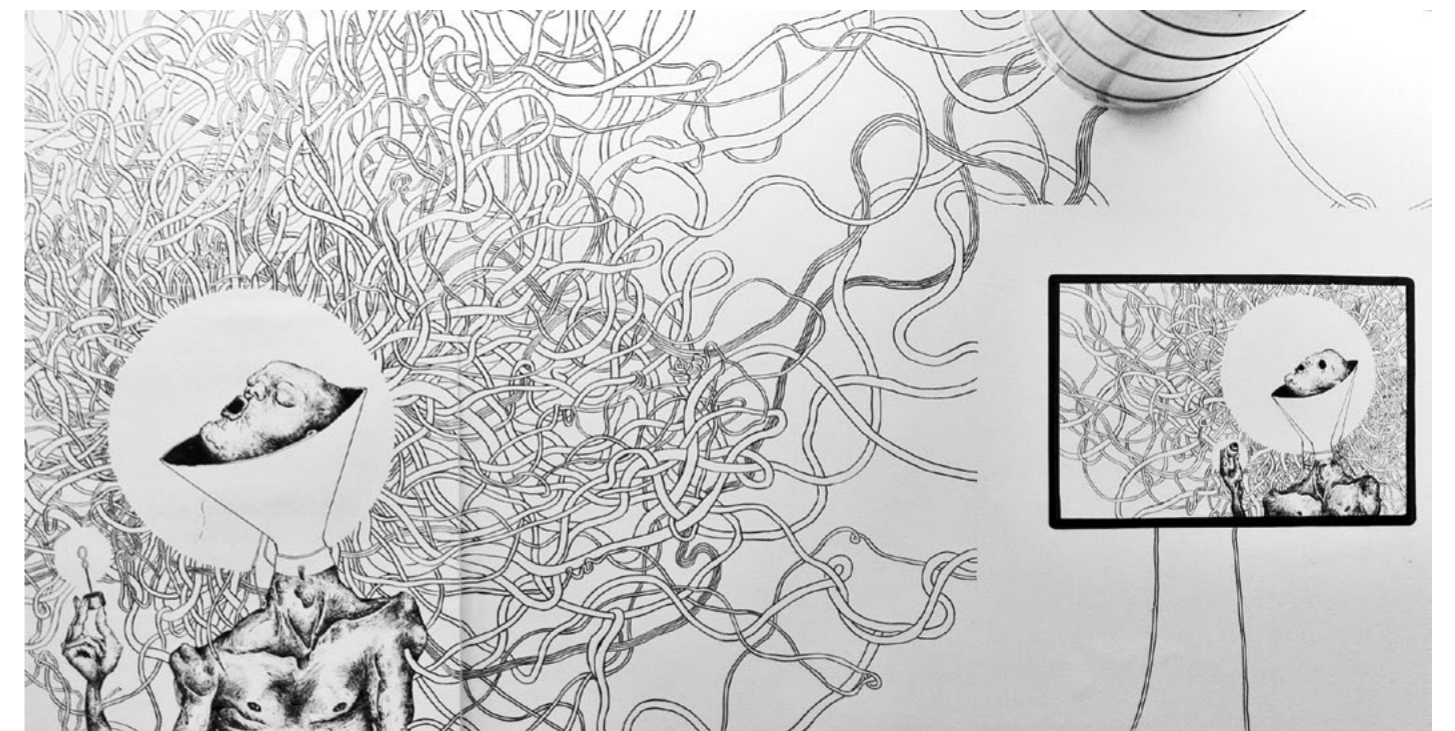
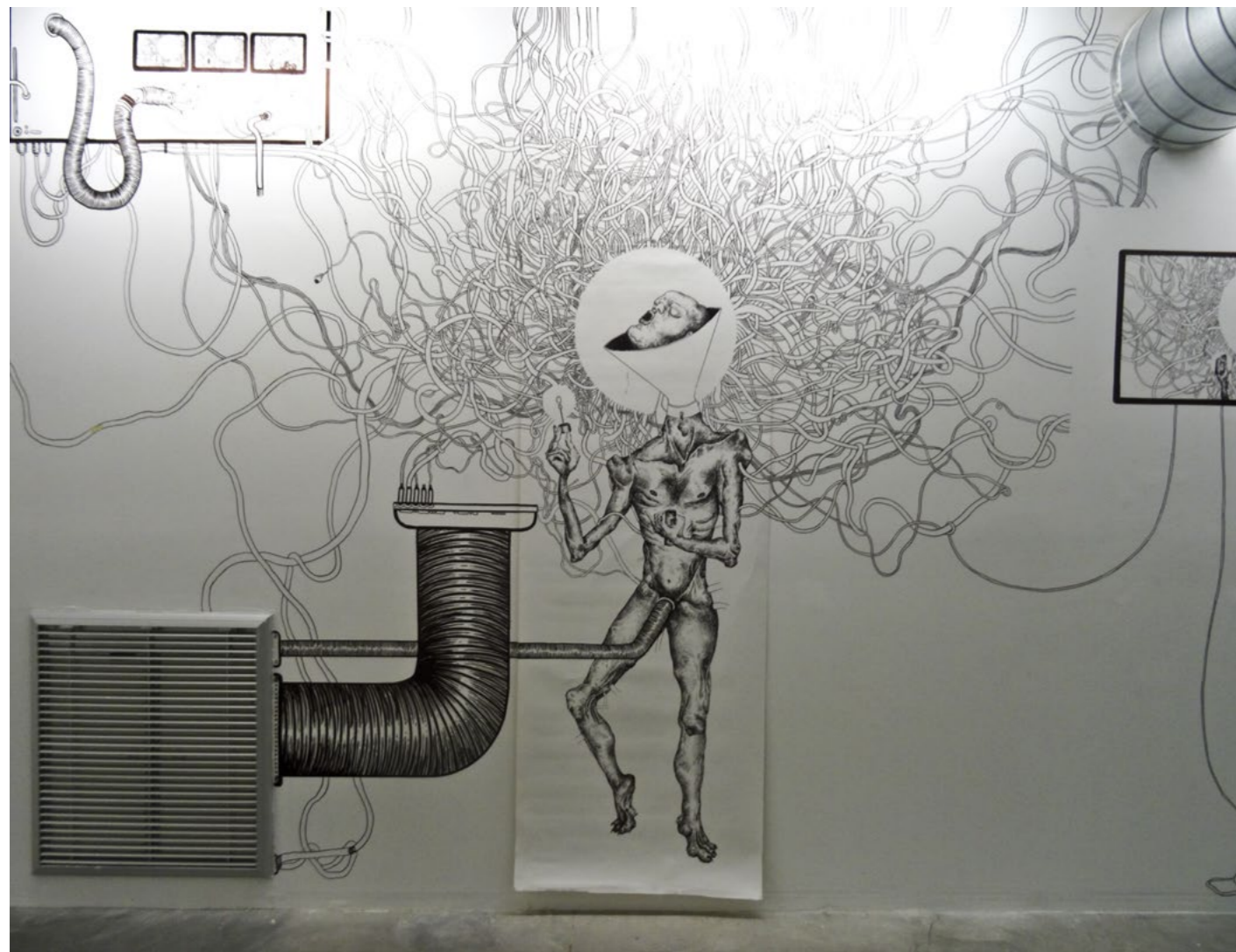
En médecine, on dit d'un cancer qu'il est *in situ* lorsqu'il n'envahit pas encore – tant qu'on le traite – les tissus environnants et se limite donc à un seul tissu de l'organe. Le parallèle entre le dessin et le cancer *in situ* introduit le caractère chirurgical de ma pratique du dessin (dont on disséquera les tissus dans une autre partie consacrée aux mécaniques opératoires) mais aussi et surtout à l'idée d'une chose qui gangrène et contamine. Le caractère prolifère du cancer, dans ce cas en particulier, est en contradiction avec ce que l'on appelle « *in situ* », puisque à ce stade le cancer ne gangrène pas encore tout ce qu'il touche. De la même manière, dans les interventions *in situ*, le caractère envahissant du dessin se heurte à des surfaces finies et fermées. Il y a donc une tension tacite entre un espace à investir dont les contraintes spatio-temporelles cloisonnent le travail, et une pratique du dessin dont les formes se déploient sans fin, à l'image de la bibliothèque-univers de Borges.

Ces tensions entre le trait qui se veut ininterrompu et des cimaises qui l'enclavent donnent lieu à des expérimentations particulières. Elles introduisent notamment la question de la fiction comme instrument de fuite, des procédés répétitifs et des attitudes monomaniaques qui font de l'œuvre un espace fait lui-même de plusieurs espaces. Ces procédés contournent donc l'espace en tant que géographie close et circonscrite puisqu'ils déploient le dessin à l'intérieur de lui-même d'abord, au delà de lui-même ensuite.

La fresque *Ecce Homo* a été réalisée à partir d'une seule toile clouée aux extrémités supérieures, sur toute la surface d'un mur initialement non-voué à l'accrochage des œuvres. Travailler sur le seul mur « impur » de la salle d'exposition, où se chevauchent bouche d'aération, tuyaux, trous, reliefs et extincteur, est un choix intrinsèque à la nature de l'œuvre, c'est à dire dans la continuité de ce qui existe déjà et son détournement. Les éléments muraux sont le point de départ du processus de travail, puisque c'est à partir d'eux qu'un imaginaire mécanique se déploie et que le dessin prend forme au fur à et à mesure. La première étape, après l'accrochage de la toile vierge, consiste à créer une écriture homogène (en reprenant les formes mécaniques déjà présentes), pour par la suite la dépasser et donner à voir autre chose. Le geste du dessin adapté à une géométrie de l'espace se transforme au fil du travail pour devenir plus souple, plus organique.

Un système complexe de fils organiques et autres mécanismes hybrides prolonge les éléments déjà présents, et fait passer le dessin du mur à la toile.

La forme rectangulaire et pendante du tissu, à la manière d'un *Saint-Suaire*, représente un corps aux chairs boursoufflées, habitant l'espace dans toute sa longueur. Le personnage auréolé est au centre de l'œuvre puisque tous les câbles émanent de la bulle autour de sa tête. Les écrans à droite et à gauche reliés à lui par ces mêmes fils protéiformes, sont la projection de la scène principale. Retentissant comme un écho à la surmédiatisation de l'image et à la politique de l'auto-promotion, ces écrans représentent le même *homo*, à travers une capture d'écran dont l'exactitude ne permet aucun doute, à quelques détails près : Dans chaque écran, l'objet que le personnage tient du bout des doigts n'est pas le même. La machine à bulle devient micro, tesson de bouteille, grenade. Détails presque imperceptibles par le public, puisque le dessin – l'image projetée – donne à voir uniquement ce qu'elle souhaite que le spectateur voit. Un œil attentif pourrait facilement déceler les supercheries de l'image si le regard réussit à s'affranchir de ses habitudes.



*Ecce Homo*, fresque in situ  
Encre sur toile et mur, 345cm x 1500 cm  
Exposition « +216 », Friche Belle de Mai  
Marseille, janvier 2015  
20

Ce travail du détail abolit déjà les premières dualités (fragment/totalité, macro/mega) puisque le dessin mural n'est pas réalisé – à l'instar du graffiti – dans l'optique de reculer pour voir une œuvre totale et homogène, mais au contraire de se rapprocher pour apercevoir une infinité de fragments. Cette particularité du dessin pose déjà une contradiction dans la réception de l'œuvre, puisqu'on ne peut pas reculer-pour-voir-le-tout et se-rapprocher-pour-voir-les-détails, simultanément. Il y a donc deux lectures possibles, ou même plusieurs, en fonction de la position du regardeur et de l'attention qui est requise pour cerner le caractère multiple du dessin. Le dessin n'est pas réalisé dans le but d'être compris – avec une certaine distance – au contraire, il se construit par fragments, bout à bout, et se déploie comme une toile dans tout l'espace qu'il est possible de « contaminer ». Le mur se substitue alors à la feuille de papier, dans le sens où sa superficie ne conditionne pas l'échelle du dessin. Le mur est une feuille de papier sans marges (ou presque), un terrain de jeu qui engage toute une gestuelle du corps. Ce corps du dessinateur n'est plus alors l'entité qui submerge un support (comme c'est le cas avec les cahiers d'écoliers), mais l'entité submergée. En dessinant dans le mur, je façonne mon propre labyrinthe, et l'image dessinée – par fragments, lignes, sinuosités, réseaux organiques et mécaniques – se déploie *ex vivo* et *in vivo* c'est à l'extérieur mais également à l'intérieur d'elle-même.

Ce qui nous intéresse ici, c'est le déploiement de l'image à l'intérieur d'elle-même. Le système en réseau des fils émanant de l'auréole centrale est connecté à d'autres écrans qui projettent la même image, comme une mise en abyme du système lui-même. Ces procédés introduisent notamment la structure rhizomatique et labyrinthique du dessin<sup>11</sup> et dans ce cas en particulier, la mise en abyme infinie de l'image. L'écran à gauche reproduit doublement le système organico-électrique, et puisque l'image se rétrécit et que le dessin n'est presque plus visible même à très proche distance, le regard construit mentalement la continuité de ce schéma, en boucle.

D'autre part, la répétition des lignes sinueuses que forme le système câblé renvoie en mathématiques aux fractales, c'est à dire à une forme infiniment imbriquée dans elle-même dont certaines parties sont semblables au tout. Les fractales dont des «objets, qu'ils soient mathématiques, dus à la nature ou dus à l'homme, qu'on appelle irréguliers, rugueux, poreux ou fragmentés, et qui, de plus possèdent ces propriétés au même degré à toutes les échelles<sup>12</sup> ».

---

<sup>11</sup> Nous décortiquerons cet procédé de réseau à travers la notion de rhizome chez Deleuze et Guattari, dans la partie « réseau, rhizome et viscères ». La structure rhizomatique introduit des lectures « en plateaux » de l'œuvre, dont chaque partie prise à part, renvoie à une autre, qui renvoie à un tout.

<sup>12</sup> Définition du père de la géométrie fractale, Benoit Mandelbrot dans *Les Objets fractals : forme, hasard, et dimension*, trad., Flammarion, 1973.

On retrouve également cette structure dans le système nerveux avec les neurones et les artères. La comparaison avec les structures fractales du corps n'est pas fortuite, puisque ma pratique du dessin joue constamment des amalgames entre l'organique et le mécanique : Les fils électriques se transforment en boyaux, viscères, intestins, nerfs ou alors ils sont imbriqués dans un organisme comme si sa structure était intrinsèquement faite de cuivre ou d'étain (ce qui introduit la perspective du cyborg<sup>13</sup>).

Ce système en fractales du dessin, c'est à dire à la fois replié sur lui-même et étendu à l'infini, se retrouve dans la fameuse estampe d'Hokusai, *Sous la vague au large de Kanagawa*, tissée de courbes qui s'enchevêtrent. L'écume de la grande vague engendre des courbes qui se divisent à leur tour en une multitude de petites vagues répétant l'image de la vague mère. Cette décomposition en fractales met en place une perspective de l'infini qui se déploie à l'intérieur d'elle-même mais aussi dans un hors-champs de l'œuvre puisque l'image se reproduit à l'infini, au delà du fragment dessiné.

Ce déploiement de la ligne en fractale est propre au travail de nombreux artistes contemporains, notamment celui de Jean-Pierre Meynard où l'œuvre devient la représentation démultipliée d'un motif à la fois replié sur lui-même et en dehors de lui-même, par des ramifications siamoises. L'artiste s'approprie ainsi les nouvelles dimensions du monde : un monde acentré, qui se réplique, se clone, se démultiplie, se décompose et recompose sans cesse. Dans cette optique, les artistes contemporains adoptant une démarche où les formes se démultiplient à l'intérieur et à l'extérieur d'elles-mêmes, conçoivent généralement l'œuvre comme « non finie » susceptible d'être retravaillée, reformulée, déployée sans cesse. Cette qualité acentrée, démultipliée et infinie du réel se prête davantage au travail *in situ*, puisqu'il participe au morcellement des repères en détournant l'espace euclidien du lieu d'exposition. L'œuvre *in situ* qui se propage comme une dégénérescence d'elle-même introduit l'idée d'une contamination, d'une ligne de fuite, d'une croissance exponentielle qui dépasse l'espace dans laquelle elle est conçue et croit indéfiniment dans un hors-lieu informel. L'œuvre d'Anna Oppermann donne à voir parfaitement cette idée d'infinie croissance, d'autant plus que son travail se déploie à la fois dans l'espace et dans le temps.

---

<sup>13</sup> La figure du cyborg comme fiction politique sera étudiée dans une autre partie (les mécaniques opératoires) avec les théories féministes de Donna Haraway.

Dans ses *Ensembles*, installations en progression qu'elle développe au fil des années, elle place différents objets trouvés, dessins ou photographies dans un coin de la salle d'exposition. Ces éléments forment donc un premier état, « le degré zéro<sup>14</sup> » de son écriture, qui se déploie par des procédés reproductifs et construit l'œuvre comme une mise en abyme infinie. Les photographies de l'installation même, prises sous différents angles, dans des dispositifs variés, sont par la suite intégrées au travail, créant une nouvelle mise en scène du type  $n + 1$ . L'œuvre est ouverte et s'alimente par elle-même :

Dans *Umarmungen*, un de ces premiers « ensembles », un petit tas de dessins posés sur une table drapée constitue le premier état de l'œuvre. Sur cette table, des tomates. C'est à partir de ce premier état qu'Anna Oppermann développe l'installation. Les objets et dessins présentés vont s'élargir et se développer au fur et à mesure des expériences et découvertes de l'artiste, tout en utilisant l'état premier de l'installation comme matière à s'épandre lui-même.

L'expansion interne de l'œuvre réside dans le fait de photographier et redessiner les éléments premiers. Ces éléments nouveaux s'ajoutent alors pour constituer un second état qui littéralement « contient » le premier. Dans ce second état, un dessin abstrait représente la tache de pourriture laissée par les tomates sur la nappe blanche de la table. Cette autophagie de l'œuvre nous renvoie encore une fois à la métaphore médicale du cancer, et à son processus interne de prolifération : Pour la comparaison, il faut savoir que la masse de la tumeur en putréfaction produit une série de bactéries sous forme de « débris » dont certains ont pour fonction de stimuler la réaction des cellules encore saines. Les cellules saines se nourrissent de ces débris pour grandir et proliférer, avant de se décomposer à leur tour et former de nouveaux débris. Et ainsi de suite. Des vagues de plus en plus grosses et fréquentes de débris de décomposition sont générées de manière cyclique, alimentant un mécanisme pervers qui se nourrit de lui-même. La mécanique de croissance de l'œuvre fonctionne, comme une cellule cancéreuse, en se nourrissant des éléments qui la composent.

« Je n'ai pas voulu décider quoi considérer plus important ou plus efficace : l'objet original, le schéma, l'analyse conceptuelle ou l'image finale. Chacun contient quelque chose qui manque aux autres<sup>15</sup> ».

---

<sup>14</sup> En référence à l'ouvrage de Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, 1953.

<sup>15</sup> Anna Oppermann, 'Lebensprozess und künstlerische Vorgehen - wodurch wird mein Leben strukturiert?', cité par Ute Vorkoeper, « Therapie und Revolt der Gegenwart » in *Ute Vorkoeper* (ed.), *Anna Oppermann. Ensembles 1968-1992*, Stuttgart, Württembergischer Kunstverein, 2004, p.29.

L'effet miroir d'Anna Oppermann pose en effet la question de l'importance des objets disposés : Le dédoublement répété d'un objet, puis de son dessin, puis de la photo de son dessin font dissoudre la primauté de l'objet initial qui devient un élément parmi ses multiples dérivés. La qualité holistique de l'œuvre nous entraîne dans un dédale où chaque fibre du fil d'Ariane renvoie à un tout, morcelé et uniforme à la fois. Les *Ensembles* se déploient aussi dans le temps, puisqu'au fil des années, d'autres éléments intègrent la composition. Ce travail d'accumulation installe l'œuvre dans une perception ouverte et non-aboutie. Cette question du temps de l'œuvre se pose dans ma pratique de l'in situ, d'abord par la durée du travail que nécessite un dessin mural détaillé et prolifique, ensuite par sa qualité ouverte, non-finie.

Si le travail sur le mur reste non-abouti et se développe dans un dialogue avec l'espace, le *livre des anomalies*<sup>16</sup>, ensemble de cahiers dessinés, se construit au fur et à mesure des lieux où il s'expose. Ma pratique étant essentiellement murale, j'ai intégré l'élément du cahier d'abord comme élément vertical, c'est à dire en installant les feuillets décrochés directement sur le mur. Dans *Baqriim*, l'installation des papiers, superposés ou séparés, suppose une continuité imaginaire comme si certains feuillets avaient été arrachés, de gré ou de force, par une brise inattendue ou une main hargneuse. Les différentes positions des feuillets, penchés et en diagonales, se détachent de la linéarité propre du cahier posé en perpendiculaire du corps pour que l'écriture soit rectiligne, droite, parallèle. L'éparpillement des feuillets renvoie aux bureaux désordonnés, aux papiers volants, aux documents perdus et retrouvés, aux tiroirs où s'empilent des courriers et de vieux mouchoirs. C'est un espace chaotique où le temps s'imprime dans la disposition même des papiers : Le geste quotidien modifie à chaque fois cette scène de crime et c'est ce mouvement continu qui accroît la pérennité de la scène (En déplaçant des papiers pour en chercher un autre, le bureau ne ressemble plus à celui de la veille mais ce simple geste perpétue et accroît le chaos). L'installation s'inscrit dans cette perspective de temps suspendu où le savoir (représenté par le support du cahier) est chaotique. Les feuillets ne sont volants qu'à moitié puisque seulement deux des extrémités du papier sont fixées au mur : Le dessin semble figé, statique, témoin d'une scène qui dure dans le temps mais il suffit d'une fenêtre ouverte ou d'un visiteur pressé pour que les feuillets s'agitent.

---

<sup>16</sup> La majuscule est volontairement ôtée du titre de l'œuvre, et ceci dans l'ensemble du mémoire, dans la continuité d'une démarche qui désacralise le savoir.

Ce travail d'effeuillage du cahier d'écolier annonce les expérimentations suivantes autour du savoir et de son détournement. Avec le *livre des anomalies*, le cahier n'est plus envisagé comme un ensemble de feuillets fabriquant du chaos une fois détachées, éparpillés et fixés, il devient en soit une matière d'anti-savoir, chaotique. Ce n'est que par la suite que le cahier dessiné a été appréhendé comme un objet, posé à l'horizontale, ouvert ou fermé, et constituant des ensembles qui se développent dans le temps. Le *livre des anomalies*, dont une partie a été exposée à Tunis pour l'exposition « 3ajel/Le temps réel », est un projet en cours dont les formes et modalités de présentation varieront en fonction du lieu d'exposition.

Les cahiers dessinés s'accumulent dans le temps, et peuvent se présenter en pile sans qu'il y ait accès au dessin qui se trouve à l'intérieur, ouverts, cachés, posés au sol, scellés, déchirés. La présentation de l'œuvre révèle donc son caractère « en croissance », peut être même en décroissance puisqu'il est possible également de n'exposer qu'un seul cahier. Même ce potentiel cahier unique renvoie alors à la totalité de l'œuvre (on revient à l'idée de fractale et à la dialectique fragment-totalité<sup>17</sup>).

Ces dessins éclatés et pluriels se retrouvent dans le travail d'Anna Oppermann décrit comme « ...Des environnements conçus comme autant de chantiers ouverts et développés parallèlement, sans que jamais elle les conduise à une finalité d'objets autonomes, et dont elle ne sépara que très rarement, lorsqu'elle fut convaincue d'en vendre quelques uns à des collectionneurs ou des musées<sup>18</sup> ».

<sup>17</sup> Je reviendrai par la suite sur le projet du *livre des anomalies*, dans une partie qui étudiera le caractère fragmentaire et holistique du projet dessiné à travers des procédés de déconstruction de l'image, notamment par le recours à la forme encyclopédique.

<sup>18</sup> Savine Faupin, Christophe Boulanger, François Piron, (dir.), *Habiter poétiquement le monde*, catalogue de l'exposition du 25 septembre 2010- 30 janvier 2011, LaM, septembre 2010.



*Baqriim*, Open Studio,  
Encre sur feuillets de cahiers  
Cité internationale des arts  
Paris, septembre 2015



*Le livre des anomalies*, Installation  
Encre sur cahiers d'écoliers, gants en latex noir, feutres  
Exposition « 3ajel/Le temps réel »  
Talan et galerie A.Gorgi  
Tunis, mai 2016.

L'installation *Portrait of Mr. S (Love, eroticism, sex)* d'Anna Oppermann, exposé à l'Art Basel en juin 2016 constitue un ensemble mis en scène entre 1969 et 1989. On discerne dans le coin de la salle d'où se propage l'œuvre baroque et prolifique de l'artiste, un tissu rouge-sang recouvrant une petite table sur laquelle des objets, dessins et photographies sont disposés. Au-dessus de la même table, deux grandes images : L'une représente un homme nu allongé, les bras tendus et ouverts comme si au bout, les deux paumes avaient été fixées par les clous de la Passion. Sur sa poitrine, une fleur sombre, des feuilles et les photographies. Couchés sur son aine, deux corps s'étreignent langoureusement. Cette image porte en elle-même des correspondances avec chacune des images, objets et dessins de l'installation, tout en renvoyant simultanément à un tout. La structure de l'œuvre, proliférant à l'intérieur et à l'extérieur d'elle-même, donne à voir un réseau complexe d'interférences, de connections, et ce sont ces mises en réseaux répétitives, abondantes et dépendantes les unes des autres qui nous submerge. Il y a une forme d'érotisme chaotique et ordonné à la fois, non seulement à l'intérieur de chaque image présentée (elle-même faite de plusieurs images) mais aussi dans l'ensemble lui-même, surabondant et confus d'une part, méthodique et structuré d'une autre.

Cette oscillation entre l'ordre et le chaos, le fragment et la totalité, le détail et le tout, est intrinsèque à ma pratique du dessin, et s'exprime très visiblement dans le *livre des anomalies*. Les procédés graphiques sont méthodiques, minutieux et requièrent l'attention de celui qui regarde, tandis que l'installation du travail, comme on peut le voir dans l'exposition « 3ajel/Le temps réel », est chaotique.

«The form of the Ensemble is my offer of interaction. It appears to some to be subjectivist, autistic, monomaniacal. And yet I would like to be a mediator between the different disciplines, between reason and sensual perception, between art and science, between ordinary citizen and outsider<sup>19</sup> ». Les *Ensembles* d'Anna Oppermann nous immergent en effet, dans une sphère à la fois intime et ouverte.

---

<sup>19</sup> « La forme de l'Ensemble est ma proposition d'interaction. Elle peut sembler subjective, autiste, monomaniacale pour certains. Et pourtant, j'aimerais être un médiateur entre les différentes disciplines, entre la raison et le sensible, entre l'art et la science, entre le citoyen ordinaire et l'outsider. »

Anna Oppermann. *Ensembles 1968–1992*, Ute Vorkoeper (Hrsg.), Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2007 (anlässlich der Ausstellungen *Anna Oppermann. Revisionen der Ensemblekunst* im Württembergischen Kunstverein Stuttgart und der Generali Foundation Wien)

Le processus de prolifération de l'œuvre, tout d'abord, pose structurellement et physiquement un écart entre l'installation et le public puisqu'au fur et à mesure de son expansion, les éléments du premier état sont de moins en moins accessibles. Il faudrait alors pénétrer l'œuvre, je veux dire physiquement – en marchant dessus par exemple – pour cerner les moindres petits détails des photographies, dessins et objets disposés sur la table rouge. Cette distance née de la nature même du travail, contaminant, envahisseur, dévorant l'espace comme une tumeur, tord la perception de l'espace et place le regardeur dans une position inconfortable, puisqu'elle le pousse à être intrusif et curieux.

Cette distorsion de l'espace, qui est à la fois accessible et inaccessible, exhibée et voilée, trouve écho dans une pratique personnelle où il s'agit de donner à voir tout en limitant, spatialement, l'accès à l'œuvre. Dans *Ecce Homo*, le travail du dessin se propage à l'horizontal sur tout le long du mur mais également à la verticale, dans des parties indiscernables à l'œil nu.

Les lignes entrelacées du dessin se ramifient et embrassent le grand cylindre métallique imbriqué dans le mur. Ces lignes naissent autour de l'auréole centrale, c'est à dire au niveau du regard du spectateur, et se dispersent dans tous les sens jusqu'à disparaître – pour l'œil nu – derrière le tuyau qui les cache. C'est donc le regard, qui a assimilé la structure prolifique et fractale de l'œuvre, qui suppose la continuité des lignes qu'elles soient dessinées, cachées, ou absentes. Le regard attentif participe alors à la construction du dessin en imaginant toutes les ramifications possibles. L'in situ permet donc la prolifération du dessin, à l'intérieur de lui-même par les procédés de mise en abyme, et au-delà de l'espace déterminé dans lequel il s'inscrit, par le recours aux formes fractales et aux répétitions d'un même motif, qui donnent au travail une charge fuyante, déployée à l'infini.

Si le dessin sur le mur, replié et déplié, envahit et « dépasse » l'espace dans lequel il se déploie, l'installation du travail sur les cahiers d'écoliers du *livre des anomalies* évolue également dans le temps puisque l'œuvre fonctionne en écho, et que les cahiers s'accumulent au fil des installations. Chaque cahier fonctionne individuellement tout en renvoyant à un tout : Le dessin et son détail font la singularité du cahier, tandis que sa mise en scène multipliée et chaotique donne à l'œuvre son caractère progressif et holistique.



## 1 - 2 Monomanies médiumniques

« Je ne suis qu'un *sismographe* de la vie impulsionnelle<sup>20</sup> ».

Des lignes de fuites, des lignes courbes, des lignes de travers, des lignes qui se croisent, des lignes qui se perdent, des lignes folles, des lignes tordues. Je suis obsédée par la ligne, je suis possédée par la ligne. Dans cet espace blanc de la galerie, il n'y a que mon corps et les surfaces lisses ou rugueuses qui entourent mon corps. Le dialogue est d'abord sourd, un terrible silence embrasse cette rencontre. Et puis un geste. Un premier geste agressif, tranchant, rompt brutalement cette pénible distance. Mon corps alors, exorcise une énergie concentrée au bout de la main, véhiculée par les contractions simultanées du deltoïde et des fléchisseurs, jusqu'à l'abducteur du pouce, et dépose l'encre concentrée sur la surface plane. Ce geste actionne un engrenage de mouvements, une danse ininterrompue de lignes et de formes, qui se répandent goulûment comme un tissu vorace, dans les sinuosités de l'espace. Ce geste du dessin prend plusieurs formes : Il est géométrique, rectiligne, mécanique ou tordu, sinueux, organique. Ces deux formes se mélangent et un flux de lignes forme, dans un rythme particulier, une trame qui se déploie sur toute la superficie de la galerie. Ces « manies » de la ligne tracée ont pour principal objet le tuyau ou le tube.

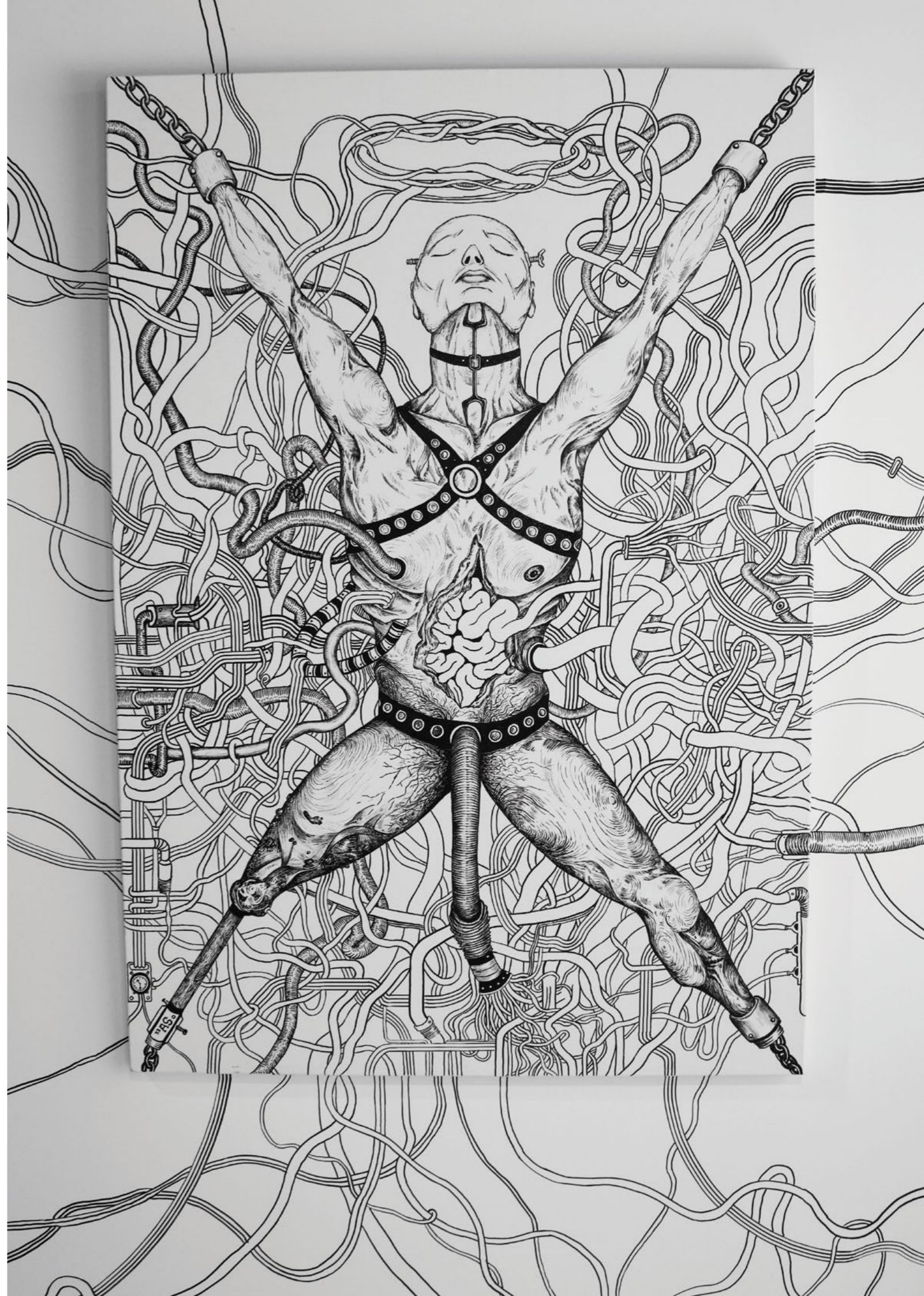
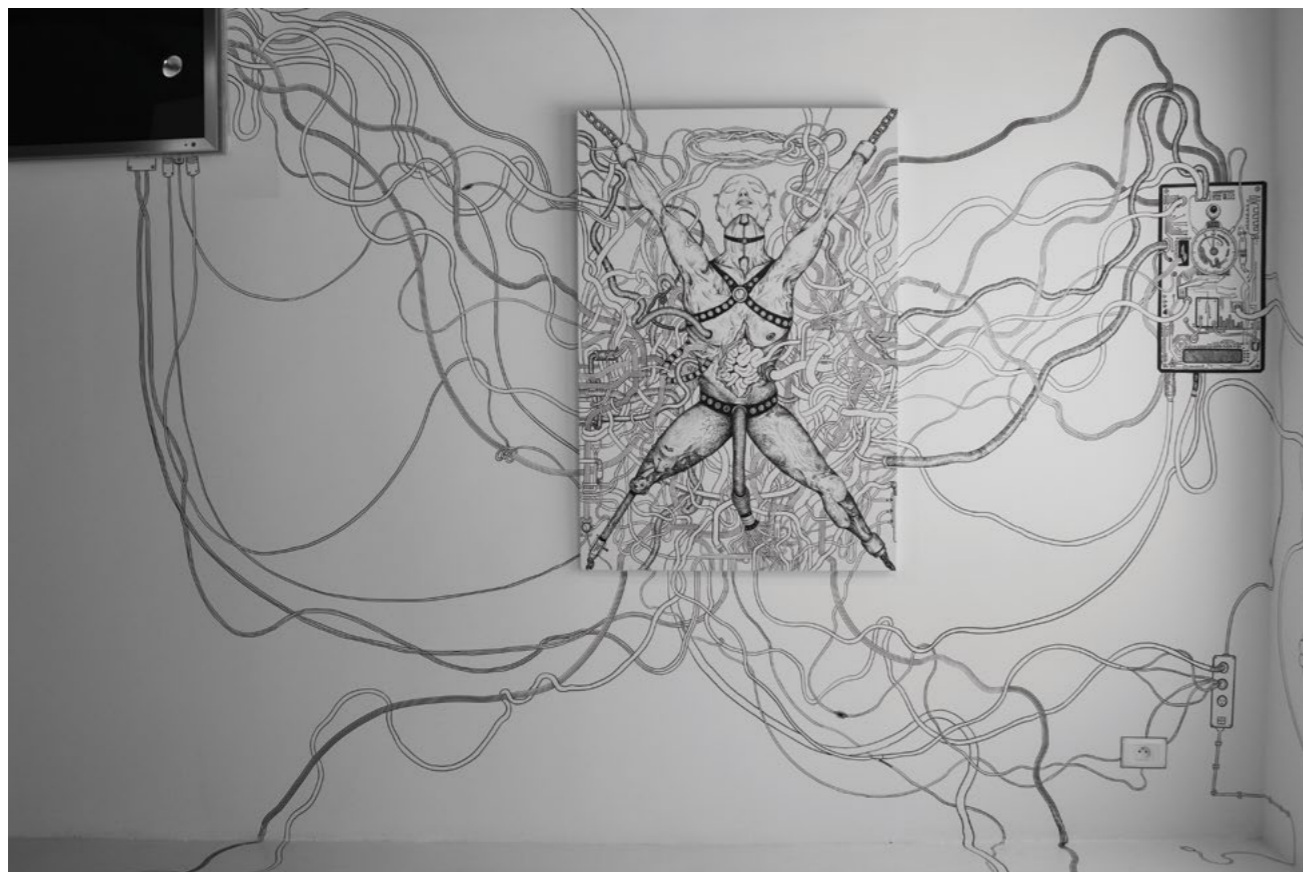
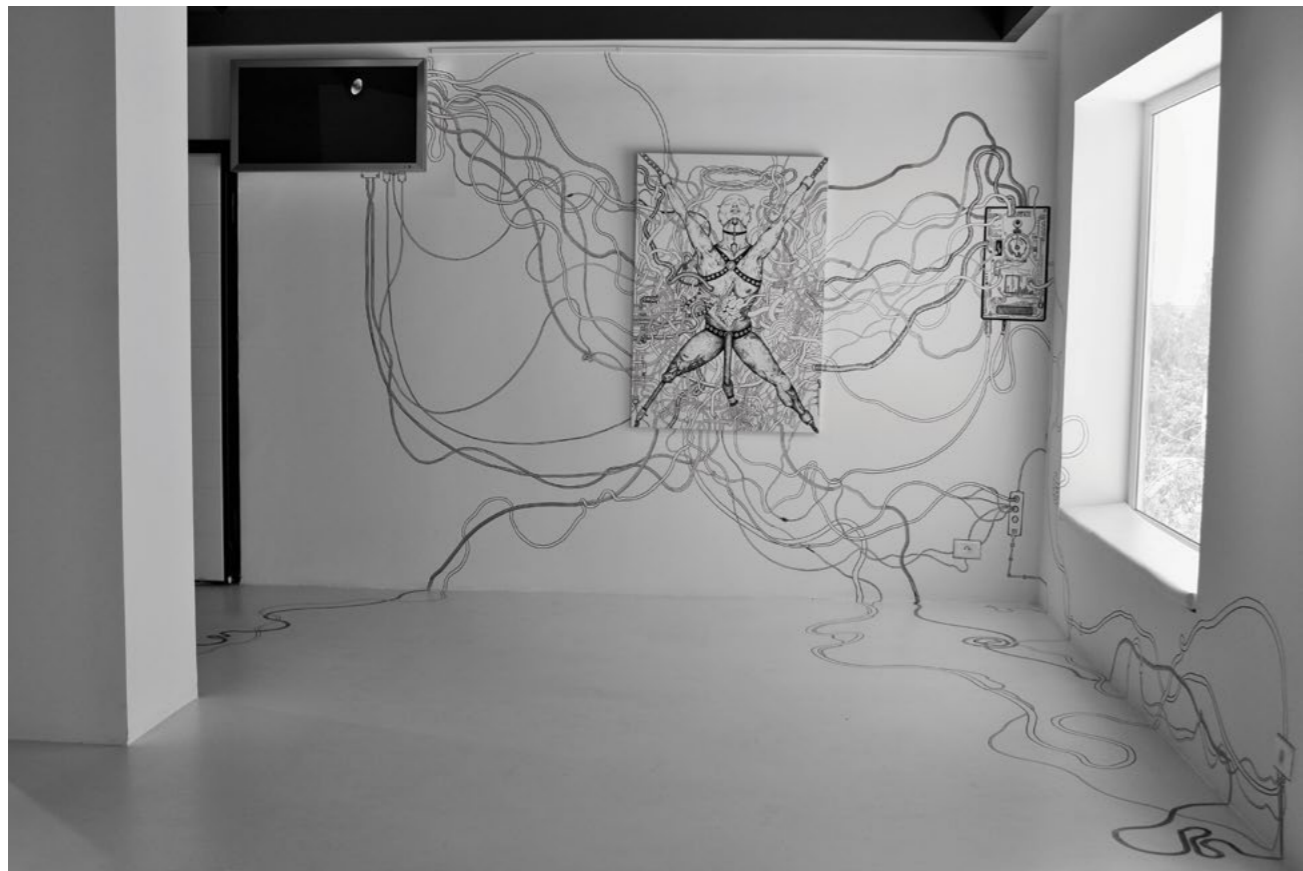
Un tube est un contenant cylindrique. Un tube peut être pneumatique, à essai, neural, digestif, capillaire. En informatique, un tube est un mécanisme de communication inter-processus, dans le surf, c'est le moment où le surfeur se fait enfermer dans la vague. Le tube est un conduit naturel ou artificiel pour fluides de toutes sortes : Lumière, chaleur, électricité, sang, urine, liquide amniotique, gaz, excréments. L'abstraction d'un tube en dessin consiste à dessiner deux lignes parallèles qui s'incurvent au même moment.

*Saint-André* est une œuvre in situ réalisée dans le cadre l'exposition « In the Pipe » (littéralement « dans le tube »). Le travail s'est fait en deux étapes : La première consistait à préparer la toile dans l'atelier, la seconde a été de l'installer sur les cimaises de la galerie et de dessiner sa continuité, c'est à dire tout autour, dans un dialogue avec le lieu d'exposition.

Enchaîné à une croix de Saint-André, un corps. Une fourche de l'hérétique dans la gorge ne lui laisse pas d'autre choix que d'avoir la tête penchée en arrière, le visage extatique. Le dessin sur la toile, chair éviscérée et auréole câblée, s'étend. Les boyaux jaillissent hors de l'espace rectangulaire et les fils électriques se déploient. Certains se « branchent » à un écran de télévision déjà présent dans la galerie, d'autres rejoignent un générateur imaginaire et des prises installées en bas des murs. L'amalgame entre l'organique et le mécanique est condensé dans un motif récurrent, le tube ou le tuyau, qui va se développer au fur et à mesure des expérimentations in situ et donner à l'œuvre un caractère monomaniacal. En psychiatrie, la monomanie est un trouble mental dans lequel une seule idée, un seul objet, semble absorber toutes les facultés de l'intelligence, toute la sensibilité. C'est une idée fixe, une préoccupation dominante.

Dans *Saint-André*, la travail au feutre noir donne à voir un motif répétitif, celui d'un réseau de lignes enchevêtrées. Fines, larges, épaisses, épurées, hachurées, doubles, triples, enroulées sur elles-mêmes, les lignes construisent un tissu complexe et dense sur la toile, réseau qui s'épure et se simplifie sur le mur. Dans l'installation, ce motif adosse plusieurs formes allant des nodosités de l'intestin aux embranchements électroniques. Les lignes se confondent et se dispersent dans des sinuosités hasardeuses, qui n'obéissent plus à une structure naturelle, puisqu'elle défie la gravité en se nouant à tord à et à travers. On retrouve ce même motif de la ligne enroulée sur elle-même dans le dessin des éléments organiques : La peau est travaillée en trame de fibres opulentes et anarchiques, comme la gaine transparente d'un réseau grouillant, fait de chairs hétéroclites. Les deux jambes de bois renvoient également au motif du tube. La monomanie du tuyau, par sa qualité continue et illimitée (on peut prolonger un tube à l'infini) participe à faire du dessin sur le mur une œuvre ouverte. Certaines lignes, transformées en fils électriques, sont sécables et closes quand elles se branchent sur une télévision ou un interrupteur, d'autres s'arrêtent au bout du mur, quand il n'y a plus de surface à dessiner. Ces dernières supposent une continuité puisque le regard imagine la suite de la ligne dans un hors-champs informel.

<sup>20</sup> Pierre Klossowski, Monnoyer, Jean-Maurice, *Le peintre et son démon: entretiens avec Pierre Klossowski*, Flammarion, 1985, p.52



*Saint-André*, encre sur toile et mur, 100 x 75 cm  
Exposition « In the Pipe », Ghaya Gallery  
Tunis, juin 2014.

Le geste monomaniacal est par sa nature même, prolifère. La répétition du motif suppose donc une hémorragie dans l'espace et des réseaux discontinus de mécanismes hétérogènes, hybrides. Dans cet ordre d'idées, *La Généalogie fantastique (ou délirante)* de Gérard de Nerval pourrait constituer une cartographie du geste obsessionnel et convulsif. Ce double feuillet noirci d'une écriture presque illisible a été réalisé pendant la période d'un mois qui séparait les deux crises de délire de 1841. L'écriture cursive et manuscrite submerge le papier, elle est éclatée, chaotique, hyperchargée et se ramifie dans tous les sens. Véritable radiographie rêveuse disséquant ses origines, le document étouffé et étouffant reflète les obsessions et les angoisses de l'auteur. La tension véhiculée par ces lignes sinueuses et labyrinthiques questionne les notions de limites et d'espace, comme si le mot écrit – à défaut de se déployer en dehors – se recroquevillait sur lui-même.

Ce document, par sa charge convulsive et monomaniacale, renvoie à toute une archéologie d'écrits hallucinatoires, médiumniques, délirants, inspirés, qu'on retrouve dans les psychographies martiennes de la visionnaire Hélène Smith, les glossolalies d'Antonin Artaud, l'écriture automatique des surréalistes ou les *Dessins mescaliniens* d'Henri Michaux. Ce dernier rapproche le geste euphorique de l'halluciné et celui du maniaque, le premier sous l'effet des hallucinogènes, le second habité par un feu ardent. « Plus près des dessins, faits dans l'ivresse mescalinienne (surtout pendant la première phase), peuvent paraître ceux des maniaques (dans la période d'excitation psychomotrice ». Tous deux sont alors marqués par une « précipitation des mouvements », une « brusquerie des traits », une « violence des couleurs », et retranscrivent par la voix, le geste ou le dessin, les convulsions du corps possédé<sup>21</sup>.

Si l'euphorie des hallucinogènes et la transe des maniaques n'obéissent pas aux mêmes procédés graphiques, orales et/ou psychiques, ni à des démarches similaires, ils témoignent d'un geste effréné et répétitif, propre à une pratique personnelle dans laquelle l'acte de dessiner procède des mêmes mouvements, proche des frénésies exaltées.

C'est ce que l'on retrouve dans l'écriture d'Antonin Artaud et ses glossolalies : « *Car l'opium depuis des années, n'intoxique qu'à cause de l'envoûtement qui fut jeté sur lui. Et qui consiste à avoir décapé de lui l'assaut ressaut d'une puissance – Potam am cram – Katanam anankreta – Karaban kreta – Tananam anangteta – Konaman kreta – E pustulam orantam* » ou encore « *Car, la cocaïne est un os, l'héroïne, un surhomme en os, – ca i tra la sara – ca fena – ca i tra la sara – ca fa – et l'opium est cette cave, cette momification de sang cave, cette raclure de sperme en cave...<sup>22</sup>* ».

<sup>21</sup> Henri Michaux, *L'infini turbulent*, Mercure de France, Paris, 1964, p.171.

<sup>22</sup> Antonin Artaud, « Les malades et les médecins » in Van Gogh le suicidé de la société, Œuvres, Gallimard, Paris, 2011, p. 1086

Ces glossolalies, qui sont une sorte de langue nouvelle inventée et parlée par un seul individu, renvoient à une tradition religieuse qui parcourt le christianisme de Saint-Paul jusqu'aux gnostiques. Dans les événements de la Pentecôte, lorsque le Saint-Esprit descend sur les Apôtres, ils sont pris dans une sorte de possession extatique, d'un enthousiasme proche de la folie. La « présence de Dieu » dans leur corps leur fait pousser des cris inintelligibles, une sorte de cacophonie jubilatoire qui fait penser aux exorcisations d'âmes habitées par le démon où la victime prise de frénésie débite un charabia euphorique. La glossolalie est propre aux discours des enfants, des spirites, des schizophrènes, des poètes et des possédés ; et bien qu'elle soit empreinte d'un absolu religieux, elle n'a rien à voir avec les discours prophétiques. Si les prophéties sont censées et transmettent un discours organisé, la glossolalie est l'expression pure de la présence divine, directe, sans média. Si la prophétie transmet un savoir, une idée, la glossolalie expose la passion.

Antonin Artaud, par le recours à cette langue qu'il invente et parle, qu'il crie ou clame parfois dans des déchirements stridents de la voix, expose sa propre Passion ; Comme si aucun mot du lexique ne pouvait exprimer avec tant de vérité et d'ardeur, sa douleur. Les affres de la souffrance sont telles, qu'il faudrait réinventer le vocabulaire ou traduire par des syllabes l'horreur et la démesure de la peine. Lorsqu'on écoute les discours radiophoniques d'Antonin Artaud, sa voix nous glace le sang. Nasillarde, éloquente, habitée, fébrile mais tonitruante, on se sent complètement happés par ces tremblements de la gorge, comme s'ils venaient d'outre-tombe. La voix fiévreuse et exaltée fait éclater la poésie en morceaux. La poésie-prose devient le cri prophétique ou divinatoire d'une pensée viscéralement athée, arrachée par bribes, des entrailles putrides du corps. Ce cri libérateur démolit toute forme de transcendance pour ne transmettre qu'une parole pure, organique, charnelle. « *Là où ça sent la merde, ça sent l'être<sup>23</sup>* » clame Antonin Artaud dans *Pour en finir avec le jugement de dieu*. L'intonation et l'articulation de la phrase donne un sens totalement nouveau, même si l'auditoire ignore tout d'Artaud et du *Théâtre de la Cruauté*, et de tout ce qui touche de près ou de loin à son œuvre. Il y a une forme de folie malade, de cassure visible au seul son de la voix, de déchirure, de parti pris radical dans ce constat qui tombe comme une Table de la Loi. C'est comme si nous entendions Nietzsche dire de sa propre voix « Dieu est mort ».

<sup>23</sup> Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, création radiophonique enregistrée le 28 novembre 1948, K éditeur, 1948. L'émission a été censurée, jusqu'à la diffusion radiophonique en 1973. Les textes étaient lus par Maria Casarès, Roger Blin, Paule Thévenin et l'auteur. L'accompagnement est composé de cris, de battements de tambour et de xylophone enregistrés par Antonin Artaud.

« J'ai été malade toute ma vie et je ne demande qu'à continuer, car les états de privation de la vie m'ont toujours enseigné beaucoup mieux sur la pléthore de ma puissance que les crédences petites-bourgeoises de : LA BONNE SANTÉ SUFFIT<sup>24</sup> ». Artaud est malade, mais ce qui le rend encore plus malade, c'est la psychiatrie et les médecins. De traitements lourds et pesants aux multiples séries d'électrochocs dans l'asile de Rodez, son corps affaibli se convulse et dégage, dans de fiévreuses paroles, ce mal qui devient cri. On pourrait facilement détourner l'adage cartésien, Artaud dirait alors « je souffre, donc je suis ». L'œuvre d'Artaud, son moi, est une *excrémation*<sup>25</sup> de la douleur, un cri déchirant où on voit apparaître l'écrivain, l'auteur, tel qu'il n'aurait pas pu être sans la maladie.

Si nous prenons l'œuvre dans sa totalité en disséquant ses moindres fibres, nous y trouverons deux points essentiels qu'il me semble nécessaire d'indiquer : tout d'abord, la souffrance intrinsèque à l'œuvre comme épreuve et non pas obstacle, c'est à dire une souffrance positive dans le sens où son rôle est automaïeutique ; ensuite, la mystique et le mode incantatoire de l'écriture liés à la parole qu'on retrouve notamment dans la logorrhée des mystiques ou des possédés.

On dit souvent « accoucher » d'une œuvre, « enfanter » d'une œuvre, comme si celle-ci sortait directement de notre corps, et qu'un unique cordon visqueux nous rattachait à elle. L'accouchement, même s'il est synonyme de bonne nouvelle, n'est pas une épreuve facile, bien au contraire, si l'on fait fi un instant des aides contemporaines comme la péridurale, il est initialement synonyme de douleurs atroces comme nos mères nous l'on souvent bien raconté. Si on revient à la Bible, les fameux « *mater dolorosa* » et « *tu accoucheras dans la douleur*<sup>26</sup> » sont bien explicites à ce sujet. Comme si ce concept était déjà inné ou instinctif chez les mères (ou les futures mères), lorsqu'on demande, naïvement, à la plupart d'entre elles, pourquoi elles refusent la péridurale, on obtient généralement la réponse suivante « Je veux avoir mal pour mieux sentir mon enfant ».

---

<sup>24</sup> Op. cit. p.1087

<sup>25</sup> Le mot renvoie à la phrase suivante : « Et l'opium est cette cave, cette momification de sang-cave, cette raclure de sperme en cave, cette désintégration d'un vieux trou, cette excrémation d'un vieux môme, cette excrémation d'un môme, petit môme d'anus enfoui, dont le nom est merde, pipi, con-science des maladies ». Antonin Artaud, op. cit., p.1087

<sup>26</sup> « Il dit à la femme: J'augmenterai la souffrance de tes grossesses, tu enfanteras avec douleur, et tes désirs se porteront vers ton mari, mais il dominera sur toi. » Genèse 3:16.

Cela ne veut pas dire que celles qui évincent toute forme de douleur ne sentent pas les leurs, bien sûr, mais nous pouvons nous interroger sur le rapport qu'il y a entre la douleur, qui est synonyme de mort, et la vie, c'est-à-dire l'enfantement : Nous sentons-nous plus vivants lorsque l'on s'approche de la mort ? Et pour être moins catégorique, nous dirons plutôt, y a-t-il dans la douleur, une sensation d' « être », d'exister<sup>27</sup> ?

Lorsqu'Antonin Artaud avoue ne vivre que par la douleur, qu'entend-il par-là ? Je suppose que n'importe qui supplierait les dieux, au comble de la souffrance, pour que celle-ci cesse au plus vite. Il serait donc faux de dire qu'Artaud était heureux ou jouissait dans cette souffrance, loin de là. Ce qui est plus juste de penser, c'est que c'est par cette souffrance et ce qu'elle engendre, qu'il « est », qu'il existe, comme s'il n'avait pas pu s'accomplir autrement. C'est une souffrance qu'on qualifiera de positive, dans le sens où elle installe l'homme face à ce qu'il a de plus fébrile, la vie, en plaçant les maux au service d'une écriture de l'existence, aussi pesante soit-elle.

« Sans un élément de cruauté à la base de tout spectacle, le théâtre n'est pas possible. Dans l'état de dégénérescence où nous sommes, c'est par la peau qu'on fera rentrer la métaphysique dans les esprits<sup>28</sup> ».

Il y a des mots, qui, prononcés ou écrits, d'une manière particulière, dans une forme de phrase, qui trônent au milieu de la page comme un cri, disent bien plus que leur simple définition. Antonin Artaud n'écrit pas, il hurle. Lorsqu'il emploie un mot commun dans une phrase, chaque lettre est un coup de fouet. Lorsqu'il emploie le mot « électrochocs », ce qui est assez récurrent dans ses enregistrements sonores, le terme revêt la fonction et c'est par ondes électriques que la plastique des lettres et leur agencement fait vibrer nos peaux et hérise nos poils. Comme si la folie avait contaminé ses cordes vocales, un son mortifié sort de la gorge malade, le verbe est éraflé. À la manière des cadavres exquis surréalistes, la poésie d'Artaud est un capharnaüm dans lequel l'idée percute par la corporeité des mots qui la porte.

Cette écriture éclatée et en éclatement, crachée comme un raz-de-marrée excrémental, correspond à une écriture graphique personnelle qui déchire le corps en éclats. *Saint-André* porte ces tensions organiques et hémorragiques à la fois dans l'exécution du dessin, comme s'il s'agissait de régurgiter l'encre, et dans le dessin donné à voir, pléthore de conduits viscéraux.

---

<sup>27</sup> Cet aparté sur la douleur introduit la partie consacrée aux « mécaniques perverses » où il est question d'étudier les différentes expressions du corps dolent.

<sup>28</sup> Artaud, Antonin, « Le théâtre de la cruauté » in *Le théâtre et son double*, Gallimard, 1964, p.153

L'obsession monomaniaque se déploie dans le dessin in situ mais également dans mes dessins sur papier. Dans ces derniers, le geste n'explose pas dans une répétition de tubes dévorant l'espace, mais se concentre au contraire à l'intérieur du dessin lui-même, par la surcharge de détails, jusqu'à l'étouffement.

L'obsession peut donc s'inscrire dans des rituels ou des gestes qui se répètent infiniment dans un espace circonscrit, comme la *généalogie délirante* de Nerval, mais elle peut aussi être l'apanage d'une œuvre-vie, c'est à dire une œuvre qui habite son créateur, qui devient son quotidien, une obsession qui se déploie dans le temps, construisant une œuvre échafaudée méticuleusement pendant des années. *Le Palais Idéal du Facteur Cheval* de Ferdinand Cheval ou *La Cathédrale de la misère érotique* ou Merzbau de Kurt Schwitters sont des œuvres-vie, témoin d'une obsession particulière qui s'étend à la fois dans l'espace et dans le temps. *Le Palais idéal*, comme d'autres créations d'illuminés ou visionnaires, donne à voir une obsession qui se développe dans le temps, comme si chaque pierre posée ou chaque ligne tracée était l'expression édulcorée d'une intériorité indéchiffrable. Ces créateurs (qu'on rassemble sous le terme « artistes bruts ») affrontent des violences internes et exhortent par des bribes de formes répétitives, une pulsion chaotique. Cette folie est le témoin d'une intériorité secrète, méconnue, à mille lieux de la morale et des normes. Elle est excessive, décousue, prolifique et dévoile l'intimité d'un monde obsessionnel qui – même s'il s'exhibe en partie par le dessin ou la sculpture – reste essentiellement inaccessible. Le propre de l'art brut n'est-il pas d'être « secret, clandestin, et imprévisible<sup>29</sup> » ? Lorsque l'on visite une exposition d'art brut ou outsider à la Halle Saint-Pierre, les œuvres se transforment en lucarnes secrètes qui nous invitent à plonger dans un ailleurs qui n'a ni structure ni référent. L'œuvre – au delà de tout discours – exprime quelque chose d'enfouie, que ne revendique aucun discours. Le dessin, la peinture ou la sculpture devient le témoin palpable d'un inconnu, un imaginaire qui exclu toute une tradition de théorisation. Il y a une idée de rupture, de déconstruction, de reconstruction – non consciente – qui se rapproche de mon rapport intuitif au dessin. Quand je dessine, toutes les images condensées, tous les discours de l'art disparaissent : je redeviens l'enfant qui improvise un peu n'importe quoi sur le mur blanc de sa chambre.

<sup>29</sup> Lucienne Peiry, *L'Art Brut*, Flammarion, Paris, 1997, p.262

## 1-3 Réseau, rhizome et viscères

« Je mets un tableau sur un mur. Ensuite j'oublie qu'il y a un mur. Je ne sais plus ce qu'il y a derrière ce mur, je ne sais plus qu'il y a un mur, je ne sais plus que ce mur est un mur, je ne sais plus ce que c'est qu'un mur<sup>30</sup> ».

L'encre du dessin se propage pour former des fibres rhizomatiques faites de tubes et de boyaux, qui se mélangent et se confondent dans des trames enchevêtrées et infinies. Il n'y a pas de début, il n'y a pas de fin, le dessin s'appréhende par le milieu. Il n'y a pas un milieu, mais plusieurs. Les tissus mécanico-organiques qui gangrènent l'espace ne vont pas d'un point a un point b, ils sont multiples et s'interconnectent entre-eux pour former un réseau labyrinthique complexe. Le visiteur de l'exposition « Golgotha » pénètre un espace où il n'y pas de centre, pas de lecture chronologique, pas d'histoire avec un commencement et une fin. Le parcours se fait à partir de n'importe quel point. Ce point, choisi par un visiteur lambda, est relié à plusieurs autres points dont on n'en choisira qu'un pour poursuivre un parcours. Le regardeur construit donc son propre parcours-Golgotha, comme on construirait ses propres déambulations dans un labyrinthe dont il n'y aurait ni une entrée, ni une sortie, mais plusieurs entrées et plusieurs sorties. La fiction Golgotha donne donc lieu à une multitudes de lectures, en fonction de la connexion que l'on fait entre un tube et un autre, un corps et un tube, un corps et des viscères, des viscères et des fils, des fils électriques et un tube digestif. Et ainsi de suite.

*Golgotha* (ou *Mont du calvaire*) est la colline de Jérusalem au sommet de laquelle les romains crucifiaient les condamnés ; elle incarne le dernier épisode de la Passion du Christ<sup>31</sup>. De l'araméen *gulgūltá* qui signifie « crâne » ou « sommet », le titre de l'exposition-fiction renvoie au corps, à la mort et à tout l'héritage douloureux des épisodes de la Passion. Par la fiction, le lieu de l'exposition mêle science et religion et devient « laboratoire métaphysique spécialisé dans l'insémination de foi » organisé en plusieurs salles d'opérations/expérimentations. Si le nom des salles emprunte aux romains le lexique des bains (Caldarium, Frigidarium), le titre des œuvres renvoie directement au récit de la Passion (« Fils du calvaire », « Fouet électrique ») ou à un lexique liturgique (« Table de la matière », « Donneur d'organes »). La fiction Golgotha place le corps douloureux-torturé au cœur d'une pratique du dessin qui joue de l'amalgame entre sexe, science, religion.

<sup>30</sup> George Perec, *Espèces d'espaces*, Galilée, 2000, p.77.

<sup>31</sup> « Et ils conduisirent Jésus au lieu nommé Golgotha, ce qui signifie lieu du crâne. » Marc 15:22

Le Christ sur la croix se transforme en cobaye, cyborg ou esclave BDSM emmailloté dans un engrenage de fils, viscères et viscosités. La chair dolente du christ devient alors un prétexte pour parler du corps « exclu », celui des déviants, des malades, des freaks, tout en disloquant une fois pour toutes les notions de « Nature » ou d'« Humanité ». Golgotha ne montre pas d'humains, mais des chairs protéiformes logées à la même enseigne : La machine, l'humain, l'animal, la plante, l'objet, sont au même niveau et n'existent que par les liens qu'ils établissent entre eux. Cette pluralité des chairs mises en réseau est exacerbée par la structure rhizomatique du dessin, qui lie toute chose à une autre, et qui fait fonctionner Golgotha comme un espace à part entière, un hors-lieu de tous les possibles.

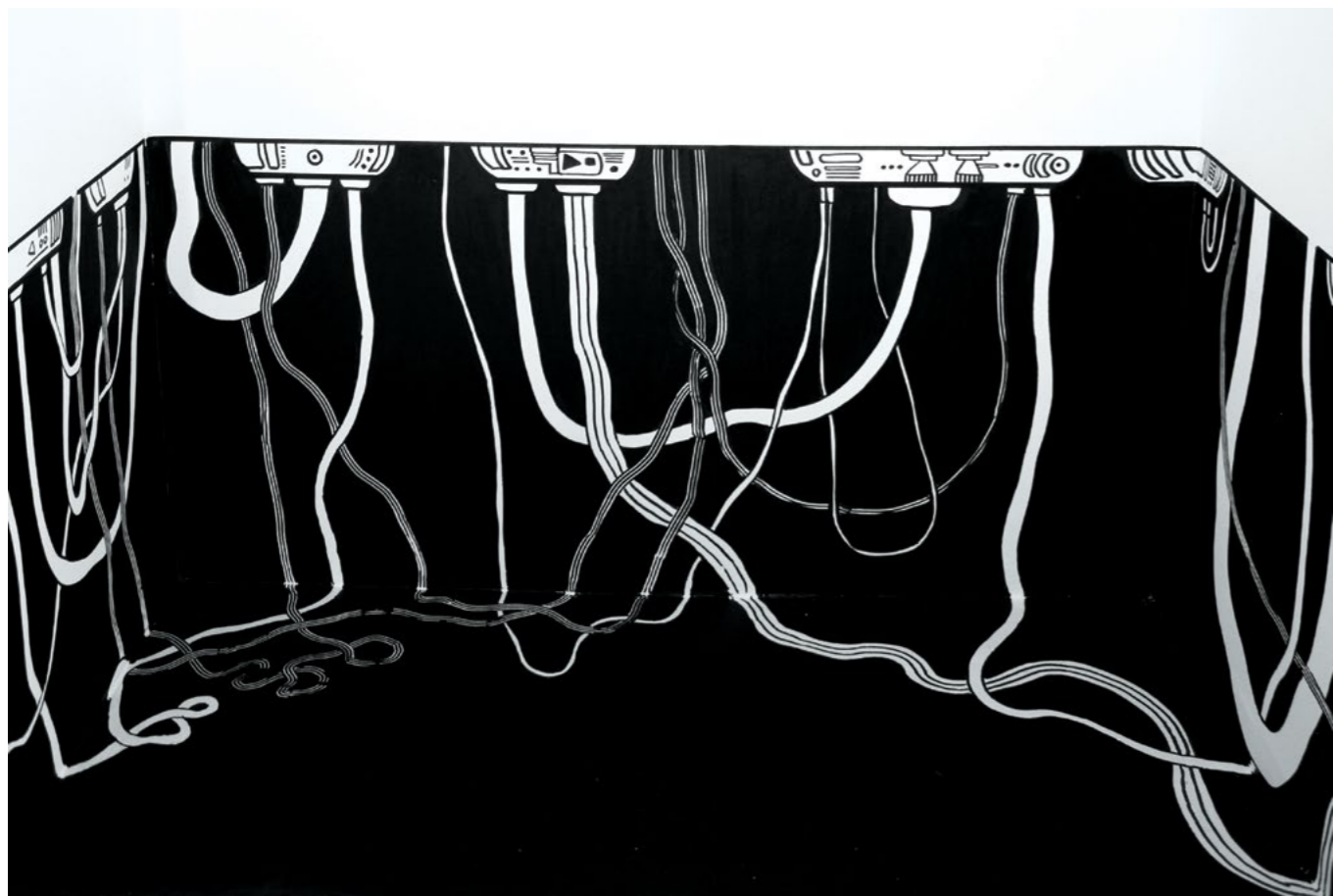
L'exposition « Golgotha » a été la réelle première expérimentation des tensions entre le dessin et l'espace à investir. Auto-Séquestrée dans une galerie de Tunis pendant un mois, le travail consistait à « habiter » le lieu, puis le détourner de sa fonction première. La première étape de cette « immersion » dans l'espace a donc consisté à installer des toiles blanches sur certaines cimaises et à commencer directement le dessin sur le mur. Au bout de quelques jours de travail, improvisant des lignes et des formes simultanément sur le mur et la toile, j'ai constaté que le trait dessiné à même les murs était beaucoup plus assuré et fluide que celui qui traversait les toiles. Cette remarque a introduit un questionnement à propos d'une sacralité supposée du canevas, héritière des siècles d'histoire de l'art. Le geste dessiné se contracte et devient beaucoup plus réservé et hésitant lorsqu'il s'agit de tracer sur la toile. Ce n'est qu'au bout de plusieurs jours de travail, que le dessin s'est « habitué » à la forme de l'espace, fait d'éléments hétérogènes. Le travail in situ se modifie et évolue en fonction des « incidents » rencontrés et des problématiques qui se posent au fur et à mesure de l'œuvre en train de se faire.

La galerie est composée de trois salles successives : La première, par laquelle on accède à la galerie est une grande pièce avec quatre cimaises. On accède à la seconde, une anti-chambre surélevée, par une marche. A partir de celle-ci, on accède à la troisième en passant par une alcôve. La Backroom est une salle intermédiaire qui fait office de passage entre la première et la dernière. Dans le cadre de la fiction, la Backroom est un espace de transition entre le Caldarium et le Frigidarium dans laquelle les « cobayes » - dessins sur papier suspendus au mur - sont examinés soigneusement, dans le but d'en extraire les anomalies comportementales. Cette pièce fonctionne en négatif c'est à dire que la partie inférieure du mur est baignée dans l'encre, à partir de laquelle un réseau de lignes plus ou moins épaisses ajourées dans le noir, se dispersent dans l'espace carré.

Ces fils ou tuyaux dessinés par le blanc du mur, se rattachent à des mécanismes également ajourés dans le noir et qui sont placés au même niveau, c'est à dire dans la limite horizontale qui divise le mur en deux. Ces procédés du dessin sont très différents de ceux utilisés dans les deux autres pièces où il s'agissait de dessiner les contours et les formes au feutre noir. Ici, les réserves de blanc façonnent l'image puisque la partie supérieure du mur où s'imbriquent les connections de la partie noire, donne à voir une machine à part entière. Je me suis retrouvée confrontée à certaines problématiques en travaillant cette salle de la galerie, notamment concernant les manières de jouer avec l'espace et le détourner.

Si le travail in situ des première et dernière pièces se trouve être dans la continuité d'une pratique du dessin qui consiste à créer des connexions entre un espace et un autre, uniquement par le biais de la ligne noire tracée, ici il s'agissait de réfléchir également la perception de l'espace et toutes les possibilités de diffusion de l'encre. Les aplats de noir se sont donc avérés être plus compliqués à exécuter que le simple traçage de ligne, puisque les tubes se dessinent par et avec le remplissage.

C'est donc en faisant littéralement « couler l'encre » que l'idée de déborder sur le sol s'est imposée. Ce choix - d'abord formel - me paraissait alors évident puisque la matière noire, de nature liquide, ne pouvait que se répandre sur le sol comme l'indique sa composition. A partir de là, tout un attirail de procédés techniques m'ont permis d'aborder le dessin, et le détournement de cette anti-chambre, d'une toute autre manière : Il faut savoir que cette pièce de la galerie n'est pas faite pour accueillir « convenablement » des œuvres sur ses cimaises, puisque les murs, asymétriques, interrompent toute lecture homogène du travail. C'est donc davantage un espace de passage, de flux, qui fait glisser les regards furtifs du premier au troisième espace d'exposition. Cette anti-chambre est également très petite, ce qui ne permet pas à plus de six personnes de se mouvoir en même temps entre les œuvres de l'installation. Dans l'optique d'un détournement du lieu, il m'a donc semblé intéressant d'accorder davantage d'importance à cette pièce, en déplaçant l'« espace de passage », en espace fermé, clos, dont la structure ou l'agencement étouffe davantage le regardeur piégé dans les quelques centimètres où il peut - maladroitement - se déplacer. L'espace est donc appréhendé de telle manière à ce qu'il place le regardeur dans une configuration labyrinthique puisqu'au bout de trois personnes debout dans cette pièce, le flux giratoire autour de l'installation centrale est interrompu.



*Backroom. Vue de l'exposition « Golgotha »*  
Encre sur toile, mur et papier  
Galerie A.Gorgi  
Tunis, septembre 2014



La structure labyrinthique est construite d'abord par l'installation du lustre noir sur faïence blanche, dont les limites au sol sont volontairement ambiguës (les carreaux en céramique blanche se confondent avec le marbre du sol), ensuite par la diversité des techniques et supports utilisés : L'encre noire des dessins fait écho à l'encre sur le mur, sur la toile, sur le sol, sur la vitre. Ensuite il s'agissait de perturber la perception de l'espace par le maillage des tuyaux qui sont à la fois interconnectés entre eux et avec l'espace supérieur des murs où sont suspendus les cinq dessins, mais aussi mis en relation avec les deux autres pièces de l'exposition. En effet, si l'on se place sur certains points de l'espace et que l'on regarde dans la direction d'une pièce ou de l'autre, l'illusion d'optique fait confondre les tuyaux des différentes salles, qui semblent alors en continuité. On peut observer ces procédés en se plaçant sur plusieurs points de l'espace de la galerie. Dans *Vue du Caldarium*, on peut voir les tuyaux des toiles du Frigidarium se confondre avec les tubes dessinés sur le mur supérieur de l'alcôve. L'illusion d'optique n'est possible qu'en se plaçant dans le Caldarium, c'est à dire la première salle.



*Vue du Caldarium*  
Vue de l'exposition  
« Golgotha »  
Encre sur toile,  
mur et papier  
Galerie A.Gorgi  
Tunis, septembre  
2014

La construction du dessin sous la forme de labyrinthe n'a été possible qu'en adoptant des gestes et des déplacements particuliers: Détourner l'espace fonctionnel de la galerie ne pouvait se faire qu'en brisant les structures fermées des salles consécutives et le déplacement de l'œil allant de l'une à l'autre dans une structure linéaire et chronologique. La déconstruction de la lecture s'est donc faite d'abord par des déplacements d'une pièce à l'autre pendant le processus du dessin : je pouvais commencer une ligne dans le Caldarium et la poursuivre simultanément sur les murs du Frigidarium. L'idée est de déconstruire les notions intrinsèques à notre perception de l'espace allant de droite à gauche et de haut en bas. La déstructuration formelle de l'espace s'est donc opérée par une démarche elle-même labyrinthique et déstructurée. Ces procédés – que l'on pourrait appelé dérives<sup>32</sup> – se sont développés pendant le processus de création par des discontinuités répétées du geste et du tracé. L'encre de la Backroom fuyait alors dans tous les sens, s'appropriant les sols et les murs, jusqu'aux vitres. C'est donc en « anti-Ariane » que je me suis déplacée avec le feutre dans ce dédale où il n'y a que des entrées et que des sorties. « Le labyrinthe n'est pas le lieu où l'on se perd, mais le lieu d'où l'on sort toujours perdu<sup>33</sup> ».

Ce propos reflète parfaitement la structure explosée de Golgotha, qui place le spectateur dans un dédale de tubes, tuyaux, viscères, organes et autres scènes où les personnages sont interconnectés, où il est possible de sortir et d'entrer, mais où l'on se perd dans les images qui grouillent. L'introduction du catalogue de l'exposition *Erre, Variations labyrinthiques* exprime parfaitement le rapport du labyrinthe avec ma pratique personnelle : « Le labyrinthe et le dédale, formes universelles et archaïques, sont abordés ici comme métaphores d'un cheminement fondé sur des détours et des sinuosités. On connaît bien, dans toutes les cultures, leurs formes diverses et leurs connotations spirituelles, qui touchent à de passionnants paradoxes : Une organisation du chaos, une progression par la lenteur ou la régression, une désorientation constructive et une confusion productrice de sens et de connaissance<sup>34</sup> ». Ce jeu avec la perception de l'espace, par constructions labyrinthiques renvoie à l'œuvre gravée d'Escher, et a toute une littérature qui sollicite le jeu, les géographies en dérives, les lectures sporadiques et nomades comme *Le Nom de la Rose* d'Umberto Eco, *La Divine comédie* de Dante, ou toute l'œuvre de Borges et Perec.

<sup>32</sup> Ce terme fait références aux dérives des situationnistes, notamment Guy Debors, et introduit la notion de la psychogéographie.

<sup>33</sup> Michel Foucault, cité dans *Erre, Variations labyrinthiques*, Catalogue de l'exposition, sous la direction de Guillaume Désanges et Hélène Guenin, Septembre 2011, p.15

<sup>34</sup> Introduction du Catalogue, op.cit, p.5



## 2 Les mécaniques perverses Douleur, domination, extase

Cette configuration non-ordonnée, plurielle, fluide et fuyante renvoie au rhizome, notion introduite et développée par Deleuze et Guattari dans *Mille Plateaux*. « Le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature<sup>35</sup> ». A l'inverse d'une structure hiérarchique, structurée, arborescente où il y aurait une racine et ses ramifications, le rhizome s'érige à l'horizontale par la prolifération, l'acentrement, le morcellement, l'alliance, le flux.

« Un rhizome ne commence et n'aboutit pas, il est toujours au milieu, entre les choses, inter-être, intermezzo. L'arbre est filiation, mais le rhizome est alliance, uniquement d'alliance. L'arbre impose le verbe «être», mais le rhizome a pour tissu la conjonction «et... et... et...». Il y a dans cette conjonction assez de force pour secouer et déraciner le verbe être. Où allez-vous ? d'où partez-vous ? où voulez-vous en venir ? sont des questions bien inutiles. Faire table rase, partir ou repartir à zéro, chercher un commencement, ou un fondement, impliquent une fausse conception du voyage et du mouvement (méthodique, pédagogique, initiatique, symbolique...). Mais Kleist, Lenz ou Büchner ont une autre manière de voyager comme de se mouvoir, partir au milieu, par le milieu, entrer et sortir, non pas commencer ni finir<sup>36</sup> ».

La question du milieu revient constamment dans les expérimentations in situ et pose la question du début et de la fin. La réalisation du dessin se fait par « bouts », c'est à dire que je trace des lignes dans divers emplacements, sans savoir quand et comment ils vont se rejoindre. C'est par l'usure du feutre et la prolifération éparses des fils, tubes et viscères que le réseau se construit peu à peu et que les « bouts » de dessin s'imbriquent alors entre eux. Par ces procédés, le dessin n'a pas de début ou de fin : Chaque fragment peut constituer le début ou la fin du dessin - où plutôt - chaque fragment est un milieu, et l'œuvre, formées de tous ces fragments, est une multitude de milieux. Le dessin n'est donc pas d'un côté ou de l'autre, il est multiple et fonctionne par additions. On pourra dire qu'il échappe «tant au cycle de la rupture (moderne) qu'à celui de la reprise (post-moderne) et instaure un mode opératoire tenant à la fois de la table rase et du ressassement obsessionnel. Il permet donc en définitive de ne pas choisir entre des options apparemment incompatibles. Il est d'ordre processuel tout en étant visuel et narratif, réflexif quoique réciproque immédiat : là où Ad Reinhardt envisageait l'art sur le mode du ni... ni, le dessin offre la possibilité de le penser sur celui du, ou, voire du et<sup>37</sup> »

<sup>35</sup> Deleuze G., Guattari F., *Capitalisme et schizophrénie*, t. 2, *Mille plateaux*, Minuit, 1980, p.31

<sup>36</sup> Ibid. p.13

<sup>37</sup> Guitemie Maldonado, «Lignes de force et lignes de fuite. Paysage provisoire du dessin contemporain», *Roven, Revue critique sur le dessin contemporain*, n° 1, avril 2009, p.11

« Il n'y a pas de dessin – ou de dessein – sans désir, comme il n'y a pas d'image sans imagination, pas de forme sans formation, pas de Bild sans Bildung. Or, le désir est métaphore de l'être<sup>38</sup> ».

Fervente lectrice de Sade et Sacher-Masoch, c'est en observant la peinture du *Martyre de Sainte-Agathe* de Sebastiano Del Piombo que je fis ce lien insensé d'abord, mais rapidement ficelé, entre l'expression extatique de la sainte à qui l'on tord les tétons, une certaine forme de masochisme et d'apologie de la douleur dans la tradition judéo-chrétienne, et parallèlement, cet attrait pour le corps souffrant dans ma pratique du dessin. La question qui se pose donc est la suivante : S'il y a *Du spirituel dans l'art*<sup>39</sup>, une dimension mystique ou sacrée, peut-elle être véhiculée par l'expression du corps souffrant ? Ce spirituel ne serait pas un tableau blanc sur fond blanc, à la manière d'un Malévitch, mais au contraire, une toile maculée de sang. L'aspect mystique ou religieux du dessin ne serait pas d'ordre idéal, moral, ou impalpable, il serait charnel, mortifère, et féroce et humain.

D'ailleurs, les artistes contemporains du body art ne traînent-ils pas, par leur investissement du corps comme chantier, un héritage du monothéisme occidental dans sa dimension mortifiée ? Si on mettait face à face Chris Burden qui se fait tirer sur le bras lors d'une performance et le Christ qui se fait clouer sur une croix devant une foule de curieux : Le prophète ou l'artiste se « sacrifient » pour une idée, devant un public qui devra comprendre leur geste. Cette dialectique entre le prophète et l'artiste créerait une nouvelle figure qu'on pourrait appeler *Artéchrist* et qui serait une sorte de messie profane et mystique à la fois : Comme Dieu qui s'est incarné en Jésus, l'artiste contemporain devient une incarnation christique portant les stigmates d'une foi nouvelle. Ce rapport entre la chair mortifiée comme matière de l'œuvre, et la dimension mystique qui s'en dégage par le recours à la douleur comme exutoire, questionne une pratique du dessin obsédée par le corps endolori.

<sup>38</sup> Georges Didi-Huberman, «Dessin, désir, métamorphose (esquissé sur les ailes d'un papillon)», *Le plaisir au dessin*, Musée des Beaux-arts de Lyon, Hazan, 2007, p. 215

<sup>39</sup> Référence à l'ouvrage *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier* de Kandinsky.

Le mot « mortification » et le verbe « mortifier » viennent du latin *mortificare* qui veut dire littéralement « faire mourir ». Dans la langue courante, le mot signifie une humiliation ou une contrariété imposée à quelqu'un, mais dans le christianisme il a une signification plus spécifique : c'est une pratique d'ascèse religieuse qui consiste à s'imposer une souffrance, en général physique, pour attester de sa foi et se rapprocher de Dieu. Elle peut être sous forme de privations, en jeûnant par exemple, ou d'actions douloureuses comme la flagellation ou l'utilisation du cilice. La réalité de pratiques volontairement pénibles, dans un but spirituel, est aussi largement présente dès l'Ancien Testament. C'est en mêlant les définitions courantes et propres à un héritage judéo-chrétien que je choisis d'utiliser le terme de « mortification » et de le lier au mot « chair ». La « chair mortifiée » sera donc toute forme de souffrance, de la plus petite à la plus dévastatrice, que subit ou que l'on fait subir au corps. Le corps malade, blessé, atrophié, amputé, faible, contaminé, percé, scarifié, mutilé, frustré, comprimé, affecté, persécuté, transfiguré, opéré, molesté, brutalisé, martyrisé, démembré, décomposé, déperdi.

La religion – du latin *religare* – est ce qui lie. Or, la liaison, le fil, les connexions, sont bien l'élément récurrent dans ma pratique du dessin. Ce lien – à défaut d'être spirituel – est dans le sillage d'une pensée rhizomatique, monomaniaque, labyrinthique mais s'inscrit aussi – ce que nous allons voir dans cette partie – dans le vieil héritage de la chair dolente. Par l'éclatement du corps et ses manipulations diverses, par le dessin chirurgical de la chair dépecée, les procédés engagés dans ma pratique interrogent des organismes qui vacillent entre la douleur et le plaisir. Comme le martyr jouissant – s'extasiant – par les tortures subies, la chair dessinée se distingue par ce rapport sadomasochiste à la douleur. Ce rapprochement entre le sadomasochisme, un mysticisme charnel et des procédés dessinés qui mortifient et coupent le corps en morceaux dialogue avec des pensées et des pratiques contemporaines du corps morcelé : *Le corps sans organes*, les machines sadiques, l'érotisme du cinéma de Pasolini, les performances de Gina Pane.

Le corps et le dessin sont appréhendés ici comme une *machine de mort et d'extase*<sup>40</sup>, qui fonctionnent individuellement – par les mécaniques du désir, des pulsions de mort et de vie – mais aussi à l'intérieur d'un réseau d'interactions, fait de machines et d'organismes, dans des rapports de domination, de douleur, d'extase.

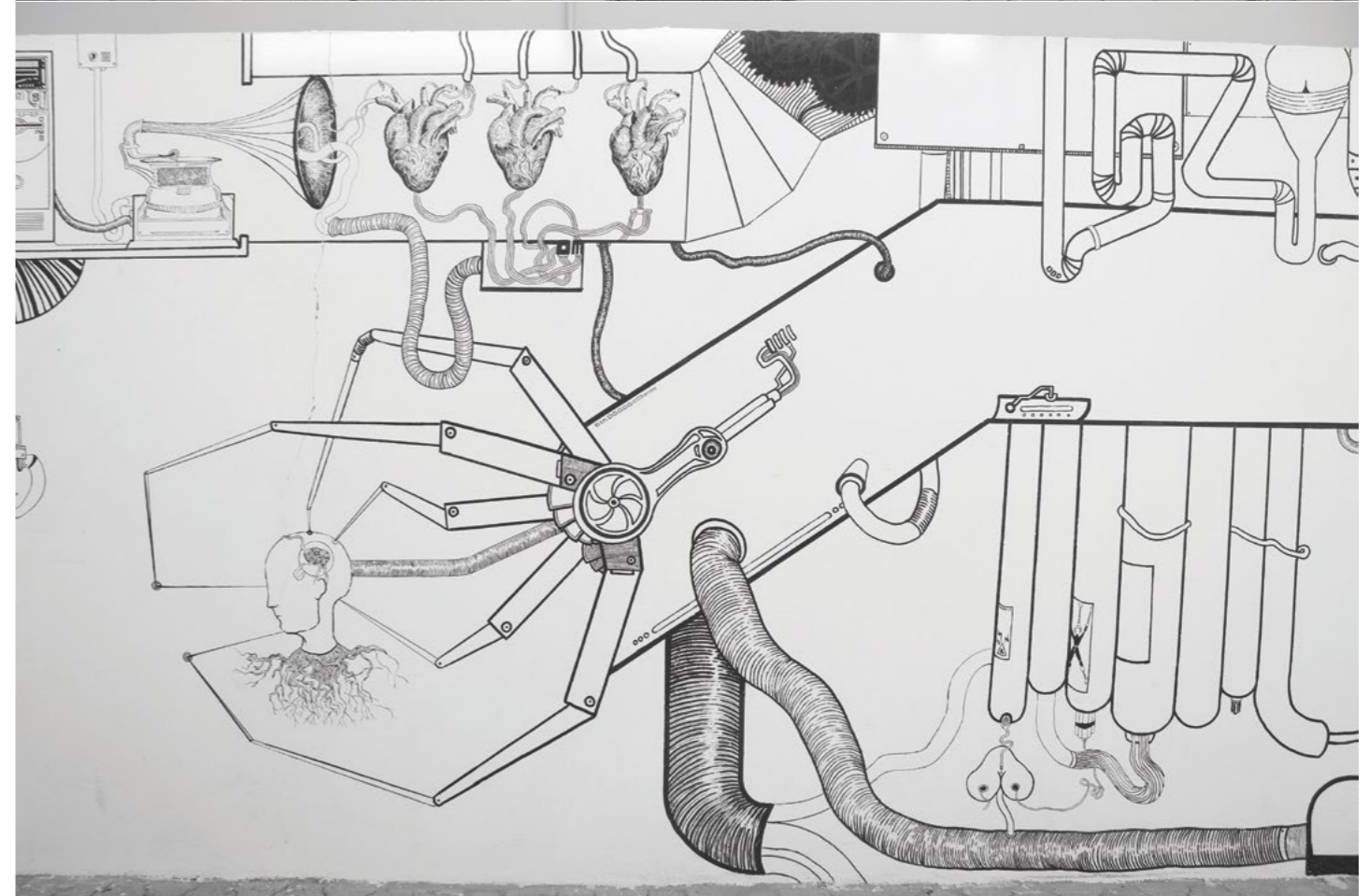
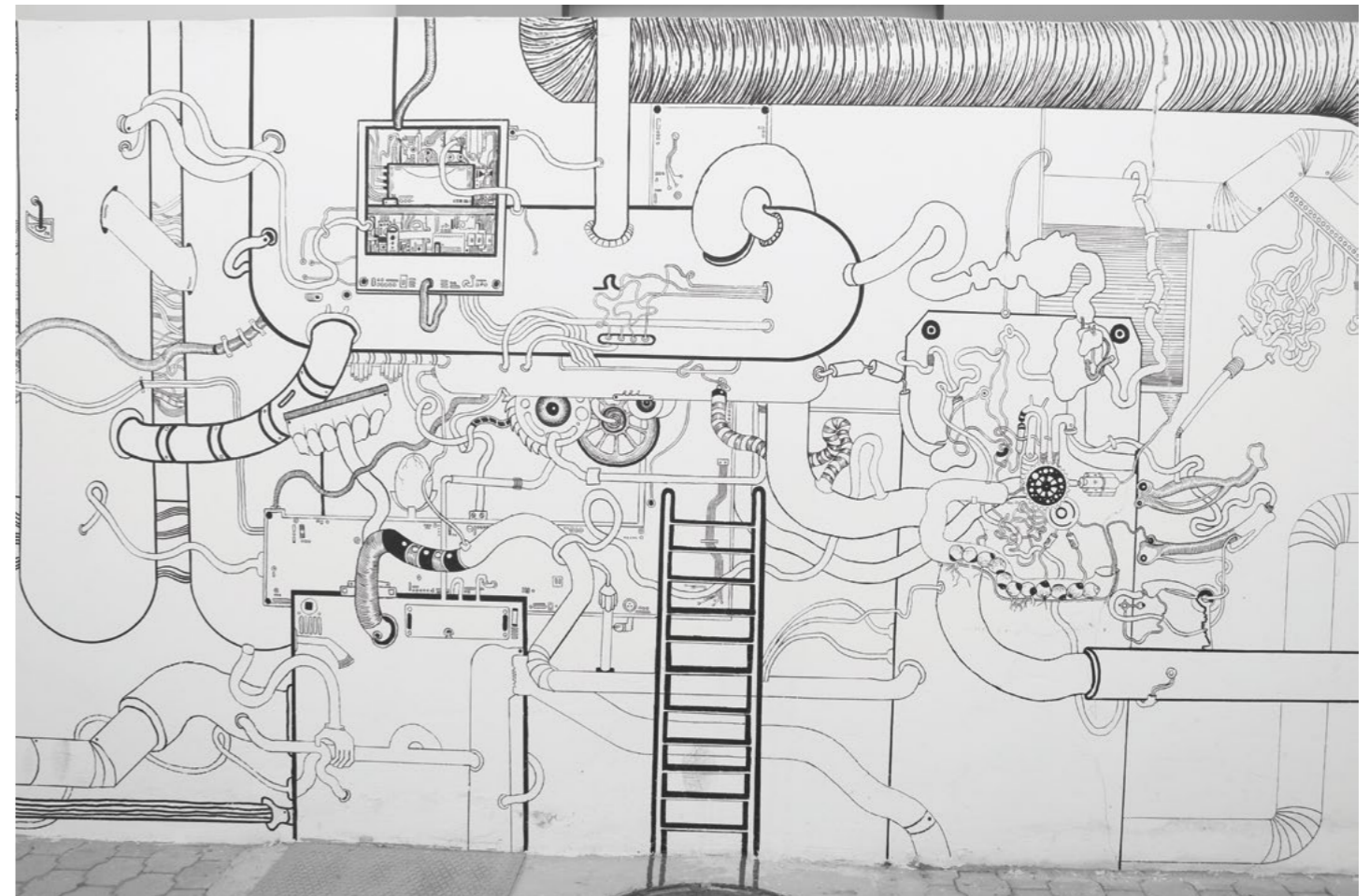
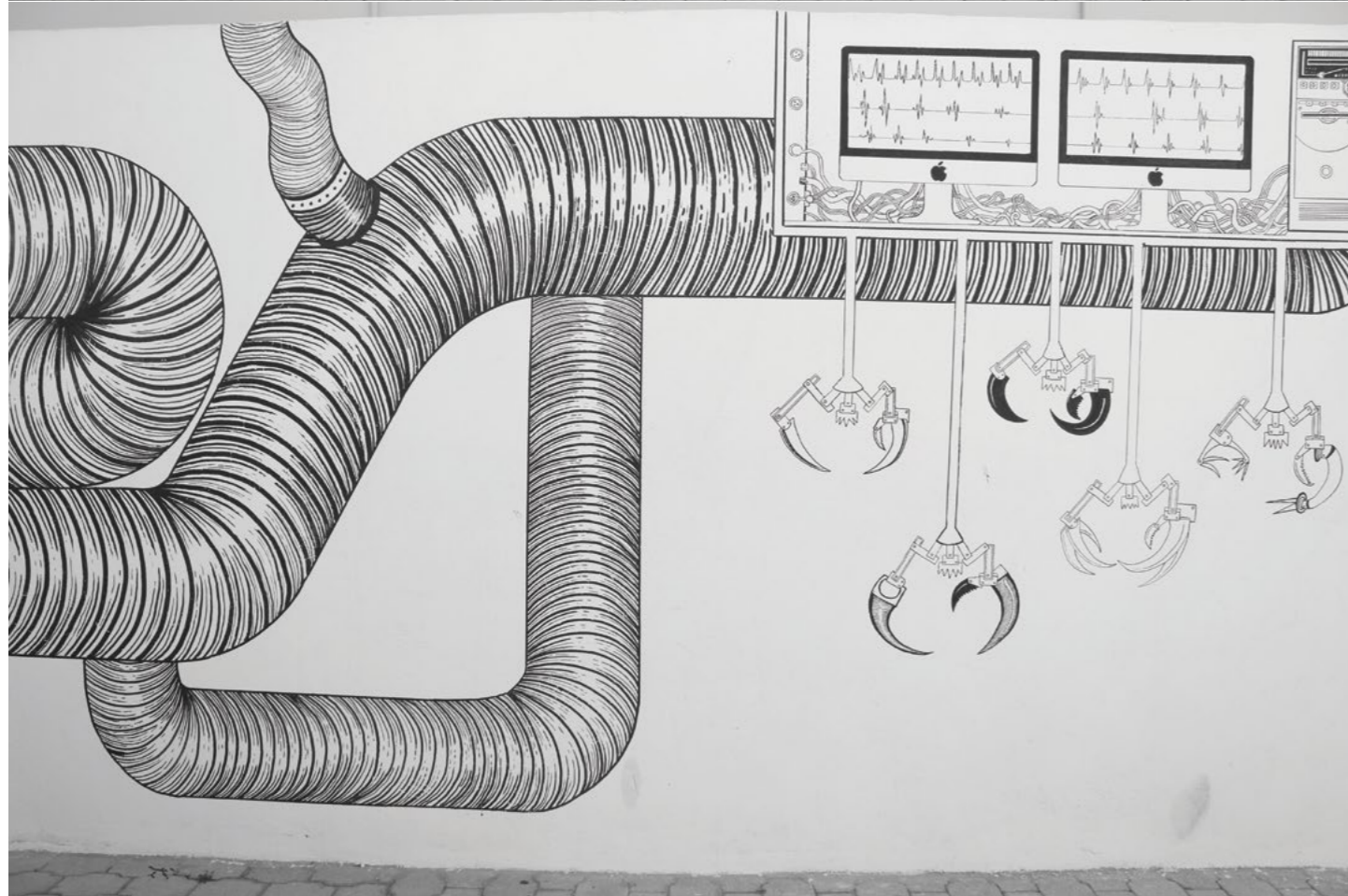
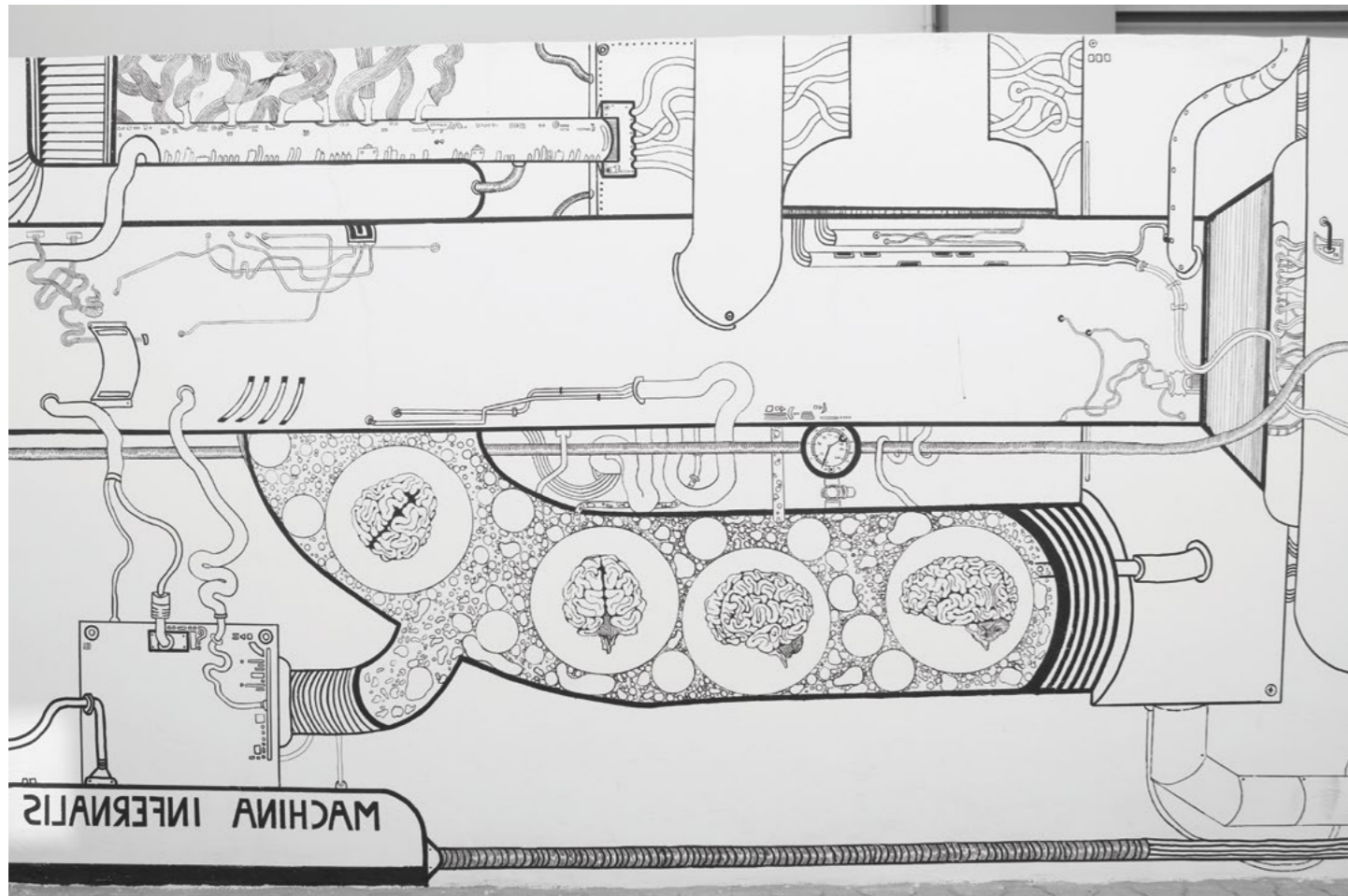
« L'homme est malade parce qu'il est mal construit. Il faut se décider à le mettre à nu pour lui gratter cet animalcule qui le démange mortellement, dieu, et avec dieu ses organes. Car liez-moi si vous le voulez, mais il n'y a rien de plus inutile qu'un organe. Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organes, alors vous l'aurez délivré de tous ses automatismes et rendu à sa véritable liberté. Alors vous lui réapprendrez à danser à l'envers comme dans le délire des bals musette et cet envers sera son véritable endroit<sup>41</sup> ».

Le projet mural *Machina Infernalis* est la construction au feutre noir d'un système imaginaire, fusionnant les espèces et incorporant les genres : des corps-machines, des corps-plantes, des plantes-machines s'imbriquent dans un mécanisme lui-même hybride. Il s'agit d'un travail sans dessins préparatoires, échafaudé comme une véritable machine, c'est-à-dire d'abord la structure, ensuite les pièces et les engrenages, puis leur articulation. Elle s'est faite au fur et à mesure de l'in situ, en composant une machinerie de soixante-dix mètres de long, telle l'entreprise d'un architecte fou qui aurait perdu ses plans.

La « Machine infernale » s'inscrit dans une topologie du lieu puisqu'elle fait écho au champ visuel de la Charguia, zone industrielle, où elle a été réalisée dans le cadre de l'exposition « Circumambulations ». Les lignes noires, tantôt fines et condensées, tantôt larges et espacées, s'enchevêtrent en réseau pour former un immense complexe mécanique où l'humain démembré est à la fois le produit fabriqué et la machine qui le fabrique. Cette expérience du dessin in situ a eu lieu non seulement dans un espace conditionné par la machine (les murs extérieurs d'une entreprise de services informatiques) mais surtout dans une zone où l'on ne croise que des grues et les ouvriers d'usines voisines. Le dessin où se mêle l'humain et la machine prend donc une double signification : La machine comme intelligence artificielle aliénant l'humain, qui serait la perception première, le devenir machine de l'humain ensuite, l'humain étant lui même une machine dont les organes déchirés, déplacés, éparpillés construisent les pulsions et le désir.

<sup>40</sup> *La machine de mort et d'extase* décrite par Franz Kafka dans *La colonie pénitentiaire*.

<sup>41</sup> Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, création radiophonique enregistrée le 28 novembre 1948, K éditeur, 1948



*Machina Infernalis*  
 Fresque in situ  
 Encre sur mur 300 x 7000 cm  
 Exposition « Circumambulations »  
 Talan, Charguia, Tunis, juin 2014

La double signification du dessin concerne donc la notion de corps, et plus précisément d'organes. Les mécanismes enchevêtrés aux organismes renvoient – dans un premier temps – aux nouvelles technologies et au monde de l'hyper-connexion. Mais il est plus pertinent – à mon sens – d'y voir la mise à nu d'une réalité plus complexe, loin de la vision manichéenne du monde où il y aurait d'un côté l'humain et de l'autre la machine. La machine fait partie de notre quotidien et nos corps portent déjà en eux l'artifice : Nous consommons des médicaments et des produits chimiques, nous portons des stérilets, des prothèses, du silicone, des appareils dentaires, des lentilles, des piercing etc. Cette idée se retrouve dans la thèse de Donna Haraway dans son *Cyborg Manifesto*, le cyborg n'est pas une invention du futur, c'est une fiction politique qui reflète une réalité bien concrète. Cette idée correspond davantage aux tensions du dessin qui confond volontairement les lignes circulaires d'un rouage rotatif et celles enrobées du galbe de l'encéphale.

L'idée est ici de réfléchir une pratique du dessin qui démembrer le corps humain, et le fusionne aux machines, elle-mêmes composées alors d'éléments organiques et végétaux. Cette vision du corps-machine nous renvoie à la description qu'en fait Julien Offray De La Mettrie : « Tous les mouvements vitaux, animaux, naturels, et automatiques se font par leur action. N'est-ce pas machinalement que le corps se retire, frappé de terreur à l'aspect d'un précipice inattendu ? que les paupières se baissent à la menace d'un coup, comme on l'a dit ? que la pupille s'étrécit au grand jour pour conserver la rétine, et s'élargit pour voir les objets dans l'obscurité ? N'est-ce pas machinalement que les pores de la peau se ferment en hiver, pour que le froid ne pénètre pas l'intérieur des vaisseaux ? que l'estomac se soulève, irrité par le poison, par une certaine quantité d'opium, par tous les émétiques, etc. ? que le cœur, les artères, les muscles se contractent pendant le sommeil, comme pendant la veille ? que le poumon fait l'office d'un soufflet continuellement exercé ? N'est-ce pas machinalement qu'agissent tous les sphincters de la vessie, du rectum etc. ? que le cœur a une contraction plus forte que tout autre muscle<sup>42</sup> ? ».

Le disciple de Descartes, en considérant l'homme comme une machine, abolit l'idée cartésienne selon laquelle l'âme et le corps sont deux entités distinctes. Au lieu de ce dualisme cartésien, La Mettrie propose un monisme basé sur l'empirisme comme la seule méthode valable. Par sa conception mécaniste des choses qui nous entourent, il envisage une lecture scientifique du corps que l'on pourrait manipuler, modifier, réorganiser, triturer et réparer comme une machine.

---

<sup>42</sup> Julien Offray De La Mettrie, *L'homme-machine*, Mille Et Une Nuits, mars 2000, p.153.

Cette idée d'un corps-machine est omniprésente aujourd'hui dans la science-fiction, avec des œuvres comme *Métropolis*<sup>43</sup>, *Blade Runner*<sup>44</sup>, *Ghost in the Shell*<sup>45</sup>, et dans le travail d'artistes contemporains qui réfléchissent les rapports du corps avec la technologie. Les expérimentations de Stelarc, dont l'œuvre baigne dans l'imaginaire dystopique de la cyberculture, proposent une approche trans-humaniste ou bionique qui réfléchit les possibles de la corporéité. Elle questionne par là ses limites et une certaine obsolescence du corps « naturel » – c'est à dire non modifié. L'œuvre de Stelarc dissèque le rapport humain/machine et explore les définitions du corps en regard des avancées technologiques.

« Tous mes projets et performances se penchent sur l'augmentation prothésique du corps, que ce soit une augmentation par la machine, une augmentation virtuelle ou par des processus biologiques, comme l'oreille supplémentaire, ce sont des manifestations du même concept : l'idée du corps comme architecture évolutive et l'exploration d'une structure anatomique alternative, explique l'artiste. Dans le cas de l'oreille, on a répliqué une partie du corps, on l'a relocalisée, on l'a reconnectée<sup>46</sup> ».

---

<sup>43</sup> Dans le film *Métropolis* (1927), Fritz Lang aborde un thème récurrent de la science-fiction : l'intelligence artificielle. L'architecture futuriste de la ville de *Métropolis*, divisée en deux quartiers distincts – celui de ceux qui ont le pouvoir, en haut, et celui des travailleurs forcés en bas – a notamment inspiré le superbe dessin animé *Le roi et l'oiseau* de Paul Grimault (1980) et la description sarcastique de l'ascenseur du despote Charles-V-et-trois-font-huit-et-huit-font-seize, écrite par Jacques Prévert :

« Premier étage : affaires courantes, contentieux, trésorerie, orfèvrerie, Trésor public, impôts et taxes, liquidation, solde de coupon, famille royale, prison d'Etat, prison d'été, prison d'hiver, prison d'automne et de printemps, bain pour petits et grands, équipement militaire, Ministère de la Guerre et des Hostilités, Sous-secrétariat d'Etat à la Paix, panoplie en tout genre, feux d'artifice, dernières cartouches, fourrures, bonneterie, chapeaux, képis, trompettes, brosse à reluire et tambour, gendarmerie, lavatoire, manu militari, grandes imprimeries royales, lettres de cachet, taxes et impôts, contraintes par corps, oubliettes et catacombes, passementerie et casse-tête, ombrelles et parapluie, casino, tir aux pigeons, Musée de l'Armée, jardin des plantes, galerie des ancêtres, grand atelier du Roi, asile de nuit du Roi, gibier de potence du Roi, salon de coiffure du Roi, pédicure du Roi, bain de vapeur du Roi, grandes eaux lumineuses du Roi, musique de chambre du Roi, trompettes de la garde de Roi ». Cette énumération exagérée et infinie du royaume de Tachycardie nous renvoie au thème de l'encyclopédie, des classements et des listes, que nous étudierons dans une troisième partie consacrée à la dissection des choses. On pense également aux inventaires d'Hannah Darboven et Batia Suter, aux accumulations de déchets du *Merzbau*, aux collections des cabinets de curiosités, à l'*Atlas Mnémosyne* d'Aby Warburg.

<sup>44</sup> *Blade Runner* de Ridley Scott, 1982.

<sup>45</sup> *Ghost in the shell* est un film réalisé par Mamoru Oshii. Le mot *ghost* est un terme qui désigne, dans le monde futuriste manga, la conscience d'un individu, c'est à dire qui le différencie d'un robot biologique. Le concept de *ghost* renvoie à l'essai sur le structuralisme d'Arthur Koestler, *Le Cheval dans la locomotive* (titre original : *The Ghost in the Machine*) qui met à mal le dualisme cartésien de l'âme et le corps. Ce film interroge également la figure Cyborg – ici sous la forme d'un corps féminin – que nous traiterons plus tard.

<sup>46</sup> Cité dans un article qui lui est consacré sur le blog: <https://bloganatomia.wordpress.com/2011/02/12/stelarc-le-premier-cyborg/>

L'oreille implantée de Stelarc, c'est à dire déplacée de sa place « essentielle » vers une autre partie du corps – en l'occurrence l'avant-bas – est dans la continuité de cette recherche autour du corps sans organes. Dans *Machina Infernalis*, les organes du corps sont non seulement déplacés, mais ils sont également utilisés à d'autres fins, c'est à dire comme outils, pièces détachées, organismes célibataires. Ils n'obéissent plus à une structure organisée du corps où il y aurait une hiérarchie des organes – les indispensables et les secondaires – et introduisent donc par là, la notion empruntée à Artaud et développée par Deleuze et Guattari, celle du corps sans organes, et les concepts de *déterritorialisation* et *retteritorialisation*<sup>47</sup>.

Le corps sans organes, c'est également un corps qui n'obéirait pas à une nature déterminée ou tout simplement au grand mythe occidentale de la « Nature » et de l' « Humain ». Avec la figure du cyborg, créature hybride propre à l'univers de la science-fiction, Donna Haraway transforme le mythe en fiction politique féministe. « Je plaide pour une fiction cyborgienne qui cartographierait notre réalité corporelle et sociale, une ressource imaginaire qui permettrait d'envisager de nouveaux accouplements fertiles. La biopolitique de Michel Foucault n'est qu'une pâle prémonition de la politique du cyborg, ce vaste champ<sup>48</sup> ».

Le cyborg dynamite les clivages qui structurent nos sociétés depuis la nuit des temps, ces mêmes qui opposent l'organique et le machinique, les animaux et les humains, le corps et l'esprit, les hommes et les femmes mais aussi toute une infinité de dualismes sclérosés : actif/passif, maître/esclave, soi/autre, créateur/créature, vrai/faux, partie/tout, un/plusieurs. L'œuvre de Haraway est peuplée de ces créatures – omniprésentes dans mon travail – hermaphrodites, hybrides, queers. Il s'agit donc de moquer ces catégories déterminées et posées comme essentialistes en inventant un vivant impur, mélangé, qui dépasse les frontières établies par les normes, en créant de nouveaux agencements.

---

<sup>47</sup> Les concepts de *déterritorialisation* et *retteritorialisation* ont été développés par Deleuze et Guattari dans leur trilogie *Capitalisme et Schizophrénie : L'Anti-Oedipe, Mille Plateaux* et *Qu'est ce que la philosophie ?*

<sup>48</sup> Donna Haraway, *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences-Fictions-Féminismes*. Anthologie établie par Laurence Allard, Delphine Gardey et Nathalie Magnan, Paris, Exils, Essais, 2007, p.31.

*Machina Infernalis* est un système hybride qui semble fonctionner de l'extrémité droite à l'extrémité gauche. Les visiteurs de l'exposition privilégieront pour la plupart cette lecture, d'autant plus qu'elle suit une configuration mentale auto-centrée sur le moi, le miroir de soi et la supériorité de l'humain : Le début supposé de la machine – l'extrémité droite – présente des êtres plus ou moins humains – en tout cas auxquels il est plus probable de s'identifier – qui pénètrent une machine : Le dessin semble donc commencer par là, puisque s'en suit une série de mécanismes qui disloquent et dispersent les morceaux de corps, jusqu'à les presser pour en faire de la bouillie d'encre noire, donnant naissance à des plantes transgéniques. Cette lecture conformiste place déjà l'humain au centre de la mécanique, puisque c'est lui qui est broyé, transformé et utilisé comme engrais. Mais le travail in situ a été réalisé dans un espace non pas longiligne et fermé mais circulaire et giratoire, de telle sorte que la visite de l'exposition se fasse dans un sens ou dans l'autre : dans le cas d'une lecture à partir de l'extrémité gauche, les plantes transgéniques et monstrueuses sont le commencement de la machine, le sujet initial. Ce qui est recherché dans ce travail, loin de la primauté d'une espèce sur une autre, c'est la connexion des genres et espèces qui envisage une lecture non pas hiérarchique mais – encore une fois – rhizomatique et plurielle. La pluralité de la lecture – la première ne contredisant pas la seconde – participe par là au caractère discontinu, interconnecté et multiple du corps *queer*. Il s'agit en fait de « faire jouer des savoirs locaux, discontinus, disqualifiés, non-légitimés, contre l'instance théorique unitaire qui prétendait les filtrer, les hiérarchiser, les ordonner au nom d'une connaissance vraie, au nom des droits d'une science qui serait détenue par quelques uns<sup>49</sup> ».

Si le cyborg de la science-fiction envisage la rencontre de la machine et de l'humain, la fiction harawayenne est plus proche des fragments de corps *queer* qui remontent aux premiers dessins réalisés. Lors de la première édition de «Chouftouhonna», Festival International d'art féministe de Tunis, j'ai choisi d'exposer trois dessins réalisés quelques années auparavant – avant d'être hostile aux couleurs – qui me semblent, aujourd'hui avec du recul, correspondre à une définition propre du corps *queer*, cyborg, ou autre. Les visages mêle la machine, à l'organique, les sexe, les espèces. Si les protubérances, écailles, cornes et rugosités révèlent l'animal, la couleur verte ne fait qu'accentuer les pigments reptiliens. Cette fusion de l'humain et du reptile renvoient aux planches du *Codex Seraphianus* de Luigi Seraphini, encyclopédie fictive de savoirs extraterrestres, où l'on peut voir entre autre, un couple se transformer en alligator par copulation.

---

<sup>49</sup> Michel Foucault, « Cours du 7 janvier, 1976 », *Dits et écrits II*, Gallimard, Paris, 1977, pp. 160-174, cité dans Béatriz Preciado, « Savoirs\_Vampires@War », op. cit., p.147.



Selfie 1  
 feutre sur papier, 21 x 29,7 cm  
 «Chouftouhonna»,  
 Tunis, 2012

Selfie 2  
 feutre sur papier, 21 x 29,7 cm  
 «Chouftouhonna»,  
 Tunis, 2012



Selfie 3  
 feutre sur papier, 21 x 29,7 cm  
 «Chouftouhonna»,  
 Tunis, 2012

« Pour que l'humain soit humain, il doit être en relation avec ce qui est non-humain, avec ce qui certes est hors de lui, mais dans son prolongement, en vertu de son implication dans la vie. Cette relation avec ce qu'il n'est pas constitue l'être humain en tant qu'être vivant, de sorte que l'humain excède sa frontière dans l'effort même qui vis à l'établir<sup>50</sup> ».

Défaire le genre, c'est aussi brouiller les frontières, transmuter les chairs, incorporer des entités distinctes. Le dessin se construit dans cette recherche de textures qui puisent dans des tissus propres à la machine, à la chair humaine, à la chair animale, aux objets, pour construire – comme des greffes *protéi-dermes* – un ensemble d'agencements pervers. La fiction harawayenne renvoie ces agencements de corps au rôle du monstre dans l'imaginaire occidental, qui a « toujours défini les limites de la communauté », et établit « les limites d'une polis centrée sur l'homme grec » parce qu'il fait « éclater le mariage » et perturbe « les frontières par des alliances contre-nature entre le guerrier et l'animal ou la femme<sup>51</sup> ».

Haraway poursuit en prenant l'exemple de la salamandre dont la régénération d'un membre suite à une blessure « s'accompagne d'une repousse de la structure et d'une restauration des fonctions avec possibilité constante de production » et « de doubles ou de tout autre étrange résultat topographique. Le membre qui a repoussé peut être monstrueux, dupliqué, puissant. Nous avons tou(te)s déjà été blessé(e)s, profondément. Nous avons besoin de régénération, pas de renaissance, et le rêve utopique de l'espoir d'un monde monstrueux sans distinction de genre fait partie de ce qui pourrait nous reconstituer<sup>52</sup> ».

<sup>50</sup> Judith Butler, *Défaire le genre*, Amsterdam, Paris, 2006, p.25.

<sup>51</sup> Donna Haraway, *Manifeste cyborg et autres essais*, op. cit., p.79

<sup>52</sup> Ibid., p. 81

## 2-2 Le corps sans organes

« M/es doigts s'enfoncent à présent dans les circonvolutions cérébrales, les méninges sont traversées le liquide encéphale-rachidien s'écoulant de toute parts, m/es mains sont plongées dans les hémisphères mous, j/e cherche le bulbe rachidien et le cervelet enserrés quelque part au dessous, j/e te tiens tout entière à présent muette immobilisée tous cris bloqués dans ta gorge<sup>53</sup> »

Le rapport de l'humain et de la machine, qu'ils soient imbriqués l'un dans l'autre, fusionnés pour former un corps hybride et modifié, ou confondus dans une définition qui voudrait que le corps humain soit lui-même une machine, est une des obsessions de mon travail au dessin. Dans l'exposition « Golgotha », la fiction autour du laboratoire métaphysique est annoncée dès l'entrée, dans un avertissement distribué au public à l'entrée de la galerie.

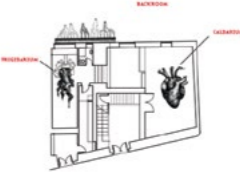
**GOLGOTHA**

Golgotha est un laboratoire métaphysique, spécialisé dans l'insémination de foi. Les expériences qui y sont réalisées ont pour objectif de modifier spirituellement l'homme, en disséquant ses états d'âmes. Greffe de culte, chirurgie éthique, extraction des gènes défaillants, dissolution des humeurs, purification des substances, transmutation des chairs, injections bénites, ectomies diverses etc. Les interventions sont variées et se répartissent sur trois salles : Caldarium, Backroom et Frigidarium.

**Règles de sécurité**

Le laboratoire Golgotha est constitué de plusieurs salles de travail hyper-connectées, équipées en batteries à mercures, pompes hydrauliques et moteurs électromagnétiques de plusieurs kilowatts. Certaines précautions sont donc nécessaires pour votre sécurité et le bon déroulement des visites. En cas d'accident, une porte d'évacuation est indiquée sur le plan fourni dans ce document.

- Golgotha est alimenté par des tuyaux intestins de plus de 100 degrés Celsius, il est donc formellement interdit de toucher, ou de s'en approcher de trop près. Si toutefois cette interdiction est bravée, le sujet devra assumer l'entière responsabilité de ses actes, et l'équipe scientifique se décharge de tout frais d'hospitalisation.
- Dans le Caldarium, les cobayes que vous observerez sont à la première étape de transition et de ce fait, encore conscients. Toute tentative de perturber le bon déroulement des opérations en communiquant d'une manière ou d'une autre avec eux, sera immédiatement sectionnée.
- Interdiction d'inverser les interrupteurs.
- Interdiction de toucher le donneur d'organes, vous risquer de désaccorder les doigts et fausser la partition.
- Dans la Backroom, aucun éclairage étranger n'est permis. Les lampes torches, iPhones, iPads et autres sources de lumière seront confisquées s'il y a enfreint à cette règle.
- Un système d'aération spécifique est installé dans tout le laboratoire, si vous êtes pris de chaleur, étouffement, étourdissement, vomissement ou malaise grave, veuillez sortir par la première porte vitrée et ne pas faire glisser les vitraux.
- Enfants, femmes enceintes et agnostiques, ne pas dépasser le temps de visite recommandé : 29 minutes.
- Ne pas forcer la porte de la crypte. Cet accès est réservé à l'équipe scientifique.
- Dans le Frigidarium, les cuves décantent dans de l'azote liquide à température extrêmement basse, il est donc formellement interdit de plonger ses mains, même si les chairs encore vivantes vous y invite.
- Les murs jouissent d'une isolation thermique, mais il est préférable de ne pas s'y adosser. Les fils du calvaire sont tendus et n'épargnent aucun corps.
- Après votre visite, ne vous touchez pas, un bain purifiant est nécessaire avant la reprise de vos activités

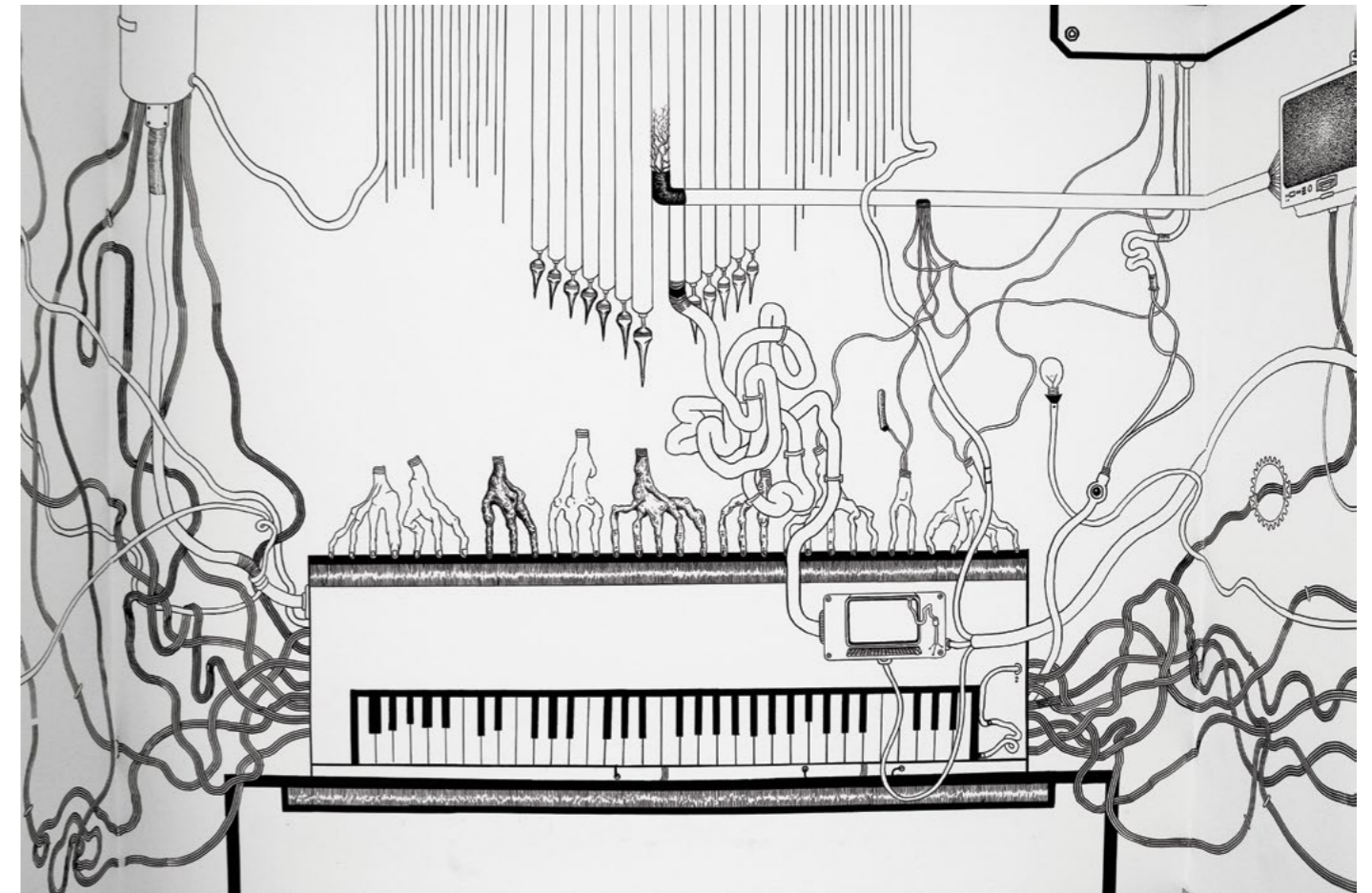


<sup>53</sup> Monique Wittig, *Le corps lesbien*, Minuit, Paris, 1973, p.9.

Cet avertissement utilise déjà un lexique qui place l'organe « déplacé » et célibataire au cœur des expérimentations qui ont lieu dans le laboratoire : « Dissection », « greffe », « chirurgie », « extraction », « dissolution », « injection », « ectomies ». Ce déplacement des organes se fait graduellement de la première à la dernière salle. Dans le *Caldarium*, le dessin propose des agencements certes déjà déconstruits, mais qui obéissent encore à des structures corporelles reconnaissables. Mais les agencements évoluent – par des mécanismes de distorsion et de décomposition – en arrachant chaque organe à sa fonction première. Dans le *Donneur d'organes*, la main – les doigts – sont déplacés du corps pour fonctionner individuellement et s'intègrent dans une mise en scène où ils obéissent à un autre système de flux et de désir. Ce déplacement de la main, nous renvoie à la *déterritorialisation* de la main expliquée par Deleuze et Guattari : « Chez les animaux nous savons l'importance de ces activités qui consistent à former des territoires, à les abandonner ou à en sortir, et même à refaire territoire sur quelque chose d'une autre nature » et dès la naissance de l'hominien, celui-ci « détterritorialise sa patte antérieure », « l'arrache à la terre pour en faire une main, et la reterritorialise sur des branches et des outils. Un bâton à son tour est une branche détterritorialisée. Il faut voir comment chacun, à tout âge, dans les plus petites choses comme dans les plus grandes épreuves, se cherche un territoire, supporte ou mène des *déterritorialisations*, et se reterritorialise presque sur n'importe quoi, souvenir, fétiche, ou rêve<sup>54</sup> ».

Dans ce même ordre d'idée, on pourrait dire que la main se crée un nouveau territoire en devenant une pièce parmi les pièces de l'orgue hybride. Cette *déterritorialisation* de la main s'opère avec la plupart des organes du corps, dans un schéma graduel qui s'accroît du *Caldarium* au *Frigidarium*. Dans la dernière salle (*Frigidarium*), les organes sont non seulement *déterritorialisés* mais le dessin pousse la déconstruction jusqu'à inventer des chairs qui ne ressemblent à aucun organe connu – on peut dire que les cuves du *Frigidarium* ne font pas décanter des organes, mais « l'idée d'organe ». Comme on peut le voir dans les *Cuves I et II*, les protubérances noires sont travaillées au dessin de manière à ce que la texture, la forme, les nervures, renvoient à l'idée que l'on a de la plupart des organes – mais ne représentent ni un foie, ni un rein, ni une oreille, ni une main. Le dessin fabrique alors, même si l'objet fini est figuratif, une abstraction des organes.

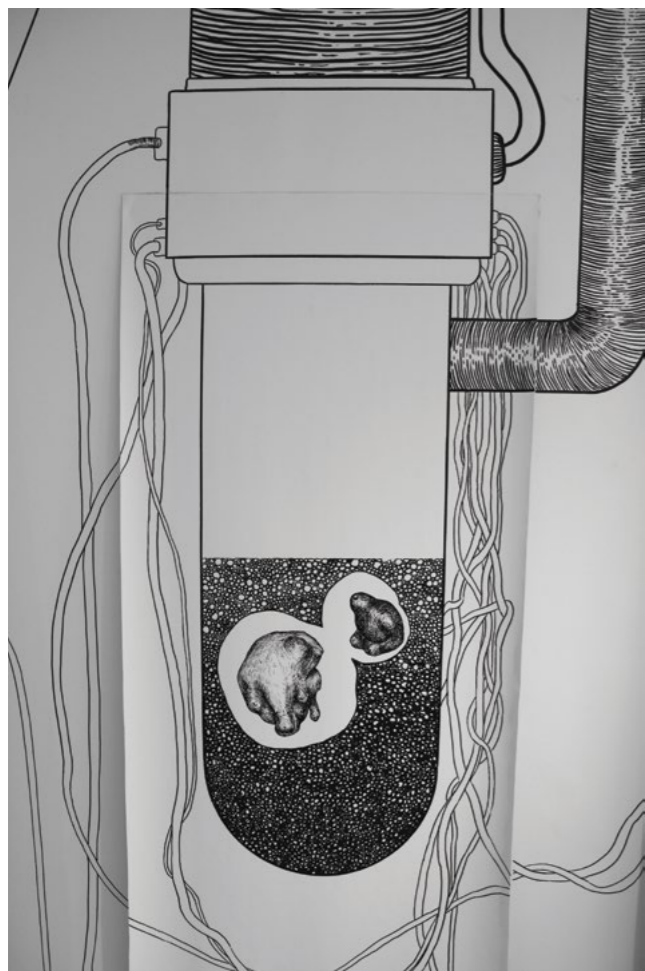
Cet éclatement des corps dans l'exposition Golgotha, qui n'obéit plus à un organisme dont les gestes sont déterminés, mais à des agencements proches des *machines désirantes*, se retrouve dans la peinture de Francis Bacon. Dans sa peinture, les chairs sont déchirées et déchirantes, les figures sont éclatées et n'obéissent plus à une structure organisée. Ses œuvres sont un travail d'abattoir où les corps sont des viandes s'entre-déchirant, terribles dans leur agressivité. C'est de l'ordre de l'éjaculation, pas de l'éjaculation érotique du corps, mais l'éjaculation d'un sexe irrité par la force et la violence des coups de main, entraînant la déchirure des ligaments et la paralysie momentanée des muscles crispés. A la manière d'un Artaud, la peinture de Bacon est un cri, pas un hurlement du corps fou et souffrant, non, c'est un rugissement rauque à faire éclater les cordes vocales.



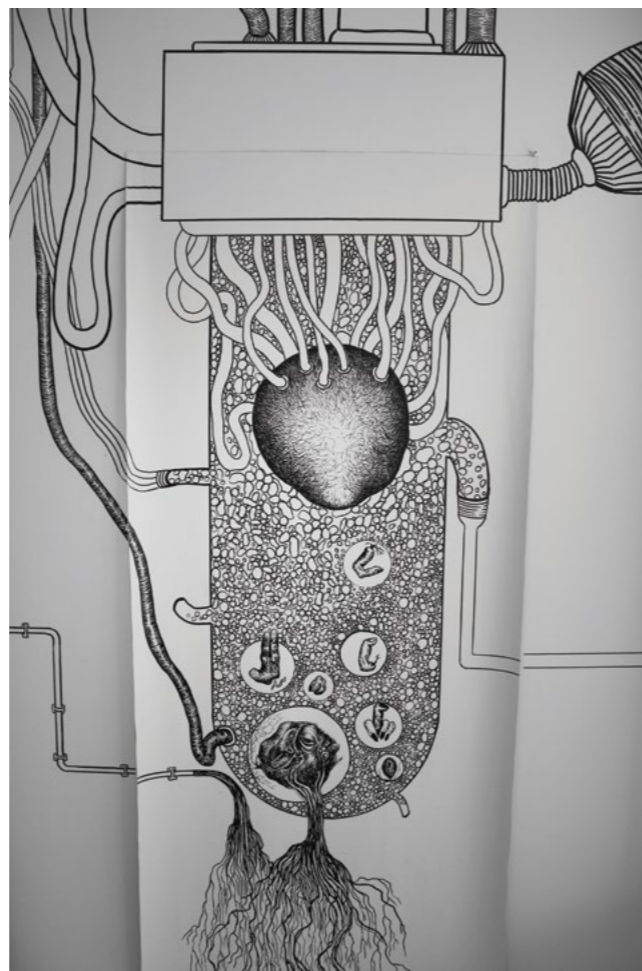
*Donneur d'organes*,  
encre sur toile, 200 x 300 cm  
exposition « Golgotha »  
Galerie A.Gorgi  
Tunis, septembre 2014

<sup>54</sup> Gilles Deleuze, Guattari Felix, *Qu'est ce que la philosophie ?*, Minuit, Paris, 1991, p.66.





*Cuve I*  
Encre sur toile, 75x217 cm  
Exposition « Golgotha »  
Galerie A.Gorgi  
Tunis, septembre 2014



*Cuve II*  
Encre sur toile, 75x217 cm  
Exposition « Golgotha »  
Galerie A.Gorgi  
Tunis, septembre 2014



*Vue du Frigidarium*  
Exposition « Golgotha »  
Galerie A.Gorgi  
Tunis, septembre 2014

*Figure with meat* est lacérée par des barres noires et les lignes grossières du coup de pinceau vite arraché à la surface de la toile, les carcasses de viandes crucifiées d'un rouge écarlate côtoient le personnage à la bouche béante et plongent le spectateur dans les tréfonds de la gorge comme si dans un dernier espoir, ils suppliaient pour qu'on les sorte de là. Les tons de sang rappelant l'inéluctable faute et la tragédie originelle sont si réels, qu'on croirait que c'est la toile même qui saigne, écorchée par la violence dégagée par les gestes du peintre. Les visages peints de Bacon sont déformés, aucune trace de forme humaine si ce n'est animale, charcutée, nauséabonde, comme pour révéler la bestialité de nos corps. Ici, les organes sont ailleurs, ils sont déplacés, extirpés du corps. Si les procédés en peinture extirpent la chair avec violence, le dessin au contraire, se place du côté de la minutie et du détail, comme si chaque bulbe, chaque épiderme était détaché avec soin pour être replacé ailleurs, dans d'autres agencements.

L'abattoir relève de la religion, il est une grandeur lugubre dans les lieux où le sang coule. Pour Bacon, c'est en tant que profane et fornicateur dans le chaos, que la chair mortifiée devient objet de pitié. Lorsqu'il réécrit le tableau de Velasquez *Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X*, c'est sur une chaise électrique que son corps, dans un cri terrible, exulte. Philippe Sollers dira : « Le plus inattendu est que les « papes » de Bacon ne sont nullement caricaturaux ou ridicules, au contraire, pas plus que ses crucifix ne sont des blasphèmes ou des parodies. On peut même dire que ces vieilles figures de la tradition reçoivent, à travers cette profanation ou ce saisissement érotique, un coup de fouet inquiétant<sup>55</sup> ». Retentissant comme un écho au *Cri* d'Edvard Munch, l'expression du Pape est presque en proie à la folie, pris dans une aliénation terrible. Les lignes blanches presque floues qui strient l'ecclésiaste « enfermé » dans son fauteuil, accentuent l'implacabilité de la douleur, comme les barres métalliques d'une cellule imaginaire, où la chaire ecclésiastique se transforme en banc de prisonnier. Les viandes crucifiées derrière le pape de *Figure with meat* rappellent l'empreinte du corps mortifié et l'obsession biblique de la chair et de la mort, thème intrinsèque à ma pratique du dessin.

Les viandes rouges aux côtes rosâtres des carcasses suspendues de Bacon renvoient au clip *Closer* de Nin Inch Nails dont Trent Reznor<sup>56</sup> s'en est fortement inspirer. Le clip empreinte à la fois la violence charnelle du peintre, mais aussi la morbidité « étrange » des photographies de Joel-Peter Witkin. Le clip s'ouvre sur le plan frontal d'une chaise sur laquelle est vissé un cœur humain dont l'aspect visqueux ressemble plus à une espèce d'invertébré, relié par des fils électriques à une machine qui semble le faire palpiter.

<sup>55</sup> Sollers, Philippe, *Les Passions de Francis Bacon*, Gallimard, 1996

<sup>56</sup> Trent Reznor est le producteur, chanteur, compositeur et instrumentiste du groupe NIN.

La suite est un véritable cabinet de curiosités où l'on trouve à la fois des cancrélats tournants autour d'ampoules cassées, un étalage liturgique de crânes humains et de cierges, la carcasse d'une tête de bélier pendue au plafond par une chaîne, un singe ligoté à une croix, les viandes de Bacon, des lézard sortant d'œufs, des bobines de film vieillissantes, une femme nue, chauve et les yeux bandés d'un masque avec un Christ crucifié sans croix (que l'on retrouve d'ailleurs dans plusieurs photographies de Joel Peter Witkin), une machinerie à rouage rotatif tournant la tête d'un porc. Les éléments filmés par plan, séparément, s'entremêlent, jusqu'à ce que Trent le chanteur soit bandé et attaché les bras relevés, se tordant de douleur en répétant le refrain « I wanna fuck you like an animal, you make me closer to god », puis autour de tous les personnages de tourner autour d'eux-mêmes, sur une plateforme tournante. Ode à une relation cannibale où l'autre devient la chair désirée-consommé d'une mécanique anthropophage. C'est une approche qui expose un corps fragmenté, décentré, fait de forces, sensations et pulsions qui le sortent de sa conception « organisé » et l'emmènent ailleurs, du côté d'un *corps sans organes*.

La souffrance, la violence, la bestialité se rencontrent dans la folie des sens et de la chair, et participent, par la force de leur empreinte sur le corps, à une forme d'ascension mystique ou les turpitudes du corps humain mortifié s'expriment par extases. Dans ces expressions, il s'agit de faire apparaître dans la transe du poète ou l'espace du peintre, cette chair nue dans la maladie, entre la souffrance et la violence. Le *corps sans organes* est un ensemble de chairs *déterritorialisées*, arrachés par les entrailles, ou au contraire, des membres *reterritorialisés* qui s'incarne dans le corps – plus comme une prothèse – mais comme une « idée d'organe », un organe imaginaire, impur, et de ce fait, devient la force d'un corps cyborg. Le godemiché, chez Jeanne E. Hamming, est dépecé de son interprétation phallogocentrique et devient un membre relocalisé puisqu'il « offre à la lesbienne une flexibilité de genre comme Cyborg » et « peut être recollé d'une façon qui ne mobilise pas sa signification phallogocentrique ». Cette *reterritorialisation* consiste à « recoder » ou à « relocaliser » le gode en faisant en sorte qu'il « ne soit plus du tout un représentant du corps masculin mais un instrument de plaisir dont le pénis organique des mâles ne serait qu'un avatar, et pas le plus réussi<sup>57</sup> ».

<sup>57</sup> Jeanne E. Hamming, « Dildonics, Dykes and the Detachable Masculine », *The European Journal of Women's Studies*, 2001, 8-3, p.330.

## 2-3 Clous, queer et roues crantées

« Il y a dans l'acte de l'amour une grande ressemblance avec la torture ou une opération chirurgicale<sup>58</sup> ».

Il y a aussi, dans l'acte du dessin quelque chose de l'ordre de la dissection, de l'opérateur, et dans le tracé d'une ligne qui caresse ou lacère, une charge érotique. D'abord, la main. Dans le dessin, l'opération ou le sexe, l'incivilité de la main manie l'objet du plaisir ou de la douleur, elle fouille, cherche, serre, répète, invente, glisse, maîtrise et fuit. Elle peut tenir entre ses doigts un outil, feutre, pince ou fouet, et réinvente par ses manipulations un espace d'expérimentations qui s'étend du corps ouvert à la feuille de papier. La main, et par extensions le bras et le reste du corps, entretient un lien exsangue avec l'objet de son désir et porte en elle les stigmates de son sujet d'étude, d'expérience. Si l'on étendait cette idée à tous les rapports que peut entretenir une main avec l'objet qu'elle touche, triture, façonne, on remarque aisément ce qui différencie les mains d'un boulanger à celles d'un pianiste. Les premières sont puissantes, elles ont les doigts gonflés par l'effort et bourruées par les pâtes pétries ; les secondes sont fines et élastiques, imprégnées par des mouvements fluides et souples d'un doigt qui danse sur les variations d'une note. On pense alors à la *Main gauche d'un pianiste* de Rodin où la grâce du geste est immortalisée dans le bronze, ou à la série *Portrait digital* de Jean-Philippe Beux où chaque main photographiée porte les stigmates d'un métier marqué dans les sillons de la peau, entre les lignes de la paume.

L'autre jour, tout en dessinant, je discutais avec un boucher qui regardait l'encre proliférer simultanément sur le mur et mes mains. Voyant son regard insistant sur mes doigts noirs, je lui explique qu'à chaque fois que je travaille au feutre dans le cadre d'une expérimentation in situ, l'encre s'efface de mes mains au bout de quelques jours, mais elle s'incruste des semaines entières dans le bord des ongles, sans qu'aucun produit ne puisse l'y déloger. Il m'explique alors qu'il fait face à la même situation : Ses mains colorées de sang se nettoient facilement mais les déchets de viande s'immiscent subtilement dans les rognures au bout des doigts. Cette comparaison pourrait valoir pour un mineur ou un ébéniste habitué aux copeaux et aux échardes. L'empreinte du travail sur la main de celui qui s'attelle à une œuvre, et qui répète un même geste pendant des heures et des jours, insiste sur la relation charnelle qu'il y a entre l'artiste et son œuvre.

<sup>58</sup> Charles Baudelaire cité dans Annie Le Brun, *Sade, Attaquer le soleil*, catalogue de l'exposition, Gallimard, 2014, p.152.

La dimension physique, « dans la chair », du rapport corps du dessinateur-œuvre dessinée, renvoie en premier lieu à la notion de monomanie dans l'art étudiée plus tôt, et introduit dans un second temps un parallèle entre le dessin et l'anatomie, entre l'acte de dessiner et celui d'opérer.

Dans le cadre de mes recherches pratiques, l'expérience du dessin est appréhendé comme un geste chirurgico-sexuel. Ce geste « sur une table de dissection » est alimenté à la fois par l'expérience du dessin en elle-même, mais aussi et surtout par un imaginaire qui croise science, sexe et souffrance allant des peintures de martyres à l'érotisme bataillien. Cet imaginaire peuple un « musée des obsessions » où se rencontre *Les 120 journées de Sodome*<sup>59</sup> et *Le jardin des délices*<sup>60</sup>, *Le Martyre de Sainte Agathe*<sup>61</sup> et les *Cuttings* de Catherine Opie, les sourcils taillés de Gina Pane dans *Psyché* et les yeux ensanglantées de Sainte Thérèse Neumann après son extase mystique<sup>62</sup>.

Le corps dessiné se décline à l'infini, de la chair musculeuse aux organes éviscérés. La manipulation de la chair est l'objet obsessionnel d'une pratique du dessin qui l'ouvre, la dépèce, y introduit des choses, l'imbrique au mécanique, la transforme, en fait une fiction. Les mécaniques du trait dessiné s'accomplissent dans une démarche opératoire qui rappelle celle d'un chirurgien qui ouvre et referme la peau, la suture, coupe et recolle des chairs, combine des éléments hétérogènes, implante, ajoute, enlève, construit une peau et des organismes vivants nouveaux, artificiels, impurs. Cette technique du dessin qui coupe et charcute, qui s'intéresse au corps ouvert renvoie aux dessins anatomiques des livres de sciences mais également aux peintures de la renaissance avec la nouvelle fascination pour l'humain. Les planches du *Codex Atlanticus* de Léonard de Vinci restent une référence essentielle dans les recherches anatomiques et la dissections des mouvements des muscles, du cerveau et du corps humain dans toute sa complexité.

---

<sup>59</sup> *Les 120 journées de Sodome ou l'école du libertinage* du marquis de Sade a fait sujet d'une réécriture cinématographique avec Salò de Pier Paolo Pasolini, où il dresse un portrait acide d'une certaine élite de l'aristocratie italienne pendant le fascisme. L'érotisme de l'œuvre réside dans le rapport entre souffrance et plaisir, à travers une escalade morbide des sévices corporelles qui va de la plus douce punition, aux humiliations, puis à la torture. L'érotisme mystique de Pasolini, que l'on retrouve également dans l'œuvre littéraire de George Bataille, les photographies de Pierre Molinier et d'Araki, dialogue avec une pratique personnelle du dessin, notamment avec l'exposition « Golgotha », où la fiction dessinée embrasse le thème de la religion, de la chair et de la mortification (sodomasochisme).

<sup>60</sup> *Le jardin des délices*, triptyque peint par Jérôme Bosch entre 1490 et 1510 est une œuvre qui mêle à la fois mysticisme, mort et sexualité. C'est parmi les peintures les plus marquantes d'un « musée des obsessions ».

<sup>61</sup> *Le martyre de Sainte Agathe* de Sebastiano Del Piombo, peint vers 1520, représente la scène de martyre de la sainte, dans laquelle deux hommes dont les yeux débordent de désir tordent avec des pinces en fer les tétons de la sainte, qui à son tour paraît extatique. Le tableau renvoie également à l'érotisme du corps souffrant.

<sup>62</sup> Il me semble pertinent, autant dans un « musée des obsessions » que dans cette recherche, de croiser la performance *Psyché* (1973) de Gina Pane où l'artiste se coupe les sourcils, mettant à mal l'image fardée de la femme-objet de désir, et la fameuse photographie de Sainte Thérèse où des larmes de sang coulent sur son visage après une vision où elle revit la Passion du Christ.

« [...] Mais j'ai voulu aussi passionnément connaître et comprendre la nature humaine, savoir ce qu'il y avait à l'intérieur de nos corps. Pour cela, des nuits entières, j'ai disséqué des cadavres, bravant ainsi l'interdiction du pape. [...] Ce que j'ai cherché finalement, à travers tous mes travaux et particulièrement à travers mes peintures, ce que j'ai cherché toute ma vie, c'est à comprendre le mystère de la nature humaine<sup>63</sup> ». L'accès immédiat à la chair putréfiée des cadavres de l'hôpital Santa Maria Nuova à Florence, leur dissection minutieuse et le report dessiné des moindres os, tendons, organes sexuels et internes, de l'œil au système vasculaire, de la position du fœtus dans l'utérus aux artères et vaisseaux sanguins qui se divisent à l'infini, croise les desseins du scientifique et du dessinateur.

Il faut rappeler que l'obsession de la chair disséquée remonte à la fin du Moyen Âge, où la science ne se basait jusque là que sur une lecture de l'anatomie selon Hippocrate et Galien. La renaissance tardive de l'anatomie est due notamment au dégoût religieux de la chair en décomposition qui est recouverte du linceul pudique du sort de l'âme après la mort, du respect du corps du défunt et l'idée selon laquelle le corps doit rester intact puisqu'il y a croyance en la résurrection. C'est en effet toute l'Antiquité tardive, chrétienne ou non, qui est imprégnée de l'idée que la proximité des morts est porteuse d'impureté, que leur contact risque de souiller les vivants. Cette éclipse chirurgicale pendant le Moyen-Âge nous renvoie également à la *Lithotomie (ou La cure de la folie)* de Jérôme Bosch qui illustre le charlatanisme chirurgical de l'époque<sup>64</sup>. Ce qui nous intéresse dans cette recherche est non seulement le rapport au corps ouvert chez Léonard de Vinci mais aussi la dimension scientifique dans le sens où il cherche à comprendre les mécanismes qui articulent et actionnent les mouvements du corps.

---

<sup>63</sup> *Les carnets de Leonard de Vinci, Tome I*, Trad. de l'anglais et de l'italien par Louise Servicen. Préface de Paul Valéry, introduction et notes d'Edward MacCurdy, Gallimard, 1987.

<sup>64</sup> La *lithotomie* représente l'extraction de la pierre de la folie de la tête du malade. Dans le tableau, l'homme qui réalise la trépanation, premier type de chirurgie qui consiste à perforer la boîte crânienne à l'aide d'un foret, porte un entonnoir renversé sur la tête, qui est paradoxalement symbole du fou. Pourtant, Jérôme Bosch en coiffe ici le « chirurgien », ce qui le rend bouffon, grotesque. Le tableau dresse un portrait critique d'une époque où la chirurgie était plus proche de pratiques de charlatan : Il s'agissait de faire croire au patient crédule que sa maladie réside dans un bulbe qu'il faut extraire du cerveau pour que celui-ci guérisse. Pour l'anecdote, en 1686, Louis XIV est atteint d'une fistule anale, une sorte de conduit entre le canal anal et la peau suite à un abcès, ce qui provoque des fortes douleurs accompagnées d'un écoulement de pus purulent. Toutes les tentatives médicales ne donnent rien, chose prévisible puisque le traitement nécessite une résection du conduit, opération que seul un chirurgien peut effectuer. Dans le désarroi le plus total et n'ayant pas d'autre recours, le roi soleil fait finalement appel à son chirurgien, un dénommé Felix Tassy, qui le soigne. C'est à partir de ce moment de l'histoire que les chirurgiens vont être enfin considérés comme les médecins, la guérison miraculeuse du roi leur redonne du crédit. Il faut dire que sa femme, Marie-Thérèse d'Autriche, est morte d'un abcès à l'aisselle après que le médecin du roi ait interdit l'intervention du chirurgien ! Au Moyen Âge, tous les médecins sont des hommes d'Église et ne peuvent pas exercer la chirurgie car « Ecclesia abhorret a sanguine » (L'Église a horreur du sang), ce qui est – ceci dit – assez contradictoire pour une institution qui célèbre le sang du Christ, en tous les cas c'était les barbiers, qui en plus de couper les cheveux, coupaient la peau.

L'expérimentation du dessin sur les feuillets de vieux cahiers d'écoliers a été l'étape préliminaire au *livre des anomalies*, encyclopédie fictive qui classe et inventorie des anti-savoirs sous formes d'objets, de choses, de formes hybrides, décomposées, éparses, des organismes décadents et célibataires.

*Point noir*<sup>65</sup> représente un visage entièrement recousu, reconstruit ligne par ligne, point par point, chair par chair. La reconstitution de la tête place l'oreille sur les pommettes, comme si le chirurgien-dessinateur ignorait la composition originelle du visage. L'oreille déplacée, le corps « en dehors » de ce qu'il est donné à voir, renvoie au corps sans organes de Deleuze et Guattari. Le déplacement de l'oreille est – encore une fois – une forme de *déterritorialisation*. Il est en effet question d'envisager la chair et le corps humain comme une *machine désirante*, fuyante, *déterritorialisée* et *reterritorialisée*. Le travail à la pointe fine participe de même à cette fiction du *corps sans organe* et insiste sur le lien étroit entre l'acte-du-dessinateur et l'acte-du-chirurgien. De même, la feuille de papier sur laquelle l'encre est déposée est extrêmement fragile et peut être aisément déchirée par un geste de la main un peu trop brusque. Elle devient alors la peau fine que lacère la lame du chirurgien. Le trait aussi est soigné, lent, précis et méticuleux.

Tout le lobe frontal est travaillé par pointillage, comme si chaque coup de feutre tatouait la peau du crâne. Le geste du dessinateur obéit alors à des gestes répétés, comme une machine à coudre sur une table de dissection<sup>66</sup>. Le feutre au bout des doigts se transforme en aiguille, ou en pinces à tordre – les carcasses portent les griffures du geste dessiné. Le feutre devient outil de torture avec lequel je lacère les corps, devenu puzzle d'organes éparpillés que l'on peut recoudre à tord et à travers.



*Point noir*  
Encre sur feuillet de cahier, 17 x 11 cm  
Tunis, 2014

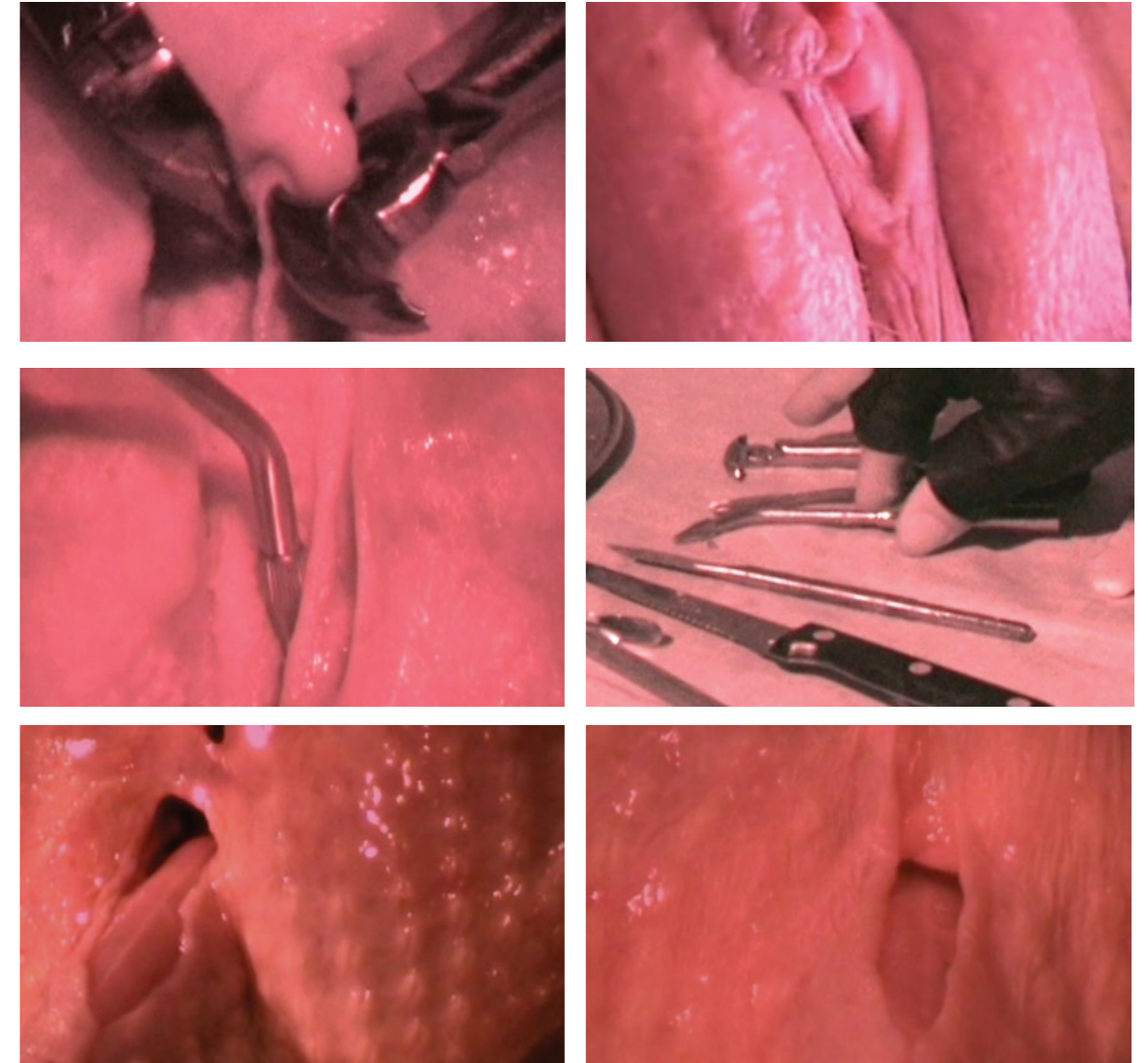
<sup>65</sup> Le dessin qui représente une déconstruction-reconstruction du visage, renvoie non seulement à toute une iconographie médicale mais rappelle également les amputés et blessés de guerre qu'on retrouve dans les *Joueurs de Skat* d'Otto Dix par exemple.

<sup>66</sup> Lautréamont, Isidore Ducasse, dit le Comte de, *Les chants de Maldoror*, Jean-Claude Lattès, Paris, 1987

L'engouement pour la manipulation de la chair est un sujet que je traite principalement par le dessin, mais un autre travail – cette fois-ci avec le médium de la vidéo – à été réalisé lorsque j'étais encore étudiante à l'Institut Supérieur des Beaux-arts de Tunis. La vidéo *Chair de Poule* est un film de quatre minutes et quarante cinq secondes, dans lequel des mains font subir une série d'opérations diverses à une chair rose, à l'aide de différents outils. On aperçoit en plan serré des muqueuses explicites manipulées par des doigts qui pénètrent, malaxent, enduisent d'un liquide visqueux, triturent avec différents instruments métalliques, introduisent des substances, ouvrent, recousent. Cette vidéo a été réalisée avec une dinde dont les teintes ont été retravaillées au montage.

Le film révèle l'ambiguïté qu'il peut y avoir entre la chair humaine et la chair animale d'une part, entre le travail du chirurgien et l'acte sexuel sado-masochiste d'autre part. Le choix des gros plans et la qualité amateur de la vidéo renvoient de plus, aux vidéos pornographiques *mainstream*. Il me semble pertinent d'intégrer dans cette recherche ce travail puisque – même s'il n'est pas dans la continuité d'une pratique du dessin – pose la question du rapport chirurgical à la chair mortifiée dans ma démarche plastique et place l'ambiguïté de la chair – et la fusion humain/animal- au cœur de mes recherches. L'ambiguïté de l'image, entre chair animale et organe génital, est également travaillée par des procédés propres au montage vidéo, qui consistent à intégrer une image récupérée sur un site pornographique, et qu'il a fallu intégrer subtilement dans la vidéo pour qu'elle finisse par se confondre avec la chair du poulet.

Ces chairs déconstruites et amalgamées renvoient au corps queer, puisqu'il s'agit de représenter une forme de sexualité alternative (sado-masochisme), qui interroge la chair et son plaisir par l'attrait de la douleur. Elle introduit également des préoccupations féministes – cyborgiennes – qui envisage le corps comme des possibles agencements.



*Chair de poule*  
Screenshots, 2012  
4,45, vidéo

L'imagerie sadomasochiste utilise justement toutes sortes d'instruments, qu'il s'agisse de chaînes ou de pinces, ou tout autre objet, pour assujettir l'autre. Le contrat entre le maître et l'esclave se fait par une confiance mutuelle : accepter la douleur émise par l'autre et y trouver un plaisir palliatif à celui du simple coït. Cette extase psychique se rapproche d'une certaine manière de l'ascèse chrétienne et de ses représentations dans l'art. Si les mots « mortification », « dolorisme » et « pénitence » sont propres au lexique religieux, ne pourrions-nous pas les assimiler également au champ lexical de la sexualité sadomasochiste, et par extension à une forme d'érotisme mystique – exacerbée dans la vidéo *Chair de poule* ?

Les peintres et les sculpteurs de la Renaissance ont-ils voulu détourner ce dolorisme scolastique en dévoilant de manière suggestive cette chair meurtrie ? Les nombreuses représentations de la Passion du Christ, de la flagellation à la Crucifixion, par l'exagération des stigmates du corps, par les expressions des personnages tantôt en prise à la douleur, tantôt extatiques, pourraient être comparées aux photographies ou aux performances de l'Art corporel. Dans cette optique, nous pourrions rapprocher les différentes représentations de la *Piéta* et la *Messe pour un corps* de Michel Journiac, les nombreuses flagellations du Christ avec le *Shoot* de Chris Burden, jusqu'à se demander si les portraits de Yukio Mishima ou de Mapplethorpe en *Saint-Sébastien* portent la même charge érotique que celui de Botticelli ou d'El Greco.

## 2-4 Les machines sadiques

Écartèlement, chaise électrique, vierge de fer, poire d'angoisse, poire vaginale, estrapade, supplice de la roue, berceau de Judas, fourche d'hérétique, araignée espagnole, manivelle intestinale, serre-bouche, pal, fouet, carcan, marque, etc. La liste des instruments de torture que l'imagination de l'homme a mis au jour est encore bien longue. Que ce soit dans les traditions ancestrales, les rituels chinois ou pendant l'Inquisition, tous les moyens étaient bons pour obtenir des aveux et faire périr le corps du supplicié dans d'atroces souffrances. Aujourd'hui, quand on visite le Musée de la torture d'Amsterdam ou de Carcassonne, la vue de tous ces outils en fers donneraient presque froid dans le dos.

Le corps en charpie, le corps molesté, le corps déchiqueté et enfin le corps au seuil de la mort, dans une agonie que l'on décèle aux traits non plus crispés et tendus, mais avachis, les yeux mi-clos dans une attitude d'absence, de vague abandon, ces corps-là, ces chairs succombées ou « succombantes », nous les retrouvons dans toute l'histoire des civilisations. Si la plupart des sources que nous avons aujourd'hui sur les corps des suppliciés sont des dessins ou des gravures illustrant les sévices et les cruautés d'un âge médiéval révolu, il reste que, par les descriptions que l'on retrouve dans les livres d'histoire, les documents d'archives sur la société du Moyen-âge tardif, ou plus particulièrement les textes bibliques et les récits décrivant la sentence des martyrs chrétiens, nous avons une véritable « charnographie » d'artistes modernes et contemporains, une arborescence plastique de la fameuse « mater dolorosa » et du culte mortuaire. Un mausolée, une hécatombe macabre de corps persécutés et de chairs décomposées. Le XXe siècle se réclame des grandes civilisations où la mort est un passage initiatique, du rituel à la cérémonie, le corps martyr ou embaumé est mis à en lumière, il est représenté dans toutes ses formes, dans toute sa décomposition.

Le spectacle de la mort côtoie peu à peu le spectacle du corps nécrosé. Nous sommes dans l'air du doute et du blasphème, nous vivons une époque riche et intelligente où les sciences et les technologies nous aident quotidiennement. La matière est sacrée, le corps est exhibé, c'est un mythe, une valeur marchande. Les idées sont au ras du sol, elles sont pratiques, elles respirent le concret et la terre ferme, elles descendent du singe. Les états d'âme se soignent à coup d'aiguilles, on opère la bile pour la mélancolie, on prescrit des cachets pour le désespoir. Le corps ne doit pas être malade, il ne doit pas être vieux ou fatigué. Les sports sont nécessaires, les régimes conseillés, la chirurgie est d'actualité. Nous sommes athées. Les rites, les gourous, les tribus qui se nourrissent de vers et se soignent aux plantes ne vivent pas au XXe siècle. Les sorcières, les exorcistes, les guérisseurs, les chamans, la magie, les transes, les

anachorètes, les croyances, les élévations, les prédicateurs, les fous ailés sont des thèmes cinématographiques. Grâce aux nombreuses avancées scientifiques, la mort n'est plus un mystère. On en connaît toutes les ficelles, toutes les caractéristiques, des symptômes naissants à la surface de la peau jusqu'aux premiers signes de la déchéance. Tout porte un nom, les médicaments, les virus, les plaies, les différents décès, les types de contractions de la maladie et la manière dont on pourrait s'en défaire. Tout est réuni pour retarder au maximum ce destin fatal, prolongation de la durée de vie. En effet, si mourir bien tardivement ou prétendre à une forme d'éternité n'est pas possible, il faut néanmoins pousser le plus loin de nous cette idée insupportable de la mort, d'un corps qui fut, mais qui n'est plus. Avoir recours à la chirurgie esthétique, en s'étirant les traits pour avoir l'impression d'être un peu plus jeune, c'est refuser que la peau vieillisse, qu'elle se flétrisse et reflète peu à peu dans le miroir d'une salle de bain, les stigmates d'un corps se rapprochant de la fin. C'est un peu refuser de voir approcher à grands pas cette faucheuse imaginaire, venue jusque dans nos draps tirer un peu plus nos peaux, de ses mains crochues. Se maquiller, se soigner, bien s'habiller, c'est refuser de voir cette chair pâlir quand elle a peur, se crispier d'angoisse, faiblir sous le joug de la maladie. Nous voulons aussi être beaux, attirants, nous voulons être aimés pour ne pas nous retrouver seuls. La solitude serait quelque part ce tombeau livide dans lequel nous nous enterrerons avant l'heure.

L'art grouille de morts, les figures de disparus sont partout, les cadavres gisent. Les artistes dressent un cimetière vivant qui reprend la tradition nécrologique où la mort est mise en scène depuis les premiers rites funéraires. Si nous prenons à témoin la tradition occidentale, nous retrouvons les sculptures et les bas-reliefs de gisants trônant allongés sur les dalles funèbres, les peintures de saints martyrisés ou encore le thème de *Piéta*.

Le 10 avril 1905, Fou-Tchou-Li, coupable du meurtre sur la personne de Ao Han Ouan, subit le supplice dit des « cent morceaux » ou « lingshi » sur la place publique à Pékin. Cette torture était réservée aux criminels ayant commis des crimes particulièrement graves (atteinte à la vie d'un membre de la famille impériale, rébellion contre l'empereur...). Sous les yeux d'une foule innombrable contemplant d'un œil indifférent ce corps voué à la boucherie infâme, dévisageant placidement le condamné, un peu comme la foule des juifs et des pharisiens devant le spectacle de la crucifixion, Fou-Tchou-Li, attaché à un poteau, nu, fut démembré et découpé morceau par morceau. Le supplice dura trois jours avant que le condamné ne fût enfin décapité. Les clichés du supplice pris par Louis Carpeaux ont intrigué plusieurs acteurs de l'élite intellectuelle européenne comme le médecin et psychologue français Georges Dumas ou l'écrivain George Bataille.

Ce dernier a été particulièrement marqué et fasciné par l'une des photographies où l'on voit le supplicié, poitrine déchiquetée et ensanglantée avoir une expression de l'ordre de l'extase, mélange de douleur et d'euphorie opiacée (on fait consommer de l'opium au supplicié pour que la torture dure le plus longtemps possible et que le corps de la victime ne succombe pas trop vite).

George Bataille écrit, dans les *Larmes d'Éros* : « À partir de cette violence – je ne puis, encore aujourd'hui, m'en proposer une autre plus folle, plus affreuse – je fus si renversé que j'accédai à l'extase. Mon propos est ici d'illustrer un lien fondamental: celui de l'extase religieuse et de l'érotisme – en particulier du sadisme. Du plus inavouable au plus élevé. Ce livre n'est pas donné dans l'expérience limitée qu'est celle de tous les hommes<sup>67</sup> ».

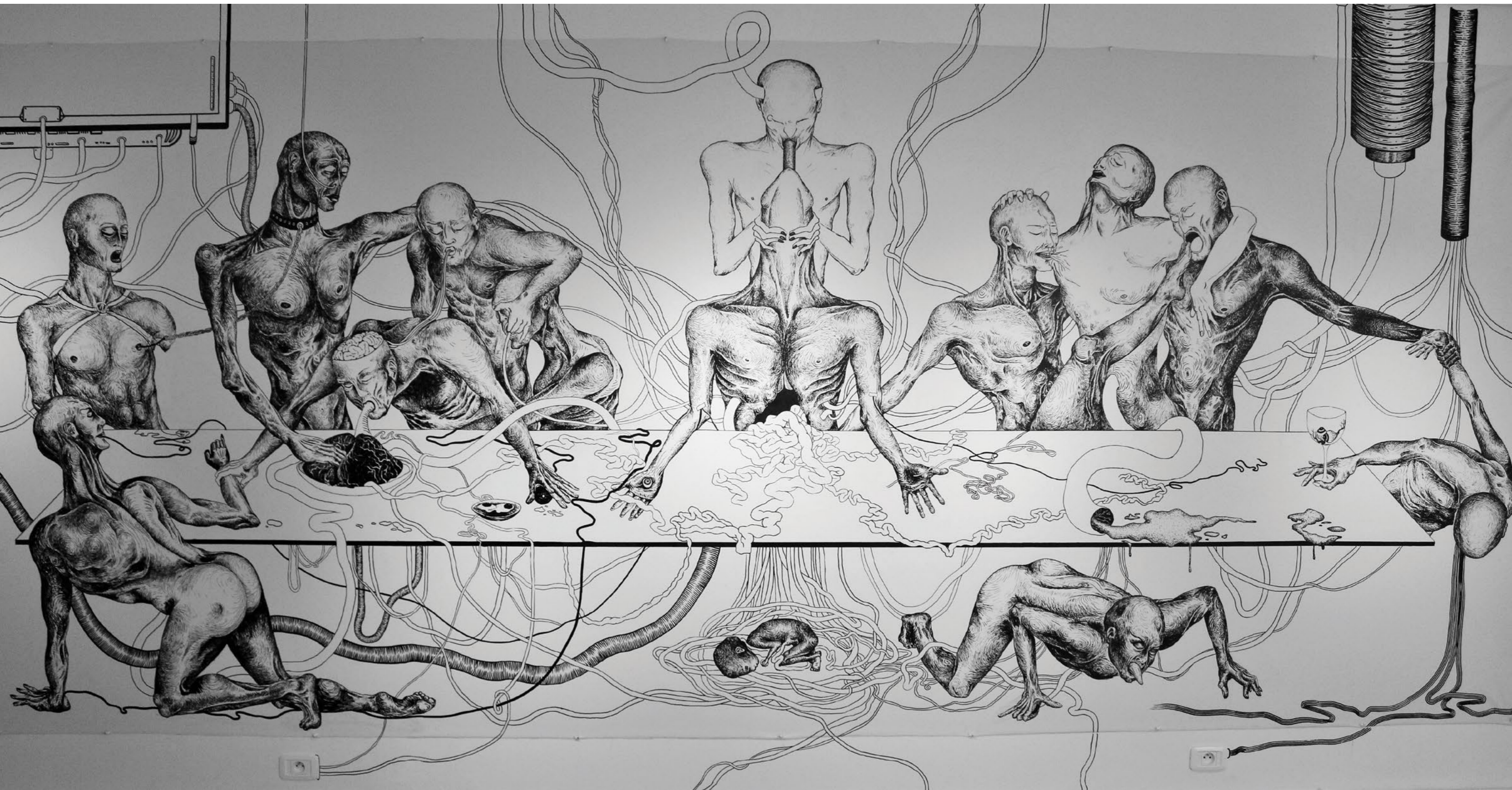
Et de poursuivre : « Ce que soudainement je voyais et qui m'enfermait dans l'angoisse — mais qui dans le même temps m'en délivrait — était l'identité de ces parfaits contraires, opposant à l'extase divine une horreur extrême. [...] La religion dans son ensemble se fonda sur le sacrifice. Mais seul un détour interminable a permis d'accéder à l'instant où, visiblement, les contraires paraissent liés, où l'horreur religieuse, donnée, nous le savions, dans le sacrifice, se lie à l'abîme de l'érotisme, aux derniers sanglots que seul l'érotisme illumine<sup>68</sup> ».

Cette oscillation de l'érotique, entre la pulsion de vie et une pulsion de mort, se retrouve dans l'exposition « Golgotha », notamment avec la toile centrale, *La Table des matières*. Ce travail au feutre est une réécriture sadomasochiste, anthropophage et mortifère de la *Cène* de De Vinci.

---

<sup>67</sup> George Bataille, *Les larmes d'Éros*, 10-18, 1959, p 36.

<sup>68</sup> Ibid.



*Table de la matière*  
Encre sur toile, 217 x 500 cm  
Exposition « Golgotha »  
Galerie A.Gorgi, septembre 2014



On retrouve cet attrait de la chair éclatée dans l'œuvre d'Hermann Nitsch. L'artiste propose une forme de catharsis très particulière, qui s'inscrit d'une certaine manière dans l'esprit dionysiaque de Nietzsche. Dans *La Naissance de la Tragédie*, Nietzsche parle d'une attitude apollinienne qui est calme, ordonnée, belle dans sa tranquillité, organisée – contrôlée par la raison – et une autre au caractère *dionysiaque* – c'est à dire celle qui déchaîne les passions dans une explosion déferlante de pulsions, d'excès. Cette explosion pourrait être le cri de la chair dans toute sa démesure, quelque chose qui réveillerait la bête assoiffée de sang qui sommeille au fond des corps.

Dans ce sens, Hermann Nitsch se dresse comme bête aux crocs d'aciers, révoltée, purement dionysiaque, déchirant par bribes le cordon ombilical. Nitsch, c'est Chronos qui se rebelle contre le Père et lui arrache des dents les testicules, laissant une marée de sperme noyer les futurs embryons. Lorsqu'il organise les actions du *Théâtre des orgies et des mystères*, toute l'assemblée des fidèles et des apôtres qui l'accompagne dans sa grotesque passion christique est habillée de blanc. Les costumes, les objets, les linges et les corps sont dans la plus immaculée des couleurs, celle du lait de la Vierge et de la pureté. C'est cette blancheur – à l'image d'une société aseptisée où les publicités donnent à voir du blanc comme neuf – que l'*aktion*-man farceur cherche à souiller. La souffrance de la Passion du Christ est appréhendée dans une conception qui se rapproche davantage du martyr sanglant. Là où le Christ passif attend que la prophétie s'accomplisse, Hermann la provoque, il la crie bien plus que le Christ quémendant l'aide divine, il crie d'extase, c'est un possédé : cruauté, sauvagerie, passion, dégénérescence, sexualité dépravée ; tout y est : l'orgie est mystique, le spectateur contemple la scène et montre du doigt cet imposteur venu salir l'autel de ces éjaculations carminées.

Le bestiaire de corps nus ou drapés, de déchets et dépouilles, de tripes et de restes, de sang de bêtes vidées et éviscérées, se retrouve dans *La table de la matière*. C'est le bruit des chairs qui se fendent, des peaux qui se tirent, des corps qui se mutilent et se mangent. Chez Nitsch, les sens se confondent, on entend la musique par la bouche, on écoute l'odeur des chairs putrides, on renifle le bois trempé de sang, on s'excite.

Ces dialectiques douleur/plaisir nous renvoient aux pulsions de mort et de vie (Eros/Thanatos) que l'on retrouve dans machines sadiques de Rebecca Horn. Topographie « d'obscurs plaisirs émerge des *machines désirantes* », les machines de Rebecca Horn sont sadiques « au sens où le sadisme est un vrai mécanisme psychique<sup>69</sup> ».

Dans *Überströmer* (La Machine à faire circuler le sang), la corrélation entre l'organisme et la machine se dévoile dans des tensions sadiques : une personne est revêtue d'un mécanisme fait de tubes en plastiques ; des tuyaux font circuler du « sang » dans une armatures de veines artificielles qui enveloppe son corps. Comme cette machine à sucer le sang, d'autres œuvres de l'artiste chargent le corps d'un érotisme qui coupe et charcute, imitant par là le geste chirurgical et les rituels médicaux. Cette méthode de représentation de son propre moi, déchiré et mutilé, ne se nourrit pas de l'extérieur mais de l'intérieur du corps. En transcendant l'apparence et la simulation, la séduction et les formes extérieures, elle se libère de la « camisole de force dans laquelle les médecins fous avaient emprisonné la femme pendant des millénaires<sup>70</sup> ». Dans sa performance *Bleistiftmaske* (Masque-crayons) de 1972, le masque en lanières de cuir au bout duquel pointent des crayons aiguisés devient l'instrument de dessin-torture, comme une vierge de fer dépliée pour blesser la surface qu'elle touche de ses bouts de plombs.

---

<sup>69</sup> Giuliana Bruno « Intérieurs : Anatomie de la machine mariée » in *Rebecca Horn*, catalogue de l'exposition, Musée de Grenoble en collaboration avec le Guggenheim Museum New York, 4 mars - 28 mai 1995, Réunion des Musées Nationaux, 1995, p.102.

<sup>70</sup> Ibid. p.58

### 3 – Les mécaniques opératoires Disséquer, transfigurer, déconstruire

« Le dessin ne renvoie pas à un sujet constitué qui s'exprimerait ouvertement en lui et le conduirait vers un point de réalisation préalablement assigné. Dans les sinuosités improvisées et imprévisibles du geste, le dessin ignore sa propre direction : il n'anticipe rien, il ne se projette pas en avant, mais fait remonté à la surface des phénomènes visuels latents dans un croisement complexe d'automatismes et de rencontres hasardeuses. Parce qu'il ne reconnaît plus de moment préparatoire, du moins au sens académique du terme, le dessin, le dessin contemporain fait apparaître le dessin ancien sous un jour sans finalité<sup>71</sup> »

Si le dessin – dans une pratique sur papier et in situ – s'opère par des procédés de contamination, par une obsession de la chair érotique dans son étreinte avec la mort et la douleur, il est surtout un outil de déconstruction. Déconstruction du corps policé, déconstruction de l'organisme par l'éclatement des organes, déconstruction des formes et du dessin lui-même. Dessiner est une opération. Lorsque l'on regarde les encyclopédies ou grands ouvrages d'anatomie, des images du corps ouvert, disséqué, fouillé, vidé, se déclinent dans une multitudes formes. On retrouve ce travail de dissection dans les planches de Léonard de Vinci par exemple, ou celles d'Al-Zahrâwî dans son manuscrit *Al-tasrîf*<sup>72</sup>. Le travail de déconstruction se fait ici par différents mécanismes qui ont pour but de transformer la chair : Celle-ci est d'abord incisée par le dessin, transfigurée ensuite, déconstruite enfin. Par les procédés du dessin, par son installation ensuite et le recours à la forme encyclopédique, le corps passe sur la table d'opération.

---

<sup>71</sup> Philippe Alain Michaux, « Comme le rêve le dessin », *Comme le rêve le dessin*, Paris, Editions du Centre Pompidou / Editions du Louvre, 2005, p. 16

<sup>72</sup> Al-Zahrâwî décrit dans cet ouvrage les opérations obstétricales, abdominales et les opérations de hernies, de fistules, l'extraction des calculs vésicaux, l'ablation des tumeurs, les trépanations, les extractions de pointes de flèches, la ponction de l'ascite, la fragmentation des calculs urinaires.

#### 3-1 La chair incisée

Fascinée par Jérôme Bosch, j'ai longtemps été intriguée par l'un de ces tableaux : *Portement de Croix*. L'ensemble de son œuvre est un riche vivier de personnages hybrides et antropomorphes. Du triptyque du *Jardin des Délices* à la *Nef des Fous*, se croisent cochons en religieuses, nains aux masques de fer, hommes nus déféquant et volatiles dentés déglutissant des jambes. Un véritable bestiaire surréaliste de stupre et de perversion qui ne peut que susciter l'intérêt des plus néophytes en peinture flamande. Mais dans ce capharnaüm médiéval, la montée du Calvaire peinte selon les Évangiles synoptiques, mérite que l'on s'y attarde : Un concentré de visages tordus et grimaçants dans une mêlée qui rappelle celle d'une fête foraine ou d'un carnaval, entourent le Christ et la croix, que l'on ne discerne qu'après coup, comme si le sujet du tableau, à savoir le chemin de croix, n'était que secondaire. En effet, ce que l'on voit en premier, ce sont ces têtes moribondes et grotesques criant à tort et à travers, dans un brouhaha presque perceptible. Dans ce lot de faciès étranges, trois personnages portent des piercings : l'un à l'oreille, l'autre aux extrémités du menton, le dernier porte trois anneaux autour de la bouche, reliés les uns aux autres par une chaîne. On retrouve également ces faciès percés dans *Le Christ devant Pilate* : Deux personnages grimaçants portent tour à tour deux boucles d'un côté et de l'autre de la bouche, et un gros anneau joignant les deux lèvres fermées.

Denis Bruna revient sur l'histoire du piercing dans le moyen-âge et décrit celui-ci comme « un stigmaté, désignant les personnages en marge ou au ban de la société chrétienne<sup>73</sup> ». Prenant à témoin les tableaux de Jérôme Bosch qui regorgent de ces personnages effrayants, il définit le piercing comme la marque d'un hérétisme : ce sont les noirs, les juifs, les prostituées, les bourreaux, les fous, les esclaves, les lépreux, enfin, tous ces gens dans les marges de la communauté, qui sont stigmatisés par la perforation de la chair. On pouvait ainsi les reconnaître de loin, et éviter de s'en approcher.

L'omniprésence de la chair modifiée dans le dessin renvoie à cette « infamie »

---

<sup>73</sup> Denis Bruna, *Piercing, sur les traces d'une infamie médiévale*, Textuel, Paris, 2001, p.65.

médiévale, reformulée sous les paradigmes du corps queer. Le mot queer englobe l'étrange, l'hors-norme, mais il est politique et correspond plus exactement à ce que j'exprime dans mon travail à savoir une déconstruction du corps policé et un plaidoyer en faveur du rugueux, du difforme, de l'excès. Les personnages dessinés n'ont pas de sexe, ou alors ils en ont plusieurs. Une plante, un couteau, un harnais, un œil peuvent aussi être un sexe. Il n'y a aucune distinction de genre comme il n'y en a pas entre l'être humain, l'animal ou l'objet, qui peuvent être réunis dans un même corps ou s'entre-pénétrer simultanément. Ces corps hybrides et dégenrés sont mis à nus par des dispositifs de coupes et d'ouvertures : L'obsession de la chair transfigurée se matérialise dans un dessin qui incise, perce, marque, scarifie. Dans cet ordre d'idées, le piercing devient à la fois un outil de douleur-plaisir (la chair mortifiée) mais aussi un signe singulier qui projette le corps dans une sphère métissée, faite d'alliances, que l'on retrouve dans la figure du cyborg.

On retrouve cette idée avec *le corps utopique* de Michel Foucault : « ...Se tatouer, se maquiller, se masquer, c'est sans doute toute autre chose, c'est faire entrer le corps en communication avec des pouvoirs secrets et des forces invisibles. Le masque, le signe tatoué, le fard déposent sur le corps tout un langage : tout un langage énigmatique, tout un langage chiffré, secret, sacré, qui appelle sur ce même corps la violence du dieu, la puissance sourde du sacré ou la vivacité du désir. Le masque, le tatouage, le fard placent le corps dans un autre espace, ils le font entrer dans un lieu qui n'a pas de lieu directement dans le monde, ils font de ce corps un fragment d'espace imaginaire qui va communiquer avec l'univers des divinités ou avec l'univers d'autrui. On sera saisi par les dieux ou on sera saisi par la personne qu'on vient de séduire. En tout cas, le masque, le tatouage, le fard sont des opérations par lesquelles le corps est arraché à son espace propre et projeté dans un autre espace<sup>74</sup> ».

Le piercing, comme le signe tatoué ou le fard, nous enverrait donc dans un ailleurs, un espace mystique où le corps exploserait toutes les dualités sociales (esprit/corps, homme/femme, nature/culture, créateur/créature, etc.) en s'érigeant comme la somme de toutes ces divergences<sup>75</sup>.

La chair incisée, coupée, tordue, percée et par là, emmenée dans un ailleurs - hors-monde - relève à la fois de la fiction, mais s'inscrit plus que jamais dans une réalité politique véhiculée par le corps queer.

Dans « Golgotha », la fiction qui entoure les chairs démembrées, charcutées,

---

<sup>74</sup> Michel Foucault, *Le corps utopique, les hétérotopies*, Paris, Lignes, 2009, p.25.

<sup>75</sup> Cette explosion des dualismes renvoie à la figure féministe du cyborg de Donna Haraway.

perforées, devient alors le prétexte d'une pensée dégenrée et plurielle du corps. *Cobaye III* est le cinquième personnage de la pièce intérimaire de Golgotha, la *Backroom*. Contrairement au dessin sur le mur où la gestuelle est rapide et fluide, le dessin sur papier s'opère dans un laps de temps beaucoup plus long, durant lequel l'exécution au feutre s'approprie le geste chirurgical. L'instrument du dessinateur se substitue et devient celui qui ouvre, dépèce, coupe, transforme, recoud. Le modelé se dessine par les plaies et les sutures qui couvrent entièrement le corps, au point où la peau « saine » ne se distingue plus des chairs recousues ou putréfiées. Les cicatrices se confondent avec les protubérances et anomalies d'un corps difforme et donnent lieu à des ouvertures de plusieurs sortes : Les sutures (Le crâne, la joue, l'œil droit, la nuque, la poitrine, le bras), le tube introduit, les épingles enfoncées dans le sein. Ces trois ouvertures inscrivent sur le corps des langages, un langage « chiffré, secret, sacré<sup>76</sup> » pour reprendre Michel Foucault, puisque la somme des irrégularités qui tapissent la peau forment, par le tracé baroque et ornemental du dessin, un tatouage.

---

<sup>76</sup> Op. cit. p.25



*Cobaye III*  
Encre sur papier, 50 x 65 cm  
Exposition « Golgotha »  
Galerie A.Gorgi, septembre 2014

« De façon transhistorique, le tatouage s'avère toujours l'index d'un témoignage : d'un acte ou d'une condamnation, d'une promesse ou d'un désir, d'une appartenance ou d'une exclusion. Il convertit ainsi le derme en mémorial, mais ouvre aussi à de nouvelles possibilités érotiques : dans le jeu du caché/dévoilé, mais aussi et surtout dans la capacité qu'à le corps tatoué, mis à nu, de déployer sous la caresse ou, plus encre, sous le spasme de la jouissance, la géographie et le chromatisme de ses inscriptions tégumentaires<sup>77</sup> ». Cet acte qui condamne, exclu ou marque une appartenance remonte aux origines du tatouage. Celui-ci est lié à des rituels sacrés ou magiques, qui font pénétrer le corps profane, par l'aiguille et ce qu'elle trace, dans une dimension autre, une utopie. Comme le prêtre baptiserait l'enfant, ou les juifs et musulmans circonciaient leur jeunes garçons, l'acte initiatique, en touchant le corps ou en le modifiant, l'emmène d'une sphère profane à une sphère sacrée : La chair traverse un passage dont elle portera les stigmates. Dans l'Asie du Sud-Est, le tatouage est magique, il est appelé « Yantra » ou « Sak Yant » et il est pratiqué par les moines bouddhistes ou les prêtres brahmanes. Les motifs représentent un mélange de prières et de psaumes qui confère aux guerriers Khmers et Thai une puissance et une force qui les protégeraient pendant les combats. Ici, le corps tatoué participe au déplacement sacré d'une chair commune à une chair artificielle, bigarée, queer.

Dans une optique totalement contraire, sous le IIIe Reich, les nazis tatouaient leur numéro de matricule aux déportés du camps d'Auschwitz, et les tziganes tatoués de la lettre « Z » pour « zigueuner » (tsigane en allemand)<sup>78</sup>. Là, l'acte de stigmatisation, au lieu d'emmener le corps dans un ailleurs où il serait au-delà de la majorité des hommes - une forme de surhumain -, déshumanise complètement les corps et les transporte dans une sphère profane, charnelle, qui nous rapproche de l'animal ou de l'esclave marqué au fer rouge dans l'Antiquité.

Les Yakuzas, ou la mafia japonaise, sont célèbres surtout pour l'importance du rituel du tatouage, plus connu sous le nom d'*Irezumi*. Ce rituel est connu pour être particulièrement douloureux puisqu'il se pratique de manière encore traditionnelle : L'encre est inséré sous la peau à l'aide d'instruments non électriques, des sortes d'aiguilles fixées sur un manche en bambou ou en acier inoxydable, fabriqués à la main. Le procédé est très minutieux et compliqué, pénible surtout, et demande généralement des mois voir des années de travail sur le corps.

<sup>77</sup> Dominique Baqué, *Mauvais Genre(s), érotisme, pornographie, art contemporain*, Editions du regard, Paris, 2002, p.26

<sup>78</sup> Les homosexuels étaient également marqués d'un triangle rose (Rosa Winkel). Le marquage de Michel Journiac en 1983, d'un triangle au fer rouge sur son bras, fait référence à cette stigmatisation des homosexuels dans les camps de concentration et se dresse comme le geste revendicatif d'une marginalité assumée - notamment après avoir été réutilisé comme symbole de l'épidémie du sida dans les années 80.

La chair mortifiée ici fait partie d'un rituel « à vie », qui fait pénétrer le corps à chaque fois un peu plus dans une sphère « intouchable » et particulière, celle d'une communauté supérieure, au-dessus des lois. Les crimes sont presque justifiés par cette marque sacrée qui relie directement le Yakuza à une puissance hors du temps, hors du monde.

Si la douleur qui réside dans l'acte de tatouer est pénible, celle de la scarification est une véritable torture, mais dans les deux cas, et à différents degrés, cette mutilation de la chair participe au nouveau caractère « utopique » du corps : ce n'est qu'en ayant bravé la douleur des incisions répétées dans la peau, que le corps sent et prend pleinement conscience de son évolution, de son déplacement ontologique d'un corps commun à un corps transporté dans un ailleurs. Ce déplacement, qui se fait par la peau, lui confère une sacralité.

Les incisions dessinées du *Cobaye III* insufflent à la chair une dimension sacrée tout en la déplaçant de la sphère du commun, à la sphère transfigurée du corps queer. D'autre part, les aiguilles qui transpercent le sein du personnage posent en filigrane un langage homoérotique et sadomasochiste, que l'on retrouve dans l'histoire de l'art avec la figure d'un Saint-Sebastien hérissé de flèches.

Par la position du corps, représenté de la tête au buste, le visage tourné aux trois-quarts, le dessin détourne également le genre du portrait, et plus particulièrement celui de la renaissance. La personne qui commande un portrait occupe généralement une position privilégiée dans la société, et le peintre a pour mission de mettre en valeur ses qualités en occupant tout l'espace du tableau d'un corps auréolé et hégémonique. Le personnage est fardé, et les seuls éléments qui décorent une composition monopolisée par le buste sont les attributs de sa richesse. Dans une optique inverse, le dessin *Cobaye III* représente un corps nu, dévêtu d'un sein, boursoufflé de plaies, auréolé de sa propre mortification. La position du corps, comme si le personnage avait posé pour être dessiné, et la prolifération des césures de peau, donnent à l'œuvre une aura érotico-morbide. Les sutures introduisent une dialectique douleur-plaisir, puisque la position du corps sous-entend l'acceptation – voir l'instigation – de ces traces, qui deviennent alors mutilations et scarifications.

La scarification, du latin *scarificare*, qui veut dire inciser est une lésion auto-infligée ou un acte de modification corporelle. S'il y a deux types de scarifications : celle, médicale, qui a pour but de traiter les maladies cutanées, et l'autre, sociale, qui est l'incision volontaire de la peau.

Dans la scarification comme mutilation de la peau, il y a là encore deux catégories bien distinctes mais toutes les deux importantes : La première, dont l'origine sociale est très ancienne et constitue un rite de passage, est aujourd'hui une pratique courante qu'on décline par sous-genre de mutilations : *Cutting*, *burning* ou *branding*<sup>79</sup>. L'idée est que, en se mutilant et en vivant pleinement cette douleur infligée, le corps se transforme, il passe d'un état à un autre (si dans certaines tribus le rituel fait passer l'individu d'un statut social à un autre, l'automutilation transforme le corps « sain » en corps mortifié). Ce passage n'est possible qu'à travers la douleur que ressent la chair, comme si la force du mal enduré témoignait de la puissance de dépassement du corps. En d'autres termes, pour que le corps se transforme, qu'il se découvre une foi nouvelle et embarque dans une sphère autre où il se métamorphose, il doit sentir l'importance de cet acte par une jauge de douleur : Plus celle-ci est forte et pénible, plus le corps sort de lui-même, plus il est extirpé à son statut de chair faible, plus il est puissant. Le corps, par l'acte d'incision, est métamorphosé et devient utopique, comme si le fait d'avoir enduré ce passage l'immunisait de toute autre douleur possible. Si la mutilation permet de transporter le corps et le « sauver », elle est aussi un moyen d'exprimer une souffrance psychologique.

Dans la tradition berbère et nord-africaine, certaines personnes faisant face à une situation tragique ou douloureuse, diront, dans la langue familière et orale « nendeb » (ce qui pourrait se traduire par « je me griffe le visage<sup>80</sup> »). Cette expression aujourd'hui imagée pour traduire une situation pénible est en réalité pratiquée quand quelqu'un perd l'un de ses proches, la douleur est telle, qu'il en arrive à se griffer les joues pour que cette souffrance s'extériorise, que la douleur causée par les ongles sur la peau du visage atténue celle de la séparation. Dans la même optique, il y a celle beaucoup proche de la scarification et qui consiste à s'entailler la peau pour évacuer le stress : Les paysans qui laissent le calme de leur village pour le rythme accéléré et stressant de la capitale diront « nchalett », ce qui veut dire « je m'entaille » et plus particulièrement « je m'entaille le front » puisque dans l'inconscient collectif, si le stress faisait mal à la tête, il fallait le faire sortir par là, et donc par des incisions au front<sup>81</sup>.

<sup>79</sup> Le *cutting* se fait par la coupure de la peau à l'aide d'un scalpel tandis que le *branding* est une brûlure de la peau qui paraît « gravée par le feu », les instruments sont diversifiés, la chair peut être travaillée avec des bouts de fer chauffés, des chalumeaux ou d'autres méthodes comme le bistouri électrique, le pistolet à cautériser ou l'azote liquide.

<sup>80</sup> La traduction en français ne retranscrit pas le sens exact véhiculé par l'expression. Celle-ci est chargée d'une symbolique mortifère et les équivalents en français ne portent pas les sous-entendus que l'expression peut porter, puisqu'en fonction de la phrase, le sens peut varier.

<sup>81</sup> On retrouve cette idée dans la *Lithotomie* de Jérôme Bosch.

Aujourd'hui, avec l'instauration progressive des incisions de la peau comme art à part entière que l'on appelle dans le milieu *bodmod* (abréviation des mots *body* et *modification*), les techniques se diversifient et diffèrent selon les types d'instruments utilisés et le résultat que donne l'incision, c'est-à-dire la forme du « dessin » ou la particularité de la trace finale sur la peau.

L'obsession des chairs ouvertes et cautérisées dans ma pratique du dessin, mais aussi les procédés mêmes du dessin, qui coupent, ouvrent et remodelent, renvoient donc à toute une esthétique de la peau incisée et questionne le corps autre, différent, queer. Dans cette même optique, la photographe américaine Catherine Opie fait scandale en exposant ses *Cuttings*, série d'autoportraits où elle montre ses tatouages et ses scarifications, ainsi que ceux de certains de ses amis appartenant aux communautés LGBT et BDSM.

Dans *Self-portrait/Cutting*, l'artiste est assise, et donne dos au spectateur. Elle a les cheveux très courts, plusieurs anneaux aux oreilles et sur le bras droit un tatouage. Mais le dos du corps robuste de Catherine Opie constitue la majeure partie de la photo : Sa peau est incisée et un dessin d'enfant y est gravé au scalpel. Le dessin que font la plupart des enfants : Une famille, une maison, un soleil légèrement caché par un nuage, à la seule différence que le couple « taillé » sur la peau représente deux femmes se tenant par la main. Le contraste entre la candeur du dessin et le moyen plastique de sa représentation (mutilation), crée un décalage saisissant. L'artiste exprime une douleur propre aux corps exclus et donne à voir une souffrance imagée par l'acte sacrificatoire. Le sang des blessures associé à l'innocence du dessin laisse imaginer que c'est par la main d'un enfant que le scalpel a mortifié la chair par ses coups de lames aiguisées.

Dans les photographies en noir et blanc *Untitled* et *Julie*, le sang est noir, ce qui accentue la morbidité et l'obscurité liée à des pratiques extrêmes. Si la première tête rasée et percée fait dégouliner le liquide, dans la seconde, où le visage est penché en arrière, des aiguilles transpercent la peau des joues, du front, et de la poitrine, sans que le sang n'abonde, juste quelques filets glissent du nez au cou en passant par le menton. Mais ce qui réunit ces deux prises est l'expression saisissante et extatique du visage. Les yeux clos, pour la première, la bouche légèrement entrouverte et le visage « renversé » de plaisir pour la seconde, expriment l'ascension jouissive où le corps est littéralement transporté de plaisir, en proie à l'extase.

Dans les *bodmods*, les pratiques sont plus extrêmes : La langue de serpent

ou *Tongue Splitting*, est une modification corporelle qui consiste à séparer la langue en deux parties distinctes de manière à ce que chacune crée un nouveau tissu cicatriciel et qu'elles ne se recollent pas, tandis que les implants transdermiques et subdermiques implantent des objets en titane sous la peau. Ces procédés introduisent le corps bionique ou modifié, et par là la figure du cyborg, qui renvoie aux chairs dessinées du laboratoire Golgotha.

La douleur fait partie intégrante du processus de modification du corps et devient même le véritable leitmotiv de l'acte, à l'instar de l'aspect esthétique. La pratique la plus extrême des *bodmods*, et celle qui correspond davantage à cette quête de la douleur est la « suspension » : Des crochets sont implantés sous la peau à l'aide d'aiguilles stériles et de matériel chirurgical et suspendent la personne « accrochée » par le soulèvement de sa peau. La suspension peut se faire par la peau du dos, sur l'avant du corps, par les genoux, les cuisses ou les avant-bras<sup>82</sup>.

Fakir musafar, interrogé sur la signification de sa quête évoque « l'altération de la conscience qui, dépassant et transcendant le clivage de la douleur et du plaisir, de la souffrance et de la jouissance, le mène à des états d'extase convulsive, et défend dans cesse la notion d'un corps originaire, remodelable et dépassable tout à la fois, qui puisse opérer comme un bastion de résistance contre la menaçante culture du virtuel. La douleur extrême ressentie lors de ces expérimentations-limites n'est ainsi appréhendée que comme une médiation, une étape nécessaire pour que le « corps psychique » « second corps » ou encore « corps fantôme », puisse s'extraire du corps physique et accéder à une jouissance dont la pauvreté langagière ne saurait rendre compte<sup>83</sup> ».

Pour les adeptes de la suspension, c'est un véritable rituel d'ascension spirituelle où l'on prend conscience de la force de la peau, de ce que le corps est capable de supporter et d'endurer, c'est pousser à l'extrême les possibilités de la chair humaine et surtout tester la puissance de l'esprit. Les sensations fortes et extraordinaires sont engendrées par la sécrétion d'endorphine due aux contraintes infligées, par l'étirement de la peau. Toute la douleur et la résistance provoquent donc l'hypophyse et fait « jouir » le corps supplicié.

---

<sup>82</sup> On peut citer les suspensions de Stelarc ou de Fakir Musafar ainsi que celle de Joel-Peter Witkin dans sa photographie *Suspension*.

<sup>83</sup> Op. cit. p.32.

### 3-2 La chair transfigurée

« Faire l'amour n'est pas faire qu'un, ni même deux, mais faire cent mille. C'est cela les machines désirantes ou le sexe non humain : non pas un, ni même deux sexes, mais n...sexes<sup>84</sup> ».

*La naissance de Vénus* est l'œuvre la plus connue de Sandro Botticelli. C'est une Vénus singulière, allégorique, sortie de son coquillage et portée par les eaux, elle est dite anadyomène. La métaphore de cette coquille marine est plus qu'équivoque puisqu'il s'agit de l'incarnation même de la féminité et de la sexualité : cette vulve nacrée qui porte en son sein la déesse est bercée par les écumes des vagues, qui, dans la mythologie, font référence aux sécrétions des organes génitaux d'Ouranos, père de Vénus, arrachés et jetés dans la mer par son fils révolté, le titan Chronos. Et de ces écumes blanches et fertiles est née Vénus, déesse de l'Amour, de la séduction et de la beauté.

Si l'on compare cette Vénus avec celle d'un Joel-Peter Witkin ou d'un Rimbaud, il est plus qu'évident que la photographie d'une Vénus transgenre ou hermaphrodite et le poème caricatural où la déesse est laide et malade rompent totalement avec la figure majestueuse et stylisée de la « beauté » classique du peintre. Si Botticelli dévoile – par une chevelure rougeoyante dont les ondulations sensuelles dissimulent subtilement un pubis – une main hésitante camouflant les attributs de la féminité, les Vénus de Witkin et Rimbaud sont queer. La Venus de Witkin, transgenre, exhibe ses parties génitales sans montrer la moindre expression de gêne ou de pudeur, mais elle n'est pas la seule ; même une des Heures, fille de Zeus qui s'apprête à couvrir d'un voile la Vénus nue dans les représentations anadyomènes, laisse aussi son pénis pendre. Quant à la Vénus de Rimbaud, elle est « belle hideusement d'un ulcère à l'anus », elle a « les larges omoplates qui saillent » et « la graisse sous la peau paraît en feuilles plates<sup>85</sup> ». On est donc bien loin des canons grecs et de la beauté aux formes sensuelles et idéales, on est loin de cette Vénus à la peau laiteuse d'un corps féminin policé. Mais si Rimbaud utilise le mot « belle » dans un oxymore, ce n'est pas pour rien. « Belle hideusement » est plus qu'un hommage rendu au corps exclu, qu'il soit malade ou chirurgicalement modifié. La beauté se révèle dans une esthétique propre à l'artiste ou au poète, qui fait surgir de la créature hors-norme, une beauté obscure, mystique. Qu'il s'agisse du poème de Rimbaud ou de la photographie de Witkin, une beauté chaotique est extraite de ces corps queer.

<sup>84</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, Minuit, 1972, p. 352, cité dans Florence Andoka, « Machine désirante et subjectivité dans l'Anti-Œdipe de Deleuze et Guattari », *Philosophique*, 15 | 2012, 85-94

<sup>85</sup> Rimbaud, Arthur, « La Venus Anadyomède » extrait du recueil *Les cahiers de Douai*, Les Editions de Londres, 2011

Witkin ne travaille qu'en noir et blanc, jouant avec les contrastes, malmenant les négatifs à coups de mutilations et griffures. Avec ces savants mélanges chimiques de laboratoire, le tirage photographique rajoute à l'étrangeté de la photographie : On a l'impression de se trouver face à une vieille photo sortie d'une malle de grand-mère, où l'on voit le portrait rayé et vieillissant d'un aïeul défunt. Les tâches, salissures et écorchures de l'image, donnent une certaine âme aux modèles représentés, comme s'ils venaient d'un autre temps, des revenants ressuscités par l'alchimie secrète d'un manipulateur de pellicule. Ici, le transsexuel est volontairement assimilé à cet imaginaire morbide et insolite, comme si le cliché faisait partie des *Still found*, ces photographies qu'on aurait retrouvées par hasard, des années après leur prise, et qui, voilées de mystère et d'étrange, suscitent la curiosité. Morbidité qu'on retrouve dans la poésie de Rimbaud où notre Vénus grasseuse et flétrie ne sort pas d'une coque aux sels maritimes, mais d'un « cercueil vert en fer blanc<sup>86</sup> ».

D'autres artistes comme Michel Journiac ou Pierre Molinier ont fabriqué les images du travestissement dans l'art. Avec Michel Journiac, le corps devient le lieu de toutes nos expériences, là où se greffent et se tissent tous nos rapports au monde. L'artiste cherche avant tout à révéler le corps, à le mettre à nu en revendiquant une matérialité biologique qui se décline en chair, en sang et en os et ce qu'il implique comme force du désir, ambiguïté sexuelle, mort, rapport au sacré et à la religion. Le corps est déguisé, emmené ailleurs, dans une autre image, un espace différent. Lorsqu'il se déguise, l'image renvoyée, celle d'un corps double, une cellule perdue de la parthénogénèse, est riche de symboles et investit un champ beaucoup plus vaste, celui de la transfiguration. Cette transformation traîne avec elle un bon nombre de configurations mentales : on passe des *Métamorphoses* d'Ovide, de l'incarnation des dieux en animaux, à la castration des eunuques tout en passant par les « erreurs » de mère Nature, qui a choisi de mettre deux sexes dans ce corps où à contraindre un autre à l'inutilité en lui refourquant la vieillesse ou la maladie.

En 1950, Pierre Molinier érige sa « Tombe prématurée » surmontée d'une croix noire portant comme inscription : « Ci-gît/ Pierre Molinier/ Né le 13 avril 1900 mort vers 1950/ce fut un homme sans moralité /il s'en fit gloire et honneur/inutile/de/P.P.L ». Il se photographie ensuite dans son atelier, les bras en croix, comme le futur suicidé qu'il va être, dans son appartement, sur son lit de mort.

On lira dans une lettre retrouvée dans son appartement après son suicide : « Je soussigné et déclare me donner volontairement la mort, et j'emmerde tous les connards qui m'ont fait chier dans toute ma putain de vie. En foi de quoi je

<sup>86</sup> Arthur Rimbaud, op. cit.

signe. P. Molinier ». Fétichiste, jouisseur, travesti, anti-puritan, androgyne et amoureux des jambes en résilles, il se dresse contre toute morale et défend un corps autre. Ce corps, habillé en soubrette ou en coquine mannequin des années vingt, dans des poses lascives, les jambes gainées de bas-coutures et le visage masqué d'une petite voilette entretient un rapport exsangue avec la mort. Le corps photographié est son propre corps qu'il déguise et positionne à sa guise, il joue et se regarde jouer. Cette mise en abyme du corps, qui est à la fois regardeur et regardé, donne à voir un imaginaire singulier fabriqué de fragments de glaces brisées et noircies de fumées.

D'autres artistes comme Rudolf Schwarzkogler « décousent » ce sexe, le déconstruisent. Dans la Bible hébraïque, la circoncision est nécessaire, puisqu'elle témoigne de l'Alliance avec Dieu, perpétuée depuis Abraham et ses descendants. Dieu exigea qu'Abraham circoncut « la chair de son prépuce à lui et aux siens, et cela sera pour signe de l'alliance pour vous et moi. A l'âge de huit jours, tout mâle parmi vous sera circoncut ». On raconte que Schwarzkogler, dans l'une de ces actions, se serait réellement castré, poussant jusqu'au bout, ce qui reste des contraintes qu'on lui impose. Pas de sexe, pas de caleçon. Pas de sexe, pas d'identité. L'homme revient à son état zéro par l'acte transgressif de l'automutilation. Devançant l'Alliance même de la Bible, en s'ouvrant les testicules il ouvre la voie à une nouvelle génération, une descendance autre que celle d'Abraham, une descendance déssexualisée, qui aurait coupé le cordon un peu plus loin que le bout de chair du prépuce. Le sexe est arraché à la racine, à l'origine. Si Gustave Courbet peint l'origine du monde, Schwarzkogler se détache de l'origine de l'humanité, il replace le corps dans un degré zéro de blessure, la blessure d'une nouvelle naissance. Par son *Aktion*, l'artiste inverse l'héritage même judéo-chrétien en faisant de la chair mortifiée, une circoncision originale, et non plus originelle.

### 3-3 La chair déconstruite

Coupure, morcellement, incisions sont les mots d'ordre d'une pratique chirurgicale du dessin. Ces procédés qui ont pour but de « décomposer » le corps posent la question de sa reconstruction. Si le corps est charcuté, c'est aussi pour construire un corps nouveau, autre, à l'identité fragmentée. Le dessin s'inscrit alors dans cette démarche, et pose la question de l'ordre, de la classification, de l'accumulation de ces « bouts » de chairs. Il s'agit alors de mettre à mal une fois pour toutes les dualités fragment/totalité et ordre/chaos. Dans mon travail sur les cahiers d'écoliers, il s'agit bien de ça : Emprunter la forme encyclopédique pour collecter et mettre côte à côte des fragments. L'inventaire des cahiers, à l'inverse d'un atlas suivant un ordre déterminé (par thème, par genre, par l'alphabet), place bout à bout des chairs et des choses sans qu'aucune loi ne régit leur classement. Il s'agit alors encore une fois, pour reprendre Deleuze, d'*agencements* particuliers, qui n'obéissent qu'à la forme du pluriel, du chaotique, de la multiplicité. Dans ma pratique du dessin, la liste, l'énumération, la classification sont des procédés utilisés principalement dans le dernier projet réalisé (et en cours), celui du *livre des anomalies*. Ce projet interroge le rapport ordre/chaos puisqu'il s'agit d'énumérer des choses et des savoirs, à l'infini, tout en éclatant les formes : Les formes à l'intérieur du dessin par l'introduction du corps queer et les manières d'installer les cahiers qui se placent du côté de l'excès.

L'excès, les listes infinies, les énumérations, sont des thèmes que l'on retrouve dans l'art ou la littérature dès la renaissance, avec Rabelais par exemple. Il y a également les listes de Perec, la description de l'encyclopédie chinoise de Borges citée par Foucault<sup>88</sup>, l'univers tout entier de Borges (qu'il aperçoit par une lucarne dans l'*Aleph*), l'immense collection d'objets peuplant le tiroir de la cuisine de Leopold Bloom dans l'*Ulysse* de Joyce, l'énumération démesurée de personnages et de situations dans la *Divine Comédie* de Dante, l'univers peuplé de créatures hybrides dans la peinture de Bosch, l'*Inventaire* de Prévert, les descriptions d'Huysmans, etc.

<sup>88</sup> « Ce livre a son lieu de naissance dans un texte de Borges. Dans le rire qui secoue à sa lecture toutes les familiarités de la pensée - de la nôtre: de celle qui a notre âge et notre géographie -, ébranlant toutes les surfaces ordonnées et tous les plans qui assagissent pour nous le foisonnement des êtres, faisant vaciller et inquiétant pour longtemps notre pratique millénaire du Même et de l'Autre. Ce texte cite «une certaine encyclopédie chinoise» où il est écrit que «les animaux se divisent en: a) appartenant à l'Empereur, b) embaumés, c) apprivoisés, d) cochons de lait, e) sirènes, f) fabuleux, g) chiens en liberté, h) inclus dans la présente classification, i) qui s'agitent comme des fous, j) innombrables, k) dessinés avec un pinceau très fin en poils de chameau, l) et caetera, m) qui viennent de casser la cruche, n) qui de loin semblent des mouches». Dans l'émerveillement de cette taxinomie, ce qu'on rejoint d'un bond, ce qui, à la faveur de l'apologue, nous est indiqué comme le charme exotique d'une autre pensée, c'est la limite de la nôtre: l'impossibilité nue de penser cela. » Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris, 1990. p.3



C'est donc dans la continuité de cette tradition des inventaires que mon travail au dessin s'inscrit, par l'éclatement de la forme dessinée et par les procédés d'installation. Dans le *livre des anomalies*, les cahiers d'écoliers exhibent leur double page du milieu : A l'encre noire, fine, des lignes et des hachures s'enchevêtrent pour former des choses, des masses protubérantes, visqueuses, mécaniques, un ensemble d'éléments hétéroclites et protéiformes, des visages opérés, mortifiés, déconstruits. Une série de manipulations ouvre, dépèce et réinvente les formes, comme sur une table de dissection. Ces coupes et opérations façonnent des corps malsains, chaotiques, autres, où le vivant et la machine s'imbriquent et se pénètrent. Ces cahiers dessinés constituent les premières planches d'une encyclopédie d'anti-savoirs. Les planches se déclinent à l'infini et fonctionnent comme une machine à découdre les normes établies, les connaissances enracinées. En prenant la forme d'un savoir encyclopédique, le *livre des anomalies* réinvente le corps et sa sexualité, dans un contexte où l'oppression et les discriminations condamnent toute forme d'altérité.

A l'instar des *Inimages* de René Passeron, dépecées et extraites au rasoir, le travail du dessin consiste ici à défaire le contenu de l'image et se la réapproprier, en déconstruisant les connaissances que nous avons des objets qui nous entourent. La poïétique de l'œuvre, véritable machine de dissection de ces objets dont on ne sait que la surface, remplace les lames de Passeron. Avant que le trait noir ne lacère la fine couche de papier, un nombre important d'images réelles se frictionnent entre elles, un œil et un couteau, une flèche et un sein, un parapluie et une table de dissection. Ces images érotiques se décomposent, se recomposent, décantent enfin sur les pages du cahier.

La manipulation des outils/instruments est elle-même une opération, du choix de la mèche la plus fine et aiguisée, celle qui par un geste légèrement appuyé écorcherait le papier, à la combinaison de lignes ou de points, qui façonne différemment le caractère de l'image donnée à voir. Les points concentrés et excentrés supposent des matières rondes et granuleuses, les lignes, des surfaces métalliques ou des peaux déchirées.

C'est au détour d'une rue marchande, à peu près entre le marché du poisson et des étals d'ustensiles de cuisine en plastique, en plein cœur de Tunis, qu'un vendeur de papiers en gros fait la réclame de ses vieux journaux. Je me hasarde alors dans ce qui paraît être un entrepôt, enfin, un garage, et achète deux kilos de ces cahiers deux fois moins cher qu'un bac à légumes. Ces cahiers, vierges et jaunis par le temps, auraient été distribués dans les années cinquante dans toutes les écoles primaires de Tunis, sur plusieurs décennies.

C'est cet amas de cahiers qui enclenche le travail de recherche autour d'une encyclopédie où les choses et les objets, disséqués et réinventés, perdent leur utilité première, qui généralement est une aide quotidienne – un compas nous aide à faire des cercles parfaits – et se transforme en objets inutiles, ou purement cruels, sadiques, qui n'existeraient que pour nous blesser, détruire.

Le savoir, ou plutôt les savoirs, ont toujours été présentés dans des manuscrits et ouvrages fastueux. Le codex est un beau livre, complexe, riche, souvent enluminé, il est propre aux livres sacrés, aux textes de lois et autres manuscrits scientifiques anciens. Le papier utilisé, le parchemin, contribue au prestige de l'ouvrage, puisqu'il est fabriqué en peaux de bêtes, de la même manière que les couleurs à base de pierres rares et feuilles d'or.

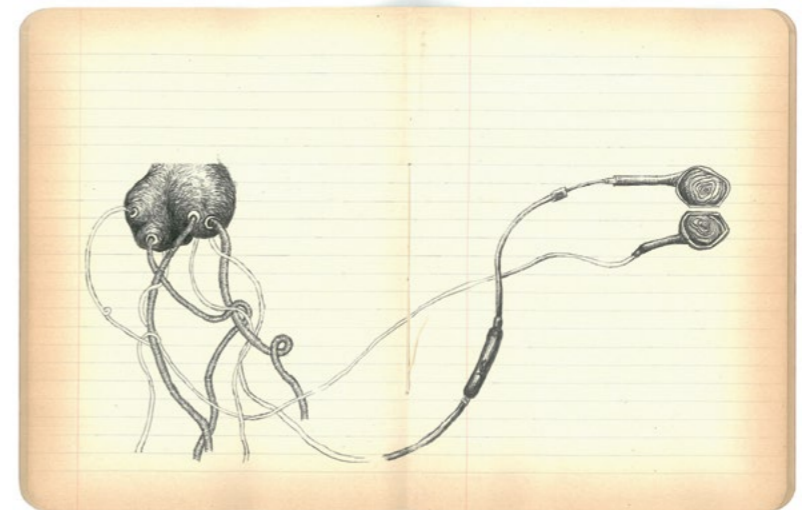
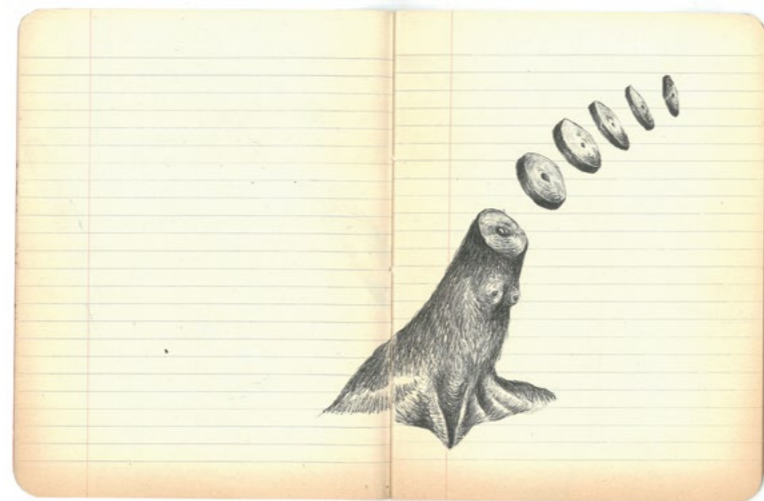
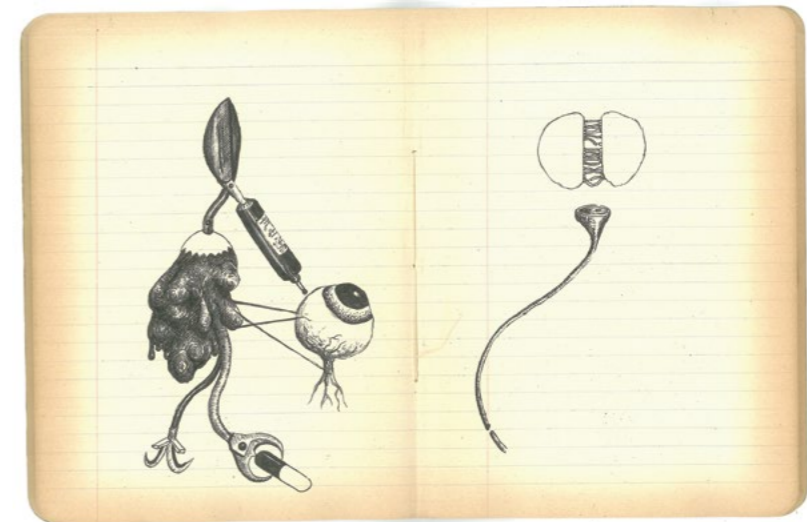
Dans une optique inverse, celle de la désacralisation du savoir, le *livre des anomalies* utilise un support sobre et rudimentaire : Vieux cahiers d'écoliers vierges et de l'encre noire. Ce choix formel renvoie aux prémices de l'instauration palpable du savoir, c'est à dire sur les pupitres de l'école. Le cahier de l'enfant, organisé en lignes fines pour l'écriture droite et cursive, laisse un espace de rêve de l'autre côté de la marge, ou des dessins sont griffonnés quand certains cours nous semblaient alors interminables. En réinventant les définitions du monde, cette encyclopédie fictive pourrait être le fruit de l'imagination d'un enfant, devinant le pourquoi et le comment des choses avant qu'on ne les lui inculque.

Le *livre des anomalies* prend la forme d'une installation muséale/scientifique. Les cahiers sont présentés comme des pièces archéologiques retrouvées, un livre dont on ignore l'historicité et dans lequel s'esquisse un ensemble de savoirs complexes et indéchiffrables. Le premier tome de l'encyclopédie fictive concerne les « choses », c'est-à-dire les objets de la nature et les objets fabriqués par l'homme : D'une part des objets réels mais dont l'utilité ou la définition est réinventée et d'autre part des objets et mécanismes inventés de toutes pièces mais présentés comme s'ils avaient toujours existé. Cette oscillation entre le réel et l'imaginaire, comme le travail d'un faussaire avoué, est la clé de voûte du projet dans son ensemble. L'installation du travail, et le choix de proposer un assemblage de ces fragments sous forme de livre, renvoient aux livres d'artistes, mais également à d'autres démarches où il s'agit d'inventorier, classer, comme celles d'Hanne Darboven ou d'Hannah Höch.

L'*Album* de Höch est composé de 114 pages et contient plus de quatre cents reproductions photographiques tirées de magazines, ce travail de compilation dresse une liste fragmentaire de choses et de formes que l'on pourrait détailler comme suit : Un fruit étrange, des pas de femmes dans la neige (deux personnes, trois pieds, les deux premiers pieds portent des chaussures plates et appartiennent à une femme avec un pantalon, le dernier porte une chaussure à talon, il y a l'ombre d'un arbuste également), des visages de puma du Zoo d'Hannover, un bébé qui baille, un homme qui pousse une charrette (de dos), un chat qui essaie de grimper dans une corbeille vide en osier, des amoncellements de troncs d'arbres prêts à être industrialisés, un chameau punk, un oiseau gonflé, un chat, un cygne, un cygne qui prend son envol (avec la lumière, on ne voit que son ombre chinoise), des têtes de poupées en cire, des têtes de poupées en laine, une fleur, une femme nue qui sourit au photographe, une vache de face, un crapaud de face, un bout de sapin enneigé, un phoque de face, des mineurs, un phoque de profil, un écolier portant un sac sur le dos et un autre autour du cou, un enfant qui tète, un couple nu portant un enfant (c'est l'homme qui le porte dans les airs), des bébés endormis, un enfant qui sourit, des fleurs, une femme nue qui ne regarde pas le photographe, des lys, un groupe de personnes nus en ronde (jouant à soulever quelque chose ou quelqu'un), un chat qui baille, une autruche qui crie, un siamois prenant la pose (s'en suivent plusieurs autres photographies de chats), des hommes traversant un fleuve à dos d'éléphants, un iceberg dans l'océan arctique, une montagne, une vague au Japon, une branche pleine de fleurs, des joueuses de foot allongées avec les pieds en cercle (formant ainsi une superbe rosace ou un gigantesque téton), les mêmes avec les bras levés, des crustacés, un anaconda.

Cette liste non exhaustive des formes et des choses rassemblées dans l'*Album* d'Hannah Höch pose la question de la présentation, ou de l'installation d'un travail qui se veut à la fois fragmenté et holistique. La fiction ici, interroge des espaces *hétérotopiques*, puisqu'elle déconstruit la linéarité du sujet et morcelle la lecture de l'œuvre : « Les hétérotopies inquiètent, sans doute parce qu'elles minent secrètement le langage, parce qu'elles empêchent de nommer ceci et cela, parce qu'elles brisent les noms communs ou les enchevêtrent, parce qu'elles ruinent d'avance la « syntaxe », et pas seulement celle qui construit les phrases, – celle moins manifeste qui fait « tenir ensemble » (à côté et en face les uns des autres) les mots et les choses. C'est pourquoi les utopies permettent les fables et les discours: elles sont dans le droit fil du langage, dans la dimension fondamentale de la fabula; les hétérotopies (comme on en trouve si fréquemment chez Borges) dessèchent le propos, arrêtent les mots sur eux-mêmes, contestent, dès sa racine, toute possibilité de grammaire; elles dénouent les mythes et frappent de stérilité le lyrisme des phrases<sup>89</sup> ».

Les *hétérotopies* se déclinent à l'infini, d'autant plus que l'installation du travail varie selon le lieu où ils sont exposés. A Tunis, les cahiers ont été présentés éparpillés sur un bureau, avec des gants en latex noir, comme si la personne qui les manipulait avait quitté son lieu de travail un instant, et que cet instant à été figé dans le temps. Il s'agit plus de montrer un processus de travail qu'une œuvre aboutie, mais aussi donner un accès direct à l'œuvre : Les cahiers ne sont ni protégés, ni encadrés. Chacun peut les manipuler ou utiliser les feutres posés sur la table pour noircir le papier. L'espace hétérotopique du *livre des anomalies* se construit donc à la fois par le dessin lui-même qui met côte à côte des images déconstruites, fragmentées, et l'installation du travail (sur des cahiers d'écoliers éparpillés et accessibles) qui contredit la lecture linéaire et ordonnée du support et met à mal une certaine sacralité du livre savant.



Le livre des anomalies, cahiers 1, 2, 3 et 4  
Encre sur cahier d'écolier, 17 x 22 cm

Le processus de travail et les planches de dessins obéissent à une démarche ouverte puisqu'il suivent également la courbe des rencontres, des découvertes, des lieux, comme s'ils portaient en eux les traces d'un espace particulier et des différentes interactions qui s'y produisent. L'intervention de l'autre, lorsqu'elle est saisissante, doit être « saisie » sur le papier. Si des amis assis autour de la table posent un verre sur un cahier laissé là malencontreusement, la forme ronde du dessous de verre et la couleur de la boisson vont charger le cahier d'un nouveau sens. En « absorbant » d'autres liquides/substances/traces, la fonction première du cahier, comme support à l'encre, évolue et ouvre la voie à d'autres perspectives. Le format du cahier aussi, petit et souple, participe à cette démarche « ouverte », puisqu'il est possible de le transporter sur soi dans différents lieux qu'ils soient fixes (maison, café) ou de passage (métro, rue).

Le *livre des anomalies* étudie l'humain, l'animal, le mécanique, etc., sous toutes les coutures. Chaque cahier s'intéresse à une spécificité, déclinée en nombreuses images. Le cahier anatomique, par exemple, devra disséquer tous les mécanismes du corps, les décortiquer, les dépecer et les ré-assembler. On y trouvera entre autres : bras amovibles et détachables, fonctions du troisième œil, cheveux longs comme corde à suicide et nouvelles utilités du petit orteil.

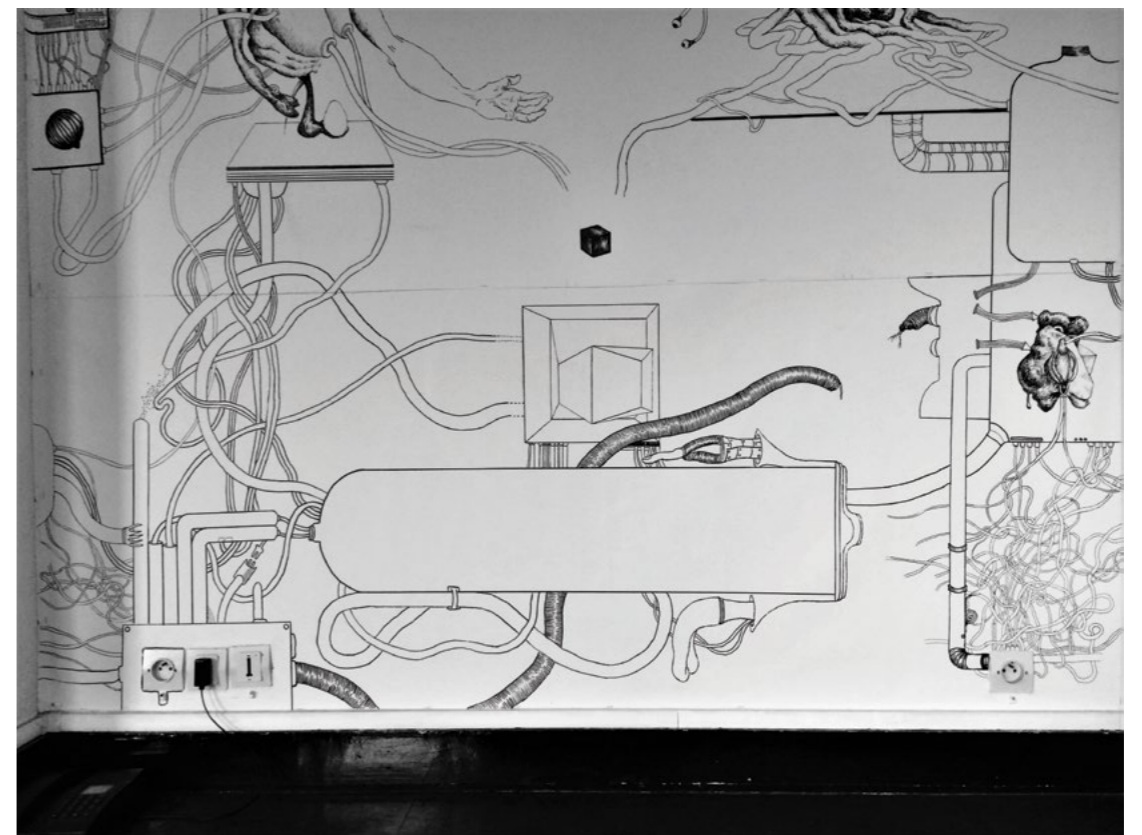
Dans cette même perspective, *Baqriim* est la pièce centrale du projet-laboratoire Golgotha. Entamé en 2014, le projet Golgotha [laboratoire métaphysique] est un espace des possibles où les pénétrations du corps - chirurgicales/chimiques/spirituelles/sexuelles sont opérées sous forme d'installations dessinées en expansion. Ce lieu, à la frontière de la science et de l'imaginaire, évolue, se déconstruit et se reconstruit selon les espaces d'expressions qu'il habite : Galerie, atelier, mur, etc. Golgotha a été présenté au public en septembre 2014, à travers trois pièces principales reliées entre elles. Cette combinaison forme une première infrastructure du laboratoire, dont la pièce du centre, Backroom, est re-présentée dans un nouveau lieu, l'atelier 8313 de la Cité Internationale des arts de Paris, modifiant ainsi intrinsèquement et formellement ses propriétés. *Baqriim*, néologisme contractant la définition d'un lieu déjà existant, la backroom (antichambre sombre de tous les possibles) et une orthographe pouvant rappeler d'autres langues, échappant ainsi à toute référence culturelle et/ou temporelle.

*Baqriim* devient alors un espace fictionnel, qui n'a littéralement pas de « place », proche d'une *hétérotopie*. Cette anti-chambre où tout et rien sont des possibles, se présente comme un espace où les [morceaux de] corps s'entre-pénètrent : Les liens tissés par la fibre optique connectent les uns, aux autres, aux prises, aux écrans. Une nouvelle foi, numérique, imbrique ces bouts de chairs entre elles, alimentant un réseau d'organes sans cesse renouvelé. La pénétration, manuelle, sexuelle ou technologique, ne forme qu'un seul mouvement, passant

d'un corps à l'autre comme une salive échangée indéfiniment. Toute la mécanique de l'œuvre réside donc à la fois dans le dessin lui-même, obsédé par la chair disséquée, et dans la fiction du lieu, qui est malléable, fragmentée, et qui se construit et déconstruit sans cesse, en fonction du lieu d'exposition où il prend forme, une nouvelle fois.



Baqrüm, Open studio,  
Encre sur toile et mur,  
Cité Internationale des Arts  
Paris, septembre 2015



## Conclusion

Comme un dessin qui se déploie, comme des organes *déterritorialisés*, comme des cahiers dépecés et des savoirs déconstruits, les questionnements que posent cette recherche se ramifient pour interroger un processus de travail qui se veut ouvert et fermé à la fois, déployé à l'infini et replié sur lui-même, fragmenté et holistique. Les différentes mécaniques qui morcellent la recherche en trois axes distincts sont des choix formels qui tendent à organiser et orienter une démarche désordonnée.

Cependant, tout en disséquant les procédés qui répondent aux problématiques posées, chaque partie, chaque sous-partie, tout en étant singulière et orientée vers une idée particulière, renvoie à chacune des autres parties et réciproquement. Cette structure est à l'image d'une pratique personnelle dans laquelle le fragment renvoie au tout.

Le dessin, par son étymologie latine, *graphein*, et son rapport au papier et à l'encre, est une écriture. Une écriture condensée ou espacée, une écriture qui raconte une histoire, une écriture qui pose la question de l'infini – Le livre ultime de la Bibliothèque de Borges n'est-il pas cette utopie (ou dystopie) d'une écriture absolue ? – mais aussi une écriture où l'encre fuit, bave et cherche à ouvrir les corps pour en extorquer toutes les inhibitions ?

Par la monomanie, les structures rhizomatiques, l'obsession de la chair ouverte, la dissection méticuleuse et détaillée du corps, la fiction, la contamination, l'omniprésence de la douleur, l'ouverture et la fuite, l'imbrication de la machine et de l'organique, le dessin devient l'instrument qui expérimente, dépèce, ouvre, triture, manipule, déconstruit les choses et les images ancrées, policées. Les glossolalies et le corps sans organes d'Artaud, le rhizome de Deleuze et Guattari, les *Cuttings* de Catherine Opie, les capharnaüms de Jérôme Bosch, le sadomasochisme, les déclinaisons visuelles ou écrites du corps en charpies, les résidus de chair, inscrivent cette recherche autour du dessin dans une archéologie de la pensée fragmentée, multiple et protéiforme.

Les dichotomies fragment/totalité, excès/détail, mécanique/organique, douleur/plaisir, mega/macro, etc. se dissolvent dans un magma effervescent et métissé qui pourrait être l'apanage d'une identité queer. Queer dans les

procédés du dessin utilisés – la fiction, l'alliance de tensions dialectiques – et dans le dessin lui-même : Éclaté, ouvert, chirurgical, dolent, mortifère, bigarré. Le corps n'a pas de sexe, ils en ont plusieurs, l'anatomie bien agencée des livres de sciences est mis à mal par des structures mécano-organiques hypersexuées et célibataires.

Cette recherche établit des dialogues avec la philosophie, la sociologie, le féminisme, le cinéma, la littérature, qui enrichissent et questionnent une pratique obsédée-possédée par le dessin. Ces croisements des disciplines remettent en question – ce qui n'a pas été relevé jusque là – le célibat assumé du dessin. Puisqu'il s'agit, à juste titre, de faire des alliances, de mélanger les choses, pourquoi ne pas envisager d'expérimenter d'autres champs ?

Et puisque le dessin se déploie sous la forme d'un réseau complexe de métissages, il pourrait être pertinent d'envisager un dialogue avec les infrastructures hyperconnectées de l'électronique et de l'informatique. Envisager de croiser le dessin avec l'informatique pourrait inscrire cette démarche dans une fiction plus aboutie, puisqu'il s'agirait de construire des systèmes dystopiques qui prendraient forme non seulement dans les lieux d'exposition habituels (galerie, atelier, musée) mais également dans des plateformes beaucoup moins palpables – celles d'internet – mais capables d'étendre l'espace fictionnel du dessin dans un champs beaucoup plus vaste, celui du réseau proprement dit.

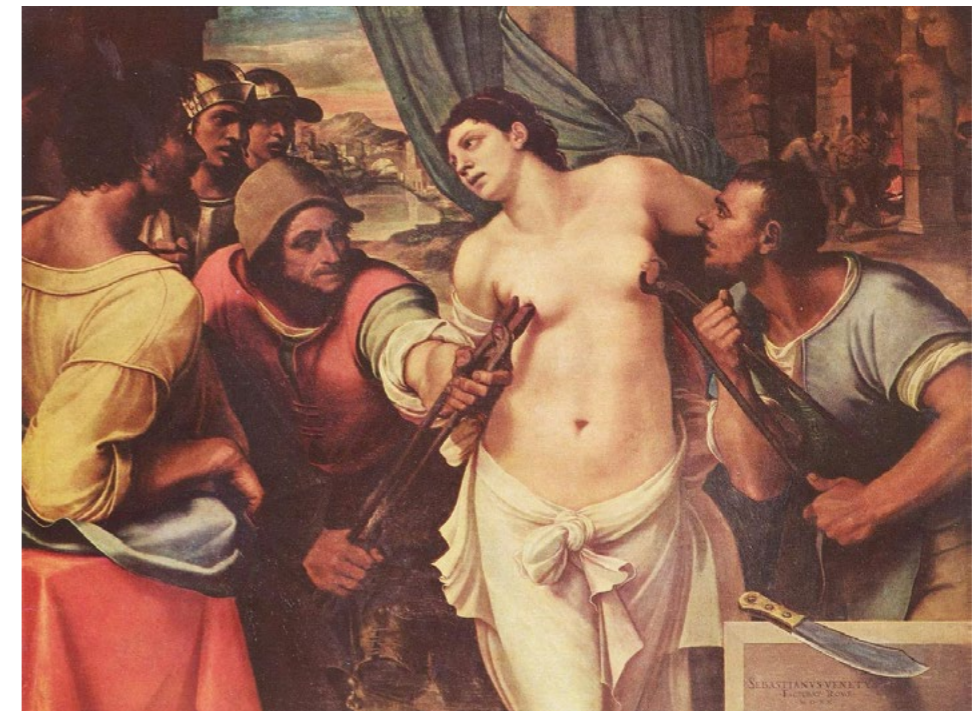
# Corpus des oeuvres et des images



Anna Oppermann  
*Umarmungen*, 1977-1989



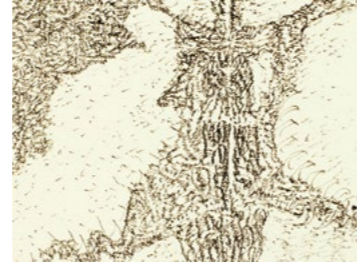
Anna Oppermann  
*Portrait of Mr. S. (Love, Erotic, Sex)*, 1969-1989  
Vue de l'installation à Art Basel 2016.



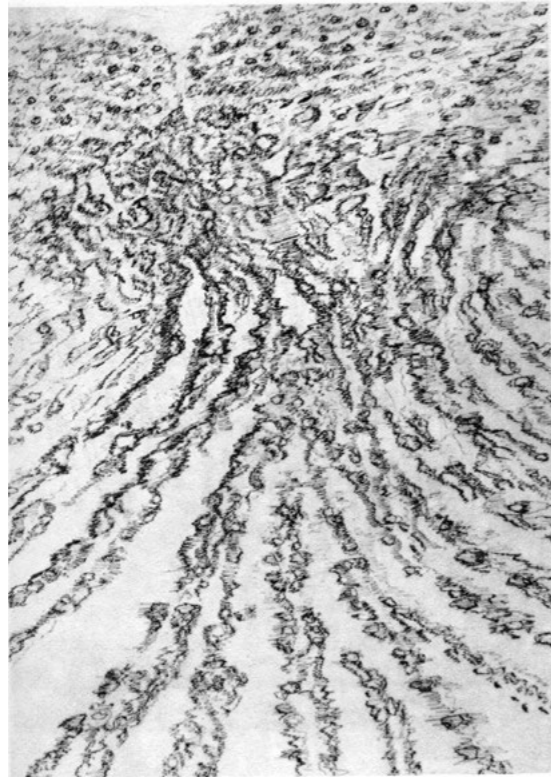
Sebastiano Del Piombo  
*Le martyre de Sainte Agathe*, 1520  
Peinture sur bois, 131 × 175 cm,  
Galerie Palatine, Palais Pitti, Florence



Gérard de Nerval  
*Généralogie fantastique (ou délirante)*, 1841  
 Encre sur papier, 21x26,3 cm



Henri Michaux,  
*Arborscence intérieurs (Dessins mescaliniens)*,  
 Détail, 1964-1964  
 Encre sur papier, 50 x 30 cm  
 Centre Pompidou, Paris.



Henri Michaux  
*Dessin mescalilien*,  
 Publié dans Henri Michaux, *L'infini turbulent*,  
 1964, Poésie/Gallimard, Paris, 2004.

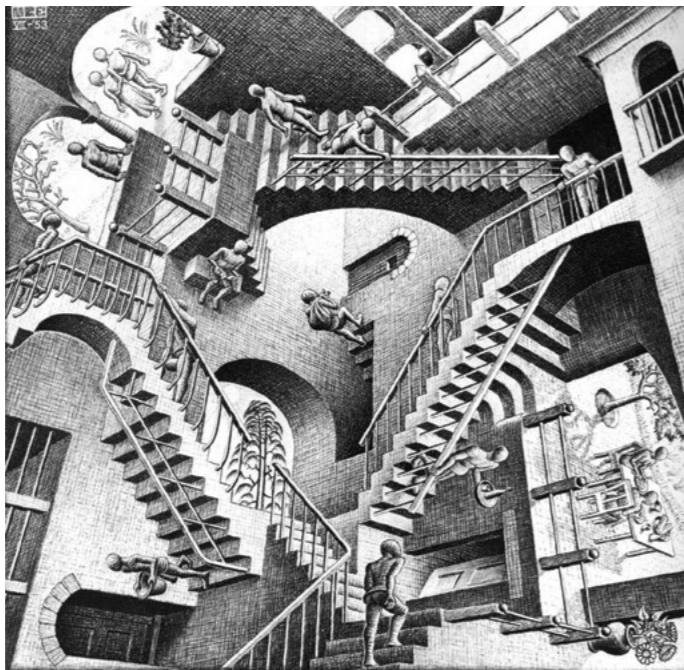


Hokusai  
*Sous la vague au large de Kanagawa*, 1830  
 Estampe japonaise, 25,7 x 37,9 cm  
 Metropolitan Museum of Art, New York





Ferdinand Cheval  
*Palais Idéal du Facteur Cheval*, 1879 - 1912  
 Commune d'Hauterives, France



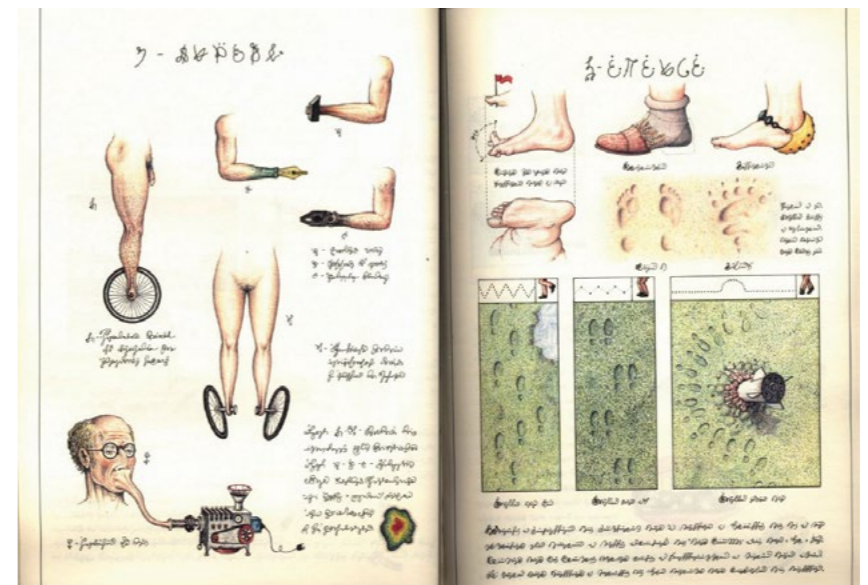
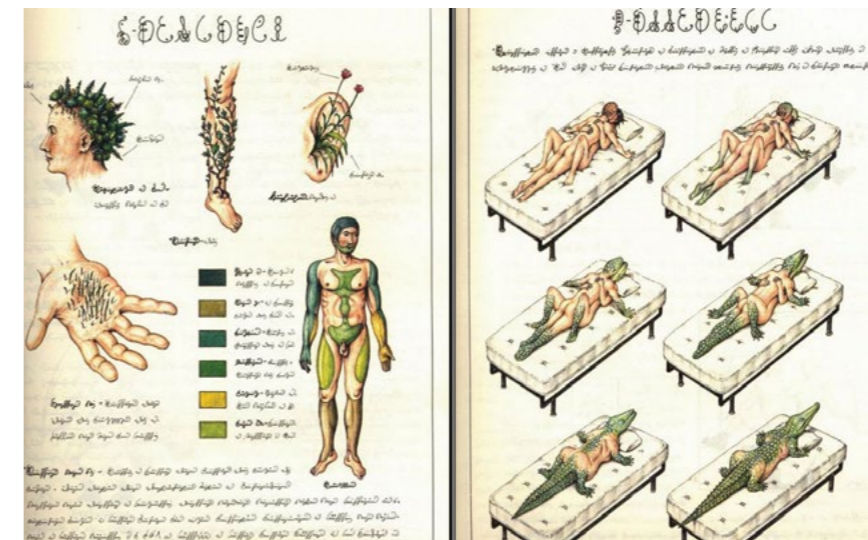
Maurits Cornelis Escher  
*Relativité*, 1953  
 Lithographie, 27,7 x 29,2 cm  
 National Gallery of Art, Washington



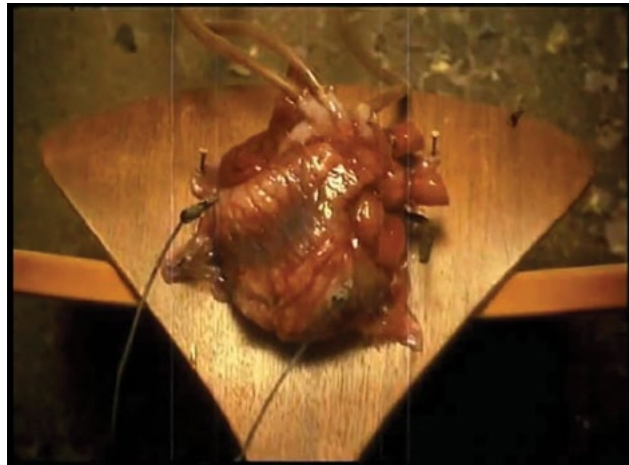
Léonard De Vinci  
*Étude anatomique du fœtus dans l'utérus*, *Codex Atlanticus*, 1510,  
 Plume, lavis brun et craie rouge, 30,4 x 22 cm,  
 Windsor Castle, Royal Library



Matthias Grünewald  
*Retable d'Issenheim* (détail), 1512-1516  
 Tempera et huile sur bois de tilleul,  
 330 x 590 cm  
 Musée Unterlinden, Colmar (France)



Luigi Seraphini  
*Codex Seraphinianus*, 1981  
 Édité par Franco Maria Ricci, 41,7 x 31,2 x 14 cm



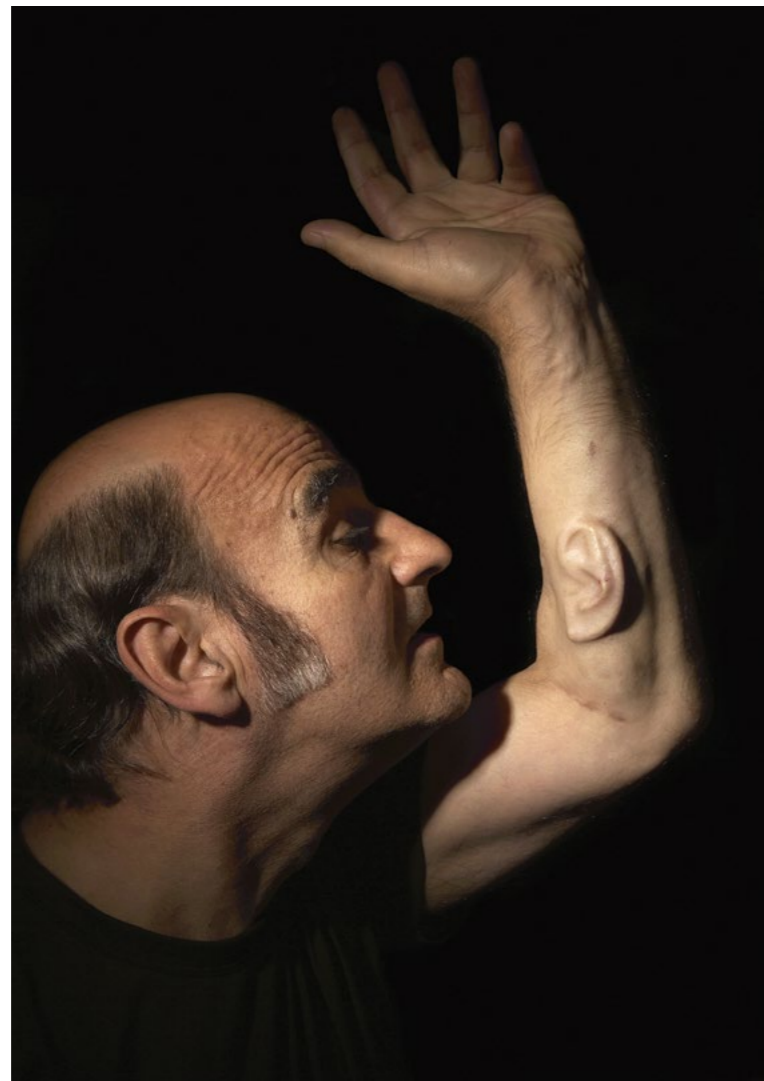
Nine Inch Nails  
*Closer* (Screenshot), 1994  
 Clip vidéo, 4'42  
 Album *The Downward Spiral*



Francis Bacon  
*Figure with meat*, 1954  
 Huile sur toile, 129,2 x 121,9 cm  
 Institut d'art de Chicago



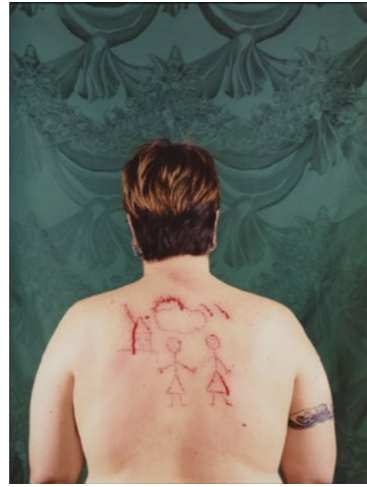
Jérôme Bosch  
*Portement de Croix*, 1510-1516  
 Huile sur bois, 76,7 x 83,5 cm  
 Musée des Beaux-arts (MSK), Gand



Stelarc  
*Extra Ear*, Performances  
 depuis 1996  
 Photographie Nina  
 Sellars, 2006.



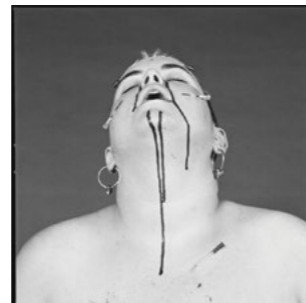
Jérôme Bosch  
*La lithotomie*, v.1494  
 Huile sur panneau, 48,5 x 34,5 cm  
 Musée du Prado, Madrid



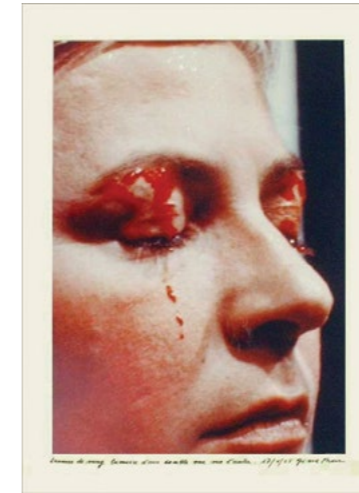
Catherine Opie  
*Self portrait/cutting*, 1993  
 Chromogenic print, 101.6 x 74.8 cm  
 Guggenheim Museum



Catherine Opie  
*Untitled*, 1993  
 C-print, 20,3 x 20,3 cm



Catherine Opie  
*Julie (play piercing)*, 1994  
 C-print, 20,3 x 20,3 cm



Gina Pane  
*Psyché*, 1974,  
 Performance.



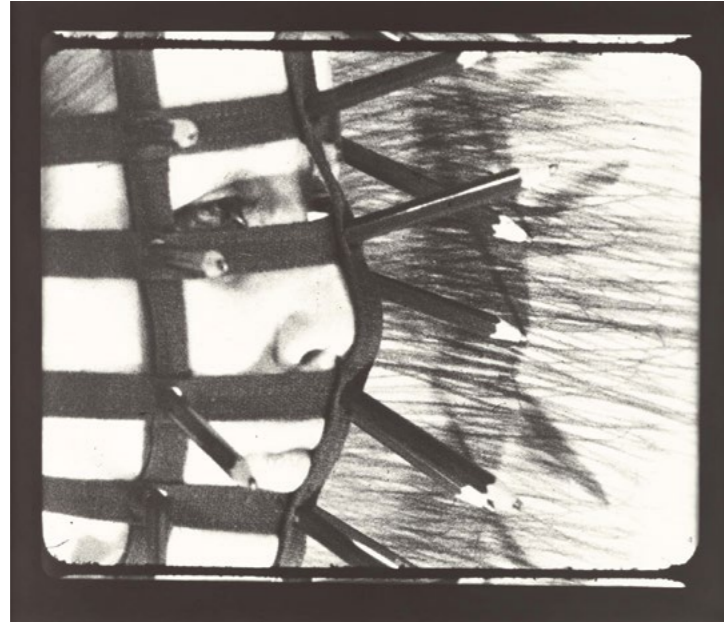
Thérèse Neumann après une vision.



Rebecca Horn  
*Überströmer (La Machine à faire circuler le sang)*, 1970



Hermann Nitsch  
*Orgien mysteries theater*,  
 1950



Rebecca Horn,  
*Bleistiftmaske (Masque-crayon)*, 1972-74,  
Performance



Otto Dix  
*Les joueurs de skat*, 1920  
Huile et collages sur toile, 110 x 87 cm  
Neue Nationalgalerie, Berlin



Hannah Höch  
*Album* (the images collection of Hannah Höch :  
114 pages and contains over 400 photographic  
illustrations from periodicals), 1933



Joel-Peter Witkin  
*Birth of Venus*, 1982  
Epreuve gélatino-argentique, 37.1 x 37.5  
cm

# Index des œuvres personnelles

Détail de l'exposition « Golgotha »,  
encre sur papier, mur et sol, 50 x 65 cm.  
Galerie A.Gorgi. Tunis. 2014  
Couverture et p.7

*Ecce Homo*  
Fresque in situ  
Encre sur toile et mur, 345cm x 1500 cm  
Exposition +216, Friche Belle de Mai  
Marseille, janvier 2015  
p. 20-21

*Baqriim*  
Open Studio,  
Encre sur feuillets de cahiers  
Cité internationale des arts  
Paris, septembre 2015  
p.27

*Le livre des anomalies*  
Installation, encre sur cahiers d'écoliers,  
gants en latex noir, feutres  
Exposition « 3ajel/Le temps réel »  
Talan et galerie A.Gorgi  
Tunis, mai 2016.  
p.27

*Saint-André*  
encre sur toile et mur, 100 x 75 cm  
Exposition « In the Pipe », Ghaya Gallery  
Tunis, juin 2014.  
p. 32-33

*Vue du Caldarium,*  
Vue de l'exposition « Golgotha »  
Encre sur toile, mur et papier  
Galerie A.Gorgi  
Tunis, septembre 2014  
p. 41

*Backroom*  
Vue de l'exposition « Golgotha »  
Encre sur toile, mur et papier  
Galerie A.Gorgi  
Tunis, septembre 2014  
p. 42-43

*Machina Infernalis*  
Fresque in situ  
Encre sur mur 300 x 7000 cm  
Exposition « Circumambulations »  
Talan, Charguia, Tunis, juin 2014  
p. 50-51

*Selfie 1*  
Feutre sur papier, 21 x 29,7 cm  
«Chouftouhonna», Tunis, 2012  
p. 56

*Selfie 2*  
Feutre sur papier, 21 x 29,7 cm  
«Chouftouhonna»,Tunis, 2012  
p. 56

*Selfie 3*  
Feutre sur papier, 21 x 29,7 cm  
«Chouftouhonna»,Tunis, 2012  
p. 57

*Donneur d'organes*  
Encre sur mur, 200 x 300 cm  
Exposition « Golgotha »  
Galerie A.Gorgi  
Tunis, septembre 2014  
p. 61

*Cuve I*  
Encre sur toile, 75 x 217 cm  
Exposition « Golgotha »  
Galerie A.Gorgi  
Tunis, septembre 2014  
p. 62

*Cuve II*  
Encre sur toile, 75 x 217 cm  
Exposition « Golgotha »  
Galerie A.Gorgi  
Tunis, septembre 2014  
Quatrième de couverture et p. 62

*Vue du Frigidarium*  
Exposition « Golgotha »  
Galerie A.Gorgi  
Tunis, septembre 2014  
p. 62

*Point noir*  
Encre sur feuillet de cahier, 17 x 11 cm  
Tunis, 2014  
p. 69

*Chair de poule*  
Screenshots, 2012  
4,45, Vidéo.  
p. 71

*Table de la matière*  
Encre sur toile, 217 x 500 cm  
Exposition « Golgotha »  
Galerie A.Gorgi, septembre 2014  
p. 76  
*Cobaye III*  
Encre sur papier, 50 x 65 cm  
Exposition « Golgotha »  
Galerie A.Gorgi, septembre 2014  
p. 84

*Le livre des anomalies*  
Cahier 1, 2, 3 et 4  
Encre sur papier, 17 x 22 cm  
p. 98-99

*Baqriim*  
Open Studio,  
Encre sur toile et mur  
Cité internationale des arts  
Paris, septembre 2015  
p. 102-103

# Index des œuvres et des images

Anna Oppermann

*Umarmungen*

1977–1989

Anna Oppermann

*Portrait of Mr. S. (Love, Erotic, Sex)*

1969–1989

Vue de l'installation à Art Basel 2016.

Sebastiano Del Piombo

*Le martyre de Sainte Agathe*, 1520

Peinture sur bois, 131 × 175 cm,

Galerie Palatine, Palais Pitti, Florence

Gérard de Nerval

*Généralogie fantastique (ou délirante)*, 1841

21x26,3 cm, plié en deux.

Henri Michaux,

*Arborscence intérieur (Dessins mescaliniens)*

Détail, 1964–1964

Encre sur papier, 50 x 30 cm

Centre Pompidou, Paris.

Henri Michaux

*Dessin mescalinen*,

Publié dans Henri Michaux, *L'infini turbulent*, 1964, Poésie/Gallimard, Paris, 2004.

Hokusai

*Sous la vague au large de Kanagawa*, 1830

Estampe japonaise, 25,7 × 37,9 cm

Metropolitan Museum of Art, New

York

Ferdinand Cheval

*Palais Idéal du Facteur Cheval*, 1879 – 1912

Commune d'Hauterives, France

Maurits Cornelis Escher

*Relativité*, 1953

Lithographie, 27,7 x 29,2 cm

National Gallery of Art, Washington

Léonard De Vinci

*Étude anatomique du fœtus dans l'utérus*,

*Codex Atlanticus*, v. 1510,

Plume, lavis et craie rouge, 30,4 x 22 cm

Windsor Castle, Royal Library

Matthias Grünewald

*Retable d'Issenheim (détail)*, 1512 -1516

Tempera et huile sur bois de tilleul,

330 x 590 cm

Musée Unterlinden, Colmar (France)

Luigi Seraphini

*Codex Seraphinianus*, 1981

Édition Franco Maria Ricci

41,7 x 31,2 x 14 cm

Nine Inch Nails

*Closer* (Screenshot), 1994

Clip vidéo, 4'42

Album *The Downward Spiral*

Francis Bacon

*Figure with meat*, 1954

Huile sur toile, 129,2 x 121,9 cm

Institut d'art de Chicago



Stelarc  
*Extra Ear*, Performances depuis 1996  
Photographie Nina Sellars, 2006.

Jérôme Bosch  
*Portement de Croix*, 1510-1516  
Huile sur bois, 76,7 x 83,5 cm  
Musée des Beaux-arts (MSK), Gand

Jérôme Bosch  
*La lithotomie*, v.1494  
Huile sur panneau, 48,5 x 34,5 cm  
Musée du Prado, Madrid

Catherine Opie  
*Self portrait/cutting*, 1993  
Chromogenic print, 101.6 x 74.8 cm  
Guggenheim Museum

Catherine Opie  
*Untitled*, 1993  
C-print, 20,3 x 20,3 cm

Catherine Opie  
*Julie (play piercing)*, 1994  
C-print, 20,3 x 20,3 cm

Gina Pane  
*Psyché*, 1974,  
Performance.

Thérèse Neumann après une vision

Rebecca Horn  
*Überströmer* (La Machine à faire circuler  
le sang), 1970

Hermann Nitsch  
*Orgien mystérieuses*, 1950

Rebecca Horn,  
*Bleistiftmaske* (Masque-crayon), 1972-74,  
Performance

Les joueurs de skat, 1920  
Huile et collages sur toile, 110 x 87 cm  
Neue Nationalgalerie, Berlin

Hannah Höch  
*Album* (the images collection of Hannah  
Höch : 114 pages and contains over  
400 photographic illustrations from  
periodicals), 1933

Joel-Peter Witkin  
*Birth of Venus*, NYC, 1982.  
Épreuve gélatino-argentique, 37.1 x 37.5  
cm

# Bibliographie



## Ouvrages

- ARTAUD**, Antonin, *Le théâtre et son double*, Gallimard, Paris, 1964.
- ARTAUD**, Antonin, *Œuvres*, Gallimard, Paris, 2011.
- BADIOU**, Alain, *Le noir : Éclat d'une non-couleur*, Autrement, Paris, 2016.
- BAQUÉ**, Dominique, *Mauvais Genre(s), érotisme, pornographie, art contemporain*, Editions du regard, Paris, 2002.
- BATAILLE**, George, *Les larmes d'Éros*, 10-18, 1959.
- BARTHES**, Roland, *Le Bruissement de la langue*, Seuil, 1968, p.61.
- BUTLER**, Judith, *Défaire le genre*, Amsterdam, Paris, 2006
- BRUNA**, Denis, *Piercing, sur les traces d'une infamie médiévale*, Textuel, Paris, 2001.
- DELEUZE** Gilles, **GUATTARI** Felix, *Capitalisme et schizophrénie*, t. 2, *Mille plateaux*, Minuit, 1980.
- DELEUZE** Gilles, **GUATTARI** Felix, *Qu'est ce que la philosophie ?*, Minuit, Paris, 1991.
- DE VINCI**, Léonard, *Les carnets de Leonard de Vinci*, Tome I, Trad. de l'anglais et de l'italien par Louise Servicen. Préface de Paul Valéry, Gallimard, 1987.
- DIDI-HUBERMAN**, Georges, *Le plaisir au dessin*, Musée des Beaux-arts de Lyon, Hazan, 2007.
- FOUCAULT**, Michel, *Le corps utopique, les hétérotopies*, Paris, Lignes, 2009.
- FOUCAULT**, Michel, *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris, 1990.
- HARAWAY**, Donna, *Manifeste cyborg et autres essais. Science, fictions, féminismes*, Exils, Paris, 2007.
- KLOSSOWSKI**, Pierre, **MONNOYER**, Jean-Maurice, *Le peintre et son démon: entretiens avec Pierre Klossowski*, Flammarion, 1985.
- KUBIN**, Alfred, *Le travail du dessinateur*, Allia, 2015.
- LAUTRÉAMONT**, Isidore Ducasse, dit le Comte de, *Les chants de Maldoror*, Jean-Claude Lattès, Paris, 1987.
- MICHAUX**, Henri, *L'infini turbulent*, Mercure de France, Paris, 1964.
- MICHAUX**, Philippe Alain, *Comme le rêve le dessin*, Editions du Centre Pompidou/Editions du Louvre, Paris, 2005.
- MANDELROT**, Benoit, *Les Objets fractals : forme, hasard, et dimension*, trad., Flammarion, 1973.
- OFFRAY DE LA METTRIE**, Julien, *L'homme-machine*, Mille Et Une Nuits, mars 2000.
- PEIRY**, Lucienne, *L'Art Brut*, Flammarion, Paris, 1997.

**PEREC**, George, *Espèces d'espaces*, Galilée, 2000.

**RIMBAUD**, Arthur, *Les cahiers de Douai*, les Editions de Londres, 2011

**SOLLERS**, Philippe, *Les Passions de Francis Bacon*, Gallimard, 1996.

**SZEEMANN**, Harald, *Écrire les expositions*, Lettre Volée, Bruxelles, 1996

**WITTIG**, Monique, *Le corps lesbien*, Minuit, Paris, 1973.

## Catalogues d'exposition

**DÉSANGE**, Guillaume et **GUENIN**, Hélène (dir.), *Erre, Variations labyrinthiques*, catalogue de l'exposition, septembre 2011.

**FAUPIN**, Savine, **BOULANGER**, Christophe, **PIRON**, François (dir.), *Habiter poétiquement le monde*, catalogue de l'exposition du 25 septembre 2010- 30 janvier 2011, LaM, septembre 2010.

**BRUNO** Giuliana, **CELANT** Germano, **MACEL** Christine, **HORN** Rebecca, **SCHMIDT** Katharina, **SPECTOR** Nancy, *Rebecca Horn*, catalogue de l'exposition, Musée de Grenoble en collaboration avec le Guggenheim Museum New York, 4 mars - 28 mai 1995, Réunion des Musées Nationaux, 1995.

**KLEE**, Paul, catalogue d'exp., Fondation Pierre Gianadda, Martigny, 1985.

**LE BRUN**, Annie, Sade. *Attaquer le soleil*, catalogue de l'exposition, Gallimard, 2014

## Articles

**LAMY**, Jérôme, « Umberto Eco, Vertige de la liste », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique* [En ligne], 116-117 | 2011, mis en ligne le 01 janvier 2014. URL : <http://chrhc.revues.org/2419>

**MALDONADO**, Guitemie, « Lignes de force et lignes de fuite. Paysage provisoire du dessin contemporain », *Roven, Revue critique sur le dessin contemporain*, n° 1, avril 2009.

**E.HAMMING**, Jeanne, « Dildonics, Dykes and the Detachable Masculine », *The European Journal of Women's Studies*, 2001.

## Références radiophoniques

**ARTAUD**, Antonin, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, création radiophonique enregistrée le 28 novembre 1948, K éditeur, 1948. Textes lus par Maria Casarès, Roger Blin, Paule Thévenin et Antonin Artaud.

**GUÉRIN**, Olivier, *philosophie du réseau : Le rhizome, Deleuze et Guattari*, diffusée le 25 novembre 2013 sur France culture.

# Index des notions et des noms propres

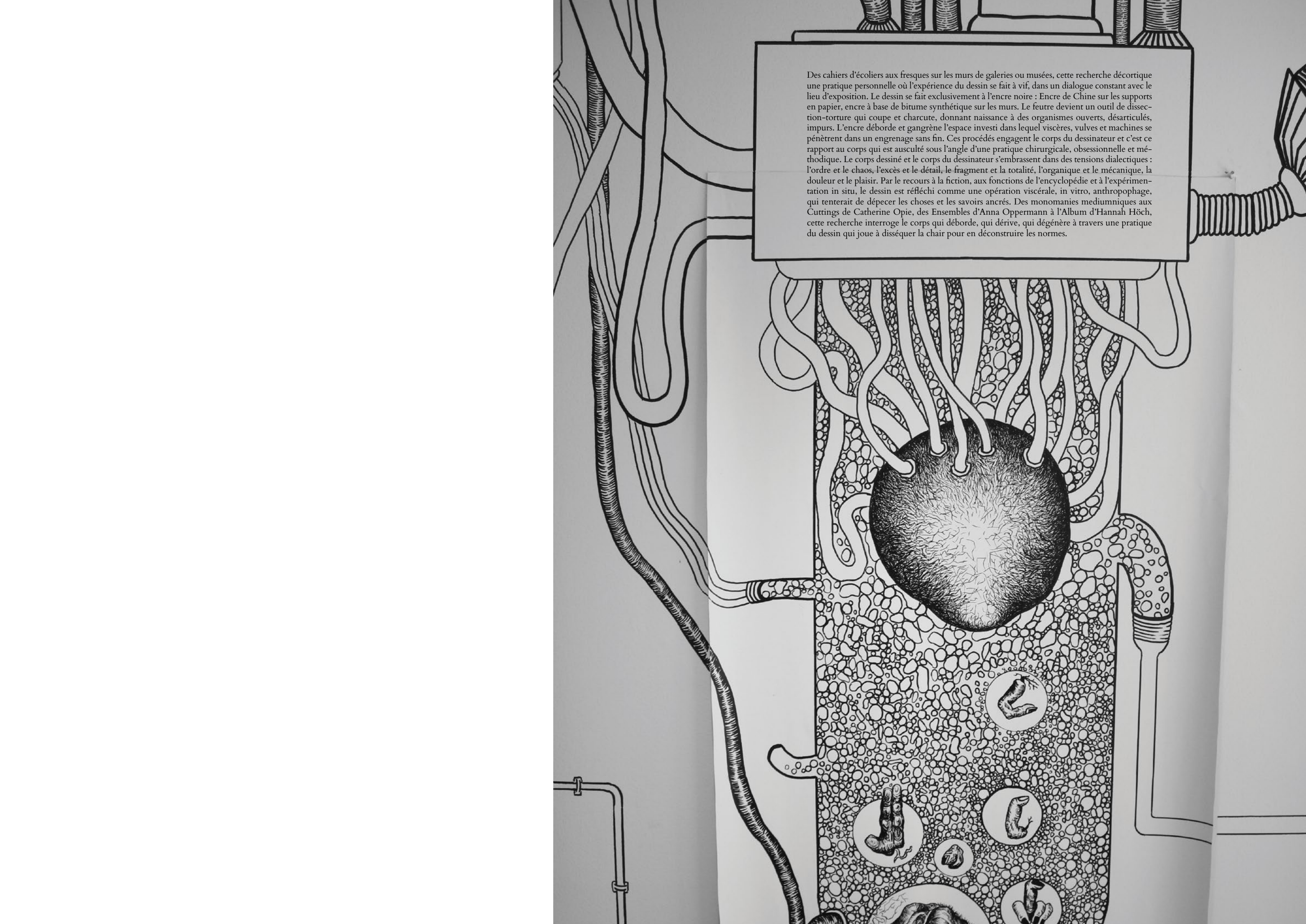
## Index des noms propres

**Alighieri**, Dante : 45, 93  
**Al-Zahrawi** : 80  
**Artaud**, Antonin : 12, 34, 35, 36, 37, 49, 54, 61, 104  
**Araki**, Nobuyoshi : 66  
**Bacon**, Francis : 61, 63, 64  
**Barthes**, Roland : 15, 24  
**Basquiat**, Jean-Michel : 17  
**Bataille**, George : 12, 66, 74, 75  
**Baudelaire**, Charles : 65  
**Borges**, Jorge Luis : 16, 18, 45, 93, 96, 104  
**Bosch**, Jérôme : 12, 66, 67, 81, 87, 93, 104  
**Burden** Chris : 47, 72  
**Buren**, Daniel : 16, 17  
**Bruna**, Denis : 81  
**Cheval**, Ferdinand : 38  
**Christo** : 17  
**Darboven**, Hannah : 53, 95  
**De Nerval**, Gerard : 34, 38, 80  
**De Vinci**, Léonard : 66, 67, 75, 80  
**Deleuze**, Gilles : 14, 22, 46, 54, 60, 68, 90, 93, 104  
**Del Piombo**, Sebastiano : 47, 66  
**Didi-Huberman**, George : 47  
**Dix**, Otto : 68  
**Duchamp**, Marcel : 10  
**Eco**, Umberto : 45  
**E. Hamming**, Jeanne : 64  
**Ernest Pignon-Ernest** : 17  
**Escher**, Maurits Cornelis : 45  
**Foucault**, Michel : 45, 54, 55, 82, 83, 93  
**Grimault**, Paul : 53  
**Haraway**, Donna : 13, 23, 52, 54, 55, 58, 82  
**Höch**, Hannah : 3, 95, 96  
**Hokusai** : 23  
**Horn**, Rebecca : 79  
**Huysmans**, Joris-Karl : 93  
**Jodorowski**, Alejandro : 12  
**Journiac**, Michel : 72, 85, 91  
**Kafka**, Franz : 48  
**Kandinsky**, Vassily : 47  
**Klee**, Paul : 17  
**Klein**, Yves : 13  
**Klossowski**, Pierre : 30  
**Kusama**, Yayoi : 13  
**Lang**, Fritz : 53  
**Lautréamont**, Comte de : 68  
**Luca**, Guerasim : 12  
**Malevitch**, Kasimir : 47  
**Mapplethorpe**, Robert : 72  
**Matisse**, Henri : 10  
**Michaux**, Henri : 34, 80, 124  
**Michel-Ange** : 17  
**Mishima**, Yukio : 72  
**Molinier**, Pierre : 66, 91, 92  
**Munch**, Edward : 63  
**Musafar**, Fakir : 52  
**Nietzsche**, Friedrich : 35, 78  
**Nitsch**, Hermann : 78  
**Offray De La Mettrie**, Julien : 52  
**Oppermann**, Anna : 3, 23, 24, 25, 26, 28

**Opie**, Catherine : 3, 66, 82, 85, 88, 96, 97, 101, 104  
**Pane**, Gina : 48, 66  
**Pasolini**, Pier Paolo : 12, 48, 66  
**Passeron**, René : 94  
**Perec**, George : 39, 45, 93  
**Préciado**, Beatriz : 13, 55  
**Prévert**, Jacques : 53  
**Rivera**, Diego : 17  
**Rodin**, Auguste : 65  
**Rimbaud**, Arthur : 90, 91  
**Sacher-masoch**, Léopold : 47  
**Scott**, Ridley : 53  
**Seraphini**, Luigi : 55  
**Smith**, Hélène : 34  
**Stelarc** : 53, 54, 89  
**Schwarzkogler**, Rudolf : 92, 98  
**Shwitters**, Kurt : 38  
**Sollers**, Philippe : 63  
**Suter**, Batia : 53  
**Szeemann**, Harald : 13, 17  
**Topor**, Roland : 12  
**Warburg**, Aby : 53  
**Witkin**, Joel-Peter : 63, 64, 89, 90, 91  
**Wittig**, Monique : 59

## Index des notions

anti-savoir : 26, 68, 94, 100  
contamination : 15, 16, 17, 18, 22, 23, 29, 37, 48, 80, 105  
corps-machine : 3, 9, 12, 13, 16, 19, 40, 48, 49, 52, 53, 55, 58, 59, 63, 64, 68, 73, 79, 90, 94, 104  
corps sans organe : 9, 16, 48, 49, 54, 59, 64, 68, 80, 90, 101, 104  
cyborg : 3, 13, 23, 40, 52, 53, 54, 55, 58, 64, 70, 82, 89  
déconstruction : 13, 14, 26, 38, 45, 48, 60, 68, 70, 80, 82, 92, 93, 94, 96, 97, 100, 101, 104, 105  
déterritorialisation : 54, 60, 64, 68  
fiction : 10, 13, 14, 16, 18, 23, 39, 40, 52, 53, 54, 55, 58, 59, 66, 68, 82, 96, 100, 101, 104, 105  
fragment : 12, 13, 22, 23, 26, 28, 46, 55, 64, 82, 92, 93, 95, 96, 97, 101, 104  
in situ : 10, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 23, 25, 29, 30, 31, 38, 40, 41, 46, 49, 50, 55, 65, 80  
glossolalie : 34, 35, 104  
hétérotopie : 82, 96, 101  
holistique : 19, 21, 17, 76  
labyrinthe : 14, 16, 22, 34, 39, 41, 44, 45, 48  
monomanie : 3, 9, 16, 30, 31, 66, 104  
queer : 3, 5, 13, 54, 55, 65, 70, 82, 85, 86, 88, 90, 93, 104  
obsession : 12, 13, 14, 15, 16, 34, 38, 46, 59, 63, 66, 67, 80, 82, 88, 104  
rhizome : 14, 16, 22, 39, 46, 104  
sadomasochisme : 48, 66, 70, 104  
reterritorialisation : 60, 64, 68



Des cahiers d'écoliers aux fresques sur les murs de galeries ou musées, cette recherche décortique une pratique personnelle où l'expérience du dessin se fait à vif, dans un dialogue constant avec le lieu d'exposition. Le dessin se fait exclusivement à l'encre noire : Encre de Chine sur les supports en papier, encre à base de bitume synthétique sur les murs. Le feutre devient un outil de dissection-torture qui coupe et charcute, donnant naissance à des organismes ouverts, désarticulés, impurs. L'encre déborde et gangrène l'espace investi dans lequel viscères, vulves et machines se pénètrent dans un engrenage sans fin. Ces procédés engagent le corps du dessinateur et c'est ce rapport au corps qui est ausculté sous l'angle d'une pratique chirurgicale, obsessionnelle et méthodique. Le corps dessiné et le corps du dessinateur s'embrassent dans des tensions dialectiques : l'ordre et le chaos, l'excès et le détail, le fragment et la totalité, l'organique et le mécanique, la douleur et le plaisir. Par le recours à la fiction, aux fonctions de l'encyclopédie et à l'expérimentation in situ, le dessin est réfléchi comme une opération viscérale, in vitro, anthropophage, qui tenterait de dépecer les choses et les savoirs ancrés. Des monomanies médiumniques aux Cuttings de Catherine Opie, des Ensembles d'Anna Oppermann à l'Album d'Hannah Höch, cette recherche interroge le corps qui déborde, qui dérive, qui dégénère à travers une pratique du dessin qui joue à disséquer la chair pour en déconstruire les normes.