



HAL
open science

Inquiétante Domesticité

Sophie Aveline

► **To cite this version:**

| Sophie Aveline. Inquiétante Domesticité. Art et histoire de l'art. 2017. dumas-01596466

HAL Id: dumas-01596466

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01596466v1>

Submitted on 27 Sep 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.

Université Paris 1 Panthéon Sorbonne

UFR 04. Arts et Science de l'art

Création et Plasticités Contemporaines

Mémoire de Master II

Inquiétante Domesticité

Sophie Aveline

Sous la Direction de Michel Sicard

Mai 2017

« Faire le ménage c'est effacer les traces de la mort »

La Cloche de détresse

Sylvia Plath

Résumé

Ce mémoire observe les relations du féminin avec la souillure domestique, en quoi cette « souillure » : poussières, ordures, salissures ... peut « déteindre » sur la femme et la rendre inquiétante. La souillure, comme ce qui est sacré, doit être éloignée et la femme (dans les activités d'entretien) doit demeurer effacée ; rien de ce qui est en contact avec ce que nous définissons comme sale, ne doit rester visible. Ce travail s'appuie sur des textes théoriques, anthropologiques et psychanalytiques qui analysent notre rapport à l'abject dans la sphère domestique, et sur des œuvres de plasticiens contemporains qui interrogent le secret de ces contacts et leurs retombées sur l'identité féminine, entre pureté et impureté. Certains artistes inversent notamment ce rapport entre pur et impur, et exposent ce qui devrait rester caché. « L'apparition » d'objets comme des éponges souillées, des plumeaux, des gants en plastique... éveillent un certain dégoût et une inquiétude, une émotion parfois libératrice qui est le point de départ de ce travail.

This dissertation examines the relations between women and domestic dirt, in which way this dirt may stains women and turns them uncanny. During archaic times, women should be kept away from dirt and sacred objects because of their dangerous symbolic power. This power doesn't exist anymore in our modern societies, although the mystery is still affecting women identity because of the contact they have with dirt in their day-to-day housework.

This research is based on anthropologic and psychologic works, as well as on contemporary art practices mainly concerned with the abject and the uncanny in regard with domesticity.

Notions et concepts

Notions

Le féminin

Féminin est ici préféré à femme, en écho aux théories du genre selon lequel le sexe n'est pas une notion anatomique. Cette notion est confrontée à celle d'essentialisme, qui attribue au féminin et au masculin des différences d'essence : le féminin serait naturellement plus accueillant, empathique, concret, maternel, et le masculin plus combatif, plus abstrait, tourné vers l'extérieur... L'essentialisme a souvent pour conséquence la discrimination des femmes dans le monde, les subordonnant à des tâches perçues comme ingrates, et leur interdisant de participer aux décisions économiques et politiques.

Au sein du féminisme s'opposent deux courants. L'un universaliste et anti-essentialiste, qui, à la suite de Simone de Beauvoir, défend l'égalité des hommes et des femmes. L'autre représenté par Antoinette Fouque qui pense que les femmes sont biologiquement différentes des hommes, leur sexe est accueillant, et créateur, supprimer cet aspect c'est priver la femme de son sexe.

Bien que féministe, le sujet n'aborde pas en profondeur les questions d'inégalité, ni les controverses psychanalytiques, mais la survivance du mystère autour de la féminité. Le pouvoir du féminin : mystique, obscur, ou son impouvoir, en s'appuyant sur les travaux d'anthropologues. Il ne sera pas question de défendre l'universalisme ou l'essentialisme, mais d'observer à partir de l'art contemporain, et de façon critique, l'impact d'une vision négative du féminin. L'essentialisme dans son aspect archaïque ainsi que les traces inconscientes du sexuel psychique féminin, selon la théorie freudienne, redouté chez les deux sexes : envie de pénis et passivité.

La théorie sexuelle de Freud s'appuie sur la différence des sexes et leurs perceptions psychiques : le sexe féminin, fente, faille inquiétante, en opposition au phallus qu'il menace de castration, de perte. Les attributs de son sexe, ses pouvoirs, ses mystères, les inquiétudes qu'il provoque, font de la femme « le continent noir » chez Freud.

Souillure et impureté¹

Ces deux notions se fondent en opposition à ce qui n'est pas souillé, ce qui est pur. Elles donnent un premier partage à une structure symbolique, c'est la base d'un ordre. Historiquement, certains aspects de la féminité sont associés à la souillure : les menstrues, les gestations, les relations sexuelles. La femme (dans la pensée archaïque) est un intermédiaire dangereux entre le pur et l'impur.

Les zones de partages sont parfois floues et fluctuantes dans l'espace et le temps. Elles se sont profondément imprimées dans notre psychisme, et continuent de nous structurer, parfois sans que l'on comprenne leur origine. Notre tendance est de ne pas trop s'en approcher, de les faire disparaître, de les mettre loin. Une des propriétés de la souillure est d'être contagieuse, toucher le souillé souille. La souillure transfigure, dégrade, dénature, disqualifie. Elle représente un danger.

L'abject

Ab-ject signifie jeter hors de, mettre loin de soi, ou hors de soi, pour Julia Kristeva. Réaction plus que réflexion, affect plus que sentiment. C'est notre corps qui réagit.

Carole Talon Hugon, qui analyse l'importance du dégoût dans l'art contemporain, s'appuie sur les découvertes du neurologue Antonio Damasio :

Les circuits neurologiques de la réaction ne sont pas les mêmes que ceux du jugement. (...) [Cela permet d'expliquer] l'irrationalité des émotions en général. [Parce que, le dégoût, fait partie] des émotions contrôlées par le système limbique. Elles résistent à l'annulation qui pourrait venir d'un système cognitif de plus haut niveau. (...) le système limbique [est] le siège des émotions dites primaires, dont le dégoût fait partie. (...) [Damasio soutient que] nous sommes programmés par l'évolution pour des réponses rapides à des objets qui présentent un danger ou une nocivité si nous les touchons ou les ingérons.²

Carole Talon-Hugon analyse ce qui définit l'abject et ce qui se passe dans notre cerveau et dans notre comportement quand nous sommes confronté à une vision ou un contact avec une matière abjecte. Il semblerait que l'abject, nous frappe par surprise et violemment, sans que le jugement puisse intervenir, il s'agit d'une réaction plus que d'une perception. L'abject ne

¹ Inspiré de l'ouvrage de Mary Douglas, *De la Souillure*, Paris, La Découverte & Syros, 2001.

² Carole Talon-Hugon, *Goût et dégoût*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 2003, p. 103.

sollicite pas notre attention, en quelque sorte il nous pique au vif. Il serait devenu « la forme contemporaine de l'informe ».

L'abject, « une émotion archaïque, non intellectualisée, une réaction immédiate, viscérale et incontrôlable, (...) touche non à la sphère des valeurs morales, mais à quelque chose de plus archaïque et de vital. »³

L'esthétique s'intéresse au goût et à l'absence de goût, (...) elle laisse le dégoût aux théoriciens des émotions. (...) Pourtant le dégoût pourrait bien être une notion qui intéresse l'esthétique, (...) [en effet], il y a une place dans l'esthétique pour une *esthétique*, qui, elle, s'occupe de la réception sensible des œuvres.⁴

On mettra en relation l'émotion que provoque l'abject et la permanence du sacré (en tant qu'agir irrationnel) dans le monde moderne.

L'abject sera également abordé en relation avec le refoulé freudien. Il y a, chez Freud, une relation entre le sale, la sexualité et la féminité : le fait que la femme apparaisse comme souillure permet l'acte sexuel selon Freud. L'homme pour dépasser l'interdit de l'inceste, ne doit pas pouvoir faire correspondre l'image de la mère à l'image de la relation sexuelle.⁵

La laideur

Est une notion qui a des points communs avec l'abject mais ne la recouvre pas, en effet alors que l'abject provoque une émotion violente et un rejet, la laideur est supportable bien que dérangeante. Elle est le pendant de la notion de beauté, d'harmonie et de perfection spirituelle. Elle convoque la notion d'informe, c'est-à-dire la remise en question de notre univers codifié, par l'apparition de formes déstabilisantes et dérangeantes.

La domesticité

Cette notion, ici, concerne l'environnement de la vie privée. Elle ne se limite pas à la sphère familiale, ni à la notion de « maîtresse de maison », ou de « femme d'intérieur », ou de « ménagère », elle cible les activités qui tournent autour de l'entretien de nos lieux de vie.

³ *Ibid.*, p. 93.

⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁵ Sigmund Freud, *La Vie sexuelle* [1969], Paris, PUF, 1999. Chapitre II : *Sur le plus général des rabaissements de la vie amoureuse.*

Concepts

Inquiétante étrangeté

Il s'agit d'un concept freudien qui touche un territoire difficile à définir, il regroupe les émotions angoissantes qui s'élèvent en nous alors que nous nous situons dans une intimité habituellement rassurante. Au sein du familier l'étrange peut surgir et nous envahir. Freud analyse l'apparition de ce malaise qui nous absorbe comme étant un retournement de la situation de dépendance du nouveau-né vis-à-vis de sa mère ou de son substitut. L'inquiétude apparaît dès les premiers temps de la vie quant aux risques liés à la dépendance. Mais ces émotions sont refoulées dans notre psychisme archaïque.⁶

Ce concept est lié à l'angoisse de castration, lui-même lié à la féminité, dans la théorie freudienne.

Violence symbolique

Est un concept inventé par le sociologue Pierre Bourdieu, pour désigner la subordination des femmes à certaines règles patriarcales et machistes, qui continuent leur cheminement symboliquement, dans une société où cette subordination est ouvertement combattue. Il explique que la discrimination demeure car son mode d'apparition a été effacé, « deshistorisé ».

« J'ai toujours vu dans la domination masculine, et la manière dont elle est imposée et subie, l'exemple par excellence de cette soumission paradoxale, effet de ce que j'appelle la violence symbolique, violence douce, insensible, invisible pour les victimes mêmes, qui s'exerce pour l'essentiel par les voies purement symboliques de la communication et de la connaissance ou, plus précisément, de la méconnaissance, de la reconnaissance ou, à la limite, du sentiment. »⁷

La violence symbolique est donc une contrainte (culturelle), qui s'est inscrit dans notre corps biologique, le retrait des femmes de l'espace décisionnel est une vision arbitraire qui a pris le pli du naturel.

⁶ Sigmund Freud, *L'inquiétant Familier* [1919], Paris, Editions Payot & rivages, 2011.

⁷ Pierre Bourdieu, *La Domination masculine*, Paris, Seuil, 1998, préambule.

Care

Ce concept fait suite à la notion de domesticité, le concept de care est bien plus large que le simple entretien de nos habitations. C'est un concept récent, qui s'est révélée d'abord aux Etats Unis, grâce à la philosophe américaine Carol Gilligan, qui prend la mesure des affects dans les choix moraux féminins, contre les théories abstraites masculines. La notion de Care, interroge le rôle et la place des femmes dans les activités de soin apportée aux autres à travers le monde.

(...) la sollicitude reste le plus souvent considérée comme une affaire d'intimité, au mieux de voisinage, dont la possession relève de cet être aux « vertus » privées par excellence que serait la femme.⁸

Ce qui sera retenu, dans cette recherche, c'est le fait que ce « soin » apporté dans les habitations, est encore et souvent, spontanément et gratuitement, pris en charge par « le féminin ».

⁸ Fabienne Brugère, *Le Sexe de la Sollicitude*, Lormont, Le Bord de l'eau, 2014, p. 13.

Table des matières

Introduction.....	9
1 Les gestes d’effacement, les secrets de l’espace domestique ...	13
1.1 Effacer un processus naturel, le devenir Ikea de l’intime	14
1.1.1 Effacer les traces du vivant : intérieurs laboratoires	14
1.1.2 Effacer le désordre, effacer le temps, espaces déconnectés du vivant.....	17
1.1.3 Cacher les objets qui gardent la trace du souillé. Les dangers domestiques.	27
1.2 Effacer l’autre.....	33
1.2.1 Le service de l’effacement.....	33
1.2.2 L’autre qui efface.....	35
1.3 Aliénation liée à l’effacement.....	36
1.3.1 Brouillage de la relation au temps et à l’espace	36
1.3.2 Effacement de la femme qui efface	42
1.3.3 Dépossession et vertige	45
2 Domesticité et archaïsme, le « ménage » et l’angoisse de mort	53
2.1 Pouvoir du déchet	53
2.1.1 L’abject et le sacré.....	53
2.1.2 Puissances archaïques, pouvoir du contact et matiérisme.....	58
2.1.3 La femme suspecte, « conducteur » de l’abject	63
2.1.4 Le pouvoir archaïque du déchet et l’Unheimlich	71
2.2 Souillure et magie domestique	78
2.2.1 La souillure de l’autre	78
2.2.2 L’autre vulnérable	81
2.2.3 La femme Unheimlich	83
2.2.4 Déclassement social	90

2.3	L'archaïque rempart contre l'hygiénisme technologique.....	92
2.3.1	Domesticité : lieu de survie de l'organique face à l'asepsie généralisée.....	92
2.3.2	La femme, tachée d'organique, altérité, rempart contre le technologique refroidissant	94
2.3.3	Art et traçabilité	95
3	Fantasme d'un espace inversé et décalé	98
3.1	Formes inversées.....	99
3.1.1	Usure, décomposition, vie souterraine.....	99
3.1.2	Aux confins du sans limite.....	107
3.1.3	Le désordre.....	114
3.2	Espace transitionnel et bricolage artistique	117
3.2.1	Jouer la matérialité interdite, hétérogénéité, l'hybride	119
3.2.2	Mise en scène de la catastrophe.....	127
3.2.3	Être ailleurs, domesticité, nomadisme et ligne de fuite	133
	Conclusion	136
4	Bibliographie.....	137
4.1	Ouvrages Généraux et Théoriques.....	137
4.2	Références Littéraires, Monographies et Livres d'Art.....	138
4.3	Références Numériques	139

Introduction

Cette recherche se propose de retrouver, à travers une observation des gestes de la femme dans l'entretien des espaces d'habitation, la survivance d'une perception archaïque du féminin. L'orientation de mes recherches vient en effet de l'intérêt pour la persistance, dans les pays les plus « évolués », d'une vision, sous certains aspects, archaïque de la femme. Les expériences de la domesticité nous affectent de différentes manières, nous les associons souvent à la féminité. La femme, dans les mentalités à dominante rationnelle, demeure étrange, elle conserve un lien avec le pouvoir abject du déchet. Pour l'anthropologue Lévi-Strauss, la « pensée sauvage » se caractérise par l'« interpénétration entre le jugement et l'affectivité ». « Tandis que la pure logique réduit l'expérience aux éléments abstraits, la mentalité archaïque resterait concrète, proche de la réalité telle qu'elle est sentie et vécue par le sujet. »⁹. Faire ressortir que dans un monde hyper technologique, transparent, scientifique, égalitaire, des zones impensées sont entretenues ; la crainte irrationnelle du vivant continue de frapper la féminité et de la tenir à l'écart du pouvoir et proche du mystère de la vie et de la mort. Il semble que le religieux poursuive son chemin de façon souterraine, attribuant à la femme le rôle de nettoyeuse des angoisses liées à la perte. Dans les pays démocratiques à fort développement économique, la femme continuerait-elle à faire peur ?

Sur le plan philosophique, la réflexion sur le féminisme ne se réduit pas à la femme-maison, à la sphère domestique, la pensée philosophique questionne la théorie américaine du genre : le genre ne coïncide pas avec le sexe, la femme ne coïncide pas avec le féminin. Les attributs du féminin n'appartiennent pas exclusivement au sexe féminin. Catherine Malabou, dans *Changer De différence, le féminin et la question philosophique*, fait le point sur les différentes approches en analysant la pensée de Derrida et de Levinas :

Pourquoi le féminin ? (...) L'inviolable n'est-il pas partout figuré (...), par l'innocence partout où elle s'offre, la fragilité de l'enfant, de l'étranger, de la victime, de l'animal ? « Il y a là une implacable configuration, dit Derrida, féminité enfance, animalité, irresponsabilité. ». Ce n'est pas une vie, mais le vivant de la vie, le minimum souffrant, le trésor de la nudité, de la précarité, de l'immun, qui forment l'inviolable. (...) Pourquoi appeler féminin ce trésor du vif ? (...) Et en même temps pourquoi pas ? (...) Qu'est-ce que le féminisme s'il faut en effacer son point source, la femme ? De l'autre côté, il est vrai, si le féminin est défini en référence à l'étant qui « reste à la maison » ou à celui qui n'a pas de phallus, l'origine pré-éthique de l'éthique est définitivement suspecte...¹⁰

⁹ Jean Cazeneuve, *Archaïque Mentalité*,

<http://www.universalisedu.com/encyclopedie/mentalitearchaique/04/2017>.

¹⁰ Catherine Malabou, *Changer de différence, le féminin et la question philosophique*, Paris, Galilée, 2009, p. 44.

La question du féminin est un sujet ouvert, la motivation dans cette recherche plastique n'est pas de trancher, mais de se situer dans cette marge remuante, et de proposer de nouvelles formes à ce courant. Raeda Saadeh se fait photographier en train de passer l'aspirateur en pleine nature, au milieu d'un paysage de haute montagne ; cette image a confirmé mon intérêt pour le déplacement de certains rituels domestiques à l'extérieur, comme « mettre la table » sur une route, en milieu urbain ou naturel. Faire apparaître ces gestes en creux, en les portant ailleurs, à l'extérieur, où ils deviennent visibles et choquants. Là où on ne les attend pas. Ces formes ne sont pas dénuées de revendications :

Catherine Malabou écrit :

(...) Mettre fin à la longue tradition d'exclusion et de subordination des femmes, de leur rejet hors de la sphère éthique, justement, de la pensée, de l'ontologie. Elire le féminin, c'est évidemment faire justice aux femmes, transgresser le « phallogentrisme » par la promotion de ce qu'il a toujours piétiné.¹¹

Cette plasticité aborde la question du féminin (non forcément sexué), à partir du contact que la majorité des femmes ont avec les déchets, les conséquences symboliques de ce contact, (avec des matières qui ne nous laissent pas indifférents) et leur part active dans la mise à l'écart du féminin, dans sa stigmatisation dans le sens d'une irrationalité archaïque.

Montrer ce que veut dire faire le ménage, plutôt que de « l'euphémiser », ne pas en parler en termes de pénibilité pour lui accorder une valeur « virile », mais montrer le rapport au monde qu'il présuppose, le rapport au vivant et à la mort et les conséquences d'un tel rattachement des « filles » à cette réalité. Le but n'étant pas un problème de partage des tâches mais de signification de ces tâches, sur un plan symbolique. De la violence cachée des actions ménagères, de la pression qui s'exerce au sujet de ces questions. La mode, en matière de « care », est de se pencher sur les aidants, leur souffrance, les conséquences de leur abnégation, ou au contraire de leur « ras-le-bol ». Le but étant de faire en sorte qu'ils trouvent leur compte dans ces activités.

La tendance est de ne jamais se pencher vraiment sur l'horreur de certains métiers qui « épongent l'insupportable ». Ne sommes-nous pas devenus de grands effrayés des choses matérielles et vivantes. Joseph Beuys qui cherche à retrouver le sens des activités humaines répond dans *Qu'est-ce que l'art ?* À la question de Volker Harlan : « Peut-être qu'une femme au foyer pourrait faire dans sa cuisine exactement les mêmes expériences que celles que vous avez faites dans les dessins ? » Beuys : « Oui, oui, c'est vrai, (...) Ce qu'il y a de pire aujourd'hui, c'est la façon dont les gens sont installés dans leurs logements. (...) C'est effrayant ; c'est

¹¹ *Ibid.*, p. 23.

tellement important, c'est capital, la façon dont les gens vivent et sont logés. (...) Tout ce qu'il y a là [dans la maison] c'est vraiment terrible, il faudrait aller voir ça, en parler et regarder. »¹²

C'est le sens de mon travail : l'effroi refoulé devant les tâches domestiques.

Depuis le tournant du 20ème siècle, de nombreux artistes, cherchent à réinsuffler le laid dans l'art, l'autre, le monstrueux, le déchet, le spontané, la forme en devenir. Mes travaux s'inscrivent dans cette chaîne, ce courant parallèle et marginal qui ne cesse de trouver les moyens de s'engager pour mettre au jour ce qui devrait rester caché.

Explorer, mettre à l'épreuve le féminin à partir des conséquences de son confinement aux tâches domestiques, observer les aspects négatifs de la perception archaïque de la féminité. Ce familier qui est en nous de façon si ancienne et si étrange. La recherche porte sur la présence anachronique de l'archaïque, dans la vie pratique des femmes aujourd'hui. Les femmes ont en effet pour fonction « naturelle » de maintenir une certaine forme d'ordre dans les lieux privés et, surtout, ce type de gestes doit se faire dans le secret, et ne pas se voir. C'est cette invisibilité de l'action domestique qui motive mes recherches et mes réalisations plastiques. Ce qui est soustrait à la vue ayant peut être un sens ou un pouvoir certain et craint. Le silence, la propreté, l'effacement exigé de la femme accueillante qui œuvre à libérer l'espace, à permettre à l'autre de se sentir chez lui, au détriment de sa propre substantialité, de son enracinement. Aboutissement de siècles d'organisation patriarcale, dont les marques sont toujours effectives à travers le monde, comme le met en lumière la théorie du « care ».

Evoquer le féminin « en acte », à travers une image encore opérante de la féminité qui « gère » les urgences du quotidien, notamment la gestion des déchets, de la « saleté », de l'invasion du corps de l'autre, dans un espace qui doit correspondre à certains critères d'accueil et de confort. Il s'agit donc du quotidien le plus banal, dans sa matérialité dérangeante. Sortir du placard ce qui devait y rester caché, en explorer ses relations avec l'identité féminine.

¹² Joseph Beuys, Volker Harlan, *Qu'est-ce que l'Art ?*, Paris, L'Arche, 2003, p. 52.

Première partie

On questionnera d'abord la femme dont « la fonction » est d'effacer, discrètement et presque naturellement ce qui nous dérange. Nous essaierons de saisir les différentes transformations que ces « activités » produisent sur l'identité féminine, son effacement, son aliénation, ses pertes de repères. Nous observerons les objectifs symboliques de la propreté, l'effacement du vivant, de l'autre, et finalement de soi. Ce regard, passera par des textes de deux sociologues : Jean Baudrillard et Jean-Paul Kaufmann, qui ont analysé les comportements féminins au quotidien, et les œuvres de plusieurs artistes contemporaines : Martha Rosler, Raeda Saadeh, Mona Hatoum, Julia Fullerton Batten, Cécile Chaput, entre autres.

Deuxième partie

Nous mettrons, en quelque sorte « à la question », ces objets abjects, interfaces entre l'acceptable et le rejeté, en les considérant comme magiques, habités du pouvoir archaïque du féminin, et offrant une représentation du féminin inquiétant. Toucher, sera entendu ici comme contamination, passage, transmission. Une façon d'être imprégné, transformé, symboliquement ou réellement par une matière plus ou moins abjecte avec laquelle certaines personnes se mettent en contact, se compromettent, sont perçues en quelque sorte comme « co-substantielles » aux déchets.

Cela en recoupant les ouvrages de l'historien de l'art Georges Didi-Huberman et de l'anthropologue, spécialiste de « la souillure », Mary Douglas, ainsi qu'en analysant notamment les œuvres de Louise Bourgeois, D'Annette Messager et de Sophie Calle.

Troisième partie

Nous verrons comment de nombreux artistes contemporains, utilisent, mettent en scène ou fabriquent des objets, à partir de cet univers troublant que constituent les « salissures » du quotidien. Rejouer, ce qui se passe dans les contacts du domestique abject pour saisir quelque chose et le regarder. Se mettre devant nos propres phobies, non pas pour les faire disparaître, mais au contraire les faire jouer, à la manière du jeu qui s'effectue, selon D.W. Winnicott, dans l'aire transitionnelle. Cet espace qui nous permet de « manipuler » ce qui nous échappe dans la réalité. Il s'agit de mettre à distance la raison pour faire jouer le jeu puissant de l'abject sur nos affects ; comment une attitude artistique peut faire remonter cette inquiétude familière, cet abject domestique, angoisse de la relation familière au monde.

En écho à ces travaux d'artistes, et comme en « conversation » avec ceux-ci, je présenterai mes propres travaux, qui transforment et combinent certains objets de la sphère domestique comme des éponges, des gants, des chiffons. Ces travaux seront accompagnés de mes initiales : S A, de leur titre et de l'année de leur réalisation ou collecte.

1 Les gestes d'effacement, les secrets de l'espace domestique

Nos modes de vie modernes s'orientent vers un hygiénisme de plus en plus strict, nous détachant des aspects germinatifs du vivant. Parallèlement une des orientations de l'art post-moderne pointe l'ambivalence de notre absence de relation au vivant. Les intérieurs privés, lieux de vie de l'intime partagé, répondent à des codes issus d'une adaptation historique, ensemble de règles aujourd'hui véhiculées par les media : l'intérieur n'est plus un intime, refermé sur soi, mais un extérieur que des individus, réels ou virtuels, peuvent partager. La profession d'architecte d'intérieur structure les espaces intimes en fonction de la mode qui est à la suppression des parois, à la transparence. Ces espaces partagent tous la même particularité : ils sont d'une netteté « désertique ».

Cette propreté, « modèle de la femme blanche de classe moyenne américaine », est le paradigme autour duquel, selon Phyllis Palmer, s'est constitué le modèle historique de la féminité¹³. La maison serait devenue le cadre standardisé de la femme parfaite, de l'épouse et de la mère vertueuse.

Plusieurs artistes, notamment américaines, se sont intéressées à cet idéal standardisé de la vie intime, Cindy Sherman, Martha Rosler, Annette Messager. Leur intérêt pour la femme au foyer est une résonance des mouvements féministes des années 70. Elles révèlent souvent les conséquences, que représente l'impératif de subordination à « la bonne tenue » du foyer, pour l'identité féminine. Nos normes sociales ont pour effet une certaine équivalence (discrète) entre la femme et la fonction de domestique. Le domestique est là sans être là, il ou elle est asexué, il ou elle a le statut d'un enfant ou d'un animal de compagnie, tel est la description qu'en fait Georges Vigarello.

Il est présent dans la chambre, empressé et attentif, (...) les statuts du maître et du valet sont trop distants pour que la décence soit menacée. La main servile n'est pas encore celle d'une personne. Aussi neutre que les objets et aussi « familière » que les choses de la maison, elle est totalement incorporée au cadre, (...) mêlée aux ustensiles quotidiens, et bornée. (...) le regard [du valet] ne saurait avoir quelque poids¹⁴

Je tente d'aborder cette problématique en analysant les gestes d'effacement, leur signification par rapport à l'environnement, aux autres, et aux conséquences psychiques de ce repli sur l'intérieur idéal, dans une modernité où l'idéal féminin n'est plus exclusivement

¹³ "Palmer argues that in the United States, the middle-class white housewife, the historically dominant model of femininity, has been constructed around domestic cleanliness: The home has been reified as setting for good women, virtuous wives and mothers." Frazer Ward, *Dirt And Domesticity*, New York, Whitney Museum of American Art, 1992, p. 9.

¹⁴ Georges Vigarello, *Le Propre et le sale*, Paris, Seuil, coll. Point histoire, 1985, p. 105.

centré sur la famille et les tâches ménagères, mais dans laquelle, malgré tout, les femmes restent majoritairement en charge de la gestion des lieux de vie. Ce « travail », ces gestes, ne doivent pas se voir, les objets du contact avec le souillé, sont enfermés dans des endroits en retrait. Il y a une sorte de secret autour de ces objets.

1.1 Effacer un processus naturel, le devenir Ikea de l'intime

« L'homme n'a plus qu'à s'effacer de l'image », « La signature (...) est étrangère à un espace fonctionnel ».¹⁵

C'est ainsi que Baudrillard décrit « les intérieurs modernes », au sein desquels « ce n'est plus (...) l'obsession ménagère traditionnelle : chaque chose à sa place et que tout soit propre. Celle-là était morale, celle d'aujourd'hui est fonctionnelle. »¹⁶

L'espace domestique a changé, d'un espace traditionnel (et oral) on est passé à un espace fonctionnel (phallique et anal), mais comme le précise Jean Baudrillard : « la quotidienneté est encore régie très largement par une praxis traditionnelle. »¹⁷

Cette collision entre une conception de la maison-réception que nous sommes conditionnés à désirer, et qui nous laisse penser « qu'il n'est pas besoin de travailler pour vivre »¹⁸, vision du dépassement de la matérialité et des conflits du monde réel, s'entrechoque avec la vision souterraine, invisible de l'entretien de ces lieux par leurs occupants même, ou des personnes extérieures employées à cet effet.

1.1.1 Effacer les traces du vivant : intérieurs laboratoires

Faire le ménage c'est opposer un faire à un « laisser-faire ». Cette idée du « laisser-faire » pose l'homme comme détaché sur une nature en perpétuelle évolution. C'est une vision platonicienne qui oppose un monde idéal et permanent, inaltérable à un monde en évolution : « Le platonisme (...) n'a pas réservé de place à la matière dans son système : il la regarde comme inessentielle et surtout dangereuse. Elle est liée au devenir (d'où l'instabilité) et au mélange (le désordre). »¹⁹

¹⁵Jean Baudrillard, *Le Système des objets*, Paris, Gallimard, 1968, p. 36.

¹⁶*Ibid.*, p. 41.

¹⁷*Ibid.*, p. 40, note 1.

¹⁸*Ibid.*, p. 65.

¹⁹François Dagognet, *Des Détritus, des déchets, de l'objet*, Paris, Institut Synthélabo, 1997, p. 49.

« Le devenir de l'être vivant n'est (...) pas une altération indifférente, un quelconque devenir : c'est un devenir qui a une intention ; le devenir vécu est orienté, hélas ! Dans le sens du non-être... Telle est l'entropie qui fait du temps vécu une sénescence. »²⁰

Penser les processus naturels comme une menace c'est se situer du côté d'une vision anthropocentrique : la nature est perçue comme « une force étrangère à l'homme », « ce qui est réputé se faire « par nature » est d'abord ce qui se fait sans l'homme »²¹.

Les natures mortes de Sam Taylor Wood « laissent faire » et nous observons avec fascination les transformations progressives que suppose le travail du temps sur le vivant.



Sam Taylor-Wood, extrait de *Still Life*, video, 3'44, 2001
<https://www.youtube.com/watch?v=BJQYSPFo7hk>

²⁰ Murielle Gagnebin, cite Jankélévitch dans *Les Images limites*, Seyssel, Champ Vallon, L'or d'Atalante, 2008, p. 47.

²¹ Clément Rosset, *L'Anti-Nature*, [1973], Paris, PUF, 2016, p. 10.

Effacer la dégradation, la prolifération organique :

La dégradation c'est le signe de la mort, de la perte. La prolifération, le signe de l'envahissement et donc également de la perte. La netteté doit rassurer, en éloignant ce qui rappelle la perte, la diminution ou la mort.

Les découvertes scientifiques et les progrès technologiques propagent l'angoisse de la perte non seulement dans la laideur visible, mais aussi dans l'invisible, mis au jour par les instruments de la science.

L'œil de la science nous dévoile un univers en expansion, de l'infiniment petit à l'infiniment grand, nos imaginaires sont nourris d'une explosion de formes en mouvement. La science, dans sa représentation et son analyse, tant dans le micro que dans le macro, dans sa perception et ses vues accélérées, nourrit nos psychismes d'images nouvelles, et de nouvelles croyances, espoirs ou peurs naissent de ses formes de représentation. La nature n'est plus ce lieu bucolique, paradisiaque, silencieux que l'on regarde par la fenêtre. Il devient le lieu d'un fourmillement incessant, d'une progression constante, la notion d'anthropocène fait de notre espace de vie un lieu vivant avec lequel nous cohabitons, en nous transformant mutuellement, et non une sorte de tapis de jeu de nos désirs. La vulgarisation des recherches scientifiques s'infiltré dans nos modes de perception, nous donnant « des armes » contre les proliférations bactériennes, et en même temps un nouveau territoire pour les angoisses.

Depuis les découvertes de Pasteur, à la fin du XIXe siècle :

Un œil bien instrumenté peut en suivre [du microbe] les itinéraires et les pénétrations. Le microbe matérialise ainsi le risque en l'identifiant. D'où le rôle inédit de la propreté luttant contre des ennemis devenus quantifiables. (...) Reste que cet être multiforme pullulant sur les surfaces colorées, échappe totalement à l'œil nu. Les conséquences sont inévitables : se laver, c'est, comme jamais, travailler sur de l'invisible.

Les « monstres invisibles »

Cette propreté nouvelle déplace le regard : elle efface ce qui ne se voit ni ne se sent. La perception elle-même ne permet plus de déceler le sale. (...) Le soupçon s'étend. Les objets publics sont d'ailleurs les premiers visés ; la tentative de désinfecter au gaz Pictet les livres de bibliothèque, celle d'identifier tout dépôt microbien sur le goulot des fontaines publiques, celle enfin d'inventorier les microbes stagnants dans les bénitiers des églises relèvent d'une même intention : déceler à l'échelle microscopique les contacts « dangereux ». (...) Ces mesures suggèrent l'ampleur du spectre couvert par ces nouvelles prises de conscience. L'objet le plus innocent peut se révéler menaçant. (...) Le lavage glisse à l'asepsie. (...) Un savoir inédit annexe la propreté. (...) Un tel savoir frappe aussi l'imagination.²²

²² Georges Vigarello, *Le Propre et le sale*, Paris, Seuil, coll. Point histoire, 1985, p. 218.

« La cuisine entière perd sa fonction culinaire et devient laboratoire fonctionnel. »²³

La cuisine, même limitée à un point d'eau, un réfrigérateur et un micro-ondes, n'en demeure pas moins un lieu de contact avec le vivant, qui appelle des gestes, des objets qui canalisent la prolifération des germes divers, la pourriture des aliments, les traces générées par les fonctions liées au besoin de se nourrir. Lieu du premier plaisir : être nourri, ce qui en fait un lieu maternel d'abondance, d'appétit surpuissant et sans limite du stade oral (dans une perception traditionnelle) et qui peut devenir un lieu angoissant lorsque les gestes sont vidés de leur sens primaire.

1.1.2 Effacer le désordre, effacer le temps, espaces déconnectés du vivant

La condamnation des transformations du vivant, nous impose de vivre détachés.

« Dans *Les lois*, Platon recommande de bâtir la Cité idéale sur une hauteur, donc, loin de la mer et des fleuves parce que les « denrées » nous arrivent principalement par l'eau et qu'il convient justement de s'en détacher. Vivons sur les sommets ! »²⁴

Les gestes domestiques liés à la vie quotidienne ont pour fonction de faire disparaître les différentes formes d'invasion des processus environnementaux et vitaux. Si un certain effacement est nécessaire à la survie, l'importance que celui-ci prend dans les espaces privés des sociétés à niveau de vie élevé peut être mise en parallèle avec nos pertes de repères. Effacer les traces de la vie, pour permettre l'« épanouissement culturel », « Nous sommes plus libres dans les intérieurs modernes. (...) Les fonctions viscérales s'effacent devant les fonctions culturalisées. »²⁵. Cela signifie également nous couper de la relation au vivant.

Se couper du vivant fluctuant, pour Murielle Gagnebin, c'est se différencier de la laideur :

(...) la laideur, ainsi que la mort, est une menace permanente et inconditionnelle de décomposition de l'organisme. (...). La mort est vraiment la négation instantanée et irréversible de la vie. En revanche la laideur menace la vie, quant à elle, tout autrement. Aussi inéluctable que la mort, la laideur opère non à la limite même du temps, mais dans le temps.²⁶

²³ Jean Baudrillard, *Le Système des objets*, Paris, Gallimard, 1968, p. 64.

²⁴ François Dagognet, *Des Détritus, des déchets, de l'abject*, Paris, Institut Synthélabo, 1997, p. 51.

²⁵ Jean Baudrillard, *Le Système des objets*, Paris, Gallimard, 1968, p. 6.

²⁶ Murielle Gagnebin, *Fascination de la Laideur*, Seyssel, Champ Vallon, L'or d'Atalante, 1994, p. 49.

Murielle Gagnebin montre que nous rejetons le laid, elle part de l'analyse des *Caprices* de Goya qui associe la jeunesse et la vieillesse, crée des monstres et des caricatures, pour nous faire sentir que la laideur nous dérange parce qu'elle nous rappelle notre finitude, notre décrépitude.

De ce point de vue, les actions ménagères sont révélatrices, car elles sont un point de contact entre ce détachement hygiénique, et l'emprise de la laideur, de l'imperfection.

Ce détachement semble être la préoccupation d'Andréa Zittel, qui réalise des petites « chambres » déplaçables, sur roues, qu'elle pose dans des déserts, afin de se sentir « comme à la maison » dans un environnement sauvage. Cocon solitaire, capitonné, avec un toit ouvrant, sorte de repli foetal au sein de la nature, être dehors en restant à l'intérieur, dans un intérieur qui possède les attributs rassurants du « chez soi » chaleureux « propre, fleuri, solitaire ». Se trouver au milieu d'une nature préservée et y transporter un nid protecteur qui permet de tourner son attention sur la lecture. Les œuvres d'Andréa Zittel questionnent le rapport de l'esprit « domestique » et de la nature.

Un chez-soi culturalisé, comme pourrait le décrire Jean Baudrillard. Libérés des nécessités biologiques, les occupants de ces lieux s'adonnent à la lecture ou au dessin. Mais ce lieu est mobile, il ne s'inscrit pas, il se module, il est sans racines. Cela remue les questions d'échanges entre intérieur et extérieur, entre cocon rassurant et ouverture vers l'ailleurs. Les espaces intimes culturalisés sont disposés dans des lieux solitaires, sauvages, à l'opposé de la ville qui a produit cette intimité pensive. Le résultat est légèrement inquiétant, le désir d'évasion est contredit par celui de l'isolement, de l'enfermement. Bien sûr le « travail » intellectuel conduit une autre forme d'évasion, mais il paraît illusoire.



Andréa Zittel, *Encampment*, Arizona, 2012



Andréa Zittel, *Encampment*, Arizona, 2012



Andréa Zittel, *Encampment*, Arizona, 2012

Mitoyen de cet effacement, une dérive, un vide, un décalage avec le vivant.

Le corps est en suspension, il s'efface devant le laboratoire psychique. Extraire les lieux de vie des transformations du vivant est l'objectif des activités liées à l'entretien de ces mêmes lieux. Nous habitons dans des décors, des natures mortes.

Lionel Sabatté balaie la poussière de la station des halles pendant plusieurs années, il dit trouver dans cette poussière de « l'humain »²⁷.



Lionel Sabatté, *Meute de Loups*, Loups en moutons de poussière, structures métalliques
Dimensions variables, 2011, Collection privée

La poussière est cette présence invisible lorsqu'elle est en mouvement dans l'air, et signe d'abandon et d'oubli, lorsqu'elle s'accumule dans les lieux de vie. Cette matérialité du temps qui s'écoule ne doit pas se voir. Sa suppression appartient à la lutte contre la présence renaissante des traces de vie, elle se compose notamment des débris du corps, peau, cheveux, ongles et est convoitée par de nombreux parasites.

Dans le génie du non-lieu Georges Didi-Huberman écrit « (...) le lieu que nous habitons, l'air que nous respirons suffisent à former le porte-empreinte de toutes nos images (...) »²⁸

Le porte-empreinte doit disparaître, seules doivent apparaître des surfaces lisses et brillantes, inaltérables. « Qu'est ce qui n'est pas recouvert d'un enduit [un vernis] lisse et protecteur, capable de réfléchir la lumière (...) ? »²⁹. L'univers domestique (occidental) n'est pas le lieu du mat et du tamisé. Il est plutôt celui de la brillance coupante et de la maîtrise.

²⁷ Propos recueillis lors d'une conférence donné par Lionel Sabatté à la Sorbonne le 5 octobre 2016.

²⁸ Georges Didi-Huberman, *Le Génie du non-lieu*, Paris, Editions de Minuit, 2000, p. 113.

²⁹ François Dagognet, *Des Détritus, des déchets, de l'abject*, Paris, Institut Synthélabo, 1997, p. 66.

On a l'impression que, dans nos univers aseptisés, le tissu est si serré que plus rien ne peut passer ; il faut fissurer ce mur pour voir apparaître le vivant. Michel Blazy explore le plaisir esthétique (et le déplaisir olfactif) de la moisissure. Il questionne notre détachement des processus vitaux (germination, moisissure, proliférations organiques). Certaines de ces œuvres à base de purées de légumes décongelées, étalées sur les murs, inversent nos habitudes d'effacement : son travail de recouvrement utilise le principe de transformation de la matière organique, ses préoccupations sont l'inverse de celles de l'univers domestique : non pas combien de temps faut-il pour que tout soit remis en état, un état arrêté, mais combien de temps faut-il pour que l'état de pourrissement soit suffisant, et comment faire pour qu'il se prolonge, pour que la transformation se poursuive. Ce rapprochement avec l'« anti »-sphère domestique est d'autant plus lié à l'intimité des lieux de vie, concernant Michel Blazy, que ses matériaux proviennent de la cuisine, du traitement des déchets : poubelles, mousses nettoyantes, serpillères.



Michel Blazy, Réactivation du *Mur Poil de carotte* [2000]
Albi, Les Moulins Albigeois, 2002



Michel Blazy, Mop et mousse
Domaine de Chaumont sur Loire, 2012



S A, Balai de Pont vivace, 2015

Le balai de pont sur lequel j'ai fait germer des graines, est une sorte de « sortie » du balai de son placard, la végétation qui pousse à travers lui est le signe de la présence de la vie là où on ne l'attend pas (une vie cachée qui a besoin du jour pour éclore).

Jean Baudrillard pense les intérieurs sont ouverts aux flux extérieurs, mais ces flux ne sont pas faits de nature, ni de proliférations organiques, mais de symboles sociaux, d'informations, d'échanges de décors.

L'habitat n'est plus considéré comme le lieu du repli sur le foyer, mais lieu de circulation, de flux, d'énergie. « Les pièces ont échangé les symboles de la famille contre les indices de la relation sociale. Elles ne sont plus le décor solennel de l'affection, mais celui, tout aussi rituel, de la réception. »³⁰. Jean Baudrillard parle d'ambiance : « à une technicité systématique répond une culturalité systématique. C'est cette culturalité systématique au niveau des objets que nous appelons L'AMBIANCE. »³¹.

Le décor, l'ambiance doit être remise en place pour une nouvelle scène, une vie se passe en coulisses.

Il faut effacer le désordre signe du cours de la vie qui se déploie dans le temps ; ou d'une intrusion, d'une agression, un intérieur sens dessus dessous, un événement s'est produit. Il ne se passe jamais rien dans les intérieurs « Ikea », mis en scène après nettoyage méticuleux, pour donner l'illusion d'échapper au temps. De la même façon, dans les chambres d'hôtel « la femme de chambre » redonne à cet espace un aspect neuf, non encore souillé, prêt à recevoir les histoires et les désordres de chacun. Sophie Calle s'immisce dans ces intimités, scrutant, photographiant, volant des traces de vie qui nous apparaissent comme triviales et précieuses.

³⁰ Jean Baudrillard, *Le Système des objets*, Paris, Gallimard, 1968. p. 65.

³¹ *Ibid.*, p. 66.



Sophie Calle, *Hôtel*, extrait du livre publié chez Acte Sud en 1995
Dans lequel sont réunis des textes et photographies de Sophie Calle

Dans mes travaux, j'utilise notamment des gants de toilette rigidifiés par une couche de savon séché, auxquels je donne la forme d'une main. Ils évoquent des morceaux, des instants de vie négligemment oubliés, je les assemble de manière à provoquer une réaction de rejet : sortir l'oubli de son invisibilité, nous confronter aux propres traces que nous générons autour de nous.



S A, installation avec gants de toilettes, 2017

Dans cette domesticité fonctionnelle, l'activité principale est celle du rangement, Jean Baudrillard parle de l'homme de rangement.

Ranger est une forme de maîtrise de ses pulsions. Le maniaque, figure freudienne du psychique anal, du contrôle et du pouvoir, évolue dans des espaces organisés. Ne pas effacer le désordre est assimilé à une forme de régression, de retour à une absence de contrôle. Ces deux images de nos comportements privés, reflets de notre inconscient, sont deux extrêmes. Annette Messenger, joue de cette opposition : des formes organiques en désordre, côtoient des images patiemment disposées. Mark Dion fait se côtoyer dans des étagères « bien rangées » des objets issus de fouilles archéologiques et de vieux objets triviaux repêchés dans un fleuve.



Mark Dion, *Cabinet de Curiosités*
Arles, Musée de l'Arles Antique, 2007

Le tas appartient également à cet incertain suspect : « Le tas ne possède que l'apparence de l'être, à cause de son instabilité constitutive. (...) Nous demeurons (...) dans l'univers de l'indéterminé. »³²

L'indéterminé est au cœur de la domesticité : tas de linges, tas de vaisselle, tas d'objets inclassables qui s'accumulent...

1.1.3 Cacher les objets qui gardent la trace du souillé. Les dangers domestiques.

L'obscène est ce qui doit rester hors de la scène, les objets cachés du ménage ont des aspects communs avec la sexualité et la mort. Les exhiber est perçu comme un acte « déplacé » et violent.

L'obscénité est ce qui blesse ouvertement la pudeur, le bon goût. Il peut s'agir de paroles, d'actions, d'images, d'objets. Ce terme est fréquemment employé pour désigner ce qui porte atteinte à la pudeur dans le domaine de la sexualité, bien que ce ne soit pas son seul champ d'utilisation. Cette notion de morale varie considérablement selon les cultures et l'Histoire.³³

Les objets qui servent au ménage, qui retiennent le sale, les traces organiques, sont des conserves d'abject, ils sont entreposés, souvent isolés, à l'abri des regards indiscrets. Ce sont

³² François Dagognet, *Des Détritus, des déchets, de l'abject*, Paris, Institut Synthélabo, 1997, p. 19.

³³ Définition d'obscénité, <https://fr.wikipedia.org/wiki/Obscénité>

des intermédiaires entre le déchet et l'objet fonctionnel, un plumeau est à la fois un objet ingénieux, primitif, animal, caressant, et c'est en même temps un rebut qui doit rester enfermé loin des contacts et des regards.

Ces objets sont une sorte de contre-forme de la propreté, ou de la pureté. Une contre-forme impudique qui doit rester dissimulée. Leur obscénité leur confère un certain pouvoir. Un pouvoir négatif, qui infériorise, dégrade, et avec lequel les femmes « savent faire ». On peut avancer que, s'ils représentent la femme-matière archaïque, ils peuvent symboliser la féminité. La technologie progresse, les matériaux s'adaptent, mais les traces du vivants sont toujours, à un moment, quelque part. Elles continuent à éveiller en nous les troubles liés à l'abject. Cacher n'est pas supprimer, mais peut avoir l'effet contraire. L'enjeu est de laisser déborder cet invisible contenu pour en explorer le potentiel plastique, et pointer les dérives de l'effacement systématique et illusoire, et du retour d'un contact refoulé, choquant, troublant, qui nous installent dans une insécurité.

Sabatté faisant un loup en moutons de poussière frappe au cœur de nos oublis, de notre indifférence à la présence « naturelle » du rebut. Il nous place devant des loups géants de poussière, il exprime le plaisir qu'il a à travailler cette matière, une matière légère et malléable, interdite et pleine de surprises³⁴. Des loups de poussières qui trouvent leur place dans les salles d'exposition, un matériau des plus humbles et abjects qui provoque l'effroi et une forme de crainte.

En contrepartie les lieux bien entretenus sont eux très valorisants, ils appartiennent au brillant, au spectaculaire. Il faut s'arranger pour que le labeur lié à l'effacement ne se voit pas : pas de tablier, de balai, de machine nettoyantes (à moins qu'elles soient rutilantes). Un quatre-quatre (4x4) qui a trainé dans la boue, développe un imaginaire lié à l'évasion, à l'audace, à la liberté ; un aspirateur sale évoque l'enfer domestique.

L'obscénité est le révélateur d'une règle sociale transmise « incorporée », dirait Pierre Bourdieu, qui fait corps avec notre cerveau, que nous ne pouvons contrôler, et que nous estimons naturelle. La pudeur est choquée. De la même manière que devant la sexualité, qui surgit là où on ne l'attend pas, les éponges sales, plumeaux, chiffons... semblent provoquer notre tranquillité. Le placard à balai, ou à éponges, ou à linge sale, etc... est une ouverture sur la continuité du corps, qui soulève des inquiétudes et des désirs, nous faisant osciller entre attraction et répulsion.

³⁴ Propos recueillis lors d'une conférence donné par Lionel Sabatté à la Sorbonne le 5 octobre 2016.

Nous sommes capables de visualiser, de concevoir ce qui se passe à l'échelle de la ville, des entreprises se chargent du travail, la ville est organisée, surveillée, prise en compte par l'état ou les administrations locales ; des statistiques existent, des évaluations, des images. Par contre, en ce qui concerne l'entretien des « foyers », au niveau embryonnaire du social, même si les statistiques existent (m3 de déchets par personne, et par an, suivant les villes, les lieux géographiques...), nous ne visualisons pas l'impact de nos actions « ménagères » sur nos affects. Nous ne possédons pas la mesure pour le visualiser. Cette mesure est en sommeil, en coulisse, elle ne doit pas venir déprimer notre goût de la vie, du progrès, de l'avancée.

On peut envisager le ménage comme une sorte de préparation à une parade, qui posséderait une contre-forme invisible ; commentant les pratiques artistiques, Didi-Huberman parle de la contrepartie nécessaire de toute réalisation :

La partie se joue au grand jour et la contrepartie se joue partout aux marges ou dans les interstices : dans les ombres ou dans les contre-jours, dans une visibilité trop offusquée ou trop crue, moins apte au discernement, moins lisible.³⁵



Olivier Borneyvski, Non-objet en cours de tentative depuis 2009
Catégorie : les œuvres infimes

³⁵ Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance par contact*, Paris, Editions de minuit, 2008, p. 61.

Olivier Borneyvski : « Le non-objet "entretien" tente d'obtenir un peu de poussière provenant d'une toile de maître. Un plumeau est envoyé à des musées leur demandant de le passer délicatement sur le cadre d'un tableau connu et de me le renvoyer ainsi chargé de quelques poussières . » Dans *Les œuvres infimes*.³⁶

Même si l'œuvre d'Olivier Borneyvski tente d'ironiser sur la capture du vide, la façon dont il présente ces plumeaux dans des pochettes plastiques et étiquetées, conforte l'idée que cet objet relève de l'exploration, de la conservation, et doit rester « séparé », grâce à une membrane protectrice.



Frédéric Meynier, *Autoportrait...pieds, plumeaux, ventouse*, IAC. Villeurbanne/Rhône-Alpes, 1992
Cordes, cire, plumeaux et ventouses

Le travail de Frédéric Meynier permet d'associer le geste à l'objet, les pieds sont sur la pointe, conférant au corps absent la légèreté de la danse, les plumeaux, dont le nombre évoque la

³⁶ http://www.non-objet.org/page/oeuvres/acceuil_oeuvres.html

répétition et le rythme de l'entretien ordinaire, sont comme absorbés dans un lointain, le confins de l'habitat, et le corps est réduit à l'état de lien entre le sol et l'objet, son prolongement.



Laurie Charles, *The Return bling bling of the Middle Age*
Carton, bois, mousse polyuréthane, cuir, moquette, plumeau synthétique, atelier à Komplot, 2012

Ce plumeau, exhibé sur un casque de protection, moyenâgeux ou futuriste, qui est destiné à la fois à protéger et à impressionner l'adversaire, met à distance celui-ci non par sa couleur chamarrée, mais par son usure, son animalité qui se love autour de la tête, son aspect de rebut qui devrait rester caché.



S A, *Délivrance*, 2017

Ce travail est issu d'un stop-motion qui fait sortir des éponges salies de leurs chrysalides. L'ensemble donne un effet de germination, de poussée de ces « traceurs » d'abject oubliés dans un coin. La fine couche de polyester cède sous la prolifération du souillé.

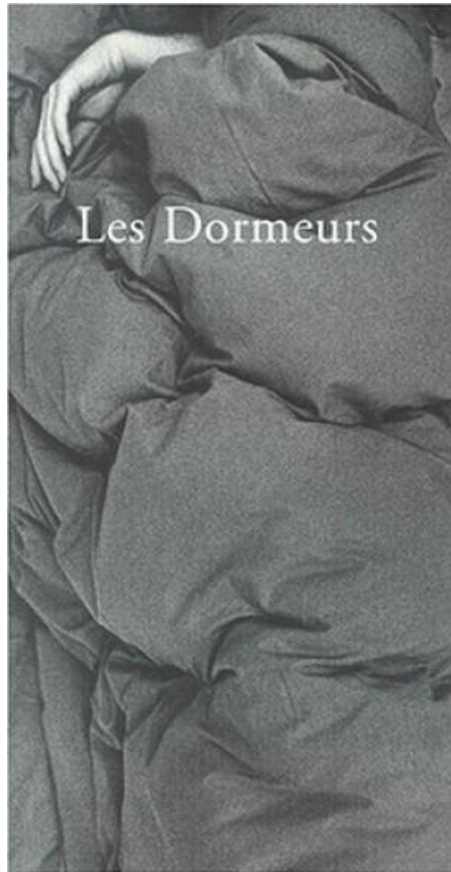
1.2 Effacer l'autre

Loin de représenter exclusivement pour elle le « repos du guerrier », [la maison] est la source d'une autre guerre qu'elle livre au désordre, à la saleté, à l'envahissement des objets et des personnes. Si les corps se lavent (...) ils doivent aussi être lavés, nourris, soignés, accompagnés. Le privé d'une femme est dévoré par les tâches et le souci : voué au domestique, il ne peut en être arraché que par un effort. Ou un traumatisme.³⁷

1.2.1 Le service de l'effacement

Pour effacer les traces de l'autre, il faut les détecter, la ménagère développe un sens particulier aux empreintes, laissées derrière soi. On peut l'imaginer en pisteuse, comme Sophie Calle, en demandant à des individus de venir dormir dans son lit, en se succédant pour que les draps restent toujours chauds, elle perturbe en nous cette relation aux draps défaits, en effet à la place du lit défait elle regarde de lit en train de se défaire, elle met en place une succession de dormeurs, pour que les draps ne soient jamais défaits et froids, sorte de coquille qui a perdu son corps et que la « ménagère » ou la « femme de ménage » doit « faire ». Le faire et le défaire du lit, où le faire est un effacement et le défaire une formation.

³⁷ *Qu'est-ce que l'Art domestique*, sous la direction de Richard Conte, Paris, publications de la Sorbonne, 2006, p. 55.



Couverture du livre de Sophie Calle, *Les Dormeurs*

« J'ai demandé à des gens de m'accorder quelques heures de leur sommeil. De venir dormir dans mon lit. De s'y laisser photographier, regarder. De répondre à quelques questions. J'ai proposé à chacun un séjour de huit heures. » Sophie Calle, *Les Dormeurs*³⁸

Effacer l'autre, c'est trouver l'autre mais ne pas avoir la possibilité d'en parler sans être perturbant. C'est ce que l'artiste peut se permettre. Nan Goldin, partageant l'intimité de couples marginaux, les photographies dans leur lit, dans une intimité qui dévoile leur animal-humanité, elle fera une série de lits vides, qui évoquent la présence du couple à travers le froissement des draps. Nous sommes face à une intimité quotidienne, qui ressemble à la nôtre, et nous plonge, ou plutôt nous entraîne dans ce que Georges Bataille appelle la continuité.

³⁸ Sophie Calle, *Les Dormeurs*, Arles, Actes Sud, Beaux-Arts, 2000.



Nan Goldin, *Empty Beds*, Lexington, Massachusetts, 1979, Cibachrome, 65.4 x 97.8 cm

1.2.2 L'autre qui efface

La saleté de l'autre le rapproche dangereusement, abolit les frontières, ce que Georges Bataille nomme la continuité. L'autre qui efface appartient à l'effacement. Georges Vigarello évoque le journal d'un valet du XVIIIe siècle, alors que celui-ci assiste une marquise au moment où elle prend son bain :

Le valet entretient la chaleur de l'eau. Il surveille la bouilloire. Il en verse quelquefois le contenu à même la cuve, tout en évitant de brûler la marquise. Bref, il est présent dans la chambre, empressé et attentif. Aucune gêne chez la baigneuse qui se dénude et s'affaire, jugeant inutile aussi de rendre opaque la surface de l'eau. Les statuts du maître et du valet sont trop distants pour que la décence soit menacée. La main servile n'est pas encore celle d'une personne. Aussi « neutre que les objets et aussi « familière » que les choses de la maison, elle est totalement incorporée au cadre. (...) Le regard [du valet] ne saurait avoir quelque poids (...). Il flotte quelque part, entre l'enfance et le domestique. (...) le valet est entièrement défini par une fonction : celle des services proches et indifférents. (...) Longchamp [le valet] avoue sa gêne. Le corps de la marquise le trouble au point que sa main tremble en versant de l'eau.³⁹

³⁹ Georges Vigarello, *Le Propre et le sale*, Paris, Seuil, Coll. Histoire, 1985, p. 105.

Lors de ce bain aristocratique, le valet est perçu par la marquise comme a-sexué, la « ménagère » n'est-elle pas perçue de la même manière ?

1.3 Aliénation liée à l'effacement

La magie archaïque donnait, en quelque sorte du pouvoir aux femmes, elles avaient la force de faire « tourner » la viande d'un bœuf pendant leurs règles !

Les femmes seraient à l'image du temps qu'il fait, plus ou moins dangereuses (...) et agitées pendant leurs règles, (...) elles agissent comme des éléments naturels et, comme eux, ont force d'obstacle sur des procédés culinaires (...).⁴⁰

Dans le monde moderne ce pouvoir ne semble plus aussi opérant, mais le statut de la femme, dans ses profondeurs symboliques conserve une part de mystère et d'inquiétude.

L'aliénation, dans la définition qu'en donne le cntrl, est le fait de devenir autre : « Fait de devenir étranger à soi-même ». Au XIX e siècle, le médecin responsable des troubles dits de l'esprit était un aliéniste. On peut s'interroger sur le rapport de l'étrangeté féminine en tant que les femmes peuvent éprouver le sentiment d'être étrangère à elle-même, et cela en relation avec la « familiarité » native qu'elle aurait avec le vivant. Elles sont en contact avec le vivant qu'elles effacent dans le secret. Yvonne Verdier⁴¹ dit à propos de ce qu'elle nomme « la femme-qui-aide » :

La simplicité des gestes, leur discrétion (...), les simples ustensiles (...) ne sauraient masquer leur caractère rituel et l'importance de la fonction de femme-qui-aide, car se trouve affirmés et le caractère dangereux du contact avec les corps aux deux moments et sa nécessité.⁴²

1.3.1 Brouillage de la relation au temps et à l'espace

L'histoire de Pénélope qui allonge le temps en défaisant son ouvrage le soir pour ne jamais l'avoir terminé et ainsi échapper à sa promesse, est une figure féminine révélatrice du rapport

⁴⁰ Yvonne Verdier, *Façons de Dire, façon de faire* [1979], Paris, Gallimard, 1983, p. 42.

⁴¹ Yvonne Verdier est une ethnologue qui a participé à l'enquête ethnographique (entre 1968 et 1975) sur le village de Minot(Côte-d'Or), retrouver les gestes à travers la description que les femmes les plus âgées en faisaient. Elle distingue trois types de femmes : la cuisinière, la couturière et la femme qui aide. La femme- qui-aide a pour fonction de laver, elle s'occupe d'encadrer les naissances et les morts, elle est toujours extérieure à la famille.

⁴² *Ibid.*, p. 103.

que les femmes peuvent avoir au temps qui s'écoule. Il ne s'agit pas de faire mais de refaire, aucun aboutissement, pas d'avant ni d'après, mais une continuité infinie.

Enceinte, une femme est un être qui a perdu ses frontières, comme si les limites soudain agrandies et démesurées de son corps distendu ne la garantissait plus de rien (...).⁴³

Cette attitude, hors de l'histoire, projection hors du devenir, maintient les activités domestiques au niveau de l'éternel enfantin. Ce brouillage du devenir, de sa logique, est un des ressorts de l'art contemporain : Yayoi Kusama, réutilise systématiquement des impressions de points colorés, dans des espaces où on perd le sens des choses. L'origine de son aspiration dans un environnement parsemé de points, provient d'une rêverie enfantine, fuite dans un univers parallèle né de l'observation du motif d'une nappe.

Quand l'ai levé la tête, j'ai vu le même motif couvrant le plafond, les fenêtres et les murs et finalement toute la pièce, mon corps et l'univers. J'ai eu l'impression de commencer à disparaître, de retourner à l'infinité du temps sans fin et à l'espace absolu de l'être réduit au néant.⁴⁴



Yayoi Kusama, Kusama with *Dots Obsession*, 2012
Installation, Exposition personnelle "YAYOI KUSAMA ETERNITY OF ETERNAL ETERNITY"
Matsumoto City Museum of Art, Nagano, Japan

⁴³ *Ibid.*, p. 56.

⁴⁴ Yayoi Kusama, cité dans *Art form*, 1997, par Andrew Solomon.

Mona Hatoum collecte ses cheveux quotidiennement, elle dit les avoir tenus un jour dans sa main, les avoir « roulés » entre ses mains, les cheveux ont formés une balle légère et creuse, solide et fragile à la fois.⁴⁵ On peut supposer que Mona Hatoum est devenue cheveux pendant quelques minutes et qu'elle a réussi à donner une présence à ce qui aurait dû demeurer absent. Elle explique que son projet d'installation de ces balles de cheveux, consistait à les déposer par terre, de façon à ce qu'on ne puisse pas les éviter sans une attention particulière.

⁴⁵ Interview de Mona Hatoum : AA School of Architecture, London, 1999.



Mona Hatoum, *Recollection*, 1995

Capture de l'intervention de Mona Hatoum à AA School of Architecture, London, 1999



Mona Hatoum, Vue de l'installation *Recollection*, Courtrai (Belgique), 1995

La femme qui range et nettoie, recrée un espace nouveau ; elle est comme posée à côté de cet espace dont elle contrôle l'état, elle est comme en suspension, ou à côté, en marge de la vie qui est invitée à se produire dans ces espaces. Les photographies de Julia Fullerton-Batten, qui mettent en scène des femmes ou des jeunes filles en rupture avec le décor dans lequel elles évoluent, soit en les disposant comme en apesanteur dans un temps ralenti et parallèle, soit en exploitant un changement d'échelle, fait de ces femmes des « géantes », inadaptées, au milieu d'espaces-maison de poupée.



Julia Fullerton-Batten, *Teenage Story*, Photographies, 2005



Julia Fullerton-Batten, *Teenage Story*, Photographies, 2005

1.3.2 Effacement de la femme qui efface

Les artistes contemporains continuent de s'interroger sur et de questionner l'identité féminine. Les conquêtes féministes concernant l'égalité des hommes et des femmes, ne rendent pas la femme plus visible selon Antoinette Fouque, la femme aujourd'hui est comme « amputée » de son sexe, elle est sommée de reproduire le schéma narcissique masculin actuel.

On pourrait presque dire que « de la femme » (...) n'a pas lieu, n'a pas encore eu lieu dans l'histoire, car même ce qu'on appelle « féminin » n'est le plus souvent, qu'une métaphore, une représentation (...) fantasmatique de la femme par l'homme, voire un genre que ce donne l'homme, c'est-à-dire un travestissement.⁴⁶

Les femmes sont toujours en majorité invisibles socialement. Soit leurs salaires sont moindres, soit elles sont employées à des tâches subalternes ou dévalorisantes, soit leur gestion de la domesticité n'est pas considérée comme une valeur économique. La plupart des femmes fournissent un travail gratuit, or la gratuité est souvent dévalorisée et dévalorisante. La gratuité, comme la plupart des déchets, sort du circuit marchand. Au niveau économique on peut en effet établir un parallèle entre la femme et les déchets. Inverser nos modes de pensée, en particulier donner de la valeur à la gratuité, est un des aboutissements de la théorie du « care ». Cette théorie met en avant le rôle des femmes « pauvres » dans « l'aide à la personne », aide qui sous-tend une réflexion éthique sur nos façons de traiter les personnes vulnérables. Dans ce débat, d'ailleurs, ce n'est pas des femmes dont il est question, mais des tâches qu'elles accomplissent. Les femmes sont ce qu'elles touchent et que nous n'osons nommer.

L'ensemble des activités « féminines » [n'a] pas ou peu d'objectivation dans le monde des choses. Les habiletés et les concrétisations de l'intelligence sont des savoir-faire incorporés que l'on continue de classer dans le registre des qualités de l'être (disponibilité, patience, souci d'autrui, etc.). De façon implicite, il s'agit des qualités attendues des femmes. (...) Une part importante des activités « féminines » se déroule en dehors du champ salarial, dans l'espace privé ou [du] travail gratuit (...).⁴⁷

⁴⁶ Antoinette Fouque, *Il y a Deux Sexes*, Paris, Gallimard, 1995, p. 63.

⁴⁷ Pascale Moliner, *Le Continent noir de la féminité : sexualité et/ou travail*, <http://www.cairn.info/revue-cliniques-mediterraneennes-2002-2-page-105.html>

Raeda Saadeh, artiste palestinienne, réalise des œuvres qui interrogent la place de la femme dans un pays « occupé », la vie doit continuer, les femmes préservent une forme de vie dans un milieu hostile, de ruines et de dangers, le panier en plastique où loge la tête est-il une prison, ou l'image réduite du domicile. Illustration de l'enfermement domestique.

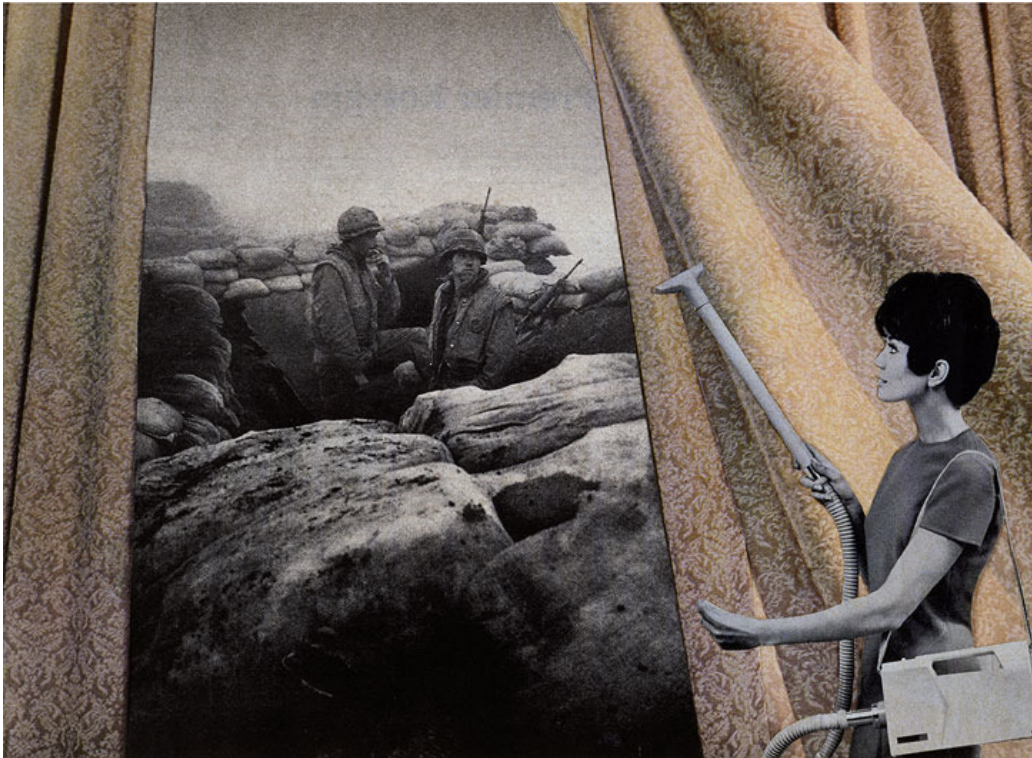


Raeda Saadeh, *Vacuum*, Vidéo 1:55, Biennale de Sharjah, 2007

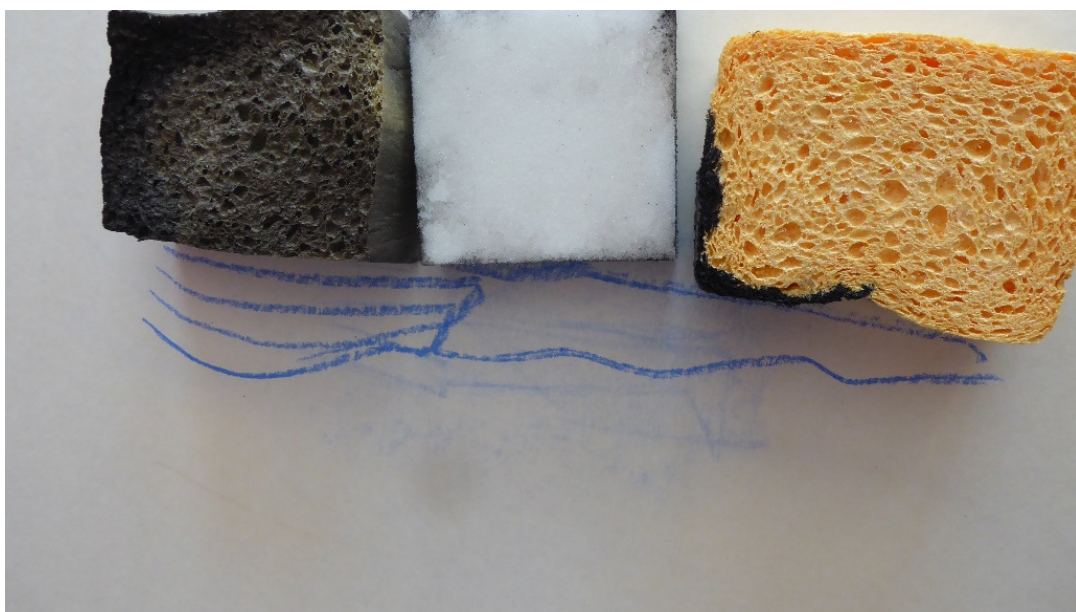


Raeda Saadeh, *The Basket Head*, Basket
East-Jerusalem, Al Ma'mal Foundation, 2003

Martha Rosler nous montre des femmes dans des intérieurs détachés sur fond de scène de guerre. L'espace domestique paraît paisible et déconnecté. Rien ne passe d'un espace à l'autre. L'effet de cette juxtaposition est violent, et nous oriente vers une vision de la sphère privée coupée des réalités extérieures.



Martha Rosler, *Cleaning the Drapes*, de la série 'House Beautiful: Bringing the War Home' Collage, 1967, 44 x 60,3 cm, The Museum Of Modern Art, New York



S A, *Contact*, éponges et craie sur un mur, 2017

La difficulté consiste à révéler une absence, un vide. Parfois c'est à côté d'une profusion, comme dans l'œuvre de Cindy Sherman. Ce n'est pas tant la profusion de propositions, le nombre de stéréotypes qu'elle met en scène. C'est le fait que dans chaque image de femme reconstituées à partir de son propre visage, le maquillage est « presque parfait ». En effet devant les photographies de Cindy Sherman, on perçoit une faille, un vide, à la limite duquel monte une angoisse. L'authenticité de la personne qui se cache derrière le maquillage est inquiétante. Nous avons conscience que ce personnage, sans son maquillage, n'existe pas. Le maquillage, étiquette sociale, est son mode non seulement d'apparition mais aussi d'existence. La femme n'aurait de profondeur que dans les signes de sa parure. C'est ce qui lui reste pour faire face à son effacement. Il n'y aurait pas de mise à nu, mais de dissolution dans le rien. C'est pourquoi je me penche sur ces accumulations d'éponges, pour trouver une sorte de consistance interdite aux gestes d'effacement.

Les gestes du métier sont appris, intériorisés et employés selon le même processus que n'importe quelle autre « technique du corps ». (...) Le corps lui-même devient matière à former. (...) Le modelage corporel est une voie dans laquelle l'être s'engage tout entier, car il entraîne une modification irréversible de la perception, donc de l'être au monde. (...) On ne perçoit plus le monde de la même manière après avoir *incorporé* une technique. Le photographe pose un regard « cadré » sur le monde, le musicien tend l'oreille, (...).⁴⁸

L'éponge, en tant que prolongement prothétique de la main, doit transformer le corps en une sorte de déformation professionnelle. Qu'en est-il des transformations psychiques des professionnels de l'effacement ?

1.3.3 Dépossession et vertige

Jetée hors du temps, dépossédée de son corps comme lieu de pouvoir, inconsistante, faite de rêves, la femme tombe.

La domination masculine, qui constitue les femmes en objets symboliques, dont l'être est un être perçu, a pour effet de les placer dans un état permanent d'insécurité corporelle ou, mieux, de dépendance symbolique : elles existent d'abord pour et par le regard des autres, c'est-à-dire en tant qu'*objets* accueillants, attrayants, disponibles.⁴⁹

Antoinette Fouque apporte un autre éclairage sur la féminité, son pouvoir de procréation serait l'objet de jalousie suprême, et expliquerait sa subordination. Les hommes seraient

⁴⁸ Patricia Ribault, *Du Toucher au geste technique*, <http://appareil.revues.org/1315>

⁴⁹ Pierre Bourdieu, *La Domination masculine*, Paris, Seuil, Coll. Essai, 2014, p. 94.

frustrés de ne pas avoir un utérus, contrairement à la théorie freudienne. Le déclassement des femmes serait dû à leur trop grand pouvoir. Pouvoir de procréation, capacité d'accueil de l'autre : « la notion d' 'envie de pénis' ne serait que le cache d'une 'envie d'utérus' primaire chez les hommes. »⁵⁰

le sociologue Pierre Bourdieu analyse la sexualisation des espaces domestiques et la subordination de la femme aux tâches les plus ingrates : sans chercher une explication dans les attributs physiques ou psychiques des hommes et des femmes, mais en admettant que le sexe est une construction culturelle, il défend l'idée que les femmes, toujours soumises aux hommes malgré les apparences, sont en fait « victimes » inconscientes d'une déshistorisation de leur devenir et d'une incorporation d'un partage symbolique qui passe pour « naturel » et se transforme en violence symbolique.⁵¹

Le vertige, associé à la féminité fragile, indisposée, ou démoniaque, peut être interprété comme un des symptômes de cette violence invisible.

Les espaces démantelés de Cécile Chaput nous interdisent la stabilité. Les fragments attirent notre attention, par leur motifs, leur contrastes, leurs découpes, mais il est difficile de trouver des repères, notre vision devient elle-même flottante.

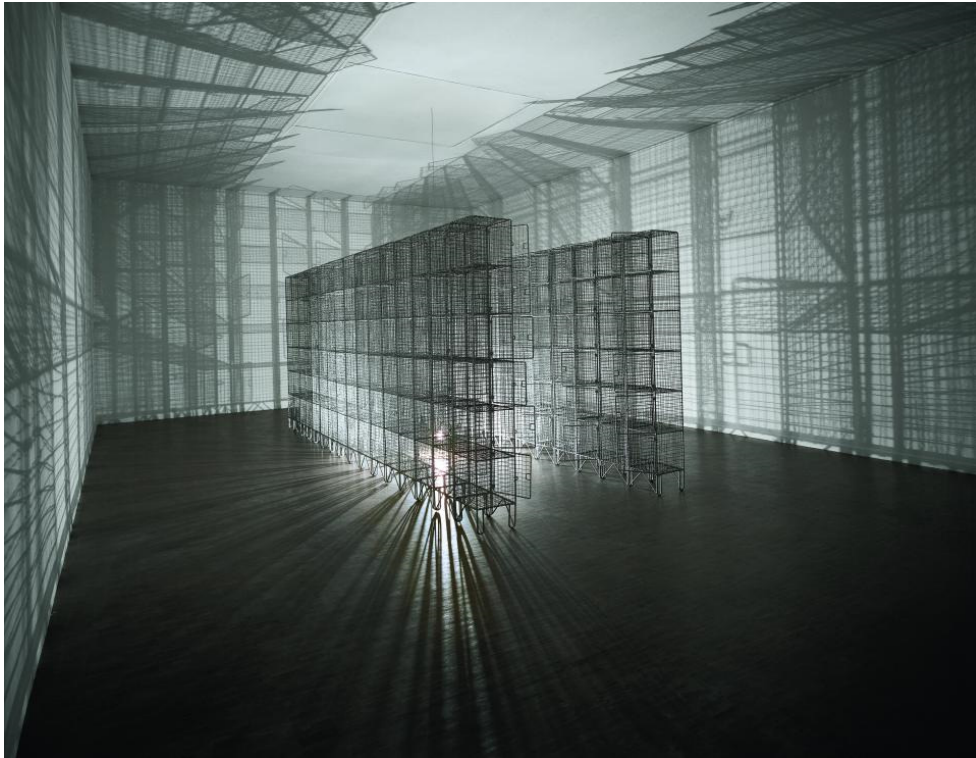
⁵⁰ Antoinette Fouque, *Il y a Deux Sexes*, Paris, Gallimard, 1994, édition revue et corrigée 2004, préface.

⁵¹ Pierre Bourdieu, *La Domination masculine*, Paris, Seuil, Coll. Essai, 2014.



Cécile Chaput, *Flexions/Extensions*, vue de l'exposition, Under construction Gallery, Paris, 2015

De même dans les œuvres de Mona Hatoum, la stabilité est souvent menacée. Des cellules bancales, des éclairages mouvants qui « donnent le mal de mer », un mal de mer persistant.



Mona Hatoum, *Light Sentence*
Treillis métallique, moteur électrique, minuteur, ampoule, câbles, fil électrique
1992, Centre Pompidou, Paris

La cuisine électrifiée de Mona Hatoum et ses ustensiles géants contribuent à cette vision menaçante de la cuisine. Et par prolongement, de la femme.



Mona Hatoum, *Foyer (Home)*

Bois, acier galvanisé, acier inoxydable, câblage électrique, pince crocodile, ampoules, régulateur informatisé, amplificateur et haut-parleurs, table 76,2 x 198,1 x 73,7 cm
Guggenheim Bilbao, 1999

Dans de ses premières œuvres, Martha Rosler donne une image frappante et énigmatique de la « ménagère ».

Dans *Semiotics of the Kitchen*, une femme dans « sa » cuisine montre en les nommant divers ustensiles de cuisine en mimant exagérément la façon de les utiliser. Un couteau devient un poignard, un mélangeur un objet violemment remué, un rouleau à pâtisserie une barre projetée face à nous. Ces gestes qui miment l'effort, avec sécheresse, automatisme, entraînant un mouvement saccadé de tout le corps agacé, c'est une représentation d'un désordre, d'une désorganisation de ces gestes automatiques et invisibles qui ne manquent pas d'obscénité dans le sens où l'entend Jean Baudrillard :

Obscène aussi tout le gestuel de travail, aujourd'hui miniaturisé et abstrait dans le gestuel de contrôle. [En effet si les] objets et outils traditionnels recueillent quelque chose de l'investissement libidinal profond de l'échange sexuel (..), tout ceci est découragé, démobilisé par l'objet technique.⁵²

⁵² Jean Baudrillard, *Le Système des objets*, Paris, Gallimard, 1968. p. 78.



Martha Rosler, *Semiotics of the Kitchen*, 1975, video



Anne Sterk, *L'au frigo*, 1996

Anne Sterk, ironise la puissance supposée des femmes-maison, et leur apport surnaturel !



Annette Messenger, *Just Married, Balai, tulle blanc*
Galerie Marian Goodman, 2012



Annette Messenger, *Les 7 balais, 7 balais, masques*
Galerie Marian Goodman, 2011

Dans ces deux œuvres d'Annette Messenger, le vertige est plus symbolique, il exploite l'écart entre les promesses rêvées du mariage libérateur, et l'enfer domestique.

Certains de mes travaux reprennent l'enfilage de perles, occupation féminine liée à son cantonnement aux activités domestiques ; les activités manuelles évoquant plus le temps gratuit, offert, que le temps libre et libérateur. Le matériau connote, en effet, l'envers de l'application artisanale, c'est-à-dire, le débarbouillage trivial de l'habitation. Ces travaux relient des rebuts qui provoquent l'aversion à une idéalité de la patience féminine.



S A, *ligne*, 2016



S A, *Eux*, 2017

2 Domesticité et archaïsme, le « ménage » et l'angoisse de mort

2.1 Pouvoir du déchet

Après avoir observé le « théâtre domestique » avec sa scène et ses coulisses, ce qui est visible et ce qui est soustrait aux sens, on peut chercher, à travers les études des anthropologues, l'origine de cette séparation entre le pur et l'impur, le statut de la souillure, son rapport avec la sexualisation des tâches, et l'essentialisation de la féminité. Essayer de voir comment le rapport au féminin dans les sociétés primitives conserve des sortes de terminaisons dans les sociétés actuelles. En quoi la perception négative de la féminité, son essentialisation mystérieuse, la rend plus « apte » à affronter, à se confronter, se mélanger à des rebuts et des déchets.

Retrouver des traces du rapport primitif que les femmes ont symboliquement avec le vivant, le fluctuant, le transitoire.

2.1.1 L'abject et le sacré

Il se passe des « choses étranges » dans les activités ménagères, étrangeté que l'on euphémise en surface, mais dont le traitement conserve des traces profondes d'attachement au sacré ancestral, d'autant plus étrangement archaïque qu'on ne les pense jamais, qu'elles vont de soi. Les habitudes du ménage évoluent dans l'ombre depuis si longtemps, qu'elles peuvent être révélatrices de la relation primitive que l'homme entretient avec le monde. Dans la pensée primaire, toucher l'abject c'est devenir l'abject.

Dans son livre *De la Souillure*, Mary Douglas qui s'intéresse au sacré, pense qu'on ne peut accéder à cette compréhension qu'en méditant « sur nos propres répulsions envers la saleté »⁵³

Dans les sociétés primitives, le « malpropre », n'est pas opposé au sacré :

Les règles relatives au sacré sont [...] destinées à tenir les dieux à distance, et la malpropreté constitue, dans les deux sens, un danger parce qu'elle peut mettre l'individu en contact avec le dieu.⁵⁴

⁵³ Mary Douglas, *De la Souillure*, Paris, La Découverte & Syros, 2001, Introduction.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 30.

La « pollution » peut permettre une forme de soumission à l'ordre sacré, par exemple, chez les Havick de Malnad, le respect s'exprime par une forme de « pollution » :

Les conduites qui entraînent généralement la pollution sont parfois voulues et expriment alors la déférence et le respect ; en faisant ce qui, en d'autres circonstances, serait profanation, un individu exprime sa situation d'inférieur. Par exemple, le thème de la subordination de la femme à son époux se trouve exprimé par le rite selon lequel elle mange dans la feuille de son époux quand celui-ci a terminé.⁵⁵

Ce qui est délimité comme sale, polluant, transformant, peut avoir un lien avec le sacré.

Julia Kristeva étudie également les relations entre l'abject et le sacré, elle observe le rôle de l'abject dans le devenir de l'humanité depuis ses origines. On découvre que l'abject est « le sans limite », et s'oppose à l'identité qui est un contour. L'abject permet de mieux ressentir notre identité, car elle se construit en s'y opposant, mais à la frontière du sans limite et de la limite, le sujet s'expose à un risque, celui de sa perte dans l'informe. Il permet à quelque chose de s'élever à côté de l'illimité. Cette distinction est nécessaire à la construction identitaire, séparant ce qui est défini de ce qui est flou et sans limite :

J'écarte ce flou, cet entre-deux qui me met en état d'effervescence vis-à-vis de l'autre.⁵⁶

L'abject, le « sans limite », est ce qui précède la séparation sujet / objet. Du point de vue de l'organisation sociale : ce qui précède la séparation du sacré et du profane. Le danger étant le retour à la fusion, mais l'exclusion de ce « sans limite » est la condition de l'existence d'une organisation sociale, c'est par ses rites qu'elle constitue un système nommable.

L'*abject*, objet chu, est radicalement un exclu et me tire vers là où le sens s'effondre. (...) Tel un théâtre vrai, sans fard et sans masque, le déchet comme le cadavre *m'indiquent* ce que j'écarte en permanence pour vivre. (...) J'y suis aux limites de ma condition de vivant. De ces limites se dégage mon corps comme vivant. (...) Si l'ordure signifie l'autre côté de la limite, où je ne suis pas et qui me permet d'être, le cadavre, le plus écœurant des déchets, est une limite qui a tout envahi.⁵⁷

Ce qui permet à une société de se construire c'est donc une séparation entre le sacré et le profane. Le sacré détache certains éléments de la vie ordinaire, pour les soustraire au devenir

⁵⁵ *Ibid.*, p. 31.

⁵⁶ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'Horreur*, Agora France Culture, <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/agora-pouvoirs-de-lhorreur-de-julia-kristeva-1ere-diffusion?xtmc=Agora&xtnp=1&xtrc=6>

⁵⁷ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'Horreur*, Paris, Seuil, coll. Point, 1980, p. 9-11.

et les associer à l'ordre du monde stable. Or toucher, dans la pensée archaïque, c'est se mélanger, entrer en fusion avec. L'individu se perdre, se fondre dans l'innommable.

Ce pouvoir du toucher est le point de départ de l'ouvrage de Didi-Huberman : *La Ressemblance par contact*. Il s'appuie sur les découvertes d'anthropologues comme James George Frazer pour démontrer la puissance du toucher au regard du sacré. Ce toucher peut conduire à des fusions compromettantes et met en jeu l'abject, dans la mesure où il met en relation ce qui doit rester distant.

Tout mélange est une opération dangereuse qui tend à apporter de la confusion et du désordre, qui risque en particulier de brouiller des qualités qu'il importe de tenir séparées, si l'on veut qu'elles conservent leurs vertus spéciales.⁵⁸

Le mélange est le signe de la disparition. On retrouve cette idée vertigineuse dans la notion d'entropie (un peu d'eau chaude dans de l'eau froide donne de l'eau tiède). Cette inquiétude par rapport au mélange irréversible vient peut-être de cette inquiétude liée au sacré.

A partir du moment où deux formes se touchent, elles perdent une partie de leur contour, elles se mélangent, quelque chose circule de l'une à l'autre. Dans les œuvres de Tàpies, les surfaces se touchent et se déforment, la matière est vulnérable et les formes individualisées, elles s'influencent et se déforment mutuellement.

⁵⁸ Roger Caillois, *L'Homme et le sacré* [1939], Paris, Gallimard, Folio essais, 1997, p. 32.

Pour Julia Kristeva la culture représente la confrontation perverse à l'abject, le jeu de fascination qu'il exerce sur les individus. Il doit faire horreur, puisque c'est son rôle. Le fantasme extériorisé, mis en forme, c'est le produit de la confrontation à l'interdit qui constitue l'individu. L'artiste apparaît comme un preneur de risques qui offre des objets permettant la séparation avec l'abjection. D'autre part l'analyse de Georges Bataille, développée notamment dans *L'Érotisme*, permet de penser la « fabrique » artistique, comme une modalité de la fusion érotique. Risquer sa perte dans le débordement d'éros, dans son flux de continuité.⁵⁹

Ana Mendieta en quête de ses racines, réalise des performances et photographies, où elle « entre » en fusion avec les éléments, du sang et des plumes, un collage à même le corps, à partir de reliques de vie, abject et poétique. Avec un tel contact, que devient Ana Mendieta ? Un être entre la vie et la mort, dans un espace qui nous dérange par son pouvoir.

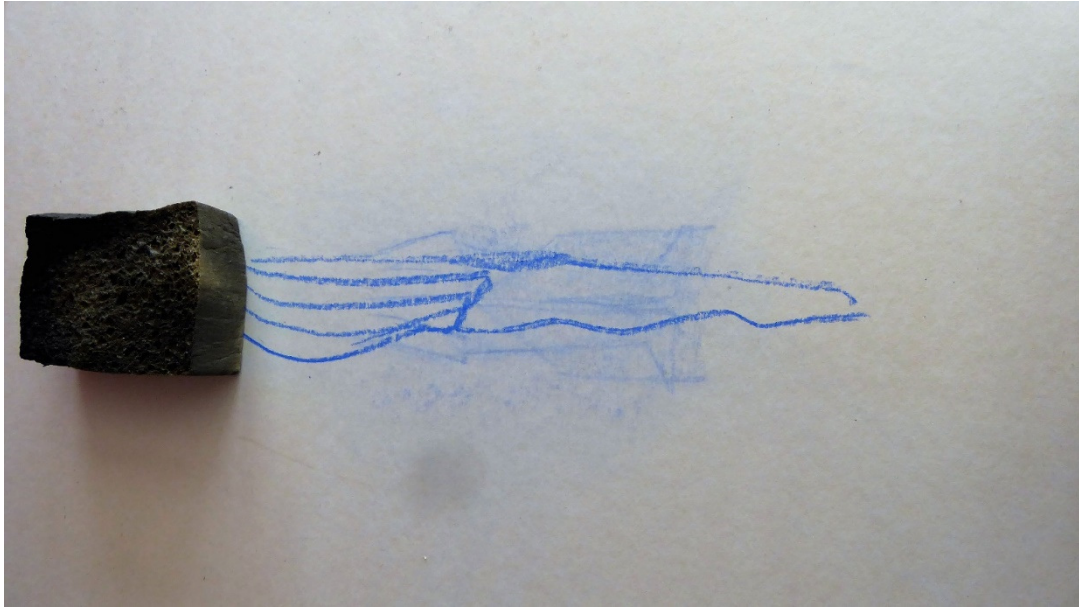


Ana Mendieta, *Sang et Plumes*, 1974

⁵⁹ George Bataille, *L'Érotisme*, Paris, Editions de Minuit, 1957.



S A, *Transmission*, 2017



S A, *Femme éponge*, 2017

L'encre noire, métaphore de la souillure, circule d'une éponge à une autre, c'est une même origine qui transforme et assombrit progressivement des éponges différentes.

Dans cette recherche nous tenons surtout compte de l'impact de ce type de pensée sur l'image de la féminité, la déformation : conséquence de son contact physique avec le souillé, et la présence du sacré dans le féminin à travers l'invisibilité des souillures domestiques.

2.1.2 Puissances archaïques, pouvoir du contact et matiérisme

Les pratiques primitives qui visent à contrôler « le cours de la vie » s'appuient sur des notions de magie sympathique : « principe double selon lequel, d'une part, le semblable appelle le semblable et, d'autre part, le contact matériel établi entre deux choses subsiste spirituellement au-delà de ce moment »⁶⁰

C'est la loi de simultanéité propre à la magie contagieuse qui « explique pourquoi toute partie détachée du corps humain – cheveux coupés, rognures d'ongles, salive, excréments, etc. – peut servir à nuire à la personne (ou à l'aider) à qui elle appartenait, comme si on s'attaquait directement à elle. »⁶¹

Ce pouvoir contagieux du contact peut également animer des désirs ou des craintes de rapprochement, des évitements, des phobies. Il suscite des réactions psychiques puissantes.

⁶⁰ Belmont, « Frazer James George - (1854-1941) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 9 avril 2017, <http://www.universalis.fr/encyclopedie/james-george-frazer/>

⁶¹ *Ibid.*

L'environnement intime, l'habitat, est souvent un lieu de tissage de traces de l'autre où fluctue la magie des rapprochements et du toucher.

Selon James George Frazer, « des traces de pensée magique existent dans notre monde moderne », la pensée magique traverse l'humanité.

Au quotidien, les femmes sont souvent en contact avec les traces du vivant, peut-être qu'inconsciemment, et de façon parfois refoulé, cette œuvre de magie sympathique dessinent un chemin dans leur psychisme profond, ce qui appelle la mise en place de sortes de rituels permettant de conjurer « une puissance floue mais suspecte » et une sorte de vision inquiétante de la femme en contact avec les forces supposées de nos résidus et déchets.

Jean Claude Kaufman dans son ouvrage sur le ménage, parle du :

Corps à corps émotionnel avec les choses, (...) d'un monde essentiel, que nous avons tort de percevoir comme un simple décor ; (...) alors qu'il nous fabrique.⁶²

Il analyse les gestes d'entretien, comment nos sensations les façonnent, comment ils résistent ou approuvent, selon « une structure symbolique (...) que des millions d'individus reconstituent chaque jour sans le savoir. (...) [D'ailleurs] il n'y a rien de plus important que les mesquineries ménagères qui nous agitent quotidiennement, (...). Ce fonctionnement sagace est l'héritier de ce qu'il y a de plus archaïque en l'homme (...).⁶³

S'il y a tant de règles, c'est que ces gestes contiennent des risques, des risques non au niveau de l'environnement, mais au niveau symbolique.

Le rituel diffère de la simple habitude en ce qu'il ajoute une dimension cognitive : le geste participe d'une croyance, il est vécu comme porteur d'une signification.⁶⁴

L'absence de règles, dans ce domaine, menace la quiétude, C'est parfois en perturbant « l'ordre des matières » que les « matiéristes » du milieu du XXe siècle donnaient à voir des œuvres inquiétantes, étranges, dont la force s'exerce encore sur le spectateur d'aujourd'hui.

En effet, ce que les artistes matiéristes mettent en place c'est justement la transgression de ces règles, ils réalisent des mélanges de ce qui doit rester séparé, des chiffons et des

⁶² Jean-Claude Kaufmann, *Le Cœur à l'ouvrage, Théorie de l'action ménagère*, Paris, Nathan, Agora, 1997, p. 10.

⁶³ *Ibid.*, p. 17.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 209.

recouvrements, Antoni Tàpies est un des précurseurs du mélange des matières, poudre d'argile et de marbre, papier déchiré, cordes et chiffons .



Antoni Tàpies, exposition
"Image, body, pathos", Siegen, 2011

Ces rapprochements de substances nous affectent et nous troublent, ils supposent certaines collectes, certains gestes, mélanges, accouplements, c'est une sorte de jeu avec des éléments déchus, déclassés. Une hybridation entre des domaines qui s'opposent : l'intimité et la *chaleur* du corps à travers les tissus, les matières assimilées à la terre, intériorité du corps caché, rejeté.

L'homme supporte mal que son corps et ses besoins lui rappellent le terre, la glèbe, le limon d'où, selon le mythe de la genèse, il vient littéralement (Adam est fils de la Adhama) de la glèbe.⁶⁵

Dirt, est un terme anglais qui signifie à la fois la saleté et la terre, et dont nous n'avons pas l'équivalent en français. Parfois poussée à l'extrême, l'émotion que suscite ces rapprochements relève de l'abject. Elle est si violente qu'elle provoque un réflexe de rejet. Même si mes réalisations n'atteignent pas cet extrême, elles y participent jusqu'à un certain point, sous une forme symbolique, et l'analyse de cette notion permet de comprendre certains enjeux à l'œuvre dans ma démarche.

Toucher, dans son aspect fusionnel, contamine (symboliquement), amalgame à ce qui est touché, d'autant plus s'il s'agit de souillure, mais s'en séparer c'est retrouver une forme. En quelque sorte, ne jamais être confronté à l'abject remet en question la notion d'altérité et d'identité.

« Le sacré est toujours plus ou moins ; ce qu'on n'approche pas sans mourir. »⁶⁶ On pourrait ajouter, que ne jamais s'en approcher ne permet pas de vivre.

Le paroxysme de l'intouchable, le plus dangereux des contacts c'est celui du cadavre.

Le corps privé de vie, froid ou en décomposition provoque une violente réaction de rejet, c'est l'abject le plus universellement partagé. À la lumière de Didi-Huberman, on peut considérer que certaines formes produites par contact avec le vivant, sollicitent en nous le rejet. Notamment des matières ayant été en contact avec le corps sans vie, comme lors de la confection d'un masque mortuaire. Cette analyse m'intéresse particulièrement, parce qu'elle réfléchit à partir d'un savoir-faire, qui est celui qu'un corps de métier dévalué, celui qui englobe le moulage des sculptures et des corps vivants, ressemblance par empreinte et contiguïté et non par imitation ou construction mentale. C'est en partant de la confection des masques mortuaires dans l'antiquité romaine que Didi-Huberman, analyse l'histoire des contraintes symboliques liée à ce type de savoir-faire. La réalisation d'une sculpture, surtout au moment du moulage, nécessite quelque « cuisine » ; ces gestes sont mis de côté, ils sont considérés par l'idéalisme de la Renaissance comme dérangeants.

⁶⁵ Michel Bousseyroux, *Hétérologie de l'abject*,
<http://www.cairn.info/revue-l-en-je-lacanian-2005-2-page-39.htm>

⁶⁶ Roger Caillois, *L'Homme et le sacré* [1939], Paris, Gallimard, Folio essais, 1997, p. 25.

L'objet issu d'une empreinte manifeste *une adhérence excessive* à son référent (...). La primauté matérielle du contact, (...) nous impose [une vision] qui tend à décomposer toute distance optique – vers ses *accidents*, vers ses singularités morphologiques.⁶⁷

Pratiquer le moulage, sur un corps vivant, comme sur une statue déjà existante, c'est solliciter l'angoisse d'une proximité avec le corps inerte. Didi-Huberman regarde avec précision les gestes et les rapprochements interdits, il s'appuie sur les découvertes anthropologiques pour comprendre les causes de ce rejet. Les artistes de la Renaissance doivent penser le corps et non le toucher. À chaque fois que l'on se rapproche du corps l'angoisse monte. Notamment l'angoisse de mort. Didi-Huberman dit que par son empreinte le corps est cadavérisé. Donatello, moulant un pied à partir d'une empreinte de corps, jusqu'à Duchamp et son moulage d'un sexe féminin, l'empreinte du corps continue de provoquer étrangeté et inquiétude, sentiment décrit par Freud comme inquiétant familial, rencontre déstabilisante avec notre double. Nous hésitons entre la vie et l'inerte, l'hyper-réalité nous met mal à l'aise.

Il ne faut pas toucher l'humain, le décalquer, le mouler dans des bandes de plâtre, son réalisme, ou son hyperréalisme, devient perturbant, il est passé dans la matière. Cette conservation est perçue comme macabre. La « cuisine autour du corps est proscrite ». Or le « ménage » (toute proportion gardée !) est également une cuisine autour du corps. C'est en cela que ces recherches sur la relation tactile au cadavre, peuvent intéresser les questions de la domesticité, dans la mesure, en effet, où de nombreuses situations domestiques mettent en contact avec des matières humaines, jugées abjectes, et dégradantes.

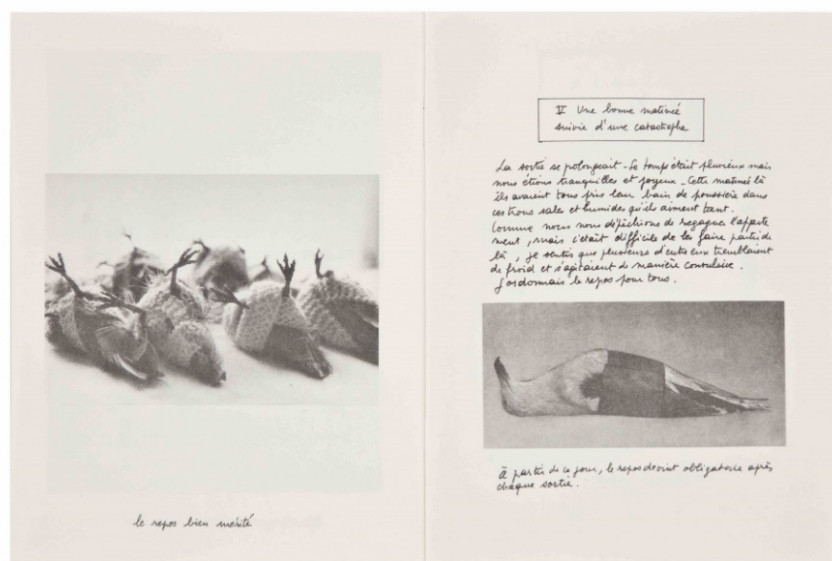
En appliquant la vision précise de Didi-Huberman sur les gestes domestiques, on est tenté de les trouver « graves » sur le plan symbolique. En effet agir en « milieu intime » est le contraire d'agir en milieu stérile, cela suppose une certaine proximité avec l'abject, proximité d'autant plus étrangement enfouie qu'on ne la pense jamais, qu'elle va de soi. Les habitudes du ménage évoluent dans l'ombre depuis si longtemps, qu'elles peuvent être révélatrices de la relation primitive que l'homme entretient avec le monde. « Tout se passe comme si les affaires sérieuses de l'ancienne société s'étaient enfoncées dans l'esprit des générations suivantes, et comme si ses croyances sérieuses demeuraient dans un folklore. »⁶⁸. La notion de « survivance explique la persistance des règles irrationnelles de pureté. »⁶⁹.

⁶⁷ Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance par contact*, Paris, Editions de minuit, 2008, p. 119.

⁶⁸ Henry Burnet Taylor cité par Mary Douglas, *De la Souillure*, Paris, La Découverte & Syros, 2001, p. 34

⁶⁹ Mary Douglas, *De la Souillure*, Paris, La Découverte & Syros, 2001, p. 35.

Annette Messager en tricotant des vêtements pour des moineaux sans vie, exprime, notamment ce rapport du féminin domestique à la mort. Cette œuvre est une illustration de l'abject familier.



Annette Messager, *Les Pensionnaires*
Extrait de la monographie de Marie Laure Bernadac

2.1.3 La femme suspecte, « conducteur » de l'abject

L'association matière – féminin et le rejet du féminin qui en découle ont des racines profondes dans la pensée archaïque. L'idée que la forme est masculine, la matière féminine, est profondément ancrée dans l'histoire de la pensée :

La laideur a été pensée en termes de matière, et celle-ci a été associée à l'être féminin, inversement, la beauté, a été caractérisée en termes de forme, et celle-ci a spécifiée l'être masculin. Des liens ont par-là même été tracés entre la matière, le corps, la femme et la laideur. Ils ont été diamétralement opposés à ceux relatifs à la forme, à l'esprit, à l'homme et à la beauté.⁷⁰

La remise en question des formes artistiques, au tournant du siècle se manifeste notamment par une libération de la matière, une remise en jeu de sa maîtrise, une mise entre parenthèse de tous les savoir-faire, et savoir-penser, une libération compromettante des magmas.

⁷⁰ Claudine Sagaert, *Histoire de la Laideur féminine*, Paris, Editions Imago, 2015, Introduction.

C'est surtout à partir des années 1950 que se développe une fantasmagorie de l'informel. Considérée longtemps comme un simple faire-valoir de la forme, la matière s'insurge, se réveille (...) prolifère en tous sens. (...) Dans l'œuvre de Bacon, la couleur fréquemment fait un monticule, chargé de mille et un fragments de rognures, de rebuts, etc. Telles ces taches qui s'étalent et « font taches », au double sens du terme, optique et matériel.⁷¹

La matière est alors ce qui vient perturber la forme et bousculer un ordre par trop impeccable.⁷²

La matière peut se situer du côté de l'informel, du non-défini. Son contact, sa manipulation, en dehors des gestes rituels, peuvent être ressentis comme une mise en danger symbolique : les actionnistes Viennois sont allés jusqu'à côtoyer certaines limites dans ce domaine abject et archaïque, Otto Mühl barbouillant une femme de détritibus, lors d'une fameuse performance (*Léda et le cygne*), jouant cette association femme – matières – souillure, chargé de sensualité et de sexualité perturbante bien qu'inoffensive. Chez les actionnistes Viennois, en lutte contre le conformisme castrateur de l'Autriche d'après-guerre, cette contiguïté est une libération par une transgression symbolique et abjecte, elle libère une « réalité » symbolique.

Otto Muehl et Kurt Kren, *'Leda mit Dem Schwan'*



Extrait de la performance, 1964

⁷¹ Florence de Mèredieu, *Histoire Matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, Bordas, 1994, p. 180.

⁷² *Ibid.*, p. 181.

L'objectif vise à atteindre un expressionnisme dénué de tout formalisme. Travailler directement sur le corps féminin en le barbouillant, susciter une émotion psychique violente, activer l'attraction et la répulsion à travers une mise en scène de la femme-matière. (À l'opposé Yves Klein laisse le corps de la femme se barbouiller, il ne le touche pas, n'intervient pas physiquement. Cela dit, Il met également en évidence ce rapport de la femme à la matière, à la trace et à ses pouvoirs magiques.)

Associer la femme à la matière équivaut à une sorte de perte, de dissolution dans l'inorganique primordial. Il y a une grande différence d'effet entre les œuvres de Mendieta et celle de Giuseppe Penone, même si parfois elles se recourent.



Ana Mendieta, *Série Arbol de la Vida* (Série Arbre de Vie), 1977
Corps d'Ana Mendieta avec boue et arbre
Action réalisée à Old Man's Creek, Iowa
© Courtesy Estate of Ana Mendieta and Galerie Lelong, New York



Giuseppe Penone, *Souffle de Feuilles*, Feuilles de buis
Pendant l'exposition *l'Empreinte* au centre Georges Pompidou, 1997

Lorsque Giuseppe Penone dépose l'empreinte de son corps sur des feuilles mortes ou dans la terre, son corps paraît moins engagé que celui de Mendieta. La femme, en tant que matière est plus disposée à devenir (symboliquement) ce avec quoi elle est en contact. L'effet étrange est plus puissant sur notre inconscient. Ce n'est d'ailleurs pas la nature naturante qui motive les performances de Mendieta, mais l'archéologie de la relation aux rituels, au sacré et au sacrifice.

Les éponges et gants salis sont des restes d'actions féminines, les rebuts d'un univers « sans histoires », un équivalent de la femme matière. Mais il s'agit d'une matière moins visible, plutôt en germination : « L'art rejoint alors cette dimension affective (...) La matière n'apparaît pas comme étant de pure surface d'extériorité. Cette germination, cet invisible tout à coup

extrait des profondeurs de la matière prolifèrent chez Bernard Réquichot, dont les reliquaires (...) accumulent des matériaux divers (...) »⁷³, comme des chiffons.



Bernard Réquichot, Sans titre, 1955
Huile sur toile, 61 x 50 cm
Galerie Margaron, Paris

Bernard Réquichot a d'ailleurs conscience de travailler dans une zone souterraine et comme expérimentale, au sein d'un infra-art : 'Je fais des expériences sans but de réussite : simples exercices qu'en terme discret on pourrait appeler 'psycho-plastique'. Je tâche de sonder dans mes peintures quelles sont les zones de répulsion ou d'attraction pour mon mental'⁷⁴

⁷³ *Ibid.*, p. 181.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 182.

Il s'agit donc de faire travailler ce jeu de l'attraction et de la répulsion que certaines matières provoquent en nous. Ces matières qui nous attirent ou nous perturbent se dévoilent progressivement dans mon approche de la domesticité.

« La matière offre (...) aux organes des sens une myriade de facettes et de qualités contradictoires. Multiple, changeante, elle égare les sens, donne proprement le vertige. »⁷⁵

Dans le même sens Max Loreau écrit à propos de Jean Dubuffet : « La matière brute est partout si présente qu'on ne l'a jamais regardée : elle passe inaperçue ; justement c'est ce qui fait sa force (...) La voici machine à passer le discontinu au rouleau du continu (...). »⁷⁶

D'autres artistes cherchent ce qu'on appelle des effets de matière, Antoni Tàpies utilise des matériaux pauvres, usés, salis, effiloché, des couleurs terre, etc. Si on poursuit l'analogie femme-matière, on peut questionner le rapport avec la féminité négative dans ce type d'œuvre matiériste. De même la phrase de Dubuffet « Je me sers de moins en moins de mes yeux, l'art ne s'adresse pas aux yeux »⁷⁷, suggère l'importance du contact et des sens tactiles quand il est question de la matière (les différentes textures, molles, fluides, caoutchouteuses, gluantes, collantes). Les texturologies de Dubuffet sont le contraire du lisse, de l'a-matériel, on peut les percevoir comme un espace autre et inquiétant, un espace du féminin. Florence de Mèredieu cite le *Manifeste de l'art Gutai* : « Nous respectons [les matiéristes] car leurs œuvres sont des cris poussés par la matière (...) leur travail consiste à se fondre avec elle (...). »⁷⁸

Regardons ce qui n'est ni technologique, ni maîtrisé, mais déborde et nous confronte à notre perception du monde : ce que nous cachons comme étant sale, rejeté, abject, notamment dans nos lieux de vie privés au sein desquels nous nous « arrangeons » avec les déchets divers que nous produisons. Les chiffons et les éponges sont notamment porteurs de ce type d'émotion étrange et négative.

A propos de la symbiose avec la matière, préconisée par le groupe japonais Gutai, dans les années 1950, Florence de Mèredieu note

Le matériau est avant tout exalté pour son pouvoir libérateur. (...) Au centre de leur préoccupation : la matière, cette matière qui leur paraît avoir été trahie ou méconnue par

⁷⁵ *Ibid.*, p. 182.

⁷⁶ Max Loreau, *Dubuffet et le Voyage au centre de la perception*, Paris, La jeune Parque, 1966, p. 91.

⁷⁷ Jean Dubuffet, cité dans *Fenêtre Jaune cadmium*, d'Hubert Damish, Paris, Seuil, 1984, p. 115.

⁷⁸ Florence de Mèredieu, *Histoire Matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, Bordas, 1994, p. 184.

l'art des siècles passés et qu'il s'agit d'exhumer, brute, dans toute sa force et sa puissance originaires. [Réconcilier l'esprit humain et la matière]⁷⁹

La femme (matière) est donc associée à l'inquiétant, l'instable, l'imprévisible, le menaçant, qu'il faut tenir à distance, car elle est contagieuse.

Ce que Didi-Huberman nomme, dans *La Ressemblance informe*, « commatéralité » s'oppose à la pureté de la distance. Le fait que deux matières se touchent et échangent quelque chose, implique que leur ressemblance est « impure ».

Dans la mythologie chrétienne, la ressemblance acceptable ne doit pas s'obtenir par mélange ou capillarité, elle doit être idéale, spirituelle, abstraite. La Vierge Marie est touchée du Saint Esprit, elle est enceinte de Jésus sans avoir été en contact avec de la chair. C'est le rayon divin de l'Esprit Saint qui la touche. La matérialité du corps est mise de côté, elle est synonyme, pour la pensée chrétienne, de luxure, de péché.

Cette convenance d'origine aristotélicienne pourrait s'exprimer ainsi : ce dont les fils doivent être fiers, c'est de ressembler à leur papa, à papa seulement ; et à cette ressemblance maman ne doit pas toucher, à cette relation « conformelle » la matière ne doit pas toucher... Sauf bien sûr lorsque papa (la forme) envoie son rayon intangible de Saint- Esprit pour que son fils (divin) puisse s'incarner convenablement dans le giron d'une Vierge intouchée (d'une matière vierge).⁸⁰

Le corps féminin non seulement est en contact avec l'abject instable et impur mais en plus le produit. Selon la loi de commatéralité dont parle Didi-Huberman, la femme est donc abjecte elle-même. Elle le porte, le transporte, le communique, elle est conducteur d'abject. Le sang qui s'écoule de façon cyclique, sans qu'il y ait de blessure apparente est un sujet d'inquiétude archaïque qui trouve un réseau de correspondances dans les mentalités modernes. Son sexe est d'ailleurs pensé par les sociétés primitives comme une blessure et pour Freud comme un sexe châtré.

Julia Kristeva rappelle que « les sociétés dites sauvages abjectent du féminin, pour se protéger des pouvoirs sous-jacents »⁸¹. Et ce féminin, qui est abjecte est de l'ordre des substances qui doivent connoter la féminité, c'est-à-dire les menstrues. Cet abject confère au féminin certains pouvoirs et certaines craintes qui font l'objet des recherches de Claire Lahuerta.

⁷⁹ *Ibid.*, p.185.

⁸⁰ Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance informe*, Paris, Macula, 1995, p. 29.

⁸¹ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'Horreur*, Agora France Culture, <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/agora-pouvoirs-de-lhorreur-de-julia-kristeva-1ere-diffusion?xtmc=Agora&xtnp=1&xocr=6>

L'histoire du corps féminin est, comme elle le rappelle dans *Représentation et modernité*, associé aux craintes que suscite le sang menstruel.

[Pour les primitifs] le sexe féminin saignant n'est pas une blessure mais une plaie suspecte. Et il est toujours lié à l'idée de la décomposition.⁸²

Claire Lahuerta cite le Lévitique :

La souillure féminine par excellence vient des menstrues (...). Hautement contagieuse, elle se transmet ou par contact direct avec la femme, ou par le moyen d'objets qu'elle a touchés ou de meubles sur lesquels elle s'est assise.⁸³

Parmi les prescriptions auxquels les juifs devaient se soumettre :

Lorsqu'une femme a un écoulement de sang et que du sang s'écoule de son corps, elle restera sept jours dans l'impureté de ses règles. Qui la touchera sera impure jusqu'au soir. (Lév., 12 ; 1-5)

En occident, les pouvoirs attribués à la femme sont systématiquement néfastes. Ces croyances se perpétuent encore. Tout le monde sait qu'une femme indisposée ne réussit pas la mayonnaise même si elle se trouve simplement dans la cuisine. Encore dans les campagnes aujourd'hui, une femme qui a ses règles ne doit pas faire de greffe aux arbres car elles ne prennent pas.⁸⁴

La tendance actuelle est plus à la limitation des entraves que provoquent ces flux sanguins, comment faire disparaître ce qui est gênant une fois par mois, comment continuer à vivre en faisant en sorte que cette indisposition passagère se fasse oublier le plus possible. La tendance est donc à l'effacement pudique et pratique de cette présence du corps. Comme en témoigne la publicité qui vise à faire disparaître toute indisposition passagère. Ce n'est plus réellement un sujet d'inquiétude pour les femmes, sauf à trouver le moyen de le dissimuler et de ne pas en souffrir. On peut s'interroger sur le fait que les femmes ont perdu toute leur puissance effrayante concernant les menstrues ; elles ont malgré tout conservé la honte ou la gêne d'être repérées, ce qui suppose qu'elles vivent parfois dans la dissimulation. À moins que ce pouvoir se soit généralisé et « possède » la femme au quotidien.

Laetitia Bourget, dans son travail intitulé *Les Coquillages* « récolte » ce type de souillure : elle collecte des applicateurs de tampons rejetés par les océans, le cycle des marées, qui obéit aux mouvements de la lune ; comme un retour de l'innommable et du caché qui refait surface

⁸² Claire Lahuerta, *Représentation et modernité*, Paris, Les publications de la Sorbonne, 2003, p. 187.

⁸³ *Ibid.*, p. 187.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 187.

dans l'eau salé de la mer originaire. Ces objets ne produisent pas le même effet qu'un flacon de produit domestique, ou même un préservatif ; ces objets ont pour dégoût commun de polluer la planète, mais si le flacon de produit ménager est associé à la négligence, le préservatif aux pulsions sexuelles, l'applicateur peut évoquer une sorte d'entrave du corps féminin, de faille, sorte de coque vidée d'un phallus qui a disparu, déchu, emblème d'une castration symbolique. En même temps sa forme phallique est la contre-forme du sexe féminin. C'est un objet qui ne peut pas laisser indifférent.



Laetitia Bourget, *Les Coquillages*, laetitiabourget.org
Impressions numériques, dimensions variables, 1999-2001

2.1.4 Le pouvoir archaïque du déchet et l'Unheimlich

L'Unheimlich, ou l'inquiétant familier, est un concept inventé par Freud, pour exprimer ce malaise qui surgit au cœur de ce qui nous est familier.⁸⁵ L'Unheimlich est lié à la domesticité, au Heimlich, à la période où le nourrisson est en quelque sorte la continuité du corps de sa mère. Cette période est décrite par Didier Anzieu à travers la notion de moi-peau, période pré-identitaire pendant laquelle nous sommes totalement dépendants et vulnérables. Le fait d'être dépendant provoque des angoisses, le fait de se détacher de la mère également,

⁸⁵ Cf. Index des Notions.

l'expérience du miroir, notre dédoublement, les angoisses de perte, nous rappellent que l'angoisse de la mort est au cœur de notre constitution psychique, dans son fond le plus archaïque, c'est-à-dire le plus proche, en rapport à notre naissance et à nos premières émotions de nourrisson vulnérable.

Certaines matières sont propices à éveiller en nous cet étrange malaise du familier : ce sont les matières en décomposition, les déchets, en effet leur simple évocation, en vertu de la loi de « commatérialité » nous fait devenir déchets nous-même. Dagognet décrit ainsi le déchet :

Non seulement nous tenons [les déchets] pour des insignifiants, sans la moindre possibilité d'usage, mais surtout nous n'apercevons plus en eux la pièce dont ils dérivent : ils appartiennent à la catégorie des miettes, qui elles-mêmes impliquent la démolition ; leur inconsistance les décline : à la rigueur on pourrait encore au moins « jouer » avec une roue de bicyclette abandonnée et voilée, mais avec des rognures ou des débris de poussières, cesse tout rapport possible. Nous commençons à descendre dans l'innommable : ce n'est pas encore le repoussant, mais c'est bien l'entrée dans la déchéance (ce qui a « déchu » de tout office).⁸⁶

Pourquoi les nommer des restes ? Sans doute parce qu'ils résistent et que nous ne pouvons pas aller plus loin dans la suppression, comme s'il fallait accepter cette fraction irréductible de perte (c'est ce qui subsiste, en somme, lorsqu'on a enlevé le meilleur ou l'utile, le quasi-cadavérique, lorsque la vie est partie).⁸⁷

Ce sont des morceaux que nous ne pouvons plus identifier, qui n'ont plus d'utilité, sont innommables. Les bouts, en psychanalyse, sont anxiogènes, ils nous renvoient à l'angoisse de la perte : la femme, en psychanalyse, est associée à l'angoisse de la perte, de la castration.

Tout ce qui est découpé, transposé (coupé de son origine), évoque les bouts, c'est du familier qui menace notre identité. En ce sens ces morceaux détachés peuvent avoir le pouvoir de l'abject, qui selon Julia Kristeva : « (...) est quelque chose qui me met hors de moi, parce que je pourrais en être l'objet »⁸⁸

C'est « un dehors impensable » qui me menace. Il menace en effet mon identité d'un retour, d'une régression vers une fusion avec le maternel.

⁸⁶ François Dagognet, *Des Détritus, des déchets, de l'abject*, Paris, Institut Synthélabo, 1997. p. 62.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 63.

⁸⁸ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'Horreur*, Agora France Culture, <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/agora-pouvoirs-de-lhorreur-de-julia-kristeva-1ere-diffusion?xtmc=Agora&xtnp=1&xocr=6>

En psychanalyse les angoisses liées à la perte, sont également interprétées (notamment par Didier Anzieu)⁸⁹ comme étant une conséquence du détachement d'avec la mère, ou l'adulte de référence. Ce lien se constitue dans la petite enfance, le nouveau-né humain, naît en fait prématuré, sa survie dépend du soin que l'adulte de référence lui apporte. Cela dit, le nourrisson extériorise également son inquiétude d'être manipulé comme une chose.

On voit bien chez les bébés, des moments où ils se donnent totalement dans la relation avec la mère, et des moments où ils se détournent, comme pour se protéger. Ils sont pris par l'angoisse de n'être plus qu'une chose de la mère. C'est une angoisse qui habite (...) beaucoup d'hommes, par rapport aux femmes, à leur mère. Cette angoisse d'être manipulé par l'autre, c'est ce qui va donner le désir de contrôler l'autre.⁹⁰

L'imaginaire de la maison, le premier lieu d'habitation, peut évoquer l'attachement à cette période de l'enfance pendant laquelle se forge notre identité.

L'inquiétant du vécu survient lorsque des complexes infantiles refoulés sont de nouveau animés par une impression ou lorsque les convictions primitives dépassées paraissent de nouveau confirmées.⁹¹

Qui n'a jamais rencontré ce sentiment étrange et effrayant dans quelque situation pourtant familière ? Quelque chose alors dépasse le sujet, quelque chose qui vient d'ailleurs, d'un Autre qui impose son obscure volonté. L'angoisse qui s'insinue, qui envahit de son malaise vague, renvoie à celle originaire du nourrisson, dépendant pour sa survie tant psychique que physique d'un extérieur qui lui échappe totalement.⁹²

La relation fusionnelle avec la mère, au temps du narcissisme originaire, la nécessité du détachement et de la perte pour se construire, l'angoisse de la régression, les pulsions sexuelles qui jouent une forme de fusion, cette polarité d'attraction et de répulsion autour de la figure de la mère transparaissent dans notre relation à l'entretien des lieux que nous habitons. La maison symbolisant le lieu de protection maternelle.

Pour désigner un lieu de vie on dit parfois, un intérieur, une femme parlant de son habitation pourra dire : mon intérieur. On peut imaginer que nos lieux de vie sont des intérieurs de femmes. Ce qui consolide ce lien de subordination au maternel.

⁸⁹ Didier Anzieu, *Le Moi-Peau*, Paris, Dunod, 1995.

⁹⁰ Serge Tisseron, *L'Empathie au cœur du jeu social*, www.trans-mutation.be, 2012.

⁹¹ Sigmund Freud, *L'inquiétant Familier* [1919], Paris, Editions Payot & rivages, 2011, p. 82.

⁹² Menés Martine, *L'Inquiétante étrangeté*, La lettre de l'enfance et de l'adolescence, 2/2004 (n° 56), p. 21.

La maison est souvent et symboliquement le lieu de la femme, le lieu où la femme protège où elle exerce parfois son « pouvoir ». Dans les *femmes-maison*, de Louise Bourgeois, la femme déborde d'un côté, et semble enfermée de l'autre.



Louise Bourgeois, série de Femme-maison, 1946, 1947
Huile et encre sur toile de lin, 91,50 X 35,50 cm
Tate Modern, Londres

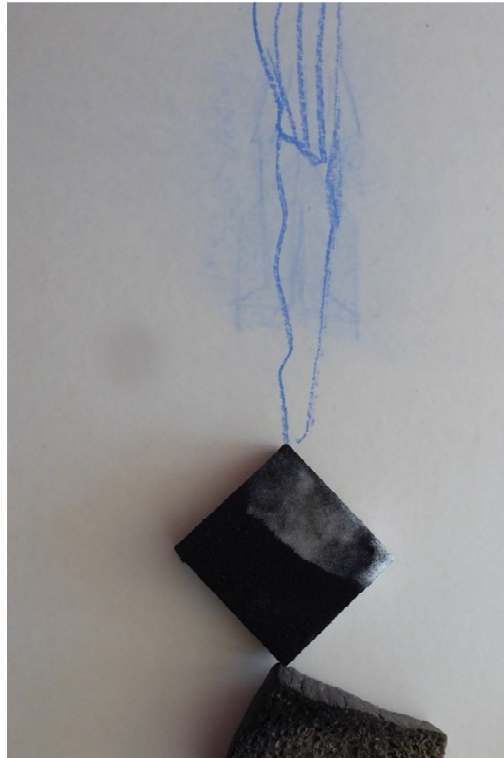
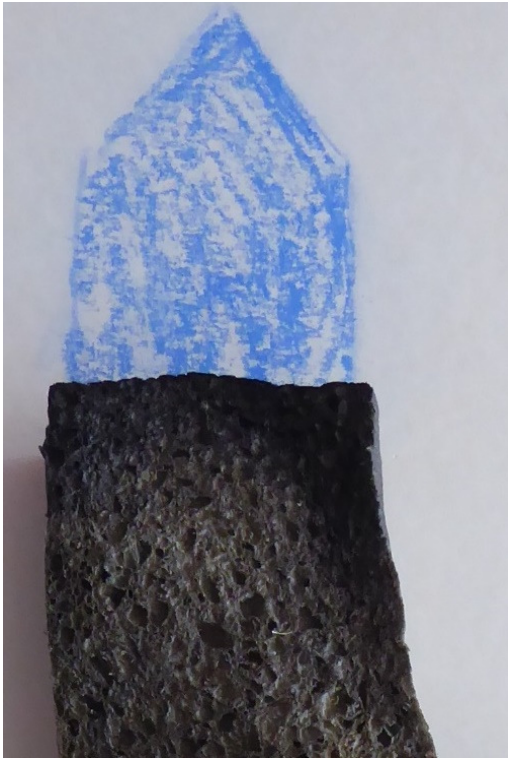


Collection particulière, Louise Bourgeois, Femme-Maison, 1994
Musée Guggenheim Bilbao

Marie-Laure Bernadac rappelle à propos de Louise Bourgeois :

Il semble qu' [elle] se soit tellement identifiée à la maison qu'elle associe son sommet à sa tête, c'est-à-dire, classiquement, au domaine de l'imaginaire et de la création, de la liberté. Les femmes-maisons pourraient constituer l'emblème de toute l'œuvre de Louise Bourgeois. Ce mélange de géométrie et d'organique, de rigidité et de malléabilité, d'architecture et de viscéralité, est la métaphore de sa structure psychique. En unissant plastiquement et graphiquement ces deux dimensions hétérogènes que constituent la femme et la maison, l'artiste parvient à dépasser la dichotomie du corps et de l'esprit.⁹³

⁹³ Marie-Laure Bernadac, *Louise Bourgeois*, Paris, Flammarion, 1995. p.23.



S A, Femmes et maisons éponges, 2017

Dans mes propositions où la maison apparaît, il ne s'en dégage aucun corps de géante, la maison apparaît abstraite, inconsistante, effaçable, alors qu'elle repose sur une éponge surdimensionnée. Les murs appartiennent à l'imaginaire, à l'immatériel, pendant que le soubassement de la maison « éponge » ce qu'elle rejette.

Gaston Bachelard donne une image à la profondeur organique viscérale du corps- maison :

Si d'un pas solitaire l'on descend dans une maison (...) on sent bientôt qu'on descend dans un passé [un passé qui bientôt devient en nous] un passé plus lointain, plus incertain, ce passé énorme qui n'a plus de date (...). Si nous prenons un peu d'attention aux lentes images qui s'imposent à nous dans cette « descente », (...) nous ne pouvons manquer d'en surprendre les traits organiques. (...) *l'homologie des profondeurs* impose ces images (...) ⁹⁴

Gaston Bachelard illustre alors le complexe de Jonas en citant des extraits d'Aurora de Michel Leiris :

Il était minuit quand j'eus l'idée de descendre dans cette antichambre triste, décorée de vieilles gravures et de panoplies (...) L'écrivain vit l'usure et la mort des choses, rongées « par un acide éparpillé dans l'air comme un suint animal, (...) à l'odeur d'anciennes lingeeries fanées. » Et après ce refroidissement et cette usure, le rêveur est prêt à lier sa maison et son corps, sa cave et ses organes.⁹⁵

Nous circulons dans la maison, comme dans un corps ou dans notre corps comme autre.

[Ces images] vivent au point de synthèse de la maison et du corps humain. Elles correspondent à l'onirisme de la maison-corps.⁹⁶

Louise Bourgeois ne produit pas une œuvre rassurante, telle qu'on pourrait l'attendre d'une femme-maison archétypale, elle touche et ébranle une image traditionnelle, a-sexuée, acéphale d'une femme instrumentalisée et disponible. Au contraire, la femme-maison expulse son corps, et ses corps à corps avec l'environnement.

⁹⁴ Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos* [1948], Paris, Librairie José Corti, 1997, p.125.

⁹⁵ *Ibid.*, p.125.

⁹⁶ *Ibid.*, p.127.

2.2 Souillure et magie domestique

Magie du contact, le contact avec les traces du corps ou diverses matières organiques recèle un certain pouvoir et représente une source pulsionnelle activée par certains artistes contemporains. Nous avons vu que la « maison » était un lieu de contact avec les empreintes et les restes. C'est aussi un lieu de pouvoir, puisque des forces sont en jeu. La domesticité peut être le lieu, des pouvoirs féminins, de l'animisme, des pouvoirs surnaturels. Annette messenger, faisant référence à son travail, parle de « sa petite pratique magique quotidienne »⁹⁷

À travers les actions domestiques, les femmes sont en contact avec l'humain : le linge porté, les diverses empreintes, les rebuts tels que les rognures d'ongle, les cheveux, les poils, la vaisselle salie... Dans les sociétés où la science remplace la magie, nous continuons d'être inquiétés par ces traces dans notre inconscient. « Les éléments émotionnels ne disparaissent pas pour autant quand la pensée s'en affranchit en se conceptualisant. »⁹⁸

2.2.1 La souillure de l'autre

Gérer les déchets humains dans les habitations, c'est avoir affaire avec la puissance d'évocation qui « habite » ces déchets. Ce « savoir-faire avec les rebuts et les déchets » se situe du côté de la femme qui n'est pas effrayée mais effrayante. En effaçant, la femme est en contact avec l'empreinte d'un ou de plusieurs autres. Elle se mélange avec ce qui doit rester séparé.

Les matières autour desquelles les interdits sont les plus stricts, sont les matières produites par le corps et les matières issues de la dégénérescence du vivant (putréfaction, pourriture). Le contact de ces matières est abject et tabou. Ana Mendieta qui se couche sur la terre, nue, nous apparaît comme fusionnelle avec la terre, emblématique du grouillement de la vie, et de la disparition.

Le tabou de certaines matières est si puissant, si perturbant, qu'on évite de les nommer. Ce qu'on nomme le vomi par exemple, cette transformation des aliments dans notre estomac, qui doit rester dedans et se trouve, lors d'un spasme, d'une ex-pulsion, pour parler comme Kristeva, à l'extérieur, provoque un dégoût physique. C'est notre propre corps qui apporte une réponse automatique. Le tabou est une zone dangereuse dans laquelle et au contact de laquelle on se sent en danger. Euphémiser cet aspect tabou, le mépriser pour s'en éloigner est une ruse pour ne pas lui faire face. Celui qui fait face, et nettoie, se confronte à cette matière

⁹⁷ Annette Messenger in *Les Maîtres du désordre*, Jean de Loisy, Sandra Adam-Couralet, Paris, Quai Branly, 2012, p. 316.

⁹⁸Jean Cazeneuve, *Archaïque Mentalité*, Encyclopædia Universalis, <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/mentalite-archaique/>

intime, gluante, écœurante, va au-delà de son rejet. Si, comme nous l'avons développé dans la première partie, depuis l'aube de l'humanité l'impureté de la mort et de la dégénérescence est liée à « l'impureté » féminine, les femmes doivent posséder des pouvoirs certains.

Supprimer les traces de l'autre, peut conduire à une surenchère comparable à la quête d'une pureté religieuse, ou même à l'extase religieuse. En effet, pour certaines femmes le « ménage » est une sorte de religion.

Envisager le ménage comme un rituel religieux, une abnégation, un don de soi libérateur : effacer les traces de l'autre pour atteindre un état de silence quasi mystique, nous conduit à percevoir certaines attitudes « ménagères » excessives, comme le signe ou le symptôme d'un investissement dont l'origine se situe ailleurs.

J'avais jadis – je vous parle de mon ancienne paroisse – une sacristaine épatante. (...) astique que j'astique, la maison du bon Dieu s'était mise à reluire comme un parloir de couvent (...) la satanée petite vieille exigeait que je retirasse mes chaussures – moi qui ai horreur des pantoufles ! (...) Chaque matin, bien entendu, elle trouvait une nouvelle couche de poussière sur les bancs, un ou deux champignons tout neufs sur le tapis de chœur, et des toiles d'araignées (...).

Je me disais : « Astique toujours, ma fille, tu verras dimanche. » Et le dimanche est venu. (...). La malheureuse passait ses nuits à quatre pattes entre son seau et sa vassingue – arrose que j'arrose – tellement que la mousse commençait de grimper le long des colonnes, l'herbe poussait dans les joints des dalles. Pas moyen de la raisonner, la bonne sœur ! Si je l'avais écoutée, j'aurais fichu tout mon monde à la porte pour que le bon Dieu ait les pieds au sec (...). Elle a fini par se mettre au lit avec une crise de rhumatisme articulaire, le cœur a flanché et, plouf ! (...) Son tort, ça n'a pas été de combattre la saleté, bien sûr, mais d'avoir voulu l'anéantir, comme si c'était possible.⁹⁹

Georges Bernanos illustre dans ce passage les dérives de la rigidité perfectionniste de la sacristaine du curé de campagne. Il compare le ménage à la vie religieuse : toutes deux sont des approximations, des arrangements qui se « nourrissent » d'idéal mais ne doivent pas chercher à le décalquer sur la vie. Le risque, c'est la mort. La vie ne peut endurer l'objectif idéal, il faut une part d'incertitude, une respiration possible, un « art » de ne pas trop en faire.

Dans *La Ressemblance par contact*, Didi-Huberman évalue les divers pouvoirs du contact, toucher une trace de l'autre c'est toucher l'autre lui-même ? Cette croyance a quelque chose à voir avec la transsubstantiation, ou de la magie sympathique dont parle Frazer.¹⁰⁰

⁹⁹ Georges Bernanos, *Journal d'un Curé de campagne*, Paris, Plon 1936.

¹⁰⁰ Cf. 2.1

La superstition suivant laquelle, en blessant des empreintes de pas, on blesse également les pieds qui ont formé marques, est presque universelle. (...) Une femme qui désire s'attacher son mari ou son amant prend de la terre dans l'empreinte du pied droit de l'homme, le joint à quelques-uns de ses cheveux et en fait un paquet qu'elle porte sur la peau.

Tous ces faits sont interprétés par Frazer en termes de lien, ou, mieux, d'emprise. (...) La relation métonymique (...) vise, (...) à établir quelque chose, une contrainte, une loi du contact. A travers ses traces, l'absent demeure présent, il conserve son aura, son pouvoir à distance.¹⁰¹

L'univers de la maison est plein de ces traces, maléfiques ou bénéfiques, suivant les relations qu'entretiennent les habitants du lieu. La femme, en tant qu'agent domestique est en lien avec une puissance, sur laquelle elle peut agir ou qui agit sur elle. On peut imaginer que ce n'est pas uniquement la domination masculine qui engage les femmes dans la gestion des traces de l'intime. Notre rapport aux souillures ou aux traces de l'autre semble avoir conservé leur pouvoir sur nous.



Louise Bourgeois, *Araignée suspendue*
CAPC de Bordeaux, 1998

¹⁰¹ Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance par contact*, Paris, Editions de minuit, 2008, p.70.

Le corps de cette araignée tisseuse est un grillage qui abrite un fauteuil, cette construction monumentale semble exorciser le pouvoir du féminin, en l'exposant, en le mettant à distance.

2.2.2 L'autre vulnérable

Les gestes domestiques ne sont pas vides d'intention, ils cherchent à agir sur l'autre.

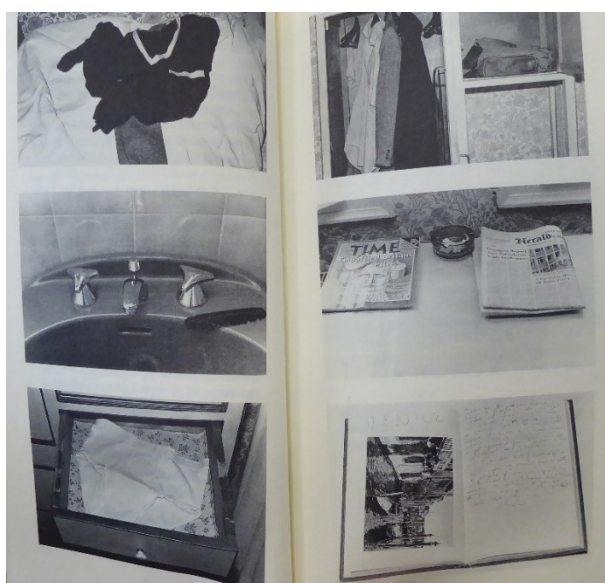
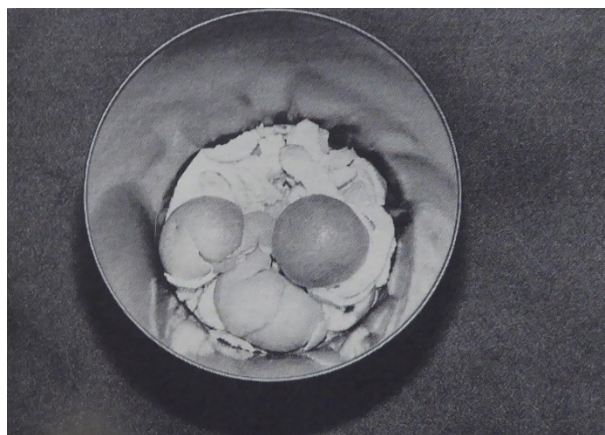
Je voulais que le tableau soit comme un talisman, en le touchant vous sentez une énergie, si vous avez mal à la tête, vous le touchez avec la tête, ça vous donne des énergies et vous êtes guéri. (...) Je convertis la peinture en une sorte d'objet magique.¹⁰²

Antoni Tàpies, dans ses réalisations hybrides, fait se côtoyer la peinture et les tissus usés. Il se passe quelque chose de l'ordre du légèrement dérangent. La rencontre d'une matière noble, de l'ordre de la pensée qu'est devenue la peinture et d'un rebut proche du corps et de la vie, le corps d'un autre, la vie d'un autre, dans ce qu'elle a de fragile, dans son pouvoir de disparition. Cela nous affecte, nous attire et nous retient à la fois. Tàpies utilise des matériaux qui évoquent la souillure de l'autre, pour convoquer une sorte de force guérissante. Cette utilisation des traces de vie, redécouverte notamment par Beuys, continue d'agir sur nous. Nous ressentons notre propre vulnérabilité à travers ce type d'œuvre. Notre malléabilité.

Sophie Calle, affiche dans ses pratiques une errance à contre-courant, une provocation de l'autre vulnérable qu'elle espionne. Dans l'œuvre *Hôtel*, elle se fait passer pour une femme de ménage et prend des photos, observe, à partir des traces, la vie privée des occupants de l'hôtel : un pyjama étalé sur un lit, des chaussures sous une armoire, des restes de repas dans une poubelle, des notes sur un carnet...

Elle devient une « vrai – fausse » femme de chambre d'hôtel, en restant également une artiste qui « déchire », au sens Bataillien, les histoires ordinaires des clients de l'hôtel. Elle met en jeu, défait les codes du ménage, elle devient une sorte de pisteuse de traces de vie. Elle endosse le rôle inquiétant de la ménagère étrange et questionnante. Sophie Calle flatte en nous la joie de l'intrusion d'un côté et la crainte d'être découvert de l'autre. En effet, il ne s'agit pas chez Sophie Calle d'un désordre anonyme, mais d'un désordre réel, « volé » aux occupants des lieux. Les occupants de l'hôtel ont été piégés, ils se sont laissé faire en toute incrédulité. L'artiste a donc jouée des pouvoirs accordés à la femme de ménage, face à la vulnérabilité des autres absents.

¹⁰² Antoni Tàpies, <https://m.ina.fr/video/CAB94095365/antoni-tapiés-video.html>



Sophie Calle, *Double Jeu*, L'hôtel, Acte Sud, 2002

Ce que Sophie Calle extrait, soulève, c'est aussi ce lien de confiance que nous avons avec les personnes qui rangent et nettoient autour de nous. Quels rituels observent ces personnes, en quoi leur travail invisible de fourmis est-il rassurant ? Ne s'agit-il pas d'une relation avec une forme d'irrationalité qui demeure en nous. Un endroit où nous n'avons pas les réponses et où nous nous reposons sur ceux qui semblent les posséder. Le travail de ces femmes de chambres, qui consiste à refaire le lit, passer l'aspirateur, dépoussiérer, remettre en ordre, sans contrarier les utilisateurs des lieux (ces employés savent, mais ne doivent pas le montrer), nettoyer de la façon la plus hygiénique qui soit (on le suppose) les salles de bains et sanitaires ; ce travail n'a pas qu'un but rationnel de « propreté ». Il a pour objectif de nous rassurer, de nous entourer de « fraîcheur et d'amabilité », il s'agit d'un jeu, nous recevons l'impression de « neuf », de « pur » alors que notre réflexion, en tant qu'agent de propreté dans nos lieux de vie, nous conduit à penser que cette propreté est toujours relative. Mais notre réponse est adéquate. Nous savons comment recevoir ce qui nous est offert.

Tout semble se passer comme si les femmes conservaient le lien avec le « naturel », l'organique, l'angoisse de mort. Intermédiaire entre nous et le monde, depuis que la séparation d'avec les corps de la mère nous a rendus plus vulnérable. La relation que nous avons développée, aux déchets, reflète notre vulnérabilité.

2.2.3 La femme Unheimlich

L'*Unheimlich*, est le renversement du familier, du *Heimlich*, en inquiétant. « Dans un moment de quasi-dépersonnalisation, les repères vacillent. »¹⁰³ Une angoisse nous saisit là où on ne l'attend pas, c'est le familier qui nous surprend, nous éloigne de l'*Heimlich*, du féminin-maternel. Le familier, notamment l'univers domestique, nous rassure, c'est un repère, parfois au cœur du familier une inquiétude se dévoile.

L'archaïque, dans notre économie psychique, est pris dans le sens d'originaire refoulé, actif mais impensé au quotidien. Selon la définition de Freud : L'*Unheimlich* est « ce type d'effroi que suscite ce qui est bien connu, ce qui nous est familier depuis longtemps. (...) Le mot allemand qui désigne l'inquiétant, *Unheimlich*, est le contraire de ce qui est *Heimlich*, sous la protection du secret, appartenant au foyer.»¹⁰⁴

A la suite d'une comparaison de différentes définitions de *Heimlich* Freud en vient à estimer que :

[ce mot] affiche, parmi les multiples nuances de sa signification, un sens qui coïncide de manière inquiétante avec son contraire. Le familier devient alors l'inquiétant familier. (...) Ce mot n'est pas sans équivoque, mais relève de deux cercles de représentation qui, sans être opposés, sont tout de même fort étrangers l'un à l'autre, celui de l'habituel, de l'agréable, et celui du caché, de ce que l'on maintient dissimulé.¹⁰⁵

Ne peut-on pas imaginer que les femmes, dans la mesure où ce sont les « connaisseuses », les « bricoleuses » de la sphère domestique, dont elles perçoivent les ficelles, les secrets, les arrangements, soient plus facilement sujettes au surgissement de l'étrange au sein du domestique ?

¹⁰³ Simone Korff-Sausse, dans l'introduction à : Sigmund Freud, *L'inquiétant Familier* [1919], Paris, Editions Payot & rivages, 2011.

¹⁰⁴ Sigmund Freud, *L'inquiétant Familier* [1919], Paris, Editions Payot & rivages, 2011, p. 31.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 40.



Niki de Saint Phalle, *The White Goddess, La femme brune*, 1963
Collection Renault
Exposition janvier 2015, Paris, Grand Palais

En 1954 alors que Saint Phalle commence à peindre, elle sympathise avec le poète et mythologue Robert Graves, auteur d'un ouvrage sur les mythes celtes intitulé « The White Goodness » (1948). Elle s'inspire de ce livre pour créer une série de Déesses qui associent au pouvoir naturel de fécondité de la femme celui, surnaturel, de la création de formes, voire du monde. Puissantes, créatrices, ces œuvres préfigurent ce qui sera l'une des thématiques des artistes et théoriciennes féministes.¹⁰⁶

Freud s'appuie notamment sur une phrase de Schelling : « On qualifie de *Unheimlich* tout ce qui devrait rester dans le secret, tout ce qui devait continuer à être dissimulé et qui est sorti au grand jour. » Cette idée lui permet de faire le lien avec le refoulement, puisque ce qui fait retour dans l'*Unheimlich*, ce sont pour Freud « des notions de désir refoulées et des modes de pensée dépassés de notre préhistoire individuelle et des temps originaires des peuples. »¹⁰⁷

Ce surgissement de l'archaïque, au sein des pratiques quotidiennes, me semble convoquer ce que Freud nomme *Unheimlich*. Le *Heimlich* provient de la sécurité du familial, en premier lieu du maternel ; mais la mère est également ce dont on a dû se séparer pour gagner notre indépendance, elle peut solliciter l'angoisse d'invasion et de dévoration, et donc de l'*Unheimlich*. Selon Julia Kristeva :

L'importance de l'enjeu laisse penser que la souillure et le rite cachent une angoisse encore plus profondément ancrée. Car la croyance aux démons a elle-même une fonction rassurante, dans la mesure où elle masque, faute de pouvoir résoudre, un problème sans solution, la mort. Or, dans notre imaginaire, la mère semble avoir partie liée avec la mort.¹⁰⁸

La femme est en quelque sorte faite d'une matière inquiétante, elle peut devenir mère, elle peut transformer, se transformer en un autre.

L'*Unheimlichkeit* (...) n'est-elle pas due à un refoulé universel, le plus résistant : celui de la présence dans la vie et à l'origine de la vie, de la mort ?¹⁰⁹

¹⁰⁶ <http://bluesy.eklablog.com/expo-niki-de-saint-phalle>

¹⁰⁷ Sigmund Freud, *L'inquiétant Familier* [1919], Paris, Editions Payot & rivages, 2011, p. 40

¹⁰⁸ Karen'O Rourke, *Esthétique de la Souillure féminine*, Conférence Sorbonne, Université de Paris I, 1988, http://korourke.pagesperso-orange.fr/karen/esthetique_souillure.pdf

¹⁰⁹ Suzanne Müller, *L'inquiétante Etrangeté à l'œuvre*, Paris, publications de la Sorbonne, 2016, p. 92. Cite Sarah Kofman.

L'angoisse que provoque le surgissement de l'étrange inconfort au cœur de l'intime, du familier rassurant, est une des pistes exploitée aujourd'hui dans l'art contemporain, pour impliquer le spectateur ; le rendre acteur de son émotion esthétique.

Ce qui paraît au plus haut point étrangement inquiétant à beaucoup de personnes est ce qui se rattache à la mort, aux cadavres et au retour des morts, aux esprits et aux fantômes.¹¹⁰

Un des visages de la mise à l'écart du féminin est celui de la sorcière, individu qui vit dans la marge, dangereusement inclassable, en relation avec les forces maléfiques, dominée par ses instincts et particulièrement Unheimlich. Figure qui illustre la crainte obscure du féminin et sa condamnation. Annette messenger n'hésite pas à agir sur les stéréotypes féminins de la beauté, en les rendant monstrueux grâce à l'intervention « chirurgicale » d'un feutre noir.



Annette messenger, *Mes jalousies*, 1972
Collection Frac Aquitaine

L'image de la sorcière, féminité néfaste, peut être perçue comme le féminin inquiétant. La féminité abjecte qui met en danger plutôt qu'elle ne protège.

¹¹⁰ Clément Rosset, *Le Réel et son double* [1976], Paris, Gallimard, 1990, p. 91.



S A, Ronds de sorcières, 2015

Ce travail évoque à la fois la table « mise pour le repas », les rondes envoutantes, les phénomènes naturels jugés paranormaux, comme la prolifération de certains champignons en ronds, dits de sorcières, dans l'ensemble la notion d'une domesticité portée à l'extérieur. C'est une sorte de mise en danger, à partir du familier.

Pour Mary Douglas la souillure est sacrée, car elle est dangereuse ; elle peut, symboliquement, mettre en péril la structure de la société. Elle est donc encadrée par des rituels bien définis, bien « articulés ». Il faut réduire tous les risques de marginalisation par rapport à cette structure. « La sorcellerie serait la manifestation d'un pouvoir psychique antisocial émanant de personnes qui se situent dans les régions relativement non structurées de la société. (...) Ce serait donc dans la non-structure que réside la sorcellerie. »¹¹¹. Quelque part dans une

¹¹¹ Mary Douglas, *De la Souillure*, Paris, La Découverte & Syros, 2001, p. 119.

forme de non-surveillance, d'espace privé, comme la sphère domestique, aire de liberté inquiétante.

Bien que Mary Douglas ne pointe pas la féminité, mais la relation de pouvoir entre possesseur et subordonné, on peut en appliquer le processus à la domination masculine, au retrait des femmes de la vie sociale et aux « échanges » qu'elles peuvent avoir avec l'abject.

Bien que les notions d'inquiétant familial et d'abject ne se recouvrent pas, ces deux notions font entrer en jeu les peurs et les pulsions archaïques, pulsion de mort notamment, désir de retour à l'inorganique, à l'absence de tension.

La femme, dans les sociétés modernes, malgré l'évolution technique et sociale, apparaît toujours comme médiatrice. Elle relie l'invisible et le visible, elle s'adapte aux situations désagréables, où ce que les chamanes pensent comme étant l'autre monde vient perturber le monde visible.

Le ménage est secret, les pratiques ne se partagent pas. Ce sont des pratiques honteuses. Les activités du ménage sont en lien avec la puissance de l'abject, on les euphémise, on ignore leur pouvoir, qui peut réapparaître par accident. Cette structure ressemble à celle de la sorcellerie. « Les sorcières » utilisaient au moyen-âge la puissance de l'abject. Son pouvoir agit sur le psychisme, directement sans intermédiaire, il prend les chemins occultes de l'inconscient, il frappe au corps, on a l'impression de l'ingérer, de faire corps avec lui.

C'est la puissance de l'horreur, les charmes qui révèlent le psychisme archaïque, avec lequel les femmes ont un commerce permanent. La face cachée de l'éternel féminin.

Mais comment la souillure elle-même peut-elle être associée parfois au pouvoir mystique ? La réponse se trouve toute entière dans l'idéologie de la sorcellerie (...). La magie maléfique baigne en effet dans l'immondice, la souillure et la transgression. Réelle ou imaginaire, elle nous livre une image inversée des deux ordres symboliques que nous avons cru pouvoir distinguer : meurtrier et incestueux, le sorcier est aussi métaphoriquement couvert d'ordures. Perçue comme régression totale dans l'en-deçà, la sorcellerie est à la fois négation des interdits fondamentaux et invasion de l'ordure. Mais cet en-deçà est, comme l'au-delà, réservoir de puissances mystérieuses. C'est dans cette zone marginale que le souillé se charge de sacralité dangereuse.¹¹²

¹¹² Mary Douglas, *De la Souillure*, Paris, La Découverte & Syros, 2001, Préface, p. 17.



Sarah Lucas, *She likes it cosy*, 2005, Gladstone Gallery
Table en bois, parpaings, seaux en metal, bas nylon, ampoules

Le travail avec les éponges, rattache les femmes à ce contact « magique » avec la matière et ses pouvoirs. Comme la vue du sang peut provoquer un malaise, la vue d'une serpillère provoque un malaise symbolique. Une violence de l'ordre du mépris, de la mise à l'écart, de l'intouchable. C'est faire irruption dans la violence faite aux femmes, non à partir de l'aspect spectaculaire, mais souterrain, invisible, sans intérêt. Ce qui « accroche » ou pénètre, dans ce travail est le dégoût, l'envie de se détourner, l'incompréhension. Le travail avec les éponges, rattache les femmes à ce contact « magique » avec la matière et ses pouvoirs.

Les artistes qui travaillent à partir du déchet ont en commun ce goût pour le misérable, on associe le misérable au déchet, on peut l'associer à la féminité, dans de nombreux cas.

L'éponge suppose l'eau et le nettoyage par entrainement dans des canalisations d'eau. L'éponge, une fois le travail achevé, retient ce qu'on a voulu éliminer. Cela dit, si l'éponge garde sa couleur et sa forme d'origine, elle peut resservir, elle n'est pas considérée comme sale. C'est un indicateur visuel : une couleur inhabituelle, qui va la disqualifier, elle finira comme déchet, dans une poubelle. L'inquiétude vient lorsqu'on ne sait pas à quoi a servi l'éponge. Elle est abjecte et dérangeante parce qu'elle retient l'innommable. Les protocoles sont différents suivant les praticiennes, les soupçons peuvent s'éveiller. Une éponge est pleine d'une histoire secrète de l'autre.

2.2.4 Déclassement social

Yvonne Verdier parle d'une femme aidante, à côté d'une femme couturière et d'une autre cuisinière, dans son étude de femme rurale du siècle dernier. La femme aidante est celle qui nettoie, qui s'occupe du linge et de la lessive, c'est aussi celle qui aide à l'accouchement, et à l'accompagnement des morts. Elle est donc complice des moments de la vie les plus « sacrés » et les plus dangereux. Ces fonctions ont perdu tout prestige social.

Le sale condamne, isole, essentialise le social. Il est le quotidien des activités domestiques, il est pris en charge par des employés qui restent dans l'ombre et qui n'existent pas. Lorsqu'une forme d'esclavage demeure en pays développé, c'est pour s'en charger. L'artiste américaine Merle Laderman Ukeles se définit comme une pratiquante de l'« art d'entretien ».



Mierle Laderman Ukeles, *Maintenance Art*, Queens Museum, New York, 1976



Mierle Laderman Ukeles, *Hartford Wash*, 1973
Ukeles lavant le sol
contre le déclassement des agents d'entretien



S A, *Dépendance*, 2017

2.3 L'archaïque rempart contre l'hygiénisme technologique

2.3.1 Domesticité : lieu de survie de l'organique face à l'asepsie généralisée

L'ouvrage de David Le Breton, *L'adieu au corps*, s'ouvre sur une description du corps suspect et menaçant qui correspond à ce qui est suspect dans la « femme-matière ». Cela conforte l'idée que le corps, c'est la femme, ou que la femme n'est « que » ce corps.

Aujourd'hui, comme pour Descartes : « le corps n'est rien sinon une entrave. »¹¹³

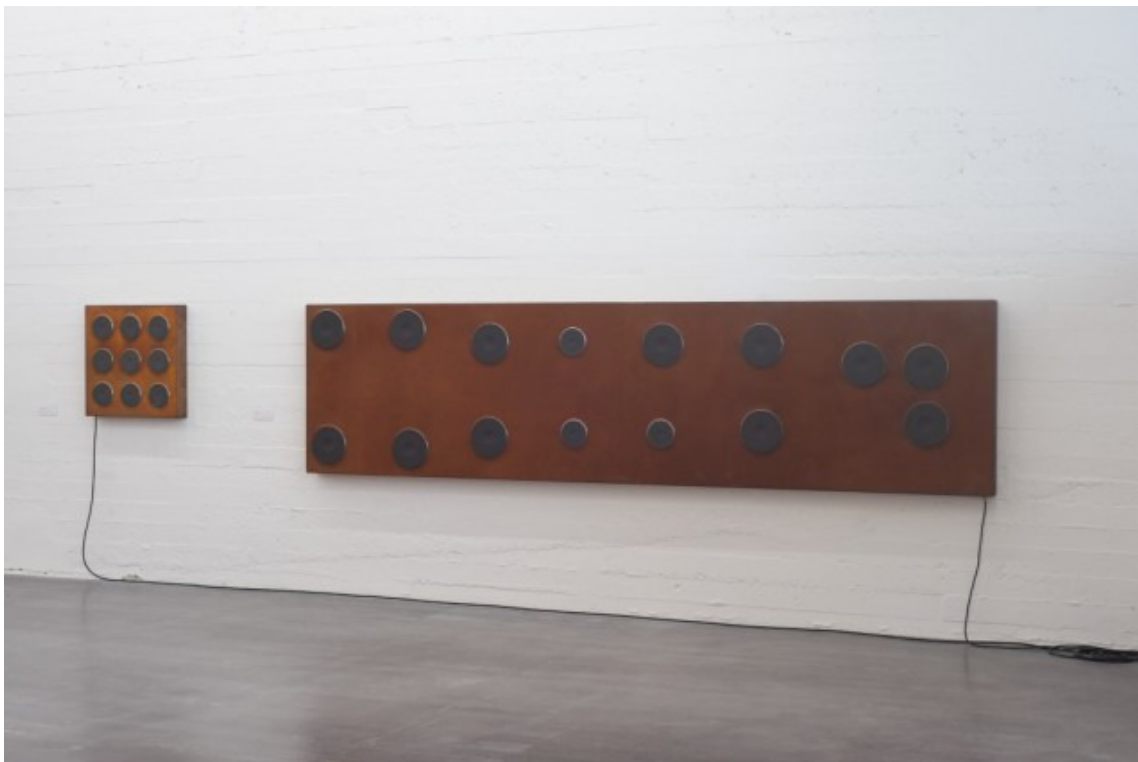
¹¹³ David Le Breton, *L'Adieu au corps*, Paris, Métalié, 2013, p. 18.

Dans un monde « postbiologique » ou « postorganique », le corps n'apparaît plus comme nécessaire.

Jamais sans doute comme aujourd'hui dans nos sociétés occidentales les hommes ont aussi peu utilisés leur corps. La dépense nerveuse a pris le pas sur la dépense physique (...) Sous employé, encombrant, inutile, le corps devient un souci ; passif il fait entendre son malaise (...) La voiture en quelque sorte supplante le corps et le rend anachronique. On ne se baigne pratiquement plus dans les rivières et dans les lacs. L'ancrage corporel de l'existence perd de sa puissance(...) corps transformés en vestiges.¹¹⁴

L'adieu au corps pourrait signifier l'adieu au féminin, signe de notre impouvoir. Les artistes qui travaillent avec les déchets résistent en quelque sorte à la disparition du vivant.

La mise en valeur des déchets dans l'art, est peut-être une mise en lumière de « l'archaïque » des sociétés de consommation.



Rosemarie Trockel, *Flagrant Delight*, Bruxelles, 2012

Rosemarie Trockel ironise les œuvres minimalistes, abstraites et détachées, en réalisant une œuvre à partir de plaques de cuisson, donc en mettant sur le devant le prosaïsme de la cuisine.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 20.

2.3.2 La femme, tachée d'organique, altérité, rempart contre le technologique refroidissant

La femme a toujours un rôle primaire et fondateur dans cette activité de refoulement de la souillure, et, pour finir, l'activité « ménagère » déteint sur l'image de la femme, pour la condamner en la déclassant. Mais aujourd'hui la théorie du care remet en avant son rôle comme liant, comme remède à la froideur qui résulte d'une organisation hyper technologique. La reconnaissance de la vulnérabilité de l'homme, de son besoin de relations humaines, apporte un éclairage nouveau sur la gravité du déclassement du féminin. La femme est restée (de force) cet autre dont on a besoin, cet autre qui sort des circuits commerciaux, qui n'a pas peur de l'humain et qui lui vient « naturellement » (c'est-à-dire culturellement si on suit Pierre Bourdieu)¹¹⁵ en aide. (Théorie du care).

Il y a un objet que les plus maniaques de la propreté ne nettoient jamais, c'est ce que D.W. Winnicott appelle l'objet transitionnel. Ce morceau de tissu, imprégnée des odeurs de la mère, lien par le toucher et l'odorat avec la mère, qui aide à vivre la séparation. La tolérance de cet objet qui « traîne » partout au milieu d'un univers où dominant l'hygiène et ses règles, est en contraste avec la froideur isolante de l'univers hygiéniste. Cela dit cet univers n'est pas totalement éloigné pour les femmes, en grande majorité, puisqu'elles ont toujours quelque « commerce » avec ce qui « traîne » partout. Pour la plupart des femmes la propreté est un leurre, un état provisoire, d'où peut-être une certaine forme de recul et de dédain qui peut les rendre inquiétantes.

¹¹⁵ Cf. Concept de Care.



Mike Kelley, *Ah...Youth!*, 1991
 Huit photographies cibachrome, 60 x 41cm
 Centre Georges Pompidou, Paris

Cette œuvre de Mike Kelley : un portrait associé à des « objets transitionnels » prend un sens d'autant plus perturbant si on considère, comme D.W. Winnicott, que le « doudou » est le substitut de la mère ou de l'enfant manipulé par la mère.

2.3.3 Art et traçabilité

Les problématiques artistiques autour du déchet portent sur ce qu'ils disent de l'homme. D'où viennent ces déchets que nous ne voulons pas affronter, comment leur accumulation est perçue aujourd'hui comme un cri. Et, dans un sens, quel parallèle avec la traçabilité de l'agir féminin marginalisé.

Les performances et interventions de Mierle Laderman Ukeles en 1970, en partenariat avec différentes villes, ont une portée éducative. Cette tendance artistique, plus ou moins didactique ou poétique, matérialise les flux de nos déchets, leur parcours, leur impact sur l'environnement, leur devenir-terre. Le point commun avec les recherches sur les comportements domestiques et leur organisation hiérarchique est leur rejet hors de notre vue, leur deshumanisation : entre 1978 et 1979, Ukeles va serrer la main aux 8500 éboueurs de la ville de New York.

On peut être surpris par cette action très symbolique à travers laquelle l'artiste a cherché à humaniser tout le cycle du déchet. Elle a montré qu'une fois la poubelle sortie, le consommateur oublie qu'une formidable organisation humaine prend alors le relais. C'est ce flux, ce mouvement vital maintenant New York à flot, que l'artiste souligne ici dans cette série de manifestation. L'entreprise est simple, très didactique car elle doit être comprise par un public très large.¹¹⁶

En 1983, lors du défilé des délégations artistiques, elle termine le cortège avec un camion poubelle qui ramasse les déchets. Cette action informe le public sur sa production exponentielle d'ordures ménagères. L'artiste cherche à bonifier l'image des déchets et à humaniser le cycle du déchet. Un cycle qui renvoie à cette succession de vie, mort et renouvellement, une conception que l'on associe plus volontiers au monde naturel qu'à la circulation des ordures : « Dans le monde naturel, explique Mierle Laderman Ukeles, tout est réutilisé, recyclé. Seuls les êtres humains ont négligé ce principe fondamental de la nature. »¹¹⁷

Ces engagements artistiques, partenaires de la question écologique, se fondent sur une certaine conception de la nature, dans laquelle le déchet n'existe pas, puisque tout se recycle. Ce point de vue oppose la société de consommation à la nature. Et dans un sens diabolise le déchet qu'il faut effacer ou recouvrir ou supprimer. La ville nous éloigne de la nature, hérisson de vries construit des sanctuaires qui lui sont dédiés, où l'homme est « interdit ». Mes recherches se portent plus sur la perception psychique des déchets, leur affiliation à une matière abjecte, matière symbolique, phénomène culturel qui s'enracine dans le passé le plus ancestral et généré.

¹¹⁶ Bénédicte Ramade, in *Les Métamorphoses du déchet*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2000, p. 80.

¹¹⁷ Mierle Laderman Ukeles, in *Documents n°10*, automne 1997, p. 24.



Mierle Laderman Ukeles, *Touch Sanitation Performance*

Avec deux travailleurs non identifiés, performance qui dura onze mois, à partir de juillet 1979

Voilà peut-être la formule du déchet : non pas seulement l'altération mais l'altérité même, la plus radicale qui soit « aux confins de la technique, on voit surgir la constellation, le mouvement stellaire du secret ».¹¹⁸

Didier Vivien constate le retour de la matérialité dans l'art moderne et contemporain à travers le déchet, comme si le déchet était la matérialité la plus matérielle, la matérialité gênante, qui nous agresse par sa présence insoluble. Le constat de pollution, la notion culpabilisante d'anthropocène, font du déchet un facteur d'angoisse, que les artistes, de concert avec l'école, les médias, la politique, nous abreuvent généreusement. À force de faire sortir nos déchets du foyer nous avons contribué à « élever » une montagne de déchets, une mer de plastiques.

Ce résultat est notamment celui de l'hygiénisme technologique, la combinaison d'une disparition des déchets à la vue et le développement de la consommation, qui produisent ce type de prolifération « infernale ». La terreur du déchet.

Nous sommes très « religieux » quant au traitement de nos ordures, la venue de l'autre nous inquiète plus par les ordures qu'il pourrait générer qu'autre chose ! L'autre c'est l'organique proliférant devant notre porte. Mon travail sur les éponges (qui peuvent être les éponges d'un autre, dans un autre lieu) pointe cet aspect conservateur et rigide de la religion du domestique, fondé sur la peur de l'abject.

¹¹⁸ Didier Vivien cite Martin Heidegger, dans *Les Métamorphoses du déchet*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2000, p. 55.

3 Fantasma d'un espace inversé et décalé

Pour Julia Kristeva, l'abjection dans les religions monothéistes, en remplaçant la confrontation directe avec l'abject (le sacrifice), par la révélation du péché, permet l'apparition de la culture. La culture représente la confrontation perverse à l'abject, le jeu de fascination qu'il exerce sur les individus. Ce jeu doit faire horreur, puisque c'est son rôle. Le fantasme extériorisé, mis en forme est le produit de la confrontation à l'interdit qui constitue l'individu. L'artiste apparaît comme un preneur de risques qui offre des objets permettant la confrontation avec l'abjection. Georges Bataille, dans *l'Erotisme*, permet de penser la « fabrique » artistique comme une modalité de la fusion érotique. Risquer sa perte dans le débordement d'éros, dans son flux de continuité.

Au lieu de regarder ce qui est visible et rassurant, consommable et valorisant, on peut s'intéresser aux pratiques artistiques qui, en quelque sorte, font redescendre l'art au niveau de la vie ; les pratiques qui « assujettissent l'art à la vie [et qui] passent par une dévaluation des modèles et des cadres.»¹¹⁹. Regarder l'envers de la consommation, de la valeur économique, de la surenchère narcissique, c'est-à-dire la réalité horrifiante, son poids d'insécurité. « Jouer » avec ce qui est inquiétant dans les pratiques du nettoyage. Salir plutôt que laver, s'approcher de l'inquiétant, construire des désordres.

Vision en négatif de l'effacement.

Le contraire du goût, c'est (...) le mauvais goût, ou l'absence de goût ; celui du dégoût c'est l'attrait. (...) L'esthétique s'intéresse au goût et à son absence, à l'histoire du concept et à la pertinence de son usage. Mais elle laisse le dégoût aux théoriciens des émotions. (...) Pourtant, (...) le dégoût pourrait bien être une notion qui intéresse l'esthétique. L'art contemporain contraint peut être celle-ci à reconsidérer ce que le formalisme moderniste avait délaissé : le rapport de l'art et de l'affectivité. Aux côtés d'une artistique (théorisant l'art) et d'une poïétique (s'intéressant à ce qui touche au faire), il y a place dans l'esthétique pour une esthétique, qui, elle, s'occupe de la réception sensible des œuvres.¹²⁰

¹¹⁹ Catherine Grenier, *Annette Messenger*, Paris, Flammarion, 2000, p.42.

¹²⁰ Carole Talon-Hugon, *Goût et dégoût*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 2003, p.16.

3.1 Formes inversées

3.1.1 Usure, décomposition, vie souterraine

Au lieu d'imaginer l'activité domestique comme statique, enfermée, répétitive, on peut l'envisager comme en relation avec la terre, avec la matière. Le déchet qui se décompose retourne à la terre. Cette transformation est porteuse de sens et de puissance, comme le décrit Joseph Beuys dont l'œuvre est traversée du pouvoir de la matière :

Toute matière traverse (le) stade du végétal, d'abord du chaud, puis du végétal, du liquide et se solidifie de plus en plus pour devenir pierre, c'est-à-dire qu'elle traverse un processus qui conduit à la fin de ce rapport entre matière et esprit, esprit et matière. (...) c'est un processus unifié que l'on peut imaginer aussi dans l'autre sens.¹²¹

L'autre sens, ça peut être celui qui part du débris pour réaliser une forme, ou une présence, qui témoigne d'une absence : le défait-main ou le défait-maison, dans la mesure où il défait les mains, les souille, les use. Kurt Schwitters sillonne un monde défait à la recherche de traces, espaces reclus et sombres. Ces « sauvetages » de moindres traces de souillures sont une réponse à la situation bloquée d'après la grande guerre, la présence des ruines, la montée du fascisme. Le retour à une forme d'archaïsme, représente pour cet artiste, une libération.

¹²¹ Joseph Beuys, Volker Harlan, *Qu'est-ce que l'Art ?*, Paris, L'Arche, 2003, p. 118.



Kurt Schwitters, sans titre (*Golf Tee*), 1947
Huile, bois, papier, coquilles, caillou et tee de golf
Assemblage sur carton ondulé, 26,7 x 20,3 cm



Kurt Schwitters, *pink collage*, 1940
Collage, papier et tissu en papier sur carton, 26,7 x 21,9 cm
Collection de David Ilya Brandt et Daria Brandt



Bruce Conner, *Spider Lady House*

Bas en nylon, tête de poupée, clou, corde, fourrure, morceaux de papier peint, plume, etc., 122 x 122 cm
Oakland Museum, California, 1957-1959



Bruce Corner, *Spider Lady Nest*, 1960
78,7 x 17,8 cm
Richard Brown Baker, Collection

Bruce Corner, artiste californien « assemblagiste », réalise des œuvres à partir de rebuts « cherchés » dans des vieilles maisons abandonnées, des attributs féminins : collants, fleurs, plumes... Ses tableaux apparaissent comme des reliques, sauvées de l'oubli, de l'effacement. Ici l'usure est mémoire mêlée de nostalgie et d'abandon. Ce sont comme des portraits inversés par empreinte, les anciens habitants des lieux ayant laissé leurs traces.

Mona Hatoum, avec ses balles de cheveux, déjà cité dans la première partie, libère le quotidien déchu et mystérieux.



Mona Hatoum, *Recollection*, 1995
Centre Georges Pompidou, Paris

Le « fait-maison », marque souvent péjorative de toute production féminine, est encore aujourd'hui un moyen de revendiquer la légitimité de l'art des femmes. Elever au rang artistique une production issue des gestes du quotidien empiriques, est toujours problématique : l'univers du cocon familial n'est pas propice à la transgression, au détournement, aux renversements qui caractérisent une « résistance artistique ». Ces travaux acquièrent le statut d'œuvre d'art contemporain, lorsqu'un élément perturbe, même discrètement, l'univers domestique et déclenche la montée d'une angoisse, d'une étrangeté qui éveille nos pulsions. Dans l'œuvre de Mona Hatoum, l'uncanny s'imisce notamment par le format des ustensiles de cuisine, qui deviennent, sans qu'on en ait tout à fait conscience, des objets de torture.

Montrer une éponge « utilisée », est un moyen de convoquer d'autres attributs de la féminité souterraine, invisible car mise sagement à l'écart. Le nettoyage déteint sur les mains. Nettoyer en noir, révéler la trace du contact, en travaillant avec de l'acrylique noire, on a l'impression d'utiliser du goudron, du pétrole, des liquides épais, poisseux, visqueux, adhérent et enrobant, énergie fossile, venant ici tacher un espace dans un coin de la maison.





S A, *Contamination*, 2016

Montrer cet aspect du féminin symbolique lié au temps et à la souillure, l'extraire de l'effacement, en mettant en scène des objets déchus, qui ont servi, sont riches d'une histoire cachée et sans intérêt, mais non sans réalité. Le quotidien domestique est une suite de petites choses éphémères en lien étroit avec la transformation du vivant. Les sortir de l'oubli les rapproche des memento-mori, qui nous rappellent que la vie est un passage. Si l'on considère que les tâches domestiques sont en elles même des sortes de memento-mori, alors réaliser des assemblages avec les rebuts du ménage renforce l'imaginaire sombre lié au féminin.

En effet, ce que nous rendons invisible par le ménage ce sont notamment les transformations, nous mettons toute chose à l'abri de la dégradation, lorsque les objets affichent de trop importantes marques d'usure, nous les jetons. Montrer ce qui dérange, des éponges, des chiffons, des balais, dont l'aspect dénote leur utilisation, nous ignorons ce avec quoi ils ont été en contact, avec quel type de rebuts, dans quel espace, dans quelle salissure, quel type de transformation. Ces objets témoignent « bruyamment » des transformations que nous ne voulons pas affronter. C'est le même principe de construction que la « cathédrale de la misère érotique » de Kurt Schwitters : remplacer l'aspiration des traces de vie par leur accumulation, leur élévation, leur croissance, à la manière d'un végétal qui se construit en ajoutant. Des espaces « étaient consacrés à ses amis, (...). Chacune contenait une sorte de relique – morceau de crayon, bout de lacet, mégot ou rognure d'ongle appartenant au dédicataire. »¹²². L'œuvre de Kurt Schwitters construit avec des pertes, éclaire des zones d'ombre.



S A, 2017

¹²² Denys Riout, *Qu'Est-ce que l'Art moderne*, Paris, Gallimard, Coll. Folio essais, 2014, p.213.



S A, 2017

3.1.2 Aux confins du sans limite

Les mises en scènes « décalées » de la sphère domestique et de ses enjeux, sont propices à ce que Julia Kristeva appelle « rechute », en d'autres termes une régression vers les temps archaïques où le nourrisson perd sa toute-puissance ...

Il semble que l'abject s'origine dans le rapport à la mère, c'est pourquoi les œuvres qui exploitent l'univers domestique ébranlent les fondements de notre identité :

L'abject nous confronte d'autre part, et cette fois dans notre archéologie personnelle, à nos tentatives les plus anciennes de nous démarquer de l'entité *maternelle* avant même que d'exister en dehors d'elle grâce à l'autonomie du langage. Démarquage violent et maladroit, toujours guetté par la rechute dans la dépendance dans un pouvoir aussi sécurisant qu'étouffant.¹²³

Non pas évoquer le dégoût de la souillure, mais provoquer l'écart, creuser un espace vide, en « jouant » le « lyrisme du pire » dont parle Denys Riout à propos de Kurt Schwitters :

¹²³ *Ibid.*, p.20.

Les témoignages de ses amis soulignent volontiers, non sans excès et sans complaisance, le caractère repoussant des détritiques qu'il récupérait, (...) Tzara note qu' [il] ramassait dans la rue "des objets (...) que même les boueux auraient dédaignés."¹²⁴

On peut porter un regard différent sur ce lien de la femme à ce que nous considérons comme sale et souillé. Par exemple faire éprouver par la monstration de l'horrible, la puissance de « l'impur », son pouvoir si éloigné et si proche à la fois. Ce bord qui nous sépare de ce que Julia Kristeva appelle le « sans limite ». Au cœur du quotidien le plus ordinaire, se joue la présence du sacré. Comme l'analyse Julia Kristeva, l'horreur du sans limite nous ex-pulse ; nous rappelle que nous existons, c'est dans une expérience extrême (au sens psychique), que nous expérimentons notre identité et sa perte, l'art contemporain peut susciter ce type d'émotion.

Rosemarie Trockel, engagée dans une revendication féministe, joue de cette « monstration » de la domesticité : les objets en mousse qu'elle aligne avec sobriété, éveillent notre curiosité amusée et notre répulsion, ces pseudo-éponges, ces « mousses ménagères » pointent avec humour l'aspect domestique du féminin, muable, adaptable, absorbant, piteux et honteux et surtout, oublié.



Rosemarie Trockel, *Lol Stein*, 2012
Une vitrine-étagère de mousses ménagères
Wiels, Bruxelles

Le fil, symbole de la structure féminine qui se construit par tissage, devient chez Sheila Hicks amas de matières colorées et informes. Le fil retourne à l'informe, Sheila Hicks inverse le phénomène du tissage, pour faire du fil une sorte de déjection organique envahissante.

¹²⁴ Denys Riout, *Qu'est-ce que l'Art moderne*, Paris, Gallimard, Coll. Folio essais, 2014, p.213.



Sheila Hicks, galerie Franck Elbaz, 2016
« Si j'étais de la laine, vous m'accepteriez ? »
Exposition



S A, *Cheminement*, 2017

Ici, en effet le dégoût, même léger, est une composante du travail ; il n'est pas une émotion qui est surajouté, subsidiaire, il est la source, la tension ou pulsion primaire qui donne forme aux gestes et aux assemblages.

Refaire les gestes, en étant attentif aux contacts, aux émotions. Le médium ce sont des eaux salies, des éponges, des chiffons, des gants de protection, des mousses polyuréthanes qui reproduisent les sensations que procurent les éponges.



S A, 2017

Porter un regard sur les espaces oubliés du nettoyage, ces interstices entre les meubles, où l'on découvre parfois, lors de déménagement, des objets : éponges, gants qui se sont momifiés avec le temps et déclenchent en nous un trouble presque aussi puissant que la découverte d'un squelette d'animal là où on ne l'attendait pas. Ces objets, oubliés, retrouvés, supposent la présence d'espaces qui nous échappent, un devenir nous est soustrait au regard

et à la conscience, des sortes de poches de résistance avec lesquelles nous cohabitons. Ces transformations mystérieuses de nos habitats provoquent de telles angoisses, que les concepteurs actuels de l'architecture de nos intérieurs les font disparaître en totalité, faisant disparaître du même coup ces fossilisations d'instant, ces empreintes d'un vécu insignifiant et troublant.



Claudio Parmiggiani, Sculpture d'ombre (détail), 2009
Collège des Bernardins, Paris

Claudio Parmiggiani travaille avec la poussière, il a découvert son médium dans l'arrière-boutique d'une galerie, en déplaçant des objets, la trace laissée sur les murs lui procure une émotion telle qu'il va chercher à « rejouer » ce moment et le partager dans ses œuvres.



Takahiro Iwasaki, *Out of Disorder*, installation,
Serviettes éponges, cartes topographiques sculptées à partir d'une bande électrique et d'un fil
Biennale de Lyon (Le spectacle du quotidien), 2010

Dans l'œuvre de Takahiro Iwasaki, une architecture miniature, d'une finesse virtuelle, s'élève sur un tas de serviettes « abandonnées » après utilisation, elles semblent être le substrat organique de nos constructions mentales, le quotidien du corps, mis au premier plan grâce à la différence d'échelle.

Dans le même esprit, un objet oublié, par négligence, qui surgit accidentellement participe d'une sorte d'archéologie du quotidien.



S A, *Fossiles*, 2016

3.1.3 Le désordre

L'exposition au quai Branly, intitulé par Jean de Loisy *les Maîtres du désordre*, permet de penser que le désordre a un sens, il se déploie selon des règles que nous ne maîtrisons pas, quelque chose avance qui nous dépasse, nous survit, nous rappelle notre condition d'humain, il y a de la religiosité, du spirituel dans le désordre. Il est une des manifestations du sans limite dont parle Julia Kristeva, dans la mesure où il est le résultat de l'absence d'ordre, l'absence de l'intervention humaine rationnelle. Parler du désordre des sens c'est évoquer la confusion et la démesure, Georges Bataille dirait la continuité, dans le domaine érotique. Le désordre est lié à cette continuité que l'on retrouve dans la vie sexuelle et dans la mort. Les objets se mélangent, perdent leur individualité, on ne les reconnaît plus, mais ils sont porteurs d'un pouvoir qui nous contamine, nous questionne. Anselme Kiefer, explique dans une interview que lorsqu'il « attaque une ses toiles aux multiples recouvrements », les débris au sol sont aussi importants à ses yeux que le travail de destruction. Il pose à côté du tas un petit mot destiné aux personnes qui fréquentent son atelier et sur lequel est écrit « ne pas toucher. »¹²⁵



Capture de la vidéo, L'atelier d'Anselm Kiefer, 2015
www.lepoint.fr › Culture

¹²⁵ Anselm Kiefer, *L'Art dans l'atelier*, vidéo, www.lepoint.fr › Culture



Martin McNulty, *An all over*, Exposition à la galerie Scrawitch, Paris, 2014

Le désordre est le signe de l'absence de contrôle, de la prolifération, de l'avancée. Il porte en lui quelque chose de l'épanouissement organique anarchique. Pour une femme, l'ordre n'est qu'un moment éphémère, une pose entre deux désordres ; les cataclysmes domestiques se produisent régulièrement, avec leur angoisse.

Le désordre, cela dit, est un peu différent de la prolifération. Il est plus confus et moins orienté, il laisse le regard se déplacer plus librement, il est absence de discipline, la disparition du lien. En cela le désordre peut être libérateur.

Annette Messenger crée un espace domestique avec des zones ou des couloirs d'ordre et de désordre contigus. Les piles de livres semblent des structures solides, les empilements de peluches désordonnés, des espaces de circulation plus ou moins bouchés, contenus, prêts à exploser.

Je lutte sans arrêt contre le désordre et en même temps je ne peux pas m'en passer. J'ai besoin de me cogner aux objets pour les rencontrer.¹²⁶

¹²⁶ Annette Messenger, in *Les Maîtres du désordre*, Jean de Loisy, Sandra Adam-Couralet, Paris, Quai Branly, 2012, p. 316.



Annette Messager, *Doomestic'*, peluches entres des livres, 2009
Exposition « art of magic », Hyward Gallery, Londres

Le désordre peut aussi être source de joie, il permet de glaner, de voir autrement, de cueillir un objet, une couleur, une matière, une histoire. La perte de repères favorise une attitude désintéressée, oisive, attitude que permettent certaines installations artistiques contemporaines.

On peut se demander si le désordre, n'est pas souhaitable pour certains artistes. Comme le remarque Sophie Dannenmüller :

« Les artistes californiens portent une attention particulière aux lieux en marge, Aux entre deux, (...) dépotoirs, (...) décombres, (...) telle une ultime frontière qu'ils explorent scrupuleusement pour dénicher leurs matériaux. Edward Kienholz remarquait, avec un plaisir non dissimulé, l'incroyable gaspillage et la profusion de détritiques générés par la mégapole *Angelena*. [Ces artistes californiens] sont surpris (...) par l'absence de rebuts [au Mexique], pays où la moindre chose est immédiatement ramassée avant eux par les nécessiteux. Gordon Wagner qui affectionne les bois flottés, [est obligé de les fabriquer lui-même en Belgique (1970)] car les Belges ne laissent rien traîner. [Quant à Bob Anderson, qui construit des accumulations, arrivé au Texas en 1980, doit suspendre son activité, car] dans cette ville, les ordures sont déposées dans des conteneurs fermés qui les rendent inaccessibles aux fouineurs dans son genre. »¹²⁷

3.2 Espace transitionnel et bricolage artistique

Virginia Woolf réclame une chambre à soi, c'est-à-dire une enclave du privé dans le domestique ; « Je crois que c'est vrai, on acquiert un certain pouvoir sur la saucisse et le haddock en écrivant leur nom », remarque-t-elle, définissant ainsi les prémices d'un art domestique.¹²⁸

Un art qui extrait de la vie son objet et le manipule dans une parenthèse. Tel était l'objectif des « combine-painting » de Robert Rauschenberg qui voulait « introduire la vie dans l'art, afin d'en modifier la physionomie. »¹²⁹

¹²⁷ Sophie Dannenmüller, in *L'Art de l'assemblage, relectures*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.

¹²⁸ *Qu'Est-ce que l'Art domestique*, sous la direction de Richard Conte, publications de la Sorbonne, 2006, p. 55.

¹²⁹ Denys Riout, *Qu'Est-ce que l'Art moderne*, Paris, Gallimard, Coll. Folio essais, 2014, p.222.

Pour Claude Levi-Strauss :

(...) l'art s'insère entre la connaissance scientifique et la pensée mythique ou magique ;
(...) tout le monde sait que l'artiste tient à la fois du savant et du bricoleur : avec des
moyens artisanaux, il confectionne un objet matériel qui est en même temps objet de
connaissance.¹³⁰

[L'art constitue] une véritable expérience sur l'objet, (...) il apporte une dimension
supplémentaire à son être (...) ¹³¹

Pour D.W. Winnicott, l'art est possible dans un espace dit transitionnel, un lieu d'actions
marginales, critiques et artistiques. Il s'agit également de la manipulation interrogative d'un
objet. « L'objet transitionnel » permet à l'enfant de surmonter l'angoisse de séparation,
l'enfant agit sur cet objet et l'objet agit sur lui, il permet un passage entre l'intérieur et
l'extérieur, c'est une sorte d'interface entre lui et l'extérieur. En grandissant cet objet peut
devenir une poupée, sur laquelle l'enfant reproduit les gestes de son vécu, les expérimentant
par lui-même.

« Le petit enfant s'arrogé des droits sur l'objet, (...). [Il] est affectueusement choyé mais
aussi aimé avec excitation et mutilé. (...) L'objet ne doit jamais changer. (...) Il doit
survivre à l'amour instinctuel, à la haine, (...) à l'agressivité pure. (...) il faut que l'objet
communique une certaine chaleur, soit capable de mouvements, (...) et fasse quelque
chose qui témoigne d'une certaine vitalité ou d'une réalité qui lui serait propre ». ¹³²

Puis lorsque les phénomènes transitionnels deviennent diffus

(...) ils se répandent dans le domaine culturel tout entier. (...) [L'aire transitionnelle
englobe] le jeu, la création artistique et le goût pour l'art, le sentiment religieux, le rêve,
le fétichisme, le mensonge et le vol, (...) le talisman des rituels obsessionnels, (...) ¹³³

En suivant la pensée du bricolage de Levi- Strauss pourvoyeuse de nouveau et le principe de
l'objet transitionnel, en mettant à distance des actions historiquement et « naturellement »
liées au féminin, en les rejouant dans une aire transitoire ouverte, à la fois libératrice et
reliante, les artistes participent à la mise à distance de « la violence symbolique » dont la
féminité est mélangée.

¹³⁰ Claude Levi-Strauss, *La Pensée sauvage*, [1962], Paris, Plon, Coll. Agora, 1985, p. 37.

¹³¹ *Ibid.*, p. 39.

¹³² D.W. Winnicott, *Jeu et Réalité* [1971], Paris, Gallimard, Coll. Folio essais, 2014, p. 36.

¹³³ *Ibid.*, p. 37.

3.2.1 Jouer la matérialité interdite, hétérogénéité, l'hybride

Claude Levi-Strauss décrit la pensée mythique comme une « bricoleuse » qui utilise « des résidus et des débris d'évènement, (...) des bribes et des morceaux, témoins fossiles de l'histoire d'un individu ou d'une société. »¹³⁴

L'espace transitionnel permet de jouer, de façon sérieuse et de réaliser des rapprochements qui provoquent de fortes émotions.

M'appropriier les choses qui me terrifient. (...) De manière générale, je joue un peu sur l'exorcisme des choses dangereuses. Et le plus dangereux, c'est ce qui nous entoure, (...) c'est la peur de ce qu'on peut être, de ce qu'on faire ou ne pas faire.¹³⁵

3.2.1.1 *Salir*

Rabaisser des objets à l'état d'ordure dans un but expressif : « on peut aussi crier avec des ordures »¹³⁶

Retrouver la matière archaïque, celle qui est sacré, qui peut souiller, remettre en cause : la souillure est un des pôles du sacré or le sacré n'est pas une question de bien ou de mal, ce n'est pas une question d'ordre moral qui appelle un jugement, une condamnation. Le sacré est ce qui engage, il représente un risque, celui d'être souillé. Il a le pouvoir (magique, symbolique) de transsubstantiation.

Salir, c'est se situer dans cette aire transitionnelle où la matière devient un questionnement, une appropriation, voire une revendication.

¹³⁴ Claude Levi-Strauss, *La Pensée sauvage* [1962], Paris, Plon, Coll. Agora, 1985, p. 36.

¹³⁵ Annette Messenger, in *Les Maîtres du désordre*, Jean de Loisy, Sandra Adam-Couralet, Paris, Quai Branly, 2012, p. 316.

¹³⁶ Denys Riout cite Kurt Schwitters, *Qu'est-ce que l'Art moderne*, Gallimard, Coll. Folio essais, Paris, 2014, p. 212.



Sveta Axanova, *Accident textile*, Collectif textile, 2014
Taches brodées sur des vêtements
<https://collectiftextile.com/sveta-axonova-accidents-textiles>

On peut penser que la façon dont nos lieux de vie se recouvrent progressivement de nous-même : poussières, sécrétions, restes de repas, souillures diverses, soit une forme de peinture matiériste. Marcel Duchamp, qui restait seul de longues heures dans son atelier, s'est mis à faire de la culture de poussière. Il a d'ailleurs toujours considéré l'envers de ce que l'on perçoit, le moule d'où provient la forme, ce qui demande un effort de notre imagination. C'est le même effort qu'il faut faire pour visualiser intérieurement comment on obtient la propreté qui nous rassure.

Camille Henrot « salit » des objets en fin de parcours, en fin de chaîne du système de valeur économique, des objets trouvés ou glanés dans des marchés aux puces. Elle les recouvre de terre et de goudron, deux matières qui symbolisent la vie : la terre, l'origine ; le goudron, la fossilisation de la vie. Ce travail exprime puissamment le pouvoir « engloutissant » du temps qui recouvre la modernité et la restitue à l'état archaïque. Camille Henrot accélère ici le processus du temps en « jouant » avec des rebuts du quotidien.



Camille Henrot, *Objets Augmentés*, Installation
36 objets trouvés, enduits de terre et de goudron
Dimensions variables
Espace culturel Louis Vuitton, Paris



Camille Henrot, *Objets Augmentés* (détail), Installation
36 objets trouvés, enduits de terre et de goudron
Dimensions variables
Espace culturel Louis Vuitton, Paris

Dans le travail qui suit, il s'agit de peindre en salissant une nature morte avec une couleur « vivante », une couleur rose éclatant, chimique, indestructible ; ce n'est pas uniquement la couleur qui est porteuse d'inquiétude mais le geste. La nature morte est le signe, dans la peinture hollandaise d'une approche édifiante de la domesticité, ce ne sont pas des memento mori. Recouvrir la paisible domesticité d'une couche « manuelle », en manipulant les objets, renvoie à ce toucher régressif, jouissance infantile d'un geste interdit rejoué pour s'approcher de son pouvoir. Sorte de matière excrémentielle rose artificielle, presque vénéneuse. Montrer le geste et non le résultat, ce travail ne sollicite pas une envolée vers un mystère, mais une descente dans le refoulé des contacts. Une mise en danger symbolique.



S A, *Salir*, 2015

Les éponges que je propose sont légèrement «perturbatrices ». Elles évoquent des lieux obscurs où sont conservés, hors de la vue, les objets intermédiaires du ménage. Elles conservent la trace du contact avec le souillé, mais elles peuvent resservir, ce qui est sale peut resservir à rendre propre.

Le résultat est outrageusement visible, criant, dans un sens Bataillien, c'est-à-dire en déchirant la surface convenue de l'acceptable, pour laisser paraître une provocation, un outrage.

Mon travail sur les natures mortes salies de rose est une façon de se demander si ce qui nous effraie n'est pas surtout l'avancée de la vie, même lorsqu'il s'agit de la nôtre, le vivant est toujours étranger. Le vivant secret, qui se déploie dans l'obscurité de nos entrailles, comme dans l'obscurité du placard à balais.

L'éponge, objet « transitionnel » entre la femme et le monde. L'éponge évoque la main, souvent la main d'une femme, dans sa fonctionnalité, et les salissures de notre environnement. C'est un objet qui absorbe et retient, qui suppose l'eau et l'essuyage, mouvement du corps, énergie. Sale, elle évoque quelque chose de caché, neuve, des lieux où elle pourrait être utile, des promesses de netteté. Une fois utilisée à éclaircir, à purifier, elle devient souillée, elle a perdu sa virginité. Elle est devenue un lieu de prolifération microbienne.



S A, *L'envol*, 2016,
Assemblage suspendu. éponge, élastique, collant, fibres de polyester



S A, *Collecte de fossiles*, 2017

3.2.1.2 *Hybrider*

L'hybride permet de rapprocher ce qui devait rester séparé et de solliciter une sorte de malaise plus ou moins durable ou violent. L'hybride remet en cause l'identité, au profit d'un jeu ouvert. Il s'agit de jouer en rapprochant certaines matières, certains objet-matière, reliques, et d'évaluer leur attraction, leur répulsion, le potentiel d'une certaine contiguïté.

L'hétérogénéité, selon Murielle Gagnebin, est souvent synonyme de laid, les éponges et chiffons, par leur façon de retenir tout ce qu'ils servent à effacer, sont hétérogènes. C'est en cela qu'ils sont laids. Propres, ils ne provoquent pas de répulsion. Mais associé à toutes autres formes de matières, terre, poussières, cheveux, graisse, boues de diverses natures, ils sont « menaçants ».

L'une des méthodes de Georges Bataille pour dépasser cet interdit est de « déchirer » l'enveloppe convenue et de « travailler » directement la matière contenu dans les images (en les ouvrant, en les faisant se toucher).

Etrange et absurde, certes, inexplicable, peut-être. Mais aussi « décisive », dit encore Georges Bataille, décisivement efficace, voire éblouissante, parce que l'« insubordination des faits matériels » est cela même qui, par excellence, demeure capable de « choquer », d'éblouir, de transformer la pensée. Avec Georges Bataille :

La transgression (...) se donne (...) comme une heuristique des rapports visuels, des contacts de forme à forme, de faits à faits ou de formes à faits. Et l'« informe » lui-même se révélera ici dans l'opération (...) de tout montrer, à quelque point qu'en frémissent les hommes.¹³⁷

Tout montrer, cela suppose que règnent le disparate, la discorde et la disconvenance. Et pourtant le disparate n'est pas le non-rapport : voilà ce que la revue *documents* s'attache à mettre en pratique, créant partout des rapports visuels et signifiants, c'est-à-dire, bien souvent, des ressemblances irritantes, des ressemblances qui grincent et, pour finir, des ressemblances qui crient. Georges Bataille employait volontiers l'adjectif « criard » pour parler des choses visuelles.

L'acte de transgression n'était donc pas seulement celui de limites outrepassées, mais celui, tout aussi bien, de limites rendues mobiles, déplacées, rabaissées, « recollées » et unis en « certains points précis », là où précisément on ne les attendait pas.¹³⁸

¹³⁷ Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance informe*, Paris, Macula, 1995, p. 40.

¹³⁸ *Ibid.*

Didi-Huberman parle de mise en excès de la ressemblance, de feu critique destiné à embraser l'anthropocentrisme. Dans mes pratiques le feu vise plutôt un certain androcentrisme anachronique.

L'androcentrisme (du grec andro-, homme, mâle) est un mode de pensée, conscient ou non, consistant à envisager le monde uniquement ou en majeure partie du point de vue des êtres humains de sexe masculin.¹³⁹

C'est en vue d'un tel contact que Georges Bataille, dans l'expérience intérieure, devait parler d'une « méthode » tout entière orientée vers une « dramatisation » elle-même pensée en termes de « contagions » bouleversantes (...) inconvenantes et « matérielles » (...) *des ressemblances par excès* capables de nous regarder, de nous toucher et de *nous ouvrir* au plus profond.¹⁴⁰

Le but, en effet est de toucher le spectateur afin qu'il ressente cette co-matérialité, cette co-substantialité avec ce qui est rejeté dans l'univers féminin. Que le regardeur piégé, se sente mélangé par capillarité avec cet oubli, cette altérité dérangeante.

Non pas peindre le désordre mais mettre en désordre, non pas peindre avec désordre mais désordonner, trouver le sens du désordre. Recréer l'accidentel et ses retombées ex-croissantes.

Provoquer un malaise, comme lors d'un accident, parler de nos fermetures, de nos interdits, de la mise à l'écart d'une partie de nous-même qui sort de notre vision, reste secret et magique, une relation qui nous met directement en contact avec une vision archaïque.

Présenter des éponges sales est « inconvenant ». Décontextualisées ces éponges sont inhospitalières et soulèvent des questions qui déstabilisent et pour lesquelles on ferme habituellement les yeux.

¹³⁹ <https://fr.wikipedia.org/wiki/Androcentrisme>

¹⁴⁰ Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance informe*, Paris, Macula, 1995, p. 29.



S A, sans titre, 2016

Montrer l'historique de l'éponge du « foyer », son enlaidissement progressif d'objet usiné qui possède une valeur marchande, un aspect rassurant, brillant, légèrement humide tout en restant immaculé, et le voir progressivement se transformer sous l'action ménagère, jusqu'à l'épuisement. Au lieu de finir comme déchet dans une poubelle, je décide d'interrompre leur devenir et de les fixer dans une œuvre, fixation momentanée de l'envers du devenir Ikea, l'envers obscène du propre, que nous assumons dans le secret. Le propre des lieux où s'exposent les marchandises de l'ameublement de nos intérieurs privés qui sont nettoyées, la nuit, dans l'ombre, par des brigades invisibles.

C'est cette ombre que je tente de voir, ce qu'elle implique, et comment les signes de l'humain, en tant que vivant qui salit, se consume, défait, utilise, doit rester dans l'ombre.

L'ambiance native, les premières sensations, le bain matériel qui reste en nous comme un fond archaïque prêt à faire surface lorsqu'on est en contact avec certaines matières abjectes, le visqueux, l'humide, la putréfaction, la moisissure.

3.2.2 Mise en scène de la catastrophe

Une rupture dans le cours des choses, qui se manifeste par un bouleversement, un grand désordre, et qui nous frappe, nous inquiète, remet en cause la vie même. Comme en présence de l'abject, le résultat d'une catastrophe, a des effets qui bouleversent l'ordre des choses et

agit sur nous. Emmanuelle Lainé, met en scène le résultat de catastrophes « domestiques », seaux renversés, matières qui se dispersent, se mélangent. On ne comprend pas ce qui s'est passé, on est silencieux, frappé d'étonnement. Cette mise entre parenthèses de notre jugement est un des objectifs de ce type d'œuvre. Elles ont sur nous une action transformante.

Les photos d'Anna et Bernhard Blume, explosent littéralement les normes statiques du quotidien, une « énergie » vient soulever par surprise les objets qui entourent « la ménagère », l'ordre des choses ordinaires vacille et devient extraordinaire, surnaturel. Comme suggère Anna Blume : « Les pommes de terre ne pourraient-elles pas être par moment des structures pulsionnelles, manifestations photogéniques d'une âme longtemps frustrée », manifestations qui sans cela serait condamné au silence ? »¹⁴¹

Le thème de la catastrophe qui surprend au cœur de la routine quotidienne est traité avec humour par les Blume. Cela dit, c'est bien avec la pesanteur du quotidien qu'ils jouent, c'est en ajoutant un peu d'esprit surnaturel au sein d'une structure sociale normée et contraignante qu'ils exercent leur jeu « loufoque » et drôle.

« Le couple se photographie dans son habitat petit bourgeois confortable et bien équipé mais qui devient tout à coup trouble-fête et belliqueux »¹⁴²

¹⁴¹ Anna Blume, citée dans *Dérange ta chambre ! Ou le désordre domestique dans l'art contemporain*, Val-d'Oise, fiche événement Espace Sarah Bernard, 2012.

¹⁴² *Dérange ta chambre ! Ou le désordre domestique dans l'art contemporain*, Val-d'Oise, fiche événement Espace Sarah Bernard, 2012.



Anna & Bernhard Blume
kuchen koller (détail), 1985
 Crédit photo Galerie Françoise Paviot Paris



Anna & Bernhard Blume
Wohnzimmer (détail), 1984
 Centre Georges Pompidou, Paris

Au milieu du renversement, les gens s'arrêtent. On ne regarde pas le désordre comme on regarde la mer, ce n'est pas un paysage, nous ne sommes pas préparés, le désordre est étranger. Une catharsis se produit dans le désordre. Les femmes qui entretiennent les lieux de vie ne sont jamais devant une carte postale ou un espace publicitaire, mais dans un lieu de conditionnement au détectage du désordre. Emmanuelle Lainé pour la Biennale de Lyon en 2015 a quartier libre sur un bel espace, elle y « joue » un renversement chaotique, une désorganisation, peut-être pour un nouveau départ. Les spectateurs ou promeneurs qui circulent dans cet espace chuchotent, sont désorientés, comme les témoins d'une catastrophe. L'univers domestique apparaît comme décalé, bouleversé, abandonné.



"Il paraît que le fond de l'être est train de changer"
Création inédite d'Emmanuelle Lainé
Biennale d'art contemporain au MAC de Lyon



Rosemarie Trockel, *Küche*, gravure, 52 x 66 cm, 1997
Crédit photo Studio Voltaire, Londres

Une cuisine sauvée au milieu des ruines, une réalité féminine ? En tout cas une mise en lumière de la domesticité ancrée, stable, au milieu de la catastrophe.

Une cuisine sans murs qui ressemble à « une dînette enfantine » et qui semble avoir survécu à un cataclysme.



S A, série catastrophe naturelle, 2017

3.2.3 Être ailleurs, domesticité, nomadisme et ligne de fuite

La femme et la création, la femme et le bricolage, art et artisanat. Jusqu'à une période récente, les femmes artistes sont censées n'avoir d'aptitude que pour l'artisanat, pour les arts dits mineurs. Elles restent liées à la matière et ne peuvent exprimer une pensée intellectuelle.

Leur activité se situe entre un bricolage artistique et des pratiques contenues dans un cadre strictement féminin du « temps libre », qu'on devrait appeler le temps gratuit. Si le temps libre a de la valeur, le temps gratuit n'en n'a pas. Autrement dit, les activités de la femme-maison sont gratuites et sans valeur.

Claude Levi-Strauss, dans *La Pensée sauvage*, défend le mode de création archaïque dans lequel la pensée se « bricole » avec la matière. En éclairant le « bricolage » domestique de cette manière, on peut décrypter une forme de pensée qui fait son chemin à travers les savoir-faire féminins ou domestiques, une pensée qui se révèle en observant les gestes quotidiens, les solutions, les arrangements, les découvertes qu'ils supposent.

Un mur avec des lignes de fuites réalisées avec des enfilages d'objets liés à la sphère de l'action domestique.



Martin MC Nulty, *Dreamtime*, installation, Fondation Louis Moret, 2012

L'utilisation des tiges sur lesquelles sont enfilés des éponges et des gants, comme on le ferait avec des perles, évoque le confinement des femmes aux travaux décoratifs, le fait-main. Cette limite dans laquelle les femmes sont bien gardées, cloisonnées. Cependant les lignes sont ouvertes sur un possible, elles ne sont ni ancrées, ni fermées. L'art comme décomposition et interrogation, une évasion par les formes, un parcours rhizomatique. Les productions ici forment des sortes de ligne de fuite que l'imaginaire peut poursuivre. Ici les perles sont des rebuts, objet inverse de la perle « rare », terme que l'on utilise pour désigner une parfaite ménagère, une fée du logis, aux doigts d'or. Emilie Faif joue avec des tissus blancs qu'elle dispose sur des fils, en leur donnant, non un aspect de linge qui sèche, mais une suite de formes organiques qui naissent l'une de l'autre et s'achèvent dans une sorte de flaque de tissu. Il y a de l'onirisme dans ces excroissances de tissu mais aussi une pensée, une pensée u tissu, comme métaphore de vie organique et porteur de traces mémorielles de vies, d'histoires. Présence magique de l'attachement.



Emilie Faif, installation textile, Galerie Milk Factory, Paris, 2012

Conclusion

La magie archaïque donnait, en quelque sorte du pouvoir aux femmes, elles avaient la force de faire « tourner » la viande d'un bœuf pendant leurs règles !

Les femmes seraient à l'image du temps qu'il fait, plus ou moins dangereuses (...) et agitées pendant leurs règles, (...) elles agissent comme des éléments naturels et, comme eux, ont force d'obstacle sur des procédés culinaires (...).¹⁴³

Dans le monde moderne ce pouvoir ne semble plus aussi opérant, mais le statut de la femme, dans ses profondeurs symboliques semble conserver une part de mystère et d'inquiétude.

Le caractère péjoratif, le désintéret ostentatoire qui collent au terme « ménage » constituent une forme très efficace de mise à l'écart psychique. Observer la relation que le féminin entretient avec les rebuts permet d'entrevoir un espace ouvert, un espace fait de cheminements, d'hésitations, de sensations en rapport avec le vivant. Gilles Deleuze, dans *Mille Plateaux*, à partir d'une forme de fabrication de patchwork, associe certaines activités féminines au voyage, à l'espace ouvert :

(...) conformément à la migration, à son degré d'affinité avec le nomadisme, le patchwork prendra non seulement des noms de trajets, mais « représentera » des trajets, sera inséparable de la vitesse ou du mouvement dans un espace ouvert.¹⁴⁴

Les bouleversements de notre rapport au corps et au vivant ne concernent pas uniquement l'identité féminine, mais cette recherche permet de se demander si l'association du féminin au vivant, et au vivant dans le sens négatif, ne finit pas par écraser un espace ouvert de résistance et de marginalité. La menace qui pèse sur cet espace marginal du domestique, fait prendre conscience de son rôle.

Parallèlement à la disparition des « femmes-maison », on assiste à la mise au point d'un concept de « care », et d'une femme-flux, qui se répand dans les interstices oubliés des instances sociales, garante d'une autre vision du social.

Aujourd'hui le corps des femmes ne fait plus peur de la même façon. Dans une certaine mesure il appartient à la médecine. L'inquiétude du féminin me semble toujours faire surface, mais c'est peut-être plus une crainte irrationnelle, une crainte de « l'esprit » du féminin.

¹⁴³ Yvonne Verdier, *Façons de Dire, façon de faire*, Paris, Gallimard, 1983, p. 42.

¹⁴⁴ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Editions de minuit, 1980, p. 595.

4 Bibliographie

4.1 Ouvrages Généraux et Théoriques

Anzieu, Didier, *Le Moi-Peau*, Paris, Dunod, 1995.

Bataille, Georges, *L'Erotisme*, Paris, Editions de Minuit, 1957.

Baudrillard, Jean, *Le Système des Objets*, Paris, Gallimard, 1968.

Bourdieu, Pierre, *La Domination Masculine*, Paris, Seuil, Coll. Essai, 2014.

Brugère, Fabienne, *Le Sexe de la Sollicitude*, Lormont, Le Bord de l'eau, 2014.

Caillois, Roger, *L'Homme et le Sacré* [1939], Paris, Gallimard, Folio essais, 1997.

Dagognet, François, *Des Détritiques, des déchets, de l'abject*, Paris, Institut Synthélabo, 1997.

Dannenmüller, Sophie, *L'Art de l'Assemblage, relectures*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.

Deleuze, Gilles - Guattari, Félix, *Mille Plateaux*, Paris, Editions de minuit, 1980.

De Mèredieu, Florence, *Histoire Matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, Bordas, 1994.

Didi-Huberman, Georges, *La Ressemblance Informe*, Paris, Macula, 1995.

Didi-Huberman, Georges, *Le Génie du Non-lieu*, Paris, Editions de Minuit, 2000.

Didi-Huberman, Georges, *La Ressemblance par contact*, Paris, Editions de minuit, 2008.

Douglas, Mary, *De la Souillure*, Paris, La Découverte & Syros, 2001, Introduction.

Fouque, Antoinette, *Il y a Deux Sexes*, Paris, Gallimard, 1995.

Freud, Sigmund, *L'Inquiétant Familier* [1919], Paris, Editions Payot & rivages, 2011.

Freud, Sigmund, *La Vie Sexuelle* [1969], Paris, PUF, 1999.

Gagnebin, Murielle, *Les Images Limites*, Seyssel, Champ Vallon, L'or d'Atalante, 2008.

Kaufmann, Jean-Claude, *Le Cœur à l'Ouvrage, Théorie de l'Action ménagère*, Paris, Nathan, coll. Agora, 1997.

Korff-Sausse, Simone, dans l'introduction à : Sigmund Freud, *L'Inquiétant Familier* [1919], Paris, Editions Payot & rivages, 2011.

Kristeva, Julia, *Pouvoirs de l'Horreur*, Paris, Seuil, coll. Point, 1980.

Lahuerta, Claire, *Représentation et Modernité*, Paris, Les publications de la Sorbonne, 2003.

Le Breton, David, *L'Adieu au Corps*, Paris, Métalié, 2013.

Levi-Strauss, Claude, *La Pensée Sauvage* [1962], Paris, Plon, Coll. Agora, 1985.

Malabou, Catherine, *Changer de différence, le féminin et la question philosophique*, Paris, Galilée, 2009,

Müller, Suzanne, *L'Inquiétante Etrangeté à l'œuvre*, Paris, publications de la Sorbonne, 2016.

Qu'est-ce que l'Art Domestique, sous la direction de Richard Conte, Paris, publications de la Sorbonne, 2006.

Ramade, Bénédicte, *Les Métamorphoses du Déchet*, Paris, publications de la Sorbonne, 2000.

Riout, Denys, *Qu'est-ce que l'Art Moderne*, Paris, Gallimard, Coll. Folio essais, 2014.

Rosset, Clément, *L'Anti-Nature* [1973], Paris, PUF, 2016.

Rosset, Clément, *Le Réel et son Double* [1976], Paris, Gallimard, 1990.

Sagaert, Claudine, *Histoire de la Laideur féminine*, Paris, Editions Imago, 2015.

Talon-Hugon, Carole, *Goût et Dégoût*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 2003.

Verdier, Yvonne, *Façons de Dire, façon de faire*, Paris, Gallimard, 1983.

Vigarelo, Georges, *Le Propre et le Sale*, Paris, Seuil, coll. Point histoire, 1985.

Vivien, Didier, *Les Métamorphoses du déchet*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2000.

Ward, Frazer, *Dirt And Domesticity*, New York, Whitney Museum of American Art, 1992.

Winnicott D.C., *Jeu et Réalité* [1971], Paris, Gallimard, Coll. Folio Essais, 2014.

4.2 Références Littéraires, Monographies et Livres d'Art

Bachelard, Gaston, *La Terre et les Rêveries du repos* [1948], Paris, José Corti, 1997.

Bernanos, Georges, *Journal d'un Curé de campagne*, Paris, Plon, 1936.

Beuys, Joseph - Volker, Harlan, *Qu'est-ce que l'Art ?*, Paris, L'Arche, 2003.

Bourgeois, Louise – Bernadac, Marie-Laure, Paris, Flammarion, 1995.

Les Maîtres du désordre, Jean de Loisy, Sandra Adam-Couralet, Paris, Exposition Quai Branly, 2012.

Messenger, Annette - Grenier Catherine, Paris, Flammarion, 2000.

Plath, Sylvia, *La Cloche de détresse*, Paris, Gallimard, 1987.

4.3 Références Numériques

Belmont, « Frazer James George - (1854-1941) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 9 avril 2017. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/james-george-frazer/>

Bousseyrroux, Michel, *Hétérologie de l'abject*, <http://www.cairn.info/revue-l-en-je-lacanian-2005-2-page-39.htm>

Cazeneuve, Jean, *Archaïque Mentalité*, Encyclopædia Universalis, <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/mentalite-archaïque/>

Kristeva, Julia, *Pouvoirs de l'Horreur*, Agora France Culture, <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/agora-pouvoirs-de-lhorreur-de-julia-kristeva-1ere-diffusion?xtmc=Agora&xtnp=1&xtr=6>

O'Rourke, Karen, *Esthétique de la Souillure féminine*, Conférence Sorbonne, Université de Paris I, 1988, http://korourke.pagesperso-orange.fr/karen/esthetique_souillure.pdf

Menes, Martine, « L'inquiétante étrangeté », *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, 2/2004 (n° 56).

Molinier, Pascale, *Le Continent Noir de la féminité : sexualité et/ou travail*, <http://www.cairn.info/revue-cliniques-mediterraneennes-2002-2-page-105.html>

Ribault, Patricia, *Du Toucher au Geste technique*, <http://appareil.revues.org/1315>

Tàpies Antoni, <https://m.ina.fr/video/CAB94095365/antoni-tapies-video.html>

Tisseron, Serge, *L'Empathie au Cœur du jeu social*, 2012, <http://www.trans-mutation.be>