



**HAL**  
open science

# L'art endeuillé : les rites funéraires dans les pratiques artistiques contemporaines

Luci Garcia

► **To cite this version:**

Luci Garcia. L'art endeuillé : les rites funéraires dans les pratiques artistiques contemporaines. Art et histoire de l'art. 2020. dumas-03262353

**HAL Id: dumas-03262353**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03262353>**

Submitted on 16 Jun 2021

**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.

Luci Garcia

# **L'art endeuillé**

*Les rites funéraires dans les pratiques artistiques contemporaines*

Mémoire de Master 2 Recherches en Arts Plastiques et Création Contemporaine  
Préparé sous la direction de M. Miguel Egaña

Mai 2020



Paris 1 Panthéon Sorbonne  
UFR 04 : Ecole des arts de la Sorbonne

Luci Garcia

**L'art endeuillé : Les rites funéraires dans les pratiques  
artistiques contemporaines**

Mémoire de Master 2 Recherches en Arts Plastiques et Création  
Contemporaine  
Préparé sous la direction de M. Miguel Egaña

Mai 2020





## **Remerciements**

Je souhaite en premier lieu remercier chaleureusement mon directeur de recherche, Mr. Miguel Egaña, pour sa présence et son engagement tout au long de la conception de ce document, pour ses relectures précieuses et ses corrections.

Je souhaite également remercier Marie-Pierre Musseau pour sa relecture et sa correction attentive.



## RÉSUMÉ

Les interrogations qui animent ce mémoire de recherche prennent leurs sources dans le constat établi de la marginalisation du deuil dans le monde occidental. De Philippe Ariès à Eric Crubézy, des chercheurs issus de toutes les disciplines se sont penchés sur le cas de la mort et sur la réponse que nos sociétés lui apportent.

Quelle est alors la place que prennent les plasticiens dans ce champ de réflexion pluridisciplinaire ? Que constitue l'art, du point de vue de cette réflexion, sinon l'espace d'expression cathartique premier d'un deuil inexprimable dans les autres sphères sociales ?

Ce document se propose de développer ces interrogations en se basant sur les piliers de ma pratique plastique que sont l'archive, temporelle par essence, qui a fasciné les auteurs de Warburg à Derrida et le matériaux textile, véhicule de mémoire et de transmission.

Cette réflexion met en avant au travers de nombreux exemples la nécessité pour les artistes de faire l'usage de certaines thématiques, de paysages visuels connus ou reconnus, et ce dans le but de s'enraciner dans des traditions humaines millénaires qui se substituent à l'absence de réponse sociétale face à la mort. A défaut de commémorations et de rituel, ce mémoire interroge les stratagèmes mis en place par les plasticiens, leurs tentatives de reconnections, frontales ou non, avec la mort, le rituel, le deuil et l'organicité de la déliquescence.

Entre usage de matériaux à la *survivance* particulière, obsession de faire trace, de transmettre, modes d'exposition particuliers et tentatives de reconnexion, ce document vient questionner l'impact de cette mort marginalisée sur le travail des artistes contemporains et sur l'espace de l'art.

## **TABLE DES MATIERES**

<b>REMERCIEMENTS</b> .....	3
<b>RESUME</b> .....	5
<b>INTRODUCTION</b> .....	8

### **PREMIERE PARTIE : L'archive et ses *survivance*, un outil de manipulation du temps**

a) L'archive et ses concepts .....	11
b) L'image d'archive en tant que support plastique .....	15
c) L'archive, trace active dans ses modes d'exhibition .....	26

### **DEUXIEME PARTIE : Recherche de réappropriation des pratiques funéraire par le biais de l'art**

a) L'appropriation du document d'archive dans le cadre des processus de deuil .....	32
b) La mort imagée et l'artiste .....	45
c) L'usage du matériau textile dans les pratiques funéraires .....	60

### **TROISIEME PARTIE : *Texere*, l'obsession de faire trace**

a) Le matériau textile, une temporalité à part .....	67
b) Le pouvoir décoratif de la broderie, une collision entre tradition et modernité .....	72
c) La broderie comme trace écrite, entre tissage et texte .....	78

<b>CONCLUSION</b>	.....	84
<b>ANNEXES</b>	.....	87-95
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	.....	96 -101

« Au Commencement était, dans l'air du temps comme dans son esprit, la matière noire. Mais comment la traiter ? »<sup>1</sup>

Préfaçant *De l'Assassinat considéré comme un des Beaux Arts*<sup>2</sup> de Thomas de Quincey, Pierre Leyris émet cette interrogation fondatrice qui a, depuis, pris une grande place dans ma réflexion théorique et plastique. Au commencement était le Verbe, et pour moi, la matière noire. Si le passage choisi en ouverture de ce document est intéressant, c'est parce qu'il gravite autour de cette interrogation, inhérente à toute intention de recherche : comment traiter cette matière, qu'en faire et vers où cela va-t-il mener ?

Cette réflexion prend ses sources dans ce tabou occidental de la mort bien défini par des chercheurs tels que Philippe Ariès. Le virage que prend l'Occident<sup>3</sup> au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle implique un éloignement progressif des vivants et de leurs défunts, les privant de la pratique nécessaire des rites funéraires, de leur contact avec les morts et la matérialité des corps. La lecture de ces courants de pensées concernant le rapport entre l'Occident et la mort a fait écho à ma propre expérience du deuil et de la mort de l'autre. J'ai compris, par le biais de ma démarche artistique, qu'une réaction avait eu lieu face à ces phénomènes sociétaux. Au contact de l'archive judiciaire, j'ai, à l'image de l'Occident au XIX<sup>e</sup> siècle, pris un tournant drastique qui m'a amenée à m'interroger sur la position des plasticiens occidentaux dans cette société qui a gommé et lissé ses pratiques funéraires. Si on part du postulat que l'artiste réagit toujours à la société dans laquelle il évolue et que la pratique de rites funéraires est inhérente et intrinsèque à toutes les sociétés humaines, il est fondamental de poser la question de l'espace d'expression que constitue l'art dans un univers où ce lien pourtant essentiel entre les vivants et les morts s'est grandement marginalisé. Comment les artistes s'approprient-ils le deuil, la monstration de cadavres, la matérialité des corps vivants et morts, quels matériaux utilisent-ils, préfèrent-ils ? Que signifient ces rappels constant à la mort, à la disparition, à l'effacement qui émanent implicitement de leurs travaux ?

Ces interrogations viennent s'ancrer dans l'émergence d'une recherche pluridisciplinaire touchant tous les domaines, de l'Environnementalisme à l'Histoire en passant par la Criminologie, en témoignent les très nombreuses publications parues ces cinquante dernières années s'interrogeant sur cet éloignement entre la mort et la société occidentale. Il serait en outre illogique de penser que cette séparation n'a aucun impact sur les hommes – et donc sur les artistes – qui évoluent au sein d'une société à laquelle il manque l'un de ses piliers. La réflexion que je me

---

1 Thomas De Quincey, *De l'Assassinat considéré comme un des Beaux-Arts*, Domont, Gallimard, 1963

2 *Ibid*

3 L'occident sera défini tel qu'il est généralement caractérisé à savoir les pays d'Europe de l'Ouest, d'Europe Centrale, l'Amérique du Nord ainsi que l'Australie et la Nouvelle-Zélande.

propose de tenir à présent prendra son appui sur les œuvres d'artistes contemporains ainsi que sur ma pratique en tant que plasticienne. Elle reposera sur trois axes cherchant à théoriser ma pratique mais aussi à dégager les notions qui me servent, en tant que plasticienne, à m'ancrer dans cette démarche d'art cathartique, d'art du deuil, et qui semble être celle de nombre de mes contemporains.

Dans une première partie sera abordée la notion d'archive. Prenant appui sur les textes de nombreux auteurs tels que Jacques Derrida ou Arlette Farge, cette analyse soulignera le potentiel de *survivance* de l'archive, outil aux capacités temporelles incomparables, utilisé par nombres d'artistes dans une démarche de deuil, d'analyse de leur passé et du temps qui défile. Il conviendra de parler de ces plasticiens collectionneurs, archontes créateurs de narrations par l'accumulation, fondateurs de mythologies nouvelles. L'exposition et l'utilisation de tels documents supposent de nombreuses contraintes qu'il faudra analyser. De ces impératifs liés à la nature même des documents naissent en effet différentes stratégies de monstration et de manipulation. Des gardiens de l'archive aux bibliothèques et autres salles de lectures, se forme une analogie surprenante entre ces espaces premiers de consultation et le tombeau. Il semble en effet que la solennité qui traverse le visiteur dans les lieux d'archivages a quelque chose de sépulcral, qui n'est pas sans lien avec les modes de monstration de l'archive, et qu'il convient d'analyser.

C'est par l'observation de ces salles d'archives tombeau, de ce fonctionnement intemporel et de la *survivance* propre aux archives, que je serai amenée à questionner dans une seconde partie l'usage de ce matériau dans le climat occidental précédemment évoqué. J'aborderai alors le document d'archive tel qu'il est traité dans le cadre d'un processus de deuil par les artistes. Il conviendra ensuite de rappeler le contexte social dans lequel s'ancrent ces travaux par un rappel historique et une remise en situation. Je porterai enfin mon attention sur la mort mise en image par des artistes contemporains tels qu'Andres Serrano, sur le rapport au corps déliquescents, sur la confrontation avec les cadavres et l'évocation de l'organicité. Puisque l'acte de penser la mort est, selon Jankélévitch, fondamentalement un geste du vivant, il faudra parler de cette volonté des artistes de réinscrire la mort dans le paysage visuel de leurs contemporains. Ils utilisent pour ce faire diverses méthodes et matériaux, et c'est sur un univers en particulier, propre à ma pratique personnelle, que s'axera la suite de cette réflexion. Il semble ainsi essentiel de s'attacher à mettre en avant un outil plastique utilisé par les artistes et profondément en lien avec la mort : le matériau textile. Employé de manière récurrente dans nombre de rites funéraires de par le monde, il possède, ainsi que l'archive, un lien au temps qui passe indéniable, pour paraphraser Didi-Hubermann et Warburg, une *survivance*.

Ainsi dans la troisième partie de ce document, j'aborderai cet univers en ré-émergence



d'abord dans le cadre de son usage culturel dans l'univers du deuil. Qu'il constitue une affirmation sociale par le vêtement de veuvage ou le linceul, son lien profond avec les temporalités humaines fait du matériau textile – et des techniques qui gravitent autour de lui - un élément aux possibilités évocatrices fortes, utilisé par de nombreux artistes pour sa dimension traditionnelle, sa capacité à ancrer le spectateur dans un paysage visuel familier et rassurant. Le pouvoir décoratif du matériau textile et des techniques de la maille vient appuyer cette obsession des artistes textiles pour la trace, la transmission ; entre trace brodée, trace textile, et par extension étymologique, trace textuelle. Enfin, il faudra s'attarder sur ce que j'appellerai une sémiotique de la broderie, calligraphie en marge, l'importance du texte dans les arts plastiques en tant que trace première, à l'image de l'archive, qui traverse les siècles en faisant subsister les fantômes du passé. «La mort n'est pas qu'un thème de réflexion, elle est un langage, un moyen de dire autre chose. »<sup>4</sup>

---

4 Philippe Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Age à nos jours*, Paris, Le Seuil, 2014,

## **PREMIERE PARTIE : L'archive et ses *survivance*, un outil de manipulation du temps**

### **a) L'archive et ses concepts**

A l'occasion de l'exposition de Christian Boltanski au Centre Pompidou, que j'ai visitée dès les premiers jours de novembre 2019, j'ai pu apprécier à nouveau la place fondamentale occupée par le document d'archive dans la démarche de cet artiste. Le travail de Boltanski constitue une volonté de fusion entre l'artiste et son œuvre, l'artiste devenant en mourant une œuvre qui subsiste après lui sous la forme d'histoires et de légendes. Boltanski se fait conteur de récits, de choses à transmettre et à ce titre, l'usage du matériau archive prend tout son sens. Mais alors qu'est ce que l'archive et comment est-elle définie par ceux qui ont travaillé sur elle ? Qu'est ce qui en fait le véhicule de tant d'émotions, de tant de temporalités, de narrations ? L'archive pourrait se définir comme une machine à remonter le temps. Toucher un document d'archive, c'est être soudainement propulsé dans l'instant T qu'il représente, ce phénomène que Benjami décrit ainsi :

« L'image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. »<sup>5</sup>

Dans cette phrase, l'auteur du *Livre des Passages* soulève de nombreuses problématiques qu'il est aisé d'appliquer à la notion d'archive. Ces problématiques incluent notamment le progressisme du temps, le rapport au passé et la temporalité de l'archive ; l'explosion émotionnelle qui se produit à sa rencontre et le bouillonnement cosmique, constellé d'idées, qui découle de son contact. Ici, Benjamin touche du doigt un point non négligeable : tout se passe en un éclair ; l'archive se ressent dans une fulgurance presque instinctive, pulsionnelle. Poser la question de l'archive c'est donc fondamentalement poser la question ce qui fait trace, la question du temps qui passe et de sa linéarité, de la mort et de ce qui n'est plus ; l'archive possède une universalité à l'échelle de la vie humaine que peu d'autres objets véhiculent avec autant de puissance.

Il y a quelque chose qui, dans le document d'archive, n'a cessé de fasciner les historiens, spectateurs et autres philosophes. Autour de cette notion se sont multipliés les ouvrages, et des auteurs ont passé leur vie à chercher à définir ce qui fait de l'archive une trace à part. Parler d'archive c'est parler de temps qui passe, de résidus, de transmission, de pouvoir et de choix. Jacques Derrida fera la différence entre archive et trace : « Toute trace n'est pas une archive mais

---

<sup>5</sup> Walter Benjamin, *Paris capitale du XIXème siècle, le Livre des passages*. Paris, Éd. du Cerf, 2006, p.478

il n'y a pas d'archive sans trace.»<sup>6</sup>. En effet, pour l'auteur du fondamental *Mal d'archive*, il faut replacer le mot d'archive dans sa racine grecque d'*arkhè* qui désigne l'*arkheion* grec, haut lieu de magistrature et maison des archontes où l'on dépose des documents officiels. Il faut ainsi considérer l'archive dans son ensemble à savoir le document, mais aussi le lieu de son stockage et ses gardiens. Selon le postulat de Derrida, là où la trace est le résidu détaché d'une expérience, l'archive est institutionnalisée, «c'est une évaluation des traces, avec autorité et compétences, avec une autorité et une compétence supposées, qui distingue l'archive de la trace.»<sup>7</sup>. En suivant ce raisonnement, la trace est une forme brute «coextensive à l'expérience du vivant»<sup>8</sup> de laquelle émane l'archive et pour lui, toute expérience fait trace. Pas d'archive sans trace, donc, mais pas d'archive sans pouvoir non plus. Il y a par essence dans le fait d'archiver une prise de décision quant à ce qui sera gardé, conservé, ce qui mérite d'être sauvegardé et le reste. Les archives délivrent en outre des informations supplémentaires justement par le fait d'être choisies. Elles sont révélatrices d'autre chose dans le sens où elles sont les traces des préoccupations d'un temps qui s'est résolu à les conserver elles et pas d'autres qu'elles. La mémoire qui se base sur l'archive sera donc à son image, stricte et sélective. D'ailleurs, l'idée d'archive en lien avec son temps sera particulièrement intéressante pour la suite de cette réflexion puisque la temporalité de l'archive est elle-même tout à fait particulière.

Aby Warburg parlera de *survivance* des images (*Nachleben*) notamment dans ses travaux concernant la Renaissance. George Didi-Huberman s'applique à dessiner les contours de ce concept dans son livre *L'image survivante*<sup>9</sup> dont la lecture, pour moi qui travaille sur l'archive, fut véritablement fondatrice. Le concept de *survivance* vient s'inscrire dans la lignée des recherches ethnologiques de l'anthropologue britannique Edward Burnett Tylor et son concept de *survival*. Le postulat de ce dernier se fonde sur le constat de persistances du passé dans les traditions, parlars, superstitions ou jeux, par exemple, d'un temps donné. L'exemple donné par Didi-Huberman sera celui des jeux d'enfants, notamment les arcs et les flèches, résidus d'armes de guerre sorties de leurs contexte initial pour être réinterprétées dans un temps nouveau. Cette réinterprétation, ce changement de statut, est fondamental pour définir la notion de survival ainsi mise en place par Tylor. Elle est ainsi « dans le domaine des sciences historiques et anthropologiques, une expression spécifique de la trace. »<sup>10</sup>, trace qui vient, ainsi que le précise Didi-Huberman « anachroniser le présent »<sup>11</sup>. Dans les idées d'Edward Burnett Tylor

6 Jacques Derrida, *Trace et archive, image et art*, Bry-sur-Marne, INA Editions, 2014, p.49

7 *ibid.*, p.62

8 *ibid.* p.59

9 Georges Didi Huberman, *L'image survivante ; Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Ed. de Minuit, 2002

10 *ibid.*, p.59

11 *ibid.*, p.87

se retrouvent deux points clés qui apparaissent déjà chez Derrida : trace témoin, interprétée de manière anachronique. Pas étonnant que cette idée de *survivance* ait inspiré Aby Warburg, pour qui «l'image constitue un phénomène anthropologique total»<sup>12</sup>. La recherche de l'historien de l'art, on le sait, gravitera autour de l'envie d'une conception nouvelle de l'histoire de l'art basée sur le postulat que chaque image est le réceptacle de mouvements, de représentations et d'influences du passé qui, regroupés ensemble, la constituent. Par extension, ce constat d'une provenance pluridisciplinaire des images ne peut exister sans que la conception temporelle recitiligne de l'Histoire ne vole en éclat.

La *survivance* selon Warburg ne nous offre aucune possibilité de simplifier l'Histoire : elle impose une désorientation redoutable pour toute velléité de périodisation. Elle est une notion transversale à tout découpage chronologique. Elle décrit un autre temps. Elle désoriente donc l'histoire, l'ouvre, la complexifie. Pour tout dire, elle l'anachronise.<sup>13</sup>

Ainsi, le concept de *survivance* semble souligner tout ce qui a déjà été évoqué au sujet de la temporalité si particulière de l'archive, qui se fait le réceptacle de toutes les temporalités, du présent du document au présent de celui qui le consulte. Il convient d'ailleurs de noter que le terme allemand de *Nachleben* se traduit entre autre, et de manière totalement littérale, par «après vie», et c'est cette idée de ce qui subsiste après que la vie se soit terminée qui peut-être fascine et transcende dans l'archive. Au contact de ces documents se tisse une relation intime, un contact direct avec cet *Autrefois* dont parle Walter Benjamin, ainsi la trace et par extension l'archive – trace choisie-, deviennent les véhicules non seulement d'une collision temporelle fracassante, mais aussi d'une intimité profonde, viscérale que procure un contact quasi fantomatique avec le passé. L'historienne Arlette Farge s'appliquera à mettre en exergue cette communion organique ressentie au contact des archives, à traduire les langages de vies oubliées qui ressurgissent au détour d'un document ignoré, d'un morceau de texte retrouvé. Dans l'ouvrage essentiel *Le goût de l'archive*<sup>14</sup>, elle fait état de cette nécessité d'interroger l'archive et de l'interpréter. En effet, le document d'archive n'est selon elle valable que pour lui-même, et ne révèle rien tant qu'on ne l'interroge pas. Pour Farge, l'histoire est une «grammaire»<sup>15</sup> qui peut servir à interpréter l'archive, à dépasser l'allégresse d'une découverte pour tenter de tra-

---

12 Georges Didi Huberman, *L'image survivante ; Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, op.cit., p.48

13 *ibid.* p.85

14 Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, Paris, Le Seuil, 2013

15 *ibid.* p.19

duire l'intérêt historique –et narratif- du document. Le fait de considérer l'histoire comme une trame de lecture qui servirait à comprendre l'archive remet d'ailleurs en face de l'impossibilité de tels documents à se défaire de l'anachronisme fondamental qui les constitue. Résidus d'un temps passé, ils sont toujours interprétés plus tard, dans le présent du chercheur. De plus, se dégage déjà des écrits analysés un point crucial. L'archive est faite pour être traduite, déchiffrée, analysée. Il semble nécessaire d'établir des modes de traduction de l'archive, des codes pour la comprendre et la réintégrer dans le temps du présent. Le travail de recherche est constitutif de l'existence même de ces documents et pour poursuivre l'affirmation de Derrida, pas d'archive sans point de vue, sans prise de position.

C'est peut-être dans la capacité de l'archive à constituer une base d'interprétation que réside sa principale puissance émotionnelle. Interpréter c'est être en mesure de projeter sur l'archive sa subjectivité propre. Le terme «interpréter» vient d'ailleurs du latin *interpretari* qui signifie : expliquer, éclaircir; prendre dans tel ou tel sens; traduire. Se retrouvent mélangées dans ce terme des notions qui n'écartent pas la possible subjectivité du sujet interprétant, mais surtout qui impliquent de rendre lisible à l'autre. L'interprète n'est-il pas celui qui traduit une langue étrangère, un intermédiaire ? Celui qui interprète l'archive devient ainsi un lieu de passage entre l'universel et le subjectif. Ce sentiment est renforcé par la nature institutionnelle et administrative du document d'archive, qui la différencie fondamentalement de la trace. Or, le principe intrinsèque de la démarche administrative est justement d'annuler toute notion d'individualité, de cas par cas. Dès lors, lorsque l'individu mis au contact de l'archive est en mesure de transposer sa propre sensibilité sur celle-ci, se produit un phénomène émotionnel de prise de pouvoir – sur un document par essence acte de pouvoir-, de retour à la subjectivité et à l'importance de son ressenti personnel, intime. Par exemple, lorsqu'on lit de vieux actes notariés, ce qui frappe et émeut, ce ne sont pas les écrits en eux mêmes, qui demeurent très formels, c'est l'idée de la trace laissée par la personne à l'origine du document. Il s'agirait presque d'évoquer ce « punctum »<sup>16</sup> dont parle Roland Barthes dans *La chambre claire*.

Par la marque de quelque chose, la photo n'est plus quelconque. Ce quelque chose a fait tilt, il a provoqué en moi un petit ébranlement, un satori, le passage d'un vide (peu importe que le référent en soit dérisoire).<sup>17</sup>

Cette affirmation est tout à fait saisissante, et comme que j'ai pu le constater en travaillant en salle de lecture, cet « ébranlement » se fait effectivement sentir de temps à autres et constitue

---

16 Roland Barthes, *La chambre claire, note sur la photographie*, Paris, Le Seuil, 1980, p.49

17 *ibid.*, p.81

l'élément qui provoque l'attrait magnétique de l'archive, l'envie sans cesse de retrouver cette émotion, cet éclair. Dans le documentaire *Naachtun – La cité maya oubliée* diffusé sur ARTE en février 2020 et réalisé par Stéphane Bégoïn, l'un des chercheurs présent sur le site montre à l'intérieur d'une tombe des traces de doigts laissées dans un enduit de boue par les bâtisseurs. Sa main se pose alors sur les traces laissées dans la terre, il verbalise l'émotion profonde qui le traverse, ce « contact direct » avec le passé. Cette notion de tactilité de l'archive va s'affirmer tout au long cette réflexion, mais il conviendra d'y revenir plus tard.

Ainsi, la notion d'archive a été abordée par nombre de théoriciens, philosophes et penseurs de tous temps. au-delà même de l'idée de mémoire ou de trace, l'archive est constitutive des sociétés humaines. Le poids colossal des archives et le sentiment de responsabilité qui touche les membres d'une société qui choisit de les institutionnaliser place fatalement ces individus dans la position de gardiens, d'archontes. Lors de la catastrophe de Notre-Dame s'est affirmé l'impératif absolu de sauver documents et œuvres d'art de la destruction, quitte à mettre en péril des vies humaines. Le sauvetage d'informations du passé s'est révélé alors d'une importance capitale comme légitimé par une sorte d'injonction implicite. Cette importance suggérée de l'archive établit de fait son immense fragilité en tant que document qui peut-être détruit et qu'il convient de conserver à tout prix puisqu'il est l'échantillon sélectionné par la société comme étant le témoin d'un temps. C'est parce que la notion d'archive touche tous les lieux de la sensibilité des hommes, parce qu'elle est si intimement greffée à la mémoire de leurs sociétés et parce qu'elle n'est vouée qu'à être traduite, transmise et interprétée que les artistes se sont instinctivement dirigés vers elle.

### **b) L'image d'archive en tant que support plastique**

Le terme « plastique » est essentiel pour cette recherche, dans son sens premier mais aussi dans toutes ses variations sémantiques, aussi il convient de le définir avec plus de précision. Selon le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, le mot « plastique » signifie : « Qui est apte à donner ou qui donne des formes et des volumes ». Le dictionnaire Larousse LEXIS lui préfère la définition suivante « qui concerne l'art et l'élaboration des formes ». Dominique Chateau consacre notamment à ce sujet le livre *Arts Plastiques : archéologie d'une notion*<sup>18</sup>, évoquant d'ailleurs la racine grecque du terme *plassein* comme étant relative au travail de l'argile, signifiant entre autre modeler, façonner, former, enduire, et dont l'usage fait référence au dieu Prométhée qui façonne le vivant de ses mains.

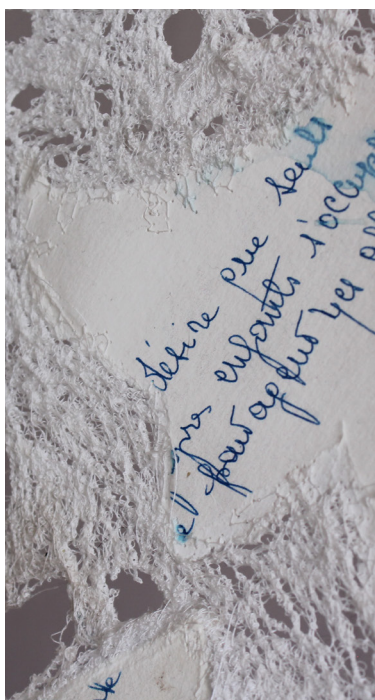
---

18 Dominique Chateau, *Arts Plastiques: archéologie d'une notion*, Paris, Chambon, 1999

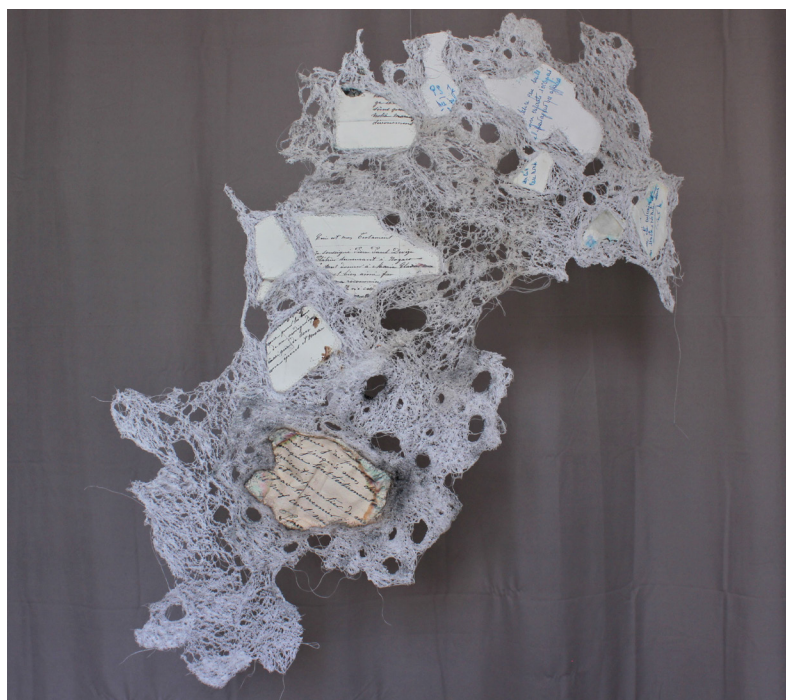


Dans le cadre de cette réflexion, l'idée d'explorer le potentiel plastique de l'archive est très intéressante. En outre, en considérant que l'archive, ainsi que le dit Derrida, est constitutive des sociétés humaines, alors pour les artistes qui s'imprègnent sans cesse des cultures dans lesquelles ils évoluent, l'idée qu'elle puisse constituer une matière première créatrice de formes semble logique. Je me propose d'analyser les travaux de divers artistes actuels. Au travers de ces exemples et de l'exploration de ma propre pratique, je vais tenter de comprendre quelles sont les motivations de ceux qui travaillent avec l'archive. Bien souvent, c'est la rencontre fortuite entre l'archive et l'artiste qui crée le besoin pulsionnel de l'étudier et que l'archive est un matériau fondamentalement générateur de formes et de narrations. Elle est ce point neutre, strict, à partir duquel tous les départs sont possibles. Par la suite, cette réflexion abordera les travaux des artistes collectionneurs que, en consignnant, triant et rassemblant des documents, deviennent des archontes modernes.

Dans ma pratique personnelle, le document d'archive est la base d'une réflexion qui ne peut se défaire de cette pulsion d'interprétation qu'il suscite. De ce besoin instinctif de transposer ma subjectivité sur l'archive est entre autre née la pièce *Acci-Dentelle*. J'y rends hommage à une phrase extraite du *Goût de l'Archive* de Farge : « Aujourd'hui ce sont de piètres pièces à conviction toutes en dentelle. »<sup>19</sup>. Parlant des documents qu'elle consulte, l'auteure explique que le temps a opéré des modifications sur les matériaux fragiles des archives ; les colles ont séché, les feuilles sont trouées, déchirées, des annotations ont été inscrites, laissant au soin du chercheur de dépiauter avec précaution les pages abîmées qu'il consulte.



Détail



Luci Garcia, *Acci-dentelle*, 100x50cm au plus grand, broderie sur tissu soluble à l'eau et impressions sur papier, 2020

19 Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, op.cit., p.73

Je suis collectionneuse, et j'accumule de documents chinois, rencontrés de manière fortuite dans des brocantes ou vides grenier. Ainsi, errante à la recherche de quelque chose de ce *punctum* de Barthes, j'ai trouvé par hasard un testament dans des caisses remplies de photos et documents de famille. La puissance véhiculée par les trois pages qui le constituent, traces des dernières volontés d'un autre être humain – sa trace morte-, a été pour moi un déclencheur créatif efficace. Après sa lecture, sa relecture ; après l'avoir touché, éprouvé la qualité de son papier, les sillons gravés dans la page par le stylo, le contact s'est établi entre l'archive et moi. Le travail de réinterprétation de ces documents testamentaires commence d'abord par un travail digital, d'isolement de certaines parties sur ordinateur. Compte tenu de l'immense fragilité de l'archive, et pour préserver les originaux, j'en effectue des reproductions. J'ai choisi certains passages des textes que j'ai isolés et réimprimés sur des papiers fabriqués à la main ou des papiers aquarelle épais, m'attachant surtout à ce que tous présentent des propriétés tactiles particulières. Ces impressions ont été par la suite endommagées par la brûlure ou la déchirure et reconstituées en un grand ensemble grâce à une technique de broderie automatique à la machine sur tissu soluble à l'eau. On peut ainsi discerner trois processus, consistant en la fragmentation du document d'archive, en sa décomposition puis en une reconstitution plastique qui amène à l'œuvre. Mon travail se fonde sur le constat que « les choses existent, nous n'avons pas à les créer ; nous n'avons qu'à en saisir les rapports ; et ce sont les fils de ces rapports qui forment les vers et les orchestres »<sup>20</sup> Dans ce processus de déliquescence de la page, du tissu soluble, de reconstitution, se crée en fait une forme de défi lancé au temps, une révélation de ce potentiel intemporel de l'archive, une mise en exergue de ces constants allers-retours opérés par elle. La broderie se fait, avec cette oeuvre comme dans l'ensemble de mon travail, la trame sensible de cette collaboration fortuite en proposant une nouvelle lecture de l'archive et en la donnant à voir sous un angle neuf, subjectif.

Pour citer un autre exemple de cette collaboration entre la trace et l'artiste, le travail de Sara Angelucci, artiste et photographe canadienne d'origine italienne, semble judicieux. L'artiste puise elle aussi ses sources d'inspirations dans l'image d'archive. Son travail, très ancré dans l'histoire migratoire de sa famille, tente de reconstituer un parcours brisé dans la lignée mémorielle des siens. Sara Angelucci se transforme en véritable enquêtrice, et à tâtons, ouvre les cartons, manipule de vieilles photos, fouille le portefeuille paternel à la recherche de ce que les restes d'une famille révèlent d'elle. Au travers de pèlerinages dans l'Italie de ses parents, l'artiste s'intéresse à la manière dont l'art peut-être un soulagement au temps qui passe, un outil de deuil et de compréhension de sa mélancolie. Par le biais du médium photographique, Sara

---

20 Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes. Vol. 1.*, Flammarion, 1983, p.871



Angelucci reproduit les archives et effectue un travail quasi documentaire en extrayant de ces documents personnels de nouveaux schémas d'interprétation. Dans ses modalités d'exposition, elle reste très épurée, laissant à l'archive et à son image une place essentielle. Ici, le document se vaut pour lui-même, est laissé à voir et à ressentir tel quel. De rares indices sont dispersés dans les titres, et les possibilités laissées à l'évocation sont vastes, comme dans la pièce *Everything in my Father's Wallet*. Les travaux qui résultent des recherches de Sara Angelucci sont toujours, comme elle, profondément ancrés dans l'histoire des objets desquels ils émanent, se faisant les témoins de siècles, véhiculant des narrations et des anecdotes.



Sara Angelucci, *Everything in my father's wallet*, Série de 54 photographies couleur, 2005

Jennifer Allen, dans la préface du texte de Walter Benjamin intitulé *Je déballe ma Bibliothèque*, écrira : « A la recherche de vieux objets usagés, le collectionneur sauve de l'oubli un travail passé tout en revendiquant son propre droit de créer. »<sup>21</sup>. L'artiste qui travaille avec l'archive serait-il donc ce « collectionneur » ? Il serait infondé penser que tous les plasticiens en lien avec ce genre de documents constituent une base de donnée personnelle. La proposition de Derrida, qui sous la notion même d'archive – *arkhè*- parlera à la fois des documents,

<sup>21</sup> Walter Benjamin, *Je déballe ma bibliothèque, une pratique de la collection*, Paris, Ed. Payot & Rivages, 2015, p. 24

du lieu de leur archivage et de leur gardien, semble néanmoins orienter cette réflexion vers l'affirmation suivante : côtoyer l'archive c'est être forcément en contact, en tant qu'individu, avec sa collection, sa consignation. D'ailleurs, la définition du mot archiviste est intéressante. Sur le site du CNRTL, on la retrouve ainsi écrite : « Celui ou celle qui garde des archives » . Ce qui est fascinant c'est que la langue française assume de fait qu'est archiviste celui qui manipule des documents et les conserve, indépendamment tout d'abord de la nature et de l'âge de ces documents, mais aussi sans tenir compte d'une quelconque idée de travail, de formation. L'archiviste est celui qui garde des archives, point. Entre artiste qui manipule l'archive et archiviste, la frontière, ici, se brouille.

Si les artistes travaillent en étroite collaboration émotionnelle avec l'archive, il ne faut cependant pas confondre les différents actes que les plasticiens opèrent sur ces documents dans le cadre de leur pratique artistique. Gabriel Ferreira Zacarias, qui consacre au sujet de l'art des archives un article fascinant, écrit d'ailleurs que chez « Boltanski [on] retrouve plutôt un geste d'archivage se confondant encore avec l'accumulation et la collection et où les archives ne donnent lieu à aucune connaissance. »<sup>22</sup>

S'il est évidemment important de distinguer les différences entre ces notions – accumulation, archivage, collection- , il faut remarquer qu'elles se retrouvent souvent liées entre elles dans la pratique des plasticiens.

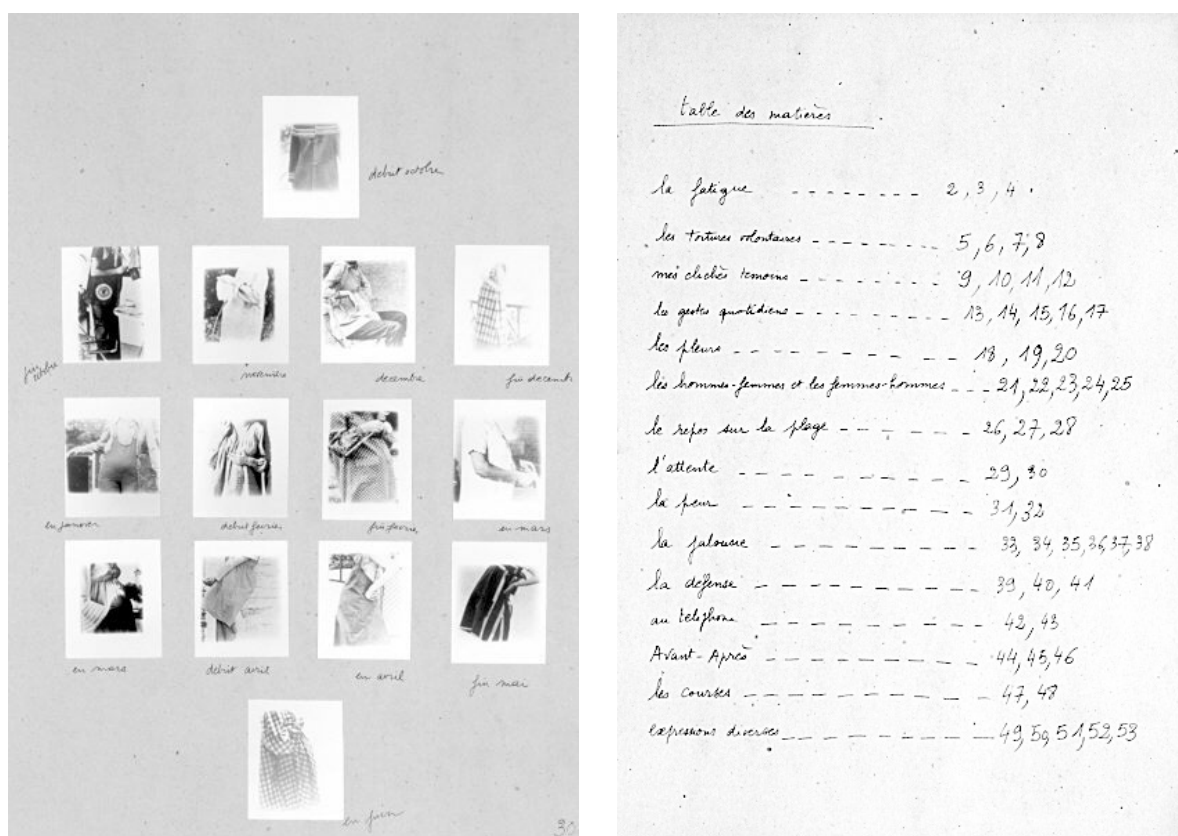


Christian Boltanski, *L'album de la famille D.*, 1939-1964, installation, 150 tirages noir et blanc encadrés de fer blanc, 220x450cm, 1971

<sup>22</sup> Gabriel Ferreira Zacarias, *Introduction : quel concept pour l'art des archives ?*, Presses universitaires de Vincennes, n°25, 2017

L'attrait pour ces archives qui touchent jusque dans l'intime souligne finalement l'importance pour les artistes de travailler avant tout sur la base de documents desquels ils se sentent proches. Ainsi Boltanski travaille sur les pages du journal *Le Détective*, utilise ses albums de famille personnels ou ceux d'amis, comme le fait Sara Angelucci. L'archive qui vient de soit, l'archive personnelle, intime, est la première de toutes les archives.

Annette Messenger revendique une prise de position ferme dans l'acte même de collectionner. Les collections qu'elle a entreprises sont en effet bien connues, de la *Collection de proverbes*, ces broderies sur tissu de phrases misogynes, à la *Collection d'expressions et d'attitudes diverses*. L'artiste dira même : « Je n'ai aucune imagination et ne fais que reprendre, en les rangeant, les choses existantes ; je fonctionne un peu comme un grenier ou une cave. »<sup>23</sup>.



Annette Messenger, *Ma Collection d'Expressions et d'Attitudes diverses*, épreuve à la gélatine argentique, sur papier carton, 60x42.5 cm, 1974

Le fait d'amasser des documents et de créer des corpus d'images d'archive propose des liens nouveaux entre les temporalités et suggère l'extrême capacité évocatrice de l'archive. Celle-ci semble se suffire à elle-même lorsqu'il s'agit de véhiculer des images, des notions, des narrations. Le travail de Jean Roudaut autour de l'évocation des bibliothèques est autrement intéressant lorsqu'il est appliqué à cette collaboration plastique entre lecteur/artiste et document

23 Foray Michel, *Anette Messenger, collectionneuse d'histoires*, Art Press, n°147, p.16-17



d'archive. Ainsi, dans *Les dents de Bérénice*<sup>24</sup>, la temporalité de la lecture est évoquée comme un temps subjectif qui modifie la bibliothèque dans sa forme, au fur et à mesure que des livres y sont ajoutés ou retirés. L'auteur affirme : « La bibliothèque constitue, dans l'espace, ce lieu de concentration des durées ; mais elle est également un moment du temps, se modifiant dans la décomposition et la recomposition qu'opère sur elle la lecture. »<sup>25</sup>

L'auteur, en évoquant la malléabilité -plasticité?- des bibliothèques, invite à explorer la temporalité elle aussi particulière de ces lieux premiers de consultation d'archives. Elles sont soumises aux allers-retours, aux relectures, aux consultations multiples ; pour extrapoler, le terme « décomposition » évoque presque l'image du cadavre, qui se putréfie -se modifie- en fonction de son environnement. Je reviendrai sur cette image macabre de la bibliothèque. Force est de constater qu'en plus de sa capacité à véhiculer des émotions provenant du passé, l'archive semble être elle aussi inscrite dans ces temporalités multiples dépendantes des diverses lectures. Le document subit en effet des modifications au cours des consultations successives auxquelles il est sujet. Il est marqué par tous les individus qui le consultent, l'annotent et laissent sur lui des traces ; il est également « redémarré » à chaque nouvelle lecture, réinterprété individuellement en commençant par son début. Le livre de Philippe Artières *Le dossier sauvage* retrace le parcours de relecture fictive effectué par l'auteur d'un dossier prétendument rassemblé par Michel Foucault. L'auteur y évoque d'ailleurs combien le philosophe aimait à constituer des corpus variés, des narrations façonnées autour de documents que parfois tout sépare, créant ainsi de nouveaux paysages narratifs.

Je retrouve ici trace de sa méthode, l'extraordinaire et productive manière chez Foucault d'agencer des documents, de produire des séries si fécondes. N'a-t-il pas confié un jour à Claude Mauriac "J'aime faire un usage fictif des matériaux que je rassemble, rapproche, monte, faisant à dessein avec des éléments authentiques des constructions fictives..."<sup>26</sup>

La collection de documents d'archive est une trame nouvelle, plastique, rassemblant entre eux des éléments d'époques différentes et les liant en des relations originales, à l'image de l'*Atlas Mnemosyne*<sup>27</sup> d'Aby Warburg. La méthodologie elliptique de Warburg n'hésitera pas à opérer des bonds dans le temps, des allers et retours, des jeux de *survivance* (*Nachleben*) ayant pour

---

24 Jean Roudaut, *Les dents de Bérénice, essai sur la représentation et l'évocation des bibliothèques*, Paris, Deyrolle Editeur, 1996

25 *ibid.* p.34

26 Philippe Artières, *Le dossier sauvage*, Paris, Gallimard, 2019, p.22

27 Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne*, Madrid, M. Warnke, Akal, 2012

but de proposer une nouvelle lecture de l'histoire de l'art, comparative et pluridisciplinaire ; pour paraphraser Benjamin : constellée. On connaît d'ailleurs la passion du philosophe des *Passages* pour l'art de la collection, passion par le biais de laquelle il mettra sans doute inconsciemment en pratique ses réflexions concernant la non linéarité du temps en étant celui qui arrache au néant et à l'oubli un objet du passé pour le réintégrer dans le présent de sa collection. Benjamin propose donc, au travers de cette collection de livres anciens, livres pour enfants et autres jouets merveilleux qu'il mènera farouchement jusqu'à la fin de sa vie, une lecture nouvelle, disposition changeante à l'infini dans laquelle se fracassent, une fois de plus *L'Autrefois et le Maintenant*.

Ainsi que le dit Derrida dans son *Mal d'archive*, «Les archontes en sont d'abord les gardiens, ils ont le pouvoir d'interpréter les archives.»<sup>28</sup>. C'est ce positionnement que prennent les artistes qui choisissent de travailler sur la base d'inventaire ou de collection. En interprétant ces documents, les plasticiens peuvent dès lors imaginer des agencements, créer des narrations nouvelles, dresser des portraits. Cette subjectivité distillée dans l'archive, ces individualités, Christian Boltanski en parle dans l'entretien réalisé par Bernard Blistène à l'occasion de son exposition au Centre Pompidou *Faire son temps*. Il déclare au sujet des inventaires qu'il réalise : « J'ai même éprouvé le désir de créer un musée pour chaque individu. Tout le monde est intéressant, on prend quelqu'un purement au hasard et il est extrêmement passionnant. Tous ces inventaires ont plusieurs ouvertures, plusieurs sens...»<sup>29</sup>. On se souviendra d'ailleurs de la pièce *La vie impossible de C.B.* qu'il réalise en 2001, façonnée à partir de centaines de documents, correspondances, photographies, notes...

Seule œuvre autobiographique de Boltanski, cette installation met bien en exergue le potentiel interprétatif des restes, des traces archivées d'une vie. Dans *Vingt mille lieues sous les mers*<sup>30</sup>, c'est d'ailleurs la bibliothèque du Capitaine Nemo, ce personnage insondable et mystérieux, qui permet à Pierre Aronnax de décrypter son interlocuteur et de tirer des déductions concernant le Nautilus. Ces exemples ne font que mettre en avant la capacité révélatrice des collections et leur caractère intrinsèquement intime, presque toujours des autoportraits inconscients. L'agencement d'une bibliothèque en dit long sur son propriétaire et sans doute n'est-il réellement compréhensible que par lui. L'art du collectionneur se fait corpus - corps – de pièces éparses, fragments rassemblés et choisis qui créent du sens et sont fatalement révélateurs pour le visiteur extérieur. Toujours en dehors des sentiers balisés par le collectionneur, l'inventaire se donne à voir au travers d'une méthodologie trouble qui crée des liens avec le spectateur dont la mission

---

28 Jacques Derrida, *Mal d'archive, une impression freudienne*, Paris, Galilée, 2008, p.13

29 Bernard Blistène, *Christian Boltanski, Faire son temps*, catalogue d'exposition, Paris, Centre national d'art et de culture George Pompidou, 2019

30 Jules Verne, *Vingt mille lieues sous les mers*, Bibliothèque d'Education et de Récréation, 1871

consiste alors, à la manière d'un enquêteur, à démêler les fils d'une classification à laquelle il est complètement étranger.



Christian Boltanski, *La vie impossible de C.B.*, bois grillage, lampe fluorescente, fil électrique, papier, photo, ensemble de 20 vitrines accrochées au mur, 150x87x12 cm, 2001



Danièle Tournemine, *Archivage*, succession de casier en tissus, matériaux papiers et textile, 10x6cm par case, installation en évolution depuis 2000



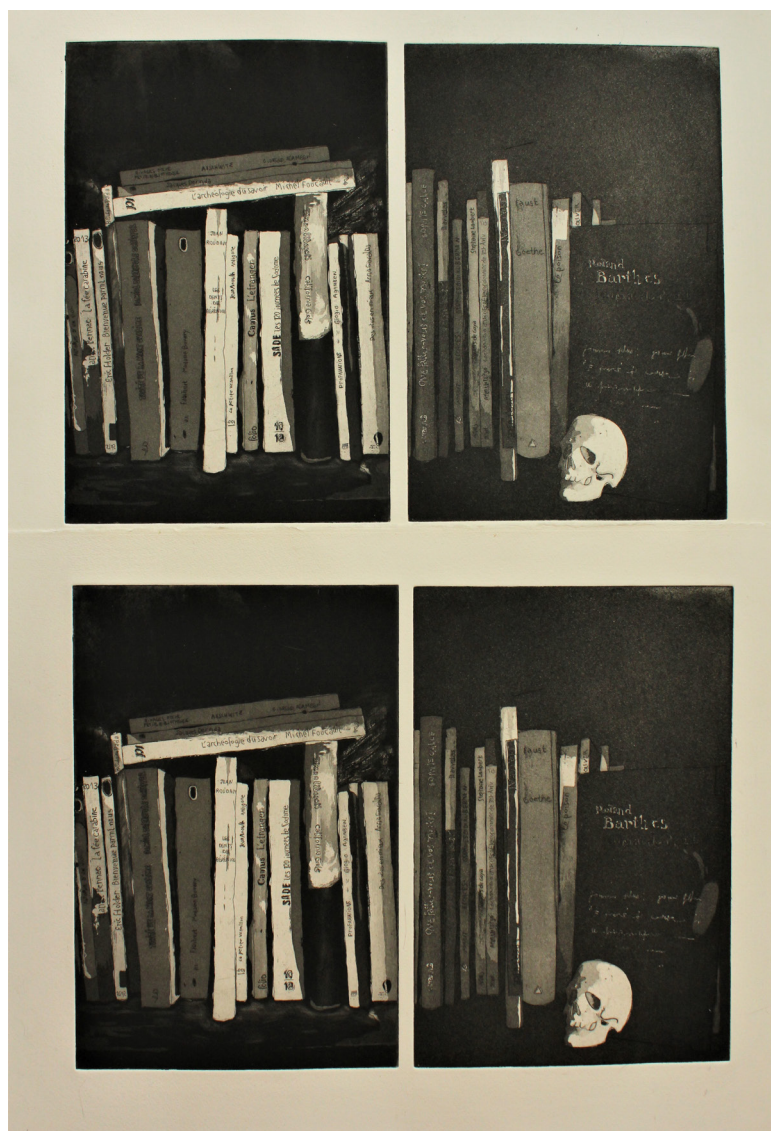
La plasticienne Danièle Tournemine conserve, inventorie et archive dans l'installation *Archivage* des coupons de tissus, soigneusement rangés dans des cases en toiles. Leurs mémoires tactiles, les différences des matières rangées selon un schéma inconnu laissent ouverte la voie à toutes les interprétations possibles. Au fur et à mesure s'accumulent en strates des couches successives de tissu, se tassant les unes sur les autres et subissant l'érosion du temps ; dans cette géologie textile se conserve une mémoire de feutre, de tulle, de lin, de coton. Au travers des objets du quotidien extraits des armoires et des placards, l'artiste se plaît à considérer comme traces premières celles que l'on extrait des vieux tiroirs de sa maison, celles profondément inscrites dans l'intime et dans la mémoire familiale. Dans ces gestes de tri et de conservation, Tournemine se fait donc l'archonte narratrice de milliers d'histoires, contées par elle et par les tissus qu'elle classe et consigne.



Danièle Tournemine, *Archivage*, détail

En tant qu'étudiante en Master, j'ai, au cours de ces cinq dernières années, profondément enrichie ma bibliothèque personnelle. D'ailleurs, la constitution de celle-ci a été ma priorité lorsque je me suis installée dans mon nouvel appartement. Je n'ai compris que tardivement l'importance que prendrait ma bibliothèque dans mon travail de recherche et que celle-ci deviendrait un élément central de ma vie d'adulte et d'étudiante. Ce n'est qu'après la lecture des *Dents de Bérénice* de Roudaut que j'ai commencé, un peu nonchalamment, à considérer les changements qui s'opéraient dans ma collection de livres, dans leur organisation et dans mon

rapport avec ma bibliothèque. Parallèlement à la rédaction de mon mémoire, j'ai réalisé une série de photographies argentiques de ces modifications -décompositions- qui s'opéraient au fur et à mesure que j'usais de mes livres pour travailler. Ces photographies ont pris une importance fondamentale et intime dans ma démarche plastique, puisqu'elles constituent d'abord un journal de recherche, mais aussi un autoportrait intime, trace temporelle de mes lectures et de mes états d'esprit. Dans le même temps, j'ai utilisé ces photographies afin de réaliser des eaux-fortes sur cuivre représentant mes livres grandeur nature.



Luci Garcia, *Faust*, série en cours de gravures sur plaque de cuivre format A4, imprimées sur papier, 2020

Le but de ce travail est d'utiliser la capacité de reproduction de la gravure pour créer une infinité de bibliothèques, en associant les plaques dans un ordre différent, en créant des successions de livres et des combinaisons nouvelles par différents schémas d'impression. Ce qui m'intéresse dans ce projet mêlant gravure et photographie, c'est que ces deux procédés d'impression sur



une surface ne me semblent, réflexion faite, pas si éloignés dans leurs essences. Roland Barthes dira que «la chose d'autrefois, par ses radiations immédiates (ses luminances), a réellement touché la surface»<sup>31</sup>, un peu à l'image de la pointe sèche ou de l'acide utilisé pour la réalisation d'eaux fortes et d'aquatintes. N'oublions pas que les premiers tirages photographiques étaient réalisés sur des plaques en argent poli telles les plaques utilisées par les graveurs. L'autre point qui me plaît particulièrement dans ce projet c'est que je peux sans cesse ajouter de nouveaux fragments à cette bibliothèque « puzzle » infinie.

L'archive constitue une matière première aux multiples intérêts pour les plasticiens et sa capacité à faire émaner des formes est indéniable. j'ai vu l'enjeu plastique des espaces - bibliothèques, salles d'archives- qui contiennent ces documents elliptiques, porteurs de la trace sensible d'un passé qui voyage. Devenus des lieux intemporels où tout se tient en suspend, de ces endroits découlent des processus dont se sont emparés les artistes. Il faut, pour pousser plus loin la réflexion, s'interroger sur les modes d'exposition de l'archive. En effet, le fait qu'elle soit un objet, un document à part est constitutif de ses modes d'exhibition, mais alors quelle place laisser au document original dans l'exposition des œuvres d'un plasticien ? Le besoin pulsionnel et tactile d'expérimentation de l'archive ne semble pas pouvoir être compensé par la production d'une œuvre d'art. En effet, les créations artistiques sont placées sous l'injonction du « Ne pas toucher » ; préservées, sanctifiées, mises à l'abri des mains du spectateur. Comment le plasticien doit-il se placer face à cette incapacité totale de reconnecter l'archive/œuvre à la tactilité du visiteur ? Comment donner à ressentir le document d'archive lorsque celui-ci ne peut-être expérimenté pleinement ?

### **c) L'archive, trace active dans ses modes d'exhibition**

Ainsi, «le principe archontique de l'archive est aussi un principe de consignation, c'est à dire de rassemblement.»<sup>32</sup>. Si on en croit ce postulat émis par Derrida, l'un des principes fondamentaux de l'archive est d'être interprétée par les archontes/artistes, rassemblée en un lieu et fatalement destinée à être montrée voir manipulée. Aujourd'hui, la monstration de tels objets est évidemment soumise à plusieurs conditions techniques qu'il convient d'interroger. A déjà été soulignée l'importance qu'accorde une société à ses archives en tant que témoins d'un temps. Ainsi, dans le cadre d'expositions, la nature même du document d'archive et bien souvent sa fragilité impliquent une attention particulière à des fins de conservation évidente.

---

31 Roland Barthes, *La chambre claire, note sur la photographie*, op.cit., p.127

32 Jacques Derrida, *Mal d'archive, une impression freudienne*, op.cit. p.14

Lumière, air ambiant, température, nombre de spectateurs, tout doit être contrôlé en fonction du document exposé et de son ancienneté. Par exemple, le musée de Cluny, à l'occasion de son exposition *L'art en broderie au Moyen Âge* propose un parcours au milieu de vitrines d'exposition, faiblement éclairées, dans l'obscurité du frigidarium, salle monumentale dont les voûtes marquées par le temps s'élèvent jusqu'à 14 mètres de hauteur. En plissant les yeux dans la pénombre, les spectateurs peuvent y contempler une formidable collection de broderies du XII<sup>ème</sup> au XVI<sup>ème</sup> siècle. Quand je visitais l'exposition, mon besoin instinctif de m'approcher pour pallier à l'obscurité ambiante m'a parfois amenée à cogner mon front contre la vitrine.



Vue de l'exposition *L'art en Broderie au Moyen-Age*, Musée de Cluny, 2019

Cette pulsion du toucher, du voir, du lire générée par la confrontation avec l'archive se voit refoulée par la traditionnelle injonction muséale « Ne pas toucher ». Lors de ma visite de l'exposition *La science à la poursuite du crime* aux Archives Nationales, j'ai été frappée par l'atmosphère sombre et obscure qui rendait la lecture et l'appréciation des documents présentés très difficile. L'exposition proposait en effet au spectateur de parcourir d'un regard gêné par tous les reflets sur les vitrines plus de 200 documents d'archive inestimables. Si on met de côté l'aspect de conservation, la faible luminosité était paradoxale, car les fiches extraites des archives de la Police Judiciaire sont par essence conçues pour être lues, voir même consultées et manipulées. Ironiquement, des projections en forme d'empreintes digitales illuminaient faiblement les murs et le sol, alors même qu'il m'était impossible de saisir les manuscrits d'Alphonse Bertillon. Certes la pénombre, l'impossibilité de contact avec un document pourtant par essence en lien avec la main, intrinsèquement tactile, entrent dans un processus certes de conservation mais aussi, je le pense fermement, de sanctification. L'archive est rendue inaccessible et placée dans

une position complètement contraire à sa fonction première de document conservé pour être examiné et touché.



Vue de l'exposition *La science à la poursuite du crime*, Archives Nationales, 2019

Montrer l'archive c'est fondamentalement lui faire courir le danger de la voir endommagée voire même détruite. Boltanski l'affirme d'ailleurs avec justesse «si tu mets cette tasse dans une vitrine, elle ne sera jamais cassée mais ce n'est plus une tasse. Dès que tu preserves quelque chose, tu le tues.»<sup>33</sup>. Montrer l'archive sans contact possible, ce serait alors la tuer ? Cette affirmation semble paradoxale, puisque c'est dans un élan de conservation que s'effectue cette mise à distance. Le temps qui passe a rendu les papiers friables, les encres se sont effacées, les fils des broderies se décomposent et tombent. Me revient en mémoire l'interdiction d'entrer en salle de lecture aux Archives avec un stylo à bille ou à encre, suite à de nombreuses dégradations/annotations effectuées par les lecteurs. Les réminiscences de visiteurs s'appuyant sans ménagement sur les sphinx millénaires du musée du Louvre me font d'ailleurs encore frissonner. Aussi, lorsqu'on l'expose derrière une vitrine, l'objet présenté comme inaccessible change d'état, meurt peut-être dans sa fonction initiale, mais en l'occurrence prend aussi de l'importance et devient l'objet d'un désir de tactilité insatiable. Force est de constater que lorsque je travaille sur la base de mes archives personnelles, je ne dégrade jamais le document initial. J'utilise des photocopies et des réimpressions. De la même manière, Sara Angelucci, citée précédemment, prend en photo les archives, effectue des montages à partir de reproductions. A été constatée l'impossibilité pour l'œuvre d'art de se substituer au besoin pulsionnel et tactile d'expérimentation de l'archive puisque les créations artistiques sont elles aussi placées sous l'injonction du « Ne pas toucher » ; préservées, sanctifiées, mises à l'abri des mains du spectateur, on se rappellera de l'ironie de ce sein en mousse réalisé par Marcel Duchamp en 1947 pour la couverture

33 Bernard Blistène, *Christian Boltanski, Faire son temps*, op.cit.

du catalogue de l'exposition *Le Surréalisme en 1947*<sup>34</sup> et intitulé *Prière de toucher*.



Marcel Duchamp, *Prière de toucher*, livre,  
23,2x20,2x2,5 cm, 1947

C'est sans doute là que se trouve la place de l'artiste. Dans le processus de monstration de l'archive, mise à l'écart de son rôle initial, sanctifiée, il se fait l'interprète des émotions que véhiculent ces intouchables documents. Ainsi que le formule formidablement Camille Laurens dans l'ouvrage qu'elle consacre au décès de son fils, Philippe, « Mis en contact avec le monde qui va et vit, comme tout objet jeté dans un milieu hostile, ils se corrompent. De ce pourrissement je ne me fais pas juge mais scribe. »<sup>35</sup>. De fait, grâce à l'intervention du plasticien, l'archive est en mesure de délivrer son message et sa sensibilité sans se mettre en danger. La pièce éponyme *Les archives de Christian Boltanski, 1965-1988* prend le contre pied de la position qui voudrait que les archives soient protégées et montrées en même temps. Les objets et documents rassemblés et archivés par l'artiste sont rangés dans 646 boîtes en fer blanc qui les rends invisibles pour le spectateur. L'archive est là, consignée, inaccessible ; en sécurité sans doute, mais la question se pose : que regarde-t-on ? Une boîte étant par essence faite pour être ouverte, Boltanski affirme ici cette volonté tactile tout en conservant l'archive dans un lieu où elle ne peut-être endommagée.

Certaines notions d'esthétique peuvent en outre proposer des réponses théoriques à cette tension

34 André Breton et Marcel Duchamp, *Le Surréalisme en 1947: Exposition internationale du surréalisme*, Paris, Pierre à Feu, 1947

35 Camille Laurens, *Philippe*, Paris, Gallimard, 2001



tactile qui se joue dans les musées d'art et dans les expositions de documents d'archive. Des phénomènes de kynesthésie, de synesthésie à la réponse par sublimation d'un artiste contrarié dans son désir, nombreux sont les outils que mettent en place les plasticiens, souvent sans le savoir, dans leurs démarche pour montrer l'archive. Au travers de ces processus psychologiques et physiques, une œuvre d'art est en mesure de faire ressentir l'archive sans qu'un contact direct ait lieu. En écho au sein en mousse de Duchamp et pour étayer mon propos, j'évoquerai la pièce *Défense de touches* de Gilles T. Lacombe. L'artiste crée une défense d'éléphant gigantesque, constituée de bois et de 4470 touches en ivoire sauvées de la destruction de plus de 90 pianos. Comme l'explique Lacombe, chaque touche porte sa singularité. La provenance de l'ivoire et l'usure en font varier la couleur, la forme. En rassemblant ces éléments, par essence tactiles, en une défense, Lacombe effectue un retour en arrière. L'ivoire reprend son apparence première tout en conservant l'empreinte tactile de l'Homme.



Gilles T. Lacombe, *Défense de touches*, bois, ivoire, fil de coton, suspension 1 m x 1,2 m x 6 m

Cette collection de touches de piano rassemblées durant plus de trois ans constitue en effet de véritables archives en tant qu'objet choisis, témoins d'un temps et créateurs de narrations nouvelles. Elles semblent traitées comme telles par le sculpteur, qui n'hésitera pas à ancrer son travail dans les événements dramatiques de la Commune durant lesquels les habitants de Paris affamés mangèrent les animaux du Jardin des Plantes. Par ce travail, l'artiste révèle sa capacité à travailler à partir de l'éclatement, d'éléments morcelés, fragments de pianos, extraits tactiles, pour reconstituer à la manière d'un historien une pièce capable de véhiculer des narrations nouvelles – des histoires-. Une véritable expérience de synesthésie est proposée ici, mais c'est aussi une sculpture en ronde bosse et en suspension qui est montrée au spectateur, qui l'expérimentera en marchant autour d'elle, le regard levé et conscient du poids – de l'histoire, de l'éléphant?- , du gigantisme sans même avoir de contact avec l'œuvre. L'exposition de l'archive

pourrait ainsi, peut-être, trouver son contour dans les mots de Jacques Derrida : «...une promenade temporelle dans un espace qui déplace. »<sup>36</sup>

Entre modalités de conservation, rapport au spectateur et paradoxe tactile, l'archive et son exposition ont permis de soulever de nombreuses interrogations. Le rôle de l'artiste dans la monstration de documents d'archive est primordial en ce qu'il se fait, par l'utilisation de cette matière première, traducteur universel du langage de l'archive et reconnecte celle-ci avec le spectateur via son interprétation subjective. Ainsi, envahi des sensibilités véhiculées d'une part par la nature des documents et d'autre part par les interprétations des artistes et des spectateurs, le lieu d'exhibition de l'archive entre en mutation, prenant l'apparence d'un espace de recueillement, comme il sera démontré dans la suite de cette réflexion, quasi sépulcral et paradoxal. Dans une société occidentale qui a, au XIX<sup>ème</sup> siècle, amorcé une marginalisation des pratiques concernant la mort, la manipulation et l'exposition de documents d'archive amènent à considérer que c'est une tentative de reconnexion avec ce qui n'est plus qu'entament artistes et spectateurs au contact de l'archive. Le processus de recueillement qui force l'analogie entre une salle d'archive -lieu premier de présentation et de stockage de ces documents- et un tombeau se retrouve d'ailleurs dans les mots d'Arlette Farge :

Le bruissement de papiers est monotone, et l'horloge au dessus de la porte à double battant n'indique pas l'heure. Le temps est ailleurs, semblable à celui qui s'est immobilisé il y a déjà longtemps dans cette salle de porphyre de l'Escorial où gisent les reines et les rois d'Espagne, sévèrement disposés dans leurs tombeaux de marbre.<sup>37</sup>

---

36 Jacques Derrida, *Trace et archive, image et art*, op.cit., p.19

37 Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, op.cit. p.137-138

## **DEUXIEME PARTIE : Recherche de réappropriation des pratiques funéraire par le biais de l'art**

Comparer la bibliothèque à un sépulcre n'est en effet pas anodin. Roudaut dira même que « Les livres sont la marque matérielle que ceux qui sont morts sont alentour de nous. La bibliothèque est un vivant tombeau. »<sup>38</sup>. Il semble en effet, comme dit précédemment, qu'un sentiment de recueillement se fasse sentir dans les musées d'Histoire ou les expositions ; un respect implicite envers les choses du passé gagne instinctivement le visiteur. En effet, silence, pénombre, lumières tamisées et incitations à la méditation y sont des processus récurrents. Ce sont les questions autour de la mort, de l'image, du rite funéraire, du recueillement et du deuil qui entrent alors en jeu. Pourquoi va-t-on au contact de ces archives, sinon pour retrouver, à l'image de Roland Barthes, un contact avec ceux qui ont disparu ? Après avoir abordé cette capacité de *survivance* de l'archive, il convient d'interroger les gestes qui l'entourent et sur le contexte dans lequel certains artistes contemporains choisissent de se tourner vers elle lorsqu'ils sont confrontés à la mort. Poser la question de l'archive, n'est-ce pas finalement poser la question de la nature du deuil au XXIème siècle ? Qu'est-ce que l'acte rituel, et quel rôle prend l'art lorsqu'il tente de se substituer aux processus funéraire ?

### **a) L'appropriation du document d'archive dans le cadres des processus de deuil**

L'histoire des rapports entre la mort et l'occident est complexe. Elle a été abordée par grand nombre d'historiens et de théoriciens. En outre, cette impression de faire partie d'une génération qui a vécu dans la marginalisation du deuil et qui s'est éloignée de ses corps semble guider implicitement ma réflexion et ma pratique. Ce ressenti s'inscrit dans, semble-t-il, de plus vastes schémas de pensées tels que le suggèrent le grand nombre de parutions de livres grand public de ces dernières années traitant du sujet de la mort, tous points de vue confondus. Ces ouvrages de vulgarisation dont le but, dirait-on, est d'essayer de réintroduire la mort et sa réalité matérielle dans le paysage littéraire et intellectuel contemporain voient en effet leur popularité et leur accessibilité augmenter. Pour citer un exemple, le livre *Aux origines des rites funéraires*<sup>39</sup> d'Éric Crubézy a bénéficié d'une grande communication via la presse ou la radio, notamment sur France Culture où son travail a été l'objet d'une émission instructive. De la bibliothèque comme lieu d'exposition de l'archive et réceptacle de son pouvoir de *survivance* à la bibliothèque tombeau de Roudaut, ce document a éprouvé le potentiel inter-temporel de l'archive.

---

38 Jean Roudaut, *Les dents de Bérénice*, op.cit., p.67

39 Eric Crubézy, *Aux origines des rites funéraires*, voir, cacher, sacraliser, Paris, Odile Jacob, 2019

Ce document va maintenant tenter d'analyser comment l'Occident, éloigné de ses pratiques funéraires, est le témoin de modes d'expressions nouveaux et de tentatives de réappropriation du phénomène de la mort par le biais de l'art.

Car la Mort, dans une société, il faut bien qu'elle soit quelque part; si elle n'est plus (ou est moins) dans le religieux, elle doit être ailleurs<sup>40</sup>

L'Homme a en effet adopté face à la mort diverses attitudes. Qu'il l'ait imaginée, réinventée par le prisme des religions, niée dans son athéisme et son matérialisme ou se soit plongé dans l'agnosticisme, on peut dire que la mort n'a presque jamais suscité en lui une réaction d'indifférence. Philippe Ariès, dans son *Essai sur l'histoire de la mort en Occident*<sup>41</sup>, dresse un historique détaillé illustrant le glissement qui s'est opéré entre le Moyen Age et l'époque contemporaine concernant celle-ci. L'auteur expliquera dans son ouvrage la façon dont les occidentaux sont passés d'une mort « apprivoisée », connue et commune, à un tabou le plus total, un refoulement absolu des sentiments de deuil, et parlera de cette tendance de l'occident à fuir la mort à tout prix. L'époque contemporaine sera donc celle du déni de la mort. Damien Le Guay dans son ouvrage *Qu'avons nous perdu en perdant la mort ?*<sup>42</sup> parle du manque d'accès au deuil qu'il constate chez ses contemporains et décrit la crémation comme l'apogée de cette privation puisqu'elle va jusqu'à supprimer complètement non seulement le corps mais aussi la sépulture. Eric Crubézy convoque les témoignages d'agents funéraires décrivant ces jardins des souvenirs où l'on répand les cendres, et dans lesquels les familles s'obstinent à laisser des marques indiquant l'endroit de dispersion. L'auteur affirme que la civilisation occidentale n'est pas préparée à l'absence de lieu de recueillement. Les morts contemporains ne sont pas des morts, ils doivent être des disparus, des évaporés, à l'enveloppe imputrescible. Cette marginalisation du deuil, amorcée il y a presque deux siècles et dont l'apogée se fait sentir dans la seconde moitié du XX<sup>ème</sup> siècle, résulte en une recrudescence de l'intérêt porté à la mort et de fait, les scientifiques, artistes, et philosophes affirment aujourd'hui un besoin fondamental de cerner à nouveau leur ancrage dans une histoire funéraire mise de côté par la société dans laquelle ils ont grandi. On assiste à une tentative de réappropriation du phénomène mortuaire dans un univers ultra scientifique où la spiritualité et le sacré ont quelque peu perdu leurs places. Le questionnement des artistes, ces manipulateurs de matières inter-temporelles, dans ce contexte ne peut qu'être révélateur de ce manque globalement ressenti.

---

40 Roland Barthes, *La chambre claire*, op.cit., p.144

41 Philippe Ariès, *Essai sur l'histoire de la mort en Occident*, op.cit.

42 Damien le Guay, *Qu'avons-nous perdu en perdant la mort?*, Paris, Cerf, 2003



Il conviendra en premier lieu d'établir la notion de rituel pour aborder pleinement le rite funéraire susceptible de s'exprimer à travers leurs travaux. D'après le dictionnaire Larousse LEXIS, l'adjectif rituel désigne tout ce qui se rapporte à des rites qui eux même sont définis par « Ensemble des cérémonies en usage dans une religion, geste ou cérémonie prescrits par la liturgie, cérémonial quelconque, ce qui se fait, s'accomplit selon une coutume traditionnelle. ». L'adjectif « rituel » évoque aussi les gestes « exécutés de manière précise et habituelle ». Dans cette définition sommaire transparaît déjà l'essence des rituels de l'intime, de la vie de tous les jours, habitudes routinières mais fondamentales, bien au-delà d'une simple action réitérée dans le temps. Puisque l'adjectif « rituel » peut initialement être rattaché à un acte religieux, les rites, même les plus banals d'entre eux, constituent des chemins d'étape qui jalonnent une journée, une semaine, une temporalité définie subjectivement et les grands moments de la vie. Qu'il s'agisse de la prière, d'une tisane avant le coucher ou d'une même promenade dominicale, l'acte rituel a ceci de remarquable qu'il est indispensable pour la personne qui le pratique tout en étant mouvant dans sa régularité temporelle. Ici encore se retrouve cette temporalité floue dont nous parlions concernant l'archive. Ce moment de rassemblement, de vibration commune fait du rituel un jeu social, collectif ou individuel qui vise à expliquer l'inexplicable, à donner du sens à la vie d'une communauté. Si ce phénomène existe à tous les échelons de la vie sociale et subjective d'un sujet, il existe aussi au moment de sa mort, ou de la mort de l'un des siens. C'est dans la compréhension de ce besoin naturel de rites propres à toutes les cultures humaines et de tous temps que l'on comprend l'évidence d'une réaction face au tabou de la mort déjà centenaire pour les générations de la fin du XXème et du début du XXIème siècle.

Dans sa performance *Messe pour un corps*, présentée pour la première fois en 1969, Michel Journiac, après avoir récité une messe en latin servira aux spectateurs, pour l'eucharistie, des tranches de boudin réalisé avec son propre sang. Au-delà de son discours sur l'homme dévorant l'homme et l'homme dévorant l'artiste, ce rite religieux/artistique évoque certaines pratiques traditionnelles. On se souviendra en effet des rites funéraires anthropophages présents dans de nombreuses cultures humaines ainsi qu'il en a été dressé le constat déjà à l'époque des Néandertaliens ou chez les Papous de Papouasie Nouvelle-Guinée pour ne citer qu'eux. Un chapitre du livre de Jean-Pierre Mohen *Les rites de l'au-delà*<sup>43</sup> traitant de ce sujet évoque d'ailleurs le caractère profondément sacré propre à la consommation de la chair de l'autre, qu'il s'agisse de s'approprier les forces d'un ennemi ou de garder en soi la trace d'un proche défunt. En outre, le rite artistique est autant une communion indispensable avec soi-même, en soi-même, qu'un partage direct de sa sensibilité intérieure avec l'Autre, et c'est précisément ce que propose Journiac dans ce mouvement de l'intérieur vers l'extérieur, de son dedans vers le dedans de

---

43 Jean-Pierre Mohen, *Les rites de l'au-delà*, Paris, Odile Jacob, 1995

l'autre. L'art est un acte rituel si l'on considère qu'il est une nécessité dans la vie de l'artiste, dans son quotidien, et parce qu'il permet à celui qui le pratique de plonger en lui-même et d'explorer complètement sa sensibilité. Enfin, l'art permet de rassembler, de faire vibrer sur une même corde ce qui est d'ordinaire divisé, de vivre collectivement la même intensité sensible ; en somme, mort et art se retrouvent en ce qu'ils sont tous deux d'indispensables créateurs de communion et de culture.

Se précise donc la nécessité absolue de l'acte rituel et à fortiori du rite funéraire dans toutes les sociétés humaines. Néanmoins, ainsi que le constate Philippe Ariès, dans nos sociétés occidentales, l'éloignement progressif des vivants et des morts conduit ceux qui restent à ne pas pouvoir vraiment confronter leur réalité à la mort, qu'il s'agisse de celle de l'autre ou par extension de la leur. La société ne semble plus accompagner les vivants dans leur processus de deuil et ne leur accorde pas le droit de le manifester, de s'épancher.

Il est honteux aujourd'hui de parler de la mort et de ses déchirements, comme il était autrefois honteux de parler du sexe et de ses plaisirs. Quand quelqu'un se détourne de vous parce que vous êtes en deuil, ou s'arrange pour éviter la moindre allusion à la perte que vous venez de faire, ou pour réduire d'inévitables condoléances à quelques mots hâtifs, ce n'est pas qu'il manque de cœur, qu'il ne soit pas ému, c'est au contraire parce qu'il est ému, et plus il ému, plus il cachera son sentiment et paraîtra froid et indifférent. La bienséance interdit désormais toute référence à la mort. C'est morbide, on parle comme si elle n'existait pas.<sup>44</sup>

Si le deuil est devenu une étape plus compliquée c'est en grande partie parce qu'il n'est plus directement lié à la mort de l'autre mais plutôt à son absence soudaine. Ce phénomène, Philippe Ariès le précise ainsi : «La mort a été décomposée, morcelée en une série de petites étapes dont, en définitive, on ne sait laquelle est la mort vraie.»<sup>45</sup>. Puisque la société ultra médicalisée d'aujourd'hui, dans un souci d'hygiène, ne permet que peu de contact avec les corps, beaucoup de personnes ayant subi une perte récente se désolent de n'avoir même pas pu voir quelques instants le défunt. La recrudescence de l'usage de soins thanatopraxiques notamment aux États-Unis, technique consistant à préserver, le temps des funérailles, l'aspect vivant du défunt par plusieurs techniques d'embaumement chimique et de maquillage, met en exergue cette tendance contemporaine à ne plus côtoyer cette mort de l'intime, cette disparition physique progressive en laquelle consiste la putréfaction. Le deuil est soudain, imposé, direct, sans

---

44 Philippe Ariès, *Essai sur l'histoire de la mort en Occident*, op.cit., p.162

45 *Ibid.*, p.63

étape. Diogène demande à ses disciples de jeter son corps par dessus la clôture de la ville pour le laisser en pâture aux animaux, et cette absence de sentiment par rapport au devenir de son cadavre met l'homme face à un constat bien trop amer : le corps mort est dénué de vie, par défaut il n'a ni intellect, ni conscience, ni rien à partager avec les vivants. Ce n'est qu'en partant de ce principe que paradoxalement, il est possible d'élaborer des allégations concernant une hypothétique existence post mortem. Qu'ils soient très implicites, comme n'émanant pas directement de ces interrogations sur la mort, ou qu'ils touchent directement au cadavre en le manipulant, des stratagèmes culturels se mettent en place en réaction à l'absence de réponse ou de contact. La base de ce cheminement prend racine dans ce qui se produit lorsque ces questionnements ne sont plus posés par la société ou la religion de manière universelle au travers du contact avec les corps des défunts et les rites funéraires. La réaction des artistes se fait de manière instinctive, comme une réponse à un mal être latent. Plus la connaissance de la mort s'accroît et plus celle-ci semble échapper à toute compréhension. En temps de guerre, les artistes produisent des œuvres qui dialoguent avec le climat général, et il est très probable que la même chose soit en train de se produire avec la situation de la mort dans l'occident contemporain. Le document d'archive se fait par ses capacités temporelles particulières un de ces outils de réappropriation, de prise de pouvoir sur le temps qui passe, mais il n'est pas le seul à posséder cette capacité d'évocation, cette malléabilité. Roland Barthes, dans *La Chambre Claire*, raconte la manière dont la photographie l'amène à vivre une forme de retrouvaille avec sa mère décédée au travers de la photo du « Jardin d'Hiver ». La photographie change drastiquement la façon dont les êtres humains sont en mesure d'accumuler des données, et en cela la production massive d'archives transporte avec elle un passé qui semble plus proche et plus vivant que jamais.

Dès le début de cette réflexion s'est dressé le constat que le document d'archive possède une temporalité particulière, elliptique. Ces sauts dans le temps que propose l'archive sont des véhicules temporels au travers desquels des fenêtres sur le passé s'ouvrent. Ces moments ou « l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair »<sup>46</sup> sont précieux pour les artistes et autres créateurs. L'importance et l'usage grandissant de l'image d'archive peut trouver une explication dans une volonté de substituer quelque chose à ce lien tactile inassouvi, pour pallier cette impossibilité physique de voir et de toucher les morts. Dans son *Mal d'archive* Jacques Derrida explique qu'il n'y aurait pas d'archive sans finitude, et en cela, une fois de plus, elle se rapproche de nos existences. Toujours dans cet ouvrage, l'auteur rappelle que l'origine du terme archive se traduit en latin par « l'armoire, le cercueil, la cellule de prison »<sup>47</sup>. Au travers de la

---

46 Walter Benjamin, *Paris capitale du XIX<sup>ème</sup> siècle, le Livre des passages*, op.cit.

47 Jacques Derrida, *Mal d'archive, une impression freudienne*, op.cit., p.44

langue, l'archive se fait le lieu de consignation de ce qui gît, de l'attente, du conigné. Véhicule de souvenirs, elle devient dans cette réflexion le témoin de la nécessité d'une commémoration de ce qui est passé, du « ça a été »<sup>48</sup>. Au travers du prisme de l'archive, se dresse donc la possibilité d'un contact avec la mort, avec les corps. Les photographies mortuaires de l'ère victorienne, ces clichés réalisés peu de temps après le décès en sont un exemple intéressant. On y voit des familles entières poser dans leurs habits d'apparat auprès des cadavres parfois déjà émaciés de leurs proches. Aucun tabou n'existe dans cette photographie funéraire, enfants, vieillards, personnes en situation de handicap, toute la population se voit représentée. La photographie tient d'abord lieu de témoin, de fixation de données temporelles sur la pellicule, elle laisse également aux familles la possibilité d'une appréhension tactile de leurs morts et enfin permet une période de cohabitation entre les vivants et les défunts, d'une durée minimum égale à celle du temps de pose nécessaire à la réalisation du cliché<sup>49</sup>.



Photographie studio, environ 1905, faisant partie de la collection de Jack Mord et présentée sur le site qu'il consacre à la photographie *post-mortem*, *Thanatos Archive*.

Comme ces photographies victorienes qui tentent de figer l'image des morts, les artistes s'approprient les codes du deuil et des rites funéraires pour en faire revivre l'esprit. Le principe même du rite funéraire, comme l'explique le Conservateur des Musées de France Jean-

48 Roland Barthes, *La chambre claire*, op.cit.

49 à ce sujet, le fascinant article de Bess Lovejoy, «*Mirrors with memories*» : *Why did victorians take pictures of dead people ?*, sur le site [mentalfloss.com](http://mentalfloss.com)

Pierre Mohen, est de reconnaître la mort d'autrui en la transposant dans un système symbolique. Le travail de Sophie Calle est en ce sens assez intéressant. Sa démarche et ses questionnements autour de la mort mettent bien en exergue ces transferts «symboliques» du décès de l'autre vers une création plastique. Dans une exposition de 2017, la plasticienne propose aux visiteurs de compléter un livre d'or dans les pages duquel figure systématiquement la question «que faites-vous de vos morts ?»<sup>50</sup>. Les réponses se font variées, certaines, enfantines, plaisantent sur le fait d'en « faire du salami », mais ce qui est vraiment poignant, c'est la perte absolue que j'ai ressentie à la lecture de la plupart des témoignages. Au travers de ce travail de partage de l'intime se révèle la dépossession ressentie par la plupart des gens à la mort de l'un des leurs. Absence de cadavre, mort disparu, et néanmoins impossibilité de réel départ ; les morts hantent les vivants, et le deuil, sans eux, est impossible à faire. Dans *Les rites de l'Au-delà*<sup>51</sup>, Mohen consacre un chapitre aux rituels funéraires observés par les inuits du paléolithique et souligne « Lorsque, pendant un deuil, un rituel est bâclé ou un tabou n'est pas observé, l'âme du mort ne peut accomplir normalement son grand voyage et furieuse, elle erre sous forme d'un fantôme et peut s'emparer d'un vivant. »<sup>52</sup>. Sans rite funéraire, peut-être sont-ce finalement nos esprits, bien vivants, qui sont incapables de finaliser ce «voyage» de deuil dont parle Jean-Pierre Mohen.



Vue de l'exposition *Beau doublé, Monsieur le Marquis!*, présentant une sculpture de Serena Carone intitulée *Deuil pour deuil*, entourée des animaux naturalisés de la collection personnelle de Sophie Calle, Musée de la Chasse et de la Nature, 2018, Cliché de Béatrice Hatala

50 Sophie Calle, *Que faites-vous de vos morts ?*, Paris, Actes Sud, 2019

51 Jean-Pierre Mohen, *Les rites de l'au-delà*, op.cit.

52 *Ibid.*, p.56



Sophie Calle choisit ainsi de vivre au milieu d'animaux empaillés qui représentent les personnes mortes de son entourage, ou sont réservés pour recueillir les âmes des proches qui mourront dans le futur. Ces animaux symboliques se font les réceptacles du deuil, permettent de côtoyer plus longtemps ces entités et d'accepter une vie avec des fantômes. Ce qui se dégage de cette pratique c'est la volonté de retrouver la matérialité d'un lieu de recueillement là où comme précédemment évoqué, les sépultures ont tendance à disparaître au profit de lieux de dispersion des cendres complètement anonymes. Si Sophie Calle constitue des réservoirs pour contenir les deuils et opérer des transferts émotionnels, d'autres artistes jouent avec l'imagerie funéraire et recréent les codes perdus de nos traditions rituelles. En les plaçant dans l'espace de l'art, ils leurs confèrent une nouvelle sensibilité, guident leurs spectateurs vers les émotions qu'ils sont sensés éprouver durant le deuil et qu'ils répriment par bienséance.



Christian Boltanski, *Les tombeaux*, bois, métal, draps noirs, ampoules, 1996, vue d'exposition du Centre Pompidou,



Christian Boltanski, *Mes morts*, panneaux métalliques, tubes fluorescents, câbles électriques, 2002, vue d'exposition du Centre Pompidou

La pièce de 2002, *Mes morts*, de Christian Boltanski, est à ce titre un bon exemple puisqu'il s'agit d'une série de dates inscrites sur des panneaux métalliques qui rappellent les inscriptions sur les pierres tombales où la vie est résumée par ce tiret séparant les années de naissance et de mort. Son installation *Les Tombeaux* fait également écho à ces conventions funéraires. Une série de boîtes de différentes tailles sont installées à hauteurs variables dans une pièce sombre et recouvertes d'un drap noir. Les petites ampoules chères à l'artiste, suspendues comme en lévitation dans l'espace ne sont pas sans invoquer l'image de ces feux follets, manifestations lumineuses d'âmes en peines venues hanter les vivants. Des morts de l'intime aux morts du monde, l'art devient un nouveau type de célébration et semble être le seul moyen de commémorer sans corps ou de les évoquer avec suffisamment de puissance pour que leur absence ne se fasse pas sentir. Le travail de l'américain Peter Eisenman qui proposa pour le *Holocaust Mahnmal* de

Berlin un gigantesque champ de stèles en béton dans lequel le visiteur est invité à se perdre dans un dédale mémoriel, à déambuler, à créer d'infinies combinaisons de chemins méditatifs est en ce sens tout à fait intéressant. Dans ce labyrinthe, le spectateur devient le support d'une réflexion quant au nombre de ceux qui ont disparus, mais aussi concernant sa propre finitude et la fragilité de son existence. L'expérimentation kinesthésique par la promenade ramène le vivant à son propre corps, au moment présent de la vie et à l'expérience du vivant tout en lui permettant d'assimiler la représentation physique du nombre de victimes dans cet espace complètement restreint, presque anxiogène.



*Holocaust Mahnmal, Mémorial des juifs assassinés d'Europe, Peter Eisenman, Berlin, construit entre 2003 et 2004*

Julia Kristeva dans son *Visions Capitales*<sup>53</sup> affirme que « la vie nous sera garantie par l'image », et la représentation de la mort, à l'image des rites funéraires, semble aller dans ce sens. Il convient néanmoins de se demander, à l'époque où l'image est plus présente qu'elle ne l'a jamais été, à l'époque les hommes sont inondés d'images d'eux même et des autres, pourquoi l'horizon de la finitude demeure plus opaque et imperceptible que jamais. Peut-être que cette obsession du selfie, cette création constante d'images nouvelles (de nouvelles archives), est une réaction à l'absence de relation avec la mort, un défi lancé au temps dans une tentative de trouver une postérité par la profusion de l'image de soi. N'y a-t-il pas d'ailleurs dans l'art une volonté sous-jacente de contre-carrer la mort en laissant sur terre, dans le monde des vivants, une trace de soi pour toujours ? Il conviendra de rappeler l'œuvre de l'artiste Roman Opalka qui se fera le témoin du temps qui passe de manière irréversible. La série d'autoportraits numérotés qu'il réalise à la fin de chaque séance de travail dans une démarche quasi documentaire semble

53 Julia Kristeva, *Visions Capitales : Arts et rituels de la décapitation*, Paris, Ed. de la Martinière, 1998 p.32

être une conversation permanente entre l'artiste et le temps qui passe. En figeant consciencieusement un moment de présence vivante, Opalka semble dessiner une cartographie du temps passé durant sa vie, provoquant la mort en figeant les minutes sur la pellicule ou sur la toile de ses peintures. Entre volonté de faire trace et recherche de l'inatteignable, les artistes semblent obstinés à explorer quelque chose de perdu, d'impossible à retrouver.



Roman Opalka, *Autoportraits numérotés, Détails 2075998, 2081397, 2083115, 4368225, 4513817, 4826550, 5135439 et 5341636*, photographie noir et blanc sur papier, 24x30,5 cm, 1965-2011

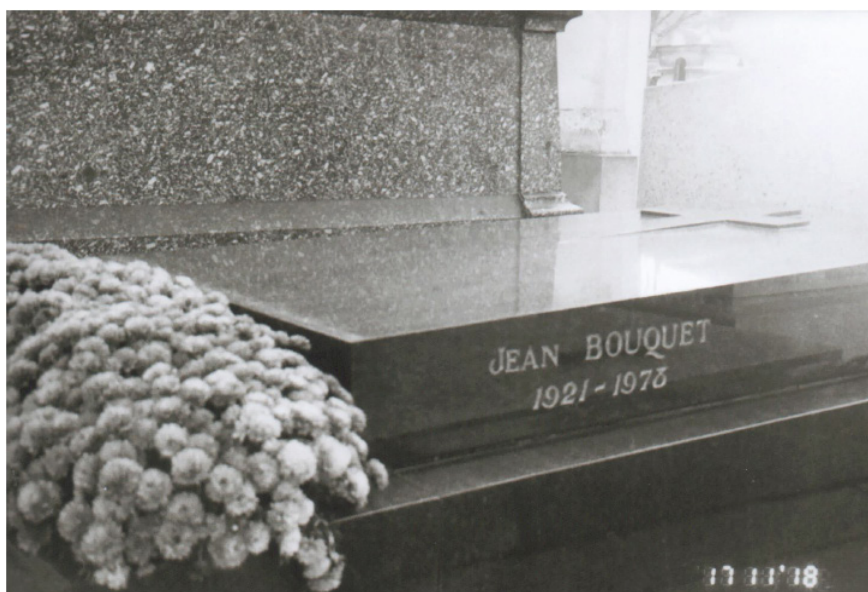
A mon arrivée en région parisienne, sans trop savoir pourquoi, j'ai entamé de longues séances de déambulations dans les cimetières. D'abord le Père Lachaise, évidemment, pour son aspect touristique, et bien que l'ayant déjà visité par le passé, j'explorais de nouveau ses allées. L'école des Arts de la Sorbonne se trouve par ailleurs juste à côté du cimetière de Grenelle, dans lequel je passais du temps lors de mes pauses déjeuner. Montparnasse, Montmartre, Belleville, les cimetières sont ainsi devenus mes chemins de randonnées instinctives dès mon installation à Paris. Au départ, je n'ai pas prêté attention à ces cheminements urbains, qui constituaient pourtant la plupart de mes promenades. Petit à petit, à mesure que je commençais à approfondir mes recherches sur la mort, le deuil – ou plutôt mon absence de deuil –, j'ai pris conscience que ces déambulations n'étaient pas anodines. Pourquoi ce retour instinctif aux cimetières, où pourtant je n'ai aucune tombe à visiter ? La présence photographique est d'ailleurs apparue très tôt dans ce processus de déambulation. Dans ce besoin instinctif, pulsionnel de garder trace de je ne sais quoi, ou peut-être dans cette volonté de saisir ce quelque chose d'indéfinissable que je ressentais durant mes promenades, je repensais à *La Chambre Claire* de Roland Barthes. Je photographiais tout et rien, un détail amusant sur une tombe, un arrosoir abandonné, une vue, une épitaphe, des corbeaux. Sans distinction particulière, je suivais simplement cet instinct de



conservation, d'accumulations de données. J'enregistrais également sons et pensées sur un dictaphone. De cette démarche déambulatoire je tirais le sentiment qu'un travail était à faire, allait se faire, et je ne savais pas encore lequel. Lors d'une émission consacrée à la parution de son livre *Que faites vous de vos Morts?* sur France Culture<sup>54</sup>, Sophie Calle décrit un cimetière californien dans lequel elle a elle-même pris des photos de pierres tombales qui figurent dans son ouvrage : « Ce cimetière m'a attirée, c'est-à-dire que je l'ai photographié comme ça, comme on photographie les choses autour de soi. ».



Luci Garcia, photographie argentique prise au cimetière du Père Lachaise,  
17 novembre 2018



Luci Garcia, photographie argentique prise au cimetière du Père Lachaise,  
17 novembre 2018

---

54 Guillaume Erner, *Les Matins* de France Culture, *Sophie Calle, la tombeuse : l'artiste et la mort*, diffusé le 22/02/2019

Dans la recherche obsessionnelle de former un paysage de deuil, le cimetière se parcourt dans la tentative d'en faire un paysage familier ; mais comment y agir autrement qu'en randonneur lorsqu'on ne cherche aucune tombe ? Petit à petit, mes promenades sont donc devenues les anticipations d'une œuvre-deuil à venir, et j'ai constaté progressivement que de ces visites allaient naître des formes artistiques, des réflexions théoriques pour lesquelles je devais accumuler une documentation, une base d'archive. En parallèle, je commençais une collection de photographies d'enterrements, initiée par un « punctum » ressenti à la découverte d'un cliché dans une brocante. L'ayant tout d'abord laissé pour poursuivre ma promenade au milieu des étalages suivants, j'avais fait demi-tour, obsédée par cette image pourtant sans grand intérêt, et avais passé plusieurs minutes à le chercher dans l'amoncellement de vieilles photographies familiales. Que faisait-il là ? Au milieu de portraits d'enfants ou de convives d'un repas, côtoyant les photos de vacances à la plage, cette image de funérailles militaires semblait sortir du lot et dissoner étrangement.



Luci Garcia, *La place du mort*, crayon et fusain sur papier, reproduction de photo d'archive personnelle, 100x180 cm, 2020

En outre, j'en ai trouvé peu par la suite, je possède un cliché de l'enterrement des victimes de la catastrophe minière de Liévin chiné dans les valises d'un ancien reporter. J'en ai d'ailleurs réalisé un dessin au crayon et fusain, dans une tentative de remise à l'échelle de cette scène surréaliste. Le photographe, placé derrière les cercueils, semble incarner un spectre contemplant son propre enterrement. J'ai voulu placer le spectateur à cette place, à la place du mort. Dans le dessin, je trouve aussi cette appropriation d'une image. Devenue mienne par l'application



de matière sur la feuille, elle prend corps au travers d'une série de dessins au crayon et fusain. Entre photos de tombes qui ne sont pas les miennes, enterrements auxquels je n'ai pas assisté, il était bien évident que je cherchais à toucher du doigt ces rites funéraires inconnus de moi. Grâce à la trace de la lumière sur la pellicule, le fusain sur la feuille, dans ces promenades à la recherche d'une tombe qui n'existe pas et dans la démarche du collectionneur, je trouvais un moyen de m'approprier quelque chose.



Luci Garcia, *La place du mort 2*, crayon et fusain sur papier, reproduction de photo d'archive personnelle, 100x170 cm, 2020

Cet attachement à l'image, à la trace de la mort n'est pas quelconque. Mes premiers corps morts sont ceux du livre *Seine de Crime*<sup>55</sup> de Philippe Charlier. Ce recueil propose des photographies issues des archives de la Police Judiciaire de Paris, à l'époque où la photographie devient un outil d'investigation, au début du XXème siècle. Acheté par fascination pour le fait divers, j'ai été pétrifiée par les clichés de scène de crime. L'idée d'un «ça a été» Barthésien m'a sauté à la gorge, et la pensée que je voyais pour la première fois le corps d'un mort – pas celui de la télévision, pas celui imaginé durant mes lectures – m'a absolument terrorisée. Mon travail a pris un cheminement nouveau à partir de ces photographies, et je me suis mise à collectionner ce type d'ouvrage de manière compulsive. Mon ouverture à l'idée d'un deuil me concernant, pour moi qui n'ai perdu quasiment personne, s'est donc faite d'abord par le prisme de l'image

55 Philippe Charlier, *Seine de crime*, Paris, Le Rocher, 2015

photographique, judiciaire en particulier.

## **b) La mort imagée et l'artiste**

L'art s'empare ainsi de codes funéraires marginalisés par la société pour les remettre dans le paysage émotionnel auquel ils appartiennent. Si l'archive permet une re-connexion avec le passé, voir même un dialogue avec lui, si elle est un moyen de se réapproprier un processus de deuil par transfert, elle semble aussi capable de nous pétrifier lorsqu'elle évoque les cadavres du passé. Malgré le cinéma gore, malgré toutes les horreurs publiées sur les réseaux sociaux, rien ne semble pouvoir reproduire ce quelque chose de terrifiant que véhicule la vision d'un corps sans vie. Aucun acteur, aucun montage, aucun effet numérique n'y parvient. Le cadavre, élément fondamental de la vie, rappel d'une déliquescence à venir, s'est éloigné des vivants sous les soins chimiques, les draps de l'institut médico-légal, derrière les vitres, dans les cercueils scellés. Comment revenir à cette confrontation avec le cadavre, qui semble si normale dans d'autres cultures funéraires, si ce n'est par l'image ? A défaut de vrais contacts entre cadavres et vivants, il semble en effet que cette recherche des morts se fasse par ce biais. La représentation de la mort et à fortiori du corps des morts a d'ailleurs été très populaire dans l'art occidental, même à une époque où mort et vie se côtoyaient énormément. Ainsi, les processus mis en place par les artistes qui choisissent de réintégrer la mort et le cadavre dans la vision de leurs contemporains au XXIème siècle ne peut qu'intéresser cette réflexion. Dans une démarche de connexion avec leurs matérialité organique, ces derniers vont jusqu'à pousser les barrières de leurs propres corps, se mettant en danger et allant jusqu'à frôler la mort. D'autres choisissent de travailler une confrontation plus directe et d'exposer le cadavre nu, dans sa réalité la plus crue, au travers de processus artistiques que nous analyserons. Cette tentative de confrontation violente avec l'image des cadavres, je l'ai vécue intensément dans ma pratique artistique, et toujours dans ce besoin de réappropriation du rite funéraire dont je me sens privée, elle a joué à orienter ma démarche plastique.

La définition du terme plastique a été déjà été évoquée précédemment dans ce document, mais afin de poursuivre cette réflexion, je souhaiterais me référer à la version qu'en propose Démosthènes Davvetas dans l'ouvrage qu'il consacre au sujet de Joseph Beuys :

Et ce parce que plastique vient du terme grec qui signifie « façonner et créer », « se façonner, se créer ». Ce qui déclenche la notion de changement perpétuel puisque ce qui se façonne et se crée peut prendre, non pas une forme, mais plusieurs formes,

nombreuses, ininterrompues. De surcroît, celui qui façonne et se façonne a affaire à la création puisque qu'il est en contact direct avec la matière, et cette matière, qu'on lui soustrait quelque chose ou qu'on la modèle, laisse apparaître les formes<sup>56</sup>

De cet énoncé que suggère le « disciple de Beuys », se dégage l'idée affirmée de matière, qu'elle soit une matière extérieure au corps du plasticien, ou la matière qui le constitue. Cette affirmation est d'ailleurs corroborée par Dominique Chateau, puisque dans son article *Plastique, arts plastiques, « bildenden Künste »*<sup>57</sup>, il explique qu'au XVIIIème siècle, la matière plastique est avant tout celle de l'esprit, de la réflexion intérieure, avant d'être celle de la main et de la réalisation. Cette idée de matière corps – vivant ou défunt - m'interroge en tant que plasticienne, et surtout dans le cadre de l'usage du cadavre en tant que « matière première ». La mort est en effet un thème récurrent dans les arts plastiques. Les études sur ses représentations sont nombreuses. Depuis l'imagerie des Trois morts et des trois vifs jusqu'aux représentations du cadavre du Christ, il convient de dire que les cadavres jonchent littéralement le chemin de l'art tout au long de son histoire. Le superbe ouvrage *La mort à l'oeuvre*<sup>58</sup> réalisé sous la direction d'Anne Carol et d'Isabelle Renaudet propose une analyse en marge de ces modes de représentation, qui s'écarte des chemins balisés que peuvent être les thématiques de la danse macabre, des vanités ou des motifs abondamment étudiés d'Eros et Thanatos. En proposant de s'intéresser au sujet même du cadavre dans l'art, elles ouvrent le champ d'une réflexion nouvelle qui m'avait déjà considérablement questionnée dans ma réflexion théorique et plastique. En effet, poser la question de la mort et de ses répercussions dans l'art amène fondamentalement à interroger le corps au-delà des allégories spirituelles, au-delà de desseins religieux, représentatifs. Il est en effet l'objet central de toutes les préoccupations funéraires. Lorsque le corps devient cette matière, cette base -matière première-, à façonner et à créer, la perception du spectateur change.



Hans Holbein le Jeune, *Le Christ mort*, huile et tempera sur panneau de tilleul, 30.5x200cm, 1521-1522

56 Démosthènes Davvetas, *Joseph Beuys, La sagesse moderne*, Paris, Ed. Nicolas Chaudrun, 2013, p.19

57 Dominique Chateau, *Plastique, arts plastiques, « bildenden Künste »*, Le Seuil / Dictionnaires le Robert, 2019

58 Anne Carol et al. , *La mort à l'oeuvre, usages et représentation du cadavre dans l'art*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2013





*Le dit des trois morts et des trois vifs*, Livre d'heures, XVe siècle  
Paris, BnF, département des Manuscrits, Latin 1376, fol. 1v.-2

Ainsi, les artistes qui impliquent leurs corps jusqu'à la limite du tolérable, qui explorent la souffrance et la mise en danger de leur être choquant, terrifiant et vont même jusqu'à être mis en marge de la communauté artistique. Si porter atteinte au corps vivant provoque tant de réaction, c'est bien entendu parce que plane la possibilité du décès de l'artiste et que ceux ci dansent sciemment sur le fil du rasoir. Dans son action *Azione Sentimentale*, en 1973, Gina Pane recrée un bouquet de rose sur son bras en y plantant des épines et en mutilant superficiellement sa paume avec l'aide d'une lame de rasoir.



Gina Pane, *Azione Sentimentale*, 9/11/1973



Piotr Pavlenski, *Fixation*, 10/11/2013

Si dans le cas de Gina Pane, l'acte mutilant est très contrôlé, quasi chirurgical et sans effusions, d'autres artistes poussent bien plus loin le processus. L'exemple du bien connu Piotz Pavlenski, cet artiste militant russe ne fait que confirmer cette affirmation. La performance Fixation, durant laquelle il se cloue les testicules aux pavés de la Place Rouge et reste là entièrement nu jusqu'à ce que les policiers viennent le recouvrir d'un draps et retirer le clou, n'est qu'un exemple parmi d'autres de l'implication corporelle de l'artiste. La mutilation artistique est une revendication, une atteinte de soi pour parler aux autres dans le sens où l'artiste déchire la membrane qui le sépare du monde : sa peau. En portant volontairement atteinte à cette peau, il s'agit de rendre sensible les frontières qui définissent un être en assumant de donner à voir sa propre canonicité. La peau qui délivre le sang est une peau qui révèle la biologie intérieure de l'homme. Alors que la peau a une profonde valeur sociale, elle masque également la réalité organique des hommes, et c'est ce lien avec cette réalité, si proche du cadavre, qui terrifie et suscite le dégoût. L'affirmation de Julia Kristeva « Comme si la peau, contenant fragile, ne garantissait plus l'intégrité du "propre", mais qu'écorchée ou transparente, invisible ou tendue, elle cédait devant la déjection du contenu. »<sup>59</sup> vient corroborer ce postulat.

Si la peau des vivants ne doit pas répandre ce qu'elle contient et choque déjà tellement, il faut en effet imaginer l'atrocité que représente le cadavre, objet fondamentalement déliquescent qui ne fait que « rendre au centuple à la grande Nature Tout ce qu'ensemble elle avait joint »<sup>60</sup>. Aussi, lorsque l'art choisi de pousser les limites et aborde la mort, cette dislocation totale de l'autre de manière frontale, le spectateur est brutalement confronté à ce que Kristeva nomme « pollution fondamentale »<sup>61</sup>, le cadavre comme principal objet d'abjection. De la même manière que la mort ne laisse personne indifférent, l'art qui gravite autour d'elle semble évoquer pour beaucoup une profanation, quand bien même il impliquerait un dialogue avec le fondement de nos existences, à savoir leur caractère passager, mortel. Les émois suscités par la « simple » mise en danger de soi que proposent certains artistes sont indéniables. La mort a ceci de si particulier que toujours, elle échappe à toute explication scientifique et dirige bien souvent celui qui la contemple vers des réactions archaïques, impulsives. Quelque chose se profile à la fin de la vie qui ne peut se saisir, et qui ne peut-être expliqué, à laquelle personne n'est préparé. C'est en cela que le travail sur la mort est infini, toujours captivant, car malgré la connaissance théorique et médicale du sujet, glisse entre les doigts quelque chose d'immatériel, d'indéfinissable, que l'homme d'aujourd'hui tente à nouveau de discerner. Le positionnement des artistes dans une société sur-médicalisée comme vecteurs d'images des cadavres, « catalyseurs d'organicité », devient alors essentielle pour réapprendre la mort. Les plasticiens qui choisissent de montrer la

---

59 Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, op.cit., p65.

60 Charles Baudelaire, *Une Charogne*, *Les Fleurs du mal*, Paris, Flammarion, 2011

61 Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, op.cit.

matérialité du corps des morts sont peut-être dans une démarche d'anticipation, de préparation personnelle ; leur travail se proposera sans doute d'être, pour le spectateur, un memento mori saisissant, ou tout du moins une tentative de reconnexion visuelle par le biais de la sensibilité de l'artiste. Eric Crubézy affirme que le processus funéraire passe par trois étapes qui sont *voir, cacher et sacraliser*. C'est le sous-titre de sa dernière publication<sup>62</sup>. Il semble que la société occidentale se soit éloignée du voir et du sacraliser pour se concentrer sur la seule étape du cacher. Les artistes et auteurs que qui vont être abordés maintenant proposent une confrontation brutale, un retour au voir qui ne se fait pas sans abjection, sans rejet, sans dégoût, mais qui demeure plus nécessaire que jamais.

L'artiste mexicaine Teresa Margolles, diplômée de médecine légale, voit la morgue comme le reflet de la société et se propose de créer des terrains de communication entre les cadavres qu'elle côtoie, les morts de la rue dans une société gangrenée par les cartels et les vivants, les spectateurs. Son travail a pour matière première tous les résidus disponibles des morgues dans lesquelles elle exerce. On parle ici des eaux qui servent à nettoyer les cadavres, des coulées de sang provoquées par les autopsies, ou bien de la boue de scène de crimes collectée après le passage des divers intervenants, piétinée, imbibée de sang... L'artiste n'hésite pas à frôler les limites du tolérable en allant jusqu'à pulvériser une brume constituée de ces eaux souillées dans l'espace d'exposition, afin que les spectateurs repartent en emportant, dans leurs poumons et sur leurs vêtements, un peu de ces cadavres que la brume a lavés. Margolles posera dans une attitude décontractée auprès des cadavres, en tenue de travail, comme un artisan dans son atelier, près de ses matériaux.



Teresa Margolles, *Vaporización*, installation avec eau de la morgue vaporisée, machines à brouillard, 2001-2018



Teresa Margolles, *Autorretratos/Autoportrait (No. 3)*, photographie argentique sur papier, 100 × 125 cm, 1998

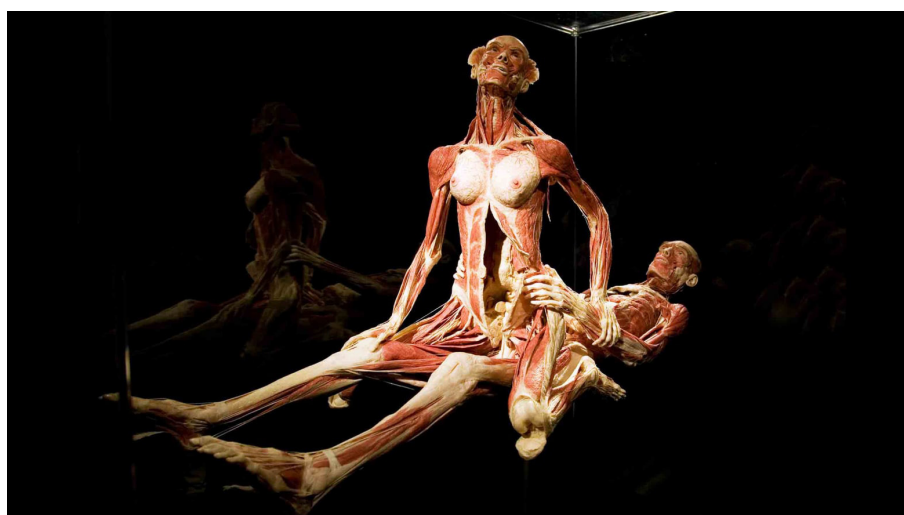
62 Eric Crubézy, *Aux origines des rites funéraires*, op.cit.



Le travail de l'auteure Gabrielle Wittkop dans son livre *Le Nécrophile* focalise son attention sur cette matérialité, sur cette tactilité du cadavre, et expose les amours secrètes d'un nécrophile parisien au travers de son journal intime. Le récit est tourné de telle sorte que le lecteur, saisi d'une empathie paradoxale pour le héros, sera profondément troublé par les sensations contradictoires ressenties lorsque le personnage raconte ses sentiments véritables pour les cadavres, décrit les particularités de leurs corps lors de ses ébats macabres ou lorsqu'il est menacé d'être découvert par les autorités.

Tandis que je me glissais dans cette chair si froide, si douce, si délicieusement étroite qu'on ne trouve que chez les morts, l'enfant a brusquement ouvert un œil, translucide comme celui d'une pieuvre et, dans un épouvantable borborygme, a rejeté sur moi le flot noir d'un mystérieux liquide.<sup>63</sup>

C'est chose connue, le corps mort sera l'objet de nombreuses fascinations perverses du XVI<sup>ème</sup> au XVIII<sup>ème</sup> siècle, et les cadavres assujettis à de diverses manipulations : séchés, conservés, mis en bocaux, manipulés et exposés dans divers cabinets de curiosités. Les corps fragmentés des Saints sont d'ailleurs un exemple de cette adoration obsessionnelle mais néanmoins commune qui se retrouve d'ailleurs dans la plupart des civilisations humaines. Ariès soulignera en outre, au cours de ses recherches, les similitudes entre le tabou du sexe et le tabou de la mort. De ces univers tous deux prohibés naîtront une littérature et un art nouveau qui entremêleront ces deux interrogations, insaisissables, que sont l'érotisme et la mort. Théophile Gautier dira d'ailleurs, et avec le recul c'est une affirmation paradoxale, du XIX<sup>ème</sup> siècle qu'il est «le siècle [de la] charogne»<sup>64</sup>.



Günther von Hagens, plastinats présentés lors de l'exposition *Body Worlds: Pulse*, New York, 2017

63 Gabrielle Wittkop, *Le Nécrophile*, Paris, Éditions Verticales, 2001, p.10

64 Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Flammarion, 1966

Le travail du très controversé Günther Von Hagens joue sur le mélange de ces deux tabous lorsqu'il présente dans des expositions le fruit de son travail de plastination, ces corps à la provenance plus que douteuse mis, entre autre, dans des positions de fornication explicites. Le sentiment de rejet et d'horreur qui naît de ces expositions, d'ailleurs interdites en France, ne sont néanmoins pas que le fait de ces postures irrespectueuses. Dans le travail photographique de l'artiste américain Andres Serrano, les cadavres, bien que présentés de manière très esthétisée, conservent paradoxalement ce quelque chose dans la représentation de la mort qui terrifie et qui peut aller jusqu'à provoquer un sentiment de rejet. La beauté des images n'enlève rien de la crudité de ces corps, souvent nus, portant sur leurs torsos les stigmates de leur autopsie, de leurs blessures. Dans cette série intitulée *The Morgue*, Serrano invoque la mollesse de la peau, la plaie béante qui ne saigne plus, les yeux mis clos, vitreux, un élément détaché du reste du corps, un sexe mou faisant frontalement face à l'objectif à mille lieues de toute pudeur. Ces corps de surcroît blessés, ouverts, malaxés, déplacés, offerts sublimés se mêlent à une composition travaillée, et inspirée de la peinture de Théodore Géricault.

L'exemple de la *Venerina* de Susini, cette céroplastie anatomique entièrement démontable d'une femme enceinte présenté au musée de la Specola à Florence, est intéressant.



Clemente Susini, *La Venerina*, statue anatomique à la cire d'abeille, fin XVIIIème

Le terme de «petite Vénus» est paradoxalement complètement adéquat puisque ce mannequin prend les traits d'une superbe jeune femme, allongée lascivement sur un tulle blanc, la gorge

déployée recouverte par un collier de perles, les yeux mis clos. L'étrange beauté de la Venerina sera l'objet de toutes les fascinations. Nombreux sont les artistes qui montrent frontalement le corps des morts, il convient de citer entre autres Jeffrey Silverthorne, Raphael Dallaporta, ou Joel Peter Witkin, qui se sont inscrit dans cette démarche, utilisant le cadavre comme matière. Ainsi que le dit George Didi Huberman, « La peste ne fait pas disparaître les corps, non, elle nous met face à une persistance de leur matière [...] »<sup>65</sup>, et c'est justement cette matière, cette matérialité devenue inconnue, qui terrifie et fait de ces images à la fois des objets de fascination mais aussi des générateurs d'abjection.



Andres Serrano, *Burn Victim*, 1992



Jeffrey Silverthorne, *Woman who died in her sleep*, 1972

Au final, la représentation des morts est avant tout un outil de rencontre avec eux, une tentative de les effleurer et cette volonté de renouer avec la matérialité de leurs corps en décomposition est d'autant plus signifiante dans une société où tout est fait pour annihiler corporalité et organicité. Déjà chez les vivants, poils et fluides doivent être contenus, maintenus à l'intérieur, à grand coup de lames de rasoir, anti-transpirants, protections contre les fuites urinaires et menstruations. Sur certains forums dédiés aux adolescents, on cherche des méthodes pour faire disparaître les pores de la peau, jugés disgracieux ; on élimine les points noirs, les boutons et les images de mannequins lissés et plastifiés des publicités assaillent la vision au quotidien. En ce qui concerne les cadavres, ils sont justement décrits par Mohen comme «cette phase d'instabilité absolue»<sup>66</sup>, durant laquelle ils ne sont plus que fluides, dislocation et puanteur. Les pratiques thanatopraxiques témoignent de cette volonté de contenir le corps et voient d'ailleurs

65 George Didi-Huberman, *Memorandum de la peste, le fléau d'imaginer*, Paris, C. Bourgois, 1983,n p.148

66 Jean-Pierre Mohen, *Les rites de l'Au-delà*, op.cit., p.67



leurs pourcentages augmenter en France puisqu'elles concernent entre 25% et 30% des décès. D'après un rapport du Haut Conseil de la Santé Publique parut en 2016, les techniques de conservation par procédés chimiques répondent à 4 objectifs : hygiène, sécurité, conservation et présentation du défunt. Peu de place est ici laissée au spirituel, contrairement à ce que l'on peut constater dans d'autres techniques d'embaumements, (qu'elles soient contemporaines ou plus anciennes) telles que celles communément observées en Égypte antique ou chez les peuples d'Amérique latine. On impose ici aux cadavres non seulement de ressembler aux vivants mais surtout de ne pas se répandre en fluides corporels décomposés ainsi qu'ils sont pourtant naturellement voués à le faire.



Luci Garcia, détails des broderies de la série *Autopsie*, 2 broderies au point de croix sur toile Aïda, 30x40cm

Dans la série *Autopsie*, j'ai entamé un processus ironique de camouflage des blessures et des détails organiques constatés sur des archives d'autopsies tirées du livre *Seine de crime*. La réflexion à l'origine de cette démarche me vient de tous les reportages télévisés judiciaires que

je regarde au quotidien, des pages du *Nouveau Détective* que j'achète religieusement tous les mercredi. Dans cet univers grand public, les cadavres ne sont pas montrés, mais on s'attache néanmoins à dévoiler des photos de scènes de crime «choc» à moitié recouvertes d'énormes pixels pour camoufler le corps de la victime. L'image restante est d'une part bien souvent indéchiffrable mais surtout, perd tout son intérêt, manquant à sa mission initiale de montrer le cadavre dans son contexte de découverte. Alors que je regardais une émission, ces pixels colorés m'ont instinctivement évoqué le point de croix, pixel premier puisque décomposant une image en petit carrés de couleur. J'ai fait imprimer des photographies tirées de l'anthologie de Philippe Charlier *Seine de crime*<sup>67</sup> sur des toiles Aïda, puis j'ai entrepris de cacher les blessures avec des pixels réalisés au point de croix. Entre tradition et modernité, ces pièces opèrent des allers-retours entre visible et invisible, camouflé et révélé.

Par le biais de l'humour, ou de l'ironie, j'avais trouvé un moyen de parler de la mort et de montrer les corps des morts de manière détournée. C'est ainsi qu'en 2018, j'ai réalisé une série de sept dessins échelle 1 au fusain et crayon à papier représentant des cadavres eux aussi extrait des archives judiciaires de la Police Judiciaire de Paris. Les photographies initiales, datant du début du XXème, sont les résultats des premières utilisations de l'appareil photo dans l'enquête judiciaire, et sont réalisées grâce à la technique de l'encadrement au perspectomètre, une prise de vue à grande profondeur de champ prise au dessus du cadavre et immortalisant son environnement direct. Du fait de cette technique, le cliché semble aplati, et il est parfois bien compliqué de comprendre dans quelle position se trouve le corps tant la perspective est écrasée. Ce qui m'intéressait dans ces photos, ce n'était pas l'environnement du cadavre, la scène de crime, mais bien le corps lui-même. Lors d'un workshop organisé par Nicolas Daubanes autour du dessin à l'Ecole Supérieure d'Art des Pyrénées, j'ai, un peu inconsciemment, reproduit sur papier les corps isolés de leurs décors. Un changement de plan se produit dès lors que le défunt se retrouve seul sur le fond blanc de la feuille de papier. Le corps se redresse, et affiché sur le mur, semble debout, dans une position étonnante qui rappelle un personnage en train de danser. La relation avec les danses macabres du XVème siècle que j'admirais dans mes livres s'est établie aussitôt, inscrivant ces croquis dans une imagerie macabre que j'aimais beaucoup. J'ai décidé de reproduire ces corps à échelle 1, pour créer une relation brutale, très frontale et directe avec le spectateur en les remettant à la taille qui aurait peut-être été la leur. J'ai sciemment laissé des parties inachevées, le non-finito constituant toujours une part fondamentale dans mes dessins. Ces parties croquées, rappelant le mouvement, suggèrent une déliquescence déjà entamée, une disparition en cours, une absence de cette matière graphite déposée sur le papier qui déjà s'évapore. Les personnages, flottant sur le papier, légèrement au dessus des spectateurs, deviennent

---

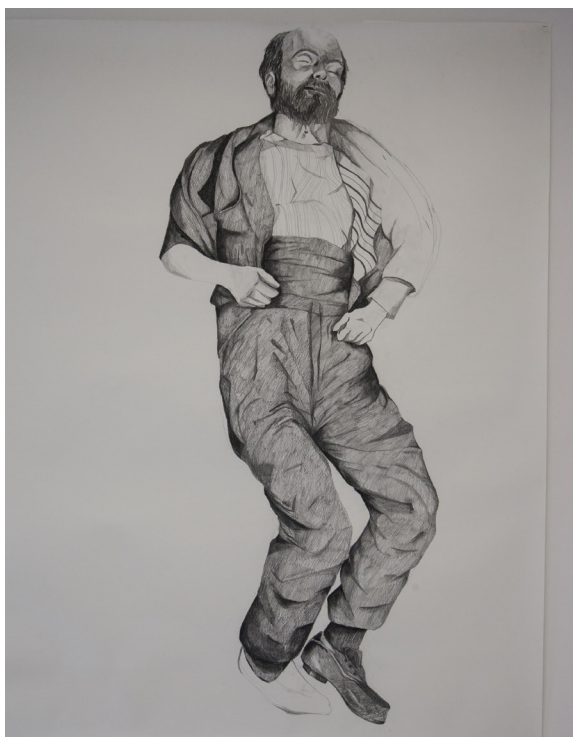
67 Phlippe Charlier, *Seine de crime*, op.cit.



des fantômes, des spectres inquiétants malgré leurs accoutrements d'un autre temps et leurs positions farfelues frisant parfois le grotesque.



Luci Garcia, *Danses Macabres*, Série de 6 dessins échelle 1 en *non-finito* sur papier, crayon et fusain, vue de la présentation du Diplôme National d'Arts, Ecole supérieure d'arts des pyrénées, Tarbes, 2018



Luci Garcia, *Danses Macabres*, *Solo 3*, crayon et fusain sur papier, 150x210cm, 2018



Luci Garcia, *Danses Macabres*, *Solo 2*, crayon et fusain sur papier, 150x160cm, 2018

Dans cette tentative de mise en contact entreprise par les artistes se retrouve une frontalité très violente, la nécessité d'un choc pour réveiller le spectateur trop longtemps endormi par l'invisibilité des morts. En outre, l'article que présente Emmanuelle Tennailleau<sup>68</sup> dans l'anthologie *Face à la mort*<sup>69</sup> est un beau support pour mettre en avant cette plasticité de la mort et la catharsis que l'art représente pour les artistes. L'article souligne que les artistes de toutes les époques ont choisi la mort comme sujet, et que la « mort est une constante, des premières traces d'art visuel connues à aujourd'hui. »<sup>70</sup>. La réflexion avancée par l'autrice sur la peinture du XXème siècle est très intéressante dans le sens où elle met en avant la façon dont les peintres vont suggérer la mort, imposer subtilement sa présence partout dans leurs travaux sans jamais la représenter de front. A contrepied des fantômes macabres précédemment évoqués, les peintres du XXème auraient, selon Emmanuelle Tennailleau, suggéré partout la mort, faisant de celle-ci un fantôme, un spectre flottant au-dessus du monde de l'art. Ce qui est particulièrement intéressant dans cet article, c'est qu'il souligne avec force ce caractère implicite et intrusif de la mort, cette capacité à être partout suggérée, à constituer la base et le fondement d'interrogations plastiques et de démarches artistiques quelle que soit l'époque.



Honoré Fragonard, *Le cavalier*, 1765

Les écorchés de l'anatomiste Honoré Fragonard sont un exemple parmi tant d'autres de cette confrontation avec les corps, et soulignent d'ailleurs ce paradoxe qui est le propre de toutes les représentations de la mort : elles sont fondamentalement un acte du vivant. Les cadavres présentés par l'anatomiste conservés au moyen d'une injection de suif de mouton servaient au

68 Emmanuelle Tennailleau, *Réflexion sur la représentation de la mort en peinture dans l'Europe occidentale*, dans *Face à la Mort*, Paris, MA Editions, 2018, p.132-148

69 Jacques Delga et al., *Face à la Mort*, op.cit.

70 *ibid.*, p.132

départ de modèle anatomique et relèvent d'une maîtrise technique profonde. Néanmoins, on sent bien que le projet de Fragonard dépasse la simple démarche scientifique. La mise en place des corps relèvent une réelle composition esthétique qui vient ancrer profondément ces défunts dans la position des vivants. Le travail qui gravite autour de la mort n'est jamais qu'une série d'expérimentations cherchant à en délimiter les contours et qui échouent sans cesse. Au cours de l'entretien entre Boltanski et Blistène, l'artiste affirmera d'ailleurs : «La seule chose est de se poser des questions mais de ne jamais trouver des réponses parce que, peut-être, il n'y a rien à trouver.»<sup>71</sup>

Dans ce travail de rapprochement avec les morts, je me suis très vite orientée vers les rubriques nécrologiques. Elles constituent pour moi de tout petits espaces funéraires, perdus dans le brouhaha des actualités, entassés les uns sur les autres dans le format de la page. La rubrique nécrologique, qu'elle serve de faire-part ou de simple annonce, parle essentiellement des vivants. La liste des proches endeuillés prend bien plus de place que le nom du défunt qui bien souvent est noyé dans la liste interminable de noms et statuts familiaux. Ce qui me fascine dans la rubrique nécrologique c'est qu'elle demeure si impersonnelle. Sa vocation à faire savoir ne m'apporte rien qu'une information que j'oublie aussitôt. Je ne commémore pas grâce à elle en tant que personne extérieure, alors même qu'elle est faite pour m'atteindre puisque publiée dans un journal. Je me suis beaucoup interrogée sur la raison de cet attrait intense pour les rubriques nécrologiques, qui pourtant, comme je viens de le souligner, ne me touchent pas comme le ferait un document d'archive ou un testament. La question de savoir comment commémorer ces morts là s'est posée dans le cadre de ma démarche artistique. De même que lors de mes déambulations dans les cimetières, je cherchais quelque chose dans ces pages du *Monde*, mais quoi ? Il m'a été rappelé par ma mère, alors que je lui partageais ces interrogations, que ma grande-tante, Odette Chapelot, avait elle-même eu sa rubrique nécrologique publiée dans le *Monde*. Historienne et archéologue, cette femme brillante avec laquelle j'ai partagé une relation passionnelle quoique brève a beaucoup influencé mon souhait de poursuivre des études supérieures à la Sorbonne et de me lancer dans des projets de recherche. Elle n'est ainsi pas étrangère à ma vie d'étudiante en Master Recherche. Je n'avais fait que peu de cas de sa mort brutale en 2011, ni assisté à son enterrement. Je ne me souviens même pas d'avoir pleuré. Soudainement, elle s'est évaporée, c'est tout. Ce deuil-là, je ne l'ai jamais fait et je l'ai rangé quelque part en moi, occulté, et j'ai continué à vivre en pensant que cela ne changeait rien. Il me poursuit aujourd'hui. J'ai été lire la rubrique nécrologique de ma grande-tante, et j'y ai appris plus sur elle que par la bouche de mes proches. Je ne me souvenais ni de la date, ni de l'année. J'y ai lu des choses que je savais de

---

71 Bernard Blistène, *Christian Boltanski, Faire son temps*, op.cit.



ses parents, des choses que j'ignorais. Instinctivement, mon travail de plasticienne m'a amenée vers la rubrique nécrologique du *Monde* et en épluchant les pages du journal, je cherchais cet encart. J'ai beau avoir travaillé sur des rubriques inconnues, je suis incapable de travailler sur la sienne. Il ne me reste ainsi que ces petites rubriques, minuscules, anonymes malgré le nom qui y figure. Je suis retournée encore une fois, à ce que j'ai de familier, de traditionnel, pour inclure ces défunts dans ces paysages que je connais. J'ai choisi de travailler sur une tradition funéraire du Sud-Ouest de la France où j'ai grandi : la cire de deuil. Un nœud est fabriqué avec un très long cierge, presque tissé, selon un code particulier. Posé sur le siège du défunt à l'église pendant un an, il est allumé à chaque messe et célébration et déroulé au fur et à mesure qu'il se consume. Imprimées sur du lin, tissu si symbolique, ces rubriques nécrologiques ont été agrandies par l'intermédiaire de l'ordinateur. J'avais besoin de les voir en plus grand, de les poser sur de la matière, de leur redonner une texture. Après quoi, j'ai coulé dans la cire encore chaude ces morceaux de tissu, intégrés, fondus dans le deuil. J'ai tissé tout autour ce fil funéraire, destiné à brûler aussi longtemps que nécessaire comme un phare dans l'obscurité. Du *Monde* au Pays Basque, je me réapproprie ces commémorations universelles qui, par le biais de l'art, me permettent d'accéder à des démarches de deuil et de simuler des commémorations.



Luci Garcia, *Sans titre*, impression de rubrique nécrologique sur lin coulées dans de la cire à modeler, mèche à bougie, 19 x 8 x 1.5cm, 2019



Luci Garcia, *Sans titre*, impression de rubrique nécrologique sur lin coulées dans de la cire à modeler, mèche à bougie, 8 x 8 x 1.5cm, 2019

Ainsi, le cadavre, qui tenait une place fondamentale par ce voir nécessaire à la pratique du rite funéraire, est plus invisible que jamais. Il a été intéressant de remarquer qu'autour du cadavre

se mettent en place des dispositifs commémoratifs. Il faut maintenant souligner que les corps ne sont pas toujours le centre de toutes les attentions en fonction des lieux et des époques. Dans la lignée de ses prédécesseurs britanniques fascinés par la Morgue de Paris, le franco-philie Richard Cobb fait état dans son livre *La Mort est dans Paris*<sup>72</sup> d'un constat effectué sur les corps retrouvés dans la Seine et autres suicidés parisiens. En premier lieu, ce qui intéresse la famille, ce sont les vêtements et autres possessions du mort, avant même son cadavre. Cela, explique Cobb, est compréhensible du fait de la non industrialisation de la production textile au XVIIIème siècle et donc de l'importance des vêtements que l'on possède. En outre, Cobb relève que lorsqu'un corps demeure anonyme, ce sont avant tout ses vêtements qui permettent une première estimation de sa provenance. Qu'ils déterminent sa catégorie socio-professionnelle ou les raisons de son décès, les vêtements sont les derniers témoins des scènes de violence qui gravitent autour de la mort. Ces vêtements portent également les traces de ceux qui en ont été les précédents porteurs via des initiales, des noms brodés dans le col, dans un revers, sous une poche. Le cadavre, ainsi retrouvé, n'est alors plus que la somme de toutes les informations livrées par les tissus, de ces broderies, de toutes ces identités dont il est même peu probable qu'une seule soit la sienne. Le corps mort anonyme n'est plus que ses vêtements, plus que le tissu qui l'entoure. De la même manière, les momies livrent des informations cruciales par le biais de leurs bandelettes. Ces informations, puissent-elles paraître confuses, sont incroyablement précieuses et cela en raison du crédit qui leur est accordé du fait de leur origine textile. Si dans le cas des cadavres de Cobb, comptent aussi pour la police et les proches bijoux et accessoires, rien ne revient plus dans les procès-verbaux des archives de la police judiciaire de Paris que les références aux vêtements. En considérant que l'identité d'un vivant peut se construire autour des tissus qui l'habillent, je crois qu'il est possible d'envisager que l'accès au sacré des défunts passe avant tout par le tissu et l'importance sans équivoque qui lui est accordé. Puisque ce qui constitue l'abjection fondamentale en Occident c'est un corps qui se répand, l'analogie entre la peau considérée comme une enveloppe et les vêtements semble se faire d'elle même. Lorsque, corrompue par la mort, la peau n'effectue plus sa mission de contenant, on la remplace par du tissu, qu'il soit bandage ou vêtement.

Les suicidés de Cobb s'habillent pour l'occasion, on revêt les morts d'un costume, on les enroule dans des bandelettes de lin aux plis sophistiqués, on pose sur le cercueil un voile aux couleurs du pays ou teint de noir. Le tissu et les techniques qui gravitent autour de lui sont présents dans un nombre impressionnant de traditions funéraires qui peuvent se rattacher à de

---

72 Richard Cobb, *La mort est dans Paris: enquête sur le suicide, le meurtre et autres morts subites à Paris, au lendemain de la terreur, Octobre 1795-Septembre 1801, Vendémiaire an IV-Fructidor an IX*, Paris, Chemin vert, 1985

nombreuses cultures tout autour du globe. Du retournement des morts à Madagascar aux lin-cueils occidentaux, des rites funéraires du monde entier associent le corps, le cadavre et le tissu comme des éléments indissociables. A défaut de rites funéraires, les artistes se réapproprient des techniques archaïques ramenant aux débuts de l'Humanité et le textile, en plus de faire partie des objets funéraires par excellence, vient s'ancrer dans des procédés de tout temps pratiqués par les Hommes. Il n'est alors pas étonnant de constater que les plasticiens, créateurs de formes, manipulateurs de matière, se soient naturellement dirigés vers des travaux textiles pour s'enraciner dans des traditions millénaires. Ces coutumes viennent se substituer à l'absence d'un accompagnement funéraire digne de ce nom et constituent par ailleurs une matière première à la capacité évocatrice très efficace.

### **c) L'usage du matériau textile dans les pratiques funéraires**

Ainsi il a été montré que la volonté du rite funéraire occidental contemporain serait de reconnecter les vivants et les défunts dans une tentative de démanteler la mort, de comprendre ses schémas, de rattraper le définitif de la disparition dans une société qui n'accompagne ni ne prépare à la perte de l'autre. Roland Barthes évoque dans *La chambre claire* les « contorsions des photographes pour “faire vivant” »<sup>73</sup>, c'est vers cela que tend le constat lorsque je réfléchis au rite funéraire via le prisme de ma pratique. Ainsi qu'il a déjà été dit, l'art, même s'il gravite autour de la mort, est toujours un acte du vivant. « Penser commodément la mort sans mourir soi-même, et par conséquent penser à la vie. »<sup>74</sup>. Puisque ma pratique artistique est une forme de catharsis compensant l'absence de rites funéraires, cette réflexion va maintenant s'attarder à saisir un point important et technique de mon travail : le matériau textile. J'ai en effet été amenée très vite à travailler avec le fil et les techniques de la mailles, indépendamment au départ de ma réflexion sur la mort ; la collision de ces deux univers n'est cependant pas anodine. Le matériau textile tient d'ailleurs une place sans équivoque dans les rites funéraires de par le monde. Le tissu (et ses techniques de production, de décoration...) est un matériau fascinant à la temporalité particulière ; il n'est donc pas étonnant que les artistes s'emparent de lui et de ses charges temporelles pour parler de la mort et l'enraciner dans un jeu de codifications connu de tous.

Le corps se travaille symboliquement de la même manière qu'un ouvrage textile. Il subit les outrages du temps, est changeant, en constante évolution, peut-être troué, percé, déchiré,

---

73 Roland Barthes, *La chambre claire*, op.cit., p.30

74 Vladimir Jankélévitch, *La mort*, Paris, Champs essais, 2017, p.64

irréparable. Dans le monde occidental de consommation extrême, où tout est jeté à demi-neuf, les corps et les tissus sont de rares bastions de résistance. De la même manière qu'il faut réparer les corps à tout prix, on rapièce encore, on reprend une maille, encore ; et la ré-émergence de travaux plastiques autour du sujet souligne le prestige retrouvé des arts de la maille. Il convient de rappeler l'importance des tissus dans les techniques d'embaumement et le soin qui était apporté à ces bandelettes préservant l'apparence du mort dans l'Égypte ancienne. Il faut préciser que les bandelettes sont les principales informations textiles transmises par les tombeaux égyptiens. Elles marquent le statut social du mort et transmettent aux archéologues de nombreuses données. Un détail d'un article de Fleur Letellier Willemin<sup>75</sup>, membre du CIETA et de la mission archéologique française d'El-Deir, apporte une information importante dans le cadre de la réflexion qui va être abordée sur les liens qui unissent cadavre et tissus. « Les bandelettes, comme les autres textiles funéraires, constituent, avec le corps momifié, ce que l'on appelle une momie, où corps et textiles sont indissociables. »<sup>76</sup>

Concernant l'embaumement, le tissu est donc pour l'homme un outil comparable aux boues de ces tourbières, à ces puissants glaciers, qui conservèrent en leur sein ces stupéfiantes momies, préservées au-delà de l'imaginable, et dont même les bols alimentaires sont demeurés intacts, témoignant de leur dernier repas. Le textile se fait ainsi l'allié de l'Homme dans un défi impossible lancé au temps, allié très puissant puisqu'il permet aux informations et aux corps de traverser les âges, de toucher du doigt, symboliquement, l'immortalité. Au-delà même de ces corps préservés par le tissu, celui-ci transporte lui-même des informations capitales pour les chercheurs : teintures, pigments, onguents, enduits et autres traces du passé y sont cachées, jusque dans les techniques de pliage qui révèlent par exemple les modes funéraires de l'époque.

Dans ce jeu permanent qui semble se créer entre textile et codes du rite funéraire, j'ai réalisé une série de points de croix « pixellisans » intitulée *Le cimetière anonyme*. Il convient de revenir en arrière pour comprendre la démarche entreprise avec ce travail. Comme je le soulignais précédemment, j'ai effectué beaucoup de promenades dans les cimetières parisiens, notamment au Père Lachaise. Dans cette recherche de tombe, dans ces déambulations sans but que j'ai déjà évoquées, j'étais parfois accompagnée d'amis, de compagnons de cheminement. Un jour que je marchais avec l'un d'entre eux, j'ai montré les photographies présentes sur les tombes en disant qu'un jour, elles seraient à l'origine d'un travail plastique. Mon ami, pourtant très ouvert d'esprit, d'un naturel calme et tranquille s'est aussitôt opposé à ce projet avec véhémence. S'en est suivie une conversation houleuse durant laquelle il assimila mon idée à de la

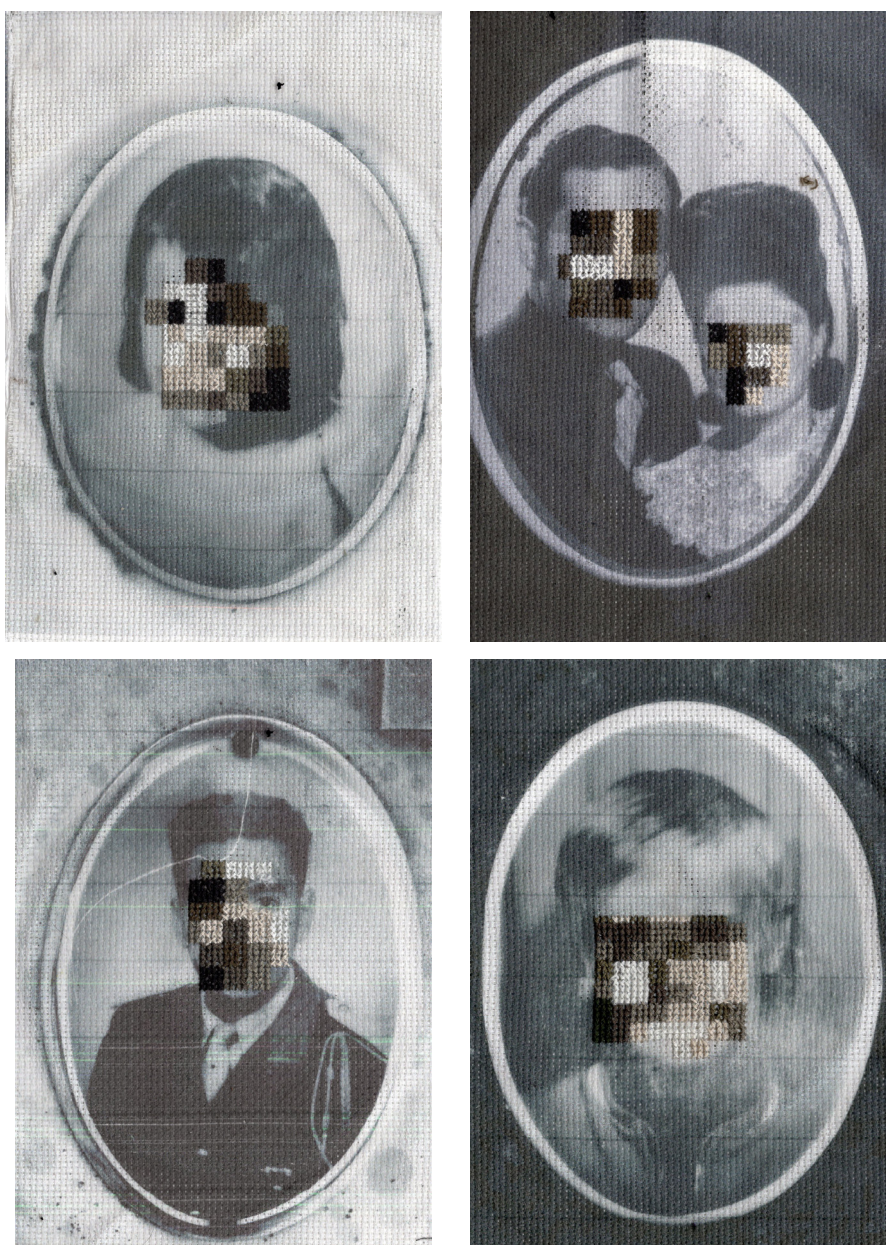
---

75 Fleur Letellier-Willemin, *Les textiles funéraires, des objets archéologiques à part entière*, ArchéOrient - Le Blog, 27 janvier 2017, en ligne.

76 *Ibid.*

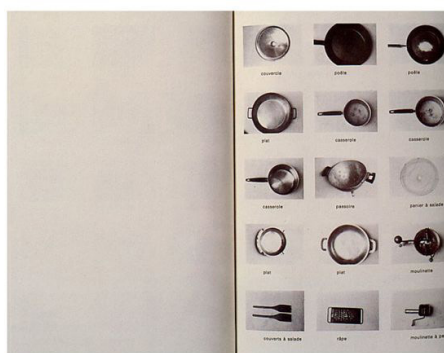
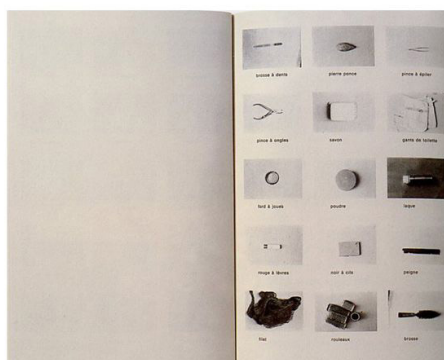
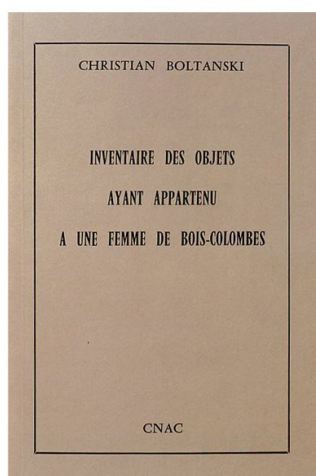


profanation, qu'on ne pouvait utiliser les morts des autres ainsi, qu'il trouvait cela intolérable. Au-delà de ma surprise, une réflexion a commencé à germer en moi. Ces images que mon ami considérait comme intouchables étaient pourtant destinées à être vues. Elles ne constituent pas une obligation funéraire, la famille choisit de les poser là pour commémorer et faire vivre l'image de leur défunt. En outre, je crois que c'est ce que mon travail essaie de faire, et le sentiment de me livrer à une profanation ne m'a jamais effleurée lors de mes démarches, qui sont tout empruntées, peut-être, d'une naïveté bienveillante. Ainsi est née l'idée qu'à l'image des victimes présentées dans les pages du *Nouveau Détective*, et en écho à d'autres séries, j'allais malgré tout utiliser ces photographies, mais en floutant le visage. Se pose devant cette série la question non seulement de l'identité, de la provenance des photos mais aussi de leur sacralité.



Luci Garcia, *Le cimetière anonyme*, exemples choisis d'une série de 9 broderies au point de croix sur toile aïda imprimée, 10x15 cm, 2020

Y a-t-il encore possibilité d'une commémoration lorsque l'identité de la personne s'efface ? Le point de croix reste une volonté de rapprocher ces personnes de moi grâce à l'intimité que procure un ouvrage de broderie et en même temps constitue un acte fondamentalement paradoxal puisque je viens recouvrir leur visage. Entre geste de protection, dissimulation et appropriation, ces images de défunts dont les corps reposent à 800 mètres de mon domicile se transforment en fantômes anonymes. Dépossédés de leurs noms, ils deviennent accessibles à mon attention ; ils ne sont plus les morts de personne mais des supports de commémoration personnels. Lors de son entretien avec Bernard Blistène à l'occasion de son exposition *Faire son temps*, Boltanski évoque son attachement aux « sans-nom ». L'artiste est connu pour nommer des individus soit par une seule initiale, soit en ne les nommant pas du tout. La constitution d'inventaires anonymes tels que ceux des objets ayant appartenu à la *Femme de Baden-Baden* ou la *Femme de Bois-Colombes* souligne qu'un individu peut-être déterminé, évoqué et commémoré par autre chose que son visage ou son nom.



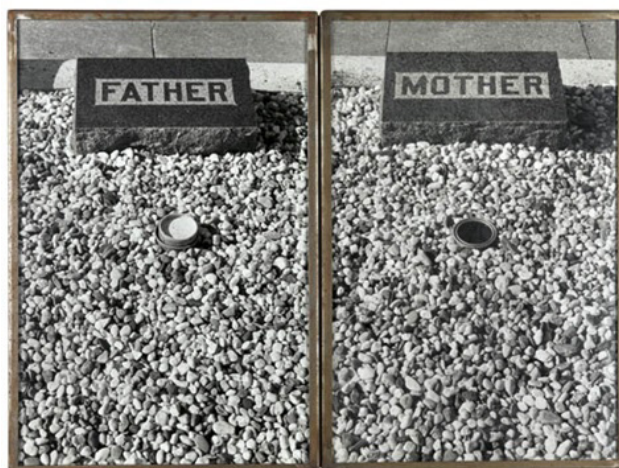
Christian Boltanski, *Inventaire des objets ayant appartenu à une femme de Bois-Colombes*, 21 x 14 cm, 48 pages, 310 photos, 1974

Une autre forme de tombeau, peut-être, intérieur et immatériel. D'ailleurs, le livre de Sophie Calle, déjà évoqué, contient des photographies de cimetière où ne figurent que les statuts familiaux des défunts, à savoir «Mother», «Daughter», etc... Pas besoin de nom. Ici, le simple re-



couvrement par le point de croix suggère l'existence d'un visage au-dessous. Ce travail propose de prendre le contrepied du cimetière traditionnel, ainsi que le décrit Boltanski :

C'est comme un cimetière... Ils ont tous disparu. De tous ces gens, plus personne ne se souvient, comme pour ce livre que j'ai fait avec tous les noms des Suisses morts dans le canton du Valais 3. C'est dans la tradition des vanitas. Le seul fait qu'il y ait un nom signifie qu'il y a eu quelqu'un.<sup>77</sup>



Sophie Calle, *Les tombes, Father, Mother*, tirages argentique, cadre en métal, 1990

Le tissu est ainsi traditionnellement reconnu comme un outil de commémoration, d'identification mais aussi comme un contenant qui empêche le corps de se disperser, au sens propre comme au sens figuré. C'est ce que semble suggérer le port du vêtement de veuvage. Tradition quasiment perdue aujourd'hui, en France tout du moins, cette tenue constituait non seulement une affirmation sociale de l'état de deuil mais un moyen de se fondre en lui et de maintenir une cohésion entre le comportement de la personne endeuillée et son cercle social. Ce rappel constant et intime de la mort de l'autre passait par le tissu, par l'habit, et représentait une partie importante du processus de deuil. Sous l'Ancien Régime, l'obligation du port du vêtement de veuvage s'accorde à dépeindre la veuve en femme anéantie, gémissante. Signe extérieur de tristesse, il manifeste l'état supposé de la veuve en couvrant son visage, en camouflant ses formes, en bannissant bijoux et tissus brillants. Puisque je parlais plus haut de l'anonymat des morts dans ma pièce *Le cimetière anonyme*, la veuve endeuillée va jusqu'à perdre son identité de femme sous le poids social qu'implique son vêtement. C'est d'ailleurs souvent le but de cet attirail, puisque ce processus d'affirmation de d'anonymisation par le deuil ne s'applique majoritairement qu'aux femmes, ou tout du moins pour une plus longue durée que chez les hommes.

77 Bernard Blistène, *Christian Boltanski, Faire son temps*, op.cit.

Finalement, au fur et à mesure de ce document se tissent les liens entre rite, corps, textile et affirmation du deuil. Au cours de mes recherches, j'ai souvent remarqué, avec surprise, les jeux sémantiques qui unissent, en français, les univers organiques et textiles. On parle bien d'un tissu organique, d'une fibre musculaire... La brodeuse et plasticienne Emily Barletta révèle d'ailleurs les capacités étonnantes de la broderie et du crochet dans la représentation de matières organiques, de même que le plasticien italien Lorenzo Nanni dont la série *Fragment* met en exergue les connexions évidentes entre la chair et le tissu.



Lorenzo Nanni, *Fragment n°34*, broderie perlée  
24x24 cm, 2001



Lorenzo Nanni, détail, *Fragment n°10*, broderie  
perlée sur cuir, 24x24cm, 2001



Emily Barletta *Horizon*, feutre, fil et glue, 2008

Ces artistes prennent le contrepied de plasticiens tels que Margolles, en choisissant de représenter l'organicité et le corps par des moyens détournés et pourtant si troublants de vérité. C'est un peu l'idée que j'ai travaillé dans ma série *Inside out*. J'ai effectué un geste proche de la dissection sur les corps-image des archives judiciaires. Imprimées sur du lin, j'ai ouvert le tissu à l'endroit des corps, et écarté l'ouverture à l'aide d'épingles. Ensuite, j'ai ouvert un nouveau



plan, en superposant ces tissus imprimés sur une pièce de coton rouge. Encollé sous l'image et déformé par des plis, ce nouveau plan textile vient non seulement replacer dans l'espace visuel la couleur absente de l'image photographique, mais surtout interroger la facilité avec laquelle le tissu peut évoquer l'organicité des corps. Le fil et le tissu sont des matériaux fondamentalement plastiques dans le sens où découlent naturellement d'eux, sans efforts particuliers de création, des références à d'autres paysages incroyablement variés. Le fil devient pour le plasticien un retour instinctif tant à la tradition humaine qu'au corps et à la matière première.



Luci Garcia, *Inside out*, exemples choisis d'une série de 7 impressions sur lin, «disséquées» et encollées, superposées à un tissu de coton rouge, épingles, 10x15cm, 2020

## **TROISIEME PARTIE : *Texere, l'obsession de faire trace***

### **a) Le matériau textile, une temporalité à part**

Le matériau textile s'inscrit donc traditionnellement dans les démarches funéraires des hommes et ce en grande partie parce qu'il possède des capacités de représentations temporelles symboliques bien ancrées dans l'imaginaire collectif. De la même manière que l'on recoud un vêtement déchiré, il semble que le tissu constitue une manière de « rapiécer » le trou béant laissé par la mort d'un proche. Qu'il s'agisse d'une façon de se fondre -socialement et corporellement- dans le deuil grâce au vêtement de veuvage, de préserver les corps (voire même de les identifier comme il l'a été mentionné plus haut en parlant des suicidés parisiens de Richard Cobb) l'usage récurrent du tissu dans l'espace du deuil et de la mort en font un outil incontournable pour les artistes qui travaillent ce sujet. Au cours de mes recherches, j'ai pu observer que l'usage du fil pour représenter l'organicité des corps donne des résultats très évocateurs. Quel est ce pouvoir allégorique de la broderie, du tricot et autres techniques de la maille ? Entre transmission, survie et défi lancé au temps qui passe, le matériau textile vient s'ancrer dans la mémoire des familles et des peuples pour effectuer le voyage entre les générations en transportant la trace de ceux qui ont vécu à d'autres époques. Cette inscription du matériau textile dans un paysage familier, connu de tous et implanté dans la tradition humaine offre, en plus de sa temporalité elliptique, d'autres possibilités plastiques. Lorsque les capacités décoratives de ces techniques entrent en jeu dans le processus de monstration des corps et de la violence, une nouvelle trame de lecture apparaît qui permet de « montrer, montrer qu'on montre ou montrer qu'on ne montre pas »<sup>78</sup>. Ma production plastique m'a, en effet, souvent amenée à représenter, au travers du prisme de ce matériau, des images de corps très violentés. J'ai souvent remarqué que le rapport du spectateur à ces photos de scènes de crime ou autres images d'autopsie n'était pas le même lorsqu'elles sont présentées sur un plan textile. Le choc entre textile, temps, cadavre et mort semble être plus que jamais générateur de productions artistiques. Dans le troisième temps de cette réflexion, je vais questionner le potentiel évocateur du textile, son intemporalité, sa vocation à faire trace, à marquer et à dévoiler en se fixant dans un paysage visuel particulier reconnu par tous.

Les arts textiles et autres techniques de la maille sont communément ressentis comme des occupations lentes et profondément chronophages. Si le lien qui semble unir d'un avis unanime tissu et temps qui passe n'est plus à établir, il me semble nécessaire de le mettre en évidence pour étayer la suite de cette réflexion.

---

78 Annette Becker et Octave Debary, *Montrer les violences extrêmes*, Paris, Creaphis Editions, 2012, p.3





Francisco de Goya, *Atropos ou Las Parcas*, huile *al secco* sur mur, transposée sur toile, 123x266cm, 1819-1823

Divers passages de la mythologie grecque associent l'ouvrage textile à la durée et au temps. Figures de la fatalité et du destin, les Moires, ces terrifiantes divinités filent, tissent et coupent tour à tour le fil qui représente la vie. Il convient également de souligner que les arts de la maille sont majoritairement et historiquement exercés par des femmes, qui, en la détournant, l'utilisent parfois comme une technique d'expression subversive pour se libérer de la malfaisance des hommes ainsi que le fera Pénélope d'Ithaque en usant d'une ruse lorsqu'elle défait chaque nuit le linceul qu'elle brode pour son beau père. Voyons en détail ce stratagème : Pénélope, en recommençant son ouvrage chaque matin, s'évertue donc à gagner du temps. Chaque jour, le compteur repart à zéro. La valeur temporelle de cet acte interpelle quant à la durée même du voyage d'Ulysse. On sait que le périple du roi d'Ithaque dura vingt ans, mais combien de temps est-il réellement parti ? Du côté de Pénélope, la notion de temps qui passe, dans l'attente du retour de son mari, est un élément essentiel. Cette chronologie, ponctuée de ruses, est vécue pleinement par la reine comme un effort constant pour protéger son mariage et la vie de son fils des prétendants qui convoitent le trône. La temporalité du récit est intrinsèquement vécue et éprouvée par Pénélope. En outre, le pouvoir que la tisseuse induit en effilant puis en recommençant son ouvrage implique peut-être deux niveaux de lecture : le premier étant une relation subversive au pouvoir, à la justice, et la rébellion d'une femme qui se joue de la crédulité des hommes. Le second suggère que par son acte, Pénélope se joue même de la temporalité interne du récit tout en conservant paradoxalement sa place d'épouse exemplaire et dévouée. La broderie constitue traditionnellement l'un des piliers de l'éducation des femmes tout au long de l'histoire. Le moyen d'expression que constituent les techniques de broderie, lorsqu'elles sont détournées pour servir les causes féminines, semblent d'ailleurs une perturba-

tion bien concrète puisque déjà dans la mythologie gréco-romaine, la tisseuse sera représentée comme une araignée, incarnée par le personnage d'Arachnée, cette artisane d'exception qui osa défier la déesse Athéna. La figure de l'araignée et donc métaphoriquement de la tisseuse sera reprise par beaucoup d'artistes tels que Louise Bourgeois ou Man Ray et sera le symbole de ces femmes libres, monstrueuses, insoumises, gigantesques tisseuses de pièges mortels. La femme qui brode et qui tisse se tait, mais au fond d'elle-même peut-être s'accorde-t-elle le temps de réfléchir.



Man Ray, *Sans titre (femme araignée)*, impression sérigraphique sur plexiglas, 59.3x33.3 cm 1929



Louise Bourgeois, *Maman*, acier inoxydable ou bronze en fonction des exemplaires, marbre pour les oeufs, 1029,6 x 891,5 cm, 1999

Outre cette capacité des arts textiles à n'être qu'un des seuls moyens tolérés d'expression -plastique- des femmes à travers l'histoire, il existe une sacralité symbolique qui s'applique dès lors qu'il s'agit de broder ou de coudre quelque chose. On marque très fréquemment les naissances par l'offrande d'une broderie, on brode les initiales entremêlées des mariés sur le linge ou l'étiquette de son enfant pour qu'il ne l'égare pas à l'école.

L'inscription de la broderie dans la mémoire d'une famille, dans une notion de transmission de techniques, d'objets et de valeurs en font véritablement un véhicule temporel à l'échelle de l'archive. Cette obsession de la transmission dans l'univers textile existe encore de nos jours, perdue malgré la modernité. On pensera aux marquoirs, ces carrés de tissu d'entraînement qui servent à expérimenter les points pour un ouvrage à venir et qui traditionnellement doivent être conservés et transmis aux générations futures. Ainsi, j'ai hérité de ma grand-mère paternelle ces brouillons brodés, véritables trésors d'expérimentations. Ce qui est intéressant, du point de



vue de cette réflexion dans cette tradition du passage des marquoirs, c'est que le seul véritable but de cette opération est justement cette transmission d'informations et de modèles. Il y a évidemment, au départ de cette coutume, la nécessité matérielle d'utiliser tout le tissu possible, et donc d'offrir la moindre portion vierge pour ne pas gâcher. Néanmoins, il est compliqué de réutiliser le marquoir d'une autre brodeuse et même si parfois un coin de tissu reste inutilisé, ils demeurent, pour ma part, conservés dans une boîte à l'abri et constituent une collection d'exemples de motifs traditionnels très instructifs.

L'artiste Nicolas Daubanes, lors d'un entretien que j'ai réalisé avec lui en février 2020, évoque l'événement fondateur que constitue le décès de ses parents, et sa tentative obsessionnelle, à travers l'art, de reconstituer un foyer, une maison, un espace familial qui viendrait contrecarrer la cassure dont souffre sa lignée. Dans son travail on retrouve différentes thématiques notamment le chantier - et donc la structure, le squelette d'un bâtiment - , la profusion de matériaux de construction paradoxalement déliquescents, abîmés par des injections de sucre qui fragilisent le béton évoquent la précarité de ces édifices. Toujours narratif, le travail de Daubanes évoque presque l'action d'un conteur.



Nicolas Daubanes, *Sabotage*, béton, fer, et sucre, 3 éléments : 200×120×120cm chacun, 2013, vue de l'exposition *le jour après le lendemain*, Maison salvan, Labège

Celui-ci semble toujours en train de perpétuer une mémoire, la sienne, familiale, celle des prisonniers avec lesquels il collabore, ou celle, historique, des documents d'archives qui constituent la base de plusieurs de ses travaux. J'ai discuté avec lui de l'importance fondamentale que constitue cette idée de transmission orale et plastique dans sa démarche, qui permet non

seulement d'offrir des histoires aux spectateurs, mais surtout de donner corps, par l'art, à la disparition de l'autre, aux fissures laissées dans les murs par le temps qui passe. A l'image de ces marquoirs, la mémoire familiale que cherche à reconstruire Daubanes est, ainsi que l'affirme Anne Muxel « un courant continu de redéfinition et de recomposition, à partir de logiques collectives et de vécus singuliers »<sup>79</sup>. Dans un chapitre qu'elle consacre aux « objets passeurs de mémoire », l'auteure invoque l'image de ces objets transmis et dont le passage de générations en générations devient non seulement un acte rituel mais aussi le garant de leur existence dans le présent d'une famille. C'est peut-être cela que Nicolas Daubanes met en jeu lorsqu'il réalise une bague en céramique, à l'image de l'anneau de mariage de son père dont il a hérité ; le statut marital étant lui aussi, traditionnellement, le point d'ancrage de la notion de famille.

Pour l'artiste qui veut évoquer la mémoire et tenter de recréer des valeurs de transmission, ce nouvel espace intemporel, à la chronologie elliptique, que constitue l'ouvrage textile traversant les générations de transmissions en transmissions, semble un outil tout trouvé. D'ailleurs, certains artistes choisissent de se rebeller contre son pouvoir symbolique et les valeurs que ce matériau véhicule. Orlan par exemple, utilisera tout au long de son œuvre les draps de son trousseau de naissance. Lors d'un entretien avec Brigitte Hatat<sup>80</sup>, l'artiste souligne l'importance de ces jeux de draps achetés par sa mère et la persistance de traditions de broderies qui gravite autour de ce linge quasiment sacré. En réponse à l'injonction maternelle de broder les draps dans l'attente du mariage, Orlan demande à ses amants de tacher de sperme des endroits précis du trousseau lors de leurs ébats. Par la suite, elle révèle ces souillures par la broderie et le lavis d'encre lors de performances publiques durant lesquelles, comme enragée, elle transperce le trousseau et la tache d'une grosse aiguille. Un fil noir, très épais vient alors recouvrir de manière automatique le trousseau, comme une vengeance, une ultime provocation contre la mère et l'obligation maritale. Pour Orlan, dont on sait l'engagement féministe profond, l'usage du matériau textile prend évidemment tout son sens, mais dans le cadre de cette analyse, c'est ce sentiment d'un ancrage total dans la notion de transmission me frappe et m'intéresse. En réaction à la tradition naîtront ainsi de nombreuses pièces et la présence de ce trousseau jalonne tout le parcours artistique d'Orlan. Il sera par exemple utilisé comme toile pour ses peintures ou encore comme instrument érotique dans la série de photographies *Streap-tease occasionnel* avec les draps du trousseau, dans une rébellion farouche contre les traditions. L'artiste dira d'ailleurs durant ce même entretien, pour souligner l'importance du matériau textile dans sa carrière « Toute ma vie j'ai fait des œuvres éphémères, qui sont des sculptures de plis. »<sup>81</sup>.

---

79 Anne Muxel, *Individu et mémoire familiale*, Paris, Hachette, 1996, p.10

80 Brigitte Hatat, *Entretien avec Orlan*, *L'en-je lacanien*, vol. no 3, no. 2, 2004, p. 165-184.

81 *Ibid.*



Orlan, *Plaisirs brodés*, draps du trousseau, tambourin de couturière, sperme, lavis, 1968

Le tissu et son usage viennent donc s'inscrire profondément dans des schémas de transmission et de mémoire familiale. Anne Muxel affirme que «la mémoire familiale doit conjuguer tous les temps, passé, présent et devenir»<sup>82</sup>, et c'est justement cette volonté de considérer le temps non plus comme une ligne allant toujours vers l'avant mais comme des successions d'ellipses permettant des possibilités d'allers et retours multiples qui attire les artistes. Entre schémas historiques qui se répètent, luttes féminines, besoin de retour vers la stabilité des traditions, les artistes choisissent des matériaux aux capacités d'évocations temporelles bien particulières parmi lesquelles le matériau textile possède une place privilégiée.

### **b) Le pouvoir décoratif de la broderie, une collision entre tradition et modernité**

Selon la définition qu'en donne le dictionnaire Larousse LEXIS, broder signifie « orner une étoffe de motifs en relief exécutés à l'aiguille ou à la machine. ». Aujourd'hui encore instrument de la Haute Couture, utilisé dans les plus grandes maisons de la mode telles que Chanel ou Dior, le pouvoir embellissant de la broderie demeure sans égal. A la période médiévale, elle devient même omniprésente comme élément de décoration, qu'il s'agisse d'ameublement, de vêtement ou d'intérieur et ce dans presque tous les milieux sociaux. Au cours de mon parcours de brodeuse, que ce soit en école d'art ou bien lors de stage dans des maisons de Haute-Couture, ce pouvoir décoratif a souvent été évoqué comme une barrière qui empêcherait l'art et

82 Anne Muxel, *Individu et mémoire familiale*, op.cit., p.7

l'artisanat de se mélanger. A l'école, on me reprochait d'être trop décorative, trop axée sur la technique à défaut de concepts plus abstraits, plus modernes et c'est cet aspect conceptuel qui gênait quelque peu mes maîtres de stages en broderie pour qui l'excellence de la technique était primordiale. Il me semble complètement contre-productif d'effectuer cette distinction entre artisanat d'art et art, alors que les frontières entre les disciplines tendent à s'effacer au profit de collaborations entre les milieux, d'artistes maîtres de certaines techniques, d'artisanat d'art et de création d'objets œuvres. Désignés par l'historien Léon de Laborde<sup>83</sup>, les brodeurs sont dépeints comme des artistes à part entière et cette distinction semble déjà caduque. L'historien semble même émettre l'hypothèse d'une histoire parallèle de la broderie et de la peinture en terme d'importance. Le terme de « peinture à l'aiguille » sera d'ailleurs largement évoqué dans le catalogue que consacre le musée de Cluny à l'exposition *L'art en broderie au Moyen-âge* ; le titre évoquant explicitement l'art et non l'artisanat. Dans le cadre de la broderie, cet aspect décoratif, qui semble bien souvent considéré de manière péjorative par les historiens de l'art, critiques et artistes, devient un véritable outil plastique venant s'ancrer dans des codes dont l'artiste peut se jouer à sa guise. j'ai vu comment des artistes très contemporains et modernes ont su s'approprier les capacités suggestives de ces matériaux et techniques à l'image des broderies performatives d'Orlan. La brodeuse se fait dompteuse de temps, manipulant l'infinité supposée du fil avec aisance et définissant ses frontières grâce à son ouvrage en deux dimensions. j'ai constaté cette temporalité particulière du tissu, son lien avec le temps qui passe et donc, fatalement, avec la mort. Parallèlement à l'inscription fondamentale de la broderie dans l'espace de l'intérieur, du vêtement et de l'intime, il y a cette idée évoquée sans cesse de « dompter » le temps, de le domestiquer. Il convient d'en rappeler la racine latine, à savoir *domus*, la maison. L'importance de la notion de « chez-soi », de « famille », fait écho à des valeurs ineffaçables qui m'ont été personnellement transmises depuis l'enfance et prend sens dans ces schémas intemporels propres au matériau textile et aux techniques qui gravitent autour de lui. D'ailleurs, le terme « décorer » nous vient du latin *decorare* dont le sens métaphorique signifie « honorer ». Parer sa maison de broderies, c'est l'honorer et la revendiquer. Aussi étrange que cela puisse paraître, et à l'instar du terme « décoratif », le mot « domestiquer » n'éveille pas de sentiment négatif lorsque je choisis de l'employer ici. Domestiquer, dénué de ce sentiment de soumission, signifie faire entrer dans la maison, comme le fait Orlan, en provocation ou en enracinement dans la tradition.

Il s'agit d'ailleurs de l'un des plus beaux thèmes de Kundera, le « chez-soi », le

---

83 Sous la direction de Christine Descatoire, *L'art en broderie au Moyen-Âge*, catalogue d'exposition, Paris, Musée de Cluny, Ed. de la réunion des musées nationaux, 2019



« foyer », la demeure : là où on peut aller, rentrer, retourner, revenir. On ne peut revenir que là d'où l'on vient. C'est le « lieu » que désigne une orientation du coeur ou de l'âme, le terminus, la destination (« je rentre chez moi », dit-on, « I am going home »), mais aussi l'origine. Il s'agit de ce qui tiraille dans son absence, du creuset de la nostalgie et du mal du pays, du mal de la part de soi qui manque, cette homesickness qui s'applique aux lieux comme aux êtres. Mon « domov, mein Heim, my home », explique Kundera, « le lieu où j'ai mes racines, auquel j'appartiens.<sup>84</sup>

Si on en croit Kundera ainsi qu'il est cité par Kateri Lemmens dans son article *Chien de Melbourne et autres histoires de passage*, dans le « chez-soi » perdue cette notion de pouvoir toujours revenir. Il faudrait, pour expliciter le chez-soi, qu'il y ait un ailleurs, et que cet ailleurs soit éprouvé. Qu'il s'agisse d'un espace bien réel ou d'un espace métaphorique, ce qui m'intéresse ici c'est que je peux attribuer mon « chez-moi » artistique dans la technique de la broderie. Il semble que ce soit d'ailleurs le cas pour énormément d'artistes, pour qui la tradition, les techniques et les valeurs transmises constituent ce « lieu où j'ai mes racines ».



Kassandra Mathieu, *Eat Pussy not Pigs*, broderie au point de croix sur toile aïda, 2020



Kassandra Mathieu, *Misogyny bores me*, broderie au point de croix sur toile aïda, 2020

Si la broderie constitue pour moi, en tant que plasticienne, cet espace de sécurité total auquel je reviens sans cesse dans mon travail artistique, il a été intéressant de constater que la collision entre ma pratique textile et des images d'une grande violence visuelle venait s'inscrire

84 Kateri Lemmens, *Chien de Melbourne et autres histoires de passage*, *Contre-jour*, N°10, p. 117-130, Automne 2006



dans nombre de démarches similaires. Les modalités mises en place par les artistes qui jouent avec ce fracas visuel mettent en évidence qu'inclure ces images violentes dans un « contexte textile », c'est les réintégrer dans un paysage visuel rassurant, connu, traditionnel et de fait créer des décalages et des contradictions à la portée fondamentalement créatrice. En effet, qui n'a jamais vu, chez ses proches, ces petits napperons en dentelles, ces tapisseries au point de croix dans les vides-greniers, la broderie de naissance un peu passée encadrée dans un coin ? Sur les réseaux sociaux naissent des pages de broderies contemporaines, alliant esthétique de point de croix traditionnel et slogans outranciers, et souvent porteuses de revendications politiques. Ainsi, entre couleurs pastel, calligraphie traditionnelle et motifs floraux, Cassandra Mathieu réalise des points de croix à la manière des brodeuses d'antan aux formules singulières EAT PUSSY NOT PIGS, littéralement "mange des chattes, pas des cochons."

Lucien Murat réalise des tapisseries très colorées, aux accents pop et qui évoquent très souvent la guerre, la fin du monde, les cadavres et la mort. Elles sont des camaïeux de points de croix chinés dans les vides-grenier, de patchs cousus. Recouvertes de détails à la peinture acrylique, ces tapisseries se transforment en des visions d'apocalypse qui confrontent le spectateur à un brouhaha visuel, à une extrême violence sensorielle entrecoupée de références culturelles, de la Vierge à Oussama Ben Laden. Ces très grands formats, récits de batailles contemporaines à l'image de la tapisserie de Bayeux, s'écartent néanmoins de la tradition et jouent avec les codes d'une imagerie connue de tous.



Lucien Murat, *Caracasse*, acrylique sur patchwork de tapisserie, points de croix chinés, bâches et patches, 120x220cm

La broderie m'intéresse tout particulièrement dans ma pratique en ce qu'elle constitue non seulement une trame sensible individuelle qui offre au spectateur une nouvelle lecture de l'image violente, et quitte à parler de technique, parce qu'elle est surtout et très simplement un

ajout. Techniquement, il s'agit effectivement d'apposer sur une surface -textile ou autre-, du fil ou des perles. Pour pousser plus loin la réflexion, « ajouter sur » cela peut vouloir dire à la fois recouvrir, cacher, camoufler, souligner, révéler... Autant de gestes qui indiquent soit de révéler ce qui est dessous, soit de le rendre invisible. Le pouvoir décoratif de la broderie a toujours été le témoin d'un temps, à fortiori de narrations violentes, récits de batailles, ou dans l'art contemporain outil de subversion féminine revendiqué par le *Fiber Art*. La technique supplante souvent visuellement le sujet évoqué et le spectateur, fasciné par la maîtrise de la brodeuse, dentellière, se plonge dans l'ouvrage en oubliant ce qu'il voit ; mais le fait est qu'il voit. Dans son chapitre *Réflexions théoriques sur la connaissance*, Walter Benjamin cite Henri Focillon :

Elle n'était pour nous ni l'automatisme du métier, ni ... les recettes d'une cuisine, mais une poésie toute d'action et ... le moyen des métamorphoses. Il nous a toujours paru que ... l'observation des phénomènes d'ordre technique non seulement nous garantissait une certaine objectivité contrôlable mais encore qu'elle nous portait au cœur des problèmes, en les posant pour nous dans les mêmes termes et sous le même angle que pour l'artiste.<sup>85</sup>

La technique se fait le prisme d'une vision et un moyen d'affirmation du sujet évoqué. Elle permet par conséquent de donner à voir dans des conditions contrôlées, au travers d'une vision propre au créateur. C'est de ce pouvoir signifiant de la broderie que va traiter la suite de cette réflexion, en ce que le signe éloigne de l'abject dans une opposition phobie/langage qu'évoque brillamment Julia Kristeva dans son *Essai sur l'abjection*. Le cadavre, ce sujet qui fascine d'abord parce qu'il rebute, objet d'abjection fondamental en Occident, «n'est saisissable que comme signe»<sup>86</sup>.

Dans la pièce *Art de la table*, j'ai réalisé sur une nappe un point de croix reprenant une photographie du visage du cadavre de Sharon Tate, assassinée en 1969. Le support de la nappe a été trouvé par hasard dans une mercerie, et était constitué de deux tissus différents répartis en damier. La moitié des carrés étaient en toile coton basique, l'autre moitié en toile Aïda, qui sert de support pour le point de croix. L'idée de la fragmentation par la pixelisation m'intéresse beaucoup, ainsi que je l'ai déjà évoqué. J'ai choisi à dessein une photographie très violente de la scène de crime, présentant le visage de la défunte dans une vue de face très frontale où aucun détail sanglant ne peut échapper au regard. L'acte de broder transforme cette image, pourtant

---

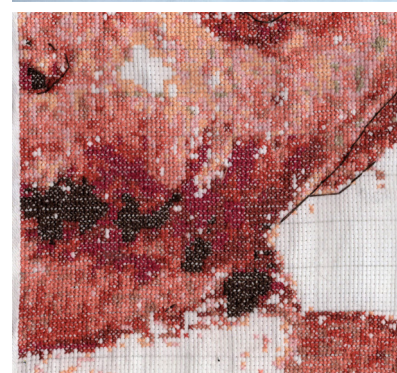
85 Walter Benjamin, *Paris capitale du XIXème siècle, le Livre des passages*, op.cit., p.507

86 Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, op.cit., p.57

très visuelle, en quelque chose d'organique, d'indéfinissable. Un tas de chair abstrait, difficile à identifier, laissé en non finito comme déjà effacé. L'idée de travailler la notion de fragmentation d'images de cadavres par l'intermédiaire de la broderie résonne dans mon esprit comme une sorte de jeu entre l'image et le mot, puisque le corps dans « cette phase d'instabilité absolue »<sup>87</sup> qu'il représente, se fragmente petit à petit durant le processus de décomposition. J'ai associé à cette image, sur les autres parties du damier, des motifs de nappes traditionnelles que brode ma grand mère espagnole. L'objet nappe en tant que tel m'intéresse aussi énormément dans une démarche d'humour macabre, puisque support traditionnel de broderies, il est avant tout un objet de décoration intimement lié aux moments des repas ou des festivités. Mon travail se fait constamment le lieu de collision de plusieurs champs de réflexion qui gravitent tous entre mort, tissu et texte, et c'est une fois de plus ce qui s'est joué lorsque j'ai trouvé ce tissu. Ainsi que le dit Annette Messager : «Je ne suis jamais partie d'une couleur ou d'une forme, mais toujours d'un mot.»<sup>88</sup> Il en va un peu de même avec ma pratique, puisque c'est toujours cette rencontre hasardeuse entre les mots et les choses qui initie un processus de création plastique.



Luci Garcia, *Art de la table*, broderie au point de croix sur nappe damier, en cours, 85x85cm, 2020



de haut en bas : vue d'ensemble et détail

C'est parce que le survivant pense la mort «comme l'absence du défunt, c'est-à-dire un mode d'être temporel reductible à la présence des survivants qui se souviennent du dispa-

87 Jean-Pierre Mohen, *Les rites de l'Au-delà*, op.cit.

88 Corinne Iborra-Sanchez, *Sur le fil, entre le dire et la couture*, op.cit.

ru»<sup>89</sup> que se fait sentir la nécessité de travailler des matériaux à la temporalité symboliquement elliptique. C'est en effet dans le but profondément humain et vain de rendre tangible cette incarnation incompréhensible du Néant qui s'incarne dans le cadavre que les artistes essaient d'établir avec la mort un nouveau dialogue. Les artistes se jouent des codes et des traditions pour représenter l'organicité et la violence. Inclure ces images douloureuses dans des schémas traditionnels permet de les rendre plus intenses. Je me propose maintenant d'interroger cette sémiotique de la broderie, outil calligraphique en marge, sa volonté de faire sens et d'extérioriser par la technique. Cette réflexion se poursuivra en évoquant les artistes qui ont fait du texte un élément fondamental et qui, en outre, anime également ma pratique en tant que plasticienne.

### **c) La broderie comme trace écrite, entre tissage et texte**

«Au départ mes images n'étaient pas fameuses [...] et tout de suite j'ai ressenti la nécessité du texte pour les aider à occuper le mur. »<sup>90</sup>

Dans l'interview qu'elle donne sur France Culture, Sophie Calle met en avant cette nécessité du texte dans son travail artistique. L'importance de l'écrit, du titre, de l'annotation, non seulement en tant que soutien mais aussi en tant qu'œuvre à part entière, fait écho bien entendu à l'art conceptuel mais aussi à toute une série d'artistes plasticiens faisant usage de la lettre ou du signe dans leurs processus créatifs. Ainsi, de l'artiste Lawrence Weiner, appartenant au mouvement de l'art conceptuel, pour qui le texte constitue l'élément central du travail, on évoquera les propositions d'actions artistiques rédigées sur papier, comptant dans son processus créatif bien plus que la réalisation de l'action en elle-même. Pour l'artiste américain, c'est l'énoncé qui prévaut sur la forme, la réalisation de l'œuvre devenant alors simplement optionnelle.

Lorsque George Didi-Huberman, de retour de son pèlerinage à Birkenau, ramène avec lui des petits morceaux d'écorce de bouleau, ils constituent pour l'auteur le point de démarrage d'une réflexion sur le temps qui passe, et se font les témoins des massacres perpétrés par le régime Nazi. L'auteur raconte au début de son texte : « Ce sont là trois lambeaux arrachés à un arbre, il y a quelques semaines en Pologne. Trois lambeaux de temps. »<sup>91</sup>

Ces morceaux d'écorces sont comparés à des lettres, placés par l'auteur dans le sens de la lecture de gauche à droite. Ils sont les premiers mots d'un récit à faire ; la trace textuelle, ici, joue ici comme signifiant même si elle n'appartient pas à un alphabet connu. J'ai évoqué plus haut que mon travail prend toujours ses sources dans un mot, dans le contact avec un matériau ou un jeu sémantique, et là encore, le lien étymologique entre les mots texte et tissu est extrê-

---

89 Philippe Verstraten, *Le soi et la mort incarnés*, Paris, Ed. Osiris, 1993, p.14

90 Guillaume Erner, *Les Matins* de France Culture, *Sophie Calle, la tombeuse : l'artiste et la mort*, op.cit.

91 Georges Didi Huberman, *Écorces*, Paris, les Éd. de Minuit, 2011, p.10



mement fondateur dans ma réflexion. En effet, tous deux prennent racine dans le terme latin *textus* qui peut signifier la trame. Entre tissage et texte, la broderie constitue ainsi un élément de transition qui rassemble ces deux univers.



Lawrence Weiner, *opus 15*, protocole, 1968

Plus haut, j'évoquais la définition qu'en donne le dictionnaire LEXIS. Il convient, pour appuyer la suite de cette réflexion, d'ajouter que le dictionnaire propose une deuxième définition, à savoir « Donner plus d'ampleur à un récit en y ajoutant des épisodes fantaisistes. ». Il est surprenant de constater qu'une fois de plus, en partant d'un mot simple, broderie, se créent d'étranges analogies entre les termes et les univers. La langue française a ceci d'incroyable qu'elle regorge de jeux sémantiques qui ont toujours éclairé mon parcours. Par ailleurs, l'usage du texte dans l'univers textile n'est pas négligeable. Bien qu'en marge des précis de typographie, la broderie possède en effet son propre vocabulaire de représentations, ses propres codes calligraphiques. L'écrit en broderie se mêle de manière quasiment constante aux représentations imagées, son importance capitale n'est plus à prouver et le texte fait partie intégrante de cet univers. La tapisserie de la reine Mathilde, gigantesque récit de bataille où se mêlent textes et images qui renvoient de façon anachronique à la bande dessinée, n'est qu'un exemple parmi d'autres.



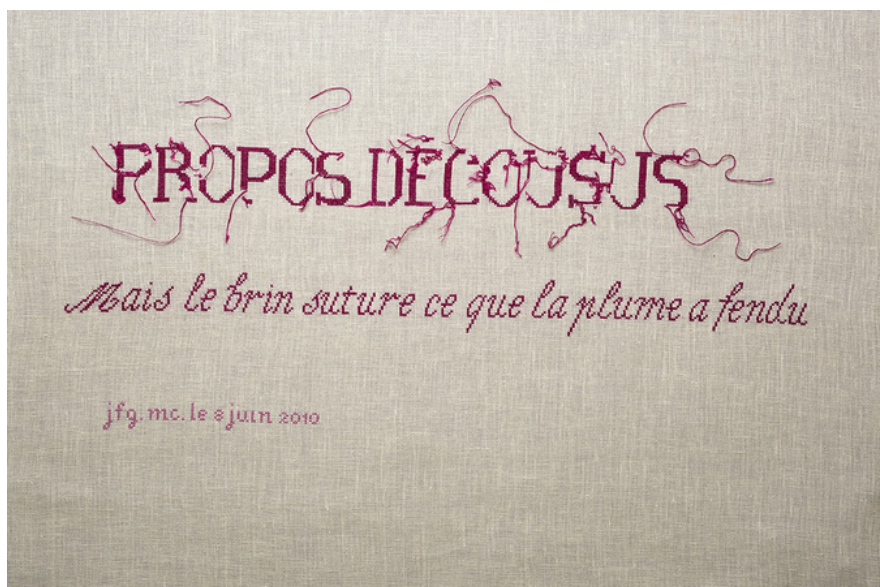


Tapissérie de Bayeux, détail, *La mort du roi Harold le 14 octobre 1066*, scène 57



Tapissérie de Bayeux, détail, *Ici on prépare les viandes et ici s'affairent les serviteurs*, scène 42

Il est possible de trouver bien d'autres illustrations de ces liens fondamentaux entre textile et texte, et qui perdurent encore aujourd'hui. Le superbe ouvrage constitué autour de l'exposition *Langue de coton* des artistes Michèle Cohen et Jean-François Goyet, met en exergue les jeux qui se créent entre le poète et la brodeuse. Dans ce livre composé d'une vingtaine de monostiches, la broderie devient langage et le poème ne prend son sens que brodé. Michèle Cohen mettra une vingtaine d'années à broder ces vers uniques. Ces jeux sémantiques d'une poésie décousue, liée intimement avec le fil constituent un rituel intime qui est à la mesure de l'amitié des deux artistes.



Michèle Cohen et Jean-François Goyet, *Propos décousus*, monostiche brodé

Ces mots tendres se lient et vivent au rythme des années les mêmes entêtements, les mêmes subtilités, constituant peut-être une autre façon de vivre une relation, un autre dialogue. Entre chronophage de l'ouvrage, rappel constant du temps qui passe et ritualité, le travail de Goyet

et Cohen trouve toute sa place dans cette réflexion. Chaque broderie présentée dans le catalogue d'exposition est accompagnée de quelques phrases de réflexion qui éclairent sur le processus créatif des artistes, sur leurs interrogations, leurs dialogues durant la réalisation. *La Collection de proverbes* d'Annette Messenger, maximes misogynes brodées sur du tissu est un autre exemple, tout comme le travail de l'artiste Sofie Vinet pour qui la nécessité de broder des mots est devenue un moteur de création. A ce propos, elle déclare, à l'occasion de son exposition *Je brode* : «J'aurais pu broder des fleurs ou des oiseaux mais je brode des mots parce que, sans mots, comment dire, comment comprendre l'autre, comment partager une émotion ? Les mots sont notre essence, tissent le lien entre nous, nous permettent d'être moins seuls, d'exister...»<sup>92</sup>



Annette Messenger, *Ma collection de proverbes*, set de 15 pièces de tissu de coton blanc, 35 x 28cm, 1974-2012



Sofie Vinet, vue de l'exposition *Insurrection poéthiquement correcte*, Blain, 2015

Le texte sera ainsi l'élément central de nombre d'artistes, indépendamment de leur ma-

92 Des écritures brodées exposées à la médiathèque, Ouest-France Pays de la Loire, [en ligne] 17/02/2018



tériau initial. Ainsi dans la série *Al reverso*, Sara Angelucci propose une nouvelle lecture des photographies familiales qu'elle déniche dans les cartons et les greniers. Les versos de ces photographies, m'explique-t-elle lors d'un entretien réalisé en 2019, comportent des annotations manuscrites. Constatant le va-et-vient permanent entre le recto et le verso des photos, la plasticienne choisit de mettre valoriser ce texte. Elle crée de nouvelles images en posant ces photos de famille sur une table lumineuse, révélant ainsi les annotations portées sur le verso. Par la suite elle réalise une photographie de ce montage lumineux. En aparté, la notion de recto-verso est très importante en broderie puisque les deux côtés doivent traditionnellement être aussi beaux l'un que l'autre. Un bel ouvrage se voit souvent défini par son envers. Ici, l'archive se fait le prétexte de transmission d'informations mémorielles et textuelles qui fait sens lorsqu'on connaît l'intérêt d'Angelucci pour son histoire familiale et le constat de lignées brisées par les flux migratoires. Entre recto et verso, Italie et Canada, passé et présent, l'artiste se fait la messagère des allers-retours permanents qui animent son travail. Après la traversée en bateau de l'océan Atlantique, s'opère sa propre traversée, comme un retour infini, intime, des époques, des souvenirs, des deuils. Ici, c'est la trace textuelle qui vient souligner l'image et devient le support non seulement de temporalités évocatrices, de contact avec le passé par cette notion de trace si chère à Derrida, mais surtout support d'expérimentations plastiques qui permettent la mise en évidence de ces temporalités. Ainsi qu'il a été évoqué précédemment, l'artiste se fait traducteur entre l'archive et le monde, de la langue indéchiffrable de l'archive, il propose une interprétation qui la fait vibrer sur une corde sensible, compréhensible par tous.



Sara Angelucci, *Al Reverso (group trip)*, impression chromogénique, 30 x 40, 2004

Que ce soit dans l'écriture ou dans la broderie, j'ai noté la même volonté individuelle

de faire trace, de donner à voir et de transmettre. La volonté de donner du sens qui naît de la trace écrite ou brodée me permet, en tant qu'artiste, d'entrer dans une relation d'objectivation de sujets violents, et de mieux les donner à voir au spectateur. Replacé dans le contexte actuel d'absence de lien avec les cadavres, l'univers textile semble être le lieu tout trouvé de la monstration des corps, puisque déjà inscrit dans les traditions funéraires et millénaires des Hommes. j'ai souligné la quantité surprenante de jeux sémantiques qui unissent les isotopies du textile et du corps, ma fascination pour le mot comme base de travail à l'instar d'Annette Messager. Il s'agit, dans ma pratique, de donner à voir dans des espaces sécurisés, maîtrisés, cette mort qui n'est pas envisageable. J'ai souvent eu le sentiment de me débattre sans cesse pour donner à voir l'inconcevable, puisque par le «truchement de la représentation, d'un voir donc»<sup>93</sup> se trouve une catharsis à la douleur que représente la mortalité. Ainsi de nombreux artistes lient couture, broderie et texte. Il ne suffit donc pas d'écrire. Broder c'est faire accéder à une temporalité nouvelle, braver l'infini. Cette réflexion se termine par, comme c'est toujours le cas dans ma pratique, une tentative de retour en arrière. A partir de ces constats dressés autour des temporalités du textile, des volontés de faire trace et de transmettre communes à l'écriture et à la broderie, j'ai à maintes reprises fait écho à l'archive et à ses ellipses. Si, ainsi que le dit Derrida, toute trace ne constitue pas une archive, l'artiste archonte travaille néanmoins ces outils temporels textiles/textes, tissages de mots ou de fils, «pour mettre des marques à l'abri de l'effacement, afin d'assurer ainsi salut et indemnité»<sup>94</sup> faisant de ces matériaux des archives par le fait de les choisir, des les consigner et de les montrer. Matières premières temporelles, volonté obsessionnelle de faire trace et tentative de postérité comme une façon de pallier une mortalité plutôt refoulée dans la société occidentale. L'auteur de *Mal d'archive* cite «a memorial and a reminder, l'un et l'autre à la fois, l'un dans l'autre et j'ai peut-être dans l'économie de ces deux mots toute la loi de l'archive.»<sup>95</sup> Du texte archive à l'archive brodée, mon travail est une tentative désespérée de saisir quelque chose de cette condition humaine, et vient s'ancrer dans les réflexions communes d'artistes et de chercheurs issus d'une société qui s'éloigne de ses morts, de sa réalité corporelle et de ses rites funéraires.

---

93 Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, op.cit., p.57

94 Jacques Derrida, *Mal d'archive*, op.cit, p.46

95 *Ibid.*, p.44

## CONCLUSION

Au départ ce document, s'est dressé le constat du tabou qui règne en Occident autour de la mort et du deuil. Il a été tout de suite question de l'espace cathartique que l'art devient en réponse à une société qui s'est éloignée de ses rites funéraires. Il m'a semblé indispensable de faire de l'archive et du textile les piliers de ma réflexion, car dans cette nécessité de théoriser ma pratique plastique, ils ont été les points de départ de la recherche dont ce document constitue l'aboutissement. C'est en effet un chemin que j'ai emprunté, de la trace à la trace, du document d'archive au texte brodé ; promenade à la recherche de quelque chose à cerner, d'une tombe à trouver, et au cours duquel j'ai analysé les travaux de nombreux artistes à l'image d'Angelucci ou de Boltanski. Si j'accorde que travailler la question de la mort dans l'art n'est pas une nouveauté, il me semble désormais pouvoir affirmer qu'il existe bel et bien une réaction, peut-être implicite, des artistes au changement de considération du deuil et de la mort dans la société occidentale. Dans une tentative, revendiquée ou non, de réappropriation de la mort, les plasticiens choisissent de prendre différentes positions. De l'évocation de l'organicité du corps dans le travail d'Emily Barletta ou Orlan à la monstration directe et frontale des cadavres déliquescents de Margolles ou Serrano, il semble qu'émerge un besoin global de retrouver l'image des corps dans une société où les défunts sont devenus des disparus, évanescents, que rien ne semble pouvoir remettre en contact avec leurs proches. S'est dressé le constat de l'usage grandissant de différents matériaux à la *survivance* bien particulière, de l'archive à la photographie qui fige les radiations sur la pellicule, du matériau textile aux techniques de broderie en passant par la gravure ou le texte, trace totale par essence depuis les débuts de l'humanité. Entre éternels retours à la tradition humaine, pouvoir décoratif, volonté d'enracinement dans des valeurs de transmissions et paysages visuels connus, au terme de cette réflexion, il est possible d'affirmer qu'aujourd'hui, différents plasticiens occidentaux aux héritages multiples, aux techniques différentes explorent des phénomènes pourtant similaires. On peut constater ainsi la récurrence de certaines thématiques dans leurs travaux : disparition et recherche documentaire sur le passé, accumulation d'objets, démarches de reconstitution ou de fragmentation, mise en péril de la matière – de sa matière corps - . Soit un ensemble de processus défiant la conception rectiligne du temps et l'intégrité de la matière, venant s'inscrire dans les lignées réflexives de théoriciens tels que Warburg ou Benjamin.

Il me tient à cœur de parler, comme ouverture de ce document, d'un événement survenu récemment, à l'Assemblée Nationale. Y a eu lieu un débat houleux sur la question du nombre de jours de congé accordés à un parent en cas de décès d'un enfant mineur. La proposition évoquée par Mr. Guy Bricout, rapporteur de la commission des affaires sociales, visait à allonger ce délai de



cinq à douze jours, et a été refusé par l'Assemblée. Cette sinistre anecdote n'est qu'un exemple, tristement révélateur, du rapport de notre société à la mort et de son peu d'intérêt pour la question du deuil. Dans un univers où les hommes sommes constamment poussés vers l'avant en dépit de leurs sentiments, il convient peut-être de s'interroger sur la disparition de ces temps de l'intime, de ces moments de pauses intérieures dont nous sommes privés par une société axée sur la productivité et qui, pourtant, semblent plus importants que jamais. Si ce qui gravite autour de la mort demeure et demeurera toujours une incertitude absolue, c'est en analysant les réactions des sociétés et des hommes par rapport à elle qu'il devient possible de comprendre les mécanismes mis en places par les artistes issus d'une société qui a instauré le silence autour de la mort et de l'expression du deuil. En ce sens, et au terme de cette réflexion, il est envisageable d'affirmer qu'à défaut d'une réelle prise en charge sociétale de la mort, l'art est devenu l'un des lieux cathartiques privilégiés pour l'expression du deuil en Occident.



## ANNEXES

## Entretien avec Sara Angelucci- 04/11/2019

retranscription de l'enregistrement audio.

*What was your first artistic contact with archive documents ?*

S.A. : I think the first time was... I was an undergraduate student, you know, I studied painting and drawing, and I also studied Art History. And my mother died when I was 27. And right now, I'm the age my mother was when she died. She was 57. And it was very, very difficult for me, she was very young, I was very young, and we were very good friends, very close. She got sick and died very quickly it was like a year and a half, of cancer. Then I went back to school. I had a degree in art history at that time, but I really wanted to do studio, so I went back to school. I was painting, and I thought I would make a painting of her, using this photograph.

The photograph was a picture of her, that was taken on board the ship, when she was immigrating to Canada. It's a beautiful image. And I found out later that they had photographers on board these ships ! With large format cameras and dark rooms, so passengers could come and have a formal picture taken on the ship while they were immigrating.

I love this picture because she's nowhere. You know, she's left the past behind, she doesn't know where she is coming to. She is in a suspended state. You know she was determined to go to Canada, she really really wanted to come. Her brother had come before her, and she said « you have to bring me, I really want to be there ! ». She is young, she was about, I think, 23 or 24 on the picture. She has such strength and determination in her eyes... I find this picture so amazing. And on the back, she wrote something.

*You made, by the way, a work about these writings on the back of pictures, called *Al Rivero*, don't you ?*

S.A. : Yes that's right ! But I think my work around archive really started when both of my parents passed away, because my dad passed two years after my mother. For me it was a big shock, and I had to think « how do I create my own history ? » which I never thought about. That's when archive really began to be a preoccupation, a necessity.

*What you say is very interesting, specially when we think about the work you did about your dad's wallet. I feel like it is almost like a detective work. It's searching little pieces of history and combine them to form a new image.*



S.A. : Yes, people have to be aware and conscious that memory is a subjective construct, which can be a great tool but also a very dangerous one.

*Your work seems to take its roots in death, and mourning. In France, the climate around death is very special, very taboo. How did you experience death and funerary practices, and how did it impact your life and your work as an artist ?*

S.A. : It's interesting, and I could say in Canada, it's probably the same, but I guess because of my Italian heritage, it's very different for me. For example, when I was a child, my grandparents lived with us, in Canada. They did not speak any English so at home my parents spoke Italian. My grandfather died when I was six. After that, my grandmother wore black. Forever. From head to toe. She embodied the fact of being a widow. Every Sunday we'd go to church and we'd go to the cemetery, to visit my grandpa. We lit a candle. And I saw my grandfather in his casket. I was six ! There is this big ritual, with women doing the rosaries... And I saw it. Catholic culture has its rituals, and that's how I came to encounter that.

In the series *Aviary*, I try to work on this notion of disappearance. I create chimeras between old photographs and extinct birds. Specially the passenger pigeon. They were all over North America, there were billions of them. They disappeared just because of hunting. In a fifty-year period they were wiped out. What happened was, they are called passenger pigeon because they fly in groups of so many individuals, and when they landed on a forest, they ate everything, all the seeds, all the plants, they were huge. And then, when there was nothing left, they would fly to another land, and eat everything again. At the beginning, people would shoot the large group, and it was OK because there was so many of them, but later, they developed techniques to capture a lot of them at the same time. They would kill the babies in the nests, and because the bird colonies couldn't grow back any faster, they were extinguished.

*For me, this work *Aviary* is about things that vanished, and by creating this new character, you create a new story around that. Maybe it's a way to make those things, that destroyed each other, make peace, by putting two antagonist pieces together to create a new one.*

S.A. : Yes, I think what I'm trying to do now in a lot of my works is to make a connection between us and nature. It might be a form of mourning too, I don't know but it's where I'm going now.

*Maybe it's a way to search roots through your art, to anchor yourself in something. We were*

*talking about mourning and how it is difficult to find the time today to mourn our deads, you have to go quick on that, you can't spend year crying. This « the show must go on » philosophy keeps us from the suffering, and the time we need to accept the disappearance. Maybe through art, artists are searching for those moments.*

S.A. : Yes I think so. And it's very interesting the study you have around rituals, because I am very interested in rituals. I think the way that nature started to come into my work around my sister really embodies that. Every anniversary of her death i do a ritual in nature, in the summer-time. It is very private, but i go into nature, i find flowers, i lite candles, i make something. One time for example, 3 or 2 years ago, i was in the very east part of canada, on an island very close to the ocean. Nature is so beautiful there, it's very wild, so rocky, there is whales... so at the anniversary of her death, I made a raft of wood, i wove all these flowers into it, and i have this little box with her ashes in it, and a candle, and i put it in the ocean and just watched it go away. I started to realise that there is something about reconnecting with nature that is very healing. And, i think, because nature regenerate itself, there is king of this metaphore, this idea of the cycle of life. Thing keep going on, life keeps going on, i find that in the way nature opereates. You know, i think that sometimes we follow our intuitions, that we search to create a ritual which we feel we have been deprived in a way. Art, in this case, i feel becomes necessary. You just have to be ready to do it.

## Entretien avec Nicolas Daubanes – 14/02/2020

Re transcription d'un enregistrement audio.

*Tu as beaucoup travaillé sur l'archive, qui est l'une des tes bases de travail principale. Saurais tu définir pourquoi tu utilises ce matériau ?*

N.D. : En fait ce qui m'intéresse c'est dans un premier temps proposer des œuvres comme des documents. Plus je vais dans le temps et plus je fais des expos, plus je rassemble des documents et je fais une histoire avec. Dessiner telle prison, tel espace, présenter tout ça au mur comme un document. Plus le temps avance et plus la liberté que je me donne, c'est de me servir d'archives comme vecteurs de narrations possibles que je dessine, que j'interprète. Dans mes deux dernières expositions personnelles, entre le FRAC PACA et ici, au palais de Tokyo, l'idée c'est de mélanger les temporalités. 1ère guerre mondiale, 2ème guerre mondiale, la commune... etc... de piocher des choses dans chaque époque pour raconter une histoire qui n'appartient plus à un temps précis. Ce qui est paradoxalement antinomique avec la question de l'archive, qui elle, appartient à un temps en particulier. Ce qui est intéressant c'est d'aller chercher ces archives pour raconter une histoire qui se détache finalement d'un temps déterminé.

*C'est intéressant ce que tu dis, et cela m'évoque bien sûr des historiens de l'art tels que Warburg qui ont beaucoup travaillé sur cette notion qu'on appelle la survivance. Cette notion m'amène à penser à Roland Barthes, qui dans La chambre claire fait le deuil de sa mère au travers de son image.*

N.D. : Pour le coup, le trait d'union entre l'archive et la mort va être extrêmement direct. Je travaille sur des questions de la révolte, de la prison... Un de mes amis me dit souvent en plaisantant « si tu travailles sur la révolte, c'est parce que tu n'acceptes pas le décès de tes parents, et ta santé fragile. ». Mais c'est assez vrai.

Tu sais, je travaille sur des documents à propos de la grande histoire, des faits très précis, mais quand tu prends chacun des travaux que j'ai réalisés individuellement, se dégage la question de retrouver un foyer, de construire une maison. Donc dans la question du deuil, je suis dans un processus de reconstruction d'un foyer en permanence. J'ai fait une clé, celle de la prison des Baumettes. J'ai fait un toit, en l'occurrence celui de la prison de Nancy, que je propose comme une assise, une aire de repos. J'ai fait une cuisine, des escaliers, j'ai fait des carreaux, et en ce moment je fais même des dessins sur verre, qu'on peut imaginer comme étant des fenêtres sur des paysages. Toutes les pièces que je fais rapportent à la construction d'un lieu qui fait réf

érence continuellement au foyer. J'ai fabriqué une bague en pierres agglomérées, en collaboration avec le CNRS céramique à Toulouse. Ces pierres je les aies ramassées dans des camps de concentration, dans des lieux d'exécution très précis. Mais pour moi, l'idée de la bague, c'est simplement l'alliance de mon père que je conserve dans un coffret. Ça fait partie de l'esthétique du foyer. Si j'avais à réaliser une rétrospective du travail réalisé ces dix dernières années, je penserais l'accrochage comme la construction d'une maison. C'est comme le travail sur la nourriture en prison. Je décompose mon foyer par des images et des documents que je vais chercher dans l'histoire.

*Je vais me permettre de prendre le contrepied de ce que tu dis pour orienter notre réflexion. Ces espaces dont tu parles, ce foyer en construction permanente, j'ai l'impression qu'ils demeurent des espaces en péril. Tu insères du sucre dans le béton pour le faire éclater, et il y a ces escaliers qui ne mènent nulle part... j'ai l'impression que cette maison dont tu parles, c'est un foyer fragmenté et compliqué à rassembler..*

N.D. : Comme le souvenir de quelqu'un qu'on a pas vu depuis très longtemps, ou qu'on ne peut plus voir. C'est une tentative de recherche, de souvenir. Bien sûr que cet espace impossible est présent. C'est pour ça que je m'étais intéressé au cours d'une série de dessins à Piranèse. C'était des copies de petites parties des dessins de Piranèse et je rajoutais un spectateur. J'avais pour habitude de dire que c'était des auto portraits, comme si j'avais ce besoin fondamental de me placer dans ces espaces impossibles où la circulation n'est possible que par le regard. Comme dans une exposition en fait.

En tous cas ce qui est certain, c'est que cette question du foyer est arrivée malgré moi.

Elle est présente dans le sens où la société ne permet pas aux artistes de travailler avec autre chose que ce qui est à leur portée. Et au final, on ne travaille qu'avec des choses qui sont de l'ordre du quotidien, qui appartiennent à la vie de tous les jours, parce que ce qu'on peut atteindre c'est justement ce qui provient de là. A part le dessin que j'ai réalisé avec de la poussière d'étoile, je n'ai pas l'impression de travailler avec des matériaux extraordinaires.

En tout cas ce qui est certain c'est que je ne serais pas artiste si il n'y avait pas eu le décès de mes parents, et si il n'y avait pas eu la recherche de la compréhension de ce phénomène. La recherche dans le document d'archive et les formes que je vais y trouver viennent simplement se poser à côté de ce que je ressens par rapport à tout ça.

Quand j'étais avec des détenus, que nous fabriquions de la nourriture de prison bizarre, avec ce que nous trouvions, j'y voyais un parallèle avec ma mère. Elle faisait ce qu'elle pouvait.

D'ailleurs, la prison n'est elle pas qu'une tentative permanente de recréer quelque chose de l'ex-



térieur ? Je l'ai fait en proposant aux prisonniers de réaliser des photos eux même, et la seule chose qu'ils prennent de manière récurrente, c'est la lumière, le jour, c'est le dehors.

*Cette idée de jour et de lumière, d'infinité donc, me pousse à vouloir parler du portrait que tu as réalisé de ta mère en poussière de météorite.*

N.D. : Oui. Ce qui est incroyable c'est que je n'ai jamais trouvé d'autre sujet de dessin avec ce matériau là. Ça ne pouvait être que ma mère. J'y ai réfléchi longtemps pourtant. Peut être que je trouverai autre chose. J'avais émis l'idée de faire mon chien aussi. J'ai une photo de lui assez belle, où il est très très vieux. Cette photo avait été exposée dans un centre d'art d'Albi qui perdait ses locaux. Ils faisaient une dernière exposition où ils demandaient 5 photos à tous les artistes qui avaient exposé au centre d'art d'Albi. Et j'avais envoyé cette photo. Le but était de laisser ces photos dans les locaux, qui sont aujourd'hui à l'abandon.

*Tu y es retourné ?*

N.D. : Oui. Et j'ai récupéré la photo.

*Penses-tu que si tu avais vécu dans une société où le rapport avec le deuil et la mort est différent, ton travail aurait été le même ?*

N.D. : Ce qui m'a fait devenir artiste, c'est que quand mes parents sont décédés, ils sont à un ou deux mois de finir de payer les traites pour leur maison, qu'ils payent depuis 25 ans. Je me suis instinctivement mis dans la position de refus absolu du monde du travail. Je me suis dit que je ne travaillerai jamais à l'usine. Jamais. Ça c'est sûr et certain.

*Tu avais quel âge ?*

N.D. : J'avais 19 ans. Et du coup, j'avais réfléchi à quels étaient les endroits possibles pour faire des choses qui allaient m'éclater. D'abord j'ai fait une prépa en décoration d'intérieur. Ensuite je suis allée au B.A. de Marseille. Pour moi le fait de faire de l'art, c'est ne pas appartenir au monde que mes parents ont subi. Mon travail se scinde en deux aspects, le premier dont je viens de te parler et le deuxième effectivement, motivé par cette question du deuil. Donc à moitié, je crois que mon travail n'aurait pas bougé. Je suis artiste par décision, pas par vocation. Le seul travail, si on peut dire, que j'ai fait quand j'étais aux Beaux Arts, c'était de vider des maisons

abandonnées et de revendre les objets sur des vides greniers. Mais la moitié de mon travail aurait bougé, je crois que tu as raison, et que si la société m'avait accompagné j'aurais vu les choses différemment.

*Tout ce que tu dis vient s'inscrire dans des schémas de lignées, de transmission... Ou d'aller contre l'ordre établi, ou de reconstituer quelque chose qui a été brisé dans cette continuité... Tu penses que ton travail parle aussi de transmission ?*

N.D. : Ah bien sûr. De toute façon je suis dans ce geste là. Il y a toujours une histoire dans ce que je travaille. L'art contemporain permet cette chose là.

*Mais alors qu'est ce qui fait que l'art contemporain est plus le terrain de cette expression là qu'un autre ?*

N.D. : C'est parce que c'est une quête de liberté absolue. On se revendique de l'art contemporain. C'est une revendication d'être artiste contemporain. La dénomination elle même est vague. C'est la définition même du lieu dans lequel tu peux faire tout et n'importe quoi. C'est ça que je trouve excitant. L'art contemporain me permet d'avoir un N° de Siret, un n° de sécu, et tout roule, parce que je me suis auto-proclamé artiste contemporain. Sans lui, je ne sais pas comment j'aurais fait. J'aurais magouillé, j'aurais été antiquaire... Oui, sans doute antiquaire.

*C'est drôle, tout ce que tu dis pouvoir faire en dehors de l'art, j'ai l'impression que ce ne sont que des alternatives à tout ce que tu fais déjà...*

N.D. : C'est pas faux, dans le sens où je me souviens que quand je récupérais des objets pour les vendre sur des vides greniers, il suffisait des fois de le recouvrir d'acrylique pour mieux les vendre. C'est aussi con que ça parfois et dans l'art aussi.

*Le fait que tu manipules sans arrêt et depuis toujours, les traces d'autres vies que la tienne, c'est très intéressant. Et tout ça, ça ne fait finalement que rassembler les gens, que ce soit dans les vides greniers ou dans les expositions. Peut être que ça rentre dans ta tentative de création de foyer ? Quand je t'ai vu à la galerie Maubert, tu étais constamment en train de parler avec les spectateurs, tout le temps en train de leur raconter des histoires. Tes oeuvres et ton attitude sont toujours celles d'un conteur, c'est mon impression.*

N.D. : Je vais te donner un truc complètement bête en exemple. Une fois je disais à Rebecca (*sa compagne*), en plus dans une situation totalement débile, que j'ai traversé la série *Game of Trone*, en me disant que c'était ultra divertissant, mais sans plus. Je regardais ça fatigué le soir, chez moi. A la fin de la série, tout le monde est réuni pour savoir qui va être le nouveau roi. L'un d'eux prend la parole et désigne l'enfant en fauteuil en disant qu'il rassemble tout le monde. En fait, il dit que ce qui les rassemble, c'est que ce mec va leur raconter des histoires, que ce qui rassemble tout le monde, c'est de partager des histoires. Je peux te dire que c'est le seul moment où j'ai vraiment ouvert l'œil. En me disant, c'est exactement ça. Si il y a quelque chose qui crée du liant, c'est le fait de raconter des histoires.

*Peut être que finalement, c'est cela que l'on fait dans un processus funéraire ? On raconte des histoires, on transmet la vie des autres ? Quand on raconte dans les enterrements des anecdotes sur la vie du défunt, le seul autre endroit où ce rituel se passe de manière aussi formelle, c'est aux mariages...Finalement, raconter la vie des autres c'est très important, et le conteur naît de ce besoin de passation.*

N.D. : Oui, et pour abonder dans ce sens là, je trouve intéressant de parler du *Damnatio Memore*. C'est une condamnation au temps de la Rome antique. Quand quelqu'un était déclaré coupable d'avoir commis une faute gravissime contre l'empire, on le condamnait à ce que sa mémoire soit effacée. Que son nom soit rayé de tous les documents, effacé de tous les textes. Un peu comme en Égypte ancienne. En ce moment j'aborde des choses de cet ordre là. C'est en train de s'amorcer.

## **Bibliographie**

### **Ouvrages généraux :**

- Afeissa Hicham-Stéphane, *Esthétique de la Charogne*, Paris, Dehors, 2018
- Agamben Giorgio, *Auschwitz, l'archive et le témoin*, Paris, Ed. Payot & Rivages, 2003
- Allen James et al., *Without Sanctuary, lynching photography in America*, Santa Fe, Twin Palms Publishers, 2000
- Almeida Ivàn et al., *Le corps et ses fictions*, Alençon, les Éd. de Minuit, 1983
- Anzieu Didier, *Le moi-peau*, Paris, Brocher, 1995
- Aragon Louis, *Aurélien*, Paris, Gallimard, 2015
- Ariès Philippe, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Age à nos jours*, Paris, Le Seuil, 2014
- Ariès Philippe, *Images de l'Homme devant la mort*, Paris, Le Seuil, 1983
- Artières Philippe, *Le dossier sauvage*, Paris, Gallimard, 2019
- Avrane Patrick, *Les faits divers : une psychanalyse*, Broché, 2018
- Barthes Roland, *Journal de deuil*, Paris, Le Seuil, 2016
- Bartes Roland, *La chambre claire, note sur la photographie*, Paris, Le Seuil, 1980
- Bataille Georges, *Les larmes d'Eros*, Paris, Pauvert, 1992
- Becker Annette et Debary Octave, *Montrer les violences extrêmes*, Paris, Creaphis Editions, 2012
- Benjamin Walter, *Je déballe ma bibliothèque, une pratique de la collection*, Paris, Ed. Payot & Rivages, 2015
- Benjamin Walter, *Paris capitale du XIXème siècle, le Livre des passages*. Paris, Éd. du Cerf,



2006

- Boltanski Christian et Christophe, *Personnes*, Paris, Ed. du Centre Pompidou, 2019
- Boltanski Christian, *Archives*, Paris, Actes Sud, 1989
- Calle Sophie, *Que faites-vous de vos morts ?*, Paris, Actes Sud, 2019
- Carol Anne et al. , *La mort à l'oeuvre, usages et représentation du cadavre dans l'art*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2013
- Chabot André, *Érotique du cimetière*, Paris, la Musardine, 2012
- Chalamov Varlam, *Mes bibliothèques*, Paris, Ed. Interférences, 2019
- Charlier Philippe, *Seine de crime*, Paris, Le Rocher, 2015
- Chateau Dominique, *Arts Plastiques: archéologie d'une notion*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1999
- Cioran Emile, *Précis de décomposition*, Paris, Gallimard, 1949
- Cobb Richard, *La mort est dans Paris: enquête sur le suicide, le meurtre et autres morts subites a Paris, au lendemain de la terreur, Octobre 1795-Septembre 1801, Vendémiaire an IV-Fructidor an IX*, Paris, Chemin vert, 1985
- Davvetas Démosthènes, *Joseph Beuys, La sagesse moderne*, Paris, Ed. Nicolas Chaudrun, 2013
- Denis-Morel Barbara, *Corps Recomposés, Greffe et art contemporain*, Presses Universitaires de Provence 2015
- Derrida Jacques, *Trace et archive, image et art*, Bry-sur-Marne, INA Editions, 2014
- Derrida Jacques, *Mal d'archive, une impression freudienne*, Paris, Galilée, 2008
- De Quincey Thomas, *De l'Assassinat considéré comme un des Beaux-Arts*, Domont, Gallimard, 1963

- Didi-Huberman Georges, *Écorces*, Paris, les Éd. de Minuit, 2011
- Didi-Huberman Georges, *Éparses, voyage dans les papiers du ghetto de Varsovie*, Paris, les Ed. de Minuit, 2020
- Didi-Huberman Georges, *La ressemblance par contact: archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, les Éd. de Minuit, 2008
- Didi-Huberman Georges, *Mémoire de la peste: le fléau d'imaginer*, Paris, C. Bourgois, 1983
- Didi-Huberman Georges, *L'image survivante ; Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Ed. de Minuit, 2002
- Delga Jacques et al., *Face à la Mort*, Paris, MA Editions, 2018
- Durigon Michel, *Petit traité de médecine légale*, Paris, Fage Editions, 2019
- Farge Arlette, *Le goût de l'archive*, Paris, Le Seuil, 2013
- Farge Arlette, *Le bracelet de parchemin, l'écrit sur soi au XVIIIème siècle*, Paris, Bayard, 2014
- Farge Arlette, *Effusion et tourment, le récit des corps, Histoire du peuple au XVIIIe siècle*, Paris, Odile Jacob, 2007
- Flaubert Gustave, *Madame Bovary*, Paris, Gallimard, 1936
- Foucault Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969
- Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Flammarion, 1966
- Guillon Eric, *Guillotiné, les carnets du bourreau Deibler 1890-1931*, Paris, La Manufacture de Livres, 2019
- Hillairet Jacques, *Les 200 cimetières du vieux Paris*, les Ed. de Minuit, 1958
- Jankélévitch Vladimir, *La mort*, Paris, Champs essais, 2017

- Kaenel Philippe et al., *Dernière Danse, l'imaginaire macabre dans les arts graphiques*, Strasbourg, Ed. des Musées de Strasbourg, 2016
- Kaute Wilfried, *Murder in the city, New York 1910-1920*, New York, Thomas Dune Books, 2016
  
- Koudounaris Paul, *Trésors des Catacombes*, Paris, Ed. de la Martinières, 2013
  
- Kristeva Julia, *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980
- Kristeva Julia, *Visions Capitales, Arts et rituels de la décapitation*, Paris, Ed. de la Martinière, 1998
  
- Lambert Stéphane, *Visions de Goya, l'éclat dans le désastre*, Arléa, Paris, 2019
  
- Laqueur Thomas W., *Le travail des morts, une histoire culturelle des dépouilles mortelles*, Paris, Gallimard (pour la traduction française), 2018
  
- Laurens Camille, *Philippe*, Paris, Gallimard, 2001
  
- Le Guay Damien, *Qu'avons-nous perdu en perdant la mort?*, Paris, Cerf, 2003
  
- Mallarmé Stéphane, *Œuvres complètes. Vol. 1.*, Flammarion, 1983
  
- Marcireau Jacques, *Rites étranges dans le monde*, Paris, Robert Laffont, 1985
  
- Mohen Jean Pierre, *Les rites de l'au-delà*, Paris, Odile Jacob, 1995
  
- Muxel Anne, *Individu et mémoire familiale*, Paris, Hachette, 1996
  
- Prato Dolores, *Brûlures*, Paris, Allia, 2000
  
- Ortega y Gasset José, *L'Histoire comme système*, Paris, Allia, 2016
  
- Rogiez-Thubert Perrine, *L'aveu des indices, manuel de thanatologie*, Paris, Payot et Rivages, 2019
  
- Roudaut Jean, *Les dents de Bérénice, essai sur la représentation et l'évocation des bibliothèques*, Paris, Deyrolle Editeur, 1996
  
- Salvatore Schiffer Daniel, *Traité de la mort sublime, l'art de mourir de Socrate à David*

Bowie, Paris, Alma, 2018

- Tenenti Alberto, *La vie et la mort à travers l'art du XVe siècle*, Paris, Allia, 2018
- Thompson Jerry L., *Pourquoi la photographie nous importe*, Paris, L'Arche, 2014
- Verne Jules, *Vingt mille lieues sous les mers*, Paris, Bibliothèque d'Education et de Récréation, 1871
- Verstraten Philippe, *Le soi et la mort incarnés*, Paris, Ed. Osiris, 1993
- Warburg Aby, *Atlas Mnemosyne*, Madrid, M. Warnke, Akal, 2012.
- Wittkop Gabrielle, *Le nécrophile*, Paris, Éditions Verticales, 2001

#### **Dictionnaire :**

- *LEXIS, dictionnaire de la langue française*, Paris, Librairie Larousse, 1975

#### **Articles :**

- Barrière Jean-Paul, *Les veuves dans la ville en France au XIXème siècle, image, rôles, types sociaux*, Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest [en ligne], 2007
- Doussert Christine, *Paraître du deuil, d'un lieu à l'autre. Les veuves en Midi toulousain au XVIIIème siècle*, Apparence(s) [en ligne], n°4, 2012
- Ferreira Zacarias Gabriel, *Introduction : quel concept pour l'art des archives ?*, Presses universitaires de Vincennes, n°25, 2017
- Foray Michel, *Anette Messenger, collectionneuse d'histoires*, Art Press, n°147
- Hatat, Brigitte. *Entretien avec Orlan*, L'en-je lacanien, vol. no 3, no. 2, 2004, p. 165-184
- Iborra-Sanchez Corinne, *Sur le fil, entre le dire et la couture*, Cahiers de littérature orale [en ligne], INALCO, 2010
- Lemmens Kateri, *Chien de Melbourne et autres histoires de passage*, Contre-jour, N°10, p. 117-130, Automne 2006

- Letellier-Willemin Fleur, *Les textiles funéraires, des objets archéologiques à part entière*, ArchéOrient Le Blog, [en ligne], 27 janvier 2017

- Vadé Yves, *Coupes, broderies et déchirures, Ecritures discontinues* [en ligne], Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 1993

### **Catalogues d'exposition :**

- Descatoire Christine, *L'art en broderie au Moyen-Âge*, catalogue d'exposition, Paris, Musée de Cluny, Ed. de la réunion des musées nationaux, 2019

- Cohen Michèle et Goyet Jean-François, *Langue de coton*, catalogue d'exposition, Paris, 2015

- From the picture press, catalogue d'exposition, New York, The Museum of Modern Art, John Szarkowski, 1973

- Salet Francis, *Chefs d'oeuvre de la tapisserie du XIVème au XVIème siècle*, catalogue d'exposition, Paris, Edition des musées nationaux, 1973

- Vilaire Patrick, *Réflexion sur la mort*, catalogue d'exposition, Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Actes Sud, 1997

### **Thèses :**

- Tali Gail, *Image vraie et régime de visibilité, la peinture face à l'archive et l'histoire*, thèse de doctorat en arts plastiques, Université Paris 1, 2020