



HAL
open science

Réminiscences du corps absent : une mémoire incarnée par fragments

Alice Lozay

► **To cite this version:**

Alice Lozay. Réminiscences du corps absent : une mémoire incarnée par fragments. Sciences de l'Homme et Société. 2020. dumas-04069221

HAL Id: dumas-04069221

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04069221>

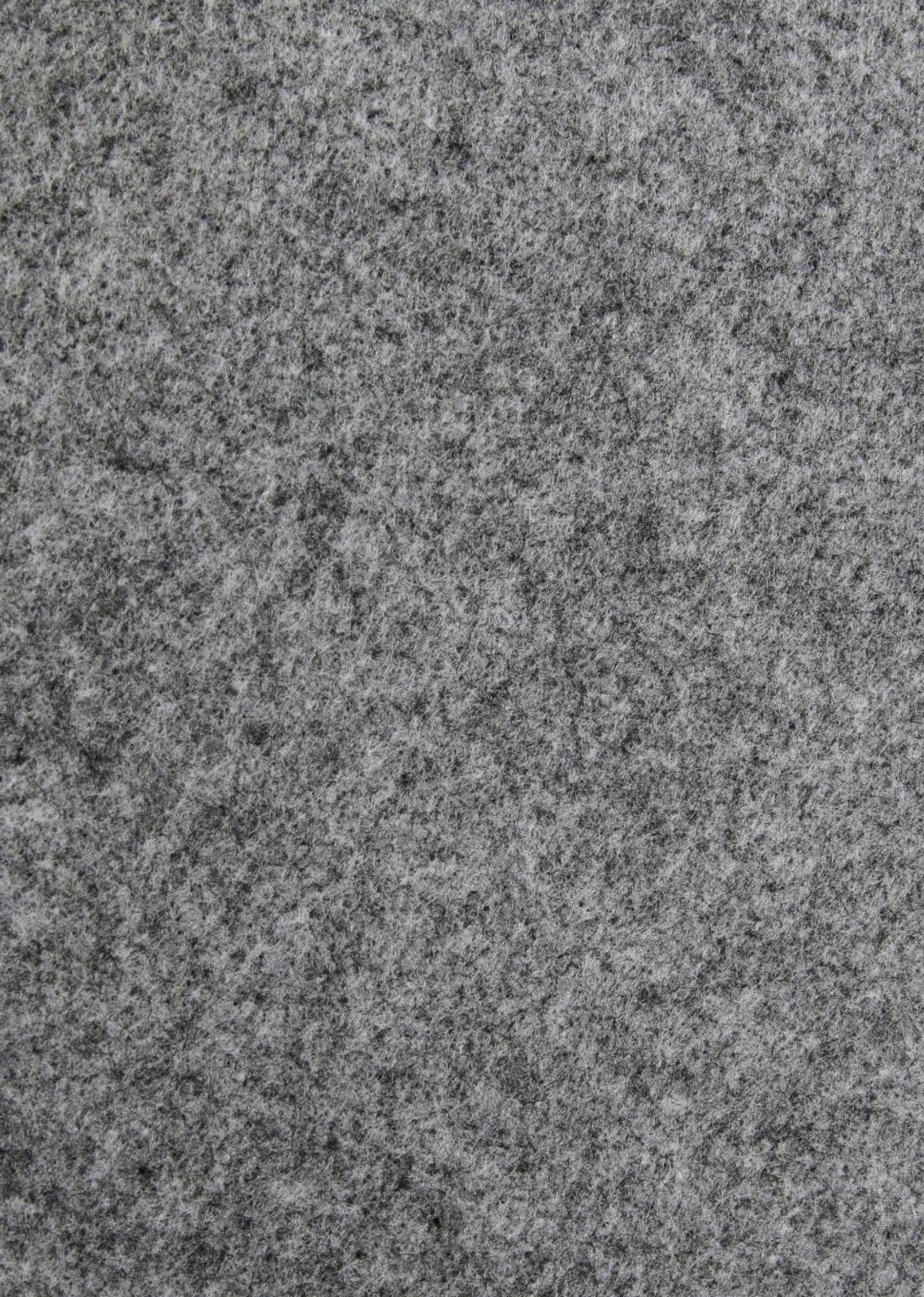
Submitted on 14 Apr 2023

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License



Université de Picardie Jules Verne



Réminiscences du corps absent : une mémoire incarnée par fragments

par Alice Lozay

Mémoire de Master recherche Arts-plastiques

sous la direction de Madame Élisabeth Piot,
Maître de conférences en arts et sciences de l'art – Spécialité Arts-plastiques

Mémoire soutenu le 09 juillet 2020 devant un jury constitué de Madame Lise Lerichomme, Maître de conférences en arts et sciences de l'art – Spécialité arts-plastiques et Madame Élisabeth Piot, Maître de conférences en arts et sciences de l'art – Spécialité arts-plastiques, à l'UFR des Arts d'Amiens.

Avant-propos

Dans le monde que nous connaissons actuellement, en constant mouvement et dans lequel les choses vont très vite (l'information, la communication, les déplacements), tout semble de plus en plus dématérialisé, sans substance. Nos objets paraissent tous remplaçables et ce, rapidement. Nos photographies et nos vidéos, ces enregistrements du réel, se font de manière numérique. Elles sont greffées, invisibles, sur des circuits électroniques enfermés dans des objets en plastique. L'Homme garde, accumule ces données immatérielles, même ce qui ne compte pas (photographies loupées, inutiles, doublons). Pour autant, il y a des choses que l'ordinateur ne peut contenir, car le souvenir nécessite une substance sensible, matérielle, un support tangible pour s'exprimer de manière significative. La mémoire humaine est fragile et fuyante. Il arrive qu'elle s'étiole, bien souvent avec le temps, au fil des années qui s'écoulent et la traînent avec elles. Ce que permet de conserver l'ordinateur semble bien loin du réel et sera toujours virtuel, perçu à travers l'écran, derrière les pixels. Comment se souvient-on des choses ? Est-ce que le souvenir dure ? Quelles formes prend-il ? Qu'est-ce qu'il reste de nous une fois que nous ne sommes plus là ?

Ces interrogations me sont apparues et ont mûri en moi au travers de mes expériences professionnelles en tant qu'aide-soignante en EHPAD (Établissement d'Hébergement pour Personnes Âgées Dépendantes) et en Centre Hospitalier, au Service des Soins Palliatifs (2015-2018). Ces expériences m'ont amenée à être confrontée au corps vieillissant, à la mort et au deuil. Elles m'ont aussi appris à percevoir les moindres signes de vie, aussi simples soient-ils ; les moindres signes de persistance d'une présence, et à y prêter attention, à y voir du « beau ». Ce rapport au corps, au temps qui passe et à la fin de vie, a inconsciemment fait germer en moi des questionnements sur ce qui persiste, sur ce qui reste, sur ce qu'on laisse de nous, notamment à nos proches. Ce n'est qu'à l'issue de cette étude que ces expériences me sont apparues comme étant potentiellement à l'origine de mes préoccupations plastiques.

Remerciements

En premier lieu, j'adresse toute ma gratitude à Madame Élisabeth Piot, ma directrice de recherches, qui m'a guidée et encouragée avec bienveillance durant ces deux années de travail. Merci pour sa sincérité et son implication.

Mes remerciements s'adressent également à Madame Lise Lerichomme, qui a accepté de me lire et de faire partie du jury de ma soutenance. Merci également pour ses conseils avisés et sa disponibilité enthousiaste.

Je remercie l'ensemble de l'équipe pédagogique de l'UFR Arts d'Amiens pour la qualité des enseignements dispensés durant mes cinq années de scolarité. Merci à l'équipe administrative pour le dévouement et la bienfaisance dont elle fait preuve.

J'adresse mes sincères remerciements aux artistes ayant accepté de me recevoir et d'échanger avec moi à propos de leur démarche : Françoise Carré, Anne Bothuon, Pascale Drivière.

Enfin, ma reconnaissance va à ma famille, mes proches et amis.

Merci à Marie et Romane pour leur aide considérable et leurs conseils précieux.

Un grand merci à mes parents et à mon frère pour leur soutien inestimable, leur confiance et leur présence si nécessaire.

J'adresse ma gratitude à Zéphyrion pour son soutien de tous les instants. Merci de m'avoir épaulée et de croire en moi.

Merci à ma grand-mère pour son amour, pour les beaux souvenirs qu'elle m'a laissés et pour cet intérêt pour le fil et le textile qu'elle m'a transmis. Elle façonne encore aujourd'hui, et chaque jour un peu plus, ma recherche et la femme que je suis.

Résumé

Le présent mémoire interroge les différentes formes au travers desquelles le souvenir et la mémoire s'incarnent. Il s'agit de mettre en lumière les supports sur lesquels le passé se greffe pour continuer à exister dans le présent. Le travail se porte en premier lieu sur l'étude des pratiques artistiques réinvestissant le corps, tant par le biais du moulage que par le fragment-relique. Ces démarches semblent éminemment convoquer les notions de présence et d'absence, les mêmes que l'on retrouve au travers des objets et effets personnels. En effet, ces derniers ne constituent pas le corps de la personne à qui ils ont appartenu, ils en sont l'évocation, la survivance dans le monde présent. Le vêtement, par sa proximité intime avec l'humain et le corps, apparaît comme un objet particulièrement investi et habité. En ce sens, il s'avère constituer un support de mémoire potentiellement puissant.

Ce travail s'attèle à percevoir en nos objets quotidiens - que l'on ne voit plus, que l'on ne remarque plus - le réceptacle de notre présence et de nos souvenirs, les ruines et vestiges qui survivront à nos corps.

Mots-clés

Mémoire – Souvenir – Réminiscence – Présence – Absence – Corps – Objets – Vêtement

Sommaire

Introduction	2
I- Mémoire du corps : le corps relique	6
1) Empreintes	7
1.1. Donner forme à l'absence	7
1.2. Le corps-matrice et l'enfant charnel	12
1.3. Enveloppes corporelles	14
2) Restes corporels	21
2.1. Du corps dans la poussière	22
2.2. Cheveux et poils	25
2.3. Collection de soi	28
2.4. Familier étrange	30
II- Restes mnémoniques, effets personnels et reliques	34
1) Les intérieurs – Habiter à travers l'objet	34
1.1. Les espaces non-habités de Thomas Ruff	35
1.2. Le besoin d'une maison : « retour aux origines »	37
1.3. Appropriation de l'espace par les effets personnels	39
1.4. Une « chambre à soi »	41
2) Des objets habités	50
2.1. La dimension métonymique des objets	51
2.2. L'objet-relique	52
2.3. L'objet-rituel, l'objet personne	54
2.4. La Madeleine de Proust	58

3) Fragilité et persistance du souvenir	62
3.1. Disparition	62
3.1.1. <i>Disparition des objets</i>	63
3.1.2. <i>Disparition de la figure</i>	65
3.1.3. <i>Entre apparition et disparition</i>	70
3.2. Conservation	74
3.2.1. <i>Conservation des objets personnels</i>	75
3.2.2. <i>Conservation des traces</i>	81
3.2.3. <i>Conservation vaine</i>	83

III- Le potentiel expressif du vêtement : récepteur et langage86

1) Vêtement-corps	88
1.1. Le devenir-peau du vêtement	88
1.2. Du vêtement au corps	90
1.3. Du corps au vêtement	93
1.4. Du vêtement au corps social	96
2) Vêtement-maison	100
2.1. Le vêtement comme extension de la sphère domestique	101
2.2. Refaire son « habitacle personnel »	104
3) Vêtement et mémoire	109
3.1. Vêtements tachés	110
3.2. Mémoire de la grande Histoire et de petites histoires personnelles	116

Conclusion	123
Bibliographie	127
Webographie	132
Index des noms propres	133
Annexes	135

Introduction

Dans
Un vêtement vide
Une vieille photographie
Une porte fermée
Un vase vide et
Des yeux clos

L'absence est attendue¹

« Les plaisirs de la jeunesse reproduits par la mémoire sont des ruines vues au flambeau »² écrit François-René de Châteaubriand en 1850, dans Les Mémoires d'outre-tombe. Cette phrase souligne sensiblement l'impossibilité d'accéder pleinement à la mémoire et met en avant le fait que celle-ci ne puisse être perçue que de manière lacunaire. Nombre d'artistes ont questionné, par leurs travaux, la fuite du souvenir, tantôt en évoquant la disparition, tantôt en mettant en œuvre la conservation, la préservation. Certains d'entre eux tentent même de reconstruire, fragment par fragment, l'histoire de leur passé ; comme assemblant, une par une, les pièces d'un puzzle défait par le temps. C'est le cas des démarches artistiques contemporaines relevant de la « mythologie individuelle », telles que celles de Christian Boltanski ou encore de Louise Bourgeois qui témoignent selon Magali Nachtergaele, d'un « processus d'individualisation du mythe »³. L'artiste place en effet sa propre figure et sa propre histoire au cœur-même de sa démarche. Ce type de démarche autobiographique, particulièrement développée dès les années 1960, s'articule entièrement autour du vécu personnel de l'artiste et de la manière dont il peut être restitué sensiblement par le biais des œuvres. C'est ainsi le moyen d'écrire ou de réécrire son histoire et de la partager, parfois en interpellant la mémoire des spectateurs et en interrogeant, ainsi, la mémoire collective. La dénomination de « mythologie individuelle » se répand dans le monde de l'art en 1972, lorsque Harald Szeemann, alors commissaire d'exposition, nomme toute une section de la 5^{ème} Documenta de Cassel ainsi.

¹ Extrait de mon écrit Absence, à retrouver dans le recueil *Banalités subjectives* (2020), p.3

² CHATEAUBRIAND (de) François-René, *Les Mémoires d'outre-tombe*, Livre XII, (1ère édition 1850), Jean-Paul Clément, Paris, Gallimard, 1997, p.730

³ NACHTERGAEL Magali, « L'émergence des mythologies individuelles, du brut au contemporain », *Les Mythologies individuelles : la nouvelle culture du moi*, Lille, 2012 [en ligne] <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00975924/document> (Consulté le 10 mars 2020)

Celui-ci dévoile en 1974 une exposition personnelle intitulée « *Grossvater : Ein Pionier Wie Wir* », consacrée à son grand-père qui était coiffeur. Celle-ci semble marquer, à mon sens, une rupture dans le milieu artistique pour deux raisons indissociables : son sujet est exclusivement personnel et centré sur une seule personne et sur l'histoire de sa vie ; et l'exposition a lieu dans le propre appartement de Szeemann, à Berne, en Suisse. D'une part, il invite le spectateur à entrer chez lui et place donc son espace domestique en posture d'espace public d'exposition, faisant ainsi tomber des barrières physiques. D'autre part, il donne à voir une sorte de musée de la vie de son grand-père à travers les objets qui lui ont appartenu, brisant ainsi des barrières psychiques en ce sens qu'il nous permet d'accéder à une part de sa vie personnelle. Ce sont ici l'intimité et la mémoire individuelle et personnelle qui sont mises en œuvre.

Il est intéressant de remarquer comme, dans cette exposition, le portrait de l'homme et du coiffeur qu'était le grand-père de Szeemann, se dessine par fragments, au travers de ses objets et effets personnels. Ces derniers, ici, ne sont plus utilisés pour ce qu'ils sont, mais montrés pour signifier la personne à qui ils ont appartenu et le souvenir auquel ils renvoient. Ils sont la « survivance » - pour reprendre le terme d'Aby Warburg – du passé dans le monde présent. Aby Warburg utilisait ce terme, sur lequel toute son approche anthropologique de l'art s'est articulée, à la fin du XIX^{ème} siècle, pour désigner les traces encore présentes d'une culture dans une autre, son influence notable. Ici, nous réemployons le terme de *survivance* pour signifier les traces qui restent du passé (d'un corps absent, d'un événement vécu, d'un sentiment). Le terme allemand originel de la survivance est « Nachleben », une association du verbe « Leben » (*vivre*) et du mot « Nach » (*après*), qui signifie littéralement : ce qui vit après. La survivance est donc ce qui survit, ce qui persiste et résiste au temps.

L'accumulation des objets familiaux effectuée par Szeemann renvoie inévitablement à l'absence de son grand-père : il n'est plus là, mais ses objets sont ce qui reste de lui ; ils sont sa *survivance*. Ces objets, soigneusement déposés dans toutes les pièces de l'appartement, sont comme dans l'attente d'un corps pour les réactiver, les actionner, les manipuler. L'absence est toujours attente. Elle est une sorte de pause de la présence, un temps latent, suspendu ; une invitation au souvenir. L'absence invite presque automatiquement à se souvenir de la présence, elle convoque la mémoire, la « mémoire pure »⁴, pour reprendre le terme d'Henri Bergson. Dans Matière et mémoire (1939), il distingue en effet la *mémoire d'habitude* (mémoire réflexe, intrinsèquement liée au corps mais qui n'enregistre pas de souvenirs mentaux), de la *mémoire*

⁴ BERGSON Henri, *Matière et mémoire*, (1ère édition 1939), Paris, Presses Universitaire de France 2012, p.254

pure, celle de la pensée, qui enregistre « sous forme d'images-souvenirs tous les événements de notre vie quotidienne à mesure qu'ils se déroulent »⁵. La mémoire serait donc la trame composée de nos souvenirs, qui, liés entre eux, en constitue le maillage. Cependant, il arrive que cette trame soit irrégulière, discontinue, il arrive qu'elle s'use, se troue, se déforme⁶. La mémoire humaine, fragile, s'étiole avec le temps. Le souvenir fonctionne par *revenances*, ces échos flous voire insaisissables du passé dans le présent.

Le passage du temps, inévitablement, altère les images mentales que nous gardons d'une personne, d'un évènement, ou encore d'une période. Il ne reste de ça que des réminiscences plus ou moins fortes, plus ou moins précises, plus ou moins stables, mais qui, toujours, nous glissent entre les doigts au moment où nous pensions les avoir bien saisies. Cette fragilité du souvenir, sa disparition graduelle et la peur de l'oubli, semblent avoir été les préoccupations de nombre d'artistes, de Christian Boltanski à Oscar Muñoz en passant par Sophie Calle pour ne citer que les plus connus. Ces réflexions s'établissent notamment au travers d'interrogations sur son propre corps et sur son aspect éphémère, « périssable ». Que reste-t-il de nous quand nous ne sommes plus là ? L'art, la création, autrement dit le fait d'ajouter quelque chose au monde (un objet, une forme, une accumulation de matière), semble avoir été une réponse pour certains, un recours pour laisser une trace de soi et s'interroger sur ce qui persiste, sur ce qui fait signe d'un corps passé.

Ainsi, l'ensemble de ce travail s'attèle à rechercher les formes au travers desquelles s'incarne le souvenir. Il s'agit de mettre en lumière les supports possibles de mémoire et la manière dont ils renvoient au corps absent.

Dans mon poème Grand-mère (2020), je procède à l'énumération de choses dans lesquelles le souvenir de ma grand-mère est ancré : « dans le collier que je porte autour du cou », « dans les vêtements troués que tu m'as rapiécés », « dans le gâteau au yaourt », « dans le visage et les yeux de maman »⁷, ... Cet écrit me semble symptomatique du caractère éminemment fragmentaire de la mémoire. Celle-ci paraît se manifester au travers de petites choses du quotidien, et notamment par le biais des supports tels que le corps lui-même, les objets et plus particulièrement le vêtement.

⁵ *Ibid.*

⁶ J'interroge notamment la trame textile en regard de la trame de nos vies, dans un travail plastique d'impression à l'encre sous presse intitulé *Trames*. Se référer pour cela à l'avant-propos du recueil *Banalités subjectives* (2020) et aux visuels présents tout au long de l'ouvrage.

⁷ LOZAY Alice, « Grand-mère » dans *Banalités subjectives*, Pumbo, 2020, p.10

L'étude se portera en premier lieu sur la mémoire du corps et sur la manière dont il est réinvesti en tant que support de mémoire au cœur de démarches plastiques. Nous interrogerons d'abord l'hypothétique charge symbolique d'une présence passée du corps dans le processus de l'empreinte. Il s'agira ensuite d'extraire les préoccupations humaines qui se jouent derrière l'utilisation, notamment dans mon travail plastique, du fragment corporel comme relique.

Au-delà du seul corps, les objets semblent être des supports importants de mémoire. Dans cette partie de l'étude, l'appropriation des espaces intérieurs par l'humain sera interrogée. Nous questionnerons le caractère *a priori* rassurant de la présence de l'objet dans un espace. À ce moment, nous émettons l'hypothèse que les relations que l'Homme noue avec ses objets, insoupçonnées et parfois puissantes, font de ces derniers des objets « habités », comme investis d'une « aura » qui résonnera encore après la disparition du corps. Ces questionnements s'incarnent, dans ma démarche plastique, par l'emploi d'objets dotés d'une charge symbolique, pouvant être perçus comme l'incarnation de la personne ou du souvenir auquel ils renvoient. Les démarches artistiques de conservation et de préservation seront ainsi étudiées, aux côtés de celles qui, *a contrario*, interrogent la disparition, l'effacement, l'oubli, comme pour mettre le doigt sur l'évanouissement graduel de la mémoire.

Enfin, le présent travail s'attèlera à l'étude du vêtement comme l'un des supports mémoriels le plus sincère, le plus proche du réel et le plus signifiant. Celui-ci semble, *a priori*, partager des caractéristiques communes d'une part avec la peau humaine, d'autre part avec son habitat, sa demeure. J'interroge, dans mes travaux plastiques, la capacité du vêtement à se faire « réceptacle » de traces de vie. Je l'envisage comme la surface qui, maculée par les taches et par l'usure, incarne la présence du corps par signes. Les notions de « moi-peau » de Didier Anzieu et d'« objet transitionnel » de Donald Woods Winnicott seront mobilisées et mises en regard du vêtement et de ses propriétés textiles.

I- Mémoire du corps : le corps relique

Le corps, cet « ensemble des parties matérielles constituant l'organisme »⁸, est ce qui constitue l'individu de manière matérielle : son squelette, ses organes, mais aussi son enveloppe charnelle, ses phanères (cheveux, poils, ongles). Le corps, véritable support matériel (en opposition à l'esprit, immatériel), est ce qui lui permet de vivre, d'exister, de se déplacer, d'interagir. Il est le compagnon de toute une vie, nous porte et nous supporte ; il passe les années et change au fur et à mesure qu'elles défilent. Chéri, détesté, soigné, délaissé, il subit, reçoit et enregistre tout : la joie, la peine, la douleur, la maladie, le plaisir, ... Le corps est comme une enveloppe sensible qui renferme et protège nos souvenirs, parfois même ceux que nos cerveaux passent sous silence.

À partir des années 1960 essentiellement, le corps *réel*, vivant, devient le matériau-même de certaines propositions artistiques, notamment au travers de la performance. Depuis des siècles seulement représenté picturalement sur une toile, il se voit intégré vivant, pour ce qu'il est, au cœur des œuvres. Cette introduction du vivant dans l'art, de la matière humaine organique, enclenche une redéfinition de l'œuvre d'art et en élargit les possibilités.

Il est à remarquer comme les artistes dont la pratique s'articule autour de la notion de mémoire, s'intéressent aux signes du souvenir, aux signes de la présence passée, à ce qu'il reste de nous. Ainsi, certains d'entre eux vont se saisir de ces questionnements en tentant d'y répondre par le biais de la matière corporelle. Il est alors possible de considérer que le souvenir puisse s'incarner au travers du corps, et que cette matière organique puisse renvoyer à une présence, à celle d'un corps passé. Il semblerait que deux manières principales d'opérer se distinguent : le recours au fragment réel du corps et le processus d'empreinte. Quand l'un propose de réinvestir des signes palpables, tangibles, de la matière corporelle elle-même (cheveux, ongles), l'autre semble en constituer seulement la trace, la présence indicielle et en creux.

⁸ Définition du CNRTL : <https://www.cnrtl.fr/definition/corps/> (Consulté le 4 mai 2020)

1) Empreintes

Georges Didi-Huberman définit le processus d’empreinte comme le fait de « produire une marque par la pression d’un corps sur une surface »⁹. L’empreinte induit donc un contact, une pression qui laisse une marque imprégnée dans la surface au point de la modifier dans sa forme. Elle nécessite, dans un premier temps, ce que Didi-Huberman nomme un *substrat*, c’est-à-dire un support sur lequel cette marque puisse s’imprimer (sable, plâtre, tissu...). Dans un second temps, elle requiert une action, un geste qui la fasse apparaître et qui *atteigne* le support, par « pression » ou par simple « contact »¹⁰. Enfin, et dans un dernier temps, il y a *empreinte* lorsque, de ce procédé, résulte une marque « en creux ou en relief »¹¹.

L’empreinte est donc le témoin *charnel* du passage d’un individu ou d’une chose. Pour que cette présence s’enregistre *sur* et *dans* une surface, une proximité tactile et presque intime est nécessaire.

1.1. Donner forme à l’absence

Dans son installation *The Life and Death of a Relationship* (2007), Sue Law s’intéresse au processus de l’empreinte. Celle-ci enregistre la forme produite par deux corps allongés dans un lit, en taille réelle : par le biais du plâtre, elle capte le moindre pli du drap, les reliefs et courbes du corps. L’installation nous donne à voir l’empreinte en relief de ces deux corps, mais aussi la marque en creux laissée par leur tête sur l’oreiller (Fig.1). Les éléments sont disposés à la verticale, de telle façon que le spectateur les appréhende de manière frontale. L’ensemble interroge l’absence du corps, du moins sa présence passée. Le plâtre s’est façonné sur la substance corporelle, sur le corps présent, et, dans une sorte de *continuum*, prolonge cette présence malgré sa disparition matérielle.

⁹ DIDI-HUBERMAN Georges, *La ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte*, Paris, Les éditions de Minuit, 2008, p.27

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*



Fig. 1 : Sue Law, *The Life and Death of a Relationship*, 2007. Plâtre, couverture, draps, bois, env. 160 cm x 200 cm x 50 cm. © Sue Law

Cette installation, à mon sens, fait écho à l'œuvre *All*, réalisée la même année par Maurizio Cattelan. Ce dernier semble y réactualiser la figure du gisant, au travers de neuf sculptures en marbre déposées au sol. Celles-ci figurent des corps recouverts de draps blancs, évoquant presque immédiatement la mort, et qui semblent faire référence à une période de son adolescence, durant laquelle il travaillait dans une morgue de Padoue en Italie. Là où le gisant, sculpture funéraire de l'art chrétien (majoritairement associée à l'iconographie médiévale), apparaît le corps et le visage découverts, le *gisant* de Cattelan, lui, est caché de la tête aux pieds, comme emballé dans ce qui semble être un drap. Le corps est très nettement suggéré par l'anthropomorphisme du tissu, qui en laisse deviner les courbes (Fig.2). Ce terme de « deviner » est lourd de sens dans le cas de travaux sur l'empreinte. En effet, cette dernière témoigne toujours d'une présence qui n'est déjà plus là lorsqu'on l'observe, qui se dérobe à nous au premier regard. Les formes dévoilées par l'empreinte ne sont plus l'objet qui a été « emprunté »

pour la réaliser, mais elles en sont l'évocation, le « présent réminiscent »¹², pour reprendre les termes de Pierre Fédida. Les sculptures de Maurizio Cattelan, en marbre, viennent figer de manière pérenne cette présence passée. Elles captent un état fugace, un moment juste provisoire, pour l'éterniser. Cette disparition du corps empreinté est inévitable : intrinsèque au processus de création de l'empreinte, elle est la condition *sine qua non* à son apparition. Georges Didi-Huberman le souligne :

Pour qu'une empreinte de pas se produise en tant que processus, il faut que le pied s'enfonce dans le sable, que le marcheur soit là, au lieu même de la marque à laisser. Mais pour que l'empreinte apparaisse en tant que résultat, il faut aussi que le pied se soulève, se sépare du sable et s'éloigne vers d'autres empreintes à produire ailleurs ; dès lors, bien sûr, le marcheur n'est plus là.¹³



Fig.2 : Maurizio Cattelan, *All*, 2007. Neuf sculptures en marbre blanc de Carrara, 30 x 100 x 200 cm chacune. Vue d'exposition à la Kunsthaus Bregenz en 2008 (Autriche). © Zeno Zotti

¹² Pierre Fédida, « Passé anachronique et présent réminiscent » (1985), cité par Georges Didi-Huberman, *Ibid.* p.13

¹³ *Ibid.* p.309

Toute la démarche plastique de Judith Avenel s'articule autour de ces interrogations, par le biais de la pratique du moulage. Elle réalise de 2002 à 2012 une série de bustes féminins. L'œuvre qui en résulte, intitulée *Entropie*, s'attèle à observer les différents états à travers lesquels le corps féminin peut passer, au fil du temps. Le moulage, effectué sur de vrais corps, enregistre la singularité de chacun d'entre eux. Puisque, comme l'écrit Georges Didi-Huberman, l'empreinte « passe directement de matière à matière »¹⁴, elle renvoie au corps sur lequel elle s'est formée dans une sorte d'immédiateté. L'empreinte est d'autant plus « particulière » et singulière, qu'elle naît dans le contact, dans l'intimité absolue entre ces deux matières ; elle se constitue au cœur-même de cette proximité tactile, en son sein, puis finit par s'en autonomiser pour exister en tant que copie, et ainsi « donner forme à l'absence »¹⁵. Les bustes en plâtre qui résultent de ces moulages sur nature sont ensuite déposés dans l'herbe, sur le sol extérieur : « Je « plante » mes bustes, laisse le temps les jardiner »¹⁶ exprime l'artiste. Dès lors, le processus de création continue : le buste en plâtre tout juste constitué n'est pas l'objet final. Il faudra encore plusieurs couches de temps pour y parvenir.



Fig.3 : Judith Avenel, *Entropie*, 2002-2015. Moulage sur nature, plâtre, (série 7 torses féminins), dimensions variables. Vue de l'exposition individuelle, « Temps, absence et mémoire. Un memento mori » (09 mars – 03 avril 2012), La Nouvelle Galerie, Centre culturel Michel Manet, Bergerac. © Bernard Fontanel

¹⁴ *Ibid.*, p.121

¹⁵ *Ibid.*, p.55

¹⁶ Propos de l'artiste recueillis sur son site : <https://www.judithavenel.com/works/entropie/> (Consulté le 25 avril 2020)

Soumis aux intempéries, à l'humidité, mais aussi à l'humus, au végétal, le plâtre se transforme. Matière blanche et poreuse, celui-ci se voit colonisé par la terre, taché de cette humidité organique qui l'attaque dans ses chairs (Fig.3). Une nouvelle empreinte travaille, régie par les lois de la nature. Au fur et à mesure du temps, le buste s'abîme, s'érode, se détériore. Souvent il se transforme, et, parfois totalement recouvert, enseveli par la terre qui l'accueille et le fait sien, il disparaît. L'empreinte, dans ce travail, se joue à trois niveaux. Elle s'opère, dans un premier temps, dans le moulage effectué sur les corps et l'enregistrement fidèle de leur forme. Elle réside ensuite dans le contact prolongé des bustes avec la terre, pour finalement s'incarner dans la trace formée en creux dans le sol après les en avoir retirés. L'empreinte est donc d'abord celle du corps vivant dans la matière, ensuite celle de la terre sur le buste en plâtre, et enfin celle du buste laissée en creux dans le sol.

Le travail de Judith Avenel induit une temporalité longue : la série, commencée en 2002, a réellement été achevée en 2015. Il a donc fallu treize années pour façonner les bustes. Dès lors, le *temps* ainsi que le *contact* (physique, charnel) apparaissent comme les matériaux premiers de sa démarche. Le passage du temps – et la manière dont il modifie irrémédiablement les choses –, n'est pas seulement interrogé, mais *éprouvé*. Son écoulement est *à l'œuvre*. C'est lui qui soulève la question de la perte et de la mémoire. À travers le « corps-fragment »¹⁷, Judith Avenel expose la fragilité du corps, sa muabilité, et tente, par le biais de l'empreinte, d'en garder une trace inaltérable.

*C'est le fragment du corps moulé [...], c'est le corps en friche, dans son imperfection et sa vulnérabilité, ses lésions irréversibles, sa trace gardée, qui sont devenus aujourd'hui comme principe de départ et comme interrogation, l'enjeu et le matériau privilégiés de mon travail plastique. Celui-ci se regarde comme les bribes d'une mémoire où coexiste un double mouvement : le contact et la séparation, la perte, la présence et l'écart, l'absence. L'empreinte d'un corps, sa trace arrêtée, « médusée », figée dans le moule, saisie en un seul instant par un geste de prise et d'arrêt [...].*¹⁸

¹⁷ DIDI-HUBERMAN Georges, *La ressemblance par contact*, op. cit., p.164

¹⁸ Propos issus d'un texte de l'artiste sur sa démarche (2012), disponible sur son site : <https://www.judithavenel.com/texts-conferences/> (Consulté le 25 avril 2020)

1.2. *Le corps-matrice et l'enfant charnel*

Dans *Les enfants ne sourient plus* (2017) de Judith Avenel, ce même geste de *prise* et d'*arrêt* enregistre les traits d'un visage jeune. Les mêmes enjeux apparaissent : l'objet final dévoile une présence, la figure d'une personne (en l'occurrence, ici, d'un enfant), et celle-ci se dérobe simultanément à notre regard. L'empreinte est toujours question d'apparition et de disparition. Comme le met en avant Didi-Huberman, la reproduction par empreinte a de différent de l'imitation figurative (qui recopie), qu'elle fait de l'objet-résultat « une « copie » qui est l'enfant charnel, tactile, et non le reflet atténué de son « modèle » [...] »¹⁹. Le terme d'*enfant charnel* est intéressant car il met en avant, d'une part, le lien presque *génétique* qui lie le résultat de l'empreinte à la forme de départ. Il place le processus dans une appréhension *matricielle* de l'empreinte (symptomatique de la reproduction, de la vie, de la continuité).



Fig.4 : Judith Avenel, *Les enfants ne sourient plus*, 2017. Empreintes sur nature, plâtre, dimensions variables. Galerie des Étables, Bordeaux. © Judith Avenel

D'autre part, si l'*enfant* dont parle Didi-Huberman, induit un lien filial, charnel et génétique avec la matrice, il n'est pour autant pas le même objet : il reste une copie, qui s'en détache, s'en

¹⁹ DIDI-HUBERMAN Georges, *La ressemblance par contact*, op. cit., p.53

autonomise. Ainsi, ce terme qu'il emploie soulève le fait que l'empreinte se joue immanquablement dans l'absence, dans la séparation, dans ce qui n'est plus là. Elle est un « objet visuel à la fois *apparaissant* et *disparaissant* : apparaissant comme dévoilement de la face, mais disparaissant comme persistance du voile »²⁰.

Dans les empreintes de Judith Avenel, effectuées sur nature, l'expression faciale de l'enfant a été enregistrée et nous est livrée. C'est comme un morceau de lui qui nous est donné à voir, du moins, un ersatz. Ces empreintes figurent autant la présence de l'enfant, que le fait que son visage ne soit plus là, posé contre la matière.

Déposés sur une étagère, comme des masques avec lesquels l'on aurait fini de jouer (Fig.4), les trois objets exposés par l'artiste nous donnent à voir l'*intérieur* de l'empreinte. Elle n'a pas choisi de nous montrer la face extérieure, la face en relief, mais celle en creux, en négatif, le cœur de la matrice. Puisque « la forme « empreintée » s'obtient à l'*aveugle*, dans l'intériorité inaccessible du contact entre la matière-substrat et sa copie en formation »²¹, cette vision de l'*intérieur* est un point de vue privilégié. L'artiste nous donne à voir le lieu intime où l'empreinte s'est produite, dans le contact entre la peau et la matière. Elle ne nous montre pas ce qui se trouve en surface (et qui, ainsi, serait à l'*extérieur* de l'empreinte) mais nous offre plutôt à la vue, le lieu-même où quelque chose s'est créé. C'est ce même sentiment, lorsque l'on observe l'intérieur d'un petit œuf d'oiseau retrouvé brisé et vide au sol : quelque chose a pris vie là, juste à l'intérieur, juste au creux, et je peux regarder, je peux essayer de le deviner. Plus rien ne se trouve à l'intérieur, mais sur cette coquille vide restent des traces.

Sur ces coquilles vides de visage, je peux lire celui qui s'y trouvait. Je devine, là, présent et soutenu par la matière, l'*inframince*²² entre l'objet et le corps sur lequel il s'est empreinté ; cet « imperceptible pourtant perçu »²³ dont parlait Thierry Davila, « ce qui apparaît pour disparaître »²⁴. L'œuvre de Judith Avenel donne ainsi à voir des sortes de mues, de masques, que le visage aurait quittés après y avoir laissé sa trace.

²⁰ *Ibid.* p.90

²¹ *Ibid.* p. 121

²² L'*inframince* est une notion développée par Marcel Duchamp dans les années 1930. Assez évasive, sa définition floue suffit à exprimer ce qui la caractérise. Il s'agit en effet, d'un terme qui permet de nommer ce qui est de l'ordre de l'infime, de l'imperceptible, de la différence ténue, que l'on ne peut parfois qu'imaginer. Nous pourrions concevoir, par exemple, que l'*inframince* soit la différence entre deux objets produits à partir du même moule : d'apparence similaire, ils ne sont pas absolument identiques. Voir à ce propos le chapitre « L'empreinte comme procédé » par Georges Didi-Huberman dans *La ressemblance par contact*, 2008, pp. 282-298 ou encore l'ouvrage de Thierry Davila, *De l'inframince : Brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours*, Du Regard, 2010, 320p.

²³ DAVILA Thierry, *De l'inframince : Brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours*, Paris, éditions Du Regard, 2010, p.31

²⁴ *Ibid.* p.199

1.3. Enveloppes corporelles

Dans le travail de Chiara Fumai intitulé *One Strangling Golden Hair* (2011-2013), l'idée de « coquille vide » prend tout son sens. L'artiste recompose (ou décompose) son corps en le recouvrant avec de la colle. Une fois celle-ci sèche, l'artiste la décolle délicatement, partie par partie, récupérant ainsi les mues moulées sur son corps.



Fig.5 : Chiara Fumai, *One Strangling Golden Hair*, 2011-2013. Textile, colle, vitrine, 170 x 64 cm.
© Galerie Tatjana Pieters, Belgique.

Lors d'une exposition personnelle à la Palazzo Gallery (Italie) en 2013, elle expose ces secondes peaux disposées sur les morceaux découpés d'une robe qu'elle portait dans une de ses performances vidéo (*Chiara Fumai Reads Valerie Solanas*, 2012-2013) (Fig.5). Ces mues translucides se constituent sur le paradoxe de l'absence-présence, sur la « collision [...] d'un là et d'un non-là, d'un contact et d'une absence »²⁵. Elles apparaissent comme la réminiscence, ou comme ce qu'Aby Warburg nommerait la « survivance », du corps de l'artiste. Ces empreintes prélevées, tactiles, tangibles, en sont puissamment évocatrices (et sont d'autant plus poignantes que la jeune artiste est décédée en 2017 à l'âge de 39 ans). Il est difficile de ne pas voir en ce travail de Chiara Fumai une sorte de prolongement des autoportraits en polyester effectués par Alina Szapocznikow au début des années 1970, ou encore des enveloppes charnelles en papier-maché de Kiki Smith réalisées vingt ans après, au début des années 1990.

²⁵ DIDI-HUBERMAN Georges, *La ressemblance par contact*, op. cit., p.47

Dans son *Autoportrait – Herbie* (1971), Alina Szapocznikow effectue des moulages de son propre corps en résine polyester, puis écrase le résultat en le mettant à plat sur un panneau de bois (Fig.6). L'ensemble, à l'aspect organique décharné, évoque une sorte de peau, de *chair* que l'on aurait arrachée à son corps et que l'on aurait déposée là, vidée de son intérieur. Ce paysage humain, aplani, interroge ce qu'il reste du corps une fois inanimé et sans vie. Ces interrogations soulevées par l'artiste trouvent peut-être en partie leur source dans la biographie de l'artiste²⁶, et témoignent d'une volonté de rendre permanent le fragile, de garder une trace tangible de sa propre corporalité.



Fig.6 : Alina Szapocznikow, *Autoportrait-Herbier*, 1971. Résine polyester et bois polychrome, 81 x 52 x 5 cm. © The Guardian

²⁶ Alina Szapocznikow a été déportée avec sa mère et son frère, au camp nazi de Bergen-Belsen en 1942. Elle y assiste sa mère dans l'hôpital du camp, et y contracte une tuberculose péritonéale qui la rend stérile. Plus tard, en 1969, elle se voit diagnostiquer un cancer du sein qui l'emportera quatre ans plus tard. Sans pour autant réduire sa pratique à une démarche exclusivement thérapeutique, son travail, empreint de ce vécu difficile, penche volontiers vers les notions de mémoire, de disparition et de deuil. Sa démarche du début des années 1970 s'articule principalement autour de son propre corps, et va de pair avec les interrogations la préoccupant et faisant suite à l'annonce de sa maladie.

« Je persiste à essayer de fixer dans la résine les empreintes de notre corps. Je suis convaincue que parmi toutes les manifestations de la périssabilité, le corps humain est le plus sensible, la seule source de toute joie, de toute douleur, de toute vérité »²⁷ dit-elle.

Dans ses *Hard Soft Bodies* (1992), Kiki Smith, elle, utilise le papier-maché pour réaliser ses moulages. Il en résulte des sortes d'enveloppes charnelles, dont le matériau papier, fragile et léger, contribue à leur donner l'allure de chrysalides vides, tout juste quittées (Fig.7).

Le corps y a séjourné au moins le temps de les façonner, puis s'en est échappé. Là encore, l'on retrouve cette idée de *coquille-matrice* vidée : l'empreinte est ce fragile et précieux *reste* d'une « temporalité ponctuelle »²⁸ et passée. Elle est un fragment du corps de l'artiste, et par extension, sa présence dans l'espace.



Fig.7 : Kiki Smith, *Hard Soft Bodies*, 1992. Papier-maché, 200 x 114 x 20 cm. © The Nelson-Atkins Museum of Art (Kansas City, Missouri) acquired through the generosity of the William T. Kemper Foundation–Commerce Bank.

²⁷ Propos de l'artiste cités par Griselda Pollock dans *After-affects / After-images: Traumatisme et transformation esthétique dans le musée virtuel féministe* (2013) p.183, cités par Debra Harris sur son site, mars 2019 : <https://www.debraharrisart.com/blog/2019/3/16/alina-szapocznikow> (Consulté le 26 avril 2020)

²⁸ DIDI-HUBERMAN Georges, *La ressemblance par contact*, op. cit., p.122

Dans sa performance-vidéo intitulée *Je est un autre* (2012), l'artiste normand Serge Delaune figure la séparation de fragments tégumentaires de son propre corps. Nu et intégralement enduit de colle, il se détache progressivement de ces secondes peaux en les arrachant (Fig.8). La logique se rapproche de celle du travail *One Strangling Golden Hair* de Chiara Fumai évoqué précédemment, à ceci près qu'ici, l'artiste nous donne à voir le processus en train de se faire. Dans l'œuvre de Chiara Fumai, seules les mues sont visibles : le spectateur n'a pas accès au moment transitoire de l'*exuviation*²⁹, durant lequel l'artiste s'en sépare. La performance de Serge Delaune nous donne à voir le *pendant*, la séparation des squames à l'œuvre. Dès lors, il semblerait que, si chez Chiara Fumai, c'est le reste mnémonique du corps de l'artiste qui importe, chez Serge Delaune, c'est le processus durant lequel il s'en débarrasse qui prime. Les deux œuvres n'auraient donc pas sensiblement le même propos : l'une s'intéresse à la mémoire et au fragment corporel, l'autre, au processus de (re)naissance, au *faire peau neuve*.



Fig.8 : Serge Delaune, *Je est un autre*, 2013, performance vidéo, 4'17. Photographie extraite de la vidéo © Serge Delaune

²⁹ L'exuviation constitue le moment durant lequel un animal (notamment les invertébrés) rejette son ancienne enveloppe organique, appelée *exuvie*. Il s'agit du phénomène de mue.

Cette même idée de *faire peau neuve* a été le point de départ de mon travail *Pagliaccio* (2019). « *Pagliaccio* » est le nom donné au bonhomme carnaval dans le village de Salbertrand (Alpes italiennes), qui perpétue encore aujourd'hui une bonne partie des traditions carnavalesques.

Cette sorte de « poupée » est, en effet, toujours fabriquée par les enfants du village à partir de vieux tissus, de paille ou de foin, et est brûlée en fin de cérémonie. Le travail plastique *Pagliaccio* se nourrit de ces rites et croyances du folklore italien, en les réinvestissant. Il s'agit d'une installation composée de quinze bandes de plâtre de dimensions variables. Elles ont été découpées, trempées dans de l'eau pigmentée, puis déposées sur les plis aléatoires de pièces de tissus. Elles ont séché sur ces supports et ont donc gardé la trace des plis et des courbes du textile, qui leur donne cet aspect flottant, sorte de fluidité figée d'un mouvement arrêté.

Pagliaccio évoque le rituel de mise à feu de la poupée Carnaval, durant lequel les habitants du village exprimaient leurs mauvais agissements ou regrets de l'année passée dans l'espoir d'une année meilleure. Les bandes de plâtre, sortes de mues, suggèrent ces peaux mortes dont on se serait débarrassé lors du rituel pour *faire peau neuve*. Leur présence dans l'espace, le fait qu'elles soient détachées du mur, comme flottant dans le vide, induit une forme de latence et renvoie au temps suspendu que constitue ce moment du rituel. L'utilisation du plâtre, cette « matière morte »³⁰ jugée ainsi par le sculpteur vénitien Antonio Canova (XVIII^{ème} siècle) qui l'exécrait, fige et rend immuables ces mouvements, les stoppe dans leur progression pour les capturer et ne plus les laisser partir. En décidant de suspendre les bandes, je fais le choix de *laisser-aller* la matière, de laisser advenir ou de « laisser pendre »³¹ pour reprendre les termes de Maurice Fréchuret. Cette matière est d'abord autonome : le plâtre mouillé se dépose de manière aléatoire sur un tissu dont les plis et mouvement sont advenus avec la même incertitude. Une fois sèche, elle se rigidifie et garde la forme de cette autonomie passée et révolue. Cloutées au mur comme flottant dans l'air (Fig.11), les bandes de plâtre sont faussement libres, puisque la matière s'est solidifiée. Ce travail induit donc une ambivalence entre le mou et le dur, le fluide et le solide, le libre et l'entravé.

Dans cette même idée, les morceaux de fibre de verre d'Eva Hesse dans *Connection* (1969), trouvent leur forme dans la gravité et l'écoulement de la matière, qui, une fois sèche, se solidifie et prend sa forme définitive. Ces lambeaux, comme les morceaux de plâtre de *Pagliaccio*, possèdent un aspect charnel, tels des morceaux de peaux, voire des lambeaux de viande (Fig.9).

³⁰ Hugh HONOUR, « Canova's Sculptural Practice » (1992) cité par Georges DIDI-HUBERMAN dans *La ressemblance par contact*, op. cit., p.152

³¹ Il s'agit de notions évoquées et développées par Maurice Fréchuret, notamment quand il parle de « débandade de la sculpture », dans son ouvrage *Le mou et ses formes : essai sur quelques catégories de la sculpture du XX^{ème} siècle*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2004, 280p.

Également suspendus, comme défiant la gravité, ils habitent l'espace, y flottent tels des trophées. Bien qu'il ne résulte pas d'un moulage sur corps mais sur tissu, *Pagliaccio*, comme *Connection* d'Eva Hesse, s'inscrit dans le prolongement des œuvres évoquées précédemment en ce qu'il questionne la mue, le squame, l'enveloppe corporelle.



Fig.9 : Eva Hesse, *Connection*, 1969. Fibre de verre, dimensions variables, © Eva Hesse



Fig.10



Fig.11

Fig.10,11 : Alice Lozay, *Pagliaccio*, 2019
Installation : bandes de plâtre, pigments, combustions
environ 156 x 163 x 15 cm.

Exposition collective *Carne Levare*, The Long Wall, UFR Arts
d'Amiens, 02 décembre 2019 – 06 janvier 2020

Photographies : Alice Lozay

In fine, l'empreinte, puisqu'elle nécessite la présence d'un corps à *empreinter* et sur lequel se former, constitue l'indice fragmentaire de ce corps ; elle en est le signe. Elle contient physiquement et symboliquement une part de lui, en ce sens qu'elle s'est créée à son contact. Cet *enfant charnel*, bien qu'il ne soit qu'une copie, un double, s'est imprimé contre la chair, s'est imprégné de cette matrice.

En parallèle, d'autres artistes proposent de réinvestir la mémoire par le corps fragmentaire, mais cette fois à partir de fragments réels (cheveux, poils, peaux mortes). Employés, pour certains, dans le cadre d'une collection de soi, ces reliques corporelles paraissent constituer le témoin indiscutable du passage du temps, agissant sur le corps.

2) Restes corporels

Les *restes* sont, justement, « ce qu'il reste » comme élément concret d'une vie, d'un événement, d'un bâtiment, d'un corps. Ils sont les éléments matériels et autonomes, détachés physiquement de l'humain, que celui-ci laisse derrière lui. Je signifie par ces termes que le *reste* doit être entendu comme élément visible, mais également *tangible*, c'est-à-dire accessible à l'appréhension tactile. Plus, le reste est *autonome* en ce sens qu'il ne dépend pas (ou plus) du sujet vivant auquel il renvoie. Dans un premier temps, il peut être une substance ou un objet quelconque, ontologiquement et matériellement détaché du corps humain (un peigne, un morceau de tissu, un vase, un vêtement), autrement dit un objet non organique, superficiel, n'ayant, en sa constitution, aucun rapport biologique avec le corps de l'individu. Cette catégorie de « restes » fera l'objet d'une partie développée plus tard dans ce travail. Dans un second temps, il peut être corporel. Le *reste corporel*, lui, est une substance ou un fragment matériel s'étant autonomisé de ce corps, mais qui en provient (déchet du corps, cheveu, rognure d'ongle, peau morte, sang, ...).

2.1. Du corps dans la poussière

Je ne sais peut-être pas, lui
Qu'en supprimant ces résidus
Il traque ses peurs, ses angoisses
Et voilà que je s'aspire lui-même³²

La poussière peut être considérée comme un *reste*, en ce sens qu'elle résulte de l'activité de l'Homme, du temps qui passe. De plus, elle est visible et palpable. Cependant, il s'agit d'un reste ambivalent, ni d'origine absolument corporelle, ni totalement détachée du corps. La poussière est dans cet entre-deux, entre déchet du corps (poils, cheveux, peaux mortes) et résidus extérieurs (fibres textiles, minuscules fragments tantôt de papier, tantôt d'aliments ou encore d'insectes). De 2006 à 2011, Lionel Sabatté accumule de la poussière qu'il récupère dans le hall du métro Châtelet (Paris). Il en constitue, durant ces années, une meute de cinq loups de taille réelle. Là où Marcel Duchamp et Man Ray emploient la poussière comme moyen de recouvrement et l'enregistrent par la photographie pour figer l'accumulation de temps qu'elle représente (*Élevage de poussière*, 1920), Lionel Sabatté s'en sert comme outil de construction, comme matière première à façonner dans le but de créer un objet. Pour lui, la poussière est une manière « très humaine »³³. Pour autant, l'être humain s'efforce de la faire disparaître. Elle est l'*indésirable* des intérieurs, que l'on souhaite – peut-être de manière obsessionnelle –, sains et aseptisés :

*Sabatté, à l'aide d'une balayette et d'un sac, ramasse la poussière accumulée dans les recoins ignobles du métro, pour enfin révéler l'informe qui nous environne, que nous tentons de nier et de repousser dans les profondeurs inconscientes de longs couloirs dans lesquels nous ne faisons que passer. Jamais nous ne nous installerions là, dans ces boyaux où pourtant quelques clochards s'assoupissent sur des matelas de fortune. En prélevant cette poussière noire, Sabatté se tourne du côté de la part sombre de la vie urbaine, celle que nous prenons bien soin de refouler.*³⁴

³² Se référer à mon écrit « Poussières » dans le recueil *Banalités subjectives*, 2020, *op. cit.*, p.21-22

³³ Propos recueilli dans le cadre d'un entretien de l'artiste lui-même, effectué par Lisa Toubas en octobre 2015, pour la revue en ligne Point Contemporain : <http://pointcontemporain.com/entretien-avec-lionel-sabatte/> (Consulté le 20 avril 2020)

³⁴ BISMUTH Léa, « Poussière », 2016. Texte critique à propos du travail de Lionel Sabatté, disponible sur le site de l'artiste : <https://lionelsabatte.org/resources/Poussière-par-Léa-Bismuth.pdf> (Consulté le 12 avril 2020)

Léa Bismuth souligne l'aversion ressentie envers la poussière, notamment en employant un champ lexical proche de l'anatomie et du psychisme : « profondeurs inconscientes », « boyaux », « part sombre », « refouler ». Ces éléments de langage laissent deviner que le dégoût de la poussière peut s'avérer, de manière sous-jacente, être le rejet par l'humain de sa propre consistance, de ce qui lui est intérieur et qu'il ne contrôle pas : son inconscient, ses traumatismes, ses organes, sur lesquels il n'a presque pas d'emprise directe. La poussière, ce déchet, est refoulé au même titre que les peurs et les angoisses de l'individu : il ne contrôle pas, donc il tente de supprimer.

Dans l'installation *Observation* (2018), je me sers de cette matière aérienne (poussières, fibres, cheveux) pour sculpter des particules imaginaires. La reconstitution d'une paillasse scientifique (Fig.15) permet au spectateur d'appréhender de manière rigoureuse ces corpuscules et, à travers cet univers laborantin, d'imaginer la constitution organique de l'anatomie humaine. Un microscope permet d'observer la composition infinitésimale de divers prélèvements (Fig.12,13), préparés sur des plaquettes de verre (cheveu, poil, poussière). D'autres prélèvements de matière organique sont à observer dans des tubes à essai (Fig.15), ou encore, grâce à une loupe troisième main. Il s'agit, à travers une mise en scène scientifique, de donner à observer la composition organique, microscopique, des éléments du corps humain. À travers une esthétique fragmentaire du corps, l'individu est invité à appréhender différemment sa propre corporalité, et notamment ce qu'il juge comme « déchet » (cheveux, poils, peaux mortes).



Fig.12

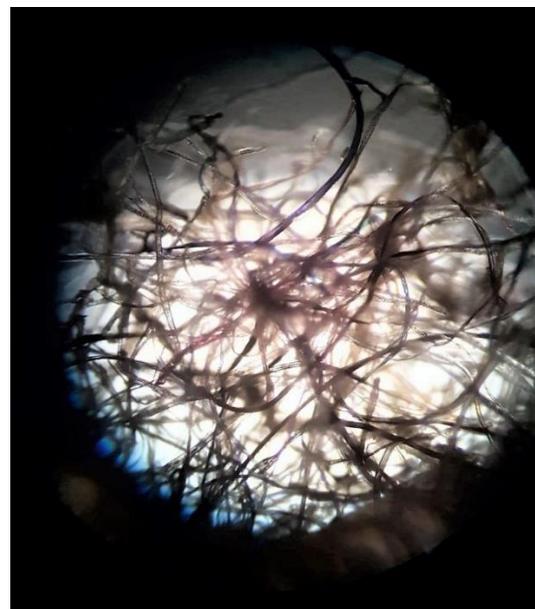


Fig.13



Fig.14



Fig.15

Fig.12,13,14,15 : Alice Lozay, *Observation*, 2018

Installation : cloches en verre, socles en bois, cheveux, fibres de laine et coton, poivre, leds, tubes à essai, microscope, carnet, troisième main, gants en vinyle, paillasse scientifique, environ l. 240 cm x L. 40 cm x h. 120 cm.

Exposition collective *On The Moon*, The Long Wall, UFR Arts d'Amiens, 03 décembre – 18 décembre 2018

Photographies : Alice Lozay

2.2. Cheveux et poils

Les cheveux et les poils ont été assez largement réemployés dans le champ de l'art contemporain, notamment par des artistes comme Mona Hatoum, Kiki Smith, ou encore Krystyna Piotrowska. La pilosité humaine fascine autant qu'elle repousse et est bien souvent choisie par les artistes pour sa capacité à suggérer puissamment le corps auquel elle renvoie, mais aussi la perte et le caractère périssable de notre anatomie. De manière primitive, elle renvoie à l'animalité présente en l'humain, à sa condition originelle de mammifère.

Dans *Anatomy of Dreaming* (2006), l'artiste américaine Jenine Shereos utilise des cheveux. Elle les brode minutieusement sur des taies d'oreiller, en une multitude de ramifications rhizomiques (Fig.16).



Fig.16: Jenine Shereos, *Anatomy of Dreaming* (détail), 2006. Deux taies d'oreiller brodées, cheveux naturels, l. 76,2 cm x L. 38,1 cm x h. 10,2 cm. © Kurt Simonson

« J'aime beaucoup l'idée de travailler avec des détritiques qui font partie de notre vie quotidienne mais qui passent inaperçus, et ce que cela signifie de transformer un tel matériau, de lui attribuer

un sens » affirme l'artiste lors d'un entretien³⁵. Au travers de ce geste, elle évoque la trace laissée par l'individu et son corps, imprégnée sur ses objets quotidiens. Par le biais de la broderie, Jenine Shereos fige durablement ces *restes* humains, en les greffant sur la matière. Les cheveux, voués à être supprimés (aspirés, jetés) sont ici fixés à l'objet et sauvés de la disparition. Il est à remarquer que les cheveux, encore sur la tête et coiffés, sont perçus comme un élément lié à la beauté, à la séduction, au désir. Bien entretenus et doux, ils sont admirés et attisent l'envie, appellent la caresse. Cependant, une fois détachés du corps, traînant sur le sol, les meubles ou les vêtements, ils repoussent voire dégoutent. Alison Ferris l'explique particulièrement bien lorsqu'elle écrit que :

*L'association des cheveux avec la saleté et les animaux devrait aider à expliquer les réactions de répulsion de la société envers eux. Le cheveu, spécifiquement lorsqu'il n'est plus attaché au corps humain, indique le désordre et le laisser-aller, un cheveu errant sur les vêtements, les meubles et les tapis ou les cheveux dans l'évacuation d'une baignoire. Le cheveu est l'un des signifiants de l'animalité humaine.*³⁶

Dans *Anatomy of Dreaming*, Jenine Shereos se munit de ce rebut à des fins poétiques. Le dessin qu'elle compose avec lui renvoie à la fois à la structure vasculaire de notre anatomie, et à une sorte de cartographie imaginaire de nos rêves laissés sur l'oreiller. Le déchet, le *reste*, se voit alors sublimé.

L'artiste Mona Hatoum emploie régulièrement le cheveu dans ses travaux, ce « fil humain, vecteur d'une expérience personnelle et collective complexe »³⁷, selon les termes de Julie Crenn. En 1993, elle utilise une chaise métallique telle que l'on peut en trouver dans les jardins publics, et ajoute, sur son siège, des poils pubiens lui appartenant (*Jardin Public*, 1993). Ces derniers sont disposés en triangle, symbolisant la forme du sexe féminin (Fig.17). L'objet de la chaise se retrouve vidé de sa fonction utilitaire, et se voit attribuer une nouvelle appréhension, symbolique et dérangeante. Mona Hatoum fait se confronter deux éléments (la chaise du jardin

³⁵ Propos de Jenine Shereos, recueillis dans le cadre d'un entretien par Gareth Bate et Dawne Rudman [en ligne] https://www.worldofthreadsfestival.com/artist_interviews/068_jenine_shereos_12.html (Consulté le 23 avril 2020)

³⁶ FERRIS Alison, « Hair, Dirt and Beasts », in *Hair* (1993), cité par Julie Crenn dans *Arts textiles contemporains: quêtes de pertinences culturelles*. Art et histoire de l'art. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2012, p.249

³⁷ *Ibid.*, p.233

public et les poils du sexe féminin), issus de deux sphères bien distinctes : l'intime et le public. Le titre de « Jardin Public » ironise la banalisation de l'exposition des organes génitaux féminins au public, mais aussi, plus poétiquement, évoque l'idée du sexe comme jardin secret (ici, devenu en l'occurrence public). L'œuvre provoque à la fois l'hostilité, l'aversion, pour les poils – étroitement liés au corps intime –, et la curiosité, l'intérêt paradoxal pour ces éléments que l'on rejette.

Selon Richard Julin et Elisabeth Millqvist, « les cheveux sont aussi intimes que votre peau »³⁸. C'est peut-être ce caractère intime qui mène le visiteur, dans un élan voyeur, à la curiosité. L'individu, pour se rassurer, observe l'intimité de l'autre pour y percevoir une part de la sienne, pour reconnaître une part de son corps dans la corporalité de l'autre. D'autre part, cette curiosité provient certainement du fait que l'individu a, sous les yeux, quelque chose à regarder qui est habituellement caché, voire détesté (les injonctions sociales veulent que la femme s'épile, et quand bien-même cela ne serait pas le cas, celles-ci sont invitées à le cacher, à en avoir honte).



Fig. 17 : Mona Hatoum, *Jardin Public*, 1993. Chaise métallique, poils pubiens, cire, 82,5 x 39,5 x 49 cm. Centre d'art Arnolfini, Bristol (Angleterre). © Edward Woodman.

³⁸ JULIN Richard, MILLQVIST Élisabeth, « Notes on Hair », in *Mona Hatoum* (2004), cité par Julie Crenn, *Ibid.*, p.248

Au-delà de cette interrogation menée sur le psychisme humain, *Jardin Public* peut être perçue comme une œuvre au propos plus politique et subversif. Mona Hatoum est issue du Monde arabe, dans lequel l’Islam (qui n’y est pas la seule religion, mais la principale) préconise aux femmes de cacher leur chevelure, les cheveux symbolisant la sexualité féminine. En dévoilant au public ses poils pubiens (qui paraissent dès lors bien plus intimes que la chevelure elle-même), l’artiste semble faire un pied de nez au joug pesant que peuvent représenter les préceptes religieux et patriarcaux. Elle collecte pendant plusieurs années ses cheveux et conserve, dès lors, ce qui était voué à disparaître, jeté, supprimé. Ainsi, « la perte est transformée en matériau témoin d’une présence symbolique »³⁹ : la présence des poils ou des cheveux de l’artiste dans ses installations est moins celle de déchets ordinaires du corps, que celle, *symbolique*, de l’artiste elle-même et de sa corporalité. L’œuvre *Recollection* installée en 1995 au centre d’art Kaanal Art Foundation (Belgique), ancien couvent, donne à voir des petites boules de cheveux qui jonchent le sol de la pièce et se meuvent au gré de l’air brassé par le mouvement des visiteurs. À nouveau, il s’agit des cheveux de l’artiste, collectionnés depuis plusieurs années. En conservant ses cheveux, Mona Hatoum se collectionne elle-même, récupère les pertes de son corps pour lutter contre la disparition.

2.3. *Collection de soi*

On se collectionne toujours soi-même.

Jean Baudrillard ⁴⁰

Dans cette idée de collection de soi et de ce que notre propre corps rejette, Letizia Romanini a accumulé ses ongles de mains et de pieds entre 2008 et 2015. Elle réemploie ses 2000 rognures d’ongles, recouvertes de feuilles d’or 24 carats, dans son œuvre intitulée *Gebeine* (Ossements) (Fig.18). L’or, ce matériau si cher et apprécié, volontiers associé au domaine de la joaillerie, de l’ornementation et plus largement du luxe, se retrouve ici déposé sur un déchet corporel, un rebut, simple morceau d’ongle sans valeur. Jouant ainsi avec la dichotomie entre attirance et répulsion, envie et dégoût, l’artiste opère à la sacralisation du corps, et notamment

³⁹ PANHANS-BLER Ursula, *Mona Hatoum* (2004), cité par Julie Crenn, *Ibid.*, p.249

⁴⁰ BAUDRILLARD Jean, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1968, p.79

à celle de ses déchets. Ces tout petits morceaux de corps renvoient à sa fragilité, à son caractère périssable et putrescible ; au corps voué, plus qu'à la fragmentation, à la décomposition.



Fig. 18 : Letizia Romanini, *Gebeine*, 2008-2015. Ongles recouverts à la feuille d'or 24 carats, vitrine, 130 cm x 45 cm x 82 cm. Exposition « Le grand malentendu – La rupture de la rupture/ Prélèvement/s » (02 mai – 25 mai 2014), CEAAC, Strasbourg. © Letizia Romanini.

La démarche de l'artiste Adrian Piper trouve une résonance évidente dans cette esthétique de la vanité, en ce qu'elle propose, elle aussi, une forme d'allégorie du passage inéluctable du temps. Celle-ci collectionne ses cheveux, rognures d'ongles et peaux mortes dans son installation évolutive *What Will Become of Me*, conservée au Museum of Modern Art (MoMA) de New York. Depuis 1985, elle y accumule ses restes corporels dans des bocaux en verre, déposés sobrement sur une étagère (Fig.19). Elle souhaite, une fois décédée, que son œuvre soit complétée et achevée par l'ajout, aux côtés de ces éléments, d'une jarre contenant ses cendres. Il s'agit, ici, de l'œuvre de toute une vie. Par la collecte, l'artiste inventorie des morceaux d'elle qui filent avec le temps. Plutôt que de les laisser s'en aller et disparaître, elle les conserve pour reconstituer, de manière fragmentaire, son *corps-passé*.

Ce type de démarche convoque de manière presque immédiate la notion de relique (du latin *reliquiae*, signifiant « restes »). Les reliques sont, à l'origine, dans leur acception religieuse, ces restes qu'une personnes vénérée et décédée aurait laissés derrière elle. En premier lieu, ils

peuvent être une ou plusieurs parties de son corps (la plupart du temps, des ossements). Aussi, sont considérés comme reliques les objets lui ayant appartenu ou ayant été touchés par elle. Il s'agit dans ce cas de *reliques de contact*. Les reliques sont donc, pour François Flahault, « ce qui subsiste après la mort (donc un équivalent de l'âme). Un quelque chose qui a traversé l'épreuve de la destruction »⁴¹.

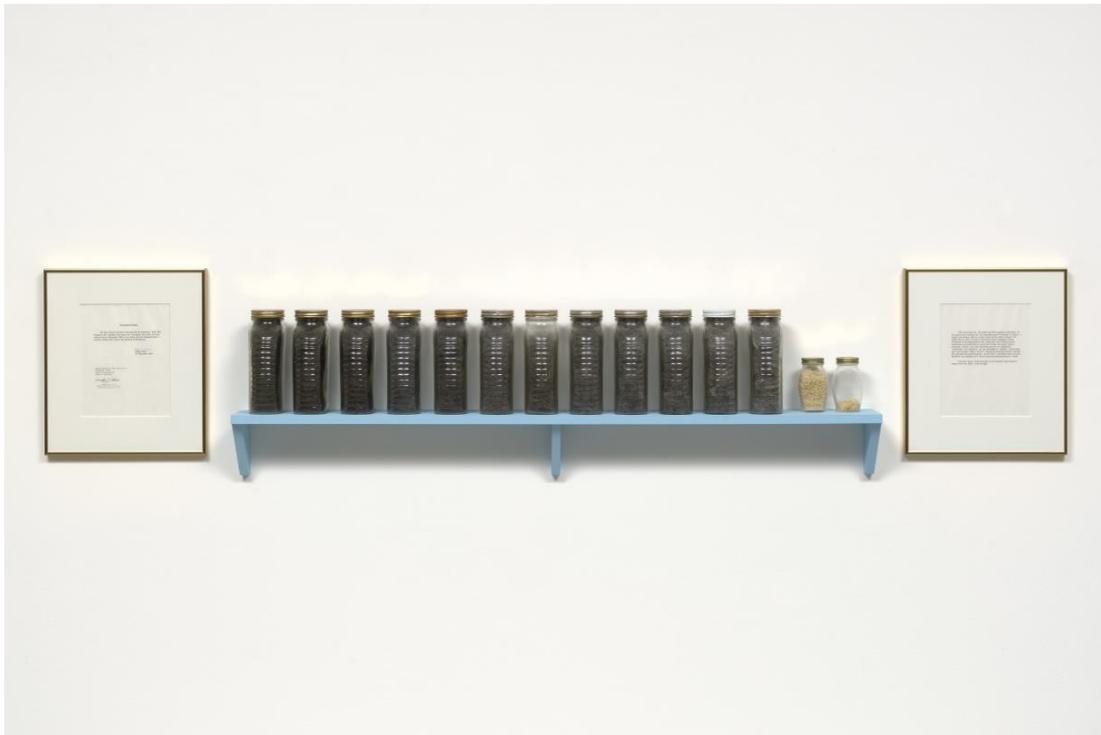


Fig.19 : Adrian Piper, *What Will Become of Me*, 1985 - en cours. Textes encadrés, étagère, bocaux en verre, cheveux, peaux, rognures d'ongles, dimensions variables. Museum of Modern Art de New York. © Gwen and Peter Norton, MoMA (NY)

2.4. Familier étrange

Dans son installation *Les convives* (2015), Lola B. Deswarte reconstitue une scène de repas. Dans l'espace d'exposition du centre d'art Lasécu (Lille), sont disposées trois chaises autour d'une table en bois. Le couvert est mis pour trois personnes (assiettes, couverts, flutes en verre) et sur chacun des dossiers de chaises est déposé un veston. L'ensemble paraît, *a priori*, banal. À y regarder de plus près, certains éléments viennent briser le caractère ordinaire de l'installation et intriguent le visiteur. D'abord, le plateau de la table semble recouvert d'une

⁴¹ FLAHAULT François, « L'artiste-créateur et le culte des restes », in *Communications*, n°64, 1997, p.22

fouurrure (ce qui n'est pas sans faire référence au *Déjeuner en fourrure* de Meret Oppenheim, 1936) et les pieds des chaises, taillés en pointes, deviennent ainsi menaçants. En s'approchant, on remarque que les galettes de chaises sont composées exclusivement de cheveux noirs tressés (Fig.20). Les assiettes sont remplies d'une sorte de « salade » de cheveux, agrémentée de ce qui semble être deux coquillages en verre, dont la disposition et la forme ovoïde pourraient symboliquement évoquer les testicules de l'homme. Enfin, en observant plus encore, un minuscule plat en forme d'huître se trouve sur la table et contient des rognures d'ongles. Les verres, quant à eux, sont remplis d'un liquide trouble dont le visiteur peut s'interroger sur sa provenance. À en suivre la logique de l'installation, l'origine de ce fluide est probablement corporelle (urine ? sperme ? mélange de plusieurs fluides corporels ?). Dès lors, tous les éléments qui composent l'installation portent à croire que le convive est invité à se manger lui-même. Ici, l'artiste mêle l'alimentaire, le corporel et l'animal, interrogeant ainsi la part d'animalité contenue dans chaque individu. « Dis-moi ce que tu manges, je te dirai qui tu es » écrivait en 1825 le gastronome Jean Anthelme Brillat-Savarin⁴², soulignant ainsi le lien étroit entre la manière de s'alimenter et la personnalité du sujet.



Fig. 20 : Lola B. Deswarte, *Les Convives*, 2015. Installation : table et chaises en bois, couverts et vaisselle, rognures d'ongles, cheveux, fourrure, vêtements. Dimensions inconnues. Exposition « An-Suite » (07 – 29 novembre 2015), centre d'art Lasécu, Lille. © Lola B Deswarte

⁴² BRILLAT-SAVARIN Jean-Anthelme, *Dis-moi ce que tu manges, je te dirai qui tu es* (1825), Folio, 2019, 144p.

L'installation de Lola B Deswarte semble constituer l'illustration parfaite de l'*Unheimlich* freudien (*Das Unheimliche*, traduit littéralement par *inquiétante étrangeté*). En 1919, Sigmund Freud développe cette notion qui met en avant le potentiel qu'ont l'intime et le familial à devenir inquiétants pour l'individu, étrangers à lui-même. Martine Menès écrit : « L'inquiétante étrangeté, c'est quand l'intime surgit comme étranger, inconnu, autre absolu, au point d'en être effrayant »⁴³. Dans *Les Convives*, le repas partagé, moment familial, convivial – comme l'indique le titre –, devient étrange voire effrayant. « Ce qui était sympathique se transforme en inquiétant, troublant »⁴⁴ : ici, la tablée qui, d'habitude, donne envie de se retrouver et de se régaler, fait fuir et répugne. Le convive (d'ailleurs absent, invisible dans cette installation) ainsi que le visiteur lui-même, se retrouvent confrontés à des fragments de corps qu'ils imaginent être les leurs, les mettant ainsi face à l'éventualité, terrifiante, de leur propre mort.

L'ensemble de ces travaux sur les restes corporels interroge visiblement la notion d'*abject* : ce qui nous répugne, ce qui nous repousse, dans une réaction de dégoût automatique, non contrôlée et non consciemment expliquée. La psychanalyste Julia Kristeva écrit à ce propos :

*L'abject, objet chu, est radicalement un exclu et me tire vers là où le sens s'effondre. [...] Le déchet comme le cadavre m'indiquent ce que j'écarte en permanence pour vivre [...]. J'y suis aux limites de ma condition de vivant. De ces limites se dégage mon corps comme vivant. [...] Si l'ordure signifie l'autre côté de la limite, où je ne suis pas et qui me permet d'être, le cadavre, le plus écœurant des déchets, est une limite qui a tout envahi.*⁴⁵

Elle souligne ici la manière dont l'individu perçoit le déchet comme quelque chose de lié à la perte et à la mort. Cette considération justifie le fait que les peaux mortes, les cheveux qui traînent ou encore les rognures d'ongles, puissent dégouter voire, inconsciemment, terrifier l'individu. En parallèle, l'idée écrite et développée par Julia Kristeva met en avant une ambivalence, qui réside dans le fait que l'individu soit tout de même curieusement attiré par ces éléments corporels. Cette curiosité semble s'expliquer par le besoin naturel de l'humain de reconnaître, d'appréhender ce qui est inanimé, ce qui est mort, pour s'assurer que lui est bien

⁴³ MENES Martine, « L'inquiétante étrangeté », in *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, n°56, 2004, p.21

⁴⁴ *Ibid.* p.22

⁴⁵ KRISTEVA Julia, *Pouvoirs de l'horreur* (1980), cité par Sophie Aveline dans *Inquiétante Domesticité*, Art et histoire de l'art, Paris 1 Panthéon Sorbonne, 2017, p.54

vivant. Observer le déchet, l'*ordure*, c'est observer ce qui se trouve derrière la limite entre vivant et mort, et par conséquent, observer là où l'on n'est pas, se rassurer sur sa condition de vivant.

In fine, les traces d'une présence, laissées par nos corps au quotidien, sont réinvesties par les artistes de plusieurs manières sensibles et corporelles. D'abord, par le biais de l'empreinte, au travers d'un processus de moulage indissociable du corps-matrice, qui fait d'elle un objet intimement témoin d'un corps, d'une présence passée. La particularité sur laquelle nous nous sommes appuyés réside sur la nécessité d'un contact, d'une proximité tactile pour la créer, donc d'une dimension charnelle : moulages de visages, de bustes, chairs en colle moulées directement sur la peau ; autant d'indices d'un « ça a été », autant d'éléments qui témoignent qu'il y a (eu) une vie là, un corps, à un moment et en un espace donnés.

Nous avons ensuite évoqué les *restes corporels* comme éléments tangibles de la présence humaine, reliques du corps et support de mémoire (cheveux, ongles, peaux). L'artiste semble s'en saisir pour parler de lui-même, de ses propres peurs, du caractère vivant et donc périssable de son propre corps. Il semblerait que, souvent, les démarches artistiques réemployant ces restes corporels et empreintes du corps, traduisent en filigrane une appréhension humaine, une peur, qui est celle de la disparition. Nombre des démarches évoquées témoignent en effet de l'angoisse de la perte : d'une part, de la perte de contrôle liée aux éléments extérieurs à soi (passage du temps, hasard, accident), d'autre part, de la perte de soi-même, du dépérissement de son propre corps (ou de celui d'êtres aimés). Réinvestir ces éléments « témoins » de vie au travers de l'art, serait une manière de « calmer » ses angoisses (sans pour autant y percevoir une visée thérapeutique clinique), de les interroger. Il s'agit dans un premier temps d'exprimer ses craintes, de leur donner forme, et donc – parfois –, de se rendre compte qu'elles sont universelles et partagées. Dans un second temps et surtout, il s'agit de laisser quelque chose de soi *qui reste*, qui perdure, pour pallier la fatalité du caractère éphémère de nos vies et de nos corps. En somme, c'est une manière de s'inscrire durablement dans le monde.

Pour autant, la présence de nos corps passés s'exprime-t-elle uniquement par le fragment corporel et organique ?

II- Restes mnémoniques, effets personnels et reliques

Notre présence semble se retrouver, tout aussi lacunaire et fragmentaire, dans nos intérieurs, qu'ils soient domestiques ou seulement provisoires. Elle se lit dans la manière dont nous occupons les espaces, dont nous les investissons de nos effets personnels. Elle se devine dans ces objets-mêmes, nos objets, qui nous survivent.

Nos intérieurs, comme nos objets, induisent la présence d'un corps : les premiers, pour les investir et les habiter ; les seconds, pour les manipuler et les actionner. Espaces et objets suggèrent donc une proximité avec le corps, une relation particulière. Il s'agit ici d'interroger les traces du corps passé, non plus au travers de ses restes « réels » et organiques, mais par le biais des espaces qu'il a habités et des objets qui lui ont appartenu. En premier lieu, nous convoquerons des œuvres et démarches artistiques qui questionnent ce rapport aux intérieurs et la présence (ou l'absence) d'effets personnels qui les meublent. Nous nous intéresserons ensuite à celles qui interrogent l'objet lui-même, sa fonction mémorielle, affective, voire votive.

1) Les intérieurs - Habiter à travers l'objet

Il s'agit dans un premier temps, comme évoqué, de s'intéresser aux intérieurs et aux espaces dans lesquels l'humain demeure. Comment investit-il les lieux ? Qu'est-ce qu'*habiter* ? Quels signes de son passage laisse-t-il dans ces espaces ? Pour se faire, nous nous appuierons particulièrement sur des espaces « transitoires », dans lesquels l'individu n'habite que provisoirement (hôtel, internat, refuge ...). Ces espaces particuliers et la courte durée de séjour qu'ils induisent, semblent donner une idée des manières élémentaires de s'approprier un espace, des réflexes et attitudes y attendant.

1.1. *Les espaces non habités de Thomas Ruff*

Pour amorcer ces recherches sur les façons d’habiter un espace, il me semble intéressant de soulever, dans un premier temps, ce que pourrait être qu’un intérieur *non habité*, non investi par un individu, comme pour dresser une typologie en creux, en négatif, de l’*habiter*. Les intérieurs de Thomas Ruff semblent entrer en résonance avec ces préoccupations. Photographiés de 1979 à 1983, ceux-ci paraissent vides d’humain. Thomas Ruff, élève du couple Bernd et Hilla Becher à l’école de Düsseldorf, immortalise ces espaces de la manière la plus objective possible. Le couple Becher a toujours photographié ses motifs (bâtiments et structures industrielles en friches) avec frontalité, dans la veine d’une nouvelle objectivité héritée du Bauhaus. L’appareil photo, à ce moment, se veut être l’objet qui capte une vision objective de la réalité, sans affect, comme si « la mécanisation de la fabrique des images serait une garantie de leur objectivité »⁴⁶. Thomas Ruff semble reprendre les principes de ses professeurs dans cette série photographique.



Fig. 21 : Thomas Ruff, *Intérieur 7E*, 1980-83, tirage argentique chromogène, 27,5x20,5 cm. © MAI 36 Galerie, Zurich.

⁴⁶ VAUDAY Patrick, « Le grain du réel. Bernd et Hilla Becher, Thomas Ruff (photographies) », *Faut voir ! Contre-images*, Presses universitaires de Vincennes, 2014, p.76

Dans ces clichés, aucune présence humaine n'est à constater : ni corps, ni *trace* du corps, ni objet personnel. Seuls quelques meubles, probablement déposés là par l'humain, remplissent l'espace et semblent avoir toujours été là. Leur surface, comme celle du sol, n'est chargée d'aucun élément venant rompre l'aspect inhabité de l'espace (Fig.21). L'ensemble est lisse et impersonnel. Il suggère le caractère immuable de nos objets, de notre mobilier, en opposition à notre condition d'humain mortel, seulement « de passage ». Ils nous survivent et finissent par être la seule trace matérielle de notre existence. L'espace domestique est, par essence, un lieu de vie : lieu dans lequel on mange, on dort, on reçoit, on fête, ... L'humain habite les lieux en *envahissant* l'espace, en le *colonisant*, en l'*imprégnant* de tout ce qu'il est. Ici, les intérieurs photographiés par Thomas Ruff, sorte de maisons-témoins d'un autre temps, sont neutres ; ils n'ont pas été personnalisés. Rien ne dépasse, rien n'est froissé, rien ne manque à l'autorité froide d'une objectivité sans faille (Fig.22). Rares sont les bibelots qui ornent les murs, et quand bien même certains murs en comptent (Fig.23), ceux-là ne nous livrent aucune information personnelle ou subjective sur les personnes ayant pu habiter les lieux (pas de photographie de famille ni de poster ou d'affiche quelconque laissant deviner les intérêts ou le goût de ces personnes).



Fig. 22 : Thomas Ruff, *Intérieur 3A*, 1979, tirage argentique chromogène, 45,7 x 39,4 cm. © Thomas Ruff



Fig.23 : Thomas Ruff, *Intérieur 5B*, 1980, tirage argentique chromogène 27,5 x 20,5 cm. © David Zwirner Gallery, New York.

Même la chambre, lieu de vie probablement le plus intime dans lequel l'humain s'autorise à vivre « sans filtre », est impersonnelle et lisse. Le lit est parfaitement fait, le couvre-lit n'est pas chiffonné, aucun oreiller ne dépasse (Fig.23). Ces intérieurs ne traduisent donc, *a priori*, aucune réelle forme de vie, puisque les seules choses visibles sur les clichés sont inanimées (des meubles). L'objectivité stricte de Thomas Ruff – qui déjà filtrait au maximum tout goût, toute subjectivité (bien que celle-ci, dans la création, ne soit jamais totalement annihilée) – associée à la non-présence humaine dans l'espace, contribue à donner une image non habitée, non incarnée à ces intérieurs, qui n'ont donc plus rien de réellement domestique.

1.2. *Le besoin d'une maison : « retour aux origines »*

Les photographies réalisées par l'artiste Anne Leroy et les élèves du lycée professionnel de Surgères en 2014-2015, dans le cadre d'une résidence, me paraissent constituer une première piste de réflexion sur la manière de s'appropriier un espace. Chacun des lycéens de l'internat disposait de 27 clichés à effectuer, autour du thème très libre du « quotidien ». Il est à remarquer que la majorité d'entre eux, plutôt que de se pencher sur leurs activités journalières ou sur leurs relations avec les autres, s'est concentrée sur les espaces de vie qui jalonnent leurs journées, et notamment les espaces de l'internat. Vue de la fenêtre, chambres et salon de vie sont ainsi photographiés dans la plus sincère simplicité. Ces choix ne sont pas anodins et révèlent combien le lieu de vie s'avère finalement être un « prolongement du moi dans le monde social »⁴⁷, un lieu dans lequel *je me* constitue en tant que personne. Élisabeth Pélegrin-Genel souligne d'ailleurs ce rôle nécessaire de la maison dans la « constitution de la personnalité » et le besoin humain d'une maison « matrice », « cocon », une « maison retour aux origines »⁴⁸. L'idée de *retour aux origines* prend tout son sens dans le contexte de l'internat. Celui-ci, lieu de vie collectif, n'est pas le lieu de vie initial des élèves qui y habitent, il n'est pas leur domicile familial. Pour autant, bien que ces derniers ne soient que de passage, pour une ou quelques années, il est nécessaire qu'ils se réapproprient l'espace. L'internat est donc un intérieur partagé, dans lequel on se « refait » son refuge personnel, dans lequel on a besoin de se sentir chez soi, pour réellement y *vivre* le temps de la semaine. Pour se l'approprier, on y ajoute çà et

⁴⁷ PELEGRIN-GENEL Élisabeth, « 10. Des espaces habités : dernier lieu de l'intime ? », *Des souris dans un labyrinthe. Décrypter les ruses et manipulations de nos espaces quotidiens*, La Découverte, 2012, p.147

⁴⁸ *Ibid.*, p.146

là quelques éléments personnels : on accroche des affiches et posters sur les murs, des photos de voiture sur les placards.



Fig.24,25 : Anne Leroy, résidence de création au lycée professionnel des métiers du bois du Pays d'Aunis, Surgères (17), 2014-2015, © Anne Leroy

Cette personnalisation de l'espace reste tout de même très sommaire. Puisqu'il s'agit d'un lieu collectif, partagé, et qui de plus, accueillera d'autres personnes après nous, il est évident que l'appropriation doit rester « raisonnable »⁴⁹.

Ainsi, bien que les espaces semblent très peu encombrés et bien rangés (la vie en internat nécessite de répondre à des règles assez strictes de vivre ensemble, notamment concernant le ménage et le rangement), on constate tout de même la présence d'éléments personnels, d'objets du quotidien, qui sont le signe d'une présence qui vit : des chaussons au pied d'un lit quelque peu défait, un ordinateur, une veste posée là sur le dossier d'une chaise, etc. Plus encore, certains clichés nous montrent à quel point l'appropriation du lieu passe aussi par la gestuelle et le corps. Habiter un lieu, plus que de l'investir de nos objets, c'est l'investir avec nos corps. La posture affalée (Fig.25) induit le fait d'être détendu, de faire fi de son apparence et de la manière dont on se tient devant les autres, de la façon dont ils nous perçoivent. La « libération » du corps est aussi un bon indice du fait d'être à l'aise, de se sentir chez soi.

⁴⁹ Bien que compréhensible, ce terme est délicat à utiliser dans ce contexte et pose question. Qu'est-ce que cela serait, que de s'approprier *raisonnablement* l'espace dans lequel on vit ? Y a-t-il une mesure ? Peut-on s'approprier l'espace seulement de manière lacunaire et, pour autant, se sentir chez soi ? Ou bien est-ce qu'il est nécessaire de totalement investir un lieu pour le faire sien ?

1.3. Appropriation de l'espace par les effets personnels

L'idée d'espace provisoire et d'appropriation nécessaire d'un lieu pour l'habiter, fait, à mon sens, particulièrement écho à la série de photographies *L'Hôtel* de Sophie Calle, réalisée de 1981 à 1983. L'artiste, embauchée comme femme de ménage dans un hôtel en Italie, photographie durant toute la durée de son contrat les chambres dont elle doit s'occuper :

*Le lundi 16 février 1981, j'ai été engagée comme femme de chambre pour un remplacement de trois semaines dans un hôtel vénitien. Au cours de mes heures de ménage, j'ai observé par le détail des vies qui me restaient étrangères. Le vendredi 6 mars 1981 mon remplacement pris fin.*⁵⁰

Il est important d'évoquer la spécificité d'un espace tel que celui de l'hôtel. Lise Lerichomme souligne la nécessité de faire « la distinction entre intérieur et intérieur domestique »⁵¹. Bien qu'il s'agisse d'un intérieur dans lequel on vit, l'hôtel ne peut être considéré comme un intérieur *domestique* en ce sens que ces espaces, « intermédiaires », ne sont pas « constitutifs d'un foyer »⁵². Pour autant, là où les espaces de Thomas Ruff n'ont plus grand-chose de domestique ni d'habité, l'hôtel, lui, accueille la vie et c'est de cette vie dont Sophie Calle va se saisir à travers le médium photographique. Puisque l'humain a besoin de se sentir chez lui dans les espaces qu'il habite – et particulièrement dans ceux dans lesquels il va dormir –, la chambre d'hôtel, qui n'est rien d'autre qu'un « lieu de passage loin de toute idée de domesticité »⁵³ (ni demeure, ni habitat familial), se voit petit à petit envahie par des éléments personnels. On y dépose sa lecture du moment sur la table de chevet, on y place quelques cosmétiques et affaires de toilette autour du lavabo, on y range quelques vêtements sur les étagères et dans la penderie. Tous ces gestes ont pour but de rompre le caractère impersonnel de l'hôtel, dans lequel « les serviettes épaisses s'exposent en pile bien bordées »⁵⁴ et où l'on ne trouve « pas de trace de gouttes d'eau, aucune trace de soi »⁵⁵. Ils sont les indices d'un besoin d'appropriation de l'espace par l'individu, qui tente de se recréer un semblant de domesticité ; un semblant

⁵⁰ Propos de l'artiste recueillis en ligne : <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cqr9Md/rbLArXe> (Consulté le 02 avril 2020)

⁵¹ LERICHOMME Lise, *Intérieur domestique et mise en scène: la réappropriation du XIXe siècle par la création contemporaine*, Université Rennes 2, 2014, p.384

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*, p.385

⁵⁴ PELEGRIN-GENEL Elisabeth, *Des souris dans un labyrinthe*, op. cit., p.155

⁵⁵ *Ibid.*

d'endroit sinon connu, au moins « reconnu » comme familier, dans lequel se sentir en sécurité le temps de son passage. Sophie Calle s'attèle dès lors à photographier tous ces éléments de personnalisation (parfois maladroits, souvent inconscients) des clients de l'hôtel. Elle entre dans leur intimité, dans leur cocon provisoire, pour y capturer, par l'image, leurs effets personnels. Chaque panneau qui constitue l'œuvre finale est consacré à une chambre, et en comporte 5 à 9 clichés (Fig.26,27). Ces derniers donnent à voir l'intérieur des valises, des vêtements accrochés dans la penderie, des chaussures disposées en ligne au pied du lit ou encore une salle de bain mal rangée et des effets personnels qu'on laisse traîner. Tous les éléments « traces de passage » ou « traces de vie » sont enregistrés. Ils sont accompagnés d'un texte dans lequel Sophie Calle parle des espaces qu'elle nettoie. Celle-ci commente la manière dont les personnes l'investissent et prend des notes chaque jour. Elle décrit l'état dans lequel elle trouve la chambre, la place et la disposition de chaque élément, ce qu'elle devine des activités des clients, ou encore l'évolution de l'aspect global de la chambre au fur et à mesure du séjour.



Fig.26 : Sophie Calle, *L'Hôtel, CHAMBRE 43, 28 février, 1981*, photographie couleur et noir et blanc, texte imprimé sur deux panneaux, chaque 102 x 142 cm. © Galerie Perrotin, Paris.



Fig.27 : Sophie Calle, *L'Hôtel, CHAMBRE 47, 2 mars, 1981*, photographie couleur et noir et blanc, texte imprimé sur deux panneaux, chaque 102 x 142 cm. © Centre Georges Pompidou (Achat en 2000), Paris.

Presser le déclencheur de l'appareil photographique à ce moment, serait une façon de « toucher le monde pour le faire sien »⁵⁶ ; à la fois de s'en saisir, d'immortaliser ce qui transite, ce qui se transforme, et de s'approprier ces morceaux d'intimités.

Dans ce travail, la captation de l'intime est d'autant plus sincère et efficace que Sophie Calle n'est pas photographe. Son ami Hervé Guibert confirme avec taquinerie que celle-ci n'est « même pas fichue » de prendre une bonne photographie⁵⁷. Cet « amateurisme » laisse place à une certaine naïveté à l'égard des règles photographiques, qui rend les clichés plus sincères, comme pris sur le vif. On imagine très bien l'artiste, durant son travail de ménage, capter ces clichés « à la sauvette » en l'absence des locataires. Dès lors, le spectateur occupe aux côtés de Sophie Calle, la place de voyeur (visiter une chambre d'hôtel, fouiller – au moins du regard – ce qu'elle contient et le photographe, - tout cela lorsque les personnes concernées sont absentes - consiste bien en une attitude proche du voyeurisme). Nous nous sentirions presque avec elle dans les chambres, à l'intérieur des placards, dans les recoins des salles de bains et pochettes de valises. Là encore, il est possible de voir en ce travail une tentative de saisissement du transitoire, du provisoire : ce qui est photographié, ce ne sont pas les gens, mais ce qu'ils laissent derrière eux, ce qui reste quand ils ne sont plus là, ce qui est indice de leur passage.

1.4. Une « chambre à soi »

Si, dans les intérieurs de Thomas Ruff, rien ne semble indiquer qu'ils aient été réellement habités, les *Empty Beds* photographiés par Nan Goldin (1979)⁵⁸ immortalisent la présence tout juste passée des corps.

⁵⁶ MAHÉ Anthony, « La poétique relationnelle de l'acte photographique », in *Sociétés*, n°98, 2007, p.97

⁵⁷ Hervé Guibert, « Panégyrique d'une faiseuse d'histoire », dans *Sophie Calle : à suivre*, cité par Juliette Breton dans « Sophie Calle, Douleur exquise : le récit de l'intime comme objet de la démarche artistique », in *Sociétés & Représentations*, n°33, 2012, p.15

⁵⁸ Il est intéressant de souligner que la série des *Intérieurs* de Thomas Ruff, tout comme la série *L'Hôtel* de Sophie Calle et maintenant les *Empty Beds* de Nan Goldin, ont été réalisés entre 1979 et 1983 environ. Ces années correspondent au moment où la littérature, entre autres, commence à s'intéresser au banal, à l'ordinaire, au quotidien, dans le contexte d'une société dans laquelle l'individualisme et l'importance donnée au matériel progressent sensiblement. Une partie des artistes et écrivains semblent donc à cette époque se tourner, à l'inverse, vers l'élémentaire et la vie sans artifice, vers le trivial. Se référer notamment aux écrits de Francis Ponge, Georges Perec et Annie Ernaux.



Fig.28 : Nan Goldin, *Empty Beds*, Boston, 1979, tirage cibachrome, 44.8 x 54.9 cm avec cadre. © Musée d'art contemporain de Los Angeles, The Nimoy Family Foundation.

Ce cliché de lits défait datant de 1979, à première vue, ne nous donne pas à voir de présence humaine en ce qu'aucun corps n'est présent. En revanche, il est là par signes, dans les traces qu'il laisse : le lit est totalement défait, les draps et taies d'oreillers sont plissés, chiffonnés, les couvertures sont en boule...(Fig.28) Presque sentirions-nous la chaleur des corps qui s'y sont nichés. Ce cliché n'est d'ailleurs pas sans rappeler celui d'Imogen Cunningham, datant de 1957 : *The Unmade Bed*. (Fig.29)



Fig.29 : Imogen Cunningham, *Unmade Bed*, 1957, épreuve gélatino-argentique, 26 x 33 cm. Metropolitan Museum of Art, New York. Don de Dorothy Levitt Beskind, 1973. © The Imogen Cunningham Trust.

Contrairement, encore, aux intérieurs de Thomas Ruff, la chambre photographiée en 1979 à Boston par Nan Goldin laisse constater la présence d'objets, de biens personnels : des magazines jonchent négligemment le sol, et un livre, des cendriers une bouteille de Jack Daniels sont posés sur les tables de chevet qui jouxtent le lit (Fig.28). L'humain n'est pas là, mais il y a passé un moment et il reviendra sûrement. Figés par le cliché, les éléments photographiés sont comme dans l'attente de corps pour les réactiver.

Le constat est similaire dans la chambre qu'elle photographiée la même année à New York. Bien que le lit ne soit pas défait, son aspect est loin de celui très lisse et bien fait de Thomas Ruff. La lampe de chevet est encore allumée, bancale, et les fils électriques, apparents, traînent au sol (Fig.30). L'idée de passage, de moment suspendu, comme en attente, est ici présent plus dans le contexte, dans l'« utilité » du lieu, que dans les éléments présents à l'image.



Fig.30 : Nan Goldin, *Empty bed in a whorehouse, New York City, 1979*, tirage cibachrome, 22,9 x 34,9 cm. © Musée d'art contemporain de Los Angeles, The Nimoy Family Foundation.

En effet et comme le titre l'indique, il s'agit d'une chambre de *bordel*. Elle est donc destinée à des corps seulement de passage, seulement là le temps de goûter aux plaisirs de la chair. Ces corps en remplacent d'autres, partiront, puis seront remplacés à nouveau. La photographie enregistre l'immuable ici, ce qui reste une fois que ces corps se sont donnés l'un à l'autre et qu'ils sont partis : les meubles, le lit refait, la lampe bancale laissée là, allumée, oubliée dans la précipitation peut-être, ou par l'ivresse du moment tout juste vécu. Il y a toujours l'idée, au moins, de photographier le lieu d'une intimité, fût-elle provisoire.

Cette volonté de saisir et d'enregistrer les traces provisoires d'une intimité entre en résonance avec la série de photographies des *Chambres précaires* de Jacqueline Salmon. Cette dernière photographie de 1996 à 1998, à Paris, les chambres d'hébergements d'urgence pour personnes en situation de grande précarité et sans domicile fixe.

*Les chambres précaires de Jacqueline Salmon s'interrogent sur ce qu'il advient du lieu où vivre lorsque le tissu social s'est déchiré, lorsque la ville occidentale ne sait plus quelle place, géographique autant que symbolique, octroyer à ceux que le capitalisme libéral a broyés puis rejetés hors de la cité.*⁵⁹

Si, comme pour les chambres d'hôtel de Sophie Calle, l'idée de « passage » est présente, le provisoire des *chambres précaires* est contraint : « pas plus de trois nuits consécutives, selon la règle »⁶⁰. Plus encore, ici, le provisoire n'est pas suivi d'un retour chez soi. Il reste provisoire, encore et toujours. Chaque corps est remplacé par un autre la nuit suivante. Le lit, les murs, accueilleront d'autres personnes. Ils ne dépendent pas de nous, ils ne nous attendent pas. L'homme n'est que de passage, le meuble, lui, est immuable. Il reste, et nous renvoie à notre condition d'humain mortel. Bien qu'ils accueillent des personnes pour la nuit, leur offrent un toit, les intérieurs photographiés par Jacqueline Salmon n'ont rien à voir avec les espaces domestiques. Au paroxysme du sommaire, de l'élémentaire, ils sont vides de biens personnels. Les murs, peints d'un blanc cassé mal vieilli, sont tristes. Les lits une personne, minces et à la structure métallique froide, rappellent les dortoirs militaires. Il n'y a aucun autre mobilier, à peine une chaise pour poser son sac, baluchon de fortune contenant toute une vie, ou du moins ce qu'il en reste. L'humain essaie quand même de s'approprier le lieu, de le faire sien pour le peu de temps dont il en dispose. Pour se rassurer - peut-être -, se sentir bien, il fait semblant d'être chez lui, il pose çà et là quelques affaires : un tricot sur le radiateur, un autre au pied du lit (Fig.31), il « meuble ».

⁵⁹ BAQUÉ Dominique, « Architectures intimes », in *Art Press*, n°247, 1999, mis en ligne sur le site de l'artiste : <http://www.jacquelinesalmon.com/fr/bibliographie-textes-d-auteurs/view/150/architectures-intimes/?of=> (Consulté le 05 avril 2020)

⁶⁰ ARDENNE Paul, « Les chambres précaires de Jacqueline Salmon, " non lieux" de la guerre sociale », in *Parpaings*, n°2, 1999, extraits mis en ligne sur le site de l'artiste : <http://www.jacquelinesalmon.com/fr/bibliographie-textes-d-auteurs/view/25/paul-ardenne-les-chambres-precaires-de-jacqueline-salmon-non-lieux-de-la-guerre-sociale/?of=> (Consulté le 05 avril 2020)



Fig.31 : Jacqueline Salmon, série *Chambres précaires*, 1996-98, photographie couleur, dimensions inconnues. Projet Bourse de la ville de Paris. © Jacqueline Salmon

Gaston Bachelard écrivait que « la maison est notre coin du monde »⁶¹. Cela suggère qu'il s'agit d'un espace bien à soi, dans lequel, en marquant des barrières avec l'extérieur et en y laissant entrer qui l'on veut, on se sent en sécurité. La maison permet une « retraite hors du monde »⁶², une mise en retrait volontaire et nécessaire du monde extérieur. Les personnes sans domicile fixe ont difficilement cette capacité, dans la mesure où elles *vivent* à l'extérieur. Dès lors, cette *retraite hors du monde* se retrouve pour eux compromise et prend d'autres formes (habitats alternatifs, de fortune, squats, hébergement d'urgence). Disposer de cet espace personnel, d'une « chambre à soi » pour citer Virginia Woolf, de sa tanière, est une condition déterminante dans la construction psychologique et sociale d'une personne. Dans le contexte des hébergements d'urgence, cela paraît difficile – pour ne pas dire impossible –, notamment parce que l'espace est toujours partagé. La porte est ouverte, prête à accueillir d'autres personnes dans le besoin. Parfois, elle est constituée de carreaux en verre (Fig.32), dont la transparence ne laisse pas plus de place à l'intimité. Le bas des fenêtres est recouvert de blanc de meudon, pour se sentir « caché » et les lits sont surmontés de numéros, indices de l'organisation qui trie, qui classe, qui compte. L'individu devient un numéro, un parmi d'autres.

⁶¹ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace* (1957), cité par Élisabeth PELEGRIN-GENEL, *Des souris dans un labyrinthe*, *op. cit.*, p.146

⁶² LERICHOMME Lise, *Intérieur domestique et mise en scène: la réappropriation du XIXe siècle par la création contemporaine*, *op. cit.*, p.302



Fig.32 : Jacqueline Salmon, série *Chambres précaires*, 1996-98, photographie couleur, dimensions inconnues. Projet Bourse de la ville de Paris. © Jacqueline Salmon

Les murs, hormis ces chiffres et quelques contre-indications (*Défense de fumer*), restent *anonymes*⁶³. Il n'y a pas « une armoire ou un espace pour sa deuxième peau que sont ses vêtements »⁶⁴. Il reste le lit, juste le lit, cet espace de survie, ce lieu d'abandon.

Dans mon travail *Le départ I* (2019), le lit occupe une place importante : il est l'endroit qui recueille les derniers souffles d'une personne. En ce sens, il me semble qu'il interroge également les notions de « transitoire » et de « passage » au travers des objets et du mobilier, au même titre, notamment, que les photographies de Jacqueline Salmon.

L'installation est composée d'un lit dont le cadre métallique a été réalisé avec mon père, chaudronnier. Ce lit occupe la place centrale et est recouvert de draps blancs desquels s'échappe une structure rhizomique en textile. Il est entouré, d'une part, d'une chaise sur laquelle sont soigneusement posés des vêtements pliés et une paire de chaussons, et d'autre part, d'une table de chevet sur laquelle se trouve un diffuseur d'huiles essentielles (Fig.33). Les rhizomes textiles, sortes de racines protéiformes, dépassent des draps et semblent proliférer dans l'espace,

⁶³ PLUYMAEKERS Jacques, « L'institution : quand on n'a plus que son lit comme cabane ! », in *Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseaux*, n°37, 2006, p.78

⁶⁴ *Ibid.*

jusqu'au sol (Fig.34). Il s'agissait là de donner une représentation à quelque chose d'immatériel : la fuite de l'âme d'une personne hors du corps lors du décès. Ce dernier est un moment de transition, temps flottant ni totalement passé, ni totalement présent. Le corps, le matériel, bien qu'inanimé, est encore présent. Mais qu'en est-il de l'immatériel ? De l'esprit de la personne ? Est-ce qu'il s'arrête de vivre, lui aussi ? Ou quitte-t-il simplement son enveloppe corporelle pour changer de forme ? Se dissout-il dans l'espace ? Beaucoup de dires veulent que l'esprit de la personne décédée s'échappe du corps pour flotter dans l'espace. C'est cette absence-présence que *Le départ I* tente de représenter en reconstituant visuellement un moment vécu : celui du décès d'une femme, presque dans mes bras, lors de mon premier jour de travail en tant qu'aide-soignante en service de soins palliatifs en 2016. Ce dernier accueille les personnes en fin de vie, que la science et la médecine ne peuvent plus guérir. Le travail des aides-soignantes, à ce moment, est d'apporter des soins de confort avec bienveillance et douceur pour soulager les corps fatigués et les âmes meurtries, parfois apeurées. Il s'agit d'accompagner ces personnes dans leur dernier voyage de manière à limiter la peur et la souffrance, jusqu'à ce qu'elles s'éteignent, enfin apaisées. De là, j'ai distingué trois sortes de moments liés à la mort : l'*avant*, lorsque que la personne ne peut plus être guérie et qu'elle se dirige vers elle, le *pendant*, lorsque la mort advient, et l'*après*, lorsqu'elle est déjà advenue et que la personne est décédée. C'est ce *pendant* que *Le départ I* tente de saisir, ce moment de transition, dont les caractéristiques spatio-temporelles sont floues. Il s'agissait de donner à voir et à ressentir ce quelque chose qui « n'est plus » matériellement parlant, mais dont la présence, puissante, est encore presque palpable. Le diffuseur d'huiles essentielles est probablement, pour moi, l'élément le plus important de cette installation. Il est le lien direct entre la scène réellement vécue et la scène recréée, en ce que cette femme en possédait un dans sa chambre, toujours en marche. Ainsi, l'odeur diffusée, mélange d'eucalyptus et de menthe poivrée, emplissait tout l'espace et me rappelle aujourd'hui à elle-seule, par le biais de la mémoire olfactive, l'événement dans sa globalité. *Le départ I* tente donc de se saisir de ce moment intime et fuyant, moment de transition, de passage de la vie à la mort, du présent à l'absent et du visible à l'invisible.



Fig.33



Fig.34

Fig.33, 34 : Alice Lozay, *Le départ I*, 2019
Installation : lit en métal, meuble, chaise,
vêtements, diffuseur à huiles essentielles, drap
blanc, rhizomes en tissu et laine
environ l. 200 cm x L. 200 cm.

Faculté des Arts d'Amiens, avril 2019

Photographies: Alice Lozay et Zéphyrion Pauquet.

Les photographies de Jacqueline Salmon, dans le prolongement de cette idée, enregistrent l'absence de corps, ou du moins la présence d'un corps passé. Son empreinte est encore imprégnée sur les draps froissés et dans le creux d'un matelas trop vieux, affaibli d'avoir soulagé trop de corps, qui eux, étaient fatigués de ne pas en avoir un bien à eux. Paul Ardenne qualifie ce travail d' « œuvre en creux »⁶⁵, en ce sens qu'il témoigne moins des *choses* et des *êtres*, que de leur absence, de leur passage. Ainsi, les photographies de Jacqueline Salmon tentent de saisir ce qui fuit, ce qui passe, ce qui est éphémère. Elles capturent des morceaux d'espaces dans lesquels l'homme a vécu, aussi peu de temps soit-il. Des âmes vagabondes, peinées, fatiguées par la vie, y ont trouvé refuge. Parfois juste pour une nuit, ils s'y sont reposés, s'y sont abandonnés, avant d'être « relâchés » dans le néant et son immensité, avec pour seul toit le ciel.

S'intéresser aux espaces que l'on habite ou que l'on traverse, aux intérieurs domestiques ou refuges provisoires, c'est d'abord s'interroger sur les traces que nous laissons de nous au quotidien, sur les indices que nous laissons de notre passage. Il apparaît alors un questionnement autour des dichotomies immuable/muable, permanent/provisoire. S'intéresser aux intérieurs et aux objets (ou absence d'objets) qui les constituent, aux traces et empreintes de vie qui les animent, c'est mettre en avant ce qui reste, autant que ce qui se transforme et ce qui disparaît. Les objets et mobiliers nous survivent et leur caractère pérenne nous renvoie à notre condition de simple mortel, nous rappelle que nous ne sommes que de passage. Ensuite, interroger les intérieurs, c'est aussi mettre en avant la nécessité qu'a l'humain d'*habiter*, d'avoir un espace à soi et de l'investir, pour vivre. Par extension, cela questionne les rituels dans la manière d'habiter les lieux et nos relations à nos objets personnels.

⁶⁵ ARDENNE Paul, « Les chambres précaires de Jacqueline Salmon, " non lieux" de la guerre sociale », *op. cit.* à la note 59

2) Des objets habités

Il s'agit à présent de s'interroger exclusivement sur nos objets et sur la relation parfois forte qui nous lie à eux. Les objets de notre quotidien nous entourent et régissent nos journées. Ils nous permettent de nous déplacer, de nous vêtir, de nous nourrir. Certains répondent à nos besoins vitaux ou du moins les facilitent, d'autres accompagnent nos loisirs. Il est donc en quelque sorte logique que ceux-ci, en nous suivant dans notre quotidien et parfois, en en subissant l'impact, comportent en eux-mêmes une partie de nous. Chacun d'entre eux contiendrait alors une portion de temps, une portion de vie, une portion d'être. Les liens que nous entretenons avec-eux vont régulièrement au-delà du seul domaine pragmatique. Serge Tisseron parle de *réversibilité* des objets⁶⁶ dans son ouvrage Comment l'esprit vient aux objets (2016). Pour lui, ces derniers peuvent à la fois remplir leur fonction utilitaire et occuper le rôle de souvenir, donc d'objet affectif. Cela s'explique, d'une part, par le fait que l'objet nous renvoie à notre propre vécu et aux souvenirs qui y sont liés. Il permet au sujet d'accéder, « par voie de sensorialité »⁶⁷ - c'est-à-dire autrement que par sa mémoire et par sa pensée-, à ses expériences incorporées, à ses souvenirs. Autrement dit, l'objet permet de donner une forme, une présence à un souvenir qui n'est pas matériel, et contribue à le rendre tangible (visible, mais aussi appréhendable par le toucher et par les autres sens). Et d'autre part, cela s'explique parce que les objets possèdent une « dimension d'invention »⁶⁸ qui leur est propre. En effet, un objet, par sa forme, ses couleurs, ses dimensions, et selon la culture et le vécu du sujet, suscite la curiosité et véhicule une histoire que chacun crée presque automatiquement de toute pièce. Serge Tisseron donne l'exemple de la *casserole magique* de sa grand-mère, que cette dernière mettait vide dans le four pour la ressortir pleine d'un repas alléchant devant les yeux ébahis de ses petits-enfants. En ce sens, les objets peuvent être, plus que l'expression d'un souvenir, le point d'impulsion d'une histoire imaginaire. Il n'est pas rare de voir attribué à un objet un quelconque pouvoir ou encore une quelconque magie. Moi-même, je gardais dans ma trousse d'école une pierre en cristal de roche que je serrais très fort dans ma main lors d'une évaluation ou d'un examen plus important, pensant que mes résultats seraient bien meilleurs ainsi. Mais quelles sont les frontières entre objet usuel et affectif et comment s'expriment-elles ? Quelles

⁶⁶ TISSERON Serge, *Comment l'esprit vient aux objets*, Paris, Presses Universitaires de France, 2016, p.79

⁶⁷ *Ibid.*, p.63

⁶⁸ *Ibid.*, p.76

en sont les porosités ? En quoi l'objet constitue-t-il une trace durable du « moi » dans le monde ? Dans quelle mesure l'évocation du souvenir prend-elle forme dans nos objets ?

2.1. La dimension métonymique des objets

En rhétorique ou dans le domaine littéraire, une métonymie est une « figure d'expression par laquelle on désigne une entité conceptuelle au moyen d'un terme qui, en langue, en signifie une autre, celle-ci étant, au départ, associée à la première par un rapport de contiguïté »⁶⁹. En somme, il s'agit d'une figure de style par laquelle on signifie une partie pour le tout. Par exemple, il est courant d'entendre parler d'une toile peinte par Pablo Picasso, comme simplement d'« un Picasso ». On délaisse l'objet matériel lui-même, ses caractéristiques physiques (taille, support, technique), pour le définir uniquement par la personne à qui il renvoie (en l'occurrence, ici, à la personne qui l'a créé). Pour nombre de nos objets personnels, la métonymie est opérable. Nous gardons tel ou tel bibelot car il a été ramené de voyage : bien souvent, nous le conservons plus pour le souvenir auquel il renvoie que pour son utilité réelle ou son esthétisme. Il en va de même pour certains cadeaux reçus de personnes qui nous sont chères, ou de vieux vêtements qui nous ramènent à une époque passée (le cas des vêtements, particulier, sera étudié plus tard dans une partie de ce travail lui étant consacrée).

Il s'est vu certaines fois, trop de fois peut-être pour que cela soit un hasard, que certaines personnes ayant perdu la mémoire l'aient retrouvée en étant simplement confrontées à une odeur, un objet, ou encore à une matière, tandis que les photographies n'y faisaient rien. Certains objets, pour être aptes à *stimuler* la mémoire, entretiendraient donc avec l'humain une relation puissante. Ils nous permettraient d'accéder à nos souvenirs, plus ou moins lointains, de manière plus directe que ce que nos photographies le permettent.

Pour Joël Candau, ils déploient « une arborescence d'affects, faisant écho à d'autres objets qui, eux-mêmes, entrent en résonance avec d'autres encore mais aussi, du même coup, avec les objets et les affects d'autres individus [...] »⁷⁰. En cela, il signifie que les objets, en plus de faire référence à ce qu'ils sont, nous ramènent à d'autres souvenirs, parfois partagés et collectifs, par

⁶⁹ Définition du CNRTL <https://www.cnrtl.fr/definition/métonymie> (Consulté le 01 mai 2020)

⁷⁰ CANDAU Joël, Préface, « Objets d'affection, ethnologie de l'intime » de Véronique DASSIE, in *Le regard de l'ethnologue*, n°22, CTHS, 2010, p.6

le biais d'émotions et de sentiments ressentis à leur contact. Certaines pratiques et traditions mènent parfois même à la sacralisation d'un objet : garder sa robe ou son costume de marié(e), préserver la première paire de chaussures d'un enfant ou sa première mèche de cheveux, conserver auprès de soi un objet dérisoire appartenant à une personne chère décédée... Dans ces différents cas, l'objet, d'apparence banale et usuelle, se trouve être un support fétichisé signifiant le souvenir auquel il est rattaché et joue un rôle métonymique. Il n'est plus gardé pour son aspect pratique mais pour ce à quoi il fait référence. Serge Tisseron écrit à ce propos : « il n'est plus un outil. Il est comme un cercueil dans lequel sont enfermées, et par là tenues à l'écart de transformations possibles, certaines parties de l'expérience »⁷¹. En ce sens, l'objet fétichisé perd sa fonction utilitaire, mais se voit doté d'une symbolique puissante qui lui donne une nouvelle valeur (sentimentale), mais aussi une nouvelle fonction : celle de support de la mémoire. Serge Tisseron souligne, par le terme de « cercueil », que le moment auquel l'objet fétichisé renvoie est passé, qu'il ne se reproduira plus, mais aussi, qu'il n'est pas transformable car il est enregistré de manière singulière dans nos esprits et à travers cet objet. Affecter un souvenir au support matériel qu'est l'objet, serait donc un moyen de symboliquement le sécuriser, de l'ancrer dans le temps et dans l'espace, de manière immuable, pour ne pas le perdre. Il s'agirait de faire perdurer la présence d'un souvenir (d'une époque, d'un être) ou notre propre présence à travers eux.

2.2. L'objet-relique

La notion de relique étudiée précédemment et attribuée aux fragments corporels, s'applique tout autant aux objets. Dans l'acception religieuse, un objet reliquaire constitue une *relique de contact* et conserve une charge symbolique et sacrée car elle a été touchée par la personne décédée. Dans l'acception courante du terme, une relique est un « objet auquel on attache un grand prix, une grande valeur sentimentale et que l'on garde en souvenir »⁷². Dans cette ligne de pensée, l'œuvre *Rupture* (2018) réalisée par Anne-Lise Broyer en collaboration avec la dentelière Mylène Salvador-Ros, réinvestit l'anecdote selon laquelle George Sand aurait offert une mèche de ses cheveux à Alfred de Musset au moment de leur séparation. Cette œuvre a été exposée dans le cadre de l'exposition « Madame Air », en 2018, au Musée de la vie

⁷¹ TISSERON Serge, « Sensorialités », in *Les Cahiers de médiologie*, n°4, Gallimard, 1997, p.200

⁷² Définition du CNRTL <https://www.cnrtl.fr/definition/relique> (Consulté le 03 mai 2020)

romantique de Paris, en hommage à l'écrivaine et à sa personnalité. Plusieurs de ses objets personnels y sont exposés, parmi les œuvres en bronze, minuscules et délicates, d'Anne-Lise Broyer. Dans une vitrine était exposée l'œuvre *Rupture*, brosse à cheveux en poils de soie, surmontée d'une fine dentelle et d'une mèche de cheveux dorés. Ici, l'objet quotidien qu'est la brosse à cheveux semble être utilisé pour témoigner d'un acte passé, d'un souvenir, d'une histoire. L'œuvre tente d'en donner une image, une réminiscence. La présence de la brosse n'est pas anodine : il s'agit d'un objet empreint des traces de l'individu à qui il appartient, qui nous suit et qui nous accompagne à mesure que le temps passe. La brosse récupère et accumule nos cheveux, d'infimes fragments de nos cuirs chevelus, ces « poussières de nous », et constitue ainsi une sorte d'objet témoin puissamment évocateur.

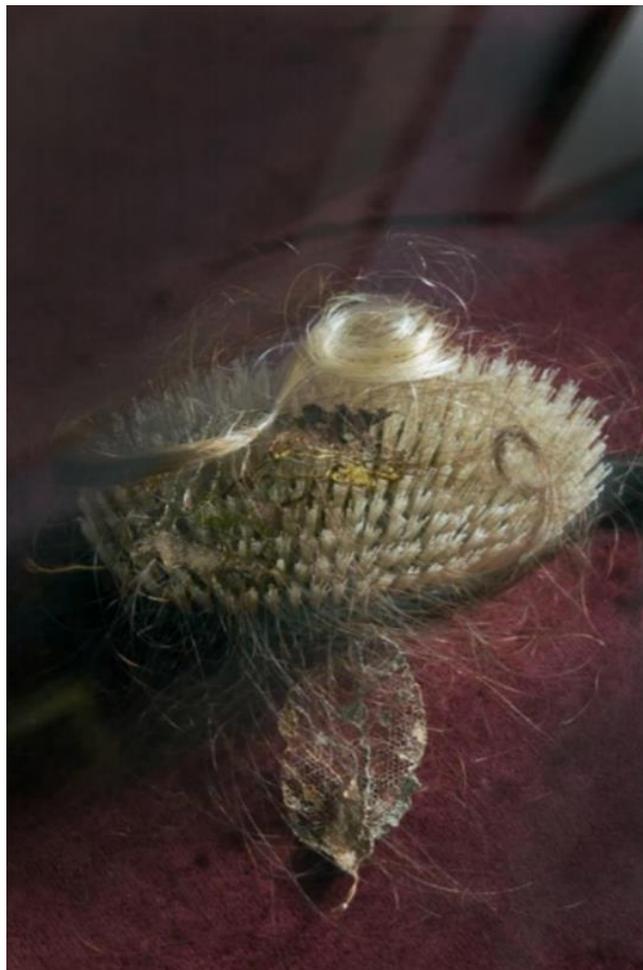


Fig.35 : Anne-Lise Broyer et Mylène Salvador-Ros, *Rupture*, 2018, brosse à cheveux en poils de soie, dentelle, cheveux. Exposition « Madame Air » (Juin-Septembre 2018), Musée de la vie romantique, Paris 9 © Anne-Lise Broyer

En effet, bien qu'il s'agisse à l'origine d'un objet usuel, Serge Tisseron souligne que « la fonction utilitaire ne rend pas compte à elle seule des relations parfois ambivalentes »⁷³ que nous établissons avec celui-ci. *Rupture* soulève ici une dimension quasiment fétichiste, dans le sens où l'objet exposé et soumis au regard du spectateur n'est plus pris pour son rôle utilitaire, dans son acception pragmatique, mais pour ce qu'il évoque. Il n'est plus fait pour être manipulé. La présence de la mèche de cheveux, mais aussi le fait qu'elle soit exposée à l'intérieur d'une vitrine, appuie l'idée de *fétiche*, car « vénérer » ou du moins conserver, donner à voir, exposer une mèche de cheveux, est significatif. Il s'agit d'un prélèvement, d'un fragment de corps, que l'on érige en relique, précieusement gardée pour sa valeur sentimentale. La mèche de cheveux basculerait presque du rang de simple fragment vers celui de « trophée ».

Le processus métonymique, de « la partie pour le tout », suscite une part énigmatique et mystique : il convoque l'imagination et la curiosité du visiteur, sollicitant ainsi chez le spectateur cette « dimension d'invention » évoquée par Serge Tisseron⁷⁴. Celui-ci tente de s'imaginer l'anecdote, de reconstituer l'histoire à laquelle il fait référence, d'accéder au « non manifesté que l'on suppose derrière les réalités phénoménales »⁷⁵. L'objet donnerait presque l'impression de s'immiscer dans l'histoire personnelle et intime d'un individu. Ce phénomène pourrait s'expliquer par ce que Véronique Dassié appelle la « chosification des sentiments »⁷⁶. Cette dernière s'effectue par l'extériorisation de sentiments, par la suite transférés sur un objet auquel ils sont affectés. L'objet en devient ainsi le support symbolique.

2.3. *L'objet-rituel, l'objet-personne*

Un objet rituel est un objet à vocation votive, soumis à la croyance en d'éventuelles entités surnaturelles qui auraient le pouvoir d'agir sur le monde. Il s'agit en cela, bien souvent, d'un objet utilisé dans le cadre d'une cérémonie rituelle, sur lequel les protagonistes placent leurs espérances. Les notions de *trophées* et de *rituel* sont questionnées dans mon travail *Secrets, trophées* (2019). Des têtes rembourrées de coton et réalisées par le biais de la couture et de la broderie sont utilisées comme le réceptacle de culpabilités secrètes (Fig.36). Les

⁷³ TISSERON Serge, « Sensorialités », *op. cit.*, p.199

⁷⁴ TISSERON Serge, *Comment l'esprit vient aux objets*, *op. cit.*, p.76

⁷⁵ FLAHAULT François, « L'artiste-créateur et le culte des restes », *op. cit.*, p.44

⁷⁶ DASSIE Véronique, « Objets d'affection, ethnologie de l'intime », in *Le regard de l'ethnologue*, n°22, CTHS, 2010, p.23

participants ont écrit sur un morceau de papier un mauvais acte, une action honteuse pesant sur leur conscience, et l'ont enfermé dans la bouche de la poupée en tissu, par la suite recousue pour enfermer à jamais les secrets partagés. Un rituel a ensuite été effectué : chacun, tour à tour, s'est séparé d'une mèche de ses cheveux pour participer. Ces mèches de cheveux « trophées », symbole d'appartenance à une forme de communauté, sont contenues dans un petit sachet, cousu sur les têtes. Ces objets poupées nous renvoient vers un imaginaire de l'ordre du rituel, du communautaire, du lien sacré. Le cheveu, pour Yves Le Fur, est un « matériau réputé imputrescible. À ce titre, il est utilisé dans de nombreuses représentations d'ancêtres pour « vitaliser » un objet rituel, un masque, un cycle de relations »⁷⁷. Ici, il est utilisé pour sa faculté à évoquer dans l'espace la personne à qui il appartient (Fig.37). La *chosification des sentiments* dont parle Véronique Dassié s'effectue ici en ce que le mal-être et la culpabilité de la personne se retrouvent extraits de son psychisme et transférés sur l'objet « récepteur » : la poupée. Cette dernière se voit donc attribuer un poids affectif lourd et intime : celui d'un sentiment ou d'un souvenir, à présent *chosifié* dans l'objet-même. En déposant son péché pour l'enfermer à jamais, l'individu libère symboliquement sa conscience, comme lors d'une confession dans la sphère religieuse. L'objet devient donc le seul témoin et porte en lui, autre que le bout de papier, la culpabilité, la mémoire et le souvenir.

⁷⁷ Propos d'Yves Le Fur lors d'un entretien pour Le Figaro, dans le cadre de l'exposition « Cheveux chéris : Frivolités et trophées » qui a eu lieu du 18 septembre 2012 au 14 juillet 2013 au Musée du Quai Branly. Yves Le Fur en était le commissaire. <https://www.lefigaro.fr/arts-expositions/2012/09/28/03015-20120928ARTFIG00682--cheveux-cheris-une-exposition-au-poil.php> (Consulté le 20 avril 2019)



Fig.36



Fig.37

Fig. 36,37 : Alice Lozay, *Secrets, trophées*, 2019.
 Installation : lin, coton recyclé, fils de coton, laine, sachets
 en tissu, cheveux
 vidéo muette 30'
 250 x 300 cm.

Vue de l'exposition « HÔTrES », 25 mars – 09 avril 2019,
 Maison de la Culture d'Amiens.

Photos : Zéphyrion Pauquet

L'objet, s'il peut faire référence à une anecdote, remémorer un voyage ou encore revêtir une dimension votive, peut également nous renvoyer à une personne et à notre relation avec elle, à nos souvenirs. Dans mon travail *Les quotidiens* (2018), les sachets de thé occupent ce rôle métonymique. Le *Tea Time*, très courant en Angleterre et souvent associé à la sphère féminine, est un moment personnel que je partage avec ma mère, qui elle-même le partageait avec ma grand-mère. La question du souvenir et de la transmission de moments « intimes » entre mère et fille au fil des générations est donc soulevée ici. Il s'agit d'un moment quotidien, presque ritualisé, durant lequel, plus que nos paroles, nous échangeons une portion de temps. La présence du sachet de thé fixé à une toile (Fig.38), outre le fait de donner à voir un sachet usagé et donc un thé bu, suggère la relation et le temps partagé entre mère et fille. La représentation de cette relation filiale aurait pu être toute autre (photographie, dessin, chanson) mais l'utilisation de cet objet la fait se dessiner au travers du mécanisme de la partie pour le tout. Chaque sachet est trié, séché, conservé, rangé avant d'être accroché à la toile (Fig.39). Le soin apporté à cet objet, couramment jugé comme dégoûtant et « à jeter » après avoir été utilisé, suggère aussi, par métaphore, de prendre soin de la relation auquel il renvoie. En écho au « ça a été » de Roland Barthes, les sachets, au même titre que la photographie, sont une forme de témoignage de ce qui est passé et a eu lieu, d'un temps révolu. Roland Barthes écrit en 1980 :

Dans la photographie, je ne puis jamais nier que la chose a été là. Il y a double position conjointe : de réalité et de passé. [...] Le noème de la photographie sera donc « ça-a-été » [...] cela que je vois s'est trouvé là, dans ce lieu qui s'étend entre l'infini et le sujet. [...] ⁷⁸

La photographie, en tant qu'objet, serait donc la preuve, ou moins fortement l'indice, de ce qui a effectivement, réellement et matériellement été présent au moment où le cliché a été pris. Dans *Les quotidiens*, le sachet de thé fait acte de foi. Objet témoin de ce *ça a été*, son aspect usé atteste du fait qu'il ait été utilisé, que le temps qui a été nécessaire pour le faire infuser, le boire et le faire sécher, a bien été vécu. Plus, l'utilisation du thé induit un rapport aux sens particulier, en sollicitant notamment l'odorat. Quand la photographie nécessite l'œil, les sachets de thé engagent de manière simultanée le toucher, la vue, l'odorat, et, indirectement, par le biais du souvenir, le goût. Il s'avère donc être un objet puissant, non par sa taille ni par sa valeur,

⁷⁸ BARTHES Roland, *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980, [sp]

mais par la capacité qu'il a, psychiquement et matériellement, par ses propriétés physiques, à absorber une portion de temps et de souvenirs et à le signifier.

2.4. *La Madeleine de Proust*

Cette manière qu'a le thé de ramener à un souvenir par le goût ou par l'odeur n'est pas sans faire écho à la madeleine de Marcel Proust, que sa tante Léonie lui offrait durant son enfance :

Et tout d'un coup le souvenir m'est apparu. Ce goût, c'était celui du petit morceau de madeleine que le dimanche matin à Combray [...], ma tante Léonie m'offrait après l'avoir trempé dans son infusion de thé ou de tilleul. La vue de la petite madeleine ne m'avait rien rappelé avant que je n'y eusse goûté [...]. Mais, quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules, plus frêles mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir [...] l'édifice immense du souvenir.⁷⁹

Par cette anecdote, Marcel Proust met en avant la capacité qu'ont les odeurs, les goûts, ou encore les saveurs à renvoyer à certains souvenirs, et ce de manière très précise. Il ajoute en effet : « toutes les fleurs de notre jardin et celles du parc de M. Swann, et les nymphéas de la Vivonne, et les bonnes gens du village et leurs petits logis et l'église et tout Combray et ses environs, tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé »⁸⁰. Ainsi, si le souvenir est ramené à la surface de manière fugace (puisqu'il reste réellement invisible, impalpable), il s'avère cependant étonnement précis et « incarné ». Le goût et l'odeur auxquels Marcel Proust est confronté, plus que de lui rappeler ce souvenir d'enfance, le lui font revivre. À ce propos, le poème en prose de Stéphane Mallarmé, La Pipe, est particulièrement éclairant⁸¹. Il y écrit, à propos de ses retrouvailles avec une vieille pipe lui appartenant :

⁷⁹ PROUST Marcel, *A la recherche du temps perdu*, I. « Du côté de chez Swann », première partie « Combray », Paris, Gallimard, 1999, 2408p.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ MALLARME Stéphane, « La Pipe », Pages oubliées. Poèmes en prose, 1867-1868, in *La Revue des Lettres et des Arts*, p.166. Se référer à l'annexe 3 p.149 pour accéder au texte intégral.

« À peine eus-je deviné la première bouffée que j’oubliai mes grands livres à faire ; émerveillé, attendri, j’ai respiré l’hiver dernier qui revenait [...] ». Mallarmé dépeint ainsi la capacité qu’ont les objets à exprimer le souvenir, à l’évoquer, mais aussi, plus encore, à le faire revivre : « Tout Londres, Londres tel que je l’ai vécu en entier à moi seul, il y a un an, m’est apparu : d’abord ces chers brouillards qui emmitouflent la cervelle » faisant donc référence à une sensation physique. Il ajoute : « mon tabac sentait ma chambre sombre, aux meubles de cuir saupoudrés par la poussière du charbon » et met donc en avant la sollicitation de l’odorat, puis termine en évoquant « le bruit de ces charbons tombant du seau de tôle dans la corbeille de fer, le matin, - alors que le facteur frappait les deux coups solennels qui me faisaient vivre ! » suggérant ainsi l’ouïe et les sons dont il se souvient.

In fine, l’ensemble de ce poème de Mallarmé exprime la manière dont un objet peut, à lui seul, réactiver des souvenirs anciens bien ancrés, presque oubliés, par la convocation des différents sens. L’objet est ce qu’il reste de ces moments passés, mais la mémoire contenue dans celui-ci est parfois si forte, qu’elle suffit à faire revivre ces moments ainsi que toutes les sensations leur étant associées. En littérature, on parle de synesthésie (du grec *sunaisthêsis*, qui signifie « perception simultanée ») pour évoquer le fait de faire appel à plusieurs perceptions sensorielles dans un écrit. Le poème de Mallarmé use de cette figure de style. Il me semble dès lors envisageable de prolonger ce phénomène littéraire aux objets, ceux-ci ayant une fonction synesthésique en ce sens qu’ils sont capables de susciter, dans le présent et chez l’individu, plusieurs sensations passées voire oubliées, et ce, de manière simultanée.



Fig.38



Fig.39

Fig.38,39 : Alice Lozay, *Les quotidiens*, 2018-2019
3 toiles 38 x 46 cm chacune, 297 sachets de thé
environ 150 x 50 cm.

UFR des Arts d'Amiens, Université de Picardie Jules
Verne, Avril 2019.

Photographies : Alice Lozay

Dans la société matérialiste dans laquelle nous vivons, reposant sur l'abondance, sur le « trop-plein », nos objets paraissent n'avoir que peu de valeur en ce qu'ils peuvent facilement et rapidement être remplacés. Malgré cela, nous continuons à entretenir avec certains d'entre eux une relation très forte. Serge Tisseron souligne d'ailleurs : « nous avons des relations non humaines avec certaines personnes et des relations humaines avec certains objets. Il est essentiel que nous le reconnaissions »⁸². À ce propos, il parle d'« hominisation » de l'objet, dans le sens où ce dernier se retrouve être le prolongement de l'être humain et de son propre corps⁸³. Ce terme d'*hominisation* a d'abord été développé par André Leroi-Gourhan, dont la théorie met en avant que les outils fabriqués par l'homme, pour combler ses besoins et pallier ses « manquements » corporels, sont la projection de nos organes dans le monde extérieur. Pour lui, l'outil est une véritable « *sécrétion du corps et du cerveau des anthropiens* »⁸⁴.

Par le biais d'une sorte d'animisme, ou d'une « *hominisation* » donc, sont affectés aux objets des attitudes et des sentiments propres à l'être humain. Cette importance qui leur est donnée les fait devenir précieux et justifie qu'on veuille les garder auprès de nous pour ce qu'ils représentent, plus que ce pour quoi ils servent. Cela tient à la raison selon laquelle l'objet agirait comme une métonymie, en désignant ou en suggérant le contenu par le contenant. Ainsi, supports de nos émotions, de nos souvenirs et de notre mémoire, ils en deviennent l'expression-même. Les objets sont ce qu'il reste de nos moments passés, ou encore, d'une personne décédée. Parfois le seul souvenir matériel qu'il reste de cette personne disparue, ils en sont une émanation, une réminiscence, une résurgence, en faisant perdurer un peu d'elle et de sa présence passée, dans le monde des vivants. Ainsi, l'objet est un substitut. Par le transfert du souvenir de la personne sur un support matériel, l'absence se fait moins douloureuse.

En ce sens, nos objets peuvent être perçus comme des sortes de sanctuaires, de *cercueils* pour reprendre le terme de Serge Tisseron, ou de « sarcophages » des moments passés, difficiles ou joyeux, qu'ils colportent avec eux au fil du temps et qu'ils accumulent. Cette étude sur le souvenir et la mémoire au travers de l'objet (et précédemment du corps), soulève éminemment les questions de la disparition et de la conservation.

⁸² TISSERON Serge, *Comment l'esprit vient aux objets, op. cit.*, p.225

⁸³ *Ibid.* p.147

⁸⁴ SIGAUT François, « Les outils et le corps », in *Communications*, 2007, p.12

3) Fragilité et persistance du souvenir

Les précédentes réflexions sur ce qu'il reste de nos corps, construites à travers une étude sur les reliques (corporelles ou objets) et les signes de présence passée dans nos intérieurs, ont soulevé, entre autres, la question de la peur de la perte et de l'effacement. Celle-ci semblait encore sous-jacente dans les œuvres évoquées. Il s'agit maintenant de porter notre étude sur des démarches artistiques dont la préoccupation première est cette disparition et/ou, à l'inverse, la conservation qui tente de l'éconduire. L'accès à la mémoire, si l'on considère le travail mené précédemment, semble se faire, de manière inévitable, toujours par fragments. Le souvenir et la mémoire, tous deux fuyants, filent avec le temps. Ils semblent prendre forme dans certains de nos *restes*, de nos objets, mais ne sont pour autant que rarement pleinement accessibles. Face à ce constat, seules deux solutions paraissent possibles : accepter de pouvoir perdre ses souvenirs à mesure que le temps passe ; ou tenter vaillamment (mais vainement ?) de les conserver, au travers de toutes les formes possibles. Il s'agira en premier lieu de s'interroger sur les formes que choisissent les artistes pour évoquer la disparition, parfois-même pour la mettre à l'œuvre. L'étude se portera ensuite sur le mouvement inverse, qui consiste en une tentative de préservation, coûte que coûte, d'éléments et autres traces voués à disparaître.

3.1. Disparition

Disparition : nom féminin. *Fait de ne plus être visible. Action de partir d'un lieu, de ne plus se manifester. Fait de disparaître, en cessant d'exister*⁸⁵.

Dans toutes ses définitions et acceptions communes, la disparition a à voir avec l'absence, avec ce qui n'est plus. Elle caractérise un processus d'effacement, au cours duquel l'objet, plus ou moins progressivement, cesse d'être. Il s'agit, à ce moment de notre étude, de nous pencher sur un corpus d'œuvres dont la préoccupation est de traiter de la disparition de manière assez large. Nous évoquerons en premier lieu la disparition au travers de l'absence d'objets pour porter ensuite notre réflexion sur la fragilité des images mentales et l'impossibilité de garder de manière intacte chacun de nos souvenirs. Enfin, nous ferons appel aux formes au travers

⁸⁵ Il s'agit des premières définitions du mot « disparition » qu'il soit possible de trouver dans le moteur de recherche Google.

desquelles apparition et disparition, dans le double-mouvement qu'elles impliquent, sont interrogées.

3.1.1. Disparition des objets

L'absence d'objets parle aussi. Si nos objets peuvent être considérés comme des supports de mémoire rendant possible un *continuum* entre passé et présent, leur disparition peut-elle tout de même laisser une trace ? Leur absence peut-elle constituer l'indice d'une présence ? Peuvent-ils continuer à *signifier*, malgré leur absence matérielle ?

À l'hiver 1970, Claudio Parmiggiani réalise le premier travail de sa série des *Delocazione* à la Galleria Civica de Modène en Italie. Il investit totalement la pièce servant de réserve à la galerie, laissant une partie des éléments sur place (caisses, livres, tableaux lui appartenant), en les disposant contre les murs. Il met ensuite le feu à un pneu à l'intérieur de la pièce close, jusqu'à la destruction de celui-ci. La fumée lourde, étouffée dans l'espace, imprègne les murs de suie.

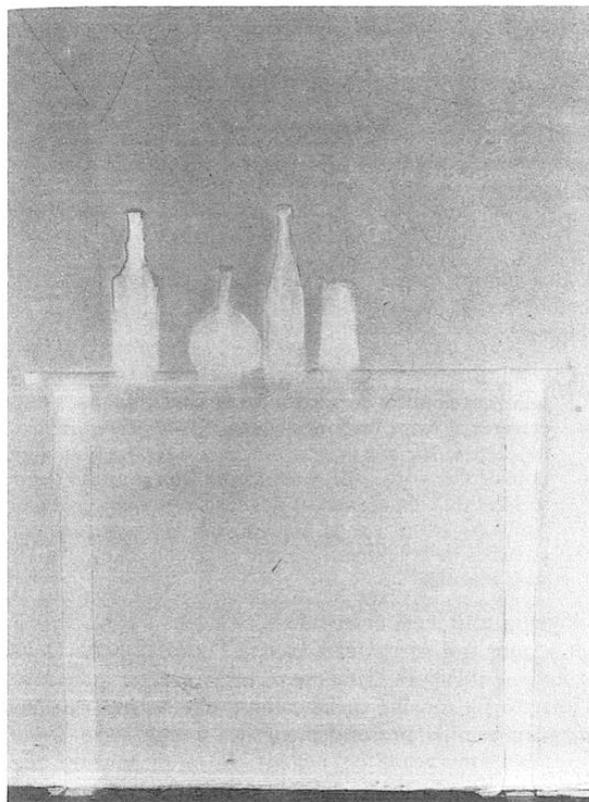


Fig.40 : Claudio Parmiggiani, *Polvere* (détail), 1997, suie. Villa de Celle (Italie), collection Gori.
© Carlo Chiavacci

Après avoir patiemment aéré la pièce, l'artiste la vide du mobilier et des objets, laissant ainsi apparaître sur les murs la trace de leur absence. Ainsi, il utilise la suie pour témoigner d'une présence passée : celle des objets et des meubles qui emplissent nos espaces. Il réitère ce procédé de nombreuses fois au cours de sa carrière, à tel point que celui-ci devient le processus principal de son travail. Claudio Parmiggiani représente ce qui *était*, et donne ainsi forme à l'absence en livrant une image-fantôme des objets qui ne sont plus là. Pour Georges Didi-Huberman, « ce qu'on appelle un fantôme n'est pas plus que ceci : une image de mémoire qui a trouvé dans l'air - dans l'atmosphère de la maison, dans l'ombre des pièces, dans la saleté des murs, dans la poussière qui retombe - son porte-empreinte le plus efficace »⁸⁶. Les *images de mémoire* créées par l'artiste semblent activer la mémoire collective. En effet, elles nous renvoient à notre propre perception de l'intérieur de la maison, de l'espace privé, avec ses objets, ses tableaux accrochés au mur, ses bibelots. Plus encore, elles évoquent leurs traces, à peine visibles mais lourdes de sens, découvertes sur les murs notamment lors d'un déménagement. Dès lors, le travail de Claudio Parmiggiani impulse une certaine mélancolie : nous sommes confrontés à un passé qui a disparu, « mais dont il reste suffisamment d'indices pour, à chaque instant, le faire advenir à nouveau »⁸⁷. Cette sensation est pour autant atténuée, lorsque l'on prend en considération qu'il s'agit plus, dans ce travail, de *déplacement* (d'ailleurs évoqué par le titre de « Delocazione ») que de *disparition*. Paradoxalement, l'absence des objets, indiquée par la seule présence de leurs traces en négatif sur les murs, les rend présents de manière d'autant plus forte : il s'agit là, selon Maurice Fréchuret, de « toute la force d'une œuvre qui donne à voir alors même que l'artiste procède par soustraction des éléments, par effacement de ce qui bientôt va apparaître en pleine lumière »⁸⁸. Dans un premier paradoxe, l'ablation, la destruction d'une chose (ici, un pneu), amène à la *création* d'une autre (en l'occurrence, ici, les traces sur le mur). Dans un second, cette disparition de la chose la rend, *in fine*, d'autant plus présente que l'apparition de son absence est puissante et symbolique : il y avait quelque chose, là, qui n'est plus, mais que je devine encore. Georges Didi-Huberman établit un parallèle éclairant entre ce travail de Claudio Parmiggiani et l'ouvrage Les Cahiers de Malte Laurids Brigge (1910) de Rainer Maria Rilke. L'écrivain autrichien décrit dans un passage de ce roman autobiographique, l'intérieur d'une maison à demi détruite :

⁸⁶ DIDI-HUBERMAN Georges, *Génie du non-lieu : Air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Les éditions de Minuit, 2001, p.113

⁸⁷ FRECHURET Maurice, *Effacer : paradoxe d'un geste artistique*, Dijon, Les Presses du réel, 2016, p.80

⁸⁸ *Ibid.* p.83

Le plus inoubliable, c'était encore les murs eux-mêmes. Avec quelque brutalité qu'on l'eût piétinée, on n'avait pu déloger la vie opiniâtre de ces chambres. Elle y était encore; elle se retenait aux clous qu'on avait négligé d'enlever [...]. On la distinguait dans les couleurs que d'année en année elle avait changées, le bleu en vert chanci, le vert en gris, et le jaune en un blanc fatigué et rance. Mais on la retrouvait aussi aux places restées plus fraîches, derrière les glaces, les tableaux et les armoires; car elle avait tracé leurs contours [...]. Et, de ces murs, jadis bleus, verts ou jaunes, qu'encadraient les reliefs des cloisons transversales abattues, émanait l'haleine de cette vie, une haleine opiniâtre, paresseuse et épaisse, qu'aucun vent n'avait encore dissipée.⁸⁹

Ces écrits entrent en résonance avec notre réflexion en ce qu'ils suggèrent les traces d'une vie passée, imprégnée sur les murs d'un intérieur. En ce sens, l'absence des objets dans l'espace n'est pas forcément l'absence d'une présence, mais peut suggérer, par des traces, cette *haleine de vie*, cette présence passée (tout comme la présence opère dans les *Delocazione* de Claudio Parmiggiani). Il me semble que la démarche de Christian Boltanski adoptée dans *L'Appartement de la Rue Vaugirard* (1973) s'inscrit également dans cette réflexion. Il s'agit d'un court film (environ 8 minutes), dans lequel l'artiste filme l'intérieur d'un appartement presque totalement vide, dans lequel il aurait demeuré. Il y décrit vocalement chaque coin de pièce présent à l'image comme s'il était encore meublé et habité. Ainsi, il fait appel à la mémoire pour retranscrire, par la parole, l'allure des lieux encore habités. Il s'agit, encore une fois, de s'appuyer sur les traces fragiles d'un *ça-a-été* à peine présent – du moins de manière lacunaire –, pour s'en remémorer le souvenir.

3.1.2. Disparition de la figure

Dans le travail *Janis Joplin, 12 variations* (2020), je m'attèle à « faire opérer » la disparition en évoquant notamment la fragilité des images qui composent nos souvenirs, et plus précisément, la difficulté de garder le souvenir intact et précis d'un visage. Il s'agit d'un ensemble de douze coupons de lin (Fig.41), sur chacun desquels est imprimée, selon un procédé

⁸⁹ Rainer Maria Rilke, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* (1910), cité par George Didi-Huberman, *op. cit.* à la note 85, p.56-57

proche du transfert, une photographie en noir et blanc de la célèbre chanteuse des années 1960, Janis Joplin. D'un morceau de tissu à un autre, l'image, moins longtemps imprégnée, frottée ou encore grattée, s'efface. Chacun des coupons est cousu à un fin morceau de papier semi-opaque, dont l'aspect évoque celui des papiers servant à protéger les vieilles photographies. Les images sont individuellement brodées de fils rouges et parfois beiges. Ces broderies symbolisent d'abord la puissance, l'aura dégagée par la voix de la chanteuse, dont la bouche est grand ouverte (Fig.42). Petit à petit et parallèlement à l'effacement de l'image, dans une « temporalité évanescence »⁹⁰, pour reprendre le terme de Laurent Jenny, les broderies s'amenuisent, se font moins nombreuses, plus timides et finissent pas s'étioler pour finalement disparaître. L'ensemble évoque la fragile persistance de nos souvenirs et leur effacement progressif ; notre échec à garder en tête l'image exacte d'une personne disparue ou d'un moment passé ; il rappelle que chacune d'entre elle est éphémère et que « l'effort même de la remémoration efface (et parfois tue) »⁹¹.

Au fur et à mesure, les impressions se troublent, s'abiment, jusqu'à la disparition. Elles sont réalisées par le biais d'une impression sur papier, enduite de médium textile puis apposée sur le tissu et révélée par l'eau et le frottement. Le médium textile - colle relativement puissante - fige l'image, tandis que l'acte de gratter la détériore. Il y a donc une ambivalence entre la persistance, la fixité, et le manque, l'effacement : cette même ambivalence que l'on retrouve dans le processus de remémoration lui-même. L'utilisation de l'eau appuie cette ambivalence en ce qu'elle permet à la fois de révéler l'image sur le textile et de mener à sa dissolution. Un excès de dilution entraîne directement une extrême fragilité du médium, et cause la perte aléatoire de certains fragments de l'image (Fig.43).

Au même titre que les *Memory Drawings* de Robert Morris réalisés dans les années 1960 ont recours aux défaillances du souvenir, *Janis Joplin, 12 variations* évoque ce morcellement de la mémoire, cette perte des images et de leur exactitude. En septembre 1963, Robert Morris écrit un texte sur le fonctionnement de la mémoire, à l'aide d'un stylo à encre noire sur un morceau de papier gris de 52,1 x 33 cm. Il entreprend de réécrire ce texte de mémoire, les 4, 8 et 16 septembre, ainsi que le 02 octobre 1963, en utilisant le même stylo et en écrivant sur le même type de feuille, de la même taille, tentant ainsi de le reproduire à l'identique. Cet écrit que Robert Morris s'attèle à réécrire, de mémoire et à plusieurs jours d'intervalle, se voit donc modifié, déformé, amputé à chaque nouvelle version ; tout comme l'image de Janis, dans mon travail, perd, fragment par fragment de sa consistance. Les images du passé ancrées dans nos

⁹⁰ JENNY Laurent, « Oscar Muñoz, passeur d'images », in *Po&sie*, n° 149-150, 2014, p. 248

⁹¹ *Ibid.* p. 249

souvenirs sont toujours soumises, selon Katia Schneller, à une « perpétuelle transformation qui nuance leur coloration originelle »⁹², faisant d'elles une « relecture toujours bougée du passé »⁹³. Comme l'a écrit Paul Bernard-Nouraud au sujet d'Oscar Muñoz, peut-être s'agit-il dans mon travail de « ruiner ces images afin d'en reconnaître les restes, les vestiges et les traces »⁹⁴, de les « user, jusqu'à les révoquer en les évoquant »⁹⁵ ?



Fig.41

⁹² SCHNELLER Katia, « De la fragilité de la mémoire. Les Memory Drawings de Robert Morris », in *Images Revues*, 2006, [en ligne] <http://journals.openedition.org/imagesrevues/260> (Consulté le 30 avril 2020)

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ BERNARD-NOURAUD Paul, « Figures disparues, figures de la disparition dans les œuvres de Luis Caballero et d'Oscar Muñoz », in *Artelogie*, 2016, [en ligne] <http://journals.openedition.org/artelogie/334> (Consulté le 08 février 2020)

⁹⁵ *Ibid.* p.11



Fig.42



Fig.43

Fig.41,42,43 : Alice Lozay, *Janis Joplin, 12 variations*, 2020
Installation : 12 coupons de lin de 12 x 12 cm chacun, papier sulfurisé, fil à broder, encre environ 84 x 60 x 5 cm.

Travail sélectionné lors de l'appel à projets « Dans le rétro » - Festival des arts rétro (05-07 mars 2020) organisé par les Robins des Arts. Exposition à la Cité Carter (Amiens).

Photographies: Alice Lozay

Le papier utilisé pour ce travail, lui aussi fragile et semi-opaque, ajoute çà et là une nouvelle couche, un nouveau filtre, constituant le mille-feuilles de notre mémoire. Il laisse apparaître en filigrane un semblant de forme reconnaissable, un bout de souvenir, là, présent, mais jamais trop, jamais indéfiniment. Il dessine les pourtours d'une présence indicielle, seulement là par signe, comme une image à qui la mémoire joue des tours. Le fil rouge persiste et relie les bribes d'images de bric et de broc entre elles, comme pour recoller les morceaux. Il est signe d'un *continuum*, d'une certaine persistance dans la fragilité, tout comme le mythe que Janis Joplin laisse derrière elle. Son corps n'est plus, mais toujours nous pourrions tenter de nous remémorer les images - celles d'un corps explosant, d'une énergie presque incontrôlable, constamment en mouvement - ce même mouvement dans lequel habitent⁹⁶ et se transforment les images, dans un perpétuel affrontement entre pérennité et fragilité, entre apparition et disparition.

L'eau, qui apparaît dans ce travail comme un élément permettant de révéler l'image mais la détériorant dans un même temps, est un matériau fréquemment utilisé par l'artiste Oscar Muñoz. Dans *Re/trato* (2004), l'artiste peint des visages au pinceau avec de l'eau sur du béton ensoleillé (Fig.44). La chaleur émise par le sol ne tarde pas à la faire s'évaporer et, par conséquent, à faire disparaître le visage. Dans ce même mouvement « révélation/disparition » opéré dans *Janis Joplin, 12 variations*, l'eau est ce qui permet de donner forme au visage, de le dessiner et ainsi de le rendre visible, mais qui, en parallèle, le rend aussi éphémère, fragile, soumis au temps (en l'occurrence, ici, au soleil), comme en sursis.



Fig.44 : Oscar Muñoz, *Re/trato* [Portrait/Je réessaie], 2004, projection vidéo 4/3, couleur, sans son, 28 min. © Oscar Muñoz

⁹⁶ JENNY Laurent, « Oscar Muñoz, passeur d'images », *op. cit.*, p. 250

Dans *Narciso* (2001), sa première œuvre vidéo, Oscar Muñoz utilise son autoportrait, qu'il fait disparaître dans l'évacuation d'un évier. L'artiste réalise son portrait à partir de poudre de charbon qu'il dispose délicatement à la surface de l'eau à l'aide d'un tamis. Lorsqu'il enclenche le mécanisme d'aspiration, sa propre figure est mise à mal et ne résiste pas longtemps à l'écoulement progressif de l'eau : « il se déforme, se tord, se brouille en taches informes à mesure que l'eau se vide »⁹⁷, pour finir par totalement s'écouler dans le fond de la vasque et disparaître. Le processus d'effacement est constitutif de la démarche de l'artiste, dont la volonté semble être l'inverse de celle de Nicéphore Niépce. Ce dernier, considéré comme l'inventeur de la photographie, avait pour but ultime au début du XIX^{ème} siècle de fixer l'image photographique, pour en faire un objet le plus pérenne possible. Oscar Muñoz, lui, cherche à mettre en œuvre sa fragilité, à la rendre vulnérable. Pour Laurent Jenny, « tout son effort est pour « dé-fixer » les images que ce dernier [Nicéphore Niépce] voulait arrêter »⁹⁸. C'est en partie avec l'eau qu'il y parvient et qu'il procède à leur dissolution.

3.1.3. Entre apparition et disparition

La démarche d'Oscar Muñoz s'articule toujours autour des questionnements qui sont ceux du caractère éphémère de l'image mais aussi de l'oubli. Il met volontiers la disparition à l'œuvre, en tant que procédé créateur, mais procède parfois, dans un même temps, au mouvement inverse, interrogeant ainsi l'apparition, la réminiscence de l'image tout juste effacée, sa persistance visuelle et symbolique. Artiste colombien, ses œuvres tendent volontiers vers un propos politique faisant écho au contexte tendu du pays, qu'Emmanuel Alloa évoque ainsi :

*Après cinq décennies de conflit armé, la Colombie a connu le nombre le plus élevé de victimes de "disparitions forcées" d'Amérique latine, dépassant même sur le long terme des cas comme le Chili et l'Argentine. [...] Une certaine réconciliation nationale s'est opérée au prix de l'amnésie.*⁹⁹

Dans son travail, plus que d'évoquer la disparition de ces victimes, Oscar Muñoz pointe du doigt leur *oubli*, cet effacement volontaire de la mémoire nationale, cette amnésie imposée.

⁹⁷ *Ibid.* p. 249-250

⁹⁸ *Ibid.* p.247

⁹⁹ ALLOA Emmanuel, « Oscar Muñoz, Protographies », Jeu de Paume – Museo de Arte del Banco de la Republica, Filigranes éditions, 2014, cité par Laurent JENNY, *ibid.* p.248

Dans son œuvre *Biografías* (2002), des photographies d'anonymes tirées de rubriques nécrologiques sont reproduites à la surface de l'eau d'un évier rempli. L'artiste réalise ces portraits à partir du même procédé que pour son autoportrait *Narciso*. Une fois le bouchon enlevé, l'eau commence à s'écouler et l'évier se vide progressivement. Le portrait se déforme alors de manière graduelle pour finir par disparaître. L'installation *Biografías*, qui résulte de ce travail, donne à voir trois projections vidéo du phénomène diffusées au sol, avec des portraits différents (Fig.45).

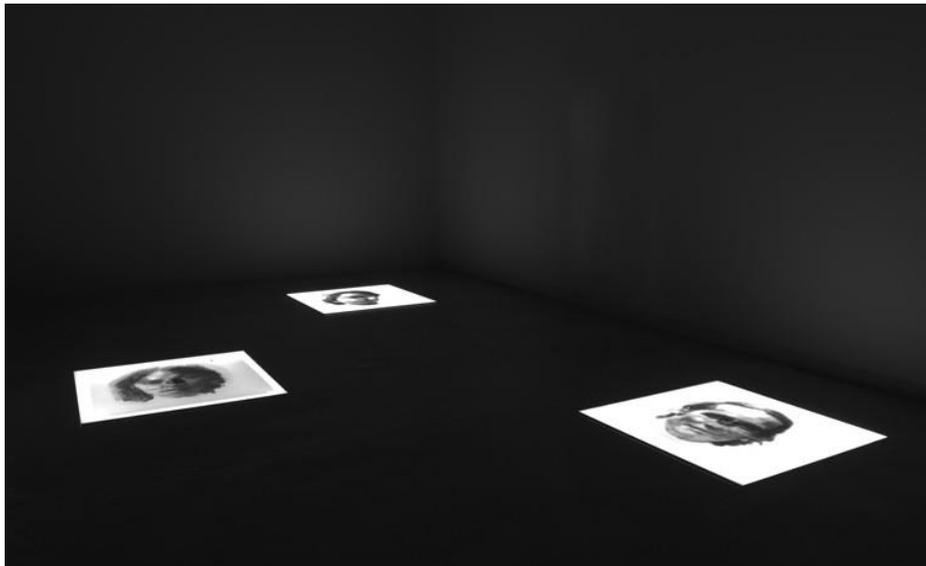


Fig.45 : Oscar Muñoz, *Biografías*, 2002, 3 projections vidéo, noir et blanc, son, 2 min 48 s, 2 min 30 s, 2 min 34 s, sur écrans en bois avec grilles pour bonde de douche et hautparleurs, dimensions variables. Vue de l'exposition « Protographies » (03 juin – 21 septembre 2014), Jeu de Paume, Paris. © Oscar Muñoz



Fig.46 : Oscar Muñoz, *Biografías*, 2002 (différents stades de l'évolution d'un des portraits, utilisé dans l'œuvre finale projetée)

La particularité de ces vidéos réside dans le fait qu'Oscar Muñoz a choisi de les faire se répéter de manière inversée : l'image se déforme d'abord pour disparaître dans le fond de la vasque (Fig.46), et, ensuite, se reforme progressivement pour réapparaître à la surface de l'eau. Ainsi, l'artiste se refuse à supprimer définitivement ces portraits, qui sont ceux de personnes décédées. En faisant le choix de faire réapparaître continuellement leur visage, il les sauve de cette seconde mort qu'est l'oubli.

Jérémy Setton interroge également les notions d'apparition et de disparition des images et des souvenirs. Son œuvre *Tracing Faces* (2014) se situe à la lisière entre l'apparition et l'effacement. Sa démarche débute à partir d'un cliché d'une famille italienne datant de 1934, qu'il juge comme étant l'« archétype du beau portrait de famille de l'entre-deux guerres »¹⁰⁰. Aux côtés de celui-ci, l'artiste possède un second tirage, datant de 1937, identique à ceci près qu'une des personnes présentes sur la photographie a été habilement supprimée. Cet élément trouble Jérémy Setton, qui décide de se munir de ces images pour les réinvestir au travers de son œuvre. Lors de sa résidence à la Fondation Vacances Bleues à Marseille, il projette l'image sur une feuille de papier grand format, et retrace les personnages au fusain en compensant les nuances de l'image projetée. Ce dessin d'après projection fait directement écho au mythe de Dibutade (ou mythe d'origine de la peinture), dans lequel le dessin est effectué d'après l'ombre d'un visage sur un mur¹⁰¹. Le résultat, avec la projection, ne donne à voir, *a priori*, que les ombres de la famille dont la figure a été effacée par recouvrement (Fig.47) : « quand on entre dans la galerie, il n'y a plus personne « sur le papier », seulement la présence centrale, très visible, d'une absence, et celle, périphérique, de traces du décor initial – quelques arbres et buissons, deux fragments de chaises – qui nous assurent de la nature photographique de l'image projetée »¹⁰². Ce caviardage est seulement provisoire, car un phénomène particulier se produit au moment-même où le visiteur se place devant le dessin, entre le mur et le projecteur. L'ombre de son corps sur le papier révèle l'image négative des personnages.

¹⁰⁰ Propos de l'artiste Jérémy Setton recueillis par Françoise Aubert, Interview réalisée en Novembre 2014, Fondation Vacances Bleues, sur le site documentsdartistes.org :

<http://documentsdartistes.org/artistes/setton/images/Entretien-VacancesBleues.pdf> (Consulté le 21 avril 2020)

¹⁰¹ Le mythe de Dibutade est conté par Pline l'ancien dans son *Histoire naturelle*, publiée vers 77. Il y évoque ce qui est considéré comme la naissance de la peinture : la fille de Dibutades, potier de Corinthe, triste du départ de son amant, trace le contour de son visage de profil suivant son ombre portée sur le mur. Ce mythe a fait l'objet de nombreuses représentations picturales dans l'Histoire de l'art, notamment celles de Jean-Baptiste Regnault et Eduard Daege, datant respectivement de 1786 et 1832.

¹⁰² Brice Matthieussent, « Vacances », texte documentant la résidence de Jérémy Setton à la Fondation Vacances Bleues, disponible dans le portfolio de l'artiste p.5 :

http://www.jeremiesetton.com/wa_files/Portfolio_20Setton_20-20mars_202016_20light.pdf (Consulté le 21 avril 2020)



Fig.47 : Jérémie Setton, *Tracing Faces*, 2014, fusain sur papier collé sur bois (172 X 204 cm), vidéoprojecteur. Installation 400 x 600 x 350 m. Vue d'exposition « Oh le beau jour encore que ça aura été » (20 novembre 2014 – 23 janvier 2015), Fondation Vacances Bleues, Marseille. © Jérémie Setton

Les visages sont ainsi découverts seulement morceau par morceau, en s'approchant et en se déplaçant, les faisant apparaître et disparaître alternativement. Bien que cette expérience « transforme le corps interposé du visiteur en un révélateur d'image, au sens photographique du terme »¹⁰³, cette image tout juste apparue n'en reste pas moins le « simple » négatif. Ainsi, l'image ne nous apparaît jamais pleinement, dans sa forme réelle et finie : elle est appréhendable uniquement de manière fragmentaire, et en négatif. Le visiteur ne parvient jamais totalement à y accéder.



Fig.48 : Jérémie Setton, *Tracing Faces*, 2014 (informations complètes : cf. Fig.47)

¹⁰³ *Ibid.*

Ironie opérée par l'artiste, l'image positive, narquoise, est seulement visible sur le corps réel du visiteur, dans son dos, la rendant dès lors inappréhensible (Fig.47).

Avec une connaissance parfaite des valeurs et de la manière dont la lumière les modifie, Jérémie Setton réalise un travail minutieux de nuances de gris, prévoyant de manière précise la façon dont la lumière projetée allait altérer l'image perçue. L'ensemble s'articule sur l'alternance entre présence et absence, apparition et disparition, le mouvement de l'un vers l'autre étant à l'œuvre. L'image des personnes présentes sur le cliché est seulement délivrée par fragments, de manière éphémère : leur présence est tributaire de celle du visiteur qui les active et les fait disparaître en se déplaçant.

L'ensemble des œuvres évoquées précédemment s'attèle à évoquer la vulnérabilité de la mémoire face au temps qui s'écoule, tantôt en figurant la disparition graduelle, tantôt en mettant l'effacement à l'œuvre, comme processus créatif lui-même. Dans ce dernier cas, l'artiste ne procède plus à la création d'une œuvre de manière « positive » (en ajoutant et façonnant de la matière), mais de manière « négative » : en supprimant, en dissolvant, en détruisant, pour créer un nouvel objet. Face à l'écoulement inévitable du temps et à la détérioration des souvenirs qu'il entraîne, certains artistes tentent, eux, de conserver coûte que coûte des fragments de vie, des objets, des souvenirs, comme pour les rendre vainement éternels.

3.2. Conservation

Conservation : nom féminin. *Action de maintenir hors de toute altération, dans le même état ou en bon état. Action de garder intact, sauver, entretenir.*¹⁰⁴

Ces définitions du CNRTL soulignent l'idée de *préservation*, prégnante dans le terme de « conservation ». Les verbes de « maintenir » et « garder », eux-mêmes, suggèrent la volonté de sauvegarder, de faire survivre au temps. La mémoire et l'oubli sont deux notions bien souvent perçues comme ennemies, en ce que la seconde entrave, entaille et dissout la première. Dès lors, une sorte de lutte contre cet oubli annihilant semble être entreprise au travers de pratiques qui tendent, chacune à leur manière, de conserver des bribes de vie : des photographies et des objets, personnels ou trouvés au coin de la rue. À contre-courant du temps qui passe et détruit, l'artiste tente de préserver ce qui se fragilise et s'étiolle. Il s'agira dans un premier temps

¹⁰⁴ Définition du CNRTL, en ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/conservation> (Consulté le 21 avril 2020)

de s'intéresser aux formes de conservation de soi, de ses souvenirs, puis à celles de conservation d'objets des autres. Les différentes œuvres évoquées tendront à penser l'objet comme un fragment, lequel, associé à un autre puis à un autre encore, telles des pièces de puzzle emboîtées entre elles, permettrait de reconstruire le portrait d'une personnalité, d'une identité. L'étude se portera enfin sur la tentative de conservation du trivial et son caractère vain, comme annonçant déjà, de manière fatale, la perte.

3.2.1. Conservation des objets personnels

La conservation de soi ne semble pas s'incarner uniquement que par la collection et l'accumulation de fragments de son propre corps, comme cela a été évoqué dans la première partie de ce travail, mais aussi par la préservation de ses biens personnels. C'est d'ailleurs plutôt de ce type d'attitude dont Jean Baudrillard parle lorsqu'il dit que l'on « se collectionne toujours soi-même »¹⁰⁵. Dans sa *Vitrine de référence* (1971), Christian Boltanski conserve des éléments qui lui appartiennent. Placés dans une boîte en bois rectangulaire surmontée de plexiglas, ces reliques précieusement gardées renvoient à sa propre vie : des touffes de cheveux ou de poils, des morceaux de vêtements lui appartenant, de vieilles photographies en noir et blanc, la page d'un de ses livres, ou encore de curieux objets miniatures fabriqués par l'artiste lui-même à la fin des années 1960 (hache en tissu et ferraille, boulettes de terre, etc.). Chaque élément est documenté d'une petite étiquette mentionnant la nature de l'objet ou sa provenance (Fig.49). La vocation conservatrice de la vitrine qu'il utilise, suggère sa volonté de préserver mais aussi de figer des tranches de sa propre vie, des éléments qui, *a priori*, n'auraient que peu de valeur matérielle mais une importance symbolique à ses yeux. Outre le fait qu'elle conserve et sécurise, la vitrine met aussi en valeur ces éléments. Les objets muséaux qui s'y trouvent habituellement font partie du patrimoine culturel et/ou historique. Ici, il s'agit des effets personnels triviaux de l'artiste. En utilisant ce dispositif, Christian Boltanski les déplace de leur milieu « ordinaire » pour en faire des œuvres, qu'il faut observer, admirer et surtout conserver. Sorte de « musée de l'Homme »¹⁰⁶, son œuvre, qui mêle l'archive et l'inventaire par le biais,

¹⁰⁵ BAUDRILLARD Jean, *Le système des objets*, op. cit., p.79

¹⁰⁶ Catherine Grenier, propos issus de l'extrait du catalogue *Collection art contemporain - La collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne*, sous la direction de Sophie Duplaix, Paris, Centre Pompidou, 2008, [sp], en ligne : <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cKxLx8K/r5eR7ag> (Consulté le 22 octobre 2019)

notamment, de l'étiquetage d'objets, « rappelle la démarche de l'anthropologue »¹⁰⁷. Ici, l'artiste prend sa propre personne comme objet d'étude.



Fig.49 : Christian Boltanski, *Vitrine de référence*, 1971, bois, plexiglas, photos, cheveux, tissus, papier, terre fil de fer, 12 x 120 x 59,5 cm. Centre Georges Pompidou, achat 1984. © Service de documentation photographique du MNAM. ADAGP, Paris.

Dans le prolongement de cette démarche, Andy Warhol constitue ses *Time Capsules* dès 1974 jusqu'à sa mort en 1987. Il s'agit de simples cartons de déménagement, dans lesquels il stocke une pléthore d'objets, accessoires et autres éléments personnels (livres, tickets de caisse, cartes postales, photographies, stickers, cartes de visite etc.). Au total, pas moins de 610 cartons sont remplis. Au travers de cette démarche, Andy Warhol conserve dans un premier temps les objets qui constituent sa mémoire personnelle, il en fait l'accumulation et les stocke, les range dans des boîtes pour ne pas les perdre (il pourrait très bien s'en séparer, mais ne s'y résout pas). Dans un second temps, il est question, plus que de conservation d'objets, de *mettre en boîte* le temps. Comme le titre l'évoque d'ailleurs (« Time capsules »), ces cartons renferment des fragments temporels, des portions de temps, des moments de la vie de l'artiste, qu'il tente de ne pas laisser s'échapper. Ainsi, là où Christian Boltanski conserve des éléments personnels pour les donner à voir, pour les ériger en vestiges ou objets d'étude à travers l'utilisation de la vitrine, Andy Warhol enferme ses objets dans des boîtes opaques, refermées, sans volonté première de mystification ou d'artificiation¹⁰⁸.

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ Certaines d'entre elles ont d'ailleurs été ouvertes dès le milieu des années 1990, notamment après l'ouverture du Andy Warhol Museum de Pittsburgh (États-Unis) en 1994.

La même « banalité » des objets se retrouve dans l'*Inventaire des objets ayant appartenu à une jeune fille de Bordeaux* (1990), objets cette fois-ci présentés dans le cadre d'une installation vitrée, exposée au Musée d'art contemporain de Bordeaux (CAPC). Autant de reliques qui retracent de manière fragmentaire la vie domestique et personnelle d'une jeune fille décédée à l'âge de dix-sept ans : une commode, une armoire, une lampe de chevet, une boîte en osier, un tableau, une chaîne Hi-Fi, etc. L'ensemble nous plonge dans l'intimité d'une personne disparue, et laisse les objets parler (Fig.51).



Fig.51 : Christian Boltanski, *Inventaire des objets ayant appartenu à une jeune-fille de Bordeaux (salon)*, 1973-1990. Collection CAPC, Musée d'art contemporain, Bordeaux. © F. Delpech

*Ce qui m'intéresse dans ces objets, c'est qu'une fois qu'ils sont sous vitrine ce sont des objets totalement morts. Parce que d'une part, ils ont perdu toute fonction [...] ; et d'autre part, ils ont perdu toute mémoire affective. [...] Ils sont doublement morts [...]. Une des idées de ce travail c'est que, dès que l'on essaie de préserver quelque chose, on est obligé de le tuer. Toute préservation [...] entraîne aussitôt la mort [...].*¹¹⁰

D'abord, Christian Boltanski suppose par ses propos que les objets quotidiens utilisés sont des objets vivants. Ensuite, il suggère que la mort de leur utilisateur, ou que l'arrêt de l'utilisation d'un objet, le rend inutile et le tue. Pour lui, un objet exposé sous vitrine, qui ne sert plus, est un objet *mort*, qui aurait *perdu toute mémoire affective*.

¹¹⁰ Propos de Christian Boltanski recueillis par Jacques Raphanel dans « Christian Boltanski. Entretien avec Jacques Raphanel et Bernard Piens », in *Actualités des arts plastiques*, n°23, 1975, p.30

Je le rejoins sur le fait qu'un objet exposé, donc inutilisé, se retrouve vidé de sa fonction utilitaire. En ce sens, il peut être considéré comme mort, puisqu'inutile. Il s'agirait donc de la mort de son utilité, mais moins de sa capacité à signifier. En effet, à mon sens, mettre fin au caractère pratique et utile de l'objet ne met pas fin à l'objet en lui-même, encore moins à sa capacité d'exprimer une *mémoire affective*. Lorsque l'objet n'est plus utilitaire, il peut encore remplir son rôle mémoriel puisque sa part de souvenir n'est pas inhérente à sa fonction. Sa « casquette » de support affectif n'est pas dépendante du rôle utilitaire qu'il est censé accomplir. Ainsi, un objet non utilisé et exposé peut tout autant garder sa puissance évocatrice et être à même d'exprimer les souvenirs qu'il garde en lui. Dominique Cupillard écrit à ce propos :

*Il arrive parfois qu'au détour d'un rangement, le contact furtif avec un objet, tiré par hasard de sa retraite, ramène avec lui, par une fatale exactitude des sens, tout un pan du passé qui brusquement charrie un flot d'images, de sensations et de vies qu'on avait oubliées ou qu'on croyait définitivement perdues. Tout notre corps [...] et notre esprit, désarmés s'abandonnent à ce rêve qui les emporte.*¹¹¹

Le fait d'affecter à des objets une émotion, d'y transférer une personne, un souvenir ou encore une histoire, n'est pas anodin. Il a peut-être à voir avec la peur de l'être humain de disparaître ou de voir l'autre disparaître. Que reste-t-il de nous, une fois que nous sommes partis ? Hormis la peine des proches, des paroles ou des actes mémorisés par l'entourage, la concrétisation ou non de projets.

Nos objets sont ce qu'il reste de nous une fois que nous sommes partis.

Toute notre vie, nous les croyons être nos serviteurs et compagnons de route, mais pour eux, elle ne se termine jamais vraiment. « Lorsqu'une personne meurt, nul ne se soucie de la tristesse de ses meubles ! »¹¹², écrit Fatou Diome. Leur « vie » ne se termine pas lorsque la nôtre s'arrête ; et alors leur présence dans le monde des vivants prend une toute autre valeur. Par transfert psychique, l'objet du défunt devient la *présence* du défunt dans un intérieur. Il est difficile de s'en débarrasser, malgré le fait qu'il puisse être inutile ou laid.

Fatou Diome, dans son roman Kétala, attribue aux objets tels que le mobilier des attitudes humaines. Elle y parle de cette tradition africaine (du même nom) qui consiste à la dispersion

¹¹¹ CUPILLARD Dominique, « Ce plein de vide, de rêves et de mémoire liés », Nous et nos objets in *Figures libres*, Tome 395, 2001, p.663

¹¹² DIOME Fatou, *Kétala*, Paris, J'ai lu, 2007, p.7

des objets du défunt à la suite de son décès. Sur les premières pages elle écrit : « À ceux qui disposeront de mes plumes, masques, peluches et châles mauves, qu'ils les écoutent et s'en occupent avec tendresse »¹¹³. Tout au long du roman, elle donne une âme aux objets et divers meubles en leur donnant la parole et en leur attribuant des émotions. Ces derniers, tristes après que leur propriétaire Mémoria soit décédée et effrayés à l'idée de leur séparation les uns des autres, essaient d'éviter l'éparpillement. Par le biais de l'animisme et d'une certaine légèreté, Fatou Diome évoque en fait la manière dont l'humain injecte de lui-même dans l'objet. Ceux qui nous entourent, pour Serge Tisseron, « contiennent un peu de notre âme, de notre intériorité », le fait de les utiliser nous « hybride » à eux¹¹⁴. En ce sens, lorsque nous ne sommes plus là, nos objets restent et leur présence apparaît comme une extension de ce que nous étions. Ainsi, les frontières entre les objets usuels et les objets dits « affectifs » sont troubles. En effet, si l'on suit le principe de « réversibilité » des objets de Tisseron, ceux-ci pourraient être les deux simultanément : à la fois utilitaires et affectifs. Georges Perec écrit en 1974 :

*Le temps qui passe (mon histoire) dépose des résidus qui s'empilent : des photos, des dessins, des corps de stylos-feutre depuis longtemps desséchés, des chemises, des verres perdus et des verres consignés, des emballages de cigares, des boîtes, des gommes, des cartes postales, des livres, de la poussière et des bibelots : c'est ce que j'appelle ma fortune.*¹¹⁵

En cela, il entend que chaque être, en vivant, laisse des traces de son passage sur Terre, de son quotidien. Aussi futiles soient-ils (cartes postales, dessins, emballages de cigares), ces restes, ces « vestiges laissés par le passé dans notre présent »¹¹⁶, permettent, par fragment, de reconstruire l'architecture fragile et parfois lacunaire d'une identité en creux.

La pratique d'inventaire entreprise par Christian Boltanski me semble faire intervenir la notion d'artification. Il s'agit, en effet, d'insérer des objets triviaux, industriels, ordinaires, dans le champ de l'art. Ceux-ci sont pris pour ce qu'ils sont réellement et montrés tels quels, érigés au rang d'œuvre. L'artiste n'intervient pas dessus, si ce n'est, parfois, en les mettant sous vitrine, ce qui participe d'autant plus à leur artification. Roberta Shapiro définit ce terme comme le

¹¹³ DIOME Fatou, *op.cit.* p.5

¹¹⁴ Serge Tisseron cité par ANSELME Carine, *Ces objets qui ont une âme*, 2018, [en ligne] <https://www.inrees.com/articles/objets-ame-psycho-inexplore38/> (Consulté le 09 avril 2019)

¹¹⁵ PEREC Georges, *Espèces d'espaces*, Galilée, 1974, p.37

¹¹⁶ OLIVIER Laurent, L'impossible archéologie de la mémoire, à propos de « W ou le souvenir d'enfance » de George Perec, in *European Journal of Archaeology*, 2000, p.392

« processus de transformation du non-art en art » duquel résulte un « changement de définition et de statut des personnes, des objets, et des activités »¹¹⁷. Ainsi, l'objet quotidien, *transfiguré* pour reprendre le terme d'Arthur Danto¹¹⁸, devient œuvre d'art. Il me semble que de faire entrer ces fragments de vie réelle, ces objets mémoriels, dans la sphère artistique, par le biais de l'œuvre, est un moyen de les faire perdurer. L'artification serait un moyen de faire survivre au temps, en ce sens que l'œuvre d'art ne paraît pas se soumettre aux limites temporelles qui régissent la vie humaine. L'art traverse les années et se voit même parfois doté d'une sorte d'immunité face à la mort. Les propos de Gilles Deleuze le suggèrent d'ailleurs bien, lorsqu'il met en lumière « une affinité fondamentale entre l'œuvre d'art et l'acte de résistance », lequel « résiste à la mort soit sous la forme d'une œuvre d'art, soit sous la forme d'une lutte des hommes »¹¹⁹. Faire entrer ces traces de vie dans le champ de l'art serait donc un moyen de les sauvegarder, de les conserver.

3.2.2. Conservation des traces

Dans une autre mesure, l'artiste Céline Tuloup interroge les traces provoquées par l'activité humaine et triviale. Elle s'intéresse particulièrement aux taches, qu'elle tente de conserver par la broderie. Dans *Le dîner en famille* (2013), elle réinvestit l'idée de la table souillée à la fin du sempiternel repas dominical. L'installation se compose d'une longue table en bois entourée de six chaises. Elle est recouverte d'une grande nappe blanche, sur laquelle se trouvent des couverts dorés ainsi qu'un service à café fleuri en porcelaine, de style ancien. Certaines tasses sont renversées, la nappe est chiffonnée et les serviettes en tissu blanches sont en vrac. Sur l'ensemble des textiles (serviettes, nappe), des taches sont brodées (Fig.52). De différentes tailles, mais aussi de différentes formes et couleurs, elles évoquent les souillures maladroitement advenues pendant le repas (taches de vin, de sauce, ou encore de café). L'artiste perçoit cette nappe comme une sorte de palimpseste qui témoignerait de l'ensemble des repas

¹¹⁷ SHAPIRO Roberta (dir.), HEINICH Nathalie, *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, EHESS, 2012, p.20

¹¹⁸ DANTO Arthur, *La transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*, Paris, Seuil, 1989, 327p.

¹¹⁹ DELEUZE Gilles, *Deux régimes de fous*, Paris, Éditions de Minuit, 2003, p.300

d'une famille au fil du temps : « En rebrodant les tâches sur la nappe, l'historique des anciens repas réapparaît et par-delà, l'histoire de la famille »¹²⁰.



Fig.52 : Céline Tuloup, *Le dîner en famille* (détail), 2013, broderies sur nappe et serviettes en tissu. Dimensions variables. Vue de l'exposition « Cette famille, Angle 2 » (18 janvier – 22 février 2013), La Conserverie, Metz. © Céline Tuloup.

Les tables, et particulièrement les nappes qui les protègent, sont le témoin des moments conviviaux et familiaux partagés autour du repas. Ce sont elles, qui, en première ligne, absorbent nos maladresses et s'imprègnent de ces portions de temps privées. Une fois frottées et lavées, les taches disparaissent et la nappe redevient, en apparence, immaculée. Sa surface propre accueillera un nouveau repas, sera souillée à nouveau puis *renettoyée*. Si la plupart du temps, les taches ne persistent pas, elles ont pourtant existé et ont imprégné, un temps, le textile de la nappe. Céline Tuloup s'emploie à « redessiner » par la broderie toutes ces taches apparues puis disparues, devenues invisibles à l'œil. Elle réassemble dès lors, en un « morceau », plusieurs couches de temps passées. En ce sens, l'artiste s'interroge sur ce qui est indélébile et ce qui disparaît, sur le pérenne et le périssable, l'éphémère. Elle réinvestit la salissure laissée par l'humain – que celui-ci s'attèle soigneusement à nettoyer –, pour lui donner une forme figée dans le temps et ainsi lui permettre de jouer le rôle de trace mnémorique des moments auxquels elle renvoie.

¹²⁰ L'artiste Céline Tuloup à propos de son travail *Le dîner en famille*. Court texte disponible sur son site : <https://www.celinetuloup.com/nappe.html> (Consulté le 21 avril 2020)

3.2.3. Conservation vaine

Il nous faut souligner que la conservation, en elle-même, renvoie à la perte et à la disparition. Pourquoi conserver s'il n'y avait aucun risque de perdre ou d'oublier ? Pourquoi tenter de préserver, s'il n'y avait aucune menace de disparition ? Le geste même de conserver induit une fragilité, une nécessité d'agir face à une menace imminente de perte. Plus encore, garder des traces matérielles renvoyant à des souvenirs immatériels, psychiques, ne les rend pas invulnérables au temps. Le fait de conserver des objets de mon adolescence, par exemple, ne la rend pas permanente : elle est passée et s'éloigne un peu plus chaque jour. Le travail de conservation de fleurs d'Isabelle Bonté fait écho de manière très pragmatique avec notre réflexion. Elle conserve toutes les fleurs qu'elle croise dans Paris durant une année (2015-2016) : « une fleur poussant sous les pavés est une jolie anecdote ; 365 fleurs, c'est une armée – puisque la mémoire est une guerre »¹²¹ dit-elle à propos de son travail. Ainsi, elle récolte ces fleurs-miracles, poussées là entre deux pavés ou le long des barreaux d'une bouche d'égout. Elle les recouvre de paraffine, sorte de cire, pour les conserver à jamais (Fig.53,54). Chaque bloc de paraffine est accompagné d'un texte, mentionnant la date et les circonstances de la trouvaille de la fleur.

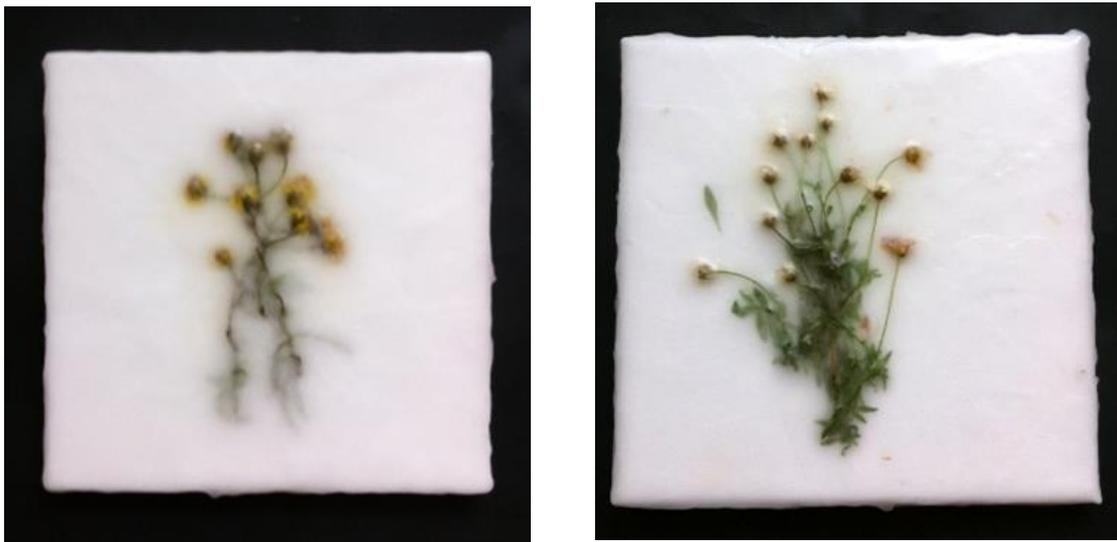


Fig.53,54 : Isabelle Bonté, *Je décide d'honorer chaque jour par une fleur*, 2015-2016, fleurs, paraffine.
© Isabelle Bonté

¹²¹ Propos de l'artiste Isabelle Bonté recueillis sur son site : <https://www.isabelle-bonte.com/travaux.html> (Consulté le 27 avril 2020)

Fig.53 : 23 Oct. 2015, fleurs 008

« Je décide d'honorer chaque journée par une fleur.

Je marche dans une zone parisienne, bordée de travaux : un carrefour que l'on modifie, une route que l'on érige au-dessus de rails... De la poussière, du bruit, de l'agitation en tous sens, une cadence infernale. Pourtant, malgré ce travail acharné, la zone s'offre par-ci, par-là, une pause champêtre : quelques bosquets de verdure où poussent quelques fleurs qui rappellent la campagne perdue.

Je m'empresse d'en cueillir quelques échantillons.

Je les écrase légèrement et les recouvre de paraffine.

Dans la paraffine, les fleurs s'en trouvent effacées et conservées.

Un double jeu ; celui de la vie. »

Fig.54 : 28 Oct. 2015 – fleurs 013

« Je décide d'honorer chaque journée par une fleur.

C'est une petite fille qui m'offrit ce bouquet de fleurs aujourd'hui.

Dehors, au café de l'Institut Suédois, une cour pavée, où poussent, çà et là, des petites marguerites.

La voyant ramasser des fleurs, je lui explique le travail entrepris avec la paraffine : elle me tend alors un petit bouquet. La poésie de son geste contribue à donner un autre sens à ce rituel quotidien. La ville se colore de nos liens et certains lieux urbains favorisent l'échange de regards, de tendresse et deviennent puissance régénératrice. Je transporte délicatement ces fleurs, et les recouvre de paraffine. Elles s'en trouvent effacées et conservées.

Un double jeu ; celui de la vie. »

Textes recueillis sur le site de l'artiste : <https://www.isabelle-bonte.com/travaux.html> (Consulté le 27 avril 2020)

Elle documente cette rencontre, l'enregistre comme pour ne pas l'oublier, et fige la fleur comme un trophée qu'elle ne voudrait surtout pas laisser filer. Il est à remarquer que, dans un geste plus pratique que symbolique, la conservation s'opère réellement : les fleurs, une fois figées dans la paraffine, ne pourront disparaître. En revanche, et c'est là-même que semble s'établir la limite de la conservation, la fleur est tout de même vouée à mourir : elle se fane, et cela, de manière inévitable. Au même titre que les fleurs qu'Isabelle Bonté empêche de s'envoler et de disparaître, nos souvenirs, s'ils peuvent être matérialisés au travers de photographies ou d'objets que l'on garde près de nous, finissent par se flouter, se troubler, pour finalement s'évanouir. Si l'on peut emprisonner la fleur dans la cire, on ne peut empêcher qu'elle se fane, tout comme l'on ne peut empêcher la fuite du souvenir.

Un souvenir ne se préserve pas dans de la paraffine.

Ainsi, il semblerait que la conservation elle-même finisse par toujours ramener à la perte, à la disparition. Les choses se dérobent à nous : les fleurs se fanent, nos objets se retrouvent égarés, les personnes sur les photographies changent, vieillissent et meurent. Si ces photographies peuvent être conservées, ce n'est pas le cas des personnes qui y apparaissent. L'être humain garde précieusement ses effets personnels pour ce qu'ils représentent pour lui (un souvenir, une personne) car l'objet, pérenne, reste ; mais le moment auquel il réfère n'est déjà plus là.

In fine, le souvenir semble trouver sa forme dans les différentes réminiscences du corps passé. Ce phénomène d'évocation du souvenir se joue à travers un système de reconnaissance de certains objets comme investis d'un pouvoir mémoriel, d'une part de passé, de vivant, d'humain, qui les rend sacrés.

Ces notions ont été réinvesties dans l'art contemporain, notamment avec l'inclusion du corps et du vivant dans l'art, dès les années 1960. Dans cette volonté mnémonique évoquée dans la première partie de cette étude, les artistes réinvestissent le corps humain, notamment pour en mettre en avant le caractère éphémère, sa vulnérabilité face au temps. Les reliques du corps utilisées renvoient aussitôt et de manière puissante à la matière corporelle, mais évoquent, dans la même immédiateté, l'incomplétude et le corps disloqué (il ne s'agit que de fragment d'un corps, que de morceau d'un tout). Les empreintes moulées sur le corps possèdent ce même pouvoir d'évocation du corps et de sa présence. Celle-ci y est nichée, en creux, dans la matière. Elle est indicielle, fragmentaire. Aussi, dans la même dynamique que celle de la relique corporelle, l'empreinte nous renvoie à l'absence puisque celle-ci est nécessaire pour la produire, comme un nourrisson est contraint de quitter le corps de sa mère pour naître (et c'est d'ailleurs en cela que Georges Didi-Huberman la qualifie d'*enfant charnel*).

La réflexion sur les intérieurs et la notion d'habitat, menée dans cette seconde partie, a permis de mettre en avant le besoin qu'a l'humain de se représenter dans l'espace, de s'y inscrire plus ou moins durablement, notamment par le biais d'une appropriation des lieux par l'objet. Cette réflexion a soulevé la nécessité humaine de laisser une trace de soi, de son passage. Celle-ci a été soulignée par l'étude de préoccupations artistiques autour de la disparition et de la conservation, témoignant de la volonté, d'une part, de *dire* la disparition, de la *mettre à l'œuvre*, et d'autre part, de la contrer, de l'éconduire, en tentant de préserver. De cette volonté de conservation ont été constatés les liens importants que l'individu noue avec ses objets, qui resteront un signe de sa présence. En effet, puisque les objets sont présents à chaque moment de notre journée, tout au long de notre vie, ils en deviennent des témoins privilégiés. Certains d'entre eux basculent du statut d'objet utilitaire vers celui d'objet affectif, auquel l'individu attribue des affects et souvenirs. Dès lors, par métonymie, ces derniers ne renvoient plus forcément à ce qu'ils sont en tant qu'objets matériels, mais deviennent un support, une relique, une forme au travers de laquelle le souvenir s'incarne.

Dans cette continuité, le vêtement semble se positionner comme le support de mémoire potentiellement le plus puissant, par sa fonction et son omniprésence tout au long de nos vies.

III- Le potentiel expressif du vêtement : récepteur et langage

Nul n'est si bien vu. Nul n'est si fidèle. Nul ne nous accompagne d'aussi près. Nul ne partage plus nos secrets. Qui ? Le tissu. Car le tissu tisse nos apparences. Il nous accompagne, du linge au linceul. Il épouse notre nudité, respire avec nous, entend notre cœur.

Patrice Hugues, *Le langage du tissu*, 1982

Comme l'évoque Patrice Hugues, le tissu entoure l'être humain, de sa naissance jusqu'à sa mort. Il est omniprésent dans nos quotidiens (vêtements, linges, draps, rideaux, serviettes, torchons). Il est possible de remarquer à travers ces exemples que le textile est employé, la plupart du temps, pour ses propriétés enveloppantes, couvrantes, mais aussi absorbantes. La constitution d'un textile, ses mailles, sa trame plus ou moins resserrée, font de lui une sorte d'« éponge » dans laquelle l'humain et son histoire s'imprèneraient. Pour Patrice Hugues, le tissu est un *trait d'union* pouvant faire la médiation entre le corps et l'esprit, entre le vivant et la conscience¹²². Nous interrogerons ce mouvement du corps vers l'idée, du matériau textile vers le souvenir, en portant notre étude sur le vêtement, comme étant le support de mémoire potentiellement le plus puissant. Ce morceau de tissu réfléchi et travaillé pour nous couvrir et nous protéger, est un compagnon intime de nos corps au quotidien. Plus que de ménager notre pudeur, de contenter notre coquetterie ou bien notre envie de confort, il est là, au plus proche de nous et nous accompagne dans nos déplacements, lors de nos plus beaux moments comme lors des pires. Il subit nos maladresses, nos aventures, supporte nos joies et nos peines, accompagne nos mouvements. Il absorbe nos fluides et s'imprègne de notre odeur, de notre ADN, du plus fin cheveu à la plus visible trace de sueur. Ainsi, dans quelle mesure le vêtement peut-il être perçu comme l'incarnation du souvenir ? Quelles raisons font de lui un « objet » plus puissant que les autres pour concourir à l'expression de la mémoire ?

¹²² HUGUES Patrice, « II. Le tissu et les mystères de la conscience », dans *Le langage du tissu*, Paris, Textile, Art, Langage, 1982 – textes disponibles sur le site de l'artiste <http://patrice.hugues.pagesperso-orange.fr/tisviva2.htm> (Consulté le 13 octobre 2018)

L'expérience du vêtement, selon Serge Tisseron, est à la fois *motrice, sensorielle et affective*, « elle permet à chacun de renouer avec des expériences d'odeurs, de gestes et de toucher enfouies »¹²³.

L'expérience du vêtement est d'abord motrice, car ses caractéristiques propres à chaque pièce (coupe, matière, coutures, forme, ...) influencent la manière de se mouvoir dans l'espace. Le vêtement peut accompagner docilement le mouvement tout comme il peut le contraindre. Tantôt la gestuelle s'adapte au vêtement porté, tantôt le textile s'adapte aux mouvements. Le dialogue entre le vêtement et le corps est omniprésent. Chaque vêtement, selon sa souplesse, sa coupe, donne une allure à un individu, suit et accompagne ses gestes ou bien, au contraire, les impulse, les contrôle, ou encore les limite.

L'expérience est ensuite sensorielle, en ce que l'individu, habillé depuis son plus jeune âge, se retrouve confronté tout au long de sa vie à la matière du vêtement. Beaucoup se rappellent avec méfiance des pulls de laine qui grattent de leur enfance, et alors cette matière, même à l'âge adulte, a moins de chance qu'une autre de plaire. Le corps intériorise les sensations ressenties à chaque toucher de chaque matière, il les mémorise. Le souvenir désagréable du contact de la peau avec la laine durant l'enfance a de fortes chances de se réitérer à l'âge adulte. L'expérience du vêtement est donc très nettement une expérience du toucher, le vêtement étant ce qui recouvre le corps et le protège.

Enfin, l'expérience du vêtement est affective. Il est évident que nous lions une relation particulière avec les vêtements que nous aimons porter et qui nous font nous sentir bien. Il sera toujours douloureux voire inenvisageable de se débarrasser d'un pull fétiche longuement porté, même si celui-ci finit en loques. C'est parce que celui-ci nous ramène au confort qu'il nous procure lorsque nous le portons, au sentiment de sécurité peut-être, mais aussi aux moments que l'on a vécus en le portant. Il compte pour le vêtement qu'il est, pour sa manière de nous mettre en valeur et à l'aise, mais aussi -et peut-être plus encore- pour toute l'histoire qu'il véhicule.

Cette relation privilégiée avec le vêtement peut amener à percevoir l'habit comme une forme d'extension du corps lui-même, voire de « seconde peau ».

¹²³ TISSERON Serge, *Comment l'esprit vient aux objets*, op. cit., p.37

1) Vêtement-corps

Puisque le vêtement accompagne l'individu tout au long de sa journée mais aussi tout au long de sa vie, celui-ci pourrait être considéré comme faisant partie intégrante de son corps. L'artiste Françoise Carré va même plus loin en considérant les vêtements comme « le propre de l'Homme » : « ce sont des gens »¹²⁴. Dans ce cas, la distinction entre corps et vêtement est comme annihilée. Par le biais d'une sorte d'animisme, l'artiste perçoit le vêtement comme une extension du corps, voire comme une entité vivante elle-même, qui se serait nourrie de la vie de l'individu l'ayant porté. Il s'agira dans cette partie de questionner les liens entre vêtement et corps, et plus particulièrement entre vêtement et peau. Puisque celui-ci est en contact constant avec la barrière de notre épiderme, il semble, petit à petit, acquérir des propriétés sensibles propres à notre peau. Nous convoquerons des œuvres contemporaines qui suggèrent ce rapport étroit, parfois-même en allant jusqu'à faire fusionner textile et chair corporelle, dans un double-mouvement : du vêtement au corps, et du corps au vêtement.

1.1. *Le devenir-peau du vêtement*

« Ne dit-on pas d'ailleurs d'un vêtement usagé, et dont nous n'arrivons pas à nous séparer, qu'il est pour nous comme une « seconde peau » ? »¹²⁵ nous interroge Serge Tisseron. Cette expression maintenant commune de « seconde peau » est intéressante dans la manière dont elle place le textile au rang de peau, de chair, et donc, de matière humaine. À mon sens, elle met en avant la question du *devenir peau* du vêtement. En effet, celui-ci, à force de côtoyer notre intimité au plus près, à force de frottements, de contact, n'intégrerait-il pas certaines propriétés que possède la barrière de notre épiderme ?

Le tissu, selon Patrice Hugues, « si près de notre être, si près des tissus biologiques qui le constituent »¹²⁶, est à la fois physique et psychique. Il est ce liant « entre chair et esprit », qui « réduit la distance entre conscience et vivant »¹²⁷. En ce sens, les propos de Patrice Hugues induisent que le tissu partage des propriétés similaires à celles de nos tissus corporels. En effet,

¹²³ Se référer à l'entretien avec Françoise Carré, Annexe 1, p.140

¹²⁵ *Ibid.* p.34

¹²⁶ HUGUES Patrice, *Le langage du tissu*, *op. cit.* à la note 121.

¹²⁷ *Ibid.*

tout comme la peau, il semble se constituer en tant qu'interface entre le dehors et le dedans, entre l'extérieur et l'intérieur. Ces considérations résonnent particulièrement avec les recherches de Didier Anzieu sur la notion de « moi-peau ». Pour ce dernier, les sensations cutanées permises par la peau introduisent l'enfant dans « un univers d'une grande richesse et d'une grande complexité [...] qui éveille le système perception-conscience, qui sous-tend un sentiment global et épisodique d'existence et qui fournit la possibilité d'un espace psychique originaire »¹²⁸. Ainsi, la peau serait ce qui me permet de me reconnaître en tant qu'individu, en tant que corps singulier et indépendant. Elle est mon contour sensible, un pourtour qui m'indique ce qui est « moi » et ce qui se trouve en dehors de ce « moi ». Selon les mots de Didier Anzieu, elle est « l'interface qui marque la limite avec le dehors et maintient celui-ci à l'extérieur », « la barrière qui protège de la pénétration par les avidités et les agressions en provenance des autres, êtres ou objets »¹²⁹.

Dès lors, il apparaît légitime de considérer le vêtement comme une seconde *peau* en ce qu'il nous protège, lui aussi, des éléments extérieurs ou en amortit les effets (conditions météorologiques, frottements, chutes, taches, etc.). Toujours selon Didier Anzieu, la peau est « un lieu et un moyen primaire de communication avec autrui, d'établissement de relations significatives ; elle est, de plus, une surface d'inscription des traces laissées par ceux-ci »¹³⁰. Là encore, le vêtement semble s'inscrire dans le prolongement de ces propriétés de l'épiderme. D'une part, il pourrait être considéré comme un *moyen secondaire* de communication, en ce qu'il constitue un outil d'inscription dans le corps social, un marqueur d'appartenance à un groupe social donné. D'autre part, il agit également comme une *surface d'inscription* : il garde, comme la peau, les traces de nos corps qui vivent (usures, reprises cousues, trous, taches).

Enfin, Didier Anzieu met en avant le fait que la peau permet une sensation perceptive tant intérieure qu'extérieure : « Le tactile [...] fournit à la fois une perception « externe » et une perception « interne ». Freud fait allusion au fait que je sens l'objet qui touche ma peau en même temps que je sens ma peau touchée par l'objet »¹³¹. En ce sens, la « barrière » que constitue le vêtement sur notre peau n'en est pas absolument une (ou du moins, n'est pas suffisante), car malgré le fait que je sois vêtu, je sens tout de même l'objet qui me touche en même temps que je me sens touché. Je perçois moins de détails concernant la consistance ou la température de l'objet (plus ou moins dur, plus ou moins froid) car ma peau n'est pas

¹²⁸ ANZIEU Didier, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 1995, p.34

¹²⁹ *Ibid.* p.61

¹³⁰ *Ibid.* p.62

¹³¹ *Ibid.* p.107

premièrement impactée, mais je perçois tout de même le contact. Ainsi, le vêtement apparaît comme un « voile » sur notre peau, une sorte de second épiderme artificiel qui intégrerait, à mesure que le vêtement est porté, certaines des propriétés sensibles de la peau.

1.2. *Du vêtement au corps*

Certains artistes semblent questionner les possibles formes du vêtement et du corps tous deux confondus, comme fondus l'un dans l'autre, dans un mouvement double : du vêtement au corps et du corps au vêtement.

Le travail *Babe* réalisé par Zhu Tian en 2013, nous donne à voir une paire d'escarpins réalisée en latex et recouverte de poils humains (Fig.55,56). La texture caoutchouteuse alliée à une couleur rose pâle rappelant la chair humaine rend la proposition troublante. L'artiste semble questionner le corps de la femme, trop souvent réduit à un symbole (tel que l'escarpin pour des questions de coquetterie voire d'érotisme) et enfermé dans une vision unilatérale et étroite de la féminité. Les poils, jugés comme absolument inassociables à la féminité, sont ici confrontés à un objet féminin, comme pour briser ces carcans mentaux et ces règles préétablies.



Fig.55,56 : Zhu Tian, *Babe*, 2013, latex, poils humains, pigments, 18 x 12 x 8 cm chacune. © Zhu Tian.

Dans *Corporate Adam & Eve* (2002), Adelle Lutz fait figurer deux mannequins de plastique sans tête. L'un, féminin, porte une robe pâle couleur chair, l'autre, masculin, porte un costume d'une teinte chair également, légèrement plus rose. Sur ces deux vêtements genrés apparaissent des poils aux endroits du corps correspondants, préalablement brodés minutieusement (Fig.57). Selon l'artiste, « les poils sont assez effrayants en ce qu'ils ont la capacité de continuer à pousser après la mort d'une personne »¹³². Il y a donc dans son travail une volonté de questionner ce qu'il reste de nous, ce qu'il reste de nos corps une fois morts. L'ensemble me paraît également interroger la manière dont le corps vivant investit une tenue vestimentaire, comment il se fond en elle tout en gardant son identité, sa singularité : le corps suggéré par Adelle Lutz semble envahir le textile et proliférer sur le vêtement, jusqu'à le recouvrir. Les vêtements qu'elle utilise, non portés, « vides » d'un corps humain, en gardent en eux la présence. Les poils brodés, qui plus est sur un vêtement de la même couleur que la peau, nous interrogent sur la capacité d'une étoffe à se faire *chair*.



Fig.57 : Adelle Lutz, *Corporate Adam & Eve*, 2002.
Vue d'exposition à la galerie Färgfabriken,
Stockholm (Suède), © Adelle Lutz

¹³² Propos de l'artiste extraits d'un texte recueilli sur le site de la galerie <https://fargfabriken.se/en/archive/item/337-adelle-lutz-eng> « Hair is pretty creepy in that it can keep on growing after a person dies », Je traduis. (Consulté le 01 mai 2019)

Étant donné sa proximité avec la peau, le vêtement semble avoir fusionné avec elle pour devenir littéralement une seconde couche de l'épiderme, sur lesquels les poils humains viendraient à présent pousser. En ce sens, le corps n'est pas tout à fait absent, car le vêtement semble être devenu ce corps lui-même.

Les *Flehsuits* d'Allison Honeycutt s'inscrivent dans une démarche similaire. Dans ce travail entamé en 2014, l'artiste se munit de sous-vêtements et collants des différentes teintes de couleur de peau, sur lesquels elle intervient par le biais de la couture. Elle les sexualise, ou, plus justement, les « genre » en faisant apparaître sur les soutiens-gorges et culottes des tétons et des poils pubiens (Fig.58). L'artiste en met en avant la diversité, tant dans les formes, les tailles, que les couleurs. Ces vêtements à enfiler, combinaisons de chair, sont autant exposés qu'utilisés lors de performances dans l'espace public, et invitent à questionner le corps nu. À partir de quand un corps nu devient-il obscène, provocant ou vulgaire ? Quelles relations entretenons-nous avec notre propre corps et notre nudité ? Pourquoi les tétons féminins sont-ils autant sexualisés, en comparaison du torse masculin ? Allison Honeycutt questionne finalement la dichotomie entre exhibitionnisme et pudeur, et interroge les frontières de la nudité vers le jugement obscène.



Fig.58 : Allison Honeycutt, *Flehsuits*, 2014 – en cours. Vêtements/sous-vêtements cousus, poils, cheveux synthétiques, tissu, latex, matériaux variables. Dimensions variables. © thefiberstudio.net, propriété de l'artiste

1.3. Du corps au vêtement

Certaines démarches semblent suivre un mouvement contraire, du corps vers le vêtement. En effet, dans le travail de Florence Guillemot Vilain, le rapport vêtement-corps se trouve inversé : ce n'est plus l'habit qui devient corps, mais le corps lui-même et ses constituants qui deviennent vêtement. Dans sa série des *Collets montés* (2018), le processus est progressif. D'abord, elle utilise un col blanc qu'elle brode de cheveux (Fig.59). Ces derniers, habituellement tombés et déposés sur nos vêtements au gré de leur chute, se retrouvent ici cousus, liés par le point, au vêtement et à sa maille. Dans une autre partie du travail, un col similaire se voit surmonté d'une sorte de collet réalisé en cheveux tressés (Fig.60). L'élément cheveu prend à cet instant plus d'importance. Enfin, une autre partie du travail donne à voir un col claudine, réalisé, lui, uniquement à partir de mèches de cheveux tressées entre elles (Fig.61). La chevelure constitue alors un accessoire vestimentaire à porter. Ce fragment corporel semble progressivement fusionner avec le tissu pour finir par l'effacer et devenir le vêtement-même.



Fig.59,60,61 : Florence Guillemot Vilain, *Collets montés*, 2018, cols en tissu, cheveux, dimensions variables. © Florence Guillemot Vilain

Il est donc à remarquer la relation ambivalente et bilatérale qui se tisse entre le vêtement et le corps. Tantôt, le corps et ses éléments (poils, cheveux) jouent le rôle de l'étoffe, de la parure, tantôt c'est le vêtement lui-même qui intègre les propriétés de notre corps. Ainsi, cet « objet qui colle à la peau »¹³³, pour reprendre les termes de Serge Tisseron, *colle* tellement qu'il deviendrait presque chair humaine.

Cette réflexion se retrouve illustrée, à mon sens, dans les combinaisons *Shedding Skins* de Polly Nor (2017) exposées en 2018 dans l'espace Protein Studios à Londres. L'artiste, initialement et majoritairement illustratrice, représente dans ses dessins à l'esthétique reconnaissable, des femmes et des démons, le plus souvent dans des intérieurs domestiques. Son iconographie sombre et cynique traite de manière singulière le rapport de la femme à son propre corps, à ses démons intérieurs. Par ses illustrations, Polly Nor questionne la sexualité, l'intimité, l'isolement ou encore l'instabilité émotionnelle. Dans cette exposition de 2018, intitulée « IT'S CALLED ART MUM, LOOK IT UP », elle y expose plusieurs dizaines de ses illustrations numériques et celles réalisées à la main, ainsi qu'une œuvre inédite : les combinaisons de latex. Ces *Shedding Skins*, littéralement « peaux mortes » ou « mues », sont suspendues et flottent dans l'espace.

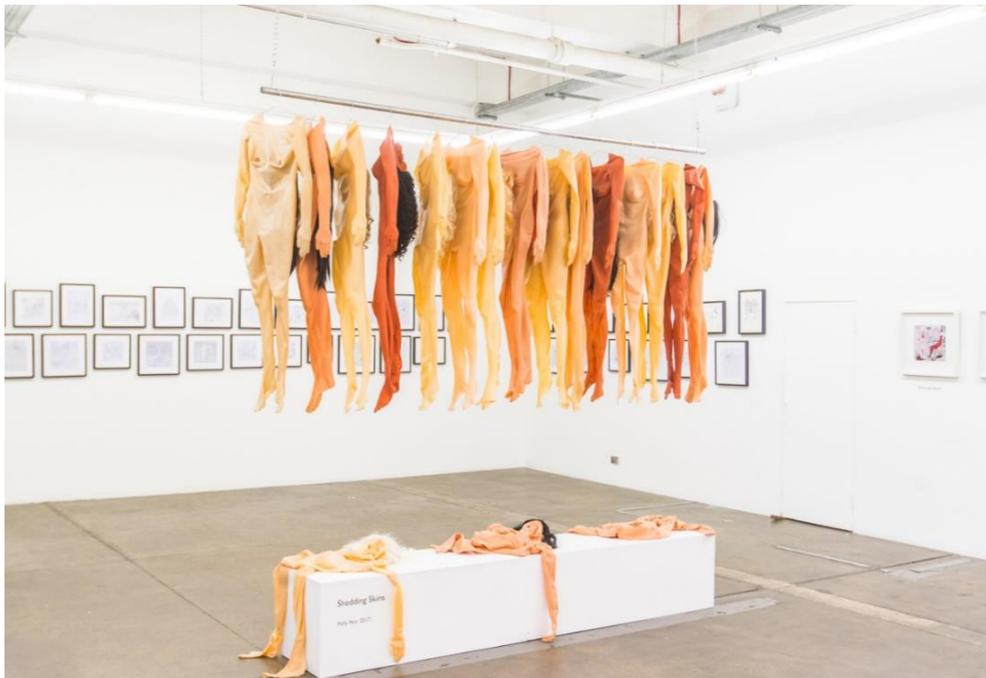


Fig.62 : Polly Nor, *Shedding Skins*, 2017, combinaisons en latex, cheveux synthétiques, dimensions variables. Vue de l'exposition « IT'S CALLED ART MUM, LOOK IT UP » (Août 2017), Protein Studios, Londres. © Polly Nor

¹³³ TISSERON Serge, *Comment l'esprit vient aux objets*, op. cit., p.28

Disposées les unes derrière les autres, accrochées à un rail sur des cintres, elles évoquent immédiatement les vêtements rangés soigneusement dans une penderie (Fig.62). Seules trois d'entre elles ont été négligemment déposées sur un socle, comme tout juste portées.

Polly Nor semble faire référence à plusieurs de ses illustrations dans lesquelles elle représente une femme-démon, semblant contrainte de porter une combinaison corporelle aux attributs féminins. Ce type de représentation se retrouve notamment dans son illustration *Be You But Better* (2017).



Fig.63 : Polly Nor, *Be You But Better*, février 2017, illustration. © Polly Nor

La femme-démon est représentée « affalée » sur sa chaise, comme exténuée de sa journée. Elle tient encore dans sa main droite son masque de chair et est entourée de plusieurs combinaisons corporelles gisant au sol ou dépassant de sa penderie (Fig.63). Cette illustration évoque, à mon sens, la lassitude d'une femme contrainte de prendre une autre apparence, de mettre un masque, pour pouvoir rentrer « dans la norme » et s'établir en société. Polly Nor suggère, par ces représentations de femmes qui rejettent et revêtent différentes peaux, la triste nécessité

d'adaptation qui nous amène parfois à devoir modifier notre apparence ou notre personnalité pour s'inscrire dans une norme. Les combinaisons de peau représentées semblent toujours sourire (Fig.63), suggérant ainsi l'idée d'une femme constamment contrainte à paraître heureuse et souriante aux yeux du monde. Dans son installation, autant que dans ses illustrations, ce nouveau corps se porte comme un vêtement que l'on peut interchanger à l'envi. Habit en latex, cette matière molle et souple, il épouse le corps et accompagne ses mouvements de la même manière que la peau qui nous recouvre.

Parfois, il semblerait que le vêtement, tellement « collé » à la peau, réduise le corps à une seule fonction, enfermant alors celui qui le porte dans une case, une classe ou un rang social normé.

1.4. *Du vêtement au corps social*

Le vêtement nous apparaît, *a priori*, comme un élément exclusivement personnel et intime, résultant d'un choix et donc constitutif d'un goût singulier, d'une personnalité. Malgré cela, son langage prend dans certains cas un tournant davantage sociologique, voire politique et autoritaire.

En 1957, Roland Barthes souligne déjà la « tendance de toute couverture corporelle à s'insérer dans un système formel organisé, normatif, consacré par la société »¹³⁴. Il distingue plus précisément ce qu'il appelle le « fait de costume » du « fait d'habillement »¹³⁵. Le premier est déterminé, normé, réglé par la société ou par un groupe social, tandis que le second résulte d'un choix personnel. La mode, les tendances vestimentaires ou encore les traditions culturelles liées à la parure se placeraient, pour l'illustrer, du côté du « fait de costume ». La manière dont un individu choisit de se vêtir et dont il se saisit des codes préétablis pour les suivre, les réinterpréter ou bien les contourner, constitue le « fait d'habillement ». Roland Barthes, pour faire une analogie avec le langage, rapproche le costume de la *langue* et l'habillement de la *parole*¹³⁶. Ainsi, tout comme l'ensemble des personnes qui parlent la même langue ont chacune leur propre parole, tous les membres d'une même société, bien que celle-ci soit normée, ont chacun leur façon de se vêtir et de suivre ou non les codes.

¹³⁴ BARTHES Roland, « Histoire et sociologie du vêtement », in *Annales. Economies, sociétés, civilisations*, n°3, 1957, p.433-434

¹³⁵ *Ibid.* p.436

¹³⁶ *Ibid.* p.435



Fig.64 : K-NARF, *Hatarakimono project*, 2016, tirage tape-o-graphique, dimensions inconnues, © KNARF ART

Le vêtement donc, en plus de pouvoir être perçu comme ce morceau de tissu intime, souvenir d'une personne ou d'une époque, peut aussi être appréhendé par le prisme d'un regard sociologique voire politique. Dans *Hatarakimono Project* (2016), l'artiste français K-NARF vivant à Tokyo, arpente les rues japonaises pour y photographier les travailleurs. Ces derniers sont appelés, dans la culture nippone, les « Hatarakimono » qui signifie « travailleur acharné », dans une connotation très positive et respectueuse. Caissier de supermarché, portier d'ascenseur, ouvrier de chantier, chauffeur de taxi : tous les corps de métiers sont représentés, et surtout, la tenue vestimentaire spécifique qui est attribuée aux travailleurs (Fig.64). Bien que l'objet principal de la démarche fût d'enregistrer ces métiers menacés par les avancées technologiques, le catalogue qui en résulte permet de passer en revue les différentes tenues et de dresser une sorte de typologie des codes vestimentaires japonais, leurs normes.

Dans *Guarded View* (1991), Fred Wilson traite des stéréotypes liés à la tenue vestimentaire et à la culture d'une personne. Cet artiste afro-américain nous donne à voir dans cette installation quatre mannequins sans tête, à la peau de couleur noire et habillés de costumes et uniformes officiels de gardiens de grands musées tels que le *Whitney Museum* ou encore le *Museum of Modern Art* de New-York (Fig.65).



Fig.65 : Fred Wilson, *Guarded View*, 1991, bois, peinture, acier, tissu. Dimensions variables. © Whitney Museum of American Art, New-York.

Ayant lui-même travaillé en tant que gardien au Musée d'Histoire naturelle de cette ville, il a pu remarquer dans quelle mesure les gardiens de musée, à son sens régulièrement des personnes de couleur, devenaient invisibles et étaient ignorés durant leur service. Judith Collins écrit à ce propos que « le colonialisme existe encore dans le monde de l'art, où les meilleurs emplois sont ordinairement réservés à des Blancs. Il se trouve, ironie de la situation, que son œuvre a été achetée par le Whitney Museum pour sa collection permanente »¹³⁷. Ce travail plastique employant le vêtement, déshumanise totalement une personne au profit de sa fonction, signalée justement par son habillement. Le visage, partie du corps la plus liée à l'identité et permettant l'identification, est retirée (Fig.65). Il ne reste qu'un corps vêtu d'un uniforme. Dans ce cas, le vêtement peut être perçu comme un joug pesant sur l'individu, lui enlevant tout critère identitaire et personnel, et ne mettant en avant que la fonction politique ou économique à laquelle il est relié (son métier, ici en l'occurrence, celui de gardien). Le vêtement-uniforme, à l'inverse du vêtement intime et singulier, dépersonnalise le sujet et le vide de tout élément privé permettant de se distinguer et de s'individualiser. Cette idée se retrouve particulièrement bien dans l'installation *High School Uni-Form* (1996) de Do-Ho Suh. Celle-ci consiste en tout juste 300 vestes d'élèves coréens, ayant été cousues entre elles et remplissant l'espace. L'ensemble forme un bloc, une sorte d'armée très hiératique et rigide, comme figée par une certaine autorité

¹³⁷ COLLINS Judith, *op. cit.* à la note 144, p.149

(Fig.66). À nouveau, ces idées de déshumanisation et de dépersonnalisation se réactivent, en ne donnant à voir des personnes que leurs vêtements.



Fig.66 : Do-Ho Suh, *High School Uni-Form*, 1996, tissu, plastique, acier inoxydable, roulettes, environ 150 x 216 x 366 cm. © Do-Ho Suh, Lehmann Maupin, New York.

Agir ainsi revient à caractériser et considérer la personne par sa seule parure. Aussi, chaque uniforme est absolument identique : la personne n'est donc plus définie seulement que par un vêtement, mais par la masse. Une masse indifférenciée de tissus lissés dans lesquels l'humain, modelé, académisé, conformisé, ne peut s'exprimer. La tenue professionnelle (ou scolaire) est probablement celle qui est la plus réglementée et est volontiers imposée (pour des questions d'hygiène, de bonne présentation, ou encore pour participer à l'image du groupe, de la marque ou de l'entreprise). Elle entre conséquemment dans la catégorie appelée par Barthes « fait de costume ». Pour lui, le costume est « fortement signifiant, il constitue une relation intellectuelle, notificatrice, entre le porteur et son groupe », tandis que l'habillement « exprime plus qu'il ne notifie »¹³⁸. Ainsi, la tenue de travail permet à l'individu de s'inscrire dans la logique de l'entreprise et de signifier qu'il en fait partie, si l'on suit l'acception sociologique d'appartenance. Elle lui permet de reconnaître ses pairs et de se faire reconnaître comme tel. La tenue de travail est donc, elle, dans un processus de *notification* (d'un métier, d'un statut voire d'un rang social), tandis que la tenue personnelle se situe plus, elle, comme le suggère Barthes,

¹³⁸ *Ibid.* p.437

dans l'*expression* (d'une personnalité, d'un goût). Cependant, si Roland Barthes scinde ces deux faits de langage de manière relativement manichéenne, il est nécessaire de souligner que le vêtement personnel (le « fait d'habillement » chez Barthes) n'est pas pour autant dénué de toute connotation sociologique ou politique. Il reste un vecteur couramment perçu comme permettant l'identification à un groupe social plus ou moins déterminé. La nouvelle de Nikolaï Gogol intitulée Le Manteau (1842), atteste de la manière dont un vêtement influence la perception et le jugement que les autres se font de nous. Il y narre l'histoire d'un petit fonctionnaire russe, aux revenus très modestes, critiqué et durement moqué par ses collègues à cause de son manteau usé jusqu'à la corde. Son rêve et unique but d'acquérir un nouveau manteau le conduira à sa perte : il meurt de chagrin après se l'être fait voler, alors qu'il avait enduré nombre de sacrifices pour se l'offrir. La nouvelle de Nikolaï Gogol illustre assez pertinemment le fait qu'un vêtement puisse classer, contraindre voire limiter un individu à une condition, à une image enfermante et réductrice.

2) Vêtement-maison

Au-delà des accointances que le vêtement partage avec notre peau, et au-delà de l'aspect sociologique voire politique qu'il peut revêtir, celui-ci semble partager des similitudes avec notre maison, parfois-même jusqu'à pouvoir en constituer une sorte d'extension.

Le vêtement semble en effet partager des caractéristiques communes à la demeure. D'abord, au même titre que les murs, les volets ou les rideaux d'une maison nous permettent de nous cacher du reste du monde, le vêtement, textile enveloppant, contente notre pudeur et dissimule l'intime : le corps nu. Il nous entoure et nous protège de l'extérieur comme le font les murs d'une maison. Plus, tout comme notre intérieur, le vêtement s'imprègne de notre odeur et est personnalisé. Nous l'avons choisi, et nous choisissons la manière de le porter comme nous choisissons la manière de décorer notre maison. Enfin, le vêtement est réalisé et taillé dans des formes et coupes permettant d'accompagner (plus ou moins souplement) nos déplacements, tout comme l'architecture est pensée, en général, par pragmatisme, pour diriger les déplacements, le regard et la gestuelle. Ces caractéristiques font du vêtement un objet textile pensé comme un espace à part entière, un « lieu » mobile, à porter ; une maison, une cabane, un refuge à emmener partout avec soi.

2.1. Le vêtement comme extension de la sphère domestique

Dans les années 1960, Donald Woods Winnicott, pédopsychiatre et psychanalyste britannique, développe le concept d'objet transitionnel¹³⁹. Sa théorie s'appuie sur l'objet particulier qu'est le doudou, objet « investi de certaines qualités de la mère »¹⁴⁰. D'après lui, le doudou est un objet transitionnel en ce qu'il intervient durant une période d'apprentissage de la séparation de la figure maternelle et d'acceptation de cette séparation. La figure de la mère, apportant confort et sécurité, est alors transférée sur l'objet doudou, qui devient l'extension de ces sentiments rassurants. Ainsi, en l'absence du corps de la mère, le doudou occupe ce rôle affectif auprès de l'enfant et en comble ainsi l'absence.

À mon sens, les vêtements peuvent, eux aussi, occuper ce rôle transitionnel. « Médiateurs »¹⁴¹ entre nos expériences sensorielles présentes et celles passées, il me semble qu'ils partagent des similitudes avec l'objet transitionnel qu'est le doudou. Là où le doudou prolonge l'effet rassurant et cajolant de la figure maternelle et comble son absence, le vêtement partage les caractéristiques de notre intérieur domestique : il nous protège, nous tient au chaud et s'imprègne de notre odeur. À partir du moment où l'humain se vêtit, il ne porte pas seulement un vêtement mais l'*habite*, lui donne corps et même vie. De vide il passe à plein et d'immobile il devient mobile, articulé, presque vivant. Lorsque l'artiste Françoise Carré parle du poids émotionnel propre aux vêtements comme d'une « empreinte des corps qui les ont habités »¹⁴², elle met bien en avant cette notion d'habitat, qui suggère le fait de *vivre dans* le vêtement mais aussi de *vivre avec* lui. Ainsi, je perçois le vêtement comme une forme d'extension de la demeure.

Cette idée du vêtement comme extension de la sphère domestique se retrouve dans la Demeure n°5 d'Etienne-Martin, *Le Manteau* (1962). Cette œuvre, faisant partie de la série des *Demeures* – titre lui aussi symptomatique du lien entre maison et vêtement – est constituée de cordes, de tissus, d'une enveloppe en toile de bâche et cuir, de passementeries et de métal. (Fig.67). Ce vêtement-sculpture est inspiré de sa maison natale de Loriol (Drôme), maison familiale dont il a dû se séparer au décès de ses parents : « Je me suis souvenu de mon enfance et j'ai dessiné

¹³⁹ W. WINNICOTT Donald, *Les objets transitionnels*, Payot, 2010, 109p.

¹⁴⁰ TISSERON Serge, *Comment l'esprit vient aux objets*, op. cit., p.38

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² CARRE Françoise, « Le passeur ». Se référer à l'annexe 2, p.148, pour lire le texte dans son intégralité.

ma maison. Une maison. Cette maison c'est moi »¹⁴³. Il s'agit donc pour l'artiste de réinvestir son souvenir de cette demeure dans laquelle il a grandi, par le biais de la sculpture. Pour Sabrina Dubbeld, « ce n'est pas tant la retranscription exacte et précise de l'architecture qui l'intéresse mais les événements qui se sont déroulés dans chacune des pièces »¹⁴⁴. Ainsi, chaque forme, chaque couleur, correspond à une pièce, à un morceau de souvenir. Etienne-Martin ne tend pas à reconstituer l'architecture-même, ressemblante et précise de sa maison, mais, comme le souligne Elisabeth Piot, s'inscrit plus dans la « recherche des sensations éprouvées dans cette maison ; du souvenir de l'occupation des lieux par son corps »¹⁴⁵. Le manteau créé et porté par l'artiste constituerait donc une forme d'extension de sa demeure en ce sens qu'il véhicule, pour lui, les souvenirs de l'espace et les moments qu'il y a vécu. Le vêtement, ici, possède un rôle affectif et mémoriel prégnant.



Fig.67 : Etienne-Martin, *Le manteau (demeure n°5)*, 1962, tissus, passementeries, cordes, cuir, métal, enveloppe en toile de bâche et cuir, 250 x 230 x 75 cm. Achat de l'Etat 1973, attribué à la Collection du Centre Pompidou, Paris, en 1976. © ADAGP, Etienne-Martin

De plus, il est réalisé dans des matériaux « mous » et souples, qui enveloppent et recouvrent. Le manteau ne tient pas debout sans être porté, sans un corps qui le maintienne. À ce propos, l'artiste dira d'ailleurs : « une maison, on l'enfile comme un manteau et on est l'axe »¹⁴⁶.

¹⁴³ Propos d'Etienne-Martin recueillis par Bernard Da Costa dans « L'année Etienne-Martin, les « demeures » insolites [...] », in *Réalités*, n°222, 1964, p.92

¹⁴⁴ DUBBELD Sabrina, « La cosmogonie d'Etienne-Martin, point de départ des « mythologies individuelles » », in *Art et mythe* [en ligne], Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2011, [sp] <http://books.openedition.org/pupo/1996> (Consulté le 20 mai 2020)

¹⁴⁵ PIOT Elisabeth, « Habiter la sculpture », in *Tétrade*, n°1, Le Quotidien à l'œuvre, sous la dir. de Margot Burident et Grzegorz Pawlak, [en ligne], [sd], p.16

¹⁴⁶ Étienne Martin cité par Michel RAGON, « Etienne-Martin, sculpteur abstrait, sculpteur figuratif », in *Jardin des arts*, n°168, novembre 1968, pp.16-25

Cela induit la nécessité d'un appui, du contact avec le corps, ce même contact si primordial à la prise de conscience de son propre corps, notamment développé par Didier Anzieu avec le *moi-peau*. Ces réflexions semblent également mobiliser les recherches réalisées par le psychologue américain Harry Harlow. Celui-ci a mené durant les années 1930 des expériences controversées auprès de bébés macaques, les séparant de la figure maternelle à différents âges de leur enfance pour étudier le comportement faisant suite à cette séparation. Chaque singe, enfermé seul, avait à sa disposition deux substituts maternels : l'un, en métal, était muni d'une tétine pleine de lait ; l'autre, sorte de poupée chiffon en coton, était doux et chaud mais sans nourriture. Il s'avère que les jeunes singes se sont tournés presque exclusivement vers le substitut doux et chaud (la poupée), en allant se nourrir que rarement auprès du substitut métallique. Ce simulacre de maman singe a d'ailleurs été reproduit par le collectif Art Orienté Objet en 1990, au travers d'*Ersatz de maman-singe* (Fig.68).



Fig.68 : Art Orienté Objet (Marion Laval-Jeantet, Benoît Mangin), *Ersatz de maman-singe*, 1990, sculpture et document d'archive, 50 x 25 x 25 cm.
© Art Orienté Objet

Cette œuvre, notamment exposée en 2014 au Musée de la Chasse et de la Nature à Paris, remet en question la bienveillance des expériences menées par Harlow et en met plutôt en avant le caractère obscur. Le substitut maternel, ainsi donné à voir, ne semble plus rien posséder de rassurant ou de réconfortant, mais « dévoile sa part mutilante : celle de la crispation désespérée du petit sur un palliatif inanimé, celle d'un environnement affectif réduit à son appareil minimal,

celle de la séparation, scientifiquement orchestrée, de la mère et de l'enfant et des expériences d'isolement social [...] »¹⁴⁷ écrit Chloé Pirson.

Au-delà de la controverse liée à l'éthique plus que douteuse de ces expériences, ces dernières démontrent l'importance d'une relation d'attachement (la figure maternelle ou son substitut affectif) pour accéder à un développement émotionnel et social « normal ». Ces considérations rejoignent les recherches effectuées tant par Didier Anzieu sur le rôle de la peau et du contact, que celles de Donald Winnicott sur l'objet transitionnel, substitut de la figure maternelle. Le vêtement d'Etienne-Martin évoqué précédemment se veut donc être le substitut de sa maison d'enfance et cette substitution s'opère notamment par le biais du contact entre l'artiste et sa sculpture. Irmeline Lebeer le souligne : le manteau, c'est la « demeure totale », « la maison, la mère, la couverture enveloppante »¹⁴⁸.

J'ai, pour ma part, le souvenir d'un gros gilet bleu en laine bouclée que portait ma mère lorsque j'étais petite. Je l'adorais et me cachais très souvent dedans lorsqu'elle l'avait sur elle. J'avais l'impression de me sentir en sécurité contre elle, enfermée au chaud dans ce bout de textile informe. À l'époque, je l'avais baptisé le « gilet cabane ». Cette expression n'est à mon sens, absolument pas anodine, particulièrement en venant de la bouche d'une enfant. Elle évoque très bien l'idée de « maison-vêtement », du vêtement comme une sorte d'habitat, de cocon de protection reconstitué. Ce gilet apparaît ici non seulement comme l'extension du caractère rassurant de la figure maternelle, mais aussi comme celle de la demeure. Au même titre que le doudou serait l'extension de la figure maternelle dans les recherches de Donald Winnicott, le vêtement serait ce textile rassurant et confortable, morceau de notre « chez nous » que l'on transporte à l'extérieur.

2.2. Refaire son « habitacle personnel »

Pour Françoise Carré, « on ne met pas un manteau pour avoir chaud, on le met pour s'envelopper, pour se protéger du reste du monde, pour se refaire son habitacle personnel »¹⁴⁹. Ce terme d'*habitacle* personnel me semble évocateur. Spécifiquement attribué à la structure qui forme une voiture, ou encore à la partie d'un vaisseau spatial ou d'un avion comportant les

¹⁴⁷ PIRSON Chloé, *Art Orienté Objet : Marion Laval-Jeantet & Benoît Mangin*, Paris : Musée de la Chasse et de la Nature, Dijon : Les presses du réel, 2014, p.58

¹⁴¹ LEBEER Irmeline, « Le Grand Jeu d'Etienne Martin », in *Chroniques de l'art vivant*, n°48, avril 1974, p.6-9

¹⁴⁹ Se référer à l'entretien avec Françoise Carré, Annexe 1, p.144

membres de l'équipage, il suggère un ensemble robuste, une sorte de forteresse qui garde en sécurité les passagers. Il est également à noter que ce terme d'*habitable* est utilisé dans le cadre de structures mobiles, de moyens de transport, que sont la voiture et l'avion. Dès lors, l'aspect sécuritaire se précise et devient spécifique à un *déplacement*. Le vêtement, habitacle personnel, serait donc l'objet qui nous sécurise lors de nos déplacements.

Cette sécurité apportée par le vêtement est effective, concrète, dans le sens où il permet de se protéger du froid, du soleil ou encore de la pluie, mais aussi des caractéristiques propres à l'environnement dans lequel on se place. Un pantalon adéquat protège des ronces lors d'une excursion en forêt, un cuir sécurise la peau lors d'un déplacement à moto, etc. L'aspect sécuritaire est donc, dans un premier temps, pragmatique. Dans un second temps, il s'avère également être psychique, mental. Le port de nos vêtements nous rassure. Puisque l'être humain, selon Serge Tisseron, « habite les objets qui l'entourent comme il habite son propre corps »¹⁵⁰, il habite son vêtement comme il habite sa maison. Se vêtir pour sortir, c'est emporter un peu de son « chez soi » dehors. Les odeurs qui s'y imprègnent - odeurs de notre intérieur que nous-même finissons par ne plus sentir - nous suivent et nous font nous sentir bien, en sécurité. Le vêtement est la demeure dans laquelle on habite le temps de nos journées (au travail, à l'université, en vacances) en attendant de retrouver notre véritable maison.

Dans certains cas, le vêtement est quasiment la seule maison qu'une personne aie.

*Lorsqu'on pense le vêtement comme un espace, il
devient une construction habitable, un bâtiment,
une maison en tissu.*
Do-Ho Suh¹⁵¹

De 1992 à 1998, Lucy Orta crée les *Refuge Wear*, illustration parfaite et pragmatique d'une fusion entre le vêtement et la demeure : « le vêtement s'émancipe, s'expande pour tenter de devenir une maison, un radeau pneumatique. Plus que vêtement, il devient véhicule, véhicule de survie » dit à ce propos Paul Virilio¹⁵².

¹⁵⁰ TISSERON Serge, *Comment l'esprit vient aux objets, op.cit.*, p.152

¹⁵¹ Do-Ho Suh cité par COLLINS Judith, *La sculpture aujourd'hui*, Paris, Phaidon, 2008, p.306

¹⁵² www.artwiki.fr/wakka.php?wiki=LucyOrta (Consulté le 26 avril 2019)



Fig.69,70 : Lucy Orta (Studio Orta), *Refuge Wear, Intervention London East End*, 1998. 150 x 120 cm par pièce. © John Akehurst. Lucy et Jorge Orta, ADAGP.

Ces abris, « architectures provisoires »¹⁵³, peuvent être transformés en vêtement (Fig.70). L'individu en bénéficiant passe alors de l'un à l'autre en fonction de ses besoins. Ces habitats portatifs évoquent particulièrement bien l'idée d'*habitable personnel* dont nous parlions précédemment, alliant la sécurité et la mobilité. Cette série a été initiée lors de la première Guerre du Golfe, en réponse aux appels à l'aide humanitaire afin de secourir les réfugiés kurdes qui fuyaient les zones de guerre. Elle a été développée par la suite pour pallier le nombre croissant de personnes sans domicile fixe, notamment dans les rues de Paris et de Londres. Pour Lucy Orta, la réversibilité de cet objet - le fait qu'il puisse se transformer d'un vêtement (type anorak) à un abri (sorte de tente)(Fig.71), ou même encore en sac à dos -, est « essentielle au concept de liberté de mouvement, de libre arbitre ou de choix, de nouvelles relations et nouveaux échanges culturels, de l'homo mobilis »¹⁵⁴. Cette pratique s'inscrit dans la théorie dite du « care »¹⁵⁵, cette « culture de la réparation »¹⁵⁶ selon Paul Ardenne, développée en sciences sociales dans les années 1980 et introduite progressivement dans le champ des arts-plastiques.

¹⁵³ <https://www.studio-orta.com/fr/artwork/99/Refuge-Wear-Intervention-London-East-End-1998> (Consulté le 26 avril 2019)

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ À ce sujet, se référer au livre de Carol Gilligan, *In a different voice* (Harvard University Press) publié en 1982, ainsi qu'aux travaux de Joan Tronto et Berenice Fisher.

¹⁵⁶ ARDENNE Paul, *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, 2002, p.203



Fig.71 : Lucy Orta (Studio Orta), *Refuge Wear, Habitent*, 1992-1993, 125 x 125 x 125 cm. © Studio Orta

Le *care* suggère de *prendre soin de* l'autre et de l'environnement qui nous entoure. Certains artistes, à la fin des années 1980 et courant des années 1990, se sont saisis de ces problématiques aux enjeux humains, politiques et sociaux en proposant des actions et dispositifs concrets, dits du *useful art* ou « art utile », pour apporter du bien-être ou encore pour tenter de réparer certains dysfonctionnements de la société. Ainsi, « l'art est compris dans sa dimension pragmatique [...] non seulement en tant qu'il agit sur le monde et peut le transformer, en tant qu'il permet des expériences collectives et publiques, mais aussi à partir de ses capacités heuristiques, en tant qu'il permet de voir ce qui n'était pas vu ou qui était vu autrement »¹⁵⁷. En posture d'artiste « repéreur » des pathologies et « réparateur » des manquements de l'organisation du système, Lucy Orta poursuit son travail par la création de vêtements-refuges collectifs. *Modular Architecture, The Unit x10* (1996), est une sorte de grande structure constituée de 10 couchettes individuelles transformées en vêtement et liées entre elles (Fig.72). Initialement prévue pour des performances, cette collaboration avec la danse contemporaine, témoigne de la volonté de créer, d'une part, des liens physiques, d'autre part de consolider le tissu social¹⁵⁸.

¹⁵⁷ www.artandcare.org/ArtCare/presentation.html (Consulté le 27/04/19)

¹⁵⁸ COLLINS Judith, *op. cit.*, p.306



Fig.72 : Lucy Orta (Studio Orta), *Modular Architecture, The Unit x 10*, 1996. Polyester micropeux, technique mixte. 2,1 x 10 x 0,5 m. © Art Gallery of Western Australia, Perth

In fine, dans un perpétuel balancement de l'un vers l'autre, vêtement et habitat se retrouvent à travers ces propositions tous deux confondus.

Le vêtement et le matériau textile dont il est constitué, apparaissent comme une extension de la sphère domestique, de la demeure. Leurs propriétés induisent ce rapport de substitution. La sollicitation du toucher, la tactilité induite par le port du vêtement, fait de lui un objet en constante intimité avec la peau et le corps de la personne qui le porte. Sa présence pour couvrir, cacher la nudité ou encore protéger, rassure et met en sécurité. Ainsi, les sensations éprouvées lorsque l'on est chez soi (bien-être, sérénité, intimité, sécurité, ...) peuvent également être perçues en dehors de sa demeure, par le biais des vêtements auxquels auront été transférés ces affects précédemment ressentis. En ce sens, le vêtement est un objet transitionnel, au même titre que le doudou prend le rôle rassurant de la figure maternelle en son absence. D'autre part, le vêtement semble posséder des caractéristiques communes avec l'architecture, et semble soulever quelques-unes de ses problématiques. Bien qu'ils ne possèdent pas la même racine étymologique latine, les termes d'*habit* et d'*habitat* semblent, aujourd'hui en français, par leur forme associés¹⁵⁹. Tantôt celui-ci se forme en fonction de nos corps, dans une question de

¹⁵⁹ Le terme « habit » provient du latin *habitus*, qui signifie « manière d'être », tandis que le terme « habiter » provient du latin *habitare*, qui signifie « avoir souvent », « demeurer ».

praticité, tantôt il induit nos déplacements et influence nos mouvements¹⁶⁰. Ainsi, le vêtement, de simple objet pratique, usuel ou de parure, devient la manifestation d'une architecture du « moi ». Il est ce « non-lieu » ou ce « double-lieu » dont je parle dans le poème K-way¹⁶¹, qui me permet d'être dehors tout en étant un peu « chez moi », qui reconstitue cette bulle protectrice autour de moi, et dans lequel je me fais des mondes « tout en arpentant le mien »¹⁶².

3) Vêtement et mémoire

Ces derniers temps, lassé du visage de mes semblables humains
j'ai dessiné leurs fringues, nos fringues, nos frusques, nos hardes
j'ai peint les fleurs sur les robes d'été et les rayures inaltérables sur la veste du déporté,
j'ai peint les traces, les accrocs, les déchirures, les empreintes,
les brûlures des fers à repasser, les souillures, les blessures.
j'ai peint les taches de peinture, le cambouis,
la pourpre des coquillages,
le sang

Jacques Trouvé, *Vestiaire*, 2016-2017¹⁶³

Le devenir-peau du vêtement, son contact répété et intime avec le corps, font de lui un support de mémoire particulièrement fort. Il absorbe nos fluides corporels, enferme nos cheveux, nos poils, la moindre pellicule ou le moindre morceau de peau, au cœur de ses mailles. Il accueille et enregistre les taches, les trous, les traces d'usure et de salissures propres au temps qui passe et à l'activité humaine. En ce sens, une part de nous reste nichée au creux des fibres que nous portons, et le vêtement ayant été porté ne sera plus jamais vide. Sa présence dans un espace renvoie immédiatement aux souvenirs qu'il renferme.

¹⁶⁰ Au même titre que l'architecture détermine nos déplacements dans la ville (ou dans un autre environnement), faisant ainsi de la dérive détachée de tout but, de toute influence, une chose impossible. Se référer à ce propos à la *psychogéographie* et aux dérives situationnistes.

¹⁶¹ LOZAY Alice, *Banalités subjectives*, *op. cit.*, p.14-15

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ Texte de Jacques Trouvé, en ligne [https://jacques-trouve.odexpo.com/default.asp?page=9433&sm=&galerie=44191&ng=vestiaire%20\(2016%202017\)&lg=](https://jacques-trouve.odexpo.com/default.asp?page=9433&sm=&galerie=44191&ng=vestiaire%20(2016%202017)&lg=) (Consulté le 12 mars 2020)

3.1. Vêtements tachés

La proximité intime et quasiment omniprésente du vêtement avec l'humain en font un témoin privilégié, et par conséquent, un vecteur signifiant d'expression de la mémoire. Il garde et enferme dans ses fibres et ses mailles, le moindre indice de notre vécu, la moindre tache, le moindre trou, le moindre signe de vie. Le peintre Jacques Trouvé s'attèle, dans sa série intitulée *Vestiaire* (2016-2017), à représenter le vêtement et ces présences humaines imprimées sur le textile. Ces *Vestes bleues*, notamment, donnent à voir un vêtement de travail, sorte de blouse communément appelée « bleu de travail », progressivement recouverte de taches (Fig.73).



Fig.73 : Jacques Trouvé, *Vestiaire*, 6 vestes bleues, 2016-2017, fusain et acrylique sur carton d'emballage, 6 pièces de 80 x 53 cm chacune.

© Jacques Trouvé

Bojan Sarcevic s'intéresse lui aussi à ces traces dans *Workers' Favourite Clothes Worn While S/he Worked* (1999-2000). Il interroge les liens qui s'établissent entre les travailleurs et leur tenue de travail, et la manière dont celle-ci est impactée durant le labeur. Pour cela, une quinzaine d'ouvriers ont participé au projet (mécanicien, cuisinière, boulanger, charpentier, ouvrier du bâtiment ...). L'artiste leur a fourni des vêtements conçus par Agnès B. pour qu'ils les portent au travail pendant deux semaines. Ainsi, au même titre que le corps subit les

gestuelles et mouvements répétés et se fatigue, le vêtement absorbe les fragments de matériaux utilisés et s'use. En hommage au travail manuel, l'artiste expose par la suite ces vêtements salis et tachés, portant les traces du labeur manuel et du corps au travail, au *Gesellschaft für Aktuelle Kunst* de Brême (Fig.74).



Fig.74 : Bojan Sarcevic, *Workers' Favourite Clothes Worn While S/He Worked*, 1999-2000, ensemble de 23 vêtements, 11 tables de présentation. Vue d'exposition au Gesellschaft für Aktuelle Kunst (Brême). © Bojan Sarcevic

Céline Tuloup met en avant, en les brodant, les taches provoquées par les activités domestiques ou celles que le corps humain lui-même laisse çà et là sur nos vêtements. Dans une de ses pièces, elle brode notamment des auréoles de fils au niveau des aisselles pour figurer la sueur (Fig.75,76) et évoquer ce phénomène trivial. Il est à noter la manière dont nous réagissons vis-à-vis de ces taches. Le titre de ce travail de Céline Tuloup, *Mémoire de petites culpabilités quotidiennes* (2010), évoque tout particulièrement la culpabilité ressentie face à ces traces que nos corps laissent. Les taches produites, notamment par la sudation de notre corps, nous rendent honteux. Presque se sentirait-on coupable de vivre, d'avoir un corps qui fonctionne, qui le manifeste et, plus, qui l'imprime sur nos textiles.



Fig.75,76 : Céline Tuloup, *Mémoire de petites culpabilités quotidiennes*, 2010. Broderie sur vêtements, dimensions variables. © Céline Tuloup

Ce qui est le plus humain dans nos corps et ses manifestations, est souvent ce que l'on redoute le plus, ce que l'on fuit ou méprise, ce qui nous effraie. Le sang, l'urine, la sueur, les peaux mortes ou encore les cheveux, par exemple, ces « rebuts » de la machine humaine sont aisément confrontés au rejet voire même au dégoût. Céline Tuloup, en brodant ces taches jugées disgracieuses, nous donne à voir l'histoire intime du vêtement. Pour elle, la broderie agit dans ce projet comme « un produit révélateur et sublimatoire »¹⁶⁴ : révélateur d'un passé propre au vêtement, sublimatoire de toutes ces marques d'usure le constituant.

C'est cette volonté sublimatoire qui impulse mon travail de broderie *Souillés* (2020). En ajoutant des perles à la broderie, l'accident redouté et advenu qu'est la tache, devient parure et ornement (Fig.78). Je m'attèle à broder par-dessus des taches présentes sur des vêtements aux tons blancs, pour les redessiner (Fig.77). Ces « anomalies » interrompent l'aspect immaculé du tissu et constituent une sorte d'intru visuel sur le vêtement. Les taches sont à priori des accidents, des maladresses que l'on redoute et que l'on essaie d'éviter. Lorsque par le plus grand des malheurs elles adviennent et souillent nos tissus, altèrent leur intégrité, nous nous empressons de les supprimer, de les effacer. Pourtant, elles sont le signe d'une activité, d'une action, et par conséquent, du vivant. En se tachant, nous pensons naturellement que la tache

¹⁶⁴ Propos de l'artiste recueillis sur son site www.celinetuloup.com/memoires.html (Consulté le 27 février 2019)

enlève quelque chose à notre vêtement : elle est potentiellement indélébile, elle lui fait perdre de la valeur car elle indique qu'il n'est pas neuf et, de surcroît, qu'il est souillé. Nous la percevons comme disgracieuse et sommes gênés de sa présence, d'une part, parce qu'elle rompt généralement avec l'esthétique du vêtement que nous portons, et d'autre part, car elle est la conséquence, ou du moins le signe, d'une action triviale et pas nécessairement valorisante socialement (s'être taché en mangeant, avoir fait du jardinage ou des travaux, être tombé ...). Nous l'appréhendons alors de manière négative, tel un accident ou une erreur, comme quelque chose qui n'aurait pas dû avoir lieu. Pourtant, il est envisageable de l'appréhender de manière positive, en ce sens, qu'ontologiquement et matériellement, elle *ajoute* quelque chose à notre vêtement qui n'était pas là avant, qui vient s'ajouter au simple élément « vêtement intact » qu'il était et lui donne ainsi un nouvel état. Elle le recouvre et le pare d'une nouvelle trace de vie, d'une nouvelle marque d'usure, faisant de lui une sorte de palimpseste constitué des différentes couches de temps qui composent notre vie. Les taches sont moins l'indice d'une maladresse que la présence d'un corps vivant, s'attelant à des activités plus ou moins ordinaires. La définition du mot tache, décrit une *altération* de la couleur sur une partie d'un tissu, d'un vêtement. Le terme d'altération est symptomatique de la perception plutôt péjorative que partage l'opinion commune. Il semblerait que la tache soit, à l'origine, d'abord un ajout qu'une altération, en ce sens qu'elle vient superposer une texture colorée (généralement un liquide), à la couleur originelle du vêtement. Le processus d'altération de la matière se fait par la suite, si la substance parvient à imprégner le textile de manière irréversible.



Fig.77



Fig.78

Fig.77,78 : Alice Lozay, *Souillés*, 2020
Série de 5 vêtements brodés
Vêtements, fils à broder, perles de rocaille
Dimensions variables

Photographies: Alice Lozay

En brodant les taches, je les rends ineffaçables, comme invulnérables au temps. Sans aller jusqu'à les glorifier, il s'agit surtout de les faire remarquer, de les mettre en avant, tandis que l'ordinaire souhaite que nous les cachions. Le présent travail s'attèle à donner une image valorisante de la tache, bien loin de l'appréhension habituelle que nous en avons. En outre, broder est un acte qui marque le textile, le troue, l'imprègne. Il n'y a pas d'effacement possible : même en décousant ou en coupant le fil, il restera çà et là des trous, des traces. La tache est dès lors griffée, imposée ; le fil passe sous le support comme sous la peau pour s'y agripper. Quelque chose de très corporel accompagne le geste de broder, et qui est d'autant plus accentué par l'utilisation du vêtement que l'on peut percevoir comme l'extension du corps, comme une seconde peau. Broder par-dessus ces taches, les recouvrir pour les redessiner, revient donc à arrêter de supprimer, d'ignorer, ou encore de chercher à feindre ces traces de vie.

Plus encore, l'utilisation de perles tend à rendre sophistiqué, et fait des taches des sortes de bijoux, de parures sur nos habits. Cette représentation apprêtée donne d'elles une image presque précieuse, bien loin de celle sale et dévalorisante que l'on en a.

Sveta Axonova, designer textile, s'empare du hasard pour créer. Dans un de ses projets, elle utilise neuf chemises longues et blanches, qu'elle asperge aléatoirement de colorant noir. Les zones tachées sont celles sur lesquelles elle intervient par le biais de différentes techniques textiles (broderie, tissage, perlage, ...). Les taches ainsi retravaillées apparaissent comme magnifiées. De simples rebuts, erreurs triviales, elles finissent par devenir la parure qui ornemente le vêtement et fait sa singularité. La part d'accidentel qui réside dans les taches devient un vecteur de création.



Fig.79



Fig.80

Fig.79,80 : Sveta Axonova, détails du projet présenté lors de l'examen de fin d'études en design textile, 2014. © Sveta Axonova.

Fig.79 : technique du perlage

Fig.80 : broderie mohair

3.2. Mémoire de la grande Histoire et de petites histoires personnelles

Puisque le vêtement absorbe les fluides du corps et les conséquences de ses activités, il apparaît comme un objet expressif, porteur de mémoire.

En ce sens, les vêtements « vides » utilisés par Christian Boltanski dans ses installations (notamment *La salle des pendus* (2015) ou *Personnes* (2010)) n'ont rien de vide en soi. Leur présence, puissante et évocatrice de souvenir, d'émotion, fait d'eux des objets parlants. Patrice Hugues écrit à propos du tissu qu'il « propose certains moyens d'une manifestation de l'être »¹⁶⁵. Cela serait permis par le « rapport de contact » induit entre celui-ci et la peau : « comme le tissu touche le corps qu'il revêt, il enveloppe la conscience comme à la toucher »¹⁶⁶. Ainsi, quand le vêtement n'est plus physiquement porté, il reste habité par les réminiscences de souvenirs et des personnes lui étant associés. Ce phénomène se produit particulièrement en présence des matières « qui recouvrent, qui contiennent quelque chose »¹⁶⁷ selon les termes de François Noudelmann, qui parle de métonymies présentant « le contenu par le contenant ». Le textile,

¹⁶⁵ HUGUES Patrice, *Le langage du tissu*, op. cit. à la note 121

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ NOUDELMMANN François, « C'est la vie Boltanski », in *Sociétés & Représentations*, n°29, 2010, p.170

souple, mou, paraît donc particulièrement adéquat compte tenu de ses qualités couvrantes et enveloppantes. François Noudelmann ajoute à propos du travail de Boltanski : « La communauté des manteaux accrochés sur des chaises nous adosse à la présence de ceux qui les ont portés. Plus souvent le tissu l’emporte sur les silhouettes, lorsque les vêtements sont amassés, informes chairs, souvenirs de couvertures tissées avec les cheveux des disparus »¹⁶⁸. Dans *La salle des pendus*, présentée dans le cadre d’une exposition personnelle au Musée d’art contemporain du Grand Hornu en Belgique en 2015, des vêtements sont suspendus au plafond. Flottant tels des corps inanimés, ils évoquent ceux des mineurs, et de leur vie sacrifiée au charbon. *La salle des pendus* était en fait le nom donné au vestiaire dans lequel se changeaient les mineurs, accrochant leurs vêtements au plafond à l’aide de crochets.



Fig.81,82 : Christian Boltanski, *La salle des pendus*, 2015, dimensions variables. Vue d’exposition, Musée d’art contemporain du Grand Hornu (Belgique)
© Ph. De Gobert

Ces longs manteaux flottants circulent à travers la pièce, tel un circuit à la chaîne à la mécanique bien huilée (Fig.82). Juste à côté, une petite pièce est saturée d’un immense tas de vêtements empilés (Fig.81). Faisant référence à la Shoah, l’ambiance est oppressante. Les odeurs propres aux vêtements, signes de vies passées, se superposent et se confondent. Le visiteur « respire » l’Histoire, il n’a d’autre choix que de la laisser entrer en lui. Présente partout, la mémoire des victimes de la Shoah ainsi que de celles des mines est presque palpable. Rendre tangible une mémoire par le biais du vêtement paraît presque naturel, en ce sens qu’ils sont, selon les termes de Françoise Carré, des « passeurs d’histoire »¹⁶⁹. Pour elle, les vêtements usés « gardent en

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ Expression issue du texte « Le passeur », de Françoise Carré. Se référer à l’annexe 2, p.148

mémoire l'histoire de ceux qui les ont portés » et deviennent ainsi « trace et témoins d'humanité »¹⁷⁰. En ce sens, le vêtement s'avère autant le support de mémoire de la grande Histoire, que des petites histoires personnelles et singulières.

Dans son texte Le passeur¹⁷¹, Françoise Carré établit une analogie entre le miroir et le vêtement. Elle perçoit les miroirs comme des objets qui retiennent l'esprit de ceux qui s'y sont regardés, et fait le parallèle avec les fibres du vêtement qui portent à jamais « l'empreinte des corps qui les ont habités ». Cette idée du miroir qui enferme une part de la personne, fait écho au miroir comme « hétérotopie » de Michel Foucault. Le miroir est pour lui une hétérotopie, c'est-à-dire un lieu « non-lieu », un lieu parallèle. Celui-ci rend la place que j'occupe au moment où je l'observe, absolument réelle, « en liaison avec tout l'espace qui l'entoure », mais en même temps, il rend cette place absolument irréelle, car je dois regarder dans le miroir, passer par cet intermédiaire, pour la voir : « elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas »¹⁷². Le miroir renvoie donc tant à l'espace dans lequel il est réellement présent et ancré, qu'à l'espace qu'il fait figurer dans son reflet.

En ce sens, le vêtement pourrait être perçu comme une hétérotopie en ce qu'il renvoie, d'une part, au moment et à l'endroit présents dans lequel il se trouve, et d'autre part, à un passé, un autre temps et un autre lieu, ceux de la mémoire de la personne à qui il a appartenu. Ainsi le vêtement serait cet espace à la fois propre et figuré, dans lequel on vit et dans lequel on a vécu. L'idée de vêtement comme *espace*, comme *lieu* investi par le corps, n'est pas sans faire écho à la notion de vêtement-maison évoquée précédemment. Objet-palimpseste, il fait se superposer plusieurs couches de temps, plusieurs temporalités en un point d'ancrage physique : le vêtement lui-même, ce morceau de tissu taillé et cousu.

Cette idée entre en résonnance avec le travail plastique d'Adrianna Wallis, intitulé *Entre les mailles* (2011-aujourd'hui). Il s'agit d'un pull tricoté en laine, qu'elle a réalisé initialement pour son fils bébé.

¹⁷⁰ *Ibid.*

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² FOUCAULT Michel, Dits et écrits 1984, " Des espaces autres " (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, pp. 46-49.



Fig.83 : Adrianna Wallis, *Entre les mailles*, 2011-présent, tricot, laine, environ 60 x 60 cm (dimensions évolutives).
© Adrianna Wallis

L'artiste rajoute des mailles au fur et à mesure que son fils grandit, au fil des années, comme pour l'estampiller du temps qui passe et en attester. Il s'agit donc réellement d'un vêtement qui évolue avec le temps et qui matérialise le souvenir de l'enfance de son petit. Chaque partie ajoutée est réalisée en laine d'une couleur différente (Fig.83), laissant ainsi apparaître les ajouts comme des strates du temps, étapes suivies par les années.

L'idée de « couches » de temps assemblées en un vêtement se retrouve aussi, de manière moins concrète et surtout moins visuelle, dans le cas particulier des vêtements de seconde main. Baladés, échangés, donnés, ces « rebuts », ces « laissés pour compte au pied d'une chaise »¹⁷³, pour reprendre les termes de Françoise Carré, rassemblent en un seul objet plusieurs histoires, plusieurs vies et les souvenirs singuliers y étant associés, tel un patchwork. Si Françoise Carré utilise dans ses œuvres des vêtements qu'elle récupère chez Emmaüs par exemple, c'est qu'elle n'aurait aucun intérêt à se servir d'un vêtement neuf, qui n'aurait rien vécu, qui n'aurait rien supporté, qui n'aurait rien enfermé de l'humain, si ce n'est sa fabrication (et, à ce propos, rien n'est moins sûr). L'artiste réutilise ces vêtements qu'elle fige dans la terre (Fig.84,85), comme pour garder à jamais les plis, les mouvements propres à ceux qui les ont portés ; comme pour garder à jamais la vie qui les a emplis.

¹⁷³ Expressions empruntées au texte « *Du vêtement comme matière* », de Françoise Carré. Se référer à l'annexe 2 p.147 pour lire le texte dans son intégralité.



Fig.84,85 : Françoise Carré, *En leur présence*, 2014, dimensions variables, pulls torsadés, terre. La Trinité, collection particulière. © Françoise Carré

En ce sens, il est très courant de percevoir le vêtement comme un objet affectif, voire même comme un objet fétiche. Pour ma part, je tiens énormément à certains vêtements qui appartenaient à ma grand-mère lorsqu'elle était plus jeune et qu'elle m'a donné de son vivant. Le fait qu'elle ne soit plus là aujourd'hui les rend d'autant plus précieux et particuliers à mes yeux. Ils sont à présent moins « les vêtements que m'a donné ma grand-mère » que « la réminiscence de ma grand-mère ». Ils gardent en eux une partie d'elle, qu'ils incarnent et donc, quand je les porte, ma grand-mère est près de moi. Comme un bijou, leur contact avec ma peau rend mon lien avec eux plus fort, plus intime qu'avec un autre objet.

Le vêtement, étant donné ce que sa matière textile réceptionne de nous et enferme au creux de ses fibres, serait une sorte de valise, contenant mobile, qui véhicule nos souvenirs et nos histoires partout là où nous les menons.

Nadia Prete « ouvre » ses valises dans son livre Portrait de ma garde-robe (2018). Elle y recense 57 vêtements personnels par le biais de la photographie et du texte. Ces tenues vestimentaires correspondent à une période qui s'étend de 1966 à 2012. Chaque photographie suit rigoureusement le même cadrage et le même point de vue, ainsi que le même fond neutre blanc et la même luminosité. Pour chacun des vêtements, l'auteure s'attèle à établir une description précise et complète des motifs, des tissus et de leur matière, de la sensation qu'ils provoquent. Au fil de cette description assez méthodique, la mémoire remonte à la surface et Nadia Prete évoque les souvenirs auxquels la tenue la renvoie. Faits historiques ou anecdotes personnelles,

elle se replonge dans ces bribes d'images mentales que le vêtement lui fait se remémorer, par on ne sait quelle force évocatrice. Le vêtement ici, joue ce rôle de support de mémoire. En la matérialisant, il empêche sa disparition totale. L'artiste écrit à ce propos :

*Les vêtements sont des notes que j'extrais, comme j'aurais pu le faire de phrases écrites dans un journal intime, et que j'utilise pour éviter la dissolution du temps passé. J'aime l'idée que l'on s'habille avec des fonds d'archive, parce que l'on porte des vêtements achetés hier aussi bien qu'il y a trois ans, ou plus encore.*¹⁷⁴

Je mesure moi-même la chance et l'honneur que j'ai à ce jour, de pouvoir porter des manteaux de ma grand-mère datant, pour certains d'entre eux, probablement des années 1970. Ces vêtements portent en eux une richesse que les vêtements actuels ne sauraient que difficilement posséder. D'une part, car ces derniers n'auraient pas été témoins d'une époque antérieure à la nôtre, auraient vécu moins de moments, enduré moins de mouvements ; d'autre part, car il serait peut-être encore trop tôt pour pouvoir leur reconnaître un quelconque pouvoir évocateur. Le poids mémoriel d'un objet semble en partie dépendre du temps et s'accroître à mesure que celui-ci passe. Nadia Prete le suggère d'ailleurs lorsqu'elle explique pourquoi elle s'est arrêtée à l'année 2012 :

« En poursuivant mon récit au-delà de celle-ci, je n'aurais pas eu le recul nécessaire pour savoir si une tenue était porteuse d'une force évocatrice permettant de faire revenir à la mémoire ce que la pudeur a souvent caché »¹⁷⁵. Le passage du temps serait donc un des facteurs favorisant le basculement du vêtement comme simple objet usuel, pratique, vers le rang d'objet affectif voire fétiche.

¹⁷⁴ PRETE Nadia, *Portrait de ma garde-robe : histoires tressées*, Paris, Collectif Art et Fibre NJF, 2018, p.9

¹⁷⁵ *Ibid.*

In fine, au même titre que les objets du quotidien, objets souvenirs, le vêtement s'avère être un conteur d'histoires. Parfois même, il apparaît comme l'évocation d'une personne disparue, faisant ainsi perdurer sa présence malgré l'absence de son corps. Il a été souligné dans cette partie que les vêtements comportent, en eux-mêmes, des facultés expressives plus puissantes encore que certains autres objets. Leurs propriétés textiles (souplesse, maillage, fibres, mollesse, perméabilité...) font d'eux des objets-éponges, absorbant la moindre trace d'être, la moindre trace de vie. La présence de l'humain paraît donc d'autant plus importante et sensible au creux des fibres, par sa physicalité, sa matérialité (un cheveu çà et là, une tâche, un trou, une odeur), que dans un objet de surface lisse, composé d'une matière telle que le plastique ou le bois, auquel cas le transfert de mémoire ne se ferait que de manière psychologique, affective, et non physique.

Le vêtement nous est apparu en premier lieu comme un nouvel épiderme, une substance mi-corporelle, mi-textile (textile et peau semblent d'ailleurs partager des caractéristiques communes). Le vêtement recouvre notre peau, la touche constamment, dans une proximité omniprésente, enveloppante. Il la protège de certaines agressions extérieures, subit les mêmes frottements, les mêmes coups (et parfois les amortit), recueille la saleté, l'usure, les taches. Comme une peau, il est lavé, frotté, rincé, séché. L'Homme le défait, le remet, le défait, comme une seconde peau, une mue, une enveloppe corporelle interchangeable.

Le caractère rassurant du vêtement le place également dans une posture transitionnelle de la demeure. Il procure le même sentiment de sécurité, d'être « à l'intérieur », caché. Vêtement et maison, tous deux, préservent notre intimité, s'imprègnent de notre odeur, accompagnent nos déplacements (la maison les accueille, tout comme le vêtement les reçoit et les suit).

Pour ces raisons, le vêtement apparaît comme un objet de mémoire puissant, qui renferme toute l'intimité d'une personne, et donc qui en est le vecteur d'expression. Quand le corps n'est plus là, le vêtement, comme son extension, le signifie, le dessine en creux, le suggère. Il est en est une réminiscence sensible et tangible.

Conclusion

Il s'agissait, par le biais de cette étude, de définir les formes au travers desquelles le souvenir s'incarne de manière sensible. L'enjeu était donc de mettre en lumière des supports de la mémoire et de déterminer en quoi ils constituent les réminiscences d'un corps absent.

D'abord, il a fallu reconnaître à la mémoire son caractère fuyant et lacunaire ; aux souvenirs leur aspect difficilement saisissable, fragile. Il a donc fallu admettre que l'accès à la mémoire ne se faisait que de manière fragmentaire, pour ensuite déterminer quels étaient ces possibles fragments. L'idée de fragment, en elle-même, signifie la partie d'un bloc. Elle suggère un morceau, s'étant autonomisé de l'ensemble duquel il provient. Le fragment induit une partie visible, d'un tout qui, lui, n'est plus là. Ainsi, il se situe toujours, de manière inévitable, dans cet entre-deux instable et flou, dans cette *infrance*, entre présence et absence.

Notre étude s'est d'abord portée sur les potentialités de la matière corporelle comme support de mémoire. Puisque l'empreinte du corps, dans le processus de moulage, nécessite que le corps ait été présent, qu'il ait été en contact réel et charnel avec la matière, la seule présence de l'objet-empreinte renvoie au corps qui l'a créé. Ainsi, un buste moulé sur nature ne renvoie pas seulement au buste réel sur lequel il s'est *empreinté*, mais au corps complet, au corps vivant et non « disloqué » qu'il était. Le processus est similaire dans le cas de l'emploi d'un fragment de corps réel : la partie du corps utilisée (des rognures d'ongles, une mèche de cheveux) renvoie immédiatement au corps « complet » auquel elle appartenait. L'humain, en étant confronté à un morceau de corps, songe presque automatiquement à ce corps entier, notamment au sien, et à la peur de le voir incomplet. Cette situation le ramène à sa propre condition de mortel, dont le corps évolue avec le temps et est voué à disparaître.

Cette peur de la disparition se retrouve également dans la manière que l'humain a d'*habiter* les intérieurs, dans la nécessité qu'il a de se représenter dans l'espace qui l'entoure, notamment au travers de ses effets personnels. Si ces objets sont, pour beaucoup, utilisés pour leur fonctionnalité, leur présence n'en reste pas moins signifiante. Déposés sur nos meubles, aux quatre coins de nos pièces, nos objets meublent, remplissent, nous représentent. Plus encore, ils seront ce qu'il restera de nous quand nous ne serons plus là. La relation entre l'humain et ses

objets, ces substituts de lui-même, est particulièrement forte. Au-delà du seul caractère pragmatique, l'Homme place en certains de ses objets ses espérances (objets rituels, votifs), ses rêves, ses peurs. Très souvent, il y « dépose » (parfois autant matériellement que psychiquement) ses souvenirs. Ainsi, un objet du quotidien peut devenir un support de mémoire en ce qu'il peut remémorer puissamment le souvenir d'un événement (triste ou heureux), d'une époque, d'une personne. Parfois même, de la même manière que la madeleine qu'il trempe dans son thé ramène Marcel Proust à son enfance, la confrontation avec l'objet lui fait revivre ce souvenir. Nous nous sommes permis de rapprocher l'objet support de mémoire de la figure métonymique littéraire. En effet, de la même manière que la métonymie suggère la partie pour le tout, l'objet renvoie par sa seule présence au souvenir dont il est issu.

Ces considérations ont immédiatement soulevé une réflexion sur ce qui reste et sur ce qui est voué à disparaître, sur le pérenne et l'éphémère. Ces notions ont été interrogées par le biais de l'analyse de travaux plastiques dont la démarche se tourne vers la disparition et la conservation. Face à la fuite du temps et à l'effacement progressif de la mémoire, certains choisissent de mettre la disparition à l'œuvre pour l'évoquer (et la révoquer ?), quand d'autres tentent de conserver. Il est apparu que la création et l'artification des objets, l'artification du réel, pouvaient être le moyen de faire survivre au temps, de laisser une trace, de faire perdurer les choses, dans une perspective vaine de conservation.

L'hypothèse du vêtement comme support de mémoire potentiellement le plus sincère et le plus proche du réel avait été émise. Ses propriétés textiles, particulières et que l'on ne retrouve pas nécessairement dans les autres objets quotidiens, en font effectivement un objet privilégié et éminemment proche de l'humain, proche du corps. Cette proximité est telle que le vêtement, souple, enveloppant, couvrant, intègre des caractéristiques partagées avec l'épiderme humain. Il s'avère être un objet avec lequel l'humain entretient une relation plus sensible, un rapport aux sens exacerbé, notamment par le biais du toucher de la matière et de son odeur. Plus encore, ses fonctions se rapprochent en certains points de celles de l'habitat, faisant ainsi de lui une forme mobile d'extension de la demeure. Ces considérations font du vêtement l'objet idéal du souvenir d'un corps qui vit ou a vécu.

D'une manière plus politique, le vêtement peut aussi contenir en ses mailles la mémoire d'un métier ou d'un groupe social reconnu comme tel par son habillement. Il s'agit d'un sujet que nous avons simplement mentionné et succinctement développé, car il s'éloigne quelque peu de nos préoccupations. Il a notamment été traité dans le cadre d'une thèse en sociologie : *Le prétexte du vêtement : sociologie du genre au prisme des pratiques vestimentaires*, rédigée et

soutenue par Coline Lett en 2016. Il est à remarquer, pour autant, qu'aucune étude ne semble encore avoir été effectuée sur l'apparition et l'utilisation politique (ni sociologique) du vêtement dans le domaine des arts-plastiques. Aucune thèse ne semble non plus avoir été rédigée sur l'emploi du vêtement et ses enjeux dans l'art contemporain, sujet de recherche qui m'intéresse particulièrement pour un éventuel projet doctoral à venir.

Ainsi, la présence contenue dans les fibres du vêtement, entre ses mailles, est autant physique et tangible (poils ou cheveux coincés, taches, traces d'usure) que symbolique et affective (mémoire d'une personne, d'un moment vécu, d'une période). Pour ces raisons, un vêtement choisi, porté, aimé, ne sera plus jamais vide.

In fine, ce travail s'est attelé à reconsidérer les liens que nous entretenons avec nos objets quotidiens, et notamment avec nos vêtements, liens parfois sous-estimés. Dans la société matérialiste actuelle, reposant sur l'abondance, sur le « trop-plein », nos objets paraissent n'avoir que peu de valeur en ce qu'ils peuvent facilement et rapidement être remplacés.

Pourtant, ce sont eux, ces ruines et vestiges, qui nous survivent. Ce sont eux qui, fragment par fragment, prolongent notre existence. Parce que la vie de l'objet ne s'arrête pas à la fin de la nôtre, ce sont eux notre *survivance* ; eux qui, pourtant si immobiles, pourtant si silencieux, crient parfois notre présence.

Bibliographie

OUVRAGES

ANZIEU Didier, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 1995, 291p.

ARDENNE Paul, *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, 2002, 254p.

BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 2012, 228p.

BARTHES Roland, *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980, 200p.

BRILLAT-SAVARIN Jean-Anthelme, *Dis-moi ce que tu manges, je te dirai ce que tu es* (1825), Paris, Gallimard, 2019, 144p.

COLLINS Judith, *La sculpture aujourd'hui*, Paris, Phaidon, 2008, 464p.

BAUDRILLARD Jean, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1968, 294p.

BERGSON Henri, *Matière et mémoire : essai sur la relation du corps à l'esprit*, (1ère édition 1939), Paris, Presses Universitaire de France 2012, 552p.

CHÂTEAUBRIAND (de) François-René, *Les Mémoires d'outre-tombe*, (1ère édition 1850), Paris, Gallimard, 1997, 1848p.

DANTO Arthur, *La transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*, Paris, Seuil, 1989, 327p.

DASSIÉ Véronique, *Objets d'affection. Une ethnologie de l'intime*, Aubervilliers, Éditions du CTHS, 2010, 367 p.

DAVILA Thierry, *De l'inframince : Brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours*, Paris, éditions Du Regard, 2010, 320p.

DELEUZE Gilles, *Deux régimes de fous*, Paris, Éditions de Minuit, 2003, 384p.

- DIDI-HUBERMAN Georges, *Génie du non-lieu : Air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Les éditions de Minuit, 2001, 144p.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *La ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Les éditions de Minuit, 2008, 384p.
- DIOME Fatou, *Kétala*, Paris, J'ai lu, 2007, 286p.
- FERRIS Alison, *Hair*, Sheboygan, John Michael Kohler Arts Center, 1993, 62p.
- FLAHUTEZ Fabrice, DUFRÊNE Thierry (dir.), *Art et mythe*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2011, 171p.
- FRÉCHURET Maurice, *Le mou et ses formes : essai sur quelques catégories de la sculpture du XXème siècle*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2004, 280p.
- FRÉCHURET Maurice, *Effacer : paradoxe d'un geste artistique*, Dijon, Les Presses du réel, 2016, 361p.
- FREUD Sigmund, *L'Inquiétant Familier* (1919), Paris, Payot & rivages, 2011, 154p.
- HUGUES Patrice, Cahier II « Le tissu entre le vivant et la conscience », in *Le langage du tissu*, Paris, Textile, Art, Langage, 1982
- KRISTEVA Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980, 256p.
- HEINRICH Christoph, ADOLPHS Volker, JULIN Richard, *et. al.*, *Mona Hatoum*, Hatje cantz, 2004, 144p.
- PELEGRIN-GENEL Élisabeth, *Des souris dans un labyrinthe. Décrypter les ruses et manipulations de nos espaces quotidiens*, La Découverte, 2012, 245p.
- PEREC Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974, 200p.
- POLLOCK Griselda, *After-affects / After-images: Trauma and Aesthetic Transformation in the Virtual Feminist Museum*, Manchester University Press, 2013, 416p.
- PRETE Nadia, *Portrait de ma garde-robe : histoires tressées*, Paris, Collectif Art et Fibre NJF, 2018, 390p.
- PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1999, 2408p.

RILKE Rainer Maria, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* (1910), Paris, Seuil, 1995, 223p.

SHAPIRO Roberta (dir.), HEINICH Nathalie, *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, EHESS, 2012, 335p.

TISSERON Serge, *Comment l'esprit vient aux objets*, Paris, PUF, 2016, 231p.

VAUDAY Patrick, *Faut voir ! Contre-images*, Vincennes, PUV, 2014, 176p.

WINNICOTT W. Donald, *Les objets transitionnels*, Paris, Payot et Rivages, 2010, 109p.

MÉMOIRES ET THÈSES

AVELINE Sophie, *Inquiétante Domesticité*, (Mémoire de Master Art et histoire de l'art, sous la direction de Michel Sicard), Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, 2017

CRENN Julie, *Arts textiles contemporains: quêtes de pertinences culturelles*, (Thèse de doctorat Art et histoire de l'art, sous la direction de Bernard Lafargue), Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2012

LERICHOMME Lise, *Intérieur domestique et mise en scène: la réappropriation du XIXe siècle par la création contemporaine*, (Thèse de doctorat Art et histoire de l'art, sous la direction de Christophe Viart), Université Rennes 2, 2014

ARTICLES

ANSELME Carine, « Ces objets qui ont une âme », 2018, [en ligne]

<https://www.inrees.com/articles/objets-ame-psycho-inexplore38/>

ARDENNE Paul, « Les chambres précaires de Jacqueline Salmon, " non lieux" de la guerre sociale », in *Parpaings*, n°2, 1999 [en ligne]

BAQUÉ Dominique, « Architectures intimes », in *Art Press*, n°247, [en ligne]

<http://www.jacquelinesalmon.com/fr/bibliographie-textes-d-auteurs/view/150/architectures-intimes/?of=>

BARTHES Roland, « Histoire et sociologie du vêtement », in *Annales. Economies, sociétés, civilisations*, n°3, 1957, pp.430-441

BERNARD-NOURAUD Paul, « Figures disparues, figures de la disparition dans les œuvres de Luis Caballero et d'Oscar Muñoz », in *Artelogie*, 2016, [en ligne]
<http://journals.openedition.org/artelogie/334>

BRETON Juliette, « Sophie Calle, Douleur exquise : le récit de l'intime comme objet de la démarche artistique », in *Sociétés & Représentations*, n°33, 2012, pp.13-23

CUPILLARD Dominique, « Ce plein de vide, de rêves et de mémoire liés », Nous et nos objets in *Figures libres*, Tome 395, 2001

DA COSTA Bernard, « L'année Etienne-Martin, les « demeures » insolites [...] », in *Réalités*, n°222, 1964

FÉDIDA Pierre, « Passé anachronique et présent réminiscent. Épos et puissance mémoriale du langage », in *L'Écrit du temps*, n°10, 1985, pp.23-45

FLAHAULT François, « L'artiste-créateur et le culte des restes », in *Communications*, n°64, 1997, pp.15-53

FOUCAULT Michel, « Des espaces autres » (texte conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, pp.46-49

JENNY Laurent, « Oscar Muñoz, passeur d'images », in *Po&sie*, n° 149-150, 2014, pp.247-250

LEBEER Irmeline, « Le Grand Jeu d'Etienne Martin », in *Chroniques de l'art vivant*, n°48, avril 1974, pp.6-9

MAHÉ Anthony, « La poétique relationnelle de l'acte photographique », in *Sociétés*, n°98, 2007, pp.95-100

MENES Martine, « L'inquiétante étrangeté », in *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, n°56, 2004, pp.21-24

NACHTERGAEL Magali, « L'émergence des mythologies individuelles, du brut au contemporain », *Les Mythologies individuelles : la nouvelle culture du moi*, Lille, 2012 [en ligne] <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00975924/document>

NOUDELMANN François, « C'est la vie Boltanski », in *Sociétés & Représentations*, vol. 29, n°1, 2010, pp.165-174

PLUYMAEKERS Jacques, « L'institution : quand on n'a plus que son lit comme cabane ! », in *Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseaux*, n°37, 2006, pp.73-83

OLIVIER Laurent, « L'impossible archéologie de la mémoire. À propos de « W ou le souvenir d'enfance » de Georges Perec », in *European Journal of Archaeology*, 2000, pp.387-406

PIOT Elisabeth, « Habiter la sculpture », in *Tétrade*, n°1, Le Quotidien à l'œuvre, Margot Burident et Grzegorz Pawlak (dir.), [en ligne] http://www.tetrade.fr/wp-content/uploads/2014/04/e_piot_tetrade.pdf

RAGON Michel, « Etienne-Martin, sculpteur abstrait, sculpteur figuratif », in *Jardin des arts*, n°168, novembre 1968, pp.16-25

RAPHANEL Jacques, *Actualités des arts-plastiques*,

SCHNELLER Katia, « De la fragilité de la mémoire. Les Memory Drawings de Robert Morris », in *Images Revues*, 2006, [en ligne] <http://journals.openedition.org/imagesrevues/260>

SIGAUT François, « Les outils et le corps », in *Communications*, 2007, pp.9-30

TISSERON Serge, « Sensorialités », in *Les Cahiers de médiologie*, n°4, Gallimard, 1997, pp.199-206

CATALOGUES D'EXPOSITION / COLLECTION

ALLOA Emmanuel (dir.), ROCA José, *Oscar Muñoz, Protographies*, cat. expo. (Paris, Jeu de Paume, 03 juin – 21 septembre 2014), Paris, Filigranes éditions, 2014

DUPLAIX Sophie (dir.), *Collection art contemporain*, cat. coll., Paris, Centre Pompidou, 2008

PIRSON Chloé, *Art orienté objet : Marion Laval-Jeantet, Benoît Mangin*, cat. expo. (Paris, Musée de la Chasse et de la Nature, 22 octobre 2013 – 26 janvier 2014), Dijon, Les Presses du réel, 2014

Sophie Calle : à suivre, cat. expo. (Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 02 juillet – 13 octobre 1991), Paris, Éditions du Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1991

Webographie

Avenel Judith
www.judithavenel.com/

Bonté Isabelle
www.isabelle-bonte.com/

Carré Françoise
www.francoisecarre.com/

Deswarte Lola B.
www.lolabdeswarte.com/

Drivière Pascale
<https://pascale-driviere.odexpo.com/>

Hugues Patrice (écrits)
www.patrice.hugues.pagesperso-orange.fr/ecrits.htm

K-NARF
www.knarfart.com/

Leroy Anne
www.anneleroy.fr/

Orta (Studio)
www.studio-orta.com/

Sabatté Lionel
<https://lionelsabatte.org/>

Écrit de Léa Bismuth sur le travail de Lionel Sabbaté
<https://lionelsabatte.org/resources/Poussière-par-Léa-Bismuth.pdf>

Salmon Jacqueline
www.jacquelinesalmon.com/

Setton Jérémie
www.jeremiesetton.com/

Trouvé Jacques
<https://jacques-trouve.odexpo.com/>

Tuloup Céline
www.celinetuloup.com/

Wallis Adrianna
<https://adriannawallis.com/>

Index des noms propres

A

Alloa Emmanuel · 80
Anzieu Didier · 15, 98, 99, 108, 109
Ardenne Paul · 59, 112
Art Orienté Objet · 109
Avenel Judith · 19, 21, 23, 142
Axonova Sveta · 121

B

Bachelard Gaston · 55
Barthes Roland · 67, 128, 131
Baudrillard Jean · 38, 85
Bergson Henri · 13
Bernard-Nouraud Paul · 77
Bismuth Léa · 32, 33, 142
Boltanski Christian · 12, 14, 75, 85, 86, 87, 88, 90, 122, 123, 140
Bonté Isabelle · 93, 94, 142
Bourgeois Louise · 12
Brillat-Savarin Jean-Anthelme · 41
Broyer Anne-Lise · 62, 63

C

Calle Sophie · 14, 49, 50, 51, 54, 140, 141
Candau Joël · 61
Canova Antonio · 28
Carré Françoise · 5, 98, 107, 110, 123, 125, 142
Cattelan Maurizio · 18, 19
Châteaubriant (de) François-René · 12
Crenn Julie · 36, 37, 38
Cunningham Imogen · 52
Cupillard Dominique · 88

D

Danto Arthur · 91
Dassié Véronique · 63, 65
Davila Thierry · 23
Delaune Serge · 27
Deleuze Gilles · 91
Deswarte B. Lola · 40, 41, 142
Dibutade · 82
Didi-Huberman Georges · 17, 18, 19, 20, 22, 23, 74, 75, 95
Diome Fatou · 89
Dubbeld Sabrina · 108
Duchamp Marcel · 23, 32, 137

F

Fédida Pierre · 18, 19
Ferris Alison · 36
Flahault François · 39
Foucault Michel · 124
Fréchuret Maurice · 28, 74
Freud Sigmund · 41, 99
Fumai Chiara · 24, 27

G

Gogol Nikolai · 131
Goldin Nan · 51, 53
Guibert Hervé · 51
Guillemot Vilain Florence · 103

H

Harlow Harry · 108
Hatoum Mona · 35, 36, 37, 38, 138
Hesse Eva · 28, 29
Honeycutt Allison · 102
Hugues Patrice · 96, 98, 122, 142

J

Jenny Laurent · 76, 80
Julin Richard · 37

K

K-NARF · 129, 142
Kristeva Julia · 42

L

Law Sue · 17
Le Fur Yves · 65
Lebeer Irmeline · 109
Lerichomme Lise · 5, 49
Leroi-Gourhan André · 71
Leroy Anne · 47, 142
Lett Coline · 135
Lutz Adelle · 100, 101

M

Mallarmé Stéphane · 68, 69
Man Ray · 32
Martin Etienne (Etienne-Martin) · 107, 108, 109, 140, 141
Menès Martine · 41
Millqvist Elisabeth · 37
Morris Robert · 76, 141
Muñoz Oscar · 14, 76, 77, 79, 80, 82, 140, 141
Musset (de) Alfred · 62

N

Nachtergaele Magali · 12
Niépce Nicéphore · 80
Noudelmann François · 122, 123

O

Oppenheim Meret · 40
Orta Lucy · 111, 112, 113, 142

P

Parmiggiani Claudio · 73, 74, 75
Pélegrin-Genel Elisabeth · 47
Picasso Pablo · 61
Piot Elisabeth · 1, 5, 108
Piotrowska Krystyna · 35
Piper Adrian · 39
Polly Nor · 104, 105
Prete Nadia · 126, 127
Proust Marcel · 8, 68, 134

R

Rilke Maria Rainer · 74, 75
Romanini Letizia · 38

Ruff Thomas · 8, 45, 46, 47, 49,
51, 53

S

Sabatté Lionel · 32, 142
Salmon Jacqueline · 54, 56, 59,
139, 142
Salvador-Ros Mylène · 62
Sand George · 62
Sarcevic Bojan · 116
Schneller Katia · 76
Setton Jérémie · 82, 84, 142
Shapiro Roberta · 91
Shereos Jenine · 35, 36
Smith Kiki · 24, 26, 35
Suh Do-Ho · 111, 130
Szapocznikow Alina · 24, 25
Szeemann Harald · 12, 13

T

Tian Zhu · 100
Tisseron Serge · 60, 62, 63, 71, 89,
90, 97, 98, 104, 110
Trouvé Jacques · 115, 142
Tuloup Céline · 91, 92, 117, 118,
142

V

Virilio Paul · 111

W

Wallis Adrianna · 124, 142
Warburg Aby · 13, 24
Warhol Andy · 86
Wilson Fred · 129
Winnicott W.Donald · 15, 107,
109, 110
Woolf Virginia · 55

Annexes

Annexe 1 : Entretien avec Françoise Carré

Annexe 2 : Extraits du travail d'écriture de Françoise Carré

Annexe 3 : Texte intégral du poème La pipe de Stéphane Mallarmé

Entretien avec Françoise Carré

Le **23 Novembre 2018**, à l'**Espace Oppidum** (Paris 03), dans le cadre de l'exposition de l'artiste

« **LE PETIT PEUPLE & LES SALTIMBANQUES** ».

I. L'ARTISTE

AL : *Depuis combien de temps développez-vous cette pratique ? Quel en a été l'élément déclencheur ?*

FC : Cela fait un peu plus de 10 ans maintenant. Cela a commencé lorsque je suis entrée chez Emmaüs et y ai travaillé. J'étais responsable textile de tous les Emmaüs et travaillais beaucoup sur tout ce qui était mise en place de recyclage et réinsertion sociale des personnes en difficulté. J'ai aussi travaillé avec le Secours Catholique. Ce qui m'a plu était d'accompagner les gens dans leur travail. C'est avec eux que je récupérais les vêtements, mon travail est lié à un échange avec ces communautés. Puis, il y avait tellement de vêtements partout... Je me suis dit qu'il fallait en faire quelque chose. J'ai commencé par une sorte de robe faite de loques pour le défilé des 10 ans du salon d'Emmaüs. Dès le début, je ne voulais pas couper les vêtements. Il y a une dizaine d'années, c'était le début de toute la tendance de customisation, et je n'aime pas trop cela. Moi-même, depuis toute petite je le fais, mais je ne considère pas cela comme une expression artistique ou comme de la mode. J'ai travaillé très longtemps dans la mode, j'ai obtenu un CAP de couture puis intégré une école de stylisme modélisme. La mode est un véritable discours, une pratique de création pure. La customisation m'apparaît comme le simple geste de reprendre quelque chose, comme une sorte de création domestique. Par opposition, à l'époque, je me suis dit « faisons des choses avec les vêtements entiers ! » en me donnant pour règle de ne jamais couper un vêtement. Petit à petit j'ai commencé à travailler sur plan avec ces vêtements, je retravaillais sur des plis au petit point, sur le tomber, ou plutôt sur l'inverse du tomber. Je souhaitais qu'il y ait de la vie dans mes travaux. J'ai beaucoup observé les arbres, que j'admire notamment pour leur façon de tenir, d'être vers le haut, malgré le poids du feuillage ou des branches. Ce « ça tient tout seul » m'a inspirée, je voulais rendre ce mouvement, ce vivant, ce que j'appelle « l'élan du vivant », puisqu'il s'agit d'un élan, qui se tient. Cela a été très difficile à faire, car dans la sculpture, notamment avec du vêtement figé dans la terre, nous sommes dans l'inerte. Dans *Vert Ethical*, j'ai dû trouver une technique de point qui fasse en sorte que ça ne tombe pas, que ça aille vers le haut car les tissus étaient très lourds. Il s'agissait de travailler l'inverse du tomber et du drapé en couture.

Françoise Carré

Françoise Carré est une artiste française qui vit et travaille à Paris. D'abord directrice de style dans la mode, elle a ensuite travaillé dans l'économie solidaire (association Emmaüs en France). De ces expériences est née sa démarche artistique il y a 10 ans, travail d'installations et de sculptures textiles, faites de vêtements. Elle expose dans divers centres culturels et espaces publics, en France comme à l'étranger, ou encore dans le cadre d'expositions privées en atelier ou galeries à Paris.



AL : *Quels artistes vous inspirent ?*

FC : Je ne suis pas très au courant de ce qu'il se passe au niveau de l'art textile contemporain et je ne suis pas très douée pour retenir les noms (rires). Ce qui m'a toujours plu et inspiré dans la vie des artistes, ce sont les correspondances. Ce qui m'inspire, c'est que Baudelaire parle de Delacroix dans ses poèmes, c'est la musique de Bach et la peinture de Cézanne, c'est la vibration de Rothko et le modernisme de Raphael, ce qui n'a à priori pas de rapport avec ce que je fais, mais qui pourtant m'inspire. La nature est également une source d'inspiration pour moi. J'ai notamment beaucoup travaillé sur le paysage, avec la réalisation de mers, de terres et de ciels en textile. J'aimerais beaucoup faire ma prochaine exposition autour de ce thème, il faut que je travaille dessus. A ce propos, j'ai fait une exposition pour la triennale du textile en Outaouais. J'en garde un très bon souvenir. En plus de l'espace intérieur d'exposition, ils faisaient une exposition dehors dans la campagne, avec des gens qui travaillaient dans les arbres. Certains d'entre eux ont passé 15 jours à camper dans la forêt canadienne pour aménager de l'art textile, c'était incroyable. Je reviens aux arbres, pour le coup. Sinon, en termes d'écriture et de littérature, un texte de Virginia Woolf, *La Promenade Au Phare* a été pour moi révélateur de la présence. La présence en poésie notamment, où rimes et vers renvoient les lignes entre elles, sans tomber dans la linéarité. Pour moi la présence induit cette simultanéité. Il en est de même dans *Les Vagues*. Dans un de ces romans, elle écrit : « *Tout est là.* », cette simultanéité exprimée en trois lignes me parle beaucoup et constitue selon moi le « sommet » de l'art.

AL : *Pouvez-vous nous dire quelques mots sur l'exposition actuelle ? Comment s'est-elle décidée et organisée ?*

FC : Chaque fois que je finis l'installation d'une exposition, quelque chose s'enclenche pour la prochaine. Ici, le Petit Peuple ainsi que les Saltimbanques sont exposés. En ce qui concerne le Petit Peuple, j'ai commencé à travailler avec des mouchoirs, que je trempais dans la terre et que je suspendais à des clous. Petit à petit l'idée m'est venue d'en former des petits personnages, toujours plus nombreux, puis l'envie de faire une foule m'est apparue. J'ai présenté ce Petit Peuple à des amis et proches lors de l'inauguration de mon nouvel atelier et la réception a vraiment été très bonne. Ce qui m'a poussée à continuer, c'est aussi que chacun aimait me raconter sa vie devant le Petit Peuple, chacun se réappropriait l'œuvre pour l'emmener vers des souvenirs personnels, de voyages par exemple. Leur émotion, quelque chose qui n'était pas de mon ressort advenait.

« C'est toute cette vitalité et ce partage autour de mon travail qui me plaît »



Je viens de finir des études en psycho pour accompagner des personnes en difficulté psychique, et notamment des personnes psychotiques, c'est une activité qui peut être envahissante psychiquement. La réalisation de ce Petit Peuple m'a également aidée à m'aérer, à me délasser. Petit à petit, j'ai eu l'envie de faire des sculptures plus grandes. J'ai demandé autour de moi à des proches de me garder des grands pulls ou grands gilets, et les acrobates Saltimbanques sont nés. En ce moment, je suis dans une sorte de crainte du futur pour notre planète, pour les régimes politiques à travers le monde qui font peur, cette sorte de tension j'ai voulu la rendre dans cette œuvre. Je me sens à sa hauteur, Petit Peuple qui vaque à son travail et fait face à ses difficultés, la vie est difficile ; et à côté de ça, il y a besoin de ces Saltimbanques qui nous font lever un peu la tête et nous emmènent vers le ciel. Je suis croyante, je pense que chacun a son ange quelque part et ces Saltimbanques sont un peu là pour veiller sur le Petit Peuple, pour apporter une légèreté, une touche vibrante et festive. Je navigue entre des milieux aisés pour des raisons personnelles et je côtoie aussi des gens beaucoup moins aisés, d'autres en difficulté économique ou handicap psychique, et je pense que parfois les plus malheureux sont plus à l'écoute, plus ouverts à ces « anges », par rapport aux gens qui sont dans les sphères du pouvoir et qui sont parfois davantage détachés de tout cet « invisible ».

AL : *Quels sont les retours concernant cette exposition ?*

FC : Les retours sur cette exposition sont positifs. J'ai d'ailleurs reçu un petit mot d'une professeure de yoga, un texte magnifique qui correspond tout à fait à ce que je voulais faire passer, et qui m'a émue, que je peux vous lire : *« Chère Françoise, je suis sortie de ton exposition en joie, le cœur léger et plein d'espoir, dans les visages et les corps évidés la présence afflue. Tu as toujours été dans la reliance et la blancheur de ces oiseaux du ciel, mais cette fois elle est encore plus incarnée. Elle est palpable à travers ce que l'on ne voit pas, mais elle est là, dans le vent qui passe, dans les plis des vêtements, dans l'espace du désert, dans le désert qui vibre de cette reliance invisible entre les êtres. Ils se parlent, ils se touchent, un fil biblique les relie, ils ne seront plus jamais seuls, issus des mouchoirs venus du fond des poches et de la peine, ils ne seront plus abandonnés, des saltimbanques veillent sur eux, ces magiciens de l'espace et des envolées. Une magie opère, dans la grâce des gestes, la grâce circule nous sommes emmenés dans l'espace où demeurent la joie et l'espoir. Une magie opère qui va traverser l'être, aussitôt revêtu d'un vêtement qui s'échappe. On n'attrape pas le vent, ni l'esprit, on le laisse passer humblement. »* J'espère avoir donné ça, c'est vraiment ce que je voulais rendre. Cette idée de « laisser passer » également me tient à cœur. Dans ma pratique psychanalytique c'est ça aussi, laisser passer, ne pas attraper les choses mais les laisser advenir... A l'hôpital j'essaie que les gens adviennent à eux-mêmes.



« Ne pas attraper les choses mais les laisser advenir... »



AL : *Quelle est selon votre plus belle expérience artistique en tant que spectatrice ? Et en tant que créatrice ?*

FC : J'en ai plusieurs. Il me semble que c'était au Moma, ils avaient exposé un Rothko et un Monet l'un à côté de l'autre. Les deux se répondaient, ça vibrait. Également à Chicago, j'ai vu une structure de Frank Gehry que j'aime beaucoup, l'Auditorium, qui est une structure métallique évidée, ouverte sur le ciel, comme une carcasse de toit sans la toiture. Cette toiture est « remplacée » par la skyline que l'on voit derrière. Il fait du paysage, du ciel, de la skyline, son fond de bâtiment. Je me souviens également d'un concert. C'était il y a longtemps, une des premières fois où j'allais écouter un récital de piano. Il s'agissait d'Alfred Brendel qui jouait des Impromptus de Schubert que j'adore. Il est arrivé, tout petit sur scène, s'est assis et s'est mis à jouer et là... J'en pleure encore tellement cela m'avait émue...

En tant que créatrice, les moments que je trouve forts sont les moments où, comme en méditation, je ne suis plus là, et ça se fait malgré moi. Je pense que tout artiste recherche ces moments-là. C'est-à-dire que ce sont des moments où je sens que quelque chose sort de moi, et soudainement, je n'y suis plus. Il peut se passer une heure ou je ne sais pas réellement combien de temps, mais il y a quelque chose qui sort. Certaines choses, je ne sais pas comment je les ai faites. Ces moments là sont des moments de grâce pour moi. Je pense que c'est exactement ça dont veulent parler certains artistes chanteurs, lorsqu'ils expliquent cette impression de s'évader, de ne plus être là durant un concert, comme si quelque chose se passait, et nous échappait.

AL : *Il n'y aurait alors plus de notion de temps ni d'espace ?*

FC : Oui exactement. Et il s'agit aussi et surtout du fait que cela se passe malgré moi. Lorsque je veux forcer le pas, cela ne marche pas. Arriver à lâcher est difficile, il s'agit d'un véritable travail de lâcher prise. Je ne sais pas exactement comment cela se fait, ça ne le fait pas toujours, mais quand cela arrive, c'est magique.

II. PROCESSUS CRÉATIF

AL : *Vous récupérez les vêtements grâce à Emmaüs, il y a-t-il d'autres façons que vous utilisez pour récupérer cette matière première ?*

FC : Beaucoup Emmaüs. Des amis également, m'envoient des vêtements. Parfois, ce sont également mes propres vêtements. Je travaille beaucoup sur le pli, le tomber, le lâcher prise, à nouveau. Lorsque j'ai fait l'école de la chambre syndicale de la couture, j'étais très douée en toile, nous travaillions sur mannequins. Prendre un tissu et le laisser aller, le laisser tomber jusqu'à

« Certaines choses, je ne sais pas comment je les ai faites. Ces moments là sont des moments de grâce pour moi. »



ce qu'il se place correctement, c'est ce que je sais faire. Je ne sais pas dessiner, mais je sais faire ça, aller chercher le tissu dans son sens, dans son pli, dans son tomber, et c'est ce qui me plaît. Lorsque j'étais enfant et un peu seule, j'avais une pièce dans laquelle ma mère m'avait laissé une machine à coudre et je passais mon temps à créer dans cet espace. Cela m'a servi d'enveloppe. Lisez le « Moi peau » de Didier Anzieu, qui traite de l'enveloppement. L'enveloppe c'est à la fois quelque chose qui protège, qui sépare, qui enveloppe mais délimite. C'est dans ces questions de plis, d'enveloppement, que je me trouve. Je suis également beaucoup dans l'enveloppement des gens en les accompagnant. Un travail de thérapeute est, lui aussi, un travail d'enveloppement des gens, de ce qu'on appelle le « holding », terme qui vient de Winnicott, grand psychanalyste anglais. Avec le tissu, il s'agit vraiment d'une connaissance. Une connaissance pointue du tissu est fondamentale pour s'en servir, une connaissance à la fois pratique et intellectuelle. A la Sorbonne, j'ai fait une recherche en rhétorique sur le vêtement et son rôle en tant que discours, en termes d'argumentation etc. La connaissance de cette matière incroyable est essentielle, car c'est une matière qui, à mon sens, ne triche jamais. Le textile, un peu comme le papier d'ailleurs, est une matière qui, selon ses qualités, ne trompe pas. Le textile a des propriétés formidables, qui dépendent de sa qualité.

AL : *Vous nous avez parlé du fait que vous gardiez les vêtements intacts et notamment pour contrer les effets de customisation. Est-ce la seule raison qui vous amène à les utiliser dans leur intégrité ?*

FC : Eh bien parce que ce sont des gens. Pour moi le vêtement c'est l'Homme, c'est le propre de l'Homme. C'est l'expression humaine. Tout mon travail sur la rhétorique du vêtement s'est basé là-dessus. Comment le vêtement serait l'expression de l'humanité ? A quels moments ? Pourquoi ? Si les vêtements sont une expression, une transmission, une sorte de courroie de transmission, ça ne se coupe pas. Je n'y arrive pas, je n'arrive pas à couper les vêtements. Lorsqu'il y a trop de matière je la cache, je l'utilise, mais je ne coupe pas. Je pourrais très bien couper votre pantalon pour vous faire un ourlet plus court, cela ne me dérange pas, mais je ne peux pas couper un vêtement qui n'est plus fait pour s'habiller et qui a été le compagnon de quelqu'un, qui a été son expression. Pour moi, à ce moment-là, il est plus précieux encore que lorsqu'il est porté. Il peut être changé lorsqu'il est porté, il continue à être « évolutif », mais lorsque je recueille le vêtement de quelqu'un, qui donc ne le mettra plus, c'est quelqu'un.



« Pour moi le vêtement, [...] c'est le propre de l'Homme. »



AL : *Des vêtements neufs donc, ne vous intéresseraient pas, et n'auraient rien à voir avec votre travail ? Ils n'auraient pas cette puissance évocatrice ?*

FC : Non, cela ne m'intéresserait pas. Sauf pour faire quelque chose de l'ordre du décoratif, de la vitrine, pourquoi pas, dans le cadre de quelque chose de plus esthétisant et moins artistique, moins dans l'expression. Oui, cette sorte de transmission serait absente. Il y aurait moins d'invisible. S'il n'a pas été porté il n'y a pas tout cet invisible que le vêtement usé peut porter en lui.

AL : *Travaillez-vous en fonction de l'espace ?*

FC : Je travaille totalement avec l'espace. Lorsque je suis rentrée dans cet espace Oppidum par exemple, cela m'a inspirée. A partir du moment où je vois un espace, je gamberge, je me fais mon histoire, cela peut se faire en 1h et tout est dans ma tête. Les espaces eux-mêmes me donnent des histoires à raconter.

AL : *La présence du vêtement change-t-elle cet espace ? Quels ressorts tire-t-il pour amener à une nouvelle perception de ce dernier ? Notamment en termes de présence ?*

FC : J'ai toujours aimé la mise en scène. J'aime lorsque les choses se répondent dans un espace. C'est un agencement, des couleurs, des postures qui créent une espèce de fil conducteur qui nous parle. Il faut que les choses se renvoient entre elles-mêmes, d'une pièce à une autre. La question d'habiter des espaces me plaît. J'ai horreur des espaces trop vides, et pourtant ce que je fais n'est pas beaucoup plus rempli mais il y a quelque chose de l'ordre du vibratoire. Dans l'espace, à un moment donné, je ne sais pas comment, il faut qu'il y ait quelque chose qui vibre. Dans l'espace de cette exposition par exemple, mes sculptures devaient se parler, se répondre les unes aux autres, d'une pièce à l'autre. C'est chez une amie décoratrice de New York que j'ai découvert cette caractéristique, de pièces qui dialoguent entre elles, et de l'effet que cela peut procurer. La circulation que l'on pourrait qualifier de « vibratoire » fonctionne très bien, et c'est aussi ça que je voulais transmettre dans mon exposition, et dans la disposition de mes œuvres.

AL : *Vos sculptures, au sens propre, occupent vraiment l'espace, il est question d'occuper donc, d'amener une présence qui soit naturelle et nous fasse circuler ?*

FC : Ils occupent l'espace totalement oui. Telle sculpture regarde l'autre, dialogue avec elle, telle autre sculpture l'imité, la copie. Elles se répondent, il y a un vrai dialogue, une vie. Ce n'est jamais clos, il faut que ça circule. J'aime beaucoup l'idée de circulation. Si cet espace avait bénéficié d'un jardin, j'aurais fait continuer l'exposition en dehors. J'avais fait une exposition « Le ciel est à l'intérieur », qui commençait dehors, car pour moi, l'important c'était aussi de faire rentrer les choses. J'adore cette relation

« Il faut qu'il y ait quelque chose qui vibre. »



entre le dehors et l'intérieur, faire passer les choses, le passage entre le jardin et la maison, jouer sur les limites et les passages.

III. LE VÊTEMENT

AL : *Est-ce que sculpter et créer avec des vêtements, ne reviendrait pas à sculpter/créer avec de l'humain ?*

FC : C'est l'humain qui vient, mais je ne modèle pas l'humain. Je ne suis pas là pour intervenir sur de l'humain. Michel Ange dit, de toute *manière il était déjà dans le bloc de pierre, c'est cela*. Pour moi, le personnage était déjà là, dans le vide, dans l'invisible, et il vient à moi. Ce n'est pas moi qui le modèle. Je ne suis pas Dieu qui crée de l'humain, cela vient à moi. Il est juste sorti de là.

AL : *Le vêtement est donc utilisé comme un vecteur, pour parler de l'Homme ?*

FC : Totalemment. Pour moi, il n'y a pas plus révélateur de l'humain que le vêtement. Cela m'a guidé toute ma vie. Lorsque je travaillais dans la mode, j'étais très malheureuse avec les gens qui ne pensaient qu'au vêtement, qu'à la mode, mais qui ne réalisaient pas à quel point le vêtement est symbolique. C'est tellement fort, tellement autre chose que la mode. J'aime beaucoup observer les gens, la manière dont ils sont habillés. Il s'agit d'un véritable discours. L'humeur, par exemple, influence la manière dont nous nous habillons, moi la première. Puis les gens sont habillés dès le départ, dès la naissance. C'est ce qui nous distingue, humains, des animaux.

Même si, par exemple, il n'y a rien de plus beau qu'une corolle de fleurs, les fleurs ne sont pas habillées, les humains si. Ce sont leur expression, un langage.

AL : *Dans Terre Habitée, En leur présence, le corps humain est absent, les vêtements sont figés dans leur mouvement, il s'agit d'un hiatus donc, entre absence et présence, une présence qui se retrouve dans l'absence, finalement.*

FC : Tout à fait. Et c'est là tout le paradoxe de l'humain, de l'homme et du vêtement. Il y a toujours une chose et son contraire. Ce paradoxe est toujours présent. Je l'évoque notamment dans le texte sur le vêtement, à la fin du texte : ça montre et ça cache à la fois. L'humain est toujours tiraillé par une chose et son contraire. C'est la même chose pour l'enveloppement, qui ferme et fait passer, Il faut qu'il y ait une frontière pour que le physique et le psychique existent mais il faut aussi que le psychique passe.

« C'est l'Humain qui vient, mais je ne modèle pas l'humain. »



AL : Dans un de vos textes, vous utilisez une expression : « victoire sur l'éphémère », c'est-à-dire que le vêtement fige quelque chose d'éphémère, qui vient de nos vies ? Il s'agirait donc d'une trace qui soit la plus sincère de quelque chose qui a été, qui a existé, de nos vies ?

FC : Nous pouvons aussi considérer que les constructions, une habitation, une maison, ça enveloppe aussi une famille, une vie. Un vêtement c'est plus corporel mais cela est de cet ordre là aussi. C'est quand même une petite victoire car finalement... un arbre dure plus longtemps qu'une vie, même si, certes, nos vêtements nous pouvons les garder, nous pouvons retrouver de vieux vêtements qui datent de 100 ans. Mais la victoire sur l'éphémère c'est aussi pour moi le fait que l'on peut se passer un vêtement, de l'un à l'autre, les cousins entre eux, les transferts de vêtements des nourrissons, ou jeunes enfants dans la famille, c'est ça aussi. Aussi par rapport à la façon de jeter les choses, de jeter les gens. Chacun peut se relever et ça repart, il y a toujours quelque chose qui repart, on peut récupérer, relever, c'est cette victoire là que j'évoque. Mais fondamentalement c'est une petite victoire, car la nature c'est elle qui décide, c'est elle qui nous aura au bout du compte. (rires)

AL : Vous mettez également en avant dans vos textes, un paradoxe du vêtement qui classe et qui libère à la fois, de quel côté le placeriez-vous aujourd'hui ?

FC : Je pense qu'il s'agit d'une question d'époque. Là encore le vêtement est le propre de l'Homme car il est propre à une époque. Etonnement, autrefois, par exemple dans les 60's, le vêtement classait beaucoup socialement : la secrétaire s'habillait de telle manière, les hommes et les femmes de telle manière, les enfants, même, avaient leurs codes très réglementés, notamment les petits cols ronds en corole. Le vêtement était très classifiant. Et à la fois, ça enfermait dans sa classe, mais ça libérait aussi. Lorsque l'on voit le smoking d'Yves Saint Laurent pour les femmes, ça a été une expression de libération puisque la femme s'est emparée de quelque chose, l'a porté et s'est libérée de quelque chose, a ouvert les barrières. Maintenant, à notre époque, finalement, socialement on s'habille moins formellement, malgré quelques exceptions en termes de professions. Mais, je trouve que le regard reste très classique, très classifiant par rapport au luxe, à la marque, et si vous ne portez pas « ce qu'il faut », vous êtes enfermés dans une catégorie. A la fois, on pourrait penser qu'il y a plus de liberté, mais il reste un regard qui enferme, qui est discriminatoire, et qui mène à toute une sorte de haine que l'on peut voir et qui fait peur. La discrimination par le regard. Ce que j'aime, c'est que le vêtement permette les deux, je n'accepte des frontières du vêtement que si on les transgresse.



« Une habitation, une maison, ça enveloppe une famille, une vie. Un vêtement c'est plus corporel mais cela est de cet ordre là aussi »



AL : *Vous avez parlé tout à l'heure de l'idée de maison, d'aspect domestique. Actuellement à la Villa Vassilief se déroule l'exposition de Mélanie Matranga, qui travaille sur le vêtement qu'elle recrée avec du papier japonais, pour parler de l'aspect familial, domestique, de l'espace personnel. Voyez-vous également cette dimension que l'on pourrait dire « rassurante » dans le vêtement ?*

FC : *Totalement. L'idée du doudou, notamment. Le doudou qui traîne par terre, le bout de tissu que l'enfant récupère et emmène partout. Le vêtement est un peu la même chose, c'est un tricot de corps, une seconde peau, c'est totalement rassurant. Chacun a ses chaussettes qu'il aime, son pull fétiche. Les personnes qui, dans les peines d'amour, gardent un pull et son odeur, sa présence dans la perte... Le vêtement rassure car il rappelle l'autre. Mais plus que ça encore. Dans le travail que je fais en atelier auprès d'enfants autistes, je travaille beaucoup sur ce côté matière, douceur, toucher, prendre, se le mettre sur le visage, tout ce côté doudou du vêtement, et ce n'est pas que du tissu, c'est du vêtement, ce qui est tout à fait autre chose encore. Prenez le manteau notamment. On ne met pas un manteau pour avoir chaud, on le met pour s'envelopper, pour se protéger du reste du monde, pour se refaire son habitacle personnel. Ce n'est pas anodin. L'utilité d'avoir chaud vient après cela.*

AL : *Le vêtement serait alors une sorte d'extension de notre maison, de notre espace familial ?*

FC : *Vraiment, oui. Il s'agit de la peau, c'est la peau. On parle de « seconde peau » et ce n'est pas pour rien.*

IV. TRAVAIL D'ECRITURE

AL : *Quand avez-vous commencé à écrire ? Dès le début de votre démarche artistique ? Plus tard ? Comment c'est venu ?*

FC : *L'écriture c'est depuis toujours. Lorsque parfois, je m'ennuyais en cours, j'écrivais. C'était impossible d'avoir confiance en moi dans ces choses-là. J'ai fait HEC car on considérait que j'étais intelligente, et c'est tout ce qu'il fallait que je fasse. Alors, j'écrivais pour moi. Puis, un jour lorsque je travaillais dans la couture en tant qu'assistante du directeur de la couture, notamment chez Christian Lacroix, un ami qui avait monté une collection de livres chez Calman Levy sur une série de Meurtres, m'a lancé le défi d'écrire quelque chose sur un meurtre en haute couture. J'ai accepté et je lui ai écrit. Cela m'a beaucoup amusée, j'ai continué. Ensuite, lorsque j'ai arrêté de travailler pour des raisons personnelles, je me suis remise à écrire et suis*

« Le vêtement [...], c'est un tricot de corps, une seconde peau, c'est totalement rassurant »



entrée dans le système de l'édition que j'ai trouvé très complexe. J'ai écrit beaucoup de choses que je n'ai pas publié. Mais j'adore écrire, j'adore le son des mots, la poésie, j'aime lorsque c'est sonore.

AL : *Créez-vous d'abord plastiquement une pièce, pour écrire ensuite à propos de celle-ci ? Comment se déroule ce processus d'écriture vis-à-vis de vos œuvres ?*

FC : Je crée une pièce, puis ensuite je me demande ce que j'ai voulu dire. Le texte sur les Saltimbanques notamment je l'ai écrit en me disant, pourquoi as-tu fait cela, qu'est-ce que tu as voulu montrer ? J'essaie de mettre des mots sur ma recherche, qui ne soient surtout pas des mots qui figent, qui soient des mots plus poétiques, pour ouvrir le champ de réflexion, pour faire rêver, pour partir un peu. J'essaie presque d'instaurer une musicalité.

AL : *Lorsque vous visitez une exposition, lisez-vous d'abord les cartels et les textes avant de regarder les œuvres ? Pourquoi ?*

FC : Je n'aime pas avoir de guide. Le titre d'une exposition ou d'une œuvre m'importe, puis de savoir où elle se trouve. Mais sinon, ce que j'aime, c'est simplement de voir et/ou entendre. J'aime beaucoup Laurence Equilbey, une des rares chef d'orchestre femme, qui a beaucoup d'humour et explique de manière didactique ce qu'elle fait mais pas du tout de manière ennuyeuse. J'aime beaucoup ça. Un peu d'humour, de décalage, c'est important. Je pense à elle car elle est dans l'explication, mais c'est une explication qui met du sens. Je veux bien lire après, mais jamais avant d'avoir observé l'œuvre.

AL : *Qu'apportent vos écrits à vos œuvres ? Est-ce une annexe ? Un complément ? Est-ce que cela fait partie intégrante de votre démarche ?*

FC : Il s'agit d'essayer d'expliquer mon état d'esprit. Effectivement, les gens me demandent beaucoup de leur parler à propos de mon travail. D'habitude je ne parle pas beaucoup, c'est plus facile à l'écrit. Je trouve que cela contribue à apporter en « vibrations » dans mon travail. Il ne s'agit pas de textes explicatifs, je ne veux pas enfermer les gens dans une signification, une compréhension. Je veux juste les amener à rêver autrement. Je voudrais qu'ils se disent que ce petit mouchoir de rien du tout, c'est en fait tellement de choses. Que les gens puissent s'en rendre compte à travers mes œuvres et mes textes, c'est bien.

AL : *Le texte doit servir l'œuvre dans le sens où il permet de la comprendre ? Sinon doit-il laisser à l'œuvre son aspect mystique, son « mutisme », son silence ?*

FC : Exactement, je n'ai pas du tout envie d'enfermer. Les gens qui ne lisent pas, ça ne me dérange pas. Ils sont libres d'emmener l'œuvre ailleurs, et d'emmener le texte autre part aussi. Une œuvre, chacun peut l'emporter



« J'essaie de mettre des mots sur ma recherche, qui ne soient pas des mots qui figent »



avec soi, en faire ce qu'il en veut. Le propre d'une œuvre d'art revient un peu au fait que chacun doit rencontrer son ange. Un artiste qui nous dit ce que l'on doit voir, cela ne m'intéresse pas. Pour moi de l'art, c'est quand on se retrouve soi-même, quand on se rencontre, comme lors d'une séance de psychanalyse. L'autre a un langage qui fait que ça vous touche vous, c'est vous que vous touchez, on ne doit pas vous forcer à ressentir telle ou telle chose. Ce qui me plaît c'est que les gens me parlent d'eux, pas qu'ils me parlent de moi. Je n'ai pas envie qu'ils partent avec moi dans la tête, j'ai envie qu'ils partent avec eux dans la tête.

AL : *Les artistes sont-ils plus à-même d'écrire sur leurs œuvres ?
Manquent-ils de recul ?*

FC : Je ne suis pas sûre, regardez le message de ma professeure de yoga, c'est magnifique, je ne pense pas que j'aurais pu trouver ces mots. N'importe qui peut écrire et apporter autre chose. C'est un peu comme une interprétation musicale. A partir du moment où il y a du respect de l'œuvre et de la démarche artistique, et que la critique se porte sur l'œuvre et non sur l'artiste et sa vie...

VERS UN AILLEURS...

AL : *Quels sont vos projets à venir ?*

FC : En Bretagne, lorsque je me promène, il y a beaucoup de filets de pêcheurs sur les plages, mais aussi de déchets et autres. Peut-être développer un projet autour de ça, développer un propos écologique. Au départ je travaillais un peu à ce propos, puis je me suis décalée plus vers l'humain. Pourquoi ne pas retourner plus du côté de la sauvegarde de la Terre ? Toujours dans cette idée d'accumulation, de trop-plein, de perte, de gâchis, qu'il y a déjà avec le vêtement. Avec tout ce qu'il y a, on peut faire autre chose.

AL : *Que pourrions-nous vous souhaiter par la suite ?*

FC : Que le monde aille mieux déjà, que l'ensemble du monde aille mieux. Puis personnellement, et bien... que je continue, que mes enfants aillent bien, que vous, vous alliez bien.



« L'art, c'est quand on se retrouve soi-même, quand on se rencontre »



**Extraits des écrits de Françoise Carré, disponibles sur son site
www.francoisecarre.com**

Ici, les textes Du vêtement comme matière, En leur présence, et Le passeur.

DU VÊTEMENT COMME MATIERE

Trop pour trop peu de temps.

Des accumulations de vêtements pour parler de durée des objets, de réemploi des matières, de transmission. Une façon aussi de solliciter l'attention de l'autre aux autres.

Mémoire gardée au creux des fibres, victoire sur l'éphémère.

De vieux vêtements à jeter, fibres deux fois mortes, poids, inertie d'un habit vide, à peine retenu ou fixé point à point, pour suggérer la lumière, l'élan, l'invisible éclat du vivant.

Tisser du sublime pour dépasser les apparences.

Des objets courants, compagnons de notre quotidien ordinaire, pour donner à voir autrement. Des loques, des rebuts, des laissés pour compte au pied d'une chaise, pour transposer notre regard sur les êtres et parler de seconde chance.

Passeurs d'histoires.

Les vêtements, usés, déchirés, rapiécés, gardent en mémoire l'histoire de ceux qui les ont portés, leur empreinte, leur trace, et, passés de l'un à l'autre, ils deviennent eux même trace et témoins d'humanité. De cette mémoire ancienne, intime et volatile, demeure la présence.

EN LEUR PRESENCE

Des loques, figées dans la terre, pour garder en mémoire,
cette vie qui les a animées.

Mémoire archaïque, comme les liens, invisibles et profonds,
De l'homme à sa peau, son vieux vêtement de corps.

Mémoire qui se tisse en d'incessants va et vient, silencieux refrain,
Entre soi et sa peau,
Entre soi et l'autre, l'autre et sa peau,
Entre soi et soi, sans peau ni l'autre.

LE PASSEUR

Comme les miroirs retiennent en leur éclat, les âmes de ceux qui les
ont visités, les vêtements portent à jamais en leurs fibres, l'empreinte
des corps qui les ont habités.

Ils gardent en mémoire les plis des articulations, les tensions des
mouvements, la moiteur des émotions, le parfum des danses, et tous
les silences accumulés, les cris retenus, ou lancés à la volée.

Ils gardent, au fil de leur usure, la trace des êtres qui les ont portés, la
trace de leur passage.

Et passant de l'un à l'autre, ils en deviennent eux même la trace.

De l'homme ou du vêtement, qui est le passeur ?

Poème en prose de Stéphane Mallarmé, La Pipe, notamment édité dans *La Revue des Lettres et des Arts* du 12 janvier 1868 (p. 166)

LA PIPE

Hier, j'ai trouvé ma pipe en rêvant une longue soirée de travail, de beau travail d'hiver. Jetées les cigarettes avec toutes les joies enfantines de l'été dans le passé qu'illuminent les feuilles bleues de soleil, les mousselines et reprise ma grave pipe par un homme sérieux qui veut fumer longtemps sans se déranger, afin de mieux travailler : mais je ne m'attendais pas à la surprise que me préparait cette délaissée, à peine eus-je tiré une première bouffée j'oubliai mes grands livres à faire, émerveillé, attendri, je respirai l'hiver dernier qui revenait. Je n'avais pas touché à la fidèle amie depuis ma rentrée en France, et tout Londres, Londres tel que je l'ai vécu en entier à moi seul il y a un an, est apparu ; d'abord ces chers brouillards qui emmitouflent nos cervelles et ont, là-bas, une odeur à eux, quand ils pénètrent sous les croisées. Mon tabac sentait une chambre sombre aux meubles de cuir saupoudrés par la poussière du charbon sur lesquels se roulait le maigre chat noir ; les grands feux ! et la bonne aux bras rouges versant les charbons, et le bruit de ces charbons tombant du seau de tôle dans la corbeille de fer, le matin — alors que le facteur frappait les deux coups solennels qui me faisaient vivre ! J'ai revu par la fenêtre ces arbres malades du square désert — j'ai vu le large si souvent traversé, cet hiver-là, grelottant sur le pont du steamer mouillé de bruine et noirci de fumée — avec ma pauvre bien-aimée errante, en habits de voyageuse, une longue robe grise couleur de la poussière des routes, un manteau qui collait humide à ses épaules froides, un de ces chapeaux de paille sans plume et presque sans rubans, que les riches dames jettent en arrivant, tant ils sont déchiquetés par l'air de la mer et que les pauvres bien-aimées regarnissent pour bien des saisons encore. Autour de son cou s'enroulait le terrible mouchoir qu'on agite en se disant adieu pour toujours.

