

De l'intime au social

**laëtitia Bourget**

**Mémoire de maîtrise d'arts  
plastiques**

**achevé en octobre 1998,**

**dirigé par Lydie Pearl,**

**avec les conseils de  
Patrick Baudry,**

**et le soutien de mes  
proches.**

« l'art ne réfléchit pas sur l'art mais sur la vie (...),  
l'essentiel étant d'accomplir une activité  
transformatrice de soi-même, un acte tourné vers  
la vie même. »<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Jean de Loisy in *Bouleversement de situation*, catalogue *Hors Limites*, centre G.Pompidou, p 20

# Table des matières

## Introduction

p 5, notes p 7

## L'art aujourd'hui

p 8, notes p 14

## Le corps dans l'intime

p 17, notes p 50

l'origine ; une pratique thérapeutique ; l'intime ; l'image culturelle du corps ; les stratégies individuelles ; l'ironie ; la perte ; le deuil de l'immortalité ; les limites ; un art de fille ; une pratique sociologique ; de l'intime au social.

Les mouchoirs menstruels p 19  
Les sculptures excréments p 22 et p 26  
Les animations de photocopies p 30  
Les affiches p 33  
Ma plaque tombale p 35  
Coudre sous la peau p 38 et p 40  
L'hygiène corporelle p 43 et p 46

## Le social

p 56, notes p 87

Une stratégie d'intégration ; l'autonomie ; le relationnel ; dans la vie dans le monde de l'art ; le vécu ; la critique ; un certain réalisme ; faire sa place ; une anthropologie empirique ; une mise en question ; les petites histoires ; la situation ; une confrontation du privé et du public ; le commun ; la singularité ; l'affirmation d'identité

Le journal d'un mois dans l'entreprise p 58  
Mes collègues de bureau p 62  
La correspondance avec les collègues p 66  
Au travail p 70 et 74  
Les ramassages p 78 et p 82  
Les portraits des organisateurs p 85

## Une pratique artistique

p 89, notes p 98

Une pratique artistique ; l'art et la philosophie orale ; la question de la définition de l'art ; une proposition

## bibliographie

p

Sciences humaines ; Sur l'art ; Sur les artistes ;  
Livres d'artistes ; Articles, revues

# Introduction

Ce mémoire développe une réflexion sur une pratique artistique naissante mais dont l'évolution nous a permis d'en déterminer la direction, les fondements, et les valeurs. Le thème du mémoire repose sur la mise en évidence d'une *vectorisation* du lieu de la pratique, du privé au public, ainsi que des allers-retours au sein de chaque activité, du champ de l'intime au champ social et du social à l'intime. La réflexion expose le glissement progressif d'une pratique originelle, effectuée dans le repli, vers la construction de relations sociales. Et nous découvrirons au fur et à mesure de l'analyse le fondement de cette pratique à travers la recherche d'affirmation d'une identité, basée sur la construction d'un sentiment d'autonomie, et d'humanité. L'activité artistique émerge de la vie quotidienne, de son environnement, et repose sur un questionnement existentiel : la recherche d'une mesure entre l'appartenance de chacun au système de valeur de la société qui le forme, et un besoin d'autonomie découlant de la nécessité de surmonter ses angoisses, et de construire sa vie. Pour aborder l'analyse d'une telle recherche, il nous a paru nécessaire de proposer une certaine vision de l'art aujourd'hui, contexte dans lequel elle vise à s'intégrer, afin de cadrer les problématiques possibles, d'évacuer certains questionnements obsolètes, et de mieux comprendre les objectifs du travail qui nous concerne. L'analyse se déroule en triptyque sous la forme de dialogues. Le choix du dialogue trouve sa cohérence dans la nature de la pratique même, ainsi qu'en rapport avec le cadre universitaire au sein duquel cette réflexion est

menée. En effet, nous avons déterminé de cette manière, une méthode d'enseignement et d'apprentissage, basée sur l'écoute la suggestion et le questionnement, l'acquiescement la contestation et l'affirmation. Considérant comme Olivier Reboul que la réussite d'un apprentissage est de parvenir à ses fins<sup>1</sup>, nous avons donc prolongé le désir d'autonomie qui s'exprime dans la pratique artistique, par la forme de l'analyse. Le ton du dialogue permet de retrouver une proximité avec la vie quotidienne, un fonctionnement de la pensée dans l'échange avec l'autre, échange nécessaire qui nous demande de formuler des opinions, de développer des raisonnements clairs, afin d'être compris et d'être ainsi soulagé du doute de son humanité ; proximité qui se retrouve si fréquemment dans l'art contemporain, annulant la différence entre le discours spécifique et la discussion ordinaire<sup>2</sup>. Le dialogue nous rappellera également la maïeutique, méthode de Socrate, consistant à interroger les autres, afin de les faire réfléchir sur ce qu'il sont, dans une perspective de changement. Le choix des trois interlocuteurs successifs est effectué en fonction du type de conversation possible dans la relation qu'ils représentent. L'amant, pour *le corps dans l'intime*, permet un échange personnel, dans un registre affectif. Le critique, pour *le social*, demande une distance plus appropriée pour les travaux analysés, et introduit une comparaison avec des courants esthétiques et des pratiques artistiques. Enfin le professeur soulève des questions plus théoriques, touchant la démarche générale, la vision esthétique, et les fondements philosophiques de la pratique.

---

<sup>1</sup> Olivier Reboul, Qu'est-ce qu'apprendre ?, puf, l'éducateur, 1980  
« le but véritable d'un apprentissage supérieur n'est pas de reproduire le modèle mais de s'en passer (...). Apprendre, dans tous les domaines, c'est apprendre la chose la plus utile mais aussi la plus difficile ; c'est apprendre à faire ce qu'on veut.

<sup>2</sup> « Ainsi le « mauvais goût » si présent dans l'art contemporain relève moins du manque de beauté ou de distinction que de l'annulation de la différence avec le monde ordinaire, ramenant l'œuvre en deçà des indices minimaux signalant qu'il y

---

a art. Dans cette exploitation systématique d'une trivialité infra-artistique, la création échappe aux critères permettant de marquer la frontière entre art et non-art. »  
Nathalie Heinich in *Le triple jeu de l'art contemporain*, Editions de Minuit, 1998, p 76

# L'art aujourd'hui

Avant d'aborder l'analyse de cette pratique artistique en particulier, il semble nécessaire de situer le contexte de l'art contemporain ; ceci afin de devancer les questionnements et rapprochements qui pourraient être faits entre certains aspects qui la caractérisent, et certaines pratiques de trente ans plus anciennes, ces rapprochements pouvant apparaître comme un déni si l'on aborde la pratique artistique d'aujourd'hui avec une logique de la modernité. Nous allons devoir avant tout déterminer ce qui différencie le contexte artistique actuel de celui des avant-gardes, en quoi l'art d'aujourd'hui dit « contemporain » (nous allons voir pourquoi) ne s'inscrit plus dans l'histoire de la modernité qui veut qu'une avant-garde succède à une autre sans lui ressembler, voire en s'y opposant, mais plutôt dans une filiation avec ces avant-gardes sans en emprunter la démarche, préférant les petites utopies quotidiennes, aux grandes utopies révolutionnaires. Les artistes actuels « s'ils restent attachés à certains caractères de l'avant-garde, ce n'est plus avec l'ambition de transformer le monde, mais avec l'intention plus conciliante de contribuer, par exemple, à l'amélioration de l'environnement urbain, ou de créer des conditions nouvelles de communication entre les personnes. »<sup>1</sup>

La création contemporaine a cessé de se définir dans une relation contradictoire avec l'art du passé. Disons que l'art d'aujourd'hui arrive après celui d'hier et qu'il n'est plus question maintenant de se construire en opposition avec l'avant, ni dans son ignorance d'ailleurs, mais de savourer le *tout est possible* autant formel qu'idéologique hérité de la

modernité<sup>2</sup>. Finie la grande question de définition de l'*art*, il s'agit maintenant de définir *son art*<sup>3</sup>. On ne construit plus aujourd'hui de nouveaux principes en détruisant ceux qui nous précèdent, mais plutôt on recycle, on bricole avec des bouts par-ci, des bouts par-là, on crée, à partir de la culture que l'on s'est constituée, autour des centres d'intérêt qui sont propres à chacun, une pratique artistique singulière qui répond aux attentes individuelles de l'art, et dont on propose l'expérience. Les formes d'art historiques côtoient les pratiques les plus contemporaines, dans les musées d'art moderne et/ou contemporain (selon que la séparation de ces deux termes est plus ou moins clairement définie) qui ne tardent plus à s'intéresser aux nouveautés, et essaient de structurer dès aujourd'hui l'histoire de demain. Cette synchronisation entre l'institution et la création contemporaine est un des signes qui témoignent du passage d'un art qui marque la rupture, en décalage avec son époque, caractéristique de la modernité, à un art qui opère une soudure : « l'art avec lequel la société se veut en synchronie, c'est l'art, au sens étymologique, contemporain »<sup>4</sup>. On a pu observer dans les musées, dans le courant des années quatre-vingt, un phénomène de citation exacerbé, le phénomène des "néo", un retour et une coexistence de formes empruntées aux avant-gardes historiques mais utilisées uniquement comme style. Ce phénomène a pu apparaître comme une dégénérescence de la notion d'art, voire en signifier la mort, en tout cas il annonçait la fin d'un moment historique, celui des avant-gardes<sup>5</sup>. L'idée d'un art postmoderne est émise à ce moment-là comme tentative de théorisation générale d'un tournant (plus qu'une fin) dans l'histoire de l'art, amenant les critiques, ne sachant comment accueillir ce mélange de formes sans finalité théorique déterminée, à reconsidérer l'idée d'un progrès en art, d'une voie unique, d'une finalité<sup>6</sup>. Selon Anne Cauquelin, le terme de postmoderne « a pu désigner une sorte d'indifférence à la marche traditionnellement linéaire d'une histoire des formes, en somme le refus de s'inscrire dans une histoire en progrès. Le temps des « grands

récits » est passé, la narration épique cède devant le travail des détails, l'attention au minimal, à l'ordinaire.<sup>7</sup>» Cette dernière définition nous intéresse particulièrement comme nous le verrons. Pour ce qui concerne la notion de postmodernité en tant que nouveau moment historique succédant aux avant-gardes, elle semble aujourd'hui fortement remise en question, ou limitée aux années quatre-vingt, mais nous n'entrerons pas dans cette querelle de mots, laissons ce privilège aux esthéticiens. Nous retiendrons pour notre part le constat d'un ramollissement du projet historique de définition de l'art<sup>8</sup> par la dématérialisation de l'œuvre, l'affirmation d'un individualisme, qui entraînent la nécessité d'inventer de nouveaux termes pour parler de l'art contemporain, et de développer de nouvelles attentes pour accueillir des formes d'art qui apparaissent décevantes aux yeux des nostalgiques du temps des avant-gardes. En effet, on a vu surgir des productions qui semblent presque classiques « tant elles renvoient à des modes de représentation, de formalisation, voire de narration, au sein desquelles l'objet, l'image ne pose plus de problème de l'ordre de la culpabilité (si l'on tente de les appréhender selon les codes de la dématérialisation de l'œuvre). Mais ces objets ne sont pas naïfs, quant à ces modes de représentation et sont nourris de l'histoire de ces œuvres où l'objet disparaît. »<sup>9</sup>

Le deuxième signe qui retient notre attention, en suivant toujours l'exposé de Catherine Millet, est l'intégration des modes de vie actuels dans l'activité artistique. L'art récupère les images produites par la société, les marchandises industrielles, utilise les nouvelles technologies, les modes de communication contemporains, son sujet émerge du quotidien, et de ses questionnements. Il n'est plus temps de se projeter dans une société idéale, radicalement transformée, mais d'intégrer la réalité du présent afin de l'interroger. Alors que les avant-gardes agissaient au nom d'une humanité se libérant de la quotidienneté par le progrès<sup>10</sup>, aujourd'hui, le lieu de l'activité artistique est la vie de tous les jours.

Catherine Millet nous fait observer que ce phénomène de synchronisation de l'institution avec les formes d'art nouvelles, ainsi que le rattachement de l'art à la vie prend forme dans les années soixante, et au début des années soixante-dix, justement. Alors que les recherches artistiques ont commencé à proliférer, qui n'avaient pas d'unité entre elles, les artistes les représentant ont rapidement été invités à exposer dans les musées. «L'art moderne avait totalement triomphé », écrit Ernst Gombrich, dans la réactualisation de son histoire de l'art<sup>11</sup>. Avec le Pop art et les Nouveaux Réalistes, l'art ressemble à la rue et aux supermarchés, il est le produit d'un mode de vie basé sur la prolifération des marchandises, leur consommation, et la publicité. Un flot de pratiques vont émerger qui s'opposeront à la vision d'un art « sérieux » pour certains ou d'un « art semblable à l'art » pour d'autres, proposant un art plus ancré dans la vie, sortant des lieux spécifiques pour prendre place dans la rue, dans des appartements privés ou dans la nature<sup>12</sup> : environnements, happenings, performances, enquêtes, envois postaux,... vont donner une nouvelle place au spectateur ; on parlera à partir de ce moment de participation du public. Ce qui caractérise cet "art semblable à la vie", selon l'expression d'Allan Kaprow, à partir des années soixante, c'est l'emploi de matériaux et d'activités non spécifiques à l'art. Cette insertion de la vie dans l'art est un des phénomènes qui a caractérisé l'émergence de la modernité<sup>13</sup>, avec le questionnement du médium et du sujet de l'art : refus des sujets de la grande peinture et leur détournement chez Manet, évincés par une fascination pour la vie moderne naissante, le paysage urbain, les loisirs, les lieux publics, chez les impressionnistes ; enfin les cubistes vont utiliser dans leurs collages, des matériaux non artistiques (objets, journaux,...) et amorcer ainsi un glissement de la représentation à la présentation.

Cette remise en question de la représentation, et des matériaux de l'art ne pose plus de réels problèmes aux consciences transformées par le

travail des avant-gardes. A ce niveau comme à d'autres, l'art contemporain est la réalisation du projet de la modernité.

Il cherche à éliminer la frontière entre l'art et la vie, en produisant des œuvres qui ne sont pas des "objets spécifiques"<sup>14</sup>, qui font « remonter à la surface de notre conscience bien des vérités enfouies ou refoulées, celles du corps par exemple, de la sexualité, de l'inconscient... »<sup>15</sup>. L'art nous renvoie désormais à notre condition sur terre. Il n'est plus considéré comme une sphère isolée, autosuffisante, refermée sur elle-même, mais comme un ensemble d'activités qui émerge de la vie de l'artiste et de son environnement.

Dans les années soixante-dix, Allan Kaprow formule ce projet dans ses écrits sur « l'art semblable à la vie ». Il nous parle d'un art du mélange, de la confusion, qui tend à brouiller les choses : corps et esprit, individu et collectivité, culture et nature, art et vie, ainsi que les catégories traditionnelles de l'art<sup>16</sup>. Alors que « l'art semblable à l'art considère que l'art est séparé de la vie et de tout le reste, l'art semblable à la vie considère que l'art est en liaison avec la vie et avec tout le reste.[...] Celui qui fait de l'art semblable à l'art tend à devenir un spécialiste et celui qui fait de l'art semblable à la vie, un généraliste »<sup>17</sup>. Il nous expose aussi que son but est thérapeutique<sup>18</sup>. Ce terme contient une charge caractéristique de la recherche des années soixante-dix (par exemple celle de l'art corporel, et de l'art sociologique qui nous touche plus particulièrement). Il évoque la vision d'un art qui a pour fonction de soigner une société malade (cette utopie de l'efficacité de l'art vers une transformation de la société paraît aujourd'hui très affaiblie, et les artistes se risquant à revendiquer une telle volonté dans leur travail passent pour des prétentieux) ; mais il a aussi, dans les écrits d'Allan Kaprow, une signification plus modeste, plus individuelle qui a retenu notre attention, et que nous trouvons très actuelle. L'art serait un moyen (et non plus une fin en soi) pour la connaissance de soi vers un surpassement : « La connaissance de soi, c'est le chemin dont vous partez pour rejoindre « le

Tout », que ce processus prenne la forme d'une action sociale ou d'une transformation personnelle. [...] L'art semblable à la vie, dans lequel rien n'est séparé, est un entraînement pour sortir du moi coupé du monde. »<sup>19</sup>

Nous trouvons beaucoup de sens à ces propos face à des pratiques actuelles de l'ordre du questionnement identitaire, du journal intime, du relationnel que nous serons amenés à côtoyer dans notre étude, comme en témoigne le thème d'expositions récentes telles que *[ID]entiteit* pour l'été de la photographie d'Anvers 98, *La sphère de l'intime* au printemps de Cahors, *The 90s : A family of Man ?* au Casino du Luxembourg en 97, *L'autre* à la Biennale de Lyon...

La pratique dont il est question ici se trouve exactement sur ce chemin qui permet de rattacher l'individu au « Tout », du repli sur soi vers un rapport au monde unifié, de l'intimité vers une socialisation. L'activité artistique est le moteur d'une connaissance de soi, de la construction d'une vision du monde, elle s'exerce par des allers-retours entre l'intime et le social, et son but est de mettre en place une façon de vivre avec une plénitude de sens dans un monde réunifié (selon les termes d'Allan Kaprow)<sup>20</sup>.

---

<sup>1</sup> Catherine Millet, in *L'art contemporain*, p 104

<sup>2</sup> « La notion de liberté a été gonflée jusqu'à l'insignifiance. Aujourd'hui, l'art doit se débrouiller avec cette liberté qui lui a été octroyée, mais dépourvue de fonction et formalisée. » Eduard Beaucamp, in *Modernité, Postmodernité, Ultramodernité*, Les cahiers du musée d'Art Moderne, centre Georges Pompidou, numéro 22, déc.87, p12

<sup>3</sup> « A la limite, on pourrait dire que chaque œuvre énonce sa définition de ce qu'est une œuvre d'art. » Catherine Millet, in *L'art contemporain*, p 42

<sup>4</sup> Catherine Millet, in *L'art contemporain*, p 17

<sup>5</sup> « Une chose seulement semble certaine : nous sommes une fois de plus, à une période de rupture. Les idées directrices et les stratégies esthétiques de la modernité ne sont plus opérantes. » Eduard Beaucamp, in *Modernité, Postmodernité, Ultramodernité*, p 11

<sup>6</sup> « Il y a dix ans encore, les critiques et les esthéticiens savaient, eux aussi, ce qu'ils voulaient ; ils appartenaient à l'un ou l'autre des partis artistiques et tentaient de servir d'intermédiaire entre les différentes écoles. Ils savaient encore ce qui était réellement contemporain et d'avant-garde et dans quelle voie s'engager.[...] Ils savent aujourd'hui que dans l'art non plus il n'y a pas de voie unique, de vérité absolue et, bien que la modernité l'ait longtemps suggéré avec espoir, qu'il n'y a pas de progrès, pas de but, pas de finalité. » Eduard Beaucamp, *Modernité, Postmodernité, Ultramodernité*, p 9

<sup>7</sup> Anne Cauquelin, in *L'art contemporain*, Que sais-je ?, p 97

<sup>8</sup> « Dans la période classique de l'avant-garde, la suppression de la perspective, la libération du sujet, la dénonciation du tableau de chevalet et de l'espace bidimensionnel étaient des phénomènes universels de réduction, d'abstraction, d'expansion de la notion d'art en relation avec les grandes percées dans le domaine de la science, de la technique et de la psychologie. » Eduard Beaucamp, in *Modernité, Postmodernité, Ultramodernité*, p13

<sup>9</sup> Philippe Vergne in *En corps !, L'Art au corps*, catalogue des Musées de Marseille, 1996, p 25

<sup>10</sup> « Même lorsque les artistes sont intervenus en se référant à l'irrationalité, à la subjectivité et à la sensibilité pures, au hasard et au caprice créateur, cela a toujours été sous couvert de fictions métaphysiques et au nom d'une humanité se libérant de la quotidienneté par le progrès. L'esprit du temps tentait de repousser l'esprit du monde intuitif en lui déniait une base réelle ou en le refoulant. » Eduard Beaucamp, in *Modernité, Postmodernité, Ultramodernité*, p 11

---

<sup>11</sup> Ernst Gombrich, in *Histoire de l'art*, 2<sup>e</sup> édition, 1986, p 490

<sup>12</sup> « L'art s'est déplacé de l'objet spécialisé en galerie vers l'environnement urbain réel ; vers le corps et l'esprit réels ; vers les technologies de communication ; et vers les régions naturelles de l'océan, du ciel et des déserts. » Allan Kaprow, in *L'art et la vie confondus*, p261

<sup>13</sup> « Depuis le Romantisme, des idées forces ont conduit la pensée, l'imagination utopique et la pratique de l'artiste. Parmi celles-ci, on peut citer la nostalgie d'une simplicité originelle sur le plan esthétique et par là aussi anthropologique, les efforts pour se libérer d'une Histoire et d'une réalité impures, et, pour résoudre toutes les contradictions, la recherche d'une nouvelle union de l'art et de la vie, ainsi qu'une identité universelle. » Eduard Beaucamp, in *Modernité, Postmodernité, Ultramodernité*, p 13

<sup>14</sup> référence à l'expression de Donald Judd concernant l'art minimal, in *Specific objects* texte publié en 1965 (*Arts Yearbook* 8), traduit in *Regards sur l'art américain des années soixante*, éditions Territoires, 1979

<sup>15</sup> Catherine Millet, in *L'art contemporain*, p 85

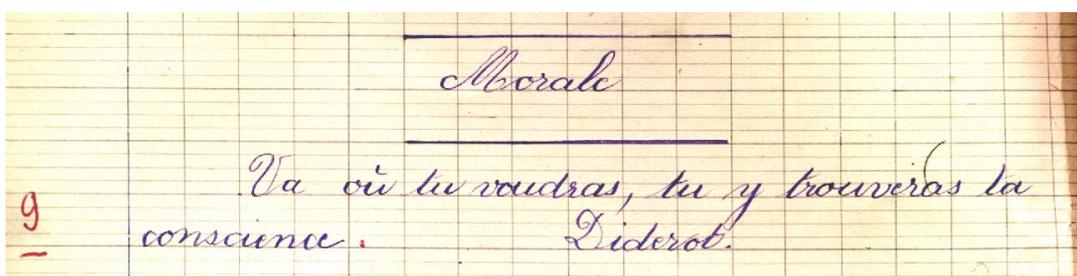
<sup>16</sup> Allan Kaprow, in *L'art et la vie confondus*, p 240

<sup>17</sup> idem, p238

<sup>18</sup> idem, p 244

<sup>19</sup> idem, p 256

<sup>20</sup> « la signification de l'art change profondément – elle passe du statut de fin en soi à celui de moyen, du statut d'offrir une promesse de perfection dans un monde autre au fait de faire la démonstration d'une façon de vivre avec une plénitude de sens dans un monde unifié. » Allan Kaprow , in *L'art et la vie confondus*, p 257



# Le corps dans l'intime

[...]

L'origine

L'amant : Tel que tu le présentes, ta pratique corporelle serait au commencement. Elle constituerait le point d'origine de ton travail, comme s'il n'y avait rien avant, et comme si tout ce qui vient après en découlait.

L.B : Oui, c'est exactement cela. Les activités corporelles sont le moment zéro de ma pratique artistique. Tout ce qui les précède s'en trouve annulé. Et c'est dans le laboratoire de l'espace privé où elles sont produites que j'ai tiré la source de l'ensemble de mon travail. Les activités corporelles, c'est-à-dire, les mouchoirs menstruels, les sculptures excréments, les photocopies et la couture sous la peau, dans un premier temps, sont des pratiques archaïques, répétitives, produites dans un isolement protecteur, et comportent ainsi des similitudes avec certaines activités des enfants ou des fous. Elles évoquent le degré le plus primitif de l'activité artistique et dégagent comme ces dernières une tension liée à l'implication du sujet, à sa construction par la répétition. Ces activités représentent aussi bien l'origine de ma pratique que celle de l'art en général, un repère à partir duquel va pouvoir s'étendre un système linéaire ou cyclique.

L'amant : Est-ce que tu peux préciser davantage ce que tu entends par archaïque ?

L.B : Ce que j'entends par archaïque est en premier lieu, un type d'activité qui se réduit à des gestes simples, essentiels, facilement identifiables, et dont le produit n'est pas très élaboré, l'intérêt ne se situant pas dans la complexité du résultat, son aspect spectaculaire, illusionniste ou ésotérique, mais dans une construction de sens que les autres peuvent s'approprier.

L'amant : Tu veux dire que tes activités sont archaïques par leur simplicité, et leur aspect rudimentaire en comparaison à la complexité de la technologie moderne. En cela on peut qualifier ton travail de low-tech en réaction à la submersion par le high-tech. Mais il me semble qu'il y a une dimension plus forte que l'archaïsme, qui pourrait être qualifiée de régression.

L.B : Le terme de régression me dérange, il a une teneur négative. On pourrait plutôt qualifier mes activités de primordiales, cela me semble plus juste. Il est vrai que manipuler ses excréments ou montrer ses sécrétions, sont des comportements que la psychanalyse attribue au domaine de la petite enfance ou de la pathologie, c'est-à-dire à un état de développement psychique réduit, qui n'a pas intégré les convenances, les interdits sociaux<sup>1</sup>. Il s'agit en effet de produire des activités qui se situent hors de l'histoire, dans un temps primordial de construction de soi, un temps aux prémisses du langage, avant les mots et le système dual de pensée que ceux-ci entraînent. Cette pratique s'inscrit dans le prolongement de ce retour aux origines entrepris au cours de la modernité. Avec les mouchoirs menstruels, c'est un geste pictural primordial qui est effectué, le sang est utilisé de manière littérale comme pigment élémentaire ; les excréments comme matériau primaire d'une sculpture, ou plutôt d'un modelage grossier, évoquant les premiers objets de représentation du



Mois d'avril 98 (détail)  
mouchoir en papier imprégné de sang, 22 cm × 20,5 cm

## Les mouchoirs menstruels

Cette activité a lieu durant les menstruations.  
Elle débute au mois de mars 97 et se poursuit à chaque cycle.  
Elle consiste en l'utilisation de petits mouchoirs en papier pliés pour recueillir l'écoulement menstruel.  
Une fois imprégnés, les mouchoirs sont dépliés et épinglés au mur.  
L'ensemble représente actuellement une série de 240 mouchoirs, classés par cycle, et constitue une forme de journal intime de la production artistique : chaque mois, le nombre des mouchoirs varie en fonction du flux et de ma disponibilité.

répertoire humain : des figurines féminines vieilles de 20000 à 25000 ans\*.

### Une pratique thérapeutique

L'amant : Tu te dissocies donc des comportements pathologiques comme celui de Mary Barnes<sup>2</sup> ou ceux des jeunes adolescents schizoïdes décrits par Bruno Bettelheim<sup>3</sup>, par le fait que ces activités sont produites en rapport à une histoire de l'art ?

L.B : Disons que je dissocie mes activités des comportements dits pathologiques parce qu'elles correspondent à un projet artistique, répondent par-là à des attentes sociales, qu'elles sont construites, effectuées de manière consciente sur un plan symbolique. Mais je ne dénigre pas la possibilité d'un rapprochement relatif.



\*Vénus de Willendorf (Autriche), Musée de l'Homme, Paris

Ce qui ressort de ces comportements, c'est la création d'un rituel par l'individu lui-même qui, dans sa cohérence propre, a beaucoup de sens. Ce sont des stratégies mises en place pour permettre à l'individu de faire l'expérience, de manière symbolique, de quelque chose qu'il n'est pas en mesure de vivre réellement : la maternité, la sexualité féminine, ou masculine, son identification en tant qu'individu...

Selon l'analyse de B. Bettelheim, ces rituels ont une origine symbolique proche de celle des rites de passage dans les sociétés à tradition orale.<sup>4</sup> La différence est que ces derniers jouent un rôle d'intégration sociale, qu'ils sont reconnus par la communauté entière, et perpétuent un système de valeurs sur lequel repose l'identité du groupe et de chaque individu dans celui-ci, alors que les premiers excluent leur acteur de la normalité. Ces rituels remettent en question le système de valeurs commun basé sur la rationalité, et menacent par leur incohérence apparente de perturber l'ordre social. Mais alors qu'ils sont

considérés de manière négative comme l'expression de tendances destructrices ou irrationnelles, qu'ils sont envisagés comme le symptôme d'une pathologie de l'individu qui n'a pas su intégrer toutes les conditions de son existence sociale, ces comportements ritualisés ont un but positif pour lui. Ils représentent les efforts de celui-ci pour maîtriser certaines angoisses, pour composer entre ses désirs et le rôle social qu'il doit jouer, pour se transformer. De la même manière, les rites « primitifs » opèrent cette transformation symbolique de l'individu qui permet son intégration au groupe, lui attribue son identité sexuelle en satisfaisant l'ambivalence de ses désirs, et non en les réprimant.

Mes activités ont elles aussi un effet thérapeutique. Elles peuvent être considérées comme des stratégies d'intégration de ma nature corporelle, en revalorisant ses productions, des flux, de l'excrétion, malgré l'aspect répugnant que ma culture leur attribue, de mon identité sexuelle féminine ; comme un moyen d'assurer à mon corps un caractère fécond en transformant ses pertes...<sup>5</sup> Elles permettent de transformer mes angoisses.

L'amant : Tu veux dire que ces activités n'ont pas pour simple effet de produire des objets d'art, mais qu'elles sont les outils d'un travail de transformation de toi ?

L.B : Oui, et en cela je peux me reconnaître d'une certaine manière dans les comportements tels que celui de Mary Barnes, lorsqu'elle modèle ses excréments pour en faire des bébés, mais à un degré de conscience différent. Disons que ces activités, qui me permettent d'exercer une transformation de la conscience que j'ai de moi-même, du fait que je suis vivante, sont conçues dans le but de faire sens pour les autres.



Petite bonne femme, oct. 97  
Excréments, résine polyester  
10cm x 8,5cm x 3,5cm

## Sculptures excréments

Les excréments sont récupérés puis modelés pour évoquer les figurines féminines préhistoriques.

Leur fonction était de rendre fécond, fertile, de protéger et de permettre ainsi à la communauté de prospérer.

Nous les retrouvons aujourd'hui dans les vitrines de nos musées de l'homme, où l'on assure leur conservation (leur stérilisation).

L'amant : Ces activités ne sont pas spécifiquement artistiques, elles sont produites dans l'intimité, elles agissent comme une thérapie sur toi, comment peuvent-elles faire sens pour les autres ?

### L'intime

L.B : Je crois qu'il n'est plus question de spécificité à aucun niveau en art aujourd'hui . Mais en l'occurrence, s'il y a un lieu unique où les excréments, le sang, la peau peuvent être utilisés comme matériaux d'une activité socialement reconnue, c'est bien au sein de l'art (si l'on observe que le matériau de la médecine est le corps patient dans son entier, alors que les flux et l'excrétion n'en sont que des manifestations<sup>6</sup>).

Mes activités se déroulent dans l'intimité, comme la peinture dans l'atelier ou la photographie dans la chambre noire. Ces lieux protecteurs, particuliers, privés, offrent des conditions privilégiées au travail qui doit s'y effectuer. Ici l'espace intime (la chambre, la salle de bain, les toilettes) devient le lieu de la création artistique, un laboratoire où des expériences peuvent se produire à l'abri des tensions de la vie sociale. Ces expériences ne sont pas directement soumises aux autres, seulement leurs produits. Il ne s'agit pas pour moi de faire des performances, mais d'intégrer la pratique artistique à ma vie quotidienne, c'est pourquoi ces activités sont simples, qu'elles reposent sur les éléments les plus signifiants de cette vie (l'excrétion, le cycle menstruel, l'hygiène) : leur répétition, leur ritualisation y sont parfaitement assimilées, au même titre que toutes les autres activités fondamentales qui rythment notre quotidien et observent nos cycles vitaux.

Elles ont un effet thérapeutique dans le sens où elles opèrent un déconditionnement-reconditionnement au cours duquel se développe un état de conscience grâce auquel la transformation est possible. Et il me semble que les images et les objets produits

tels qu'ils sont conçus et montrés, permettent au spectateur de s'orienter vers cette prise de conscience de lui-même. Confrontés à un public de l'art, les produits des activités acquièrent pleinement leur dimension critique et trouvent ainsi tout leur intérêt. Sortis du cadre de l'intimité où ils ont tout à fait leur place, dans l'espace public, ils ignorent les tabous qui entourent encore notre corps. Ils exposent ce que les convenances nous retiennent de montrer<sup>7</sup>, ce dont il faut se débarrasser rapidement, ce qui n'est pas avouable aux autres, mais que nous acceptons très bien dans notre intimité, pourquoi ?



\*Comment on prépare une pâte brisée, manuel de sciences appliquées, écoles urbaines de filles, 1958

L'amant : Parce que les excréments, comme les points noirs, la morve et la mauvaise haleine représentent lorsqu'on l'observe chez l'autre, ce qu'il y a de plus répugnant dans le corps : sa trivialité, son animalité, sa matérialité, et sa vulnérabilité...

L.B : Qu'ils nous ramènent à notre condition d'êtres vivants, sexués, mortels, qu'ils annoncent notre putréfaction, tous ces aspects que notre culture tente de gommer, de déplacer en proposant des palliatifs<sup>8</sup>.

La critique de cette hypocrisie que les produits des activités exercent, se situe sur un mode de dérision légère, en jouant avec la fonction de décoration de l'objet d'art ( les sculptures-excréments sur la cheminée, les mouchoirs menstruels « remplissent » le mur...), la référence au message publicitaire, aux travaux pratiques (modes d'emploi, vidéo démonstrations, manuels pédagogiques...)\*, et à la naïveté artificielle des produits destinés aux enfants (disques, livres...).

L'image  
culturelle  
du  
corps

L'amant : Que cherches-tu à montrer par cet effet critique ? Tu parlais d'un état de conscience, de quelle conscience s'agit-il ?

L.B : Il s'agit d'une prise de conscience du rapport conditionné

que nous entretenons avec notre corps, et par conséquent avec nous-même. « Le corps est une construction symbolique, non une réalité en soi »<sup>9</sup>, écrit David Le Breton. La connaissance que nous avons de lui, la valeur, le sens que nous lui attribuons, découlent de notre culture. Il est le support du système de valeurs de la société, participe de sa vision du monde. Au sein de la société moderne, nous entretenons un rapport duel avec notre corps. Jusqu'à maintenant, il était considéré comme une chose dégradante dont on se dissocie, dont l'intérieur est mystérieux, couve les microbes, secrète des toxines, développe des cellules dégénérées. On effaçait tout ses aspects organiques pour ne retenir que sa plastique. Ce rapport au corps s'inscrivait dans la tradition qui considérait la matière comme une chose décevante, impure, appartenant aux basses réalités terriennes, en opposition à l'esprit, céleste. Le corps était le lieu de la maladie, des pulsions, de la douleur, du vieillissement, de l'imperfection et de la mort surtout.

Dans le quotidien, il se fait invisible, gommé par la répétition des mêmes situations, la familiarité des sensations. Cet effacement se traduit, dans la vie sociale, par l'évitement de données telles que l'hygiène, l'excrétion : « on peut parler de tout sauf des règles, du pet, du rot, de la digestion... »<sup>10</sup> ( ou uniquement par le biais de l'humour dont ce sont les sujets favoris, au même titre que tous les interdits moraux ). Cette vision nous a fait vivre notre corps comme une chose encombrante, dérangeante dont on aurait aimé se débarrasser, alors que l'être, dans son entier, tendait vers l'immatérialité, les Grandes Valeurs. L'art a pu contribuer au



Recyclage, juin 98  
Vidéo, 4', support Bétacam

Recyclage est une vidéo de démonstration comme celles que l'on trouve dans les magasins de bricolage. Elle est accompagnée d'un commentaire pseudo-scientifique, un collage sonore d'emprunts à des reportages télévisés et conférences de vulgarisation.

refoulement du corps, comme il a contribué à sa mise en avant à la fin des années soixante, avec les happenings et les performances (nous pourrions faire ressortir à travers cette problématique du corps deux tendances de l'histoire de l'art : l'une du côté de la raison, l'autre du côté de la vie).

D. Le Breton écrit que « l'intimité devient une valeur de la modernité, elle englobe la recherche de sensations neuves, celles du bien-être corporel, l'exploration de soi, elle exige le contact

Les  
stratégies  
individuelles

avec les autres mais toujours avec mesure et de façon contrôlée [...]. En abandonnant le social l'individu a gagné un monde portatif dont il convient d'entretenir la séduction, d'explorer toujours plus avant les limites : son propre corps élevé à la promotion d'alter ego, et non plus part maudite livrée à la discrétion et au silence. »<sup>11</sup>

Mon travail s'inscrit totalement dans ce moment anthropologique : chaque individu face à l'angoisse que lui inspire son corps, doit apprendre à en écouter les signes, à en percevoir les limites afin de d'entretenir un rapport bienveillant envers lui-même. Pour combler les carences du symbolique qui le laisse démuni devant des événements essentiels de la condition humaine (la mort, la maladie, la solitude, le vieillissement, l'adversité...), il convient à chacun de créer ses propres solutions, en empruntant à d'autres tissus culturels ou par la création de nouvelles références.

Chacun fonde son microcosme, sa vision du monde, élabore ses stratégies individuelles.

Cet état de conscience que je recherche résulte d'une attention portée aux signes du corps, à ses productions, aux sensations. Il permet d'en construire une connaissance propre, de lever cette inhibition qui nous donne un sentiment d'impuissance devant ses manifestations. La vision canonique d'un corps lisse, net, jeune, mince, en bonne santé..., ce soi-disant corps libéré, idéologique,

véhiculé par les produits de société, ne fait qu'engendrer des complexes, réduire nos organes au silence.

Je ne veux pas cacher mes poils, les pores de ma peau...

Je suis incarnée, sexuée et en devenir. Je suis vivante.

C'est cette réalité qu'il s'agit pour moi d'affirmer, en opérant une résistance à l'illusion de contrôle que nous offre notre société, à travers ces corps dématérialisés.

Cette démarche est critique parce qu'elle nous montre que l'image du corps hérité de notre culture n'est pas un cadeau : elle ne nous permet pas de regarder tout ce qui en constitue la vie sans gêne. Elle nous fait vivre ainsi une séparation, entre notre « être » et ce corps en vie, et nous donne l'impression d'être immortel, en découle cette impossibilité à accepter que le temps se perçoive par nos transformations physiques.

Mes activités permettent de faire le deuil de l'immortalité.

L'amant : Si je comprends bien, ton projet dans ces activités serait d'affirmer que le corps est la condition de notre existence, et que, pour surmonter nos angoisses , il nous faut intégrer tout ses aspects qui nous semblent dégradants, plutôt que de chercher à l'évacuer ?

L.B : Ce n'est pas réellement le projet initial de ces activités, mais plutôt une des réflexions qu'elles ont entraînées, et que cette phrase de Ruth Scheps résume parfaitement : « Et si la vraie vie commençait à partir d'un deuil, celui de l'immortalité justement ? »<sup>12</sup>

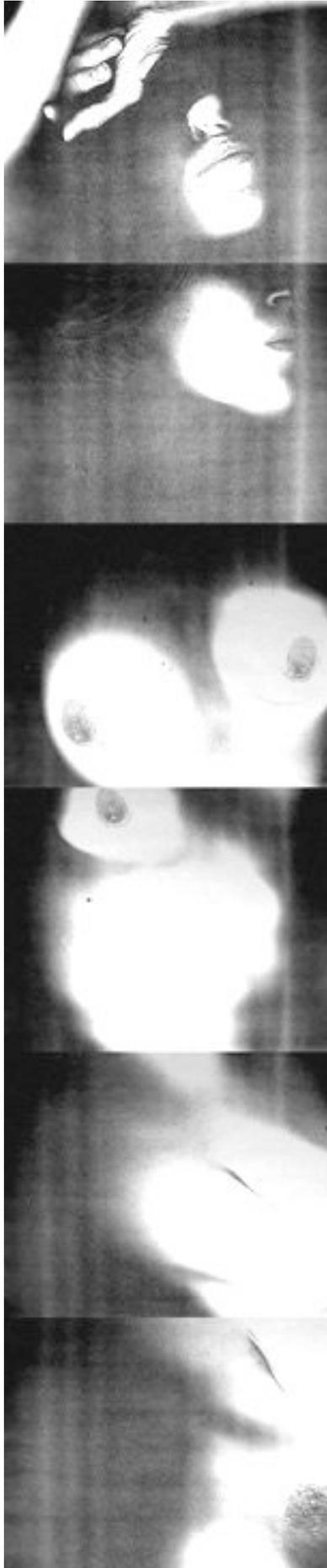
L'amant : Le sujet que tu abordes là a une gravité que l'on peut retrouver dans ta *plaque tombale*, mais qui ne me semble pas correspondre au ton de tes premières activités.

## L'ironie

L.B : Effectivement, le point de départ des mouchoirs menstruels ou des sculptures excréments était de construire une pratique qui fasse référence à des codes de l'histoire de l'art et de la psychanalyse, sur le mode de la dérision. La distance dont je parlais précédemment avec les comportements pathologiques, repose avant tout sur l'ironie des activités. En employant une référence, d'abord au caractère obsessionnel qu'a pu prendre la répétition rigoureuse d'une même forme ou d'un même processus dans certaines avant-gardes (l'art minimal, l'art conceptuel, l'action painting, Support Surface, BMPT...) mêlé à un existentialisme tout empreint de féminité ; et au fait que les œuvres de ces mêmes avant-gardes, comme tous les produits de l'art depuis son émergence et malgré leur résistance autant conceptuelle que formelle, sont conservées dans les musées avec beaucoup de précautions, protégées de la menace de dégradation, c'est-à-dire stérilisées.

Cette problématique de la dégradation et de la conservation de la matière, dans ces premières activités (la fragilité et l'oxydation du sang des mouchoirs, l'inclusion des excréments privés de leur odeur) m'a amené à poser le problème en d'autres termes : vivre implique d'être soumis à une désagrégation progressive, et conserver entraîne une dévitalisation.

L'amant : Il y a aussi la question de la perte dans ces activités : la perte de sang, les excréments comme une perte de matière, comme détachement d'une partie de soi. Une perte que tu utilises pour la rendre productive...



## Les animations de photocopies

Les mouvements photocopiés sont animés, puis montés en vidéo.

Une installation vidéo est constituée de quatre moniteurs fonctionnant comme quatre danseurs alternativement autonomes et synchrones, ou comme quatre instruments jouant une musique répétitive dissonante et par moment harmonieuse.

Une monobande est accompagnée d'une musique répétitive composée de sons ambigus, à la fois organiques et mécaniques, à la fois ludiques et graves.

Manipuler son corps, déc.97  
Vidéo animation, 5', support  
Bétacam  
Musique de Anne-Lore Guillemaud

## La perte

L.B : Oui, avec les mouchoirs menstruels surtout, cette perte qui est douloureuse, et qui signifie l'absence de fécondation devient la

source d'une création prolifique. Dans les deux cas, il s'agit d'un recyclage des déchets du corps. Alors que la perte est une fin, le recyclage permet un transfert d'énergie, un renouvellement, il poursuit le processus de transformation de la matière.

L'amant : On retrouve une relation au deuil dont tu parlais tout à l'heure. La perte apparaît comme une petite mort et tu élabores un rituel qui permet de réaliser le passage d'un état matériel à un autre.

L.B : Cette opération répond à un refus d'admettre qu'à la perte succède l'anéantissement, l'effacement, mais bien que la perte permet la création d'autre chose. Et ce refus s'étend à la mort en général, ou plutôt à la vie car le recyclage est un des grands principes de la vie.

La manière dont nous faisons disparaître nos excréments est semblable au traitement des morts dans notre société : il y avait quelqu'un et puis il n'y a plus rien ; l'absence ; ce qui demeure est invisible, caché ou détruit<sup>13</sup>.

La perte que ce soit la perte d'un objet, de quelqu'un, la perte de moyen, entraîne un sentiment d'impuissance, dont je parlais tout à l'heure, et va à l'encontre de la volonté de contrôle de la société moderne qui produit, conserve, restaure, remplace, développe des solutions toujours plus performantes à tous les problèmes de l'humanité. On ne sait pas y faire face, c'est pourquoi elle est niée. La perte ou l'angoisse de la perte isole l'individu.

Mes activités consistent à transformer la perte en ressource.

L'amant : C'est ce qui t'a amené à travailler sur la mort, et plus particulièrement la tienne ?

L.B : Avec les photocopies, j'ai travaillé sur le pressentiment de la mort, plus que sur la mort elle-même, celui qui surgit dans des moments de lucidité brutale. Les photocopies agissent comme un révélateur du cadavre en puissance que nous sommes tous, en faisant ressortir le grain de la peau, les taches, les plis, les poils, et les orifices qui sont une menace d'ouverture du corps. Les activités qui en découlent, reposent sur l'angoisse que cette vision de soi entraîne.

J'ai réalisé plusieurs travaux à partir des photocopies et de ma propre image qui produisait une ambiguïté entre vie et mort.

D'abord, les vidéos d'animation de mouvements photocopiés : les mouvements sont décomposés par la machine, puis réanimés, montés de manière répétitive, à des vitesses différentes, ce qui crée une grande artificialité. C'est un corps marionnette, une sorte de jouet mécanique et charnel que l'on observe s'ébattre dans une danse répétitive, comme on observe un poisson tourner dans son aquarium ou une souris dans son moulin. Le ton demeure à la fois léger et grave.

Les affiches (agrandissements de fragments de corps

photocopiés) sont produits en réaction à l'image publicitaire. Alors

Le deuil de  
l'immortalité

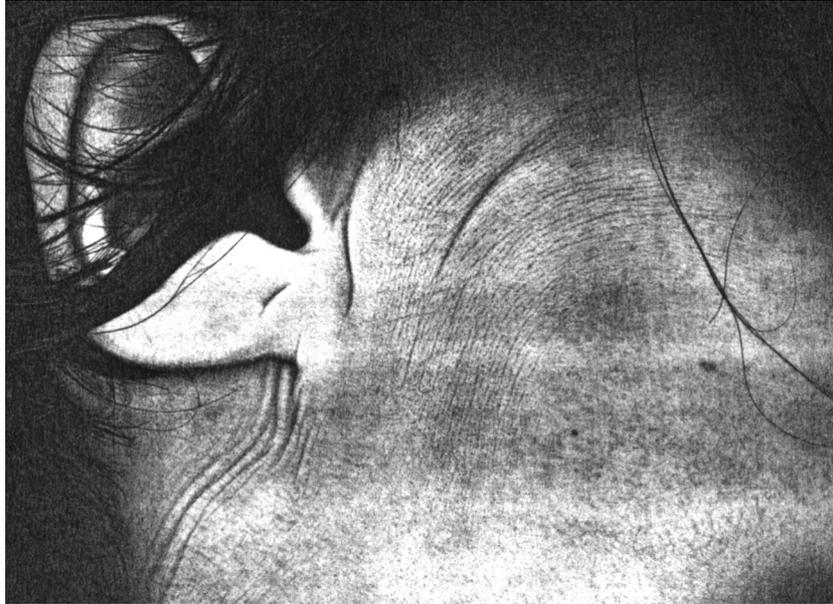
que la publicité nous présente le corps féminin « comme un ensemble de fragments parfaits obéissant chacun à des critères esthétiques bien déterminés », l'éclairage et les

manipulations au tirage, ou plutôt les retouches numériques,

transformant « la chair en une surface uniforme, et le corps lui-même en une série de contours parfaits »<sup>14</sup>, toute pilosité

gommée, les photocopies, elles, affichent les orifices, les seins,

les membres,... aux contours mal définis, émergeant du noir pour



Oreille (détail), août 97  
Photocopie

## Les affiches

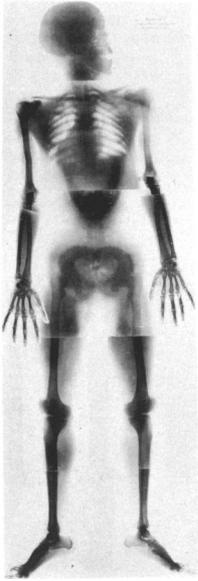


Sommeil, août 97  
photocopie

Les photocopies sont agrandies (format A0) et collées au mur ce qui leur donne à la fois une certaine monumentalité et un aspect dérisoire. Elles peuvent aussi être rephotographiées puis agrandies. Cette opération leur fait subir un travestissement.

nous exposer leur plis, leur déformation par le mouvement, leurs poils, leurs points noirs, leur texture... Le rôle de ces affiches pourrait être comparé à celui des Vanités à l'envers du tableau : elles nous ramènent à notre condition humaine.

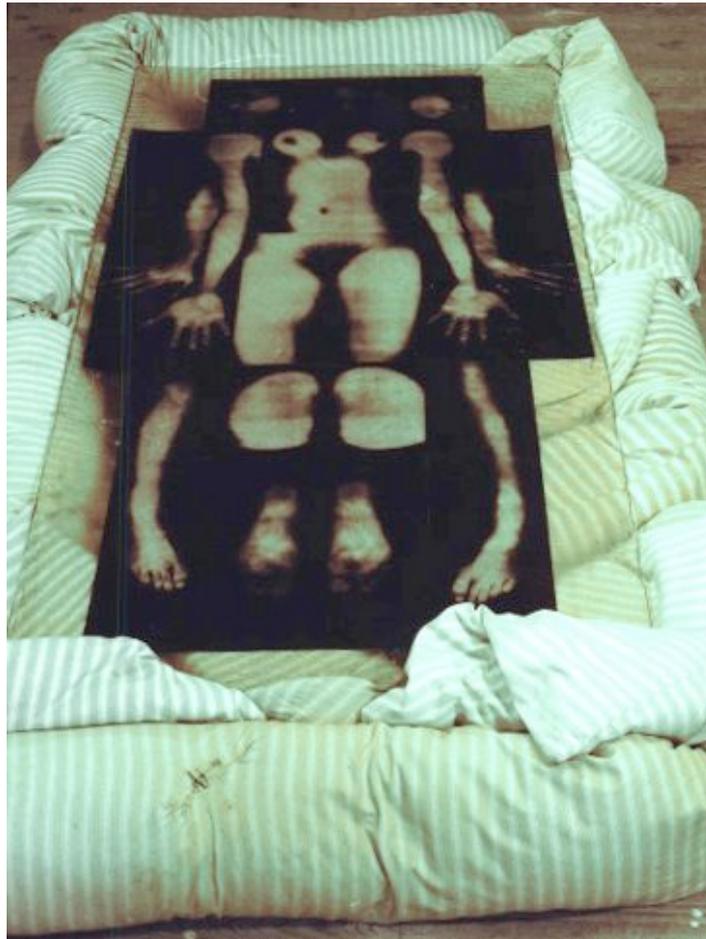
Enfin j'ai réalisé *Ma plaque tombale* dans le cadre d'une exposition que j'organisais. Son intitulé *Faire son deuil* impliquait que les œuvres exposées représentaient l'aboutissement d'un processus de détachement d'une perte individuelle. Il s'agissait pour moi d'accepter l'idée de ma propre mort sans effroi, de pouvoir la regarder en face.



\* Ludwig Zehnder  
*Radiographie d'un  
corps humain*, août  
1896.  
Montage de neuf  
films.

*Ma plaque tombale* offre une vision du corps fragmentée, descriptive de ses différents aspects avec un souci quasi scientifique (dessus, dessous, sur le côté), une image recomposée qui peut évoquer un montage radiographique<sup>\*15</sup>. Cette description opère une objectivation de ce corps dont on découvre la symétrie, la conformité, dont on peut observer les détails les plus intimes. C'est une image très froide qui accentue son aspect matériel, transforme la vision et crée ainsi une distanciation. Les photocopies sont incluses dans une plaque de résine qui assure leur conservation, les cristallise, et dénonce ainsi leur nature périssable.

La *plaque tombale* nous parle du fait de prendre une image de soi comme un moyen d'envisager sa désagrégation, grâce à la dissociation du sujet de son image. Et elle nous parle de la photographie en général, dans son rôle de témoignage, de preuve, dans sa fonction de mémoire<sup>16</sup> et parfois même de substitut (on peut embrasser une photographie, ou lui parler lorsque l'original est absent). Son principe est ambivalent : elle est à la fois une arme contre la perte, et une manifestation de ce qui n'est plus et qui n'a été qu'un bref instant. Elle conserve et en même temps nous parle de l'éphémère : elle oppose une



Déc.97  
Photocopies, résine polyester, traversins  
2m10 × 1m × 0,25 m

## Ma plaque tombale

*Ma plaque tombale* répond au besoin de faire face à l'idée de sa propre mort, génératrice d'angoisse.

Par l'image, elle permet de se dissocier et d'affirmer son appartenance au monde des vivants.

Elle offre une représentation de la mort et un ancrage spatial : à la fois une image et un lieu.

Elle la concrétise, permet de la regarder à distance et ainsi de la rendre intelligible.

résistance à la disparition de toute chose, et en même temps permet d'en faire le constat.

Actuellement, *Ma plaque tombale* repose sur un tapis de traversins vétustes, chacun d'eux évoquant l'existence d'un inconnu, le vieillissement et la disparition.

Malgré l'évocation forte (mais non exclusive) de la mort à travers ces différents travaux, il ne s'agit pas pour autant de se complaire dans la morbidité, mais bien au contraire de chercher à jouir de la vie dont la mort est une condition<sup>17</sup>.

L'amant : Les contrastes de cet ordre sont assez constants dans ton travail : entre vie et mort, abject et sublime, dérision et gravité, naïveté et stratégie, gaieté et austérité... Mais particulièrement dans la couture sous la peau à la fois inquiétante et inoffensive.

C'est très sensible dans les vidéos. Dans un premier temps, l'image est tellement forte que le spectateur t'accompagne dans chacun de tes gestes de manière totalement associée. Et à chaque fois que l'aiguille transperce la peau, il en éprouve de la douleur. Puis l'impact surmonté, dans la durée, les petites musiques pour enfants, la répétition, la régularité et l'assurance de ton geste le rassurent, il s'en détache et finalement le perçoit dans toute sa légèreté comme un passe temps futile.

L.B : Cette activité est tout à fait caractéristique des enjeux de mon travail. J'ai beaucoup écrit sur ce qu'elle traduisait de mon rapport au monde, aux autres, sur ses différents niveaux de symbolique, ce qui m'a amené à des problématiques différentes, philosophiques, psychologiques... C'est une activité de méditation qui m'a permis de mieux me connaître, et m'a amené à sortir du repli sur soi des activités

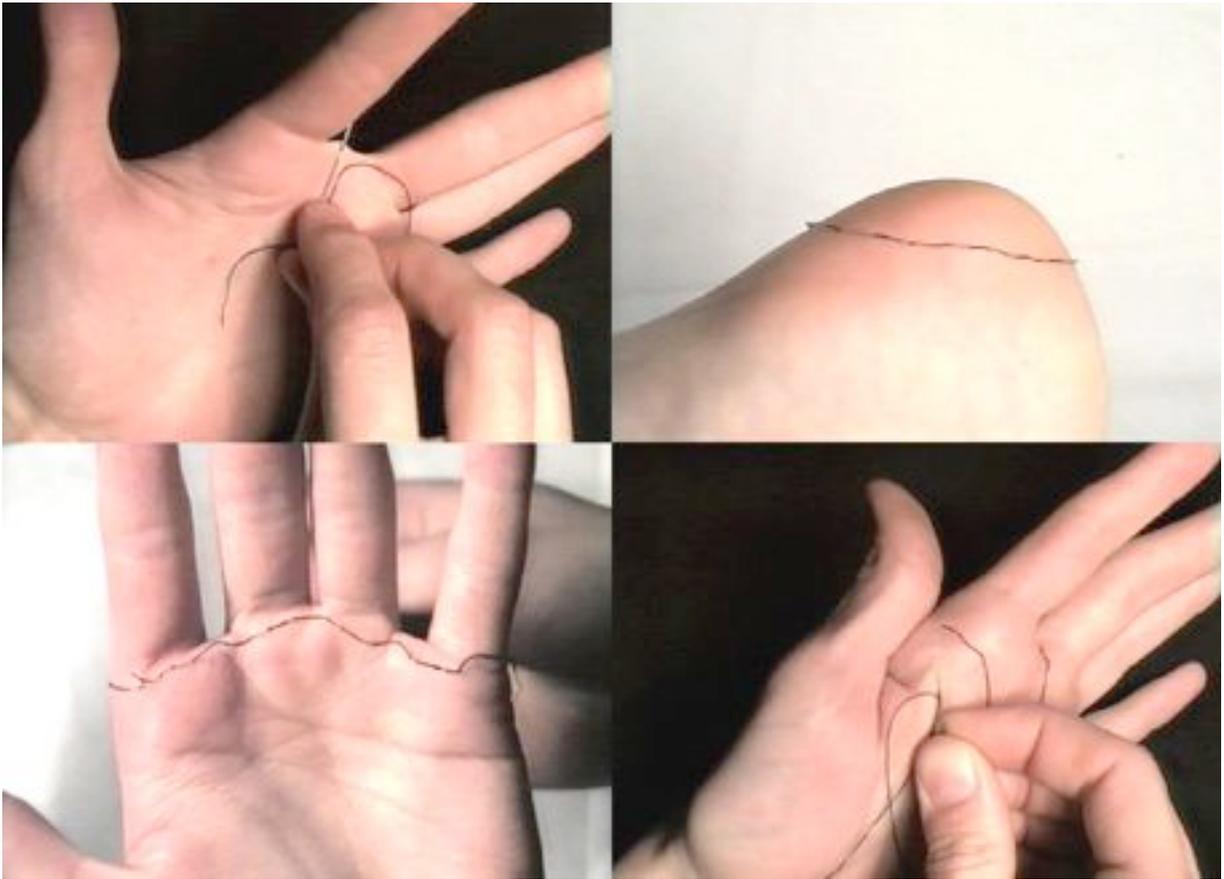
### Les limites

corporelles, pour m'orienter progressivement vers la communication.

On y retrouve l'observation des cycles du corps et leur utilisation comme dans les activités précédentes. La peau se renouvelle sans cesse de l'intérieur vers l'extérieur, et elle est particulièrement épaisse aux endroits les plus exposés au contact, comme la paume des mains et les plantes de pieds. Il s'agit de pénétrer dans cette couche superficielle de peau, intermédiaire entre le dedans et le dehors, défensive, sans aller au-delà. Cette exploration demande une écoute des sens qui renseignent sur la limite au-delà de laquelle cela devient douloureux et donc pas souhaitable. Cette activité est une sorte de rituel pratiqué pour découvrir et renforcer la conscience des limites de son corps, leur variation, le rôle de cette enveloppe, frontière et territoire à la fois, qui nous empêche de voir à l'intérieur, et nous retient de fusionner dans d'autres corps.

De la même manière que dans mes activités précédentes, le geste est simple et répété jusqu'à ce qu'il soit intégré, exécuté de manière presque instinctive (comme pour apprendre à conduire, à se laver les dents, à faire un gâteau...). Ainsi ces activités sont conçues sur le modèle de nos activités du quotidien. Elles sont aussi très proches d'un artisanat rudimentaire, celui que tout le monde pratique pour lui-même, pour décorer sa maison par exemple, et qui ne prétend à aucune virtuosité .

En même temps les images issues de la couture sous la peau ont un caractère inquiétant, il est vrai. Voir l'aiguille qui transperce la peau dans les vidéos, même si cela n'est pas douloureux, évoque une violation de l'intégrité du corps, et en cela provoque un réflexe de rejet. Les photocopies des mains cousues prises comme constat d'achèvement, comme on photographie un ouvrage terminé pour en garder la trace dans son album (mes canevas),



*Construire sa maison*, déc. 97  
Vidéo, 4', support Bétacam

## Coudre sous la peau

Plusieurs vidéos sont produites à partir de la couture sous la peau :

- *Construire sa maison*, une monobande qui décrit la couture des lignes de la main, au rythme de l'histoire des trois petits cochons.

- *Se coudre dans la main*, une exploration en temps réel de la surface interne de la main, accompagnée d'un collage de 45tr manipulés, de musiques et petites histoires pour enfants, montrée en vidéo-installation.

Ces deux dernières présentent cette activité comme une réactualisation d'expériences intimes de l'enfance telles que décoller délicatement la croûte de son genou.

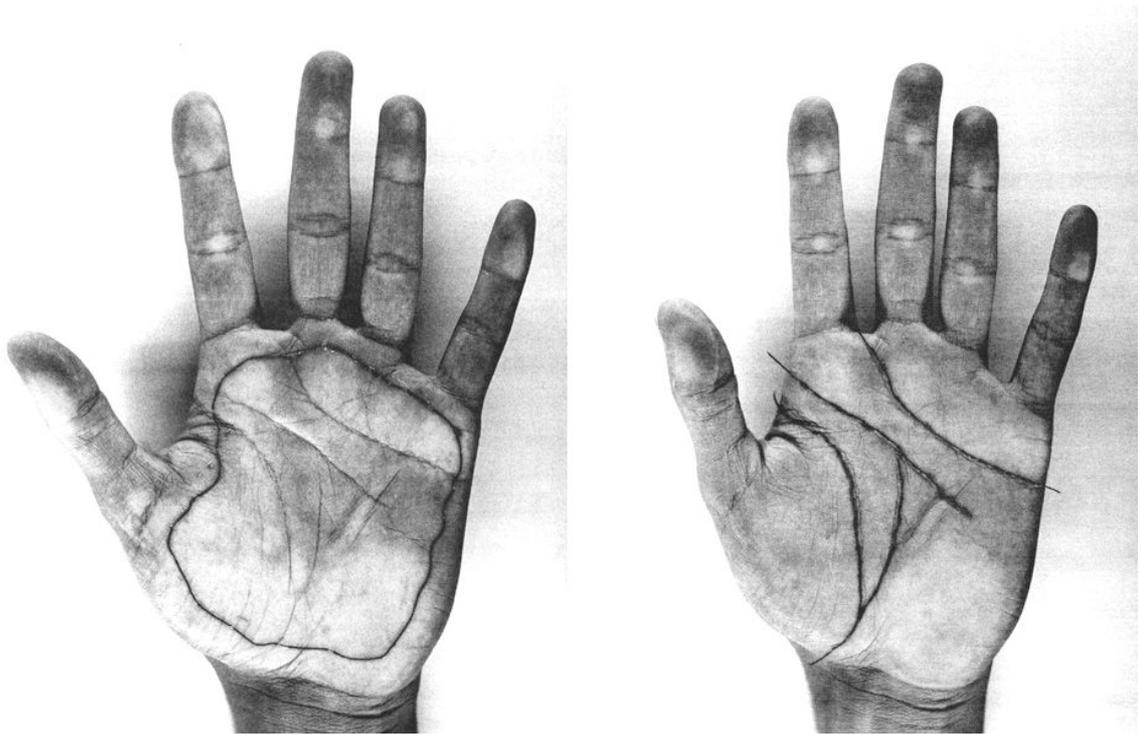
- Et une installation vidéo composée d'une succession silencieuse de différentes expériences de couture dans les mains ou sous les pieds, mettant l'accent sur l'aspect répétitif de cette activité, une sorte de manie un peu autiste.

ramènent la peau à sa seule qualité de tissu mort, qui va disparaître. Elles rappèlent aussi des pratiques relevant d'une pathologie qui entraînent un malaise lié à une incompréhension de leur motivation.

Un art de  
fille

L'amant : Il y a beaucoup de données de ton travail qui rappellent des pratiques que l'on qualifie de féministes. Entre autre dans la construction d'une image du corps féminin (le tien), en réaction aux stéréotypes de la publicité qui utilise le corps de la femme comme sex-symbol au moyen duquel on stimule le désir de consommation, ou encore dans l'utilisation ironique d'activités comme la couture habituellement réservée aux femmes.

L.B : Je me suis penchée sur la question, et j'avouerais qu'elle est complexe. Reconnaître une dimension féministe à son travail, c'est risquer de se retrouver illico presto parquée dans un ghetto : un art de femme ne peut prétendre à l'universalité. Le féminisme est perçu comme quelque chose de douteux (comme toutes les idéologies d'ailleurs), considéré avec beaucoup de méfiance par les hommes comme par les femmes. Il évoque pour moi un certain ton revanchard à l'égard du genre masculin qui ne me correspond absolument pas. Je ne peux pas non plus prétendre à un engagement politique à travers mon travail. Mais je me sens en partie héritière des principes artistiques revendiqués par les féministes dans les années soixante dix (énoncés par Laura Cottingham)<sup>18</sup> comme de ceux de l'art corporel ou de l'art sociologique, à la même époque. Le féminisme a encouragé les artistes femmes à chercher à reconquérir leur propre image et à découvrir de nouvelles stratégies et pratiques artistiques susceptibles de sauver la femme et son image de la position avilie qui lui était réservée<sup>19</sup>. Il s'agit bien pour moi d'assumer ma



*Faire le tour de la paume de la main,  
coudre les lignes de la main, août 97  
photocopies*

Entourer l'empreinte du pouce  
Tracer la ligne à la base des doigts  
Coudre le bout des doigts entre eux  
Relier les plis des doigts  
Coudre les doigts à la main  
Coudre la main avec le pied  
Entourer l'empreinte du gros orteil  
Tracer une ligne qui coupe le talon  
Coudre les pieds entre eux  
Entourer l'empreinte de l'articulation à la base du gros orteil  
Souligner l'empreinte cousue  
Coudre le bord des ongles des orteils  
Coudre les orteils entre eux  
Tracer la ligne à la base des orteils  
Coudre un axe sous le pied  
Tracer une courbe sous le pied  
Tracer le territoire des lignes du pied

féminité au sein de mon travail et non de la refouler, dans la mesure où celui-ci me permet de construire mon identité. De cette manière, je fais émerger des aspects de cette féminité que nous avons encore du mal à regarder, et je rejette certaines images qui déterminent notre vision du féminin, comme du masculin, pour permettre l'affirmation de la singularité.

J'ai en commun avec certaines de ces pratiques une forme de dérision, une remise en question des déterminismes : se moquer de soi, de l'éducation que l'on a reçue, des modèles qui nous forment... Comme beaucoup d'artistes femmes aujourd'hui, même si mon identité sexuelle est très présente dans mon travail, ma réflexion s'étend au delà de cette distinction seule. Je pense à Nancy Burson, par exemple, qui après avoir déformé des portraits d'hommes et de femmes au moyen de la retouche numérique (renversant le processus de perfectionnement de l'humain par les nouvelles technologies, pour mettre en avant la monstruosité), photographie les visages de personnes atteintes de cancer ou d'une anomalie faciale<sup>20</sup>. Alors qu'Inez van Lamsweerde met l'accent sur la domination des fantasmes masculins à travers ses manipulations digitales de corps auxquels elle supprime ou rajoute des détails, Nancy Burson nous parle de l'humain dans sa globalité. Sa recherche « se déroule plutôt dans un espace androgyne où domine l'interaction des sexes. Il ne se réclame pas d'une spécificité féminine revendiquée quelle qu'elle soit. »<sup>21</sup> Ma position n'est pas tout à fait similaire dans la mesure où je m'inscris davantage dans le prolongement des attentes du féminisme qui était « que les femmes ne soient plus dites par d'autres, mais disantes. »<sup>22</sup>

A partir de là, je me reconnais davantage dans le travail d'Annette Messenger que dans celui de Gina Pane avec qui pourtant, d'après les écrits de François Pluchart, je partage un certain nombre

d'objectifs<sup>23</sup>. Mais la pesanteur du langage de ses performances, le pathos de la douleur et son rapport au sacrifice me rebutent totalement. Je me retrouve bien plus dans l'humour et à la fois la cruauté avec lesquels Annette Messenger expose le corps et l'identité féminine en s'appropriant des "trucs de bonne femme", des manies, en découpant les magazines, le corps en petits bouts..., à travers ses séries pour lesquelles elle change d'identité (*Annette Messenger femme pratique, Annette Messenger artiste, collectionneuse, truqueuse, bricoleuse, colporteuse, ...* ses "titres de noblesses"<sup>24</sup>), ses références au monde de l'enfance, aux effigies primitives, aux clichés,...

### Une pratique sociologique

L'amant : Avec *L'hygiène corporelle*, sous-titrée *pour une anthropologie de l'homme moderne* tu mets en place une pratique plus sociologique qui peut rappeler celle de Michel Journiac, lorsque il se photographie, travesti, mimant les moments types de *24 heures de la vie d'une femme ordinaire*.

L.B : En effet, ce travail est très proche de l'œuvre de Michel Journiac qui, en utilisant le travestissement pour parodier les clichés des magazines féminins, exerce une critique des modèles sociaux (la femme au foyer, le mari,...), ces identités prêt-à-porter qu'il refuse d'adopter, ces normes responsable de l'intolérance face aux différences, de l'exclusion qu'il a vécu en tant qu'homosexuel<sup>25</sup>.

Ici ce qui est mis en évidence, une fois encore, c'est la manière dont nous effaçons notre nature organique en exécutant quotidiennement un ensemble de rituels pour maintenir notre corps "comme neuf" (la chasse au "sale" : les odeurs, les poils, les points noirs, les nœuds dans les cheveux...);



*L'hygiène corporelle :  
pour une anthropologie de l'homme moderne, avril 98  
vidéo 12', support Bétacam*

une réactualisation des propos d'Artaud, dans *Pour en finir avec le Jugement de Dieu*, lorsqu'il dénonce un « certain nombre de saletés sociales », avec pour projet de travailler au deuil progressif de l'interdit et du refoulé de la vie organique<sup>26</sup>.

Cette vidéo serait une sorte de document (fictif) pouvant faire l'objet d'une analyse sociologique autour de l'hygiène quotidienne d'un individu quelconque, ayant parfaitement intégré une éducation caractéristique de notre société occidentale industrielle. On peut y observer des comportements types, voire complètement stéréotypés par la quantité d'images, notamment publicitaires, qui les reproduisent, la ritualisation des différentes étapes (leur chronologie, leur durée, leurs instruments particuliers, leur lieu...), afin d'en comprendre le sens, la raison première puis sous-jacente : les principes pratiques, médicaux, moraux, esthétiques,...

Ce travail est à situer dans ce contexte de l'illusion actuelle d'un corps libéré, dont je parlais tout à l'heure, qui était justement recherché par les artistes corporels tels que Journiac à travers leurs interventions, mais auquel nous ne sommes pas parvenus, au contraire. Le développement de la consommation des produits consacrés à l'hygiène ( qui paradoxalement polluent notre environnement, et dont les déchets envahissent les plages : déodorants, couches culottes, tampons, bidons divers, flacons de shampoing, tubes de crème, gants de caoutchouc, éponges,...), la standardisation des aménagements, le nombre d'accessoires spécifiques et de produits pour maintenir notre corps et son environnement propre et beau, nous montrent que nous n'avons fait que renforcer le conditionnement de notre corps, plus particulièrement dans sa plus grande intimité, la plus douteuse aussi (l'hygiène étant reconnue comme une nécessité universelle, elle est incontestable) et par là même, ancrer plus profondément

encore dans l'inconscient les valeurs que ces pratiques illustrent. L'hygiène corporelle est, comme le langage, un ensemble d'automatismes qu'il est nécessaire d'acquérir pour être reconnu comme un individu sociable, voire comme un être humain. Et si nous sommes parvenus à lever certaines conventions dans notre relation à l'autre, la relation à soi est plus délicate, car c'est avec notre propre corps que nous entretenons de la méfiance<sup>27</sup>.

L'importance du cadre médical, la peur des maladies (comme le SIDA...) fait que nous nous surveillons avec d'autant plus d'attention que nous ne pouvons plus ignorer le danger. Comment peut-on parler même de libération sexuelle à l'heure où le SIDA rétablit une forme de punition de la sexualité illégitime ? A l'heure où tout doit demeurer hygiénique et plus particulièrement notre vécu le plus intime ? Nous avons peur du corps des autres (et ceux qui y résistent ne tardent pas à être culpabilisés : « Quoi, tu n'as pas pris de précautions ? »), mais surtout, peur de notre propre corps que l'on sent exposé et vulnérable.

La vidéo rend compte de cette observation en intégrant aux séquences des petites phrases types qui peuvent nous rappeler l'éducation des parents, comme les conseils médicaux, les messages publicitaires, les notices d'emploi, les codes de bienséances... autant de sources d'information qui déterminent nos comportements. L'insertion de ces phrases produit un effet humoristique lié à leur décontextualisation, au décalage entre leur légèreté et la lourdeur du sens qu'elles véhiculent.

L'amant : L'hygiène corporelle serait une sorte de constat d'échec des pratiques artistiques engagées dans un processus de déconditionnement, dans les années soixante-dix ?

## L'hygiène corporelle

Bien essuyer la bouche après manger

Tirer la chasse d'eau, fermer le couvercle

Bien frotter les parties odorantes

Au deuxième lavage, attendre avant de rincer

Pour rester fraîche toute la journée

3 minutes de brossage minimum

Contre les boutons et les points noirs

Pour une peau douce et lisse

Des vêtements propres et repassés

Surtout gardez votre naturel

De l'intime  
au social

L.B : Disons qu'il s'agit, d'un côté, d'un retour des préoccupations qui ont émergées à cette époque et qui se retrouvent, après une période d'exaltation que je n'ai pas vécue, de nouveau très actuelles en raison du désenchantement généralisé. Cette évolution est tout à fait visible dans le vidéogramme de Nan Goldin qui retrace son parcours photographique et une période de la vie de ses sujets, à travers laquelle on perçoit clairement la rupture qui a lieu dans les années quatre-vingt entre un moment d'euphorie libératrice et une angoissante omniprésence de la mort liée au développement du SIDA. Ce sont les minorités, les marginaux de nos sociétés qui sont le plus touchés par cette régression de l'exaltation du corps et des désirs, qui suit la libération sexuelle et les conquêtes sociales comme le droit à l'avortement et la pilule, vers un rapport méfiant qui demande de renforcer une surveillance du corps, un suivi médical systématique, de fixer de nouvelles règles.

L'amant : Quel est ton projet artistique avec cette vidéo ?

L.B : Dans le prolongement de mes activités précédentes qui s'inscrivaient dans le quotidien, au sein du rapport trouble que nous entretenons avec notre propre corps, il s'agit ici de mettre en question nos automatismes pour mieux comprendre leur raison d'être afin de mieux nous connaître, de faire l'expérience de notre cohérence. Mon projet se rapproche beaucoup de ce qu'Allan Kaprow écrit, entre autre, à propos d'une pratique qui consistait à se brosser les dents attentivement pendant deux semaines : « Ce fut une façon d'ouvrir les yeux sur mon intimité et sur mon humanité.[...] Cela a donné des couleurs aux images que je me fais du monde et influencé la façon dont je m'y prenais avec les images des autres.[...] Performer intentionnellement la vie

quotidienne crée inévitablement de curieux genres de prises de conscience.[...] Vous faites l'expérience directe de ce que vous savez déjà en théorie : que la conscience transforme le monde, que les choses naturelles ne semblent plus naturelles une fois que vous y faites attention et vice versa. »<sup>28</sup>

Avec cette vidéo j'utilise plus directement l'observation de données sociologiques, mais de la même manière que mes activités précédentes la recherche est orientée vers une connaissance de soi qui permettra une transformation peut-être très intérieure.

Il s'agit de réfléchir sur une forme de travestissement social qui représente la normalité : une image de l'homme moderne moyen.

L'amant : Si dans tes activités précédentes ton propos se porte sur « comment est-ce que notre intimité s'expose au monde ? », avec le projet peut-être de le transformer, ici tu pose la question « comment est-ce que le monde imprime notre intimité ? », et ton projet serait de permettre un constat du lien permanent que nous avons avec lui. Quelle peut être la conséquence d'un tel constat ?

L.B : Il permet une prise de conscience du fait que notre corps est un microcosme où se traduisent toutes les mutations de notre société, toutes ses contradictions, ses manques, et notre vie quotidienne le lieu où nous entretenons ses modèles, où nous participons à son mouvement à travers la décision (ou non-décision) de consommer ou de ne pas consommer. C'est dans les participations de la vie quotidienne que nous exerçons notre individualisme.

L'amant : Si l'on considère l'ensemble de ces travaux, c'est une relation de soi à soi qui est construite. Et même si le monde est

présent dans la vision que l'on a de soi, l'autre est plutôt exclu de cette sphère intime, c'est dans un certain repli sur soi que ce travail peut s'effectuer.

L.B : En effet, dans un premier temps, il y a dans mes activités une forme d'autisme : la toilette, l'excrétion, la menstruation, le passe-temps, la peur de la mort sont des moments de vie intime, où l'on est seul avec soi-même, où les autres n'ont pas de place, mais où nos relations sociales se jouent, où nous nous y préparons, où nous définissons nos limites, ce qui nous différencie, et où nous choisissons la place que nous donnons à l'autre. L'intime est ce qui nous fonde, ce qui rend possible les relations sociales.

Mes activités effectuent un passage de l'intime au social. Elles permettent de sortir de l'isolement par l'affirmation de ce qui lie notre corps à celui des autres et au monde, c'est à dire notre nature organique. Ce qui fait que notre corps est un peu celui des autres, et vice versa<sup>29</sup>, que nous pouvons nous reconnaître à travers chacun des êtres vivants, que nous sommes touchés par la destruction des différentes formes de vie<sup>30</sup>.

Je pourrais reprendre à propos de mon travail, une définition de l'art corporel de François Pluchart : il « s'intéresse à la matérialité du corps, donc à la vie et aux manières d'en faire le meilleur usage possible. C'est à ce niveau qu'il interroge les déterminismes collectifs, les institutions, les codes, les mythes et les rituels, qu'ils soient familiaux, professionnels, sociaux, ludiques, religieux, biologiques ou psychanalytiques. »<sup>31</sup>

[...]

---

<sup>1</sup> « L'emploi d'excréments humains dans le domaine de l'acte conscient est, de tous nos tabous, le plus ardu à transgresser [...] Il est d'ailleurs significatif de constater que l'un des premiers créateurs à employer sciemment ce matériau le fit dans le cadre d'un internement psychiatrique. » Jim Roudier in *Excréments, Documents sur l'art n°3*, juin 93, p 23

<sup>2</sup> « Mary, chaque fois qu'elle se sentait angoissée et tendue, allait aux toilettes, prenait sa merde et la pétrissait pour en faire de petites figurines. C'était sa façon à elle de faire des bébés et cette pratique nous donne une indication sur la source de son angoisse et de son sens du « mal ». [...] Ce n'est pas une mauvaise façon d'apprendre la sculpture. » Joseph Berke, in *Mary Barnes un voyage à travers la folie*, p 298

<sup>3</sup> « Elles prétendent ouvertement cacher leurs menstrues qu'elles qualifient de « sales » ou « répugnantes ». Néanmoins , elles s'arrangent pour que chacun sache qu'elles ont leurs règles ; elles en parlent sans cesse et exhibent ostensiblement leurs serviettes hygiéniques . [...] Fascinées par la menstruation, elles ne peuvent s'en détacher et [...] ne se résolvent pas à jeter leurs tampons hygiéniques souillés mais les gardent comme s'ils attestaient leur pouvoir secret.» Bruno Bettelheim, in *Les blessures symboliques*, p31 et 32

<sup>4</sup> « certains rites d'initiation proviennent, vraisemblablement, de tentatives faites par l'adolescent pour maîtriser son envie de l'autre sexe, ou pour s'adapter au rôle social prescrit au sien propre et renoncer aux plaisirs pré-génitaux et infantiles. » Bruno Bettelheim, in *Les blessures symboliques*, p 23

<sup>5</sup> « Il y a dans le sang de la procréation un principe vital dont l'écoulement en pure perte est un scandale en soi. » Angelica Pabst in *Dans les règles de l'art*, catalogue *Féminin Masculin*, centre Georges Pompidou, p 353

<sup>6</sup> « le chirurgien travaillant sur son matériel (c'est ainsi que le patient est désigné dans ses manuels) » Patrick Baudry, *Le corps extrême*, p 37

<sup>7</sup> « Le sang qui résulte [...] des cycles menstruels est le pire des poisons : maints rituels prescrivent ainsi l'isolement des femmes pendant la période des règles, isolement assorti de toutes sortes de restrictions [...] Faute de précautions, c'est en effet l'ordre du monde lui-même qui pourrait pâtir de ce trouble féminin. [...] Comme souvent lorsque la connaissance rationnelle a détruit un mythe ou un rituel sans le remplacer, le trouble n'est pas mis en forme, il est nié.» *idem*, p 353

<sup>8</sup> « Morve au nez, petit bout de salade entre les incisives, ongles « en deuil », [...] bruits douteux, relents suspects : tous ces petits signes d'une mauvaise nature organisent un rapport méfiant à l'autre et à son corps, en ce qu'il ne cesse de témoigner de la violence d'une nature imparfaite, d'une mort qui ne cesse de s'affirmer de son dedans. Toutes les claques qu'il nous faut donner « aux petites

---

mauvaises odeurs » n'ont d'autre origine que le refoulement de la mort elle-même. » Patrick Baudry in *Le corps extrême*, p 29

<sup>9</sup> David Le Breton, in *Anthropologie du corps et modernité*, p13

<sup>10</sup> *idem*, p 99

<sup>11</sup> *idem*, p 161

<sup>12</sup> Ruth Scheps, dans l'introduction de *La Fabrication de la mort*, recueil d'interviews diffusées sur France Culture, dirigée par elle-même, p 9

« j'ai mené tous les entretiens qui suivent pour dire [...] qu'à refuser de penser la mort, on s'empêche de comprendre la vie, et qu'il est vain de se détourner du phénomène qui nous circonscrit et nous définit en tant qu'êtres vivants, qui nous achève et nous accomplit en tant qu'êtres humains.

C'est que la mort est l'ennemie par excellence : en frappant autour de nous, elle ébranle chaque fois davantage notre certitude première d'être immortels ; elle nous murmure que la vie ne s'arrête pas avec nous (comment est-ce possible ?) mais poursuit ses métamorphoses, indifférente à notre sort posthume. [...] »

<sup>13</sup> « Il s'agit de la marquer (la mort) par l'absence, donc de la dissimuler : tout ce qui peut représenter la mort et en révéler les aspects concrets (surtout la décomposition) est euphémisé, mis de côté, effacé, et devient tabou. » André Burguière, in *La fabrication de la mort*, Histoire d'une peur, p 36

<sup>14</sup> in *Le corps photographié*, de John Pultz et Anne de Mondenard, p136 Archétypes (1950-1990)

<sup>15</sup> *idem*, p 34

<sup>16</sup> Au XIXe siècle, « les photographies de corps morts exercèrent une réelle fascination. Elles répondaient à la pratique, alors répandue, des masques mortuaires. De nombreux photographes [...] pratiquaient couramment le portrait après décès. Ils se déplaçaient à domicile pour fixer une image du mort, ultime souvenir pour ses proches. La photographie, par son caractère mécanique, apparaissait comme une preuve irréfutable du décès. » *idem*, p 34

<sup>17</sup> « Il s'agit de montrer la mort pour signifier la beauté vie. De rappeler sa brièveté pour en souligner le caractère précieux. C'est l'amour de la vie qui est au principe de ce rappel de la mort. » Patrick Baudry in *Le corps extrême*, p 25

<sup>18</sup> « Parmi les tendances dominantes qui se sont développées au sein du mouvement d'esthétique féministe, tel qu'il s'exprimait dans les œuvres américaines et européennes associées au mouvement de libération des femmes dans les années 70, citons en particulier celles qui sont attachées à :  
- transformer les représentations de l'image de la femme [...] ;

- 
- critiquer l'hégémonie de la peinture et de la sculpture, en donnant la priorité aux formes et aux médias nouveaux comme le spectacle et la vidéo ;
  - insérer dans les postulats universalistes la subjectivité et le vécu au féminin ;
  - brouiller les frontières établies par le modernisme entre l'art et la vie en société [...]
  - remettre en question la division traditionnelle entre l'intellectualisme de l'art et la nature prosaïque de l'artisanat, notamment par une réévaluation des "arts domestiques" codés au féminin, comme la broderie, le tissage ou la couture ;
  - donner la priorité à l'univers autobiographique en tant que source appropriée de la culture visuelle ;
  - développer des stratégies nouvelles de visualisation de la sexualité ; [...]
  - introduire des aspects culturellement dégradés du vécu au féminin – habillement, menstruations, travaux de ménages, [...] – en tant que support de l'art. »
- Laura Cottingham in *Vraiment féminisme et art*, catalogue du Magasin – Centre d'art contemporain de Grenoble, p 57

<sup>19</sup> Laura Cottingham in *Are you experienced ? Le féminisme, l'art, et le corps politique*, L'art au corps, p 328

<sup>20</sup> *The 90's : A Family of Man ?* images de l'homme dans l'art contemporain, catalogue du Casino Luxembourg, p 69-70

<sup>21</sup> Rosi Huhn à propos d'Hélène Hourmat, in *Des femmes artistes contemporaines et la folie de la raison : un passage à l'autre*, in *Féminisme, Art, et Histoire de l'art*, p 95

<sup>22</sup> « Toute artiste femme est féministe, indépendamment des motifs qui l'inspirent et qu'elle revendique ou des formes d'expression qu'elle adopte [...] parce qu'elle introduit sa trace dans l'univers des signes, [...] fait en sorte que les femmes ne soient plus dites par d'autres qu'elles mais disantes, qu'elles ne soient plus vues par d'autres mais voyantes. » Françoise Collin in *Visibilité et représentation, Vraiment, féminisme et art*, p 32

« Ce dont il s'agit pour nous, c'est de créer des féminités subjectives, d'inventer de nouvelles féminités, qui n'apparaissent plus comme des contraintes ni comme des modèles préétablis, voilà ou est l'enjeu. » Armelle Leturq in *Transmission, transition, féminisme et art en France, 1970-1997, idem*, p 54

<sup>23</sup> « Ayant démantelé le tabou du corps, elle pouvait insister d'autant plus clairement sur la spécificité biologique de l'individu, se montrer telle qu'elle est dans sa singularité féminine, avec ses règles, son sang, ses virtualités d'enfantement et, à travers la pratique d'une constante auto-analyse, faire prendre conscience de soi, des motivations de nos comportements et de la part des automatismes sociaux, qu'il faut tous réexaminer. » François Pluchart in *L'art corporel*, collection mise au point sur l'art actuel, Limage2 /Alin Avila, p 31

---

<sup>24</sup> Entretien entre Annette Messenger et Bernard Marcadé in *Annette Messenger comédie tragédie 1971 1989*, p 114

<sup>25</sup> « On pourrait dire que ses travestissements et ses poses outrées manifestent, sur le mode parodique, une révolte contre cette fatalité résumée par la célèbre formule de Proust et selon laquelle notre «personnalité sociale est une création de la pensée des autres».[...] Ils sont autant d'échappatoires, procurant, qui plus est, la distance de l'humour. » Catherine Millet in *L'espace du corps, L'art au corps*, p 183-184

<sup>26</sup> Philippe Vergne in *En corps !, L'art au corps*, p 20 et 23

<sup>27</sup> « Ce que l'hygiénisme institue comme mise à distance d'autrui ne se limite pas qu'à la logique de protection de soi contre un monde hostile, contre d'autres corps possiblement contaminants. C'est «l'autre en moi», «ce corps que je suis» qui devient la principale menace. » Patrick Baudry in *Le corps extrême*, p 28

<sup>28</sup> Allan Kaprow in *L'art et la vie confondus*, p 261, 222, 225

<sup>29</sup> « Pour moi, avec l'autre , on a au moins en partage un corps avec lequel on vit, qui mange et qui souffre. Mon corps est un peu le corps des autres, et le corps des autres est un peu le mien, il n'y a pas de rupture.» Michel Journiac, extrait de l'entretien avec Sylviane Gouirand, in *L'art au corps*, p 198  
Gina pane exprime également dans plusieurs entretiens cette identification de son corps à celui des autres, ainsi qu'aux éléments de la nature : la terre qu'elle protège avec son corps, les pierres qu'elle déplace de l'ombre à la lumière...

<sup>30</sup> « Le corps périssable est solidaire de la nature menacée.» Catherine Millet in *L'espace du corps, L'art au corps*, p 179

<sup>31</sup> François Pluchart in *L'art Corporel*, p 46

« Ce rattachement du corps à l'espace social s'est effectué sous la pression de différents impératifs et selon différentes modalités. Le plus évident des impératifs était bien sûr celui d'échapper à l'enfermement en soi-même. »<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Catherine Millet in *L'espace du corps*, L'Art au corps, p 183

9  
— Que votre oui soit oui, votre non, non

Extrait du cahier de français de Lise Hervé, 14 octobre 1953

# Le social

[...]

Le critique : Vous amorcez un travail dans le cadre social qui débute avec *le journal d'un mois dans l'entreprise* en août 97.

Qu'est-ce qui vous a amené à mettre en place ce type d'activité ?

L.B : C'est le besoin de m'adapter à une situation de travail vécue comme aliénante lors d'une expérience l'année précédente. Il me

fallait m'insérer dans un tissu de relations sociales, les relations entre collègues, afin de n'être pas mise à l'écart, de ne pas souffrir d'isolement, sans pour autant perdre mon identité.

Une  
stratégie  
d'intégration

Pour simplifier, le journal était ma stratégie d'intégration.

Son rôle était de me permettre d'utiliser cette situation aliénante pour renforcer mon identité. L'activité artistique devient un moyen de se préserver face à une forme d'oppression dans la vie quotidienne, et de retourner la situation par le maintien d'une distance critique, condition de l'autonomie.

Le critique : Comment est-ce que le journal a pu jouer ce rôle ?

L.B : Il donnait un sens à ma présence dans ce lieu de travail en utilisant la situation comme matériau d'une pratique artistique critique. L'environnement relationnel devenait ainsi le moteur

d'une activité qui, par un effet miroir, entraînait une mise à distance.

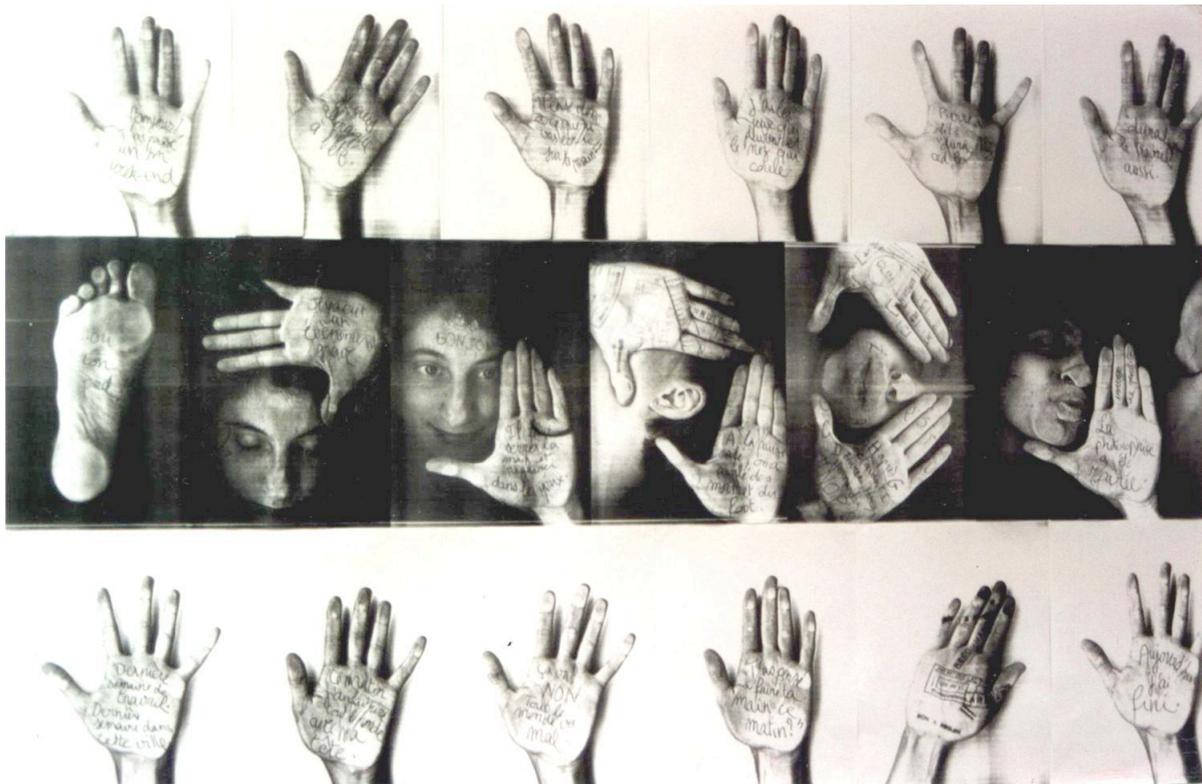
Le critique : La pratique de l'art aurait pour vous une fonction de protection face aux pressions d'un cadre social auquel vous ne vous identifiez pas ?

L.B : Non, il ne s'agit pas de se protéger, mais d'enrichir une situation tout à fait banale en l'utilisant comme lieu d'expérience. Pouvoir répondre aux attentes des autres, sans être réduite à elles seules. La pratique artistique n'a pas pour effet de construire un mur pour me protéger, de me désolidariser, au contraire, elle permet l'adaptation en maintenant un sentiment de liberté.

Dans un premier temps, le journal de photocopies rend compte de la constance des échanges entre les individus, de nature

### L'autonomie

totale et conventionnelle, laissant peu de place à la singularité de chacun. La marge d'affirmation de soi est très limitée, la personne est réduite à la fonction qu'elle doit assurer. Tout est déjà joué à l'avance, chacun n'a plus qu'à être dans son rôle le plus fidèlement possible, et garder pour lui ce qui le définit en dehors de sa tâche. La conformité des échanges exprime le respect des conventions, et limite la nécessité d'engagement de la personne dans une communication décorative qui n'a de sens qu'utilitaire. Mon activité découle de l'angoisse d'une désintégration de la personnalité par cette réduction. Elle me permet d'exercer une forme de résistance tout en restant participante. Elle me donne une position intermédiaire constructive. Du fait qu'elle découle de ma propre initiative, qu'elle réponde à une réflexion sur le monde qui m'est chère et me caractérise, elle contribue ainsi à mon épanouissement, sans pour autant me détourner de ce qui m'est demandé, mais s'étendant



(détail), août 1997  
photocopies

## Le journal d'un mois dans l'entreprise

Cette activité a été effectuée durant un stage d'été dans le service administratif chargé des successions et recouvrements d'une banque, en cours de dissolution.

La photocopieuse se trouvait au centre de la pièce où tout le monde était isolé à son bureau.

Chaque matin en arrivant, je relevais les premiers échanges de la journée entre collègues, écrivais les phrases courtes dans ma main, la photocopiais, et classais les photocopies dans une chemise sur mon bureau.

Je notais aussi les sujets de conversations de la pause café, ou les événements marquant.

Progressivement, les collègues sont intervenus dans mon activité en cherchant avec moi ce que je devais écrire. Enfin ils m'ont tous donné leur portrait photocopié.

Le dernier jour, j'ai affiché le journal dans le couloir du service comme compte rendu de stage.



au-delà de ce qui est attendu de moi.

C'est une stratégie d'évitement plus que de protection : éviter le hors-jeu et éviter l'absorption. C'est la recherche d'une position au sein des autres dans un cadre oppressif comme l'entreprise, qui m'a engagée dans ce type de pratique.

Le critique : Ce qui est intéressant ici, c'est le fait qu'une activité artistique se produise dans un lieu très éloigné, voire hostile aux préoccupations esthétiques, et qu'elle fasse intervenir des individus et des situations totalement étrangers au monde de l'art. Ce qui me questionne maintenant, c'est dans quelle mesure ces personnes interviennent-elles réellement dans le travail et quelles conséquences cela produit-il sur l'environnement ?

L.B : Dans le journal, les collègues interviennent à travers les petites phrases que je reporte chaque jour dans ma main : leurs remarques sur mon apparence, les formules pour me saluer, les sujets de conversation, les événements que nous partageons,...

Le  
relationnel

Au bout de quelques temps, un intérêt s'est développé pour ce que je faisais : d'abord furtivement, certains ont regardé en cachette ce que je classais tous les jours dans la chemise sur mon bureau, enfin ils m'interrogeaient ou me soufflaient ce que je devais écrire, comprenant qu'ils y avaient une place. Mais surtout, l'effet le plus conséquent était que le journal, en augmentant ma réceptivité et ma sociabilité, a entraîné une reconnaissance de l'attention que je portais à chacun et permis des échanges plus intimes et des rapports plus humains. C'est-à-dire un effet désinhibiteur. Certains m'ont fait part de leur passion, de ce qui leur tenaient le plus à cœur, de leurs angoisses, leurs projets, leurs opinions... Le dernier jour, ils m'ont tous donné leur portrait photocopié. L'accrochage du journal dans le couloir du

service a permis de rendre compte des différents évènements qui s'étaient produits entre nous durant le mois, un bilan affectif, une matérialisation des relations humaines.

Les conséquences de ce type d'interventions ne sont pas spectaculaires mais au quotidien elles bouleversent les relations entre les gens, sortis de leur isolement habituel par un élément perturbateur. Les échanges qui ont eu lieu avaient d'autant plus d'importance que ce service allait être dissout, plongeant la plupart de ses employés dans une incertitude angoissante concernant leur devenir. La stabilité sécurisante de l'entreprise était remise en cause, et avec elle leur projet de vie, et nombre de décisions les constituant jusque là.

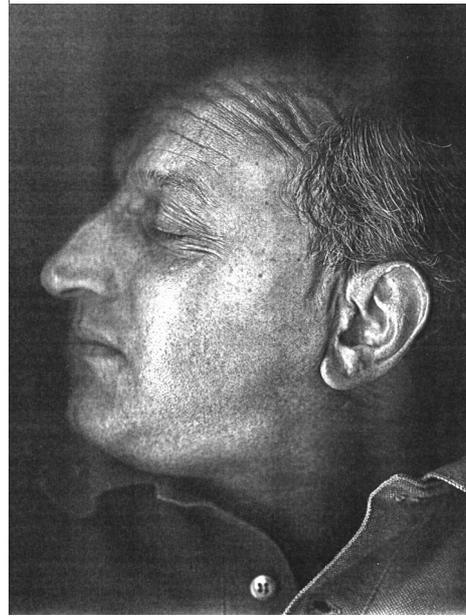
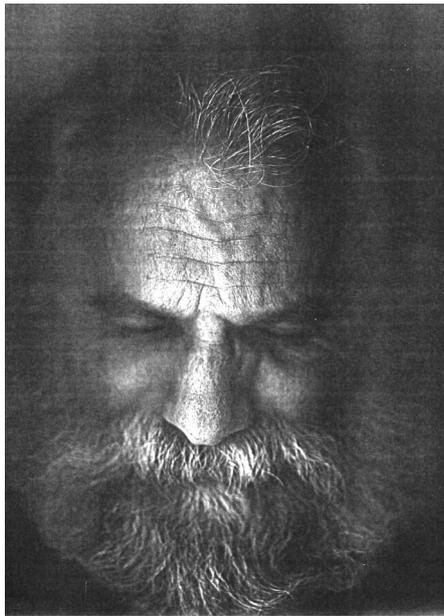
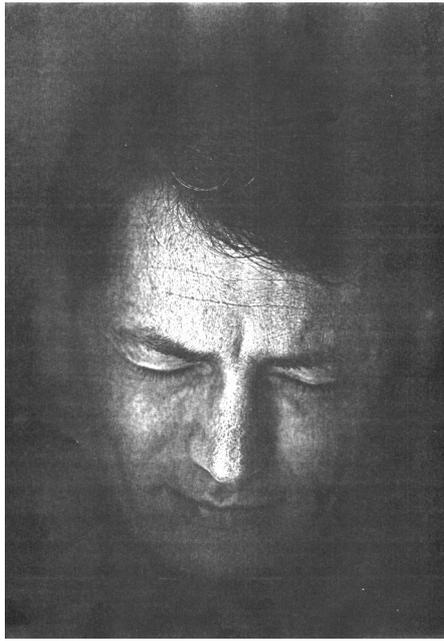
Le critique : L'objectif de cette intervention était donc de débloquent la communication dans un sens plus personnel, plus intime, de remettre en question un ordre social établi pour permettre à ces gens de s'interroger ensemble sur leur situation, autrement dit il était relationnel, c'est cela ?

Cela nous amène à évoquer Nicolas Bourriaud et son « esthétique relationnelle ».

L.B : Oui, je suis assez sensible à sa pensée, mais avant de l'aborder, j'aimerais insister sur le fait que les motivations du journal, avant d'être d'ordre esthétique, sont d'abord liées à un besoin de provoquer une réflexion sur les automatismes sociaux et de résister à la menace de l'autonomie dans nos sociétés de masse. Bruno Bettelheim développe à ce sujet une réflexion très juste, à partir de son expérience dans les camps de concentration allemands, qu'il généralise à toutes les sociétés de masse occidentales, à tendance totalitaire<sup>1</sup>. Il y fait ressortir les effets, entre autre du gigantisme des structures de la société, et parmi

elles de l'entreprise, entraînant, face aux décisions importantes, un sentiment d'impuissance de l'individu. Celui-ci accepte de renoncer à son autonomie en échange d'un sentiment de sécurité que lui procure l'impression de puissance des systèmes auxquels il appartient, et l'illusion que ses intérêts y sont bien défendus. B. Bettelheim y préconise aussi une forme de résistance qui passe par le renforcement des liens affectifs entre les individus et l'expression de notre idéal personnel, et reconnaît que « travail, création artistique, vie familiale et vie sociale ne peuvent plus évoluer séparément. »<sup>2</sup> L'esthétique relationnelle s'inscrit dans cette logique : l'art ne se soucie plus de l'art mais de comment vivre mieux ensemble. Comme l'écrit N. Bourriaud, « l'intersubjectivité [...] devient l'essence même de la pratique artistique, l'espace théorique dans lequel elle se situe. [...] L'œuvre d'art contemporaine représente l'utopie d'une intensification des rapports humains, une tentative pour créer des rapports entre les hommes en dehors des formes relationnelles institutionnalisées. »<sup>3</sup>

Le critique : Ce qui me semble présent dans vos propos comme dans la théorie relationniste, et vous allez pouvoir me dire ce que vous en pensez, ce sont des résurgences conceptuelles de l'art sociologique fondé par Hervé Fischer, Fred Forest, et Jean-Paul Thénot au début des années soixante dix, et ceci a plusieurs niveaux. Par exemple dans une forme de pratique sociologique interventionniste par l'utilisation de faits sociaux comme matériau d'une analyse et d'une production esthétique critique, le recours à la distanciation pour créer des « champs de conscience » et obtenir des changements de comportements, la place laissée à l'imprévisible,...



Photocopies, format A0, janvier 1998

## Mes collègues de bureau

Chaque collègue a réalisé son portrait en photocopie pour mon départ.  
La position contraignante et la peur de la lumière a fait qu'ils ont tous fermé les yeux.  
L'image leur donnait l'air vieux, faisait ressortir des aspects déplaisants de leur visage.  
La photocopie paraissait les avoir dévitalisés.

L.B : La différence majeure entre l'art sociologique et les pratiques d'aujourd'hui, est sa participation active au processus de dématérialisation de l'œuvre. Il s'agissait pour ces artistes de contribuer à une mise en question de l'art, par un travail analytique et critique visant ses institutions et le marché, avec pour projet d'échapper au devenir marchandise de toute production artistique. La notion de comportement se substitue à celle d'œuvre dans cette optique. Valorisant la rationalité des méthodes de la sociologie pour son effet pédagogique.

Le critique : C'est surtout la visée des interventions d'Hervé Fischer et de son *Hygiène de l'art*, lorsqu'il installe des panneaux de douane dans les quartiers des galeries, y poste des vigiles pour monter la garde et contrôler l'identité des visiteurs assimilant la galerie à une banque, pour dénoncer la domination des valeurs culturelles bourgeoises et la marchandisation de l'art. Mais leur propos s'étend au delà de cette problématique. Lorsque Fred Forest intervient dans une maison de retraite avec sa caméra vidéo, accompagné d'un sociologue, et propose aux pensionnaires de réaliser des films sur le sujet de leur choix, il produit une animation qui concerne avant tout les rapports humains entre ces personnes. Il cherche à modifier l'équilibre des systèmes au sein desquels il introduit un élément perturbateur, qui aurait pour effet de révéler leurs contradictions, et ainsi, de les affaiblir, afin d'établir de nouveaux échanges. Ou encore, lorsque Jean-Paul Thénot demande aux gens sous la forme d'un sondage, l'animal qu'ils aimeraient être et celui qu'ils n'aimeraient pas être, son objectif n'est pas vraiment différent de celui de certaines interventions défendues par N. Bourriaud : par exemple celle du groupe Premiata Ditta, durant une exposition dans un immeuble de Firminy, pour laquelle ils interrogent

systématiquement tous les habitants afin d'en tirer des statistiques. Ces travaux mettent en évidence les conditionnements, réflexes et attitudes issus des déterminismes sociaux et cherchent à produire un effet révélateur.

L.B : Effectivement, comme l'écrit N. Bourriaud, « notre époque s'identifie jusque dans son ambiance de crise, à l'art « pauvre » et

Dans la vie  
Dans le monde  
de l'art

expérimental des années soixante dix. »<sup>5</sup> Mais mon travail comme la plupart des exemples qui alimentent sa théorie, ne prétend pas transformer la société, mais plutôt, tente de développer des relations humaines plus riches, d'affirmer la priorité de l'épanouissement de la personne sur les conventions, de contribuer à plus de lucidité. Comme l'art sociologique, ces pratiques font intervenir des méthodes se référant à des savoirs autres qu'artistiques (la sociologie, la cuisine, le camping, ...), à d'autres modes de représentation (la photo de famille, la publicité,...), et provoquent des situations émergeant du quotidien plus que du milieu de l'art. Pour ce qui concerne mon travail en particulier, le recours à l'image y est totalement assumé, l'éphémère n'est absolument pas revendiquée. Mes activités ont deux existences, imbriquées l'une dans l'autre mais dont les caractéristiques sont réellement différentes.

La première au moment de la réalisation-élaboration, au cours duquel l'activité prend place dans des lieux particuliers, fait intervenir des outils, des moyens, et soulèvent des sujets en cohérence avec les exigences de l'environnement humain, et agissant sur lui ; c'est-à-dire qu'elle intervient uniquement dans les rapports que j'entretiens à ce moment là avec les personnes présentes. La deuxième à travers les images qui en résultent et qui seront soumises, elles, à un public de l'art. Elle n'ont pas pour autant le simple statut de document, mais se suffisent à elles-

mêmes et proposent une réflexion différente de celle suscitée directement. Nombre d'éléments importants de l'activité ne sont plus perceptibles à travers les images.

Autrement dit mon but avec ces activités sociales est double.

D'abord concernant une situation que je vis et à laquelle je suis totalement associée, au même titre que les autres, mon but est de produire un enrichissement des échanges intersubjectifs, et de

faire émerger certains problèmes caractéristiques du milieu, en

Le vécu

insérant une activité parmi nos tâches quotidiennes. L'objectif de la pratique est à ce moment d'utiliser une situation vécue,

comme expérience, et de provoquer une réaction, la production d'images servant d'ancrage initial et introduisant une mise à

distance. Ensuite le but est de produire une œuvre qui introduise le point de vue du spectateur face au vécu de cette expérience.

Du *journal d'un mois dans l'entreprise* est extraite la série de

portraits *Mes collègues de bureau*, pour une exposition dont le

thème *Faire son deuil* mettait l'accent sur l'aspect de masques

mortuaires des visages photocopiés, et sur certaines données du

vécu : le fait, entre autre, que prendre une image de soi c'est

courir le risque de voir ce qu'on ne veut pas voir, en l'occurrence sa propre cadavérisation. Je veux dire par là que mon objectif est

avant tout existentiel. Il concerne la conscience que nous avons de nous-même, de notre environnement, et des liens que nous

avons avec les autres.

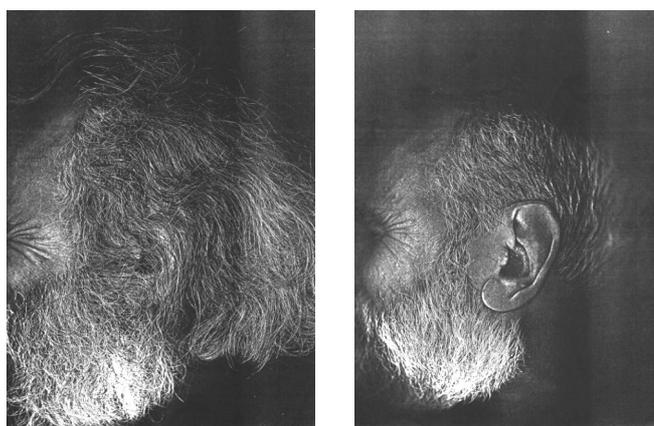
Pour moi, l'art est un espace interstitiel.

Le critique : Vous exposez là une démarche dont la forme extensible s'intègre à la vie puis à l'art ?

L.B : Une démarche intégrant l'art à la vie et la vie à l'art, mêlant le travail et l'affectif, le privé et le public, l'intégration et

LÆTITIA  
Juste cette petite ébauche  
de réflexion sur ton passage  
dans notre service - j'espère que  
tu pourras lire le texte que  
je n'ai pas eu le temps de  
remettre au propre -

La lettre de Pierre  
Correspondance, fév.98



Christian s'est coupé la barbe et les cheveux  
Photocopie, correspondance, nov.97

Si mes nouveaux collègues viennent pour la majorité  
de Limoges - cela ne se passe pas trop mal. de  
toutes manières il faut bien s'adapter - Nous allons -  
d'ailleurs commencer début mars la réduction du temps  
de travail - le J sur 5 -

La lettre de Chantal  
Correspondance, fév.98

## La correspondance avec les collègues

Quelques mois après mon intervention dans le service des successions et recouvrements, j'ai demandé à tous mes collègues de m'envoyer de leurs nouvelles et de me faire part de la manière dont ils avaient vécu notre expérience commune.

Trois d'entre eux m'ont répondu.

la distance, la dérision et la gravité, le subjectif et l'objectif...

Le critique : Une pratique du mélange que vous revendiquez comme telle, qui refuse la séparation entre différents mondes, différents niveaux de réalité. Vous parlez de critique, à quel niveau se situe-t-elle ?

### La critique

L.B : Pour répondre à cette question je m'inspirerais d'une définition de Michel Journiac. Elle se situe dans l'utilisation des éléments donnés par le cadre social et le retournement de ces éléments pour une mise en interrogation, mise en question de ce contexte donné et de nous-même qui sommes conditionnés par lui et par les milieux différents auxquels nous appartenons.<sup>6</sup> Elle passe par la dérision et nécessite une certaine mise à distance, c'est pourquoi elle n'est vraiment perceptible qu'à travers les images, c'est-à-dire par l'objectivation.

Les vidéos de Joël Bartoloméo me touchent beaucoup dans leur simplicité et la causticité de son propos. Il montre des morceaux choisis de ses films de famille, des petites histoires du quotidien tout à fait banales en plan-séquence, qui ne font de cadeau à personne. Ses proches (et lui-même depuis peu) sont le "matériau" de base d'un travail d'observation anthropologique amateur, dressant le portrait des relations familiales et des contradictions de chacun. Il choisit les moments de dérapage, de ratage, ceux où l'on dit ce qu'on pense, où l'on se révèle sans s'en rendre compte. La causticité tient à cette distance que Bartoloméo place en adoptant la position du spectateur. Ce qui l'intéresse c'est ce qui nous échappe. Je me sens assez proche de cette recherche.

Tout est bien réglé, chacun est à sa place, à son bureau, protégé dans son rôle habituel, et moi, je cherche à légèrement

déstabiliser l'ordre pour faire sortir les gens de cette grille. Ceux qui ne sont pas prêts à cela restent en retrait, et d'autres tentent l'expérience sans vraiment comprendre où elle va mener. Au final, ce que ces personnes livrent leur échappe. Par exemple, lorsque les collègues se sont photocopiés le visage, le résultat a été pour la plupart assez désagréable : l'image était tout ce qu'il y a de plus désavantageux à leur yeux, faisant ressortir leur cheveux blancs, leur rides, le grain et la texture de leur peau... Tout ces aspects restent choquants parce que nous avons l'habitude de nous cacher derrière des formes lisses impersonnelles, tout à fait correctes, acceptables. Sur le moment, cette expérience avait du sens entre nous, dans ma relation avec eux. C'était une sorte de couronnement de la situation, un cadeau pour mon départ et en même temps l'occasion pour eux de faire quelque chose de tout à fait inhabituel et d'excitant, qu'ils n'auraient pas osé autrement, une prise de liberté. Mais après cela, il ne reste plus que les images, et celles-ci, détachées du contexte humain, prennent un tout autre sens, beaucoup plus aride.

Cette recherche de ce qu'on ne dit pas, qu'on ne montre pas, s'affirme dans mon travail.

Ce qui m'intéresse en utilisant les images qui résultent des expériences est aussi le fait que je suis totalement associée, que je ne suis pas extérieure mais impliquée. A la fois cela devient une sorte de document anthropologique, à la fois elles racontent une histoire banale entre plusieurs personnes où se révèlent certains aspects de nos relations et de nos personnes qui n'ont rien de glorieux.

Les activités se produisent toujours de manière clandestine, au sein d'un groupe restreint, dans un cadre où elles n'avaient pas de place à priori, et sans raison d'en sortir au départ. Elles renforcent la conscience du groupe en tant que microcosme,

comme le film de famille consolide la cellule familiale, créent ainsi une bulle d'intimité, et donnent l'occasion à des comportements et des opinions de surgir. Je pense que cela transforme assez peu l'ordre des choses au bout du compte, il s'agit juste d'un moment privilégié, d'une respiration.

Les images sont les restes que j'extrahis du contexte, un échantillon représentatif de la réalité légèrement grossie à la loupe.

Pour en revenir précisément à votre question, la critique dont je parlais au départ était produite par un effet miroir direct des activités sur les participants, pouvant amener à une prise de conscience suivant leur réceptivité. Dans un deuxième temps, elle est due au décalage créé par la décontextualisation.

Le critique : Je n'arrive pas bien à cerner quel est l'objectif de votre travail.

L.B : L'objectif premier concerne la qualité des relations entre les protagonistes des activités et moi-même. Ensuite il s'agit de

Un certain  
réalisme

regarder notre monde par un petit trou. On y trouve les contradictions de notre époque, le lien privilégié qui relie l'homme à la société. Le résultat, c'est-à-dire ce qui sera soumis au public, n'est pas déterminé à l'avance, il évolue en fonction des événements aléatoires qui se produisent au cours de l'expérience et qui en déterminent le contenu. Aucun résultat précis ne peut être attendu au préalable. La forme de départ est ouverte et questionnante. Ce qui en reste encourage une tentative pour comprendre ce que nous sommes.

Les deux objectifs successifs qui conduisent cette démarche, répondent à deux questions différentes : pourquoi faire de l'art ?

## Au travail



Au travail, juin 1998  
Vidéo

J'ai travaillé pendant un an comme guichetière dans une banque, un jour par semaine.

Les relations entre collègues étaient plutôt agressives et normalisantes.

Je leur ai proposé de répondre à quelques questions individuellement au moyen de l'enregistrement vidéo, en faisant une pause durant la journée de travail.

La caméra était installée dans le petit cagibi où l'on pouvait boire du café. Dans cette pièce se trouvait aussi le contrôle de la vidéo surveillance, les consignes de sécurité, les calendriers de congés, les archives de l'agence et le central de son alimentation électrique.

Quelques uns d'entre eux ont acceptés de répondre aux questions, seuls ou en ma compagnie, d'autres m'ont questionnée, et beaucoup ont esquivés.

Quelques séquences sont enregistrées malgré eux, lors de la pause café ou d'une vérification d'erreur de caisse, faisant écho à la vidéo surveillance.

(pour survivre) et pourquoi montrer de l'art ? (pour proposer aux autres sa vision du monde).

Le critique : Votre utilisation récente de la vidéo dans le cadre social m'évoque la conception de ce médium chez Fred Forest, comme nouveau langage pour rencontrer l'autre, offrant la possibilité d'une relation active et transformatrice de la réalité.

Faire sa place

L.B : Je ne cherche pas vraiment à transformer la réalité de la manière qu'il pouvait l'entendre, mais plutôt à m'y adapter, y faire ma place et encourager les autres à être acteur de leur vie.

J'avais introduit la vidéo comme médiation pour entreprendre une discussion avec mes collègues de l'agence. Ils devaient répondre individuellement à un questionnaire devant la caméra, mais très vite ils ont préféré la discussion directe. La caméra a donc joué le rôle du témoin, sa présence était plus dérangement que stimulante, et son utilisation a surtout soulevé des problèmes éthiques. C'est un médium chargé d'histoire aujourd'hui. Il représente une forme d'oppression qui se banalise : la surveillance. Les images qui résultent de cette expérience ressemblent à des images volées.

Le critique : Vous affirmez un point de vue subjectif si je comprends bien. Il ne s'agit pas pour vous de produire un document objectif à la suite de l'expérience en vous détachant de ce qui s'est produit, en utilisant des méthodes de la sociologie par exemple, ou en substituant l'outil vidéo à votre présence, mais d'utiliser votre vécu comme médiation pour le spectateur.

L.B : Effectivement, je tire des conclusions sur ce qui s'est passé, et je prends des décisions pour orienter le sens des images. Il y a donc un acte de représentation qui passe par mon vécu. J'utilise fréquemment la narration pour introduire le spectateur dans la situation, mon vécu devient une brèche qui rend le réel accessible, qui rattache l'image à son origine : l'environnement initial, ses conditions, son effet... Si je perçois quelque chose d'important, je cherche à matérialiser cette perception. Je ne crois pas à l'objectivité, à la limpidité des faits bruts. La sociologie est un outil pour mon travail d'observation initial, et construit ainsi mon rapport au monde à ce moment. Ce que je transforme, ce n'est pas la réalité mais des bouts de réalité, en les introduisant dans une démarche réflexive. Mon travail est une proposition pour comprendre mieux notre société, notre rapport au monde, ce qui nous touche, ce qui nous détermine, l'Histoire à laquelle nous appartenons tous à travers nos petites histoires individuelles...

Une définition du travail du sociologue par David Le Breton m'a beaucoup touchée. Pour lui, il s'agit « de mettre à jour des significations dont la familiarité a dissous toute épaisseur.[...] Accoutumé à leur présence, le regard glisse sur les choses, les sensations ou les actes sans plus y trouver prise. La sociologie du quotidien [...] envisage avec un regard éloigné le gisement familier du sens, la matière première en quelque sorte à partir de laquelle se construit la vie sociale dans son entier.»<sup>7</sup>

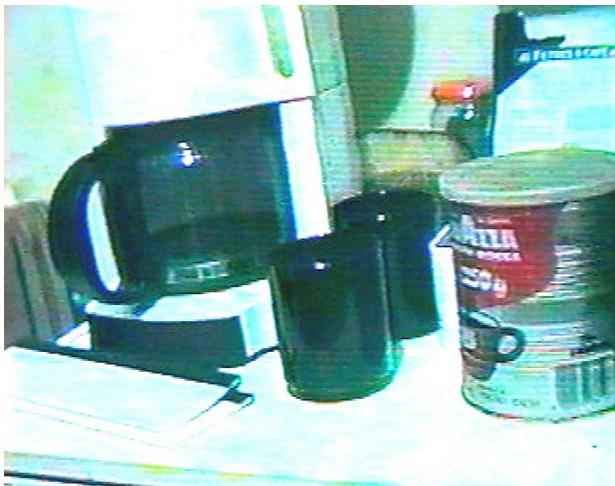
Cette position face au réel, ce regard éloigné, me permet de choisir parmi ses éléments ceux qui produiront du sens vers une compréhension de notre société, de ses contradictions. C'est mon outil de travail. Mais je ne suis pas sociologue, et je ne tends pas à y ressembler. Je ne pousse pas la mise à distance jusqu'à son terme et je ne produis pas de détachement par la verbalisation. Je

reste attachée au contexte. Mes observations prennent place au creux du vécu, elles ne sont pas exclusivement associées à la raison, mais incorporées dans un rapport aux objets, aux images, aux événements de la vie. Elles appartiennent à un rapport au monde existentiel.

Le critique : On peut évoquer après ce que vous venez de dire, une remarque de Michel Journiac à propos de l'art corporel et de l'art sociologique : « Nous faisons un travail de sociologue, mais de façon empirique, en passant par des expériences à un niveau personnel pour les extrapoler par rapport à un groupe. Ce qui est important dans notre relation au public, c'est qu'il y a toujours un outil.»<sup>8</sup>

### Une mise en question

L.B : On pourrait parler d'une anthropologie empirique. Je me considère, avec mon environnement, les personnes que je rencontre, les milieux que je côtoie, les phénomènes que je croise, comme un échantillon permettant d'accéder au tout (je parle ici de notre société humaine, mais la recherche suprême toucherait la vie dans son entier, et enfin l'univers...). Il ne s'agit pas d'une recherche aboutissant à définir des lois, mais simplement une recherche de sens au niveau individuel. A partir de là, mon intervention se produit à deux niveaux : tester mon environnement, en déplaçant les choses, en effectuant des décalages, en collectant des échantillons..., et à partir des éléments de ces expériences procéder à une mise en question. Pour donner un autre exemple que mes activités avec les collègues, j'effectue actuellement des ramassages : des objets, photos, papiers écrits, ...



Ce que mes collègues pensent, juin 1998  
vidéo

«DATA TEST»«INCLUDE EMPIED»«INCLUDE ENTETE»

«CIVILITE»,

*Nous vous prions d'agréer, «CIVILITE», nos salutations distinguées.*

«SIGNAT»

## Les petites histoires

Ces échantillons racontent une histoire, petite, qui est liée à une autre histoire, plus vaste, à laquelle j'appartiens comme eux. Ce qui m'intéresse dans ces ramassages, est, au départ, la raison narrative pour laquelle je suis interpellée par ces objets, liée au contexte ; ensuite, la présence de l'intime dans un lieu public, le rapport d'un objet, d'une image ou d'un texte à l'identité d'une personne, ce que nous partageons avec les autres, et un questionnement éthique sur la valeur des choses, les interdits qui les entourent... Ma tâche ensuite est de communiquer ce questionnement de la société et de ce que nous sommes, que suscitent les ramassages et non de produire des réponses. Le spectateur tirera ses propres conclusions.

Parmi mes histoires de ramassage, j'ai rassemblé dans un petit carton les archives affectives (photos, lettres,...) et administratives (fiches de paie, livret de famille...) d'un homme, qui se trouvaient étalées sur le trottoir parmi les poubelles. Des signes m'ont permis de comprendre qu'il avait été expulsé de chez lui et qu'en son absence, une partie de ses biens avaient été abandonnés sur le trottoir. Les passants ayant pris les objets qui les intéressaient, il ne restait que les débris de son identité sociale. J'ai accroché ces documents au mur dans le cadre d'une exposition avec le récit de leur origine. Certaines personnes du public ont été choquées par mon geste comme j'ai pu être choquée par la situation initiale. Ce choc amène à s'interroger sur la définition d'une personne dans notre société, sur ce qui constitue son identité, la valeur affective que nous accordons aux choses, et la valeur de l'intime... des questions éthiques. Cette réflexion est rendue possible par la situation d'accrochage qui produit une mise en question. Le spectateur est plus réceptif à ce que lui disent les objets lorsque ceux-ci sont intégrés à une proposition artistique que dans la rue où son attention n'est pas mobilisée.

Le critique : Vous cherchez à construire une conscience du commun qui ne passe pas par la conformité des individus face à des normes sociales, mais par l'intime. Faire ressortir le lien entre nos petites histoires et la grande Histoire, c'est aussi poser la question de l'intégration différente de chacun dans le même contexte social, historique, culturel. Votre travail tend à renforcer les liens affectifs qui nous rattachent au monde et aux autres, à humaniser notre vision de la société. Vous avez mis l'accent sur le recours à la narration, il me semble pertinent d'évoquer le travail de Sophie Calle. La notion de vécu intime, cette insertion de la vie

### La situation

dans l'art et de l'art dans la vie (avec les récits autobiographiques *Des histoires vraies*, ou la vidéo de son voyage aux Etats-Unis avec Greg Shepard, *No sex last night,...*), la présentation par l'image et le récit, d'expériences à l'origine de l'œuvre, la question du voyeurisme, la recherche de l'identité d'un inconnu...

Par exemple, dans sa série de photos et de récits résultant de son intrusion comme femme de ménage dans un hôtel vénitien. Elle pénètre dans les chambres et photographiait le contenu des valises, la manière dont étaient disposées les choses, toute sorte d'indices pouvant renseigner sur l'identité des clients. Ces photos sont exposées accompagnées, pour chacune des chambres, du récit de la situation vécue par S. Calle, justifiant la prise de vue : la précipitation, les voix entendues à travers la porte, l'observation, la fouille, le désintérêt... Ces récits nous ramènent aux conditions d'existence des images, au travail de l'artiste qui fouille, se fait employer dans un service, fait acte de voyeurisme, et aux conclusions existentielles de l'expérience, en l'occurrence ici, le constat de la banalité et un désintérêt progressif.

L.B : Il y a dans les œuvres de Sophie Calle l'idée de réaliser un fantasme (être suivie, recevoir une lettre d'amour, espionner quelqu'un, enquêter, faire un voyage en amoureux et se marier à la fin), à la recherche de quelque chose d'extraordinaire, d'une expérience inoubliable, d'une rencontre, et une sorte de déception finale, un côté un peu tragique et dérisoire : on n'est pas dans un roman et la réalité n'a rien de spectaculaire. Le public devient une sorte de confident, et satisfait son propre voyeurisme dans sa proximité avec l'artiste. Comme dans un journal intime, les expériences sont prises en note, livrées systématiquement sans se soucier du jugement qu'elles peuvent susciter.

Le critique : C'est dans une provocation exhibitionniste qu'elle expose différents faits de son intimité, certains inavouables, d'autres médiocres. L'ambiguïté est constante entre vivre quelque chose et le raconter, et vivre quelque chose pour pouvoir le raconter, ou pour avoir quelque chose à raconter. Le récit devient une raison de vivre, avec la recherche du bonheur par la réalisation de ses fantasmes. A travers sa personne et le questionnement de l'intimité des autres, elle cherche à définir ce qui nous particularise.

Elle invite des personnes qu'elle ne connaît pas directement, à dormir dans son lit en se relayant. Pendant leur sommeil elle les observe, les photographie, leur offre un repas au réveil et leur pose quelques questions pour faire connaissance. des images, des lettres, ...ramassés dans la rue, ou dans des contextes différents, qui sont des rencontres entre mon histoire et celle d'autres personnes, des inconnus, qui ont perdu un échantillon de ce qu'ils sont. Les photographies sont exposées avec les observations. Ici, comme dans ces autres travaux, l'expérience et le résultat de l'expérience se confondent.



Anonyme, *Deuil d'identité*, exposition Faire son deuil, janv. 98  
Photos, lettres, dessins, objets

## Les ramassages

Je reste perplexe devant ce déballage des pièces récupérées par "ANONYME": cette personne (artiste?) a-t-elle pensé au nouveau viol qu'elle commet en exposant ainsi les restes d'une vie ?

Désolé je ne suis pas Joël Dina mais je remercie grandement ce monsieur d'avoir eu le courage d'abandonner tout ça pour qu'un intelligent anonyme nous offre ce témoignage de vie ...

commentaires du public extraits du livre d'or de l'exposition

La proposition se réduit à un compte-rendu de ce qui s'est passé. Le but de l'expérience se situe autant sur un plan artistique qu'existential, et la perspective de l'œuvre est ce qui rend possible l'expérience, cette demande aux autres : faire venir des inconnus chez soi, les introduire dans son lit, les découvrir à travers leur sommeil, faire connaissance...

Une  
confrontation  
du privé et du  
public

L'acte artistique pose la question de nos inhibitions dans la vie, de l'intégration d'une morale.

On peut retrouver ce type de questionnement lorsque vous demandez à vos collègues de répondre à vos questions sur leur lieu de travail, lorsque vous les filmez, les

photographiez, ou encore lorsque vous exposez dans un lieu public les lettres d'un autre.

L.B : Les récits de Sophie Calle évoquent souvent de possibles histoires d'amour romanesques qui ne se réalisent pas complètement. Elle se crée des sensations, se donne des frissons, joue à se fabriquer des histoires. Elle manipule. Ce qui m'intéresse particulièrement dans sa démarche, se trouve du côté de l'engagement personnel, de l'attitude qui fait œuvre. Le récit de la situation est plus riche que l'image classique et banale qui l'illustre. Il donne toute sa valeur à l'œuvre. Son travail n'est pas photographique mais situationnel.

Par cet aspect, il découle en partie de l'art-performance. Je pense particulièrement à certaines actions de Chris Burden privilégiant la relation avec le public : lorsque, avec *The Confession* en 1974, il invite les quelques personnes qu'il a rencontrées dans la ville depuis son arrivée, pour leur raconter ses problèmes affectifs, pourquoi il n'est pas heureux, il ne laisse de son expérience qu'une photo qui ne peut constituer l'œuvre en tant que sculpture. Celle-ci reste partiellement accessible uniquement par le récit.

Bien que le travail de Sophie Calle ne cherche pas la dématérialisation de l'œuvre, il participe d'une valorisation de l'acte devant son résultat. Elle se définit très tôt comme artiste narratif, affirme l'importance de l'histoire devant l'image, et rejoint ainsi la position de Walter Benjamin, annonçant la prédominance de la légende sur le cliché<sup>9</sup>.

### Le commun

Le critique : Dans la perte qui précède vos ramassages, il y a la présence d'un deuil (vous aviez d'ailleurs intitulé votre accrochage *Deuil d'identité*). Je pense alors à Christian Boltanski, à ses récupérations de photos de famille, à ses installations dans des vitrines comme au Musée de l'Homme. Par exemple lorsqu'il expose dans le musée d'art contemporain toutes les affaires d'une personne décédée, il utilise l'universalité des codes de la photo de famille<sup>10</sup>, le fait que nous possédons tous les mêmes produits d'entretien, les mêmes ustensiles usuels, que l'on puisse avoir le même abat-jour ou le même canapé, acheté dans la même grande surface, pour créer le sentiment du commun, d'une condition commune (nous allons tous mourir), d'une histoire commune (la grande Histoire, les souvenirs d'enfance), à travers les restes de petites vies disparues qui auraient pu être la notre. Il nous montre que l'identité d'une personne ne tient qu'à son nom, cette identité sociale dont parlez tout à l'heure.

L.B : Effectivement, les œuvres de C.Boltanski ont eu une importance majeure dans ma pratique des ramassages : il a beaucoup contribué à attirer notre attention sur les objets quotidiens, les photos banales, en les utilisant comme matériel de son archéologie des petites vies disparues, en nous montrant leur capacité à rendre présent l'absence, à suggérer la mort. Son

travail se concentre essentiellement sur le vécu commun. Pour lui « la vie est plus émouvante que l'art », il veut que le public reconnaisse quelque chose, et non qu'il découvre quelque chose dans son travail. Il a transformé le regard que nous portons sur notre environnement le plus trivial, sur nos images et nos objets les plus insignifiants, en utilisant des mises en scène empruntées aux musées d'ethnographie, à l'administration (le classement, l'empilement, le triage, l'inventaire...), pratiques évoquant des moments forts de notre histoire (l'holocauste et les camps de concentration chargés de dépouiller les prisonniers de leur identité). Il a permis une prise de recul, un retournement de notre regard, jusque là rivé sur l'autre (l'exotique, l'ailleurs), sur nous-mêmes : une de ses dernières installations présente le stock des objets trouvés, étiquetés, regroupés par catégorie, rangés sur des étagères au milieu d'une enceinte grillagée.

Il pose une distance par l'utilisation de vitrines, d'enceintes (évoquant, ici, toute fois assez grossière, de l'enfermement des camps) ou de la photographie, et par une grande austérité de présentation. Son travail va dans le sens d'une anthropologie de l'homme moderne. Je me sens très proche de cette démarche, par de nombreux aspects, mais finalement ces installations produisent elles-mêmes une déportation du réel. C. Boltanski travaille sur la disparition de la vie. Il reproduit le choc d'une objectivation des personnes par le classement, la mise en ordre de quelques fragments, indices d'identité ( nom, portrait, objets, vêtements...). L'archivage vide la vie de son contenu. Il ne nous donne pas les moyens d'accéder à une compréhension psychologique, au contraire, il marque le contraste entre la proximité d'une vie à travers les objets familiers qui lui survivent, et l'inaccessibilité de la personne absente ; entre les bribes d'informations sur des parcelles d'identité et leur

qu'elle puisse venir.

Hier soir à 8<sup>h</sup> $\frac{1}{2}$  je venais de me coucher quand des bruits insolites m'ont fait promptement me rhabiller. Dans la direction du Pont les balles traçaient des mitrailleses, beaucoup trop basses pour qu'il s'agisse d'une défense contre avions, m'ont ~~été~~ fait supposer qu'il s'agissait d'une bataille.

Un quart d'heure après j'ouvrais la porte à 3 personnes affolées poursuivies dans la rue par des allemands affolés <sup>aussi</sup> qui croyaient à une descente de maquis et déchargeaient leur fusil mitrailleur au hasard. -

lettre extraite des archives de Ginette S., ramassées en août 98



grigri, extrait des archives de Ginette S.



tresse de cheveux, ramassée en juillet 98

engloutissement derrière le commun, derrière l'archétype. Le spectateur en éprouve de la frustration.

C. Boltanski utilise souvent la liste thématique pour produire cet effet (la liste de noms, la série de photos d'identité,...). La liste est un rassemblement d'individus particuliers à travers leur nom, leur portrait, un aspect de leur condition (enfants perdus, suisses morts, assassins et victimes), dont on extrait un principe commun, elle permet d'éprouver le contraste entre l'identification d'une personne et sa perte dans la masse. Ce procédé rappelle fortement l'emploi des statistiques partant du particulier pour

### La singularité

parvenir au général, à des lois communes, une analyse quantitative plus que qualitative car le questionnaire ne peut être réduit qu'à très peu de possibilité de réponses prédéterminées. Pour moi, la généralisation est un piège dont il faut se dépêtrer. Les statistiques ne peuvent donner qu'une illusion de compréhension en limitant le monde à quelques données. Leur principe est celui de la réduction. Il correspond à un système qui pense l'ensemble comme une masse et lui oppose la minorité, basé sur l'assimilation et l'exclusion. J'en reviens aux écrits de B. Bettelheim sur le besoin d'autonomie dans nos sociétés à tendance oppressive, au sein desquelles la référence au modèle remplace la décision individuelle, l'affirmation de soi<sup>11</sup> : mon travail correspond davantage à une recherche du particulier (sans se situer du côté de l'exception ou de l'originalité) qu'à une volonté de révéler nos modèles. Les modèles sont une façade, derrière il y a des personnes. Ils s'affichent dans l'espace public, alors que la personne se niche au creux de l'espace privé où elle cultive son affectif. C'est dans la relation intime à soi, et le rapport affectif au monde que je cherche ces traces d'individualité. Et par l'expression de cette individualité, je tends à une reconnaissance du commun : la compréhension de

l'autre ne passe pas par l'élimination des différences, mais par l'expression de la singularité qui permet d'identifier l'individu derrière la masse qu'il représente.

Lorsque j'interroge mes collègues de bureau, je tente de

### L'affirmation d'identité

construire une relation de personne à personne, un rapport affectif qui permet plus d'écoute et de compréhension, un rapport plus tolérant. Les personnes participantes de mes activités y sont impliquées d'une manière qui touche davantage leur personne, leur identité propre, qu'un archétype immédiat auquel elles pourraient être réduites. Elles parlent en leur nom, et je les y encourage. Nous pouvons illustrer cette recherche d'une affirmation de son identité, avec *les portraits des organisateurs* : je participais à un événement en tant qu'exposante et organisatrice, l'équipe comportait un grand nombre de personnes, beaucoup d'entre elles avaient des difficultés à cerner leur rôle et attendaient que les autres leur attribuent une place qui ne pouvait leur convenir complètement car leur semblant imposée malgré leurs aspirations. La communication personnelle était difficile car les relations étaient complexes et visaient l'efficacité. J'ai donc donné rendez-vous à toutes les personnes qui semblaient être impliquées dans l'organisation pour réaliser leur portrait. Je demandais à chacun de définir lui-même sa fonction dans la manifestation de la manière qu'il voulait, et de l'écrire dans sa main, afin de pouvoir se positionner de lui-même quelques semaines avant la manifestation. Les rendez-vous avaient lieu à la bibliothèque municipale, autour de la photocopieuse grâce à laquelle je prenais une image de leur main écrite. Ces rencontres ont permis que toutes ces personnes soient reliées par mon intermédiaire, chacun a pu me faire part de ses craintes, de ses remarques, et recevoir une reconnaissance de son statut. Les *portraits* étaient agrandis et affichés sur les panneaux



Photocopies, format A3, mars 1998

## Portraits des organisateurs

Les *portraits des organisateurs* sont réalisés dans le cadre d'Artscénik, manifestation appartenant à un festival avec pour thème fédérateur Autres rituels. Chacune des personnes impliquées dans l'organisation a du définir sa fonction, l'écrire dans sa main, et se rendre individuellement à un rendez-vous pour la photocopier. Cet acte a réalisé une officialisation du statut de chacun, et sa reconnaissance.

d'information le jour de la manifestation. La forme de la main , sa taille, sa texture , les lignes, la personnalisation de l'écriture, et le message inscrit constituaient les données uniques de reconnaissance de l'individualité de chacun, ne permettant pas de reconstituer l'identité sociale habituelle (visage, nom, vêtements) : le portrait prenait du sens avant tout pour le sujet, dans sa vision de lui-même, comme son engagement bénévole dans l'organisation est un acte d'extériorisation et d'affirmation de soi permettant une reconnaissance interindividuelle. Il ne s'agit pas d'affirmer son nom mais ses idées et ses attentes, c'est-à-dire une implication affective. Cette galerie de portraits des organisateurs de la manifestation mettait en évidence la nécessité d'une association de différentes personnes pour qu'un événement social puisse exister, le but ne pouvant être de satisfaire des intérêts narcissiques mais sociaux.

Le critique : Votre travail, s'il se confronte à nos conditionnements dans un premier temps, tente de les dépasser par l'intime, pour parvenir à l'expression d'une singularité de chacun même infime, singularité qui nous caractérise tous. Cette démarche opèrerait une résistance au conformisme et la passivité qui nous menace par l'affirmation de son autonomie. Vous ne partagez donc pas cette tendance à l'absence de contenu dans l'art contemporain. Pour définir plus précisément votre esthétique j'aimerais reprendre les propos de Nathalie Heinich : « il n'y a de définition que structurelle, relationnelle, contextuelle. »<sup>12</sup>  
[...]

- 
- <sup>1</sup> *Le cœur conscient* de Bruno Bettelheim, 1960, traduction 1972, Laffont
- <sup>2</sup> Idem, p 24
- <sup>3</sup> Nicolas Bourriaud in *L'esthétique relationnelle*, Documents sur l'art n°7, p 91 et 93
- <sup>4</sup> Fred Forest in *L'art sociologique*, 10/18 Inédit, 1977
- <sup>5</sup> Nicolas Bourriaud in *Traffic*, catalogue du CAPC de Bordeaux
- <sup>6</sup> Michel Journiac in *Dix questions sur l'art corporel et l'art sociologique*, débat publié dans *Artitudes inter* n°6/8, déc. 1973
- <sup>7</sup> David Le Breton in *Anthropologie du corps dans la modernité*, p 95
- <sup>8</sup> Michel Journiac in *Dix questions sur l'art corporel et l'art sociologique*, 1973
- <sup>9</sup> Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », *Etudes photographiques 1*, traduit par André Gunthert en nov. 96 : cité par Régis Durand in *Les témoins de Cahors, le miroir obscurci de la mémoire*, Les témoins Jochen Gerz, acte Sud, 1998 :  
« Ce qui ressort [...], c'est qu'il s'agit , par la légende, de faire en sorte que les choses de la vie acquièrent une validation, une authenticité que la seule photographie ne leur confère pas. », p 15
- <sup>10</sup> voir à ce sujet l'analyse de Pierre Bourdieu dans *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, éditions de Minuit, 1965  
Certaines analyses de cet ouvrage, même s'il demeure une référence et se trouve tout à fait en rapport avec un travail comme celui de C.Boltanski, semblent avoir quelque peu vieilli. Les questions que nous posent l'intégration totale de la photographie aujourd'hui, et son extension à travers la vidéo, n'y sont pas encore envisagées. Même si l'importance de la photographie et son statut y sont déjà cernés assez justement, il me semble que nous sommes parvenus aujourd'hui à un moment autre, particulièrement dans son intégration au sein des arts plastiques.
- <sup>11</sup> Bruno Bettelheim, *Le cœur conscient*.
- <sup>12</sup> Extrait d'une définition de l'art contemporain de Nathalie Heinich, in *Le triple jeu de l'art contemporain*, Editions de Minuit, 1998, p 328

## Morale.

§  
— Agir de manière à respecter et à accroître en soi et dans les autres la dignité humaine : c'est toute la morale

# Une pratique artistique

[...]

Le professeur : Votre pratique artistique semble vous servir à l'élaboration de stratégies de survie, par la construction d'une relation au corps, d'une communication avec les autres, par le maintien d'une distance critique... Vous la définissez comme une thérapeutique. Ce type de vocabulaire ne vous semble-t-il pas dangereux, dévalorisant pour ce que vous faites ? Car enfin, cela signifierait que le but de votre pratique ne réside pas en elle-même mais à l'extérieur, c'est-à-dire, qu'elle serait fonctionnelle, et encore, que vous seriez malade ?

L.B : Cela signifie surtout que cette pratique est positive. Les mots

Une pratique  
positive

sont effectivement forts et je ne maîtrise sans doute pas l'impact qu'ils peuvent produire, seulement ce que je dis par là n'a rien d'extravagant. J'évacue ainsi l'idée d'une gratuité de ma pratique, d'une provocation, et mettant en avant le fait qu'elle réponde à des attentes, à des manques. Mes activités se construisent à partir d'une angoisse, elles tentent de la surmonter de manière constructive, pour aboutir à un état plus serein. Je ne prétends absolument pas créer des remèdes, mais je fais ressortir le fait que toutes les activités que nous effectuons dans notre vie, ne prennent vraiment du sens que lorsqu'elles contribuent à notre développement, qu'elles sont en accord avec nos attentes, sans

pour cela adopter cette opposition de la médecine entre la santé et la maladie, au contraire. Les activités font face à une menace qu'on ne sait pas surmonter à priori. Elles interrogent ainsi nos vides, nos faiblesses. Pourtant on ne peut pas attendre d'elles un soulagement immédiat, il s'agirait davantage d'un traitement homéopathique, lent et indirect, par la compréhension de notre fonctionnement, de notre personnalité plutôt que par la destruction du mauvais. Elles interviennent avant ce qui serait la maladie, lorsqu'elle est pressentie.

Le professeur : Cela n'aurait-il pas pour effet de placer ce qui relève de l'affectif du côté de la déviance alors qu'au contraire il s'agit de la normalité ?

L.B : Non, je pense que la critique s'exerce dans le sens inverse : contre la nécessité de la maladie pour s'interroger sur soi-même, pour répondre à ses besoins. Les activités remettent en question l'association entre prendre soin de soi et être malade : consulter un psychanalyste, faire du yoga, marcher en montagne... ne signifient pas pour autant que l'on soit malade ou désigné comme tel, simplement qu'on est capable d'être attentif à ce qui pourrait être bon pour soi ou non, sans avoir recours à ce type de désignation extérieure. La maladie est une conséquence de l'inadaptabilité, mes activités renforcent la capacité d'adaptation, en permettant une meilleure intégration de soi.

Le professeur : Pouvez vous préciser ce que vous entendez par là.

L.B : Je me réfère à B. Bettelheim : grâce à ses observations dans les camps de concentration, il a pu constater qu'une personne résiste d'autant mieux à un milieu oppressif que sa personnalité est bien intégrée. Mes activités correspondent à « cette recherche constante d'un équilibre par la résolution de tendances contradictoires entre le soi et la société, la capacité de la mener en fonction de valeurs personnelles, de l'intérêt de la société dont nous faisons partie, aboutissent à une conscience croissante de liberté et constituent le fondement d'un sentiment toujours accru d'identité, de respect de soi-même et de liberté intérieure, bref, d'autonomie.»<sup>1</sup>

Elles permettent d'affirmer la volonté d'être acteur de sa vie, de ne pas accepter passivement qu'elle soit dirigée par d'autres que soi, de refuser une régulation extérieure de ses propres conflits et contradictions, pouvoir exercer un jugement critique et résister à toute forme d'oppression. Mes activités représentent une stratégie semblable à celle adoptée par B. Bettelheim pour survivre dans les camps, elles permettent de mesurer notre adaptation en maintenant une distance critique. L'analyse du phénomène de désintégration de la personnalité dans les camps a joué ce rôle pour lui : « la compréhension intellectuelle est la preuve la plus efficace que l'homme n'est pas totalement désarmé »<sup>2</sup>.

Mais surtout l'effet le plus important des activités, est qu'elles donnent du sens à ma vie, à ses différentes épreuves, rencontres, manifestations ; elles utilisent la vie comme matériau pour produire du sens. En cela elles ne peuvent pas être isolées simplement dans la sphère artistique : elles ont un pied dans la vie, et un pied dans l'art.

Le professeur : Finalement, vos activités participent à une quête du sens et s'inscrivent ainsi dans une perspective philosophique...

L.B : Oui, pour cette raison je pourrais reprendre la formule de Joseph Kosuth, « Art after Philosophy », mais en lui donnant un sens tout à fait différent, voir opposé. Il s'agit pour moi d'une forme philosophique profondément insérée dans le contexte de la vie, proche de la philosophie orale antique.

Alors que Kosuth propose un art avant tout tourné vers sa propre définition, assurant un rôle de transcendance du réel, ma pratique tente d'échapper au cloisonnement de l'art, de trouver des issues pour sortir du repli sur soi. L'art conceptuel, comme la philosophie telle que nous la percevons aujourd'hui, est essentiellement un discours, une construction conceptuelle, en quelque sorte un discours sur le discours de l'art, l'art comme fin en soi. Je me réfère davantage, en ce qui me concerne, à la recherche des philosophes « d'action », parmi lesquels Socrate et les Cyniques. Ils ne concevaient pas la philosophie comme un pur savoir, une habileté ou une culture, mais comme une manière de vivre, une manière d'être au monde, visant l'ordre de la vie quotidienne. Le discours philosophique était toujours lié à la décision fondamentale de choisir un certain mode de vie attaché à une vision du monde particulière, et avait pour tâche d'inviter à prendre cette décision et à la justifier<sup>3</sup>. Socrate utilise le dialogue et le questionnement comme instrument de son enseignement. Il prétend ne rien savoir, et s'il interroge les autres, c'est pour les obliger à s'examiner et à changer de vie. Les Cyniques (entre autre, Anthistène et, ici, particulièrement Diogène) utilisent l'attitude, et l'ironie pour dénoncer un à un les masques de la vie civilisée, détruire les mythologies, faire voler en éclats les bovarysmes générés puis entretenus par la société, et empêcher les cristallisations sociales et les vertus collectives, transformées en idéologies et en conformismes, de prendre le dessus sur les singularités<sup>4</sup>.

De telles recherches et mises en question ont investi le champ artistique, particulièrement depuis les années soixante-dix, sous différentes formes (entendues dans le sens de moyens), en incluant le cinéma.

Le professeur : Proposez vous une définition de l'art à travers votre travail ?

L.B : B. Bettelheim donne une définition différenciant le *bon* film du simple divertissement, qui me semble décrire une attente

La question  
de la  
définition de  
l'art

possible de l'expérience esthétique : l'œuvre d'art « expose des situations et des idées incitant le spectateur à reconsidérer sa propre existence et les buts qu'il poursuit. En ce cas, il pourrait être amené à prendre spontanément de nouvelles décisions sur la façon d'organiser sa vie, décisions qui éveilleraient en lui ou renforceraient sa quête du "sens", élargissant ainsi sa "conscience de liberté". »<sup>5</sup>

L'art peut ainsi être envisagé comme un révélateur.

Il ne peut contribuer que partiellement à une telle remise en question de nos habitudes de pensée, participant à un ensemble de signes dans la vie du spectateur qui pourront alors faire sens pour lui, ou non. La pertinence d'une pratique artistique découle de sa capacité à convoquer notre attention sur des fragments du monde, et de ce que nous sommes, à développer notre conscience sur différents aspects troubles de notre rapport au monde, mais son impact tient avant tout à la réceptivité du spectateur, à sa disponibilité et disposition à recevoir ce qui lui est proposé, il ne s'impose pas envers et contre tous. L'œuvre n'est pas un système clairement défini, elle comporte un manque et laisse le soin au spectateur d'y trouver sa place ; nous pouvons comprendre par cette vision la logique avec laquelle cette place

devient de plus en plus importante et même capitale, condition d'existence de l'œuvre. L'art n'a pas de valeur intrinsèque, il ne peut être estimé qu'à travers le sens qu'il prend dans notre vie ; ainsi il semble logique qu'il s'y intègre de plus en plus pour se trouver plus proche de sa source comme de sa visée.

L'art est un concept extrêmement large, pouvant désigner un ensemble d'activités ne se reconnaissant pas les unes les autres, déterminées par des attentes instables et qui ne sont autre que culturelles (attachées à un moment donné, dans une société particulière et dans un certain milieu social) et ne peuvent donc sûrement pas prétendre à l'universalité<sup>6</sup>. La notion d'art n'est donc pas vraiment importante en elle-même, et la définir n'a que peu d'intérêt une fois que l'on admet cela, car doit-on mépriser toutes les formes d'activité se désignant comme artistiques et, avec elles, les personnes qui leur sont associées, leurs publics comme leurs producteurs, sous prétexte qu'elles ne correspondent pas à la définition de l'art que nous avons adoptées (pour des raisons historiques, sociales, ethnologiques...) ; ou doit-on admettre que l'art, comme désignation, ne soit pas un label de qualité mais simplement une catégorie de l'activité humaine, et ainsi reporter la distinction sur un autre objet permettant que la coexistence de ses différentes formes ne les remette pas en question les unes par rapport aux autres ?

Toute discrimination a priori ne peut avoir qu'un effet négatif, même si elle paraît rassurante.

J'ai choisi de cerner mes attentes plutôt qu'une définition de l'art, dénigrante. Pas de formes, de matériau, de lieu, ni de sujets spécifiques. La seule définition possible de l'art serait à la négative : ce n'est pas vraiment de la sociologie, ce n'est pas de la philosophie, ni de la médecine, ni de la publicité, ni du film de famille, ce n'est pas de la pathologie,... . L'art n'est rien de tout

cela et il peut en être en même temps, mais toujours d'une manière incomplète, ne remplissant pas totalement ou pas uniquement la fonction de ces différents champs. Comme nous le montre Nathalie Heinich, la question de la définition de l'art aujourd'hui, concerne davantage les juristes et les sociologues que les artistes<sup>7</sup>.

L'art est souvent décevant car incomplet, n'affirmant rien clairement, toujours par détour, et ne permet aucune certitude. Il ne produit pas de transformations immédiates et certaines, mais appartient à un ensemble de manifestations, d'expériences et de pensées où il trouve sa place, au sein duquel il a une influence. L'expérience esthétique demande donc nécessairement à chaque spectateur l'exercice de son propre jugement critique, ce qu'il en tirera ne peut pas être déterminé par d'autres pour lui. Comme l'écrit Michael Archer, « contempler l'art ne signifie pas le « consommer » passivement ; cela signifie faire partie d'un monde auquel l'art comme le spectateur appartiennent. Regarder n'est pas un acte passif ; regarder ne laisse pas les choses inchangées.<sup>8</sup> »

Le professeur : Cette apparente liberté de la création artistique comme de son expérience, que vous exprimez ainsi marque l'achèvement et l'accomplissement du projet moderne de remise en question de l'art.

L.B : Il ne s'agissait pas réellement d'une remise en question de l'art en général au cours de la modernité, mais d'une destruction progressive de la vision de l'art occidentale traditionnelle, restreinte ; d'une libération des attentes déterminées auxquelles l'art était attaché. Il est donc totalement absurde de parler d'une fin ou d'une mort de l'art aujourd'hui que nous assistons à un art

libéré de la question de sa définition, il s'agit simplement de la fin des grands discours. L'art peut enfin s'intéresser à autre chose qu'à lui-même.

Le professeur : Vous déplacez la question de la définition vers la question des attentes. Est-ce que cela signifie que vous déterminez les attentes que le public doit avoir de votre travail ?

L.B : Absolument pas. Je pose la question de mes propres attentes de l'art, ce sont elles qui vont déterminer mes activités. Je ne peux pas imposer les attentes des autres, je n'en ai pas les moyens et cela irait à l'encontre de l'autonomie du spectateur face à l'œuvre que je propose.

Une proposition

Les attentes lorsqu'elles sont déterminées à l'avance, créent une fonction qui devient le fondement d'une définition exclusive. Que ce soient les fonctions de représentation, de décoration ou de prestige qui ont pu être l'apanage de l'art, elles ont toutes été évincées par la critique opérées par les avant-gardes successives, pour revendiquer l'*afonctionnalité* de l'art. Il serait aujourd'hui déplacé de revenir sur ce débat. La seule chose qui m'importe réellement, est que mes activités puissent faire sens pour d'autres (pas forcément pour les mêmes raisons que moi), c'est-à-dire une fonction de communication. A ce niveau c'est à moi de prendre les mesures les plus justes pour que mon travail puisse être perçu.

Le professeur : Quel est l'objectif de ce travail ?

L.B : Mon travail invite à prendre position par soi-même face à lui comme face à tout ce que nous vivons et côtoyons, cela demande un effort difficile à fournir dans notre société où tout doit être

rapidement consommable et immédiatement satisfaisant. Cet effort demande de développer un esprit d'analyse et une distance critique, et procure lorsqu'il est mené à son terme, et intégré, le sentiment d'être autonome ; il permet de maintenir le respect de soi-même. Il me paraît important que l'expérience esthétique soutienne cette recherche du sujet à s'affirmer en tant que tel, qu'elle permette une résistance à la standardisation.

[...]

---

<sup>1</sup> Bruno Bettelheim in *Le cœur conscient*, p 112

« Il s'agit de l'aptitude intérieure de l'homme à se gouverner lui-même, à chercher consciencieusement un sens à sa vie bien que, pour autant que nous le sachions, elle n'ait pas de finalité. Ce concept implique l'expression tranquille d'une conviction intérieure, sans considération de convenance ni de ressentiment, indépendamment de pressions ou de contraintes sociales. [...]

[...] L'essence de l'existence autonome réside dans ce sentiment de l'identité, dans la conviction d'être un individu à nul autre semblable, qui entretient des relations chargées de sens avec les personnes de son entourage, qui a une histoire particulière dont il est le produit et qu'il façonne [...]. Ces ressources intérieures non seulement permettent à l'homme de se conformer aux exigences raisonnables de la société sans perdre son identité, mais elles lui procurent une vie satisfaisante, souvent créatrice. »

<sup>2</sup> Idem, p 151

<sup>3</sup> Pierre Hadot, *Les premiers philosophes*, in

<sup>4</sup> Michel Onfray in *Cynismes (portrait du philosophe en chien)*, p 26

<sup>5</sup> Bruno Bettelheim, *Le cœur conscient*, p 131

<sup>6</sup> « Symétriquement, les gens extérieurs à la culture de l'art contemporain imaginent spontanément que leurs propres attentes sont à peu près universelles de sorte que ceux qui ne les partagent pas, et qui militent pour un art nettement plus paradoxal, ne peuvent leur paraître que pour une poignée d'excentriques.» Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, p 181

<sup>7</sup> *idem*, pour le juridique chapitre *Aux frontières du droit*, montrant les difficultés de la justice à appliquer les lois communes pour protéger l'art contemporain, ou pour sanctionner certains comportements faisant œuvre (vol, vandalisme, atteinte à la vie privée,...) ; pour le sociologue « De même qu'il n'y a pas « un » art moderne ou contemporain, il n'y a pas « un » public : c'est la première tâche du sociologue que de rappeler la diversité des visions du monde selon la position occupée par celui qui regarde. » p 181

<sup>8</sup> Michael Archer in *L'Art depuis 1960*, p 214

# Bibliographie

## SCIENCES HUMAINES

**Le cœur conscient** de Bruno Bettelheim  
Collection Pluriel, édition Laffont, 1972

Analyse de la désintégration de l'identité dans les camps de concentration où l'auteur a été interné, comme stratégie de survie dans le camp. Vingt ans après sa libération de Buchenwald, Bettelheim étend ses observations à toutes les sociétés de masse à tendance totalitaire, c'est-à-dire les sociétés modernes à intégration poussée. Sur le besoin d'autonomie et sa menace.

**les blessures symboliques** de Bruno Bettelheim  
Collection Tel, Gallimard, 1994

Approche psychanalytique et anthropologique des rituels de passages entre l'enfance et l'âge adulte, se basant sur une maturation sexuelle : observation d'adolescents schizophrènes créant leurs propres rituels en fonction de leur besoin d'ancrage, et de rites équivalents dans les sociétés dites primitives

**La mise en scène de la vie quotidienne, 2. Les relations publiques**  
de Erving Goffman

Analyse sociologique rigoureuse des règles qui régissent les rapports entre les gens d'une même société. Description quasi grammaticale des codes rituels de communication et de mise en relation permettant aux individus de se comprendre ou plutôt de manifester par leur conformité, le maintien de l'ordre social et la possibilité d'une relation. Mise en évidence du sens et de l'implication de ces conventions dans la définition d'une personne, régulant les relations interindividuelles.

**l'homme et la mort** de Edgar Morin  
Editions du Seuil, 1970

Approche philosophique, anthropologique, psychanalytique du rapport ambivalent que l'homme entretient avec l'idée de sa propre mort.

**Le corps extrême** de Patrick Baudry  
Editions L'harmattan, 1991

Analyse anthropo-sociologique de la conception du corps de la société actuelle : la répugnance de la putréfaction, répression de l'animalité, idéal de la forme, la gestion du sexuel...

**La fabrication de la mort**, sous la direction de Ruth Scheps  
Collection Les empêcheurs de penser en rond, Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, 1998

Ensemble d'entretiens diffusés sur France Culture entre Ruth Scheps et des anthropologues, archéologues, biologistes, médecins légistes, philosophes, psychologues, soignants, ... autour de la conception de la mort dans leur domaine spécifique.

**Mary Barnes, un voyage à travers la folie**, par Mary Barnes et Joseph Berke  
Collection Point essais, éditions du Seuil, 1973

Récit de la régression de Mary Barnes par elle-même et par son thérapeute, au sein de l'unité expérimentale de Kingsley Hall, créée par des antipsychiatres sous la direction de Ronald Laing, jusqu'à des stades très primitifs de la vie affective. Reconstruction de la personne en passant par des modes de communication tels que l'utilisation de ses excréments, puis de la peinture pour désancrer les tensions relationnelles et ses conflits internes.

**Anthropologie du corps et modernité**, de David Le Breton  
Collection Sociologie d'aujourd'hui, Presses universitaires de France, 1990 (4<sup>e</sup> édition corrigée)

Analyse du rapport dualiste qu'entretient l'homme moderne avec son corps, étude des données sociales et culturelles qui le fonde. Aujourd'hui construction symbolique du corps individuelle empruntant à différentes cultures, différents champs de connaissances ( sciences, savoirs traditionnels, pratiques psychocorporelles...). Critique de l'illusion de libération du corps : dépréciation du vieillissement, refus de l'anomalie...

**Critique de la communication** de Lucien Sfez  
Editions du Seuil, collection Point

**Un art moyen (essai sur les usages sociaux de la photographie),**  
ouvrage collectif dirigé par Pierre Bourdieu  
Collection « le sens commun », les éditions de minuit, 1965

Analyse sociologique des fonctions que la photographie assurent, au sein de la famille (en renforçant son intégration), dans la publicité, dans l'information, dans la construction d'une esthétique populaire... et des conventions lui permettant de répondre aux différentes attentes : les divers objets de la photographie se distinguent par leurs normes spécifiques. Mise en évidence de son ambivalence : objectivité et projection des phantasmes. La photographie solennise les temps forts de la collectivité, et marque à travers ses principes, ses codes et ses lois l'expression d'une éthique, et son officialisation.

**Cynismes** Michel Onfray  
Edition Grasset et Fasquelle, 1990

Recueil d'anecdotes et analyse de la pensée des cyniques (Diogène, Antistène...), philosophes antiques prônant un mode de vie de chiens des rues : barbe et vêtement rudimentaire, ne pratiquant pas le bain, copulant en public, faisant du poisson masturbateur (soulageant ses besoins physiologiques) un modèle éthique, pratiquant le jeu de mots en guise de méthodologie, opposant le geste, l'humour, l'ironie et la provocation aux grands discours hermétiques, ...

**Qu'est ce qu'apprendre ?** de Olivier Reboul  
Puf, collection l'éducateur, 1980

Réflexion philosophique sur les différents sens du mot : l'information, l'apprentissage et l'enseignement. Olivier Reboul soutient entre autre la vision selon laquelle l'école serait une simulation de la vie, que le but de tout apprentissage est de parvenir à faire ce que l'on veut, avec une maîtrise de moyens, en se passant de modèle.

## SUR L'ART

**Le corps photographié,** de John Pultz et Anne de Mondenard  
Collection TOUT L'ART contexte, éditions Flammarion, 1995

Histoire de la représentation du corps en photographie depuis son invention jusqu'aux années 80, rattachée à des données sociologiques et culturelles.

**Le triple jeu de l'art contemporain** de Nathalie Heinich  
Editions de Minuit, 1998

Analyse sociologique du monde de l'art aujourd'hui,  
paradoxal, selon ses trois constantes : transgressions des  
artistes, réaction du publique, et intégration de la critique.

**L'art depuis 1960** de Michael Archer  
Edition Thames et Hudson, collection L'univers de l'art, 1997

**L'art contemporain** de Anne Cauquelin  
Presses Universitaires de France, Que sais-je ?

**L'art contemporain**, de Catherine Millet  
Collection Dominos, Flammarion, 1997

Définition de l'art contemporain par rapport à l'art moderne : à  
partir des années 60, reconnaissance quasi immédiate des  
artistes par les institutions dont c'est le rôle.  
Définition de certaines particularités de l'art d'aujourd'hui.

**Hors Limites**, l'art et la vie 1952-1994  
Catalogue du centre Georges Pompidou, 1994

**Vraiment**, féminisme et art  
Catalogue du Magasin, centre d'art contemporain de Grenoble, 1997

**L'esprit Fluxus**  
Catalogue des Musées de Marseille, 1993

**Féminisme, art et histoire de l'art**  
Collection Espace de l'art, énsba, 1997

Réflexion de cinq femmes, historiennes de l'art et critiques, sur les  
apports du féminisme dans l'art à partir des années soixante dix,  
et sur la nécessité d'une histoire de l'art qui inclurait les artistes  
femmes jusque là maintenues dans l'ombre des grandes figures  
masculines.

**L'art corporel** de François Pluchard  
collection Mise au point sur l'art actuel, L'image2 /Alin Avila

Critique spécialiste et défenseur de l'art corporel, il expose son  
émergence à travers l'histoire du vingtième siècle et les  
différentes démarches des artistes qui peuvent y être associés.

**L'art au corps**, le corps exposé de Man Ray à nos jours  
Catalogue de l'exposition aux Musées de Marseille, 1996

**Fémininmasculin**, Le sexe de l'art  
Catalogue de l'exposition au centre Georges Pompidou, 1995  
Gallimard/Electra

**The 90's : A Family of Man**, images de l'homme dans l'art  
contemporain  
Catalogue du Casino Luxembourg, forum d'art contemporain, 1997

**Traffic**  
Catalogue du CAPC de Bordeaux, 1996

**La sphère de l'intime**  
Catalogue du Printemps de Cahors, 1998

**Le portrait contemporain**, Artstudio  
n°21, été 1991

**Art sociologique** dossier Fred forest  
10/18 Inédit, série « Cause Commune », 1997

**L'art et la vie confondus** d' Allan Kaprow  
Editions du centre Georges Pompidou, 1996

Différenciation entre deux tendances de l'art : "l'art semblable à l'art" et "l'art semblable à la vie". Pour un art s'inscrivant directement dans la vie, émergeant d'elle, et prenant sens par elle : matériaux, lieux, expériences collectives (les fondements du happening dans les 50's)

## SUR LES ARTISTES

**Christian Boltanski**  
catalogue du centre G.Pompidou, 1984

**Louise Bourgeois**  
catalogue du CAPC, 1998

**Chris Burden**  
Blocnotes éditions, 1995

**Sophie Calle**

NINETY, art des années 90, n°9

**Sinje Dillenkoffer**

Kerber Verlag, Bielefeld, Allemagne, 1996

**Fred Forest**, 100 actions, art sociologique esthétique de la communication

Z'Editions, 1995

**Jochen Gerz**, les pièces

Musée d'Art et d'Industrie Saint-Etienne, ARC2, 1975

**Annette Messenger**, comédie tragédie 1971-1989

Catalogue du Musée de Grenoble, 1991

**Annette Messenger**, faire des histoires

Catalogue de Mercer Union, Cold City Gallery, Toronto, Canada, 1991

**Gina Pane** de Anne Tronche

Fall édition, 1990

Analyse symbolique des œuvres de Gina Pane. Evolution de son travail vers l'action puis vers le corps.

## LIVRES D'ARTISTES

**Diese Kinder suchen ihre Eltern** de Christian Boltanski

Gina Kehayoff Verlag, Munich, 1994

**Kaddish** de Christian Boltanski

Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, Gina Kehayoff Verlag, 1998

**Des histoires vraies** de Sophie Calle

Actes Sud, Galerie Sollertis, 1994

**Les témoins** de Jochen Gerz

Actes Sud, 1998 (commande du printemps de Cahors)

**Propo** de Paul Mac Carthy

Objects from performances 1972-84, 1994

**The Last Resort** de Martin Parr

Photographs of New Brighton, Promenade Press, 1986

**Kiki Smith**

Institute of Contemporary art, Amsterdam, Sdu Publishers, 1990

## ARTICLES, REVUES

**Modernité Postmodernité Ultramodernité** de Eduard Beaucamp  
*Après le Modernisme*, Les cahiers du Musée d'Art Moderne, centre  
Georges Pompidou, déc. 1987, n°22

**Pour une esthétique relationnelle** de Nicolas Bourriaud  
Documents sur l'art, n° 7 et n°8

**Les limites de l'esthétique du divers** de Nicolas Bourriaud  
Documents sur l'art, n°4, oct 93

**Art after philosophy** de Joseph Kosuth  
Traduit in Art Press N°1, déc/janv 1973

**Les premiers philosophes** de Pierre Hadot  
Nouvel Observateur, Hors série n°31, *La quête des origines*

**Excréments** de Jim Roudier  
Documents sur l'art n°3, juin 1993

**Inez van Lamsweerde** de Léontine Coelewij  
Documents sur l'art n°4, octobre 1993

**Dix questions sur l'art corporel et l'art sociologique**  
Débat entre Hervé Fischer, Michel Journiac, Gina Pane et Jean-Paul  
Thénot  
Artitudes inter n°6/8, déc 1993

**L'art sociologique**  
Opus international, n°55, 1975