l'être lieu

ARTS CONTEMPORAINS ARRAS

en chair et en os

N°10
mars 2018

GRATUIT

ARTS CONTEMPORAINS ARRAS
association l'être lieu - 21 Bd Carnot
CITE SCOLAIRE GAMBETTA-CARNOT

Visites guidées par les élèves-médiateurs : du lundi au vendredi de 18h à 19h15
Ouverture les samedis et dimanches de 14h à 18h
Visite scolaire sur rendez-vous : letrelieu@hotmail.fr

www.letrelieu.wordpress.com **facebook > L'être lieu**

Remerciements

Hervé LESIEUR
Artiste en résidence

Songli Ji
Anthony Donge
Dachuan Zhang
Stagiaires

Les élèves d'hypokhâgne
et de khâgne en option arts plastiques

Monelle BINET
Claude SLOWIK
Membres associés à L'être lieu

Valérie BECCAERT
Fabien JOVENET
Professeurs d'arts plastiques

Remy DELPIERRE
Jérémie BECCAERT
François BOMPAIRE
Franck LUCHEZ
Relecteurs

Pauline LESERRE
Service Civique à L'être lieu

Aissatou MBENGUE
François MONTUY
Stagiaires à L'être lieu

Radio PFM 99.9

Philip BERNARD
Photographe

Olivier DESPICHT
Photographe

Jean-Philippe MATTERN
Photographe

Michèle GUERBADOT

Benjamin CARPENTIER

Caroline GREMONT (sophrologue)
Yves NOULEZ (intervenant en théâtre)
Association Moteur Art et Actions

Le personnel de la Cité
scolaire Gambetta-Carnot, Arras

Frédéric VIEBAN
Proviseur

Sylvain QUERTEMPS
Agent comptable

Marielle HECTOR
Secrétaire générale

Olivier LANDAS
Attaché d'administration,
gestion matérielle et technique

Sylvain PLAYEZ
Adjoint technique principal, spécialisé en
agencement intérieur et menuiserie

Laurent LAVILLE
Adjoint technique, électricien

Thierry DELENGAIGNE
Adjoint technique, peintre

Henri MATHON
Adjoint technique chauffagiste

Philippe STALMAJER
Magasinier

Séverine BIZARD, Giovanni GUIDO, Maryse DI TORO, Béatrice PEMBELE, Sabrina BELDJILALI, Jacques VAN GENDT, Christelle MERLOT, Béatrice MERVILLE.*Adjoint(e)s techniques et contractuels*

Le musée des Beaux-Arts d'Arras

Mélanie LERAT
Directrice adjointe du Musée des Beaux-Arts d'Arras.
Conservatrice du patrimoine

Maggy BILDE
Chargée de communication au Musée des Beaux-Arts d'Arras

Le personnel du Musée des Beaux-Arts d'Arras

Le Rectorat de l'académie de Lille

Patricia MARSZAL
IPR-IA d'arts plastiques de l'académie de Lille

Bruno MONTOIS
Professeur d'arts plastiques et Webmestre du site
des arts plastiques de l'académie de Lille

La délégation académique aux arts
et à la culture (DAAC) de l'académie de Lille

Ont participé à cette publication

Louise BARRIER
Valérie BECCAERT
Reine-Marie BERARD
Suzanne BERQUIN
Arnaud BOUANICHE
Amélie BUDZYNOWSKI
Maryline CHARLES
Sophie CHEVAL
Gwendoline CORNILLE
Elodie DEGROISSE
Luka DESSOLAS
Alessia DOUTRIAUX
Elisa DUBOIS
Gregory FENOGLIO
Amos FERGOMBÉ
Paul-Armand GETTE
Elise GILLON
Manon GODEBIN
Ewan GODIN
Caroline GREMONT
Salomé HERAULT-ARDOUIN
Olivier JANDOT
Fabien JOVENET
Solène LACOMBE
Romane LAMBERT
Alice LEBAY
Thomas LEMIRE
Margaux LENGLET
Mélanie LERAT
Zélie LERUSTE
Hervé LESIEUR
Patrick LOUGUET
Patricia MARSZAL
Mathieu MERCIER
Carine MORAND
Alexandra NEVEU
Yves NOULEZ
Léna ORTIZ
Céline PENNEL
Lolita PERAZIO
Lucie PILON
Ludmilla SWIERKOWSKI
Julie TRINEL
Alexis TROUSSET
Agnès VANDROMME
Louise VANTILCKE
Axelle WANTELLET

Responsable de la publication : Gregory Fenoglio
Maquette : Jaume Barbeta / takmak.fr
Impression : 1000 exemplaires

Association L'être lieu
21 bd Carnot - 62000 ARRAS
letrelieu@hotmail.fr
letrelieu.wordpress.com
facebook > L'être lieu

Photo de couverture : Hervé Lesieur, Le xylophage, 2009. photo © Philip BERNARD

SOMMAIRE

N°10
mars 2018
l'être lieu

5 **HERVÉ LESIEUR « À CORPS PERDUS»**
Gregory Fenoglio

8 **LA MATÉRIALITÉ DE L'ŒUVRE PEUT-ELLE ÊTRE UNE QUESTION ?**
Patricia Marszal

12 **DE CHAIR ET D'OS : LA RÉGÉNÉRESCENCE DES CORPS D'HERVÉ LESIEUR**
Amos Fergombé

14 **LE CORPS MACHINE, UN OBSCUR OBJET DE DÉSIR**
Mélanie Lerat

18 **TENIR ET RETENIR : QUE RESTERA-T-IL DE NOUS ?**
Carine Morand

20 **LA PENSÉE DU CINÉMA EN CHAIR ET EN OS**
Patrick Louguet

23 **MEMENTO MORI**
Elodie Degroisse

26 **LA FÉCONDITÉ DES OS**
Arnaud Bouaniche

27 **EXPOSER ? LOI, ÉTHIQUE ET PERCEPTION DES RESTES HUMAINS EN FRANCE AU XXIe SIÈCLE**
Reine-Marie Bérard

30 **ÈVE, JOB, JÉSUS : FIGURES BIBLIQUES DE CHAIR ET D'OS**
Elise Gillon

34 **LA FABRIQUE DU CORPS MODERNE**
Olivier Jandot

36 **RÉVÉRER LES VISCÈRES**
Mathieu Mercier

38 **PREMIÈRE RENCONTRE AVEC HERVÉ LESIEUR**

48 **CARTE MENTALE**
Hervé Lesieur

50 **FRAGMENT DE PARADIS**

54 **HERVÉ LESIEUR**
Interview par Gregory Fenoglio

60 **AMITIÉS ARTISTIQUES**

62 **NOUS FAISONS DES PROGRÈS TOUS LES JOURS !**
Paul-Armand Gette

64 **DONNER À VOIR**
Valérie Beccaert

68 **"DES SAINTS ANIMÉS"**
Fabien Jovenet

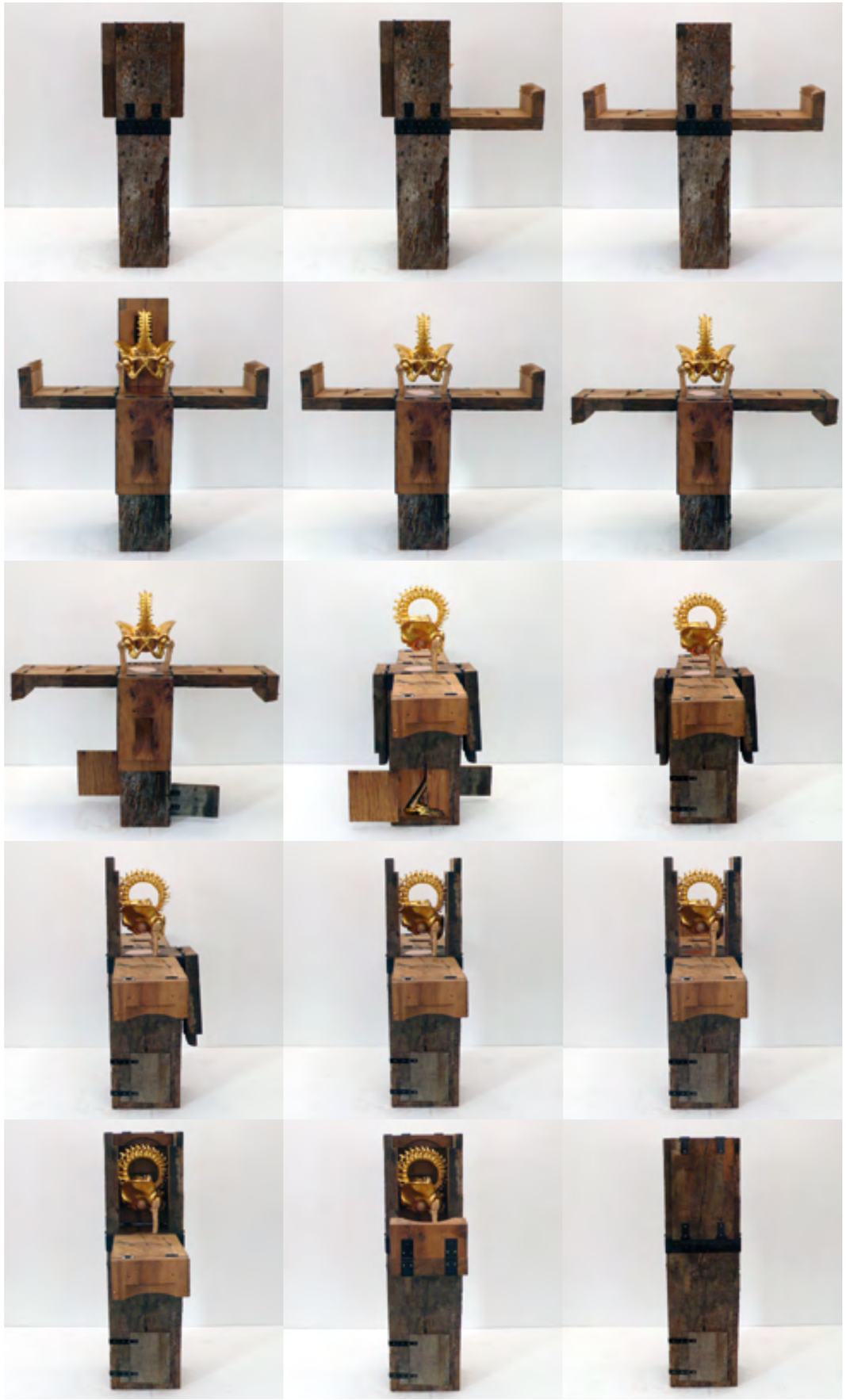
71 **LE MYSTÈRE PLANE AU-DESSUS D'HERVÉ LESIEUR**
Salomé Herault-Ardouin

73 **ROBERTO CUOGHI, « L'ARTISTE QUI VOULAIT DISPARAÎTRE »**
Zélie Leruste

74 **LE PROJET THÉÂTRE - SOPHROLOGIE**
Zélie Leruste, Julie Trinel et Solène Lacombe

75 **L'HISTOIRE DU PETIT HERVÉ**
Alessia Doutriaux, Elisa Dubois, Amélie Budzynowski et Sophie Cheval

78 **MORDRE**
Alexis Trousset



HERVÉ LESIEUR « À CORPS PERDUS »

par **Gregory Fenoglio**, ***professeur d'arts plastiques en CPGE, lycée Gambetta-Carnot, Arras***

Hervé Lesieur est un sculpteur. Il a aussi beaucoup travaillé pour le théâtre comme scénographe. Le dessin occupe une place importante et des fonctions diverses dans son œuvre, lui permettant de concevoir des sculptures et des scénographies, mais aussi, ***a posteriori*** de leurs réalisations effectives, d'en explorer des prolongements graphiques et d'autres visions. Par filiations d'idées et reprises de formes, l'artiste construit donc des passerelles (des échanges) entre les catégories artistiques de la scénographie, de la sculpture et du dessin. Ce processus de création est également ouvert, dans les conditions techniques d'une réalisation, à la prise en compte du hasard et à l'acceptation de l'inattendu. Ce processus caractérise donc ces chemins de traverse où « l'impensable » peut se réaliser ; avec pour condition, que le potentiel artistique d'une œuvre – sa nature matérielle, plastique, esthétique, et symbolique – n'est pas déterminé à l'avance. Dans cet état d'esprit, Hervé Lesieur fait des matériaux trouvés les embrayeurs de sa création. Il en est ainsi avec les pièces industrielles récupérées dans une usine désaffectée et, plus singulièrement encore, avec des ossements humains.

L'éternité, *plus un jour*

L'extraction d'un ossement humain, lors des premiers travaux dans sa maison, amènera Hervé Lesieur à découvrir que cette maison avait été construite sur un ancien cimetière du Moyen Âge. Ainsi, chaque fouille confirmera la nature « habitée » du terrain. Ce n'est qu'une dizaine d'années plus tard, alors que ces ossements étaient entreposés dans une boîte de son atelier, qu'il entreprit de les nettoyer et de les assembler dans son œuvre ***La Femme serpent*** (2010) (p.44).

Alors que les hommes du Moyen Âge vivaient en présence de leurs morts, dans un contexte de guerres, de famines et de pestes pandémiques, nous les reléguons aujourd'hui au cimetière. À présent, la mort est prise en charge par des institutions anonymes. Si à la Renaissance on déterrait les morts pour les ausculter et découvrir comment ils étaient constitués, cette familiarité avec le corps défunt n'appartient plus à notre culture. Ce sont d'ailleurs les artistes qui ont initié cette pratique de la dissection des corps à la Renaissance au service de l'art, anticipant l'étude médicale et une recherche scientifique spécifique.

La locution latine ***« memento mori »*** nous rappelle qu'aussi démesuré soit notre orgueil, la mort est toujours victorieuse de nos vanités humaines : ***« n'oublie pas que tu es mortel »***. Ainsi, la vue d'un squelette est le miroir d'un futur qui attend tout homme et qui témoigne de la caducité de la vie, du nivellement de toute différence de richesse, d'âge ou de pouvoir. Mais puisque la mort et la vue d'un cadavre sont hideuses, comment les convertir en spectacle ?

« L'aspect de montage-démontage que revêt la statue anatomique, après nous avoir stupéfié et, peut-être, soulevé le cœur, finit par susciter quelque chose comme une admiration topologique devant le vivant » [1]

Assembler, emboîter, articuler, visser… un ensemble de procédures techniques caractérise la réalisation des vanités contemporaines d'Hervé Lesieur. Elles reconstituent des corps imaginaires et renouent avec la machinerie présente de ses premières

sculptures constituées d'engrenages et de rouages comme ***Machine sentimentale*** (1983) (p.13 corps en plâtre, Hervé Lesieur procède à des réagencements d'ossements et cette esthétique du montage, ce principe combinatoire, fonctionne de façon analogue avec des pièces industrielles d'***Une Annonciation*** (2014) (p.33). Cette esthétique régénère les possibilités de l'assemblage, en un mouvement organique, comme si ***« l'œuvre proliférait d'elle-même en une germination signifiante »***.[3] Or, ses assemblages sont aussi des réparations, une remise en état des ossements épars ou brisés. Mais la réification des « corps » est un engagement artistique qui n'appartient pas au domaine de l'archéologie, elle est une création plastique qui se construit à partir de questions sculpturales (matérialité, équilibre, plein, vide…) et qui rejoignent des préoccupations théâtrales. Ces propositions sont déconcertantes, elles sont des mises en scènes, des visions ***déformantes*** des corps (théâtralisées), émancipées des rituels sociaux liés à la mort. D'abord, elles réunissent la réalité et la fiction, la matérialité et sa représentation, en une dialectique de la vie et de la mort. Être un sculpteur, pour Hervé Lesieur, c'est assembler des formes en un certain ordre, mais c'est aussi confronter des formes à leur portée symbolique.

Les corps représentés par Hervé Lesieur ont des réalités polymorphes, ils se transforment et se métamorphosent. L'artiste puise ainsi son inspiration dans la mythologie et la littérature fantastique, comme avec ***Les Bras de la Vénus de Milo*** (2002) (p.74), grand spectacle de générations de formes et de régénérations de corps. Il y a dans cette ***tératologie*** artistique une puissance de vie. Même, la chair ***informe***[4] de la sculpture en latex ***Un Baiser*** (2003) (p.60) est un corps régénéré par le souffle d'un autre corps.

Avec ***La Femme serpent*** (2010), la mutation du corps humain en un animal est du domaine de la fable, elle est l'archétype de l'ironie dans la superposition des apparences. Mi-femme, mi-serpent, animalité et humanité confondues, cette métamorphose est un puissant travail de déplacements. Car si le crâne est le symbole tangible de la mort, l'application d'un rouge à lèvres nous plonge dans une vision de la mort entrelacée à la fête qui renvoie à la tradition des danses macabres. Ici le souverain Thanatos fait corps, soudainement, avec Eros. Cette vision transfigurée – maniériste – de la séduction est

d'une puissante étrangeté, simultanément objet de fascination et de répulsion, ***« la joie suppliciante »***[5] dit Georges Bataille, cet ***« art de tourner l'angoisse en délice »***.[6]

Comme nous l'évoquions auparavant, nous ne vivons plus avec nos morts, nous sommes dans un ***« détournement du regard »***[7] qui en conjure l'angoisse ; nous nous efforçons d'oublier et d'occulter la mort. Les vanités contemporaines d'Hervé Lesieur seraient donc des invitations à renouer un rapport avec la mort selon une authentique expérience esthétique.

« Seul ce qui excède la réalité peut dépasser l'illusion de la réalité »[8]

Penchons-nous à présent sur l'œuvre ***Narcisse*** réalisée par Hervé Lesieur en 2015 et évoquons d'emblée ce qui n'est pas visible, sa nature intérieure. L'œuvre est constituée d'un assemblage d'ossements dont les points de fixation sont réversibles. Par un travail d'emboîtement de formes et de vissage, les éléments qui la constituent sont presque intégralement démontables au sein d'une boîte en bois qui s'apparente à un retable. L'œuvre a une nature hybride, elle entremêle des ossements réels et des éléments artificiels. Comme cette articulation que l'artiste sculpte comme une ***« boule de billard »*** et recouvre de feuille d'or, rendant difficile de la différencier du reste de l'os, également recouvert d'or. Il faut alors une attention particulière pour envisager que cette rotule, anatomiquement (trop) régulière est un artifice. L'œuvre réitère donc ce jeu du double, inhérent au mythe de Narcisse : substitution du présenté au représenté et de la réalité au simulacre. De même, son bassin que l'artiste recrée de toute ***« pièce »*** est aussi recouvert de feuille d'or, il est surdimensionné afin d'accueillir le propre crâne renversé de Narcisse. Hervé Lesieur détourne donc ce mythe par ce renversement du corps, il projette la vérité anatomique du côté du fantasme de Narcisse et la met en scène dans sa plus totale dérision : Narcisse est tellement amoureux de son image qu'il accouche de lui-même.

Sépultures et boîtes à malices

« Qu'est-ce qu'une boîte ? Un récipient d'air. Ce moyen de déplacement et de transport de l'objet, sous couvercle ou couverture idéologique, peut être aussi lieu du sujet, emboîté répétitivement en lui-même comme une poupée russe »[9]

En 1979, Hervé Lesieur réalise ***Voyage en caisse*** ***(p.18)***, une performance au cours de laquelle il se dissimule dans une boîte. Il est alors étudiant à l'école d'art et décide de se faire transporter clandestinement dans cette caisse de transport d'œuvre. Volontairement prisonnier de sa boîte, précédant ironique au Narcisse dans son tombeau, il voyagera pendant trois jours comme une sculpture, selon un protocole de livraison qui faisait de son corps une œuvre d'art à livrer. Dans l'espace très exigu de cette caisse, avec son matériel de survie, cette performance inaugurale fut une performance de l'immobilité, du souffle coupé et de la passivité. Après trois jours de trajets en camion et quelques frayeurs d'être démasqué, la caisse fut livrée à son école le jour de l'exposition des étudiants. Trois jours de voyage, une temporalité qui rappelle ironiquement que le Christ est ressuscité le troisième jour après sa mise au tombeau. Pour Hervé Lesieur, la ***résurrection*** des corps dans les mythes et leur ***mise en boîte*** ont une valeur d'exposition.

→ NARCISSE

HERVÉ LESIEUR, 2015
Matériaux : bois de chêne, os, or, cuivre, acier
Hauteur 140 cm. Largeur 147 cm. Profondeur 55 cm.

Dans la version du mythe selon Ovide, le devin Tirésias prédit la longévité de Narcisse en ces termes : *« il l'atteindra s'il ne se connaît pas. »* Narcisse amoureux de sa propre image incapable de l'atteindre en dépérit. C'est en quelque sorte le tombeau de Narcisse qu'Hervé Lesieur nous donne à voir. Dans cet autel façonné à partir d'une poutre de bois très ancienne se présente le squelette vertigineux de Narcisse. Son crâne rentre dans son propre sacrum doré dans un mouvement spiralaire de naissance de soi-même. Campé sur les os des fémurs, ce vase corporel légèrement en suspension se reflète dans une surface de cuivre poli placée en dessous en forme de tache liquide. Entre la table liturgique, le coffre et le retable, le socle est un dispositif de présentation duquel émerge sur les parties latérales le squelette des pieds de la créature dont la colonne vertébrale enroulée sur elle-même guide le regard. À la fois issus de la matière naturelle et surgissant dans un mouvement de dernière érection, les os resplendissants de lumière dorée s'ordonnent dans une dernière danse macabre. Sculpture baroque évoquant les mises en scène sacrées des églises des maîtres autels scintillants d'or, elle évoque la condition de l'homme et son destin, condamné à se regarder lui-même à défaut de trouver une autre issue.

hervelesieur.com

1. Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus*, 2013, Le Temps des images, Gallimard, p.108.
2. « La carrière de fragments » grandissait au fil de la carrière de l'artiste, ces « objets trouvés faits maison, qui représentaient pour lui ce que sont pour un poète, dans son travail sur le langage, les syllabes et les expressions qui l'enveloppent, envahiss(ai)ent son esprit et se mett(ai)ent à penser à sa place » Léo Steinberg, ***Le Retour de Rodin***, 1963, trad. M. Tran Van Khai, Paris, Macula, 1991, p.62-63
3. Georges Didi-Huberman, *L'Empreinte*, 1997, Les Éditions du Centre Pompidou, p.101
4. *« La chair en tant qu'elle est souffrante, qu'elle est informe, que sa forme par soi-même est quelque chose qui provoque l'angoisse. Vision d'angoisse, identification d'angoisse, dernière révélation du « tu es ceci – tu es ceci, qui est le plus loin de toi, ce qui est le plus informe. »* Jacques Lacan, *Le Séminaire*, liv. II. ***Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*** (1954-1955), Paris, Le Seuil, 1978, p.186-187
5. Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, 1943, Gallimard, p.47
6. Ibid. p. 68
7. Jacques Lacan, *Le Séminaire*, Livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Le Seuil, 1973, p.247
8. J. Baudrillard, *Le Crime parfait*, Paris, Éditions Galilée, 1995, p.37
9. François Perrier, in Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne, Florence de Mèredieu, p.146

LA MATÉRIALITÉ DE L'ŒUVRE PEUT-ELLE ÊTRE UNE QUESTION ?

OU EST-CE UN PROBLÈME ?

par **Patricia Marszal**
Inspectrice d'Académie - Inspectrice pédagogique régionale d'arts plastiques de l'Académie de Lille

> **« L'histoire de l'art est, pour une large part, celle des matériaux. Os, bois de renne sculpté, pierre gravées de cupules et poudres minérales broyées participent, à l'aube de l'humanité, de cette toute première confrontation plastique avec la matière. [1] »**

Si la matérialité d'une œuvre s'apprécie en regard des matières façonnées en matériaux qui la constituent, celles-ci ne cessent d'évoluer dans leur usage au cours de l'histoire pour tendre vers l'immatériel, l'instable, l'éphémère, le variable, jusqu'à intégrer l'altération, voire la disparition comme projet ultime.

Il est d'usage de penser que la sculpture, art du volume et de l'espace, s'est développée à travers l'usage de matériaux de taille directe ou de modelage : terre, pierre, métal, souvent d'origine minérale. En outre, dès l'antiquité, on retrouve les quatre éléments, terre, eau, feu, air comme catégories de la matière. Ainsi cette conception va perdurer jusqu'au XX[ème] siècle chez des artistes tels que Joseph Beuys ou Yves Klein.

Pourtant, dès le début du XX[ème] siècle, les créateurs vont faire varier les matériaux engageant de nouveaux gestes et usant de nouveaux instruments. L'avènement de techniques modernes, de nouveaux processus de fabrication, d'inventions industrielles vont ouvrir des horizons de formes et de pratiques.

En même temps, la découverte des modes d'expression extra-occidentaux va enrichir l'imaginaire artistique des européens et introduire des répertoires esthétiques inconnus jusqu'alors. Dans les cabinets de curiosité, on collectionne des objets, artefacts, os venus d'ailleurs, dont le contexte d'émergence ou la valeur d'usage sont occultés au profit d'une lecture purement plastique, voire magique, précisément exotique. La découverte des arts issus de territoires tels que l'Asie, l'Afrique, la Polynésie, offre de nouvelles opportunités dont de nombreux artistes modernes vont se saisir comme Monet, Picasso, Derain, Matisse ou Giacometti. Ces derniers y décèlent une authenticité affranchie des conventions qui les bride, et en même temps une autonomie formelle dégagée de la recherche d'une stricte mimésis au profit d'une libre spiritualité.

Ce n'est pas un hasard si simultanément la notion d'œuvre se trouve réinterrogée à l'aune des changements de conception de la matière, de l'espace et du temps.

« Ni la matière, ni l'espace, ni le temps ne sont depuis vingt ans ce qu'ils étaient depuis toujours. Il faut s'attendre que de si grandes nouveautés transforment toute la technique des arts, agissent

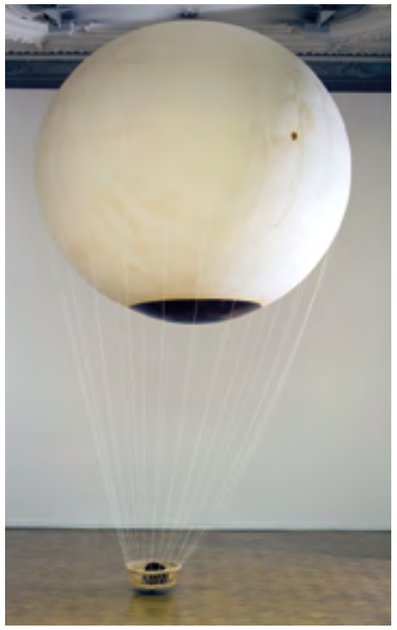
par-là sur l'invention elle-même, aillent peut-être jusqu'à modifier merveilleusement la notion même de l'art. » écrit Paul Valéry.

Sans chercher à dérouler une histoire de la matérialité de l'œuvre, c'est précisément l'usage des matériaux organiques qui me semble constituer un intérêt particulier au regard de la pratique artistique d'Hervé Lesieur. Organiques à plusieurs égards: en ce qu'ils proviennent d'éléments vivants - arbres, hévéa, terre, épines de rose, os... - et en ce qu'ils évoquent le vivant : formes anthropomorphiques, électricité source de vie, échanges d'air dans les sculptures pneumatiques, fluides corporels, membranes suggérant la peau humaine, moules comme matrices reproductrices.

Dans les premières sculptures mécaniques d'Hervé Lesieur, le corps est conçu comme une machine mue par des sources d'énergies. Dans ***Un ventilateur noir et une femme de chambre pour deux fois cinq cent ohms*** ***(p.16)*** de 1994, l'élément mâle échange des fluides avec l'élément femelle par un dispositif de pompe à air qui gonfle un ballon duquel s'échappe un parfum féminin. Les circulations d'effluves attestent du caractère organique des pièces anthropomorphes comme chez les androïdes ou gynoïdes de la littérature fantastique du XIX[ème] siècle.

Dans l'installation performée ***Le Picotage de la Trousse*** , réalisée sur le site des terrils jumeaux de Ruitz-Bruay-la-Buissière en 1999, la terre dont le double relief des turgescences de schistes évoque la maternité, est surplombée par la femme Trousse dont la robe est gonflée. Celle-ci suggère une opération technique de forage minier. Dans l'action, la terre se nourrit du souffle de Huit ouvriers machines qui pompent, ouvriers mineurs, soufflets mécaniques recouverts de membranes de peau en latex. Leur énergie est aspirée par le ventre de la terre comme dans une scène de création mythologique.

Lors de la performance intitulée ***Le repas électrique*** en 1983, des réseaux de fils, de compteurs, d'ampèremètres,



© photo Philip Bernard

→ ET L'ŒIL REGARDAIT CAIN

HERVÉ LESIEUR, 2010
Matériaux : Latex, osier, épines de rose, ficelles, os.
200 X 200 cm, hauteur variable

Un gros œil est en suspension dans l'espace de la pièce. Gonflée à l'hélium comme un ballon dirigeable, la sphère s'élève. De la Montgolfière, l'œil possède aussi le filet de sustentation du panier, à l'intérieur duquel repose un crâne dont la calotte est dardée d'épines de rose, protection illusoire. La tension réside dans ces deux éléments de la sculpture. Deux sphères se répondent. Le crâne piquant semble emmené dans les airs pour un voyage initiatique d'une destination inconnue semblable à « l'œil comme un ballon bizarre se dirige vers l'infini », lithographie d'Odilon Redon.

hervelesieur.com

de voltmètres, des branchements transportent l'énergie électrique jusqu'à la bouche des convives.

Des échanges d'air se poursuivent encore dans la sculpture pneumatique ***Un baiser*** ***(p.60)*** de 2003. Les sphères de latex tirées d'une matrice en bois qui constitue une autre sculpture nommée ***Caput mortem*** ***(p.64)***, s'alimentent mutuellement propulsées par une pompe qui évoque les battements du cœur humain.

Toutes les pièces à l'origine du travail de l'artiste sont des corps conducteurs. Ils soufflent, ils suintent, ils s'écoulent, ils s'affaissent, ils pompent, ils pulsent...

Les interfaces entre les pièces conduisent, transportent, alimentent, nourrissent par des canules, tuyaux, cathéters, moteurs, autant de métaphores du vivant ou de tentatives de faire vivre l'inanimé.

On perçoit dès lors l'intérêt d'Hervé Lesieur pour la dualité entre Eros et Thanatos, pour la création comme lutte contre la certitude, l'immobilité, le figé, le stable, l'immuable. Aussi n'est-il pas curieux qu'il emploie ce qui reste de ce qui a été vivant et qui se transforme, le corps lui-même, ou plutôt ce qu'il en reste. Son jardin lui offre naturellement ces matériaux disponibles, sa maison étant construite sur le cimetière d'une ancienne abbaye médiévale.

Ainsi, une partie du corpus de sa production artistique récente interroge le dialogue entre l'os et les autres matériaux issus de la terre: or, nickel, cuivre, plomb, bois, marbre, façonnés à dessin pour servir d'écrin, de socle, d'autel, de dispositif de présentation des fragments de squelette.

Les connaissances scientifiques portées aujourd'hui sur la matière redéfinissent le regard de nos contemporains par les notions d'onde, de particule, d'atome, de mouvement. Mais il reste nourri de représentations anciennes conférant aux matières une dimension symbolique, spirituelle, voire sacrée. C'est dans cette hétérogénéité de points de vue qu'il convient d'appréhender les matériaux dans les œuvres, et particulièrement celles d'Hervé Lesieur. Marcel Duchamp tout en s'intéressant à la quatrième dimension (***Le grand verre***) cultive l'infra mince en élevant la poussière au rang de constituant de l'œuvre (***Élevage de poussière***). La recherche scientifique s'accommode aussi du goût pour le dérisoire, le disqualifié, le quotidien, le trivial.

Quand les artistes modernes recherchent par la technique des sensations de mouvement, de vitesse, d'extension de l'espace et du temps (Laszlo Moholy-Nagy, ***Modulateur espace lumière***), d'aucuns ramassent les rebuts, les déchets, traces mémorielles de la condition humaine, cheveux, ongles... avec lesquels Kurt Schwitters fabrique son ***Merzbau***. La pratique du bricolage chère à l'art dit primitif ou à l'art brut ne relève pas seulement d'une simple collecte au gré des trouvailles. Le propre du bricolage, écrit Claude Lévi-Strauss dans La Pensée sauvage ***« est d'élaborer des ensembles structurés, non pas directement avec d'autres ensembles structurés, mais en utilisant des résidus et des bribes d'évènements : (...) des bribes et des morceaux, témoins fossiles d'une histoire d'un individu ou d'une société. »***

La notion de fragment est fondamentale pour comprendre l'écart entre la présentation d'un os et la perception émotive que peut revêtir la vue d'un squelette dans son intégrité. Comme Rodin assemble des abattis provenant de plusieurs sculptures différentes afin d'obtenir des variations sources de surprises formelles, certains artistes s'approprient des os humains comme matériau dans une démarche totalement indépendante d'une

FÉMUR D'HOMME BELGE, Marcel Broodthaers 1964-65
Os humain, peinture, 8×47×10 cm.

approche spirituelle ou sacrée.

Le fémur d'homme belge de **Marcel Broodthaers** est peint des trois couleurs du drapeau, pied de nez à la notion d'identité chère à la pensée réactionnaire ou proposition invitant le spectateur à penser l'humain en dehors de toute catégorie ou de classification.

Dans la vanité, le crâne est tantôt un motif de représentation appelant à la méditation sur le devenir de l'homme, tantôt présenté en tant que tel dans son authentique matérialité comme dans les sculptures de Jan Fabre. Pour la biennale de Venise, à l'abbaye San Gregorio, dans l'exposition intitulée *Sculptures de verre et d'os*, 1977- 2017, l'artiste fait dialoguer le verre et les os humains ou d'animaux. ***« Certains animaux et tous les êtres humains sortent du***

ventre de leur mère comme le verre fondu sort du four. Tous peuvent être modelés, déformés, façonnés avec une incroyable liberté » écrit Jan Fabre.

Cérémonies du Ma'nene

La dissociation des éléments constitutifs du squelette confère à chaque pièce un caractère d'objet isolé, décontextualisé, réifié, et ne peut être considéré comme un acte de transgression vis-à-vis de la dépouille humaine. Il s'agit plutôt de convoquer la trace d'un matériau organique attestant du vivant comme une poutre ancienne ou une pierre basaltique rendent compte du passage du temps et des cycles de la nature. La proposition poétique appréhende les os comme des matériaux fragiles, cassants, dont la charge émotionnelle est universelle, tout en s'exprimant dans la plus grande singularité et diversité des fragments exposés.

Le crâne recouvert d'épines de rose de ***Et l'œil était dans la tombe et regardait Caïn*** ***(p.9)*** de 2010 rivalise avec la montgolfière gonflée d'hélium qui l'emporte, posée sur un panier dans les airs comme dans la gravure éponyme d'Odilon Redon. À la fois vanité poétique et résistante.

L'image du crâne de ***Caput Mortem*** ***(p.64)***, sculpture de 2009, n'apparaît au spectateur à travers une lentille que lorsqu'il s'approche de la sphère qui la contient en superposant son propre reflet. Ce n'est pas qu'une image, mais une apparition de l'avenir qui nous attend inexorablement.

Les modalités de présentation des éléments issus du squelette humain introduisent de fait la distance nécessaire pour entrevoir ce qui est montré dans une dimension artistique. La théâtralité des dispositifs de monstration a participé de longue date à la mise en scène des os. Il suffit de penser à la chapelle de Sedlec près de Prague. Suite à une épidémie de peste noire l'ossuaire contient plusieurs milliers d'ossements humains. Au début du XVIII[ème] siècle, les os du cimetière sont entreposés dans la Chapelle de tous les saints dans une installation baroque et c'est au XIX[ème] siècle qu'un sculpteur commandité par les princes Scharzenberg de Worik, propriétaires privés du site, restaure la chapelle présentant lustres, candélabres, croix, mobiliers décoratifs, armoiries en os dans une scénographie impressionnante.

La pratique occidentale des reliques s'inscrit elle aussi dans le culte et la présentation des restes humains : ceux de Catherine de Sienne dans la chapelle St Dominique sont toujours visibles. Les reliquaires enrichis d'émaux et de pierres précieuses appelés monstrance laissent entrevoir la relique à travers une vitre. Les châsses en forme de cercueil contiennent le corps entier. Ils peuvent également par des formes très variées évoquer des parties du corps : chef reliquaire, bras reliquaire... Reliquaires topiques épousant la forme qu'ils contiennent, ou pend à col, que l'on porte au cou, ils peuvent contenir des huiles ayant touché le corps d'un saint. L'une des sculptures d'Hervé Lesieur de 2010 peut en constituer un avatar. Crâne surplombant une colonne vertébrale dont les vertèbres sont doublées de leur réplique en nickel, ***La femme serpent*** ***(p.44)*** prothèsée se redresse, souriant au spectateur dans un dernier tressaut, luttant pour sa dignité même dans la mort. Ces reliquaires toujours présents dans les musées ou dans les églises restent des objets de curiosité car ils nous rappellent ce qui a été et ce que nous sommes.

Les Anga de Papouasie Nouvelle Guinée fument leurs morts, les recouvrent d'argile rouge et les perchent sur des corbeilles de bois posées à flanc de montagne.

Du point de vue anthropologique, on retrouve de telles pratiques dans les sociétés qui transforment les os par le surmodelage sur les crânes humains comme les populations syriennes du néolithique. Les ossements humains font aussi l'objet de mises en scènes, de rituels, de cérémonies : Le caveau de Saint- Bonnet-Le-Château expose des squelettes du XVII[ème] siècle sous vitrines. Lors de la fête des famadihana à Madagascar, les Betsileo déterrent les morts et les recouvrent d'un nouveau linceul avant de les présenter au village lors de processions.

Les Toraja d'Indonésie font de même. Pendant la cérémonie du *Ma nene*, ils exhument les corps, les coiffent et les habillent. **Les Anga de Papouasie Nouvelle Guinée fument leurs morts, les recouvrent d'argile rouge et les perchent sur des corbeilles de bois posées à flanc de montagnes** : ils gardent ainsi le village. Les Sokushinbutsu, moines bouddhistes japonais, se momifient eux- mêmes volontairement et sont alors exposés et vénérés comme des bouddhas.

Dans la sculpture intitulée ***Le xylophage*** ***(p.43)*** de 2009, le crâne et l'extrémité de la colonne vertébrale armés de cuivre issus de la poutre verticale de laquelle ils semblent surgir sont l'expression fantomatique d'un guerrier qui lutte contre la matière. Fragilité et matité des os versus agressivité et brillance des armes métalliques créent des oppositions de matières riches de sens.

Que l'on se situe dans le registre sacré ou profane, le matériau organique intéresse à différents égards pour ses dimensions à forte charge symbolique mais aussi pour ses qualités matérielles ou esthétiques. Javier Perez crée *Barrocco* en 1995, une robe en intestin de bovin sur le modèle de la robe de l'infante d'Espagne des *Ménines*. Le matériau séché et façonné offre des transparences et des effets de reflets dignes des soieries les plus raffinées. L'œuvre se situe entre attraction et répulsion, seconde peau au sens littéral, qui magnifie le corps en évoquant l'intérieur de celui-ci, ce qui n'est pas montré car considéré comme impur ou impropre.

Narcisse ***(p.6)***, autre vanité réalisée en 2015 par Hervé Lesieur, en plus de se mirer lui-même naît de son propre sacrum doré à la feuille d'or. Le crâne renversé dans un mouvement spiralaire semble en suspension. L'or et le bois de l'autel sur lequel il se présente accentue la vanité du geste. En outre le caractère modulaire et articulé des vertèbres permet de créer des volutes sculpturales là où le schéma corporel se dresse ou s'aligne.

Dans la filiation des vanités peintes par Philippe de Champaigne ou Cornelis Norbert Gysbrechts, invitations à la méditation, Jana Sterback va plus loin en réalisant en 1987 ***Vanitas : Robe de chair pour albinos anorexique***.

SELF 2001, Marc Quinn (refrigeration unit and canopy), 2001, Artist's blood, stainless steel, Perspex and refrigeration equipment, 208 x 63 x 63 cm © Marc Quinn

Cette robe est confectionnée à chaque nouvelle présentation au Centre Pompidou afin que le processus de vieillissement soit donné à voir. Elle est composée de bavettes de bœuf cousues entre elles. Elle est toujours accompagnée de la photographie d'une femme portant la version fraîche. Celle présentée sur un mannequin de couture assume le vieillissement inévitable de la viande traitée à cet effet dans un processus de dessèchement. Endroit-envers, vivant-mort, seyant-repoussant, c'est dans cette dualité que la vanité s'exerce dans un va-et-vient entre l'être et le paraître.

Ainsi, le processus de l'œuvre chemine, conditionné par la fragilité de la matière, par sa variabilité pour conduire jusqu'à son effacement possible. Le pas est franchi avec **Marc Quinn, qui réalise son autoportrait en moulant sa tête, tentative de mimésis chère à tout artiste, et en congelant son propre sang** : cinq à six litres par tirage, affirme la National Portrait Gallery de Londres qui l'a présenté. Depuis 1991, l'artiste réalise son autoportrait tous les cinq ans poursuivant ainsi l'évolution de la transformation de son propre corps.

La dernière vanité réalisée par Hervé Lesieur en 2016, ***Le tricéphale*** ***(p.45)***, présente un grand coquillage composé de trois crânes soudés posés sur un socle de savon imitant le marbre. Le matériau translucide, veiné, blanchâtre trompe-l'œil, affiche une minéralité feinte. Qu'adviendra-t-il de ce support sensible? Tout matériau est-il voué au vieillissement?

Les matériaux organiques impliquent de nouvelles modalités d'acquisition: œuvre à refaire à chaque présentation, conditions physiques de conservation extrêmes, acceptation du processus de transformation évolutif, collaboration avec les phénomènes naturels...Tous ces paramètres conditionnent de nouvelles définitions de l'œuvre d'art, de sa valeur, des conditions de présentation, de sa pérennité. Ils engagent de nouvelles relations au public, de nouvelles perceptions, de nouvelles représentations de ce qui fait art, dans un souci de cultiver chez le spectateur sa capacité à questionner le monde et à éprouver la nature fragile de ce que les œuvres nous disent de nous-mêmes.

1. *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*. Florence de Mérédieu. Paris. Editions Larousse, In Extenso, 1994.

DE CHAIR ET D'OS :
LA RÉGÉNÉRESCENCE DES CORPS
D'HERVÉ LESIEUR

par **Amos Fergombé**
Professeur des arts du spectacle Praxis et esthétique des arts
Textes et culture *EA 4028 Université d'Artois*

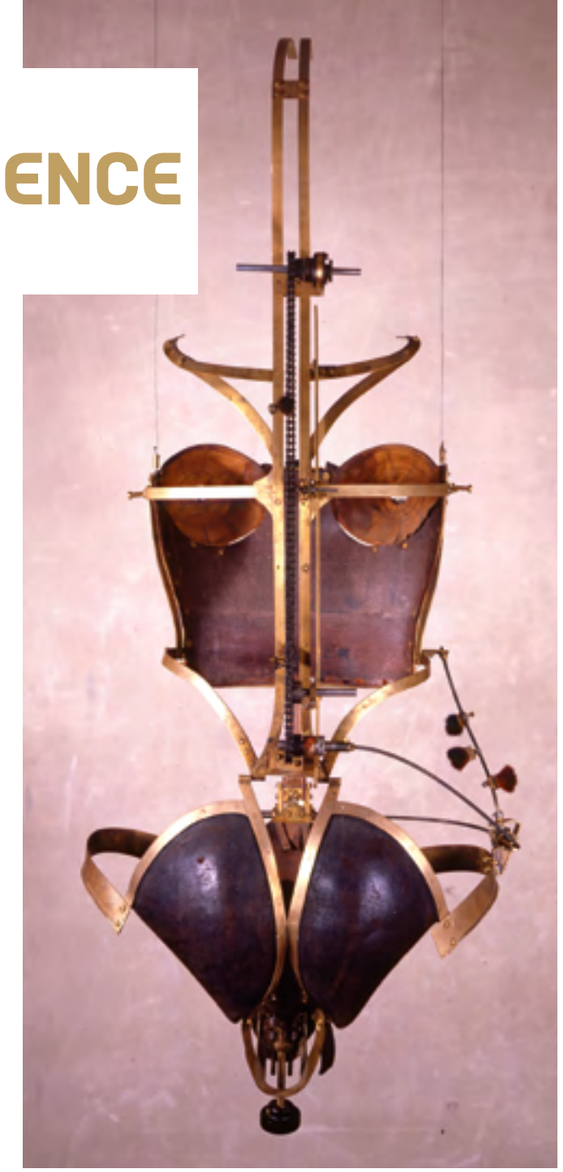
Les œuvres d'Hervé Lesieur, au croisement des arts plastiques, du théâtre et de la performance, explorent de manière subtile de nouvelles configurations du vivant redessinant le statut du corps mu notamment en **« Machines célibataires »**, en écho à celles instaurées par Marcel Duchamp. Mais à la différence des machines duchampiennes, les corps dressés par Lesieur sont véritablement porteurs d'un frisson de vie émanant d'une pneuma insufflant des vibrations qui font vaciller les corps des actants ou la matière inerte vers une forme de sensorialité, porteuse d'un trouble pour le spectateur .

Sculpteur, scénographe, dessinateur, Hervé Lesieur est un plasticien qui façonne des corps, met en branle des organes, une machinerie appelant à une nouvelle théâtralité propice à magnifier de nouveaux corps qui se doublent d'un sur-corps, d'un vertige au sens de l'égarement de sens.

Les corps que dessine, sculpte et magnifie Hervé Lesieur, invitent à des frissons insoupçonnés de la chair, à une théâtralité pétrie dans un creuset qui fait osciller la figure humaine, livrent une intrication délictueuse de la chair et des os. Libérées de toute pesanteur, les machines de Lesieur vibrionnent littéralement, dépassant le simulacre inhérent à ces dispositifs, livrent en permanence un tressaut émanant d'une résonnance complexe du corps. Ce qui se joue, c'est une régénérescence, une dramaturgie qui dévoile des êtres hybrides, des corps porteurs d'une nouvelle humanitude, tel ce *« général hérisson, canule, à l'envers »* apparaissant dans *les Bras de la Venus de Milo* spectacle conçu en 2003 par la compagnie la Tarande. Ces corps invitent souvent à réinterroger les origines, cet état de gestation qui offre un agrégat des formes, une matrice qui semble encore contenir ce qui peut advenir du vivant.

Les moules en latex ayant contenu des corps dans *les Bras de la Venus de Milo* *(p.74)*, la caisse (*Voyage en caisse*, 1979 *p.18*) ou les boîtes jouent chez lui le rôle de lieu de l'engendrement des êtres, un **« Prélude »** aux corps à venir. Il s'agit de partir d'un corps confronté à son dépouillement, d'un corps qui révèle un millefeuille de sens ouvrant précisément sur une certaine connaissance de l'homme. Toute l'œuvre de Lesieur est comme soumise à une chronique des soubresauts des corps, une généalogie d'une cohorte des êtres. Le geste de l'artiste les magnifie, exalte et fait palpiter la chair. Les scénographies tout comme le paysage sont envisagés comme des corps que le spectateur est invité à arpenter (terril), à toucher pour saisir et sentir une certaine déréliction de la matière que l'artiste ne cesse de mettre en branle.

Le dispositif qu'il conçoit révèle un corps à corps entre le vivant et la machine, engendrant une forme de trouble pouvant féconder un corps incandescent, un babil de vie et des



« frissons » propices au vertige et aux affects de la chair. La chair est chez lui pourvue d'os, une armature qui joue le rôle d'une prothèse, une charpente destinée à dépasser l'inertie apparente du corps pour retrouver une manifestation vibratoire *(Un ventilateur noir et une femme de chambre pour deux fois cinq cent ohm*s, 1994 *(p.16)*, *le Canon à huit voix sur Frère Jacques*, 1992-1993, *Machine sentimentale*, 1985- 87). Le théâtre des corps est celui d'une manipulation destinée à parvenir à la transition, à l'accomplissement des êtres hybrides, une transmutation alchimique de la figure humaine.

L'artiste offre un nouveau dessein à la figuration envisagée comme le reflet d'une incandescence des êtres dont le dessin ne cesse de se dérober pour laisser émerger des ombres, un reflet qui renvoie au spectateur son image happée par la sculpture.

L'artiste joue, par ailleurs, avec une parole émise par le corps, la chair devenue le lieu d'une éloquence, palpitant à l'orée d'un autre corps, celui du spectateur tout en instaurant une nouvelle agôn, qui invite à une reconsidération du picotage et des instruments culinaires comme dans *Le repas électrique* (1988), performance qui fait des convives des consommateurs d'un repas pétri de décharges électriques. L'œuvre met ainsi en branle

un toucher sensible, ce *« geste toujours elliptique du salut »* évoqué par Jacques Derrida dans son essai consacré à Jean-Luc Nancy (*Jacques Derrida, Le Toucher, Jean-Luc Nancy*, Paris, Galilée, 2000).

Attentif au monde de son enfance, Hervé Lesieur propose enfin un ensemble d'opérations qui interrogent notre rapport à l'environnement, au contexte souvent dénié et qui trouve une certaine aura au travers du geste de l'artiste, une performance qui sublimait les deux terrils jumeaux de Ruitz dans le Pas-de-Calais. C'est ainsi que les corps issus de ce qu'il appelle les **« vagabondages enfantins »**, s'inscrivent à la lisière du monde, sur des terrils, lieu d'une **« œuvre au noir »**, livrant une nouvelle transmutation de la matière.

© photo Jean Philippe Matern

→ MACHINE SENTIMENTALE

HERVÉ LESIEUR, 1983-86
Laiton, cuivre, acier, cuir, moteur électrique
40 X 40 X 110 cm

Face à la « La machine sentimentale », le spectateur perçoit par l'espace vide dessiné par l'extrémité des pinceaux et les formes métalliques qu'il est en présence d'une prothèse caressante construite pour le corps féminin. À qui est destinée cette machine ? à la femme absente ? ou au visiteur qui peut mettre en branle la sensuelle mécanique ? Car ici encore, c'est lui qui déclenche la marche des rouages, des engrenages et des vibrateurs. C'est lui qui, pressant sur le commutateur à pied placé devant l'automate, anime l'ensemble. Les éléments mécaniques froids en bronze, en laiton, en acier et en cuivre enserrent le corps absent de manière définitive et contraignante. La contemplation de la sculpture, donne-t-elle envie au spectateur d'imaginer le corps suggéré manipulé ou de se plonger définitivement à l'intérieur des rouages ?

hervelesieur.com

Tel Zénon, Lesieur ordonne le monde à venir, donne, par le geste, accès à une parole inaugurale : *« Au commencement était le verbe, la parole.[...] Et la parole a été faite chair. »* (Jean 1 : 1 et 14). Il s'agit, par conséquent, de retrouver ce qui origine l'être sur ces mots surgis des monts noirs, ce que l'artiste définit comme **« paysage biomorphe »**, lieu des souffles de la matière et de la parole, d'opérer dans une magnifique ode, une régénérescence de l'œuvre offerte à la nature automnale, un Sunday, ce premier jour lumineux, au nom poétique : *Dimanche 3 octobre 1999, le picotage de la trouss*e.

Rebecca Horn et Hervé Lesieur

LE CORPS MACHINE, UN OBSCUR OBJET DE DÉSIR

par Mélanie Lerat
Conservatrice du patrimoine musée des Beaux-Arts d'Arras

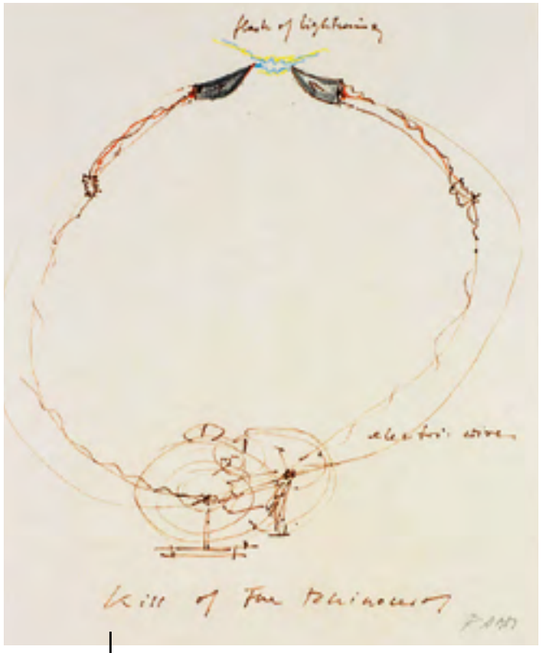
On entend généralement par machine *« un ensemble d'appareils capables d'effectuer un certain travail ou de remplir une certaine fonction, soit sous la conduite d'un opérateur, soit d'une manière autonome*[1] *»* . La machine s'opposerait au corps, organisme vivant, chair animée d'un être humain ou animal. Dès le XVIII[e] siècle, époque de la création de l'automate, certains penseurs comme La Mettrie, auteur de *L'Homme machine*, comparent pourtant le corps à un mécanisme complexe dont le fonctionnement est assuré par un processus établi, régissant l'interaction et le travail des parties les unes avec les autres. ***À contrario***, certaines machines comme douées de sensation et de réflexion, semblent parfois plus proches de l'organisme vivant qu'il n'y paraît.

Dans la seconde moitié du XX[e] siècle, certains artistes se sont appropriés et ont détourné cette ingénierie en créant des sculptures motorisées, constituées d'éléments hétéroclites issus de l'industrie. Ces mécanismes semblent souvent anthropomorphiques : métaphore de l'humain et objet de fascination, ils placent le regardeur à la frontière de l'animé (littéralement doué d'une âme) et de l'inanimé, du réel et de l'irréel, face à un clone plus moins ressemblant. En leur conférant un mouvement à la nature et vitesse si particulières, l'artiste donne une intention dramaturgique à ces machines humanisées. Il sélectionne également des objets et crée des rapprochements chargés de dimensions symboliques. Les objets pourraient-ils être doués d'une âme ?

« L'être humain une chimère maladroite, un avorton monstrueux »

Rebecca Horn, artiste allemande née en 1944, s'attache très tôt à la performance et à la sculpture corporelle. Elle y met en scène son propre corps ou celui de collaborateurs affublés de prothèses artistiques. Elle en transforme le volume, en modifie les perceptions sensorielles et joue sur la portée onirique et métaphysique de ces appareils, masques, corsets ou extensions. Cette quête pourrait être en partie due à la santé fragile de l'artiste qui l'a conduite à des troubles physiques graves. Ces prothèses s'affirment comme des protections tout autant que des prolongements compensant les limites de son propre corps. Le thème des *« mythologies privées »* est d'ailleurs celui de l'exposition de la documenta 5 de Cassel en 1972 où, sur invitation du commissaire Harald Szeemann, Rebecca Horn présente un ensemble de performances.

Deux années plus tard, la performance ***Scratching Both Walls at once (Toucher les murs des deux mains en même temps)*** présente les mains de l'artiste prolongés par des gants-griffes, à l'exacte mesure de son corps et des dimensions de la pièce. Cette armature conditionne ses mouvements, la rendant vulnérable, inadaptée à son environnement. Paradoxalement, ces armes menaçantes lui



KISS OF THE RHINOCEROS - Rebecca Horn, 1989
Dessin préparatoire à l'encre sur papier, 34 x 27 cm
Collection Pontus Hultén, Moderna museet, Stockholm

permettent aussi de démultiplier la portée de ses gestes (on pense au personnage principal d'***Edward aux mains d'argent*** réalisé en 1990 par Tim Burton). Au sujet du rapport de force entre le corps et la prothèse chez Rebecca Horn, Martin Mosebach écrit ces mots : *« l'être humain (est) une chimère maladroite, un avorton monstrueux errant avec précaution dans le paysage. En fait, c'est la prothèse qui crée le handicap. Mais par son croisement fatal avec l'homme, elle devient réellement partie de son corps. La force vitale humaine coule en elle. Elle se nourrit de ce qui fait l'homme, jusqu'à n'en plus pouvoir. »*[2] Par l'adjonction de griffes, cornes, plumes ou ailes, il s'agit pour l'artiste de se métamorphoser en un être mythique doué d'un pouvoir surhumain qui prend possession et transfigure son corps, en dépasse les limites. Les objets auraient-ils des pouvoirs magiques ?

Le baiser du rhinocéros

Parmi les sculptures mécaniques de Rebecca Horn, ***Kiss of the Rhinoceros (Le Baiser du Rhinocéros)*** de 1989, exprime bien le rapport ambigu entre le corps et la machine, l'être et les objets. Métaphores du corps, des sensations et sentiments humains, deux cornes de rhinocéros sont montées sur deux arcs de métal. Elles s'embrassent et s'entrechoquent en créant un faisceau d'étincelles par l'action d'un moteur électrique. Transposant l'attraction érotique et pulsionnelle de deux corps, les machines se frôlent, s'attirent et se rejettent. Ce télescopage insolite d'objets, un mécanisme et un fragment d'ossement animal, et de sensation, la froideur du

SCRATCHING BOTH WALLS - Rebecca Horn, 1974-1975
Toucher les murs des deux mains en même temps

métal et le désir charnel, n'est pas un geste artistique fortuit. Dans cette œuvre présentée dans l'exposition ***Les magiciens de la Terre*** en 1989 (Centre Pompidou et Halle de la Villette), le recours symbolique à la corne de rhinocéros évoque tout autant l'animal sauvage, imposant et belliqueux, que les vertus magiques et aphrodisiaques que la croyance chinoise prête à cet os. Cette chorégraphie des objets désirants pourrait être comparée à celle de ***Un Baiser***, sculpture en latex réalisée par Hervé Lesieur en 2003. L'imaginaire fantasmatique projeté dans une machine hybride rattache ces œuvres à la tradition de la science-fiction en littérature, ***L'Ève future*** de Villiers de l'Isle Adam (1886), et au cinéma, comme Maria, personnage principal de ***Metropolis*** de Fritz Lang (1927) ou le monde prothétique de ***Crash*** de David Cronenberg (1996).

Les objets peuvent-ils s'aimer ?

Dans la sculpture machine au titre énigmatique, ***Un ventilateur noir et une femme de chambre pour deux fois cinq cents ohms*** (1995-1996), Hervé Lesieur présente deux silhouettes anthropomorphiques qui rentrent en interaction à mesure que la machine est actionnée par le regardeur. Constituées d'objets hétéroclites, les sculptures sont reliées entre elles par le tuyau contenant de l'air, raccordé d'une part à un ballon de baudruche, de l'autre à un tube à essai, lequel laisse échapper un effluve de parfum à mesure qu'une sonnerie se met à retentir. Ce ***« tableau poétique d'un échange de fluide, de machine à machine »***[3] transpose lui aussi le désir amoureux, charnel en procédant par analogies et correspondances sensorielles (la vue, l'ouïe, l'odorat). La nature et l'histoire précises des objets – laiton, cuivre, acier, baudruche, bois, pinceau, sonnerie, cathéter plastique, parfum, moteur électrique nous dit le site internet de l'artiste – comptent peu. Seule la réalité de leur forme, de leur mouvement et de leur assemblage confèrent une force ludique et provocatrice à ces corps-machines. Actionnant ou non la sculpture, le regardeur est à la fois maître et voyeur de cette mécanique du désir qui se joue, à l'envie, sous ses yeux.

METROPOLIS - Fritz Lang, 1927, 145 min.
Adapté du roman Metropolis de Thea von Harbou

1. Dictionnaire du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL)

2. *« De l'objet animé à l'image animée. Rebecca Horn et le cinéma »*, catalogue de l'exposition *Rebecca Horn* au Carré d'art à Nîmes en 2000.

3. Michel Cegarra dans l'ouvrage *Les Bras de la Vénus de Milo* réalisé par Hervé Lesieur et La Tarande, 2003

QUI TROP EMBRASSE MAL ÉTREINT

Habités par un désir qui ne se consume jamais, les corps-machines incarneraient la perfection, au-delà de la réalité et des limites de l'humain. La trivialité toute scientifique de la conservation de ces sculptures oblige à nuancer ce constat : à l'image du corps humain, la machine s'épuise, tombe en panne, nécessite un soin tout particulier, pose des questions nouvelles et non résolues par les récits de science-fiction. Un ventilateur noir et une femme de chambre pour deux fois cinq cents ohms, réalisé il y a plus de vingt ans, ne fonctionnait plus il y a quelques semaines encore. Sa présentation au sein de l'exposition du Musée des beaux-arts d'Arras a conduit l'artiste à réparer sa machine, se replonger dans son fonctionnement (il n'existe pas de plan de construction), localiser la panne et la réparer, soit en intervenant directement sur le moteur ou les circuits, soit en changeant telle ou telle pièce du mécanisme. Étape finale de cette renaissance, il fallait également remettre du parfum dans le tube à essai, privilège sensoriel si ce n'est sensuel, revenant à la propriétaire de la pièce.

Conserver de manière pérenne des sculptures-machines relèverait d'une quête utopique tant ces œuvres sont menacées par l'obsolescence technologique de leurs composés produits et diffusés à un temps T par l'industrie et les circuits commerciaux, puis rapidement remplacés par une nouvelle technologie jugée plus performante. Paradoxe pour ces pièces mouvantes, le statut d'œuvre d'art les fige dans leur unicité et leur authenticité. Avec l'accélération sans précédent des avancées technologiques, les œuvres motorisées, et plus largement celles dotées d'un éclairage artificiel, de films ou de technologies numériques, seraient davantage menacées par le temps qu'une huile sur bois du XIV^{e} siècle. C'est à la fois leur bon fonctionnement qui est en péril mais aussi l'authenticité de leur aspect visuel, donné par l'utilisation de matériaux constitutifs précis. Or, afin de respecter l'originalité du geste artistique, le cadre déontologique de la conservation-restauration préconise en cas de remplacement d'un élément sa substitution à l'identique. Dans cette redéfinition des liens entre art et technique, il est parfois difficile de décider s'il vaut mieux un corps-machine strictement authentique mais qui ne fonctionne plus ou une réactivation s'éloignant parfois de l'objet et de l'intention artistique originels.

Un ventilateur noir et une femme de chambre pour deux fois cinq cents ohms est donc un corps-machine chanceux, son créateur a pu le soigner et lui redonner vie tel qu'il l'avait conçu.

→ **UN VENTILATEUR NOIR ET UNE FEMME DE CHAMBRE POUR DEUX FOIS CINQ CENTS OHMS**

HERVÉ LESIEUR, 1995-96
Laiton, cuivre, acier, baudruche, bois, pinceau, sonnerie, catheter plastique, parfum, moteur électrique.
180 X 150 X 60 cm.

© photo Edouard Laug

LE MINOTAURE

HERVÉ LESIEUR, 2010
Charbon, résine, moteur de voiture, acier
205 X 110 X 90 cm

« *Le Minotaure* » figure un corps humain de taille réelle composé de morceaux de charbon agglomérés. Sa forte carrure, bras écartés et poings serrés, lui confère un aspect menaçant. Il porte, à la place de la tête, un moteur d'automobile. Les durites et les câbles de ce moteur tombent le long du cou comme la chevelure de la méduse. La figure du Minotaure évoque le mythe Crétois. Le monstre enfermé dans le labyrinthe réclame ses offrandes humaines en sacrifice. Le charbon comme le moteur renvoient aux industries du nord de la France, à l'exploitation des mines et à l'industrie automobile. Le Minotaure de charbon est le monstre dévorant qui réclame des vies. Cette sculpture et la performance intitulée « *Dimanche 3 octobre 1999, le picotage de la trousse* » entretiennent des relations. Elles partagent l'intérêt pour la matière charbonneuse et les ouvriers mineurs. Dans la performance, le charbon s'inscrit dans la mémoire du paysage. Le labeur souterrain, les conditions de travail difficiles, l'enfermement, les risques d'accident, la certitude de vivre au fond dans un monde à la marge, la sensation chaude et humide des galeries ont favorisé l'émergence de mythes inscrit dans la mémoire populaire. « Le Minotaure » pourrait être un de ces personnages mythiques.

hervelesieur.com

© photo Philip Bernard

TENIR ET RETENIR : QUE RESTERA-T-IL DE NOUS ?

par **Carine Morand**
Professeur de philosophie, lycée Gambetta-Carnot, Arras

Il y a aujourd'hui, dans une société et une époque où tout s'accélère, une tendance à ne pas s'attarder, à passer rapidement d'une idée à une autre ou d'une image à une autre. Nombreuses sont les enseignes publicitaires qui nous enjoignent à gagner du temps, à sentir les choses plus fort et plus vite. Comme le dit **Alexis Trousset** dans son texte ***Ma Boule*** :

Je veux tout
Tout manger
Tout de suite
Un jour il n'y aura plus rien

Le corps, effectivement, ne retient rien, ou du moins pas définitivement. Toute chair est vouée à se décomposer, tout corps destiné à périr. Mais pour autant on ne peut pas, il nous est insupportable d'admettre, qu'un jour ***« il n'y aura plus rien »***. L'homme est l'espèce qui se sait mortelle, et la disparition est pour lui source d'une angoisse profonde. Cette frénésie, cette rapidité peuvent aussi préfigurer pour nous le passage au néant, au vide, à la mort. **Qu'est-ce qui restera de nous ?** Georges Bataille soulignait l'ambiguïté de notre rapport à la mort, qui nous effraie autant qu'elle nous fascine, parce qu'elle est l'irreprésentable même.

Que faire alors ? Ecrire, créer, pour que quelque chose reste ? Que peut-on tenir et retenir, à contre courant de ce qui passe et de ce qui périt ?

Le privilège de l'œuvre d'art est alors d'être précisément ***quelque chose qui tient***. C'est là pour Hannah Arendt ce qui fait la valeur de l'art, dans sa capacité à proposer des choses qui durent, parce qu'elles ne se consomment ni ne s'utilisent. Il y a dans l'art une permanence qu'il n'y a pas dans la vie. Elle affirme même, dans *Condition de l'homme moderne*, que ***« la réalité et la solidité du monde humain reposent avant tout sur le fait que nous sommes environnés de choses plus durables que l'activité qui les a produites, plus durables même, en puissance, que la vie de leurs auteurs ». L'art contribue profondément à faire du monde ce qu'elle appelle « la patrie non mortelle des hommes mortels »***.

Hervé Lesieur, dans certaines de ses œuvres, réinterprète et réinterroge de manière singulière et forte cette problématique :

Qu'est-ce qui tient ?
Que pouvons-nous retenir ?
Que sommes-nous en mesure d'arracher au temps qui passe ?

Tenir c'est avoir en main, ne pas lâcher. Retenir c'est tenir encore, tenir ce qui a bien failli nous échapper. Vivre, c'est tenir le coup, tenir debout. Mais tenir à, c'est aussi accorder de la valeur à quelque chose, le distinguer du reste : tenir à des gens, à des lieux, à des principes qui nous aident justement à ne pas *lâcher*. Et, pour ne pas être ballotés par l'existence et ses évènements, nous devons nous y tenir, faire preuve de constance, de stabilité.

Ainsi, dans un travail de scénographie avec le théâtre de la Licorne, pour la pièce ***Les encombrants font leur cirque***, l'artiste expose des marionnettes représentant des membres d'une troupe de cirque, de « vieux éclopés » qui tentent de refaire les numéros de leur jeunesse, de retrouver ce qu'ils ont été. Mais sur les masques on voit que la peau est flasque, que la chair, hélas, ne tient pas. Nul n'est en mesure de la retenir, de prévenir sa chute puis sa disparition. À l'inverse, dans la sculpture nommée ***Un jeu d'enfant***, on voit un homme suspendu en l'air, comme en lévitation. Seul son crâne touche le mur : il ne devrait pas tenir mais il tient, le corps en apesanteur et le sexe en érection. Comme s'il n'était plus nécessaire de tomber, comme si la Nature n'était plus en mesure d'imposer quoi que ce soit à ce corps. Ici, et comme pour répondre à la détresse des visages fanés des marionnettes, ça tient.

Mais cette expérience du ***tenir et retenir***, Hervé Lesieur la mène d'une manière encore plus originale quand en 1979, dans une performance intitulée ***Le voyage en caisse***, il s'astreint à tenir 36 heures dans une caisse de 2 mètres sur 1,20, l'objectif étant de sentir son corps « éprouvé par l'espace restreint de la caisse, faire face à un éventuel danger, dû au manque d'air ou un autre problème de ce genre ». Comment parvenir à tenir tout entier dans la caisse ? Comment faire pour tenir 36 heures ? Que faut-il retenir pour parvenir à mener à bien cette performance ?

Et ce corps vivant enfermé dans une caisse très/trop petite nous semble faire le contrepoint d'une autre de ses œuvres, ***La Femme serpent*** ***(p.44)*** : dans celle-ci, on peut voir un crâne humain au sommet d'une colonne vertébrale, faite d'ossements renforcés par des prothèses en nickel. Elle est posée sur un meuble en marbre, lourd et d'une grande solidité. Elle n'a de la femme que le squelette, soit ce qui du corps est le pilier, l'armature, ce qui précisément le fait tenir. Il y a ici finalement un support sur un support, qui nous interroge : **qu'est-ce qui restera de nous ?** Il est intéressant aussi de remarquer qu'elle est à l'extérieur alors qu'elle devrait, elle, être dans une caisse en bois... L'artiste, le corps vivant, s'enferme dans un espace réduit et met au contraire le corps mort, le squelette, dans le monde. Ce qui pourrait nous conduire à interroger aussi le rapport intérieur/ extérieur : **qu'est-ce qui mérite d'être vu ?** Le vivant se cache et la mort se montre, comme pour prendre à rebours nos angoisses.

© Photo Philip Bernard

→ UN JEU D'ENFANT

HERVÉ LESIEUR, 2010
Résine polyester, graphite de plomb, inox, acier.
170 X 110 X 40 cm

La sculpture figure le corps réaliste d'un homme adulte, les bras et les jambes légèrement écartés. Il est en position allongée, la tête contre le mur de la salle d'exposition, en lévitation à une certaine distance du sol. Les pieds se dirigent vers le centre de la pièce, à hauteur de poitrine du spectateur. Il est nu, le sexe en érection et son corps revêt l'aspect du plomb.. Entre sa bouche et ses deux pouces de pieds, un fil d'inox s'étire. La figure représentée par la tension du fil est une Tour Eiffel schématisée sur un plan horizontal. La Tour se construit par effet de torsion et de croisements combinés comme font les enfants avec une boucle de ficelle entre leur bouche et leurs pouces. Ce jeu de construction dérisoire s'opère car l'homme qui réalise la figure géométrique se trouve en lévitation comme dans une transe ou dans un rêve.

hervelesieur.com

LE VOYAGE EN CAISSE - Performance réalisée les 30 et 31 mai 1979
entre Divion et l'école des Beaux Arts de Tourcoing . Caisse en bois : 148 X 122 X 100 cm.
Poids total en charge 184 kg.

Il faut donc que les œuvres de l'homme, produits de son travail et de son imagination, tiennent bon, pour surmonter la violence de la mort, et nous aider, nous, à tenir debout. Mais on voit aussi qu'elles ne peuvent le faire que par un détour, un refus de la vérité, entendue ici comme conformité au réel. L'art ne peut proposer des choses qui tiennent qu'en étant ce **« mentir vrai »** dont parlait si bien Aragon. Ainsi, pour représenter ce qui tient, il faut mentir, tricher un peu. Les chevaux peints par Géricault ont sur la toile un mouvement et une posture qu'il leur serait impossible d'adopter dans la réalité mais c'est précisément à cette condition qu'ils nous donnent l'impression de courir. Ils ont, comme le dit Merleau-Ponty, **« un pied dans chaque instant »**. Le rôle de l'artiste est alors d'exprimer l'irreprésentable à travers l'œuvre d'art, ce qui se trouve à la limite de ce qui peut se représenter : il fait tenir ce qui, en réalité, ne tient pas, ou pas longtemps.

LA PENSÉE DU CINÉMA EN CHAIR ET EN OS

par **Patrick Louguet**
Professeur émérite en Esthétique et Histoire du cinéma, rattaché au Centre de recherches ESTCA de l'Université de Paris 8.

> « Où que j'aille sur cette île misérable, j'entends ton nom, souvent murmuré comme si tu étais un dieu. Et je ne vois que de la chair et des os, pas plus un dieu que la créature qui te sert de monture.[1] »

Le regard prend chair, la pensée prend corps

La peau regarde, l'oreille voit, l'œil touche, toutes les sensations interagissent et mettent en jeu des systèmes d'équivalence au sein même de toute perception. Synesthésie et haptique[2] sont bien établis aujourd'hui comme les maîtres mots de ce qui engage notre manière d'éprouver le monde dans lequel nous sommes immergés. Une solution cinématographique consiste, du côté de l'exaltation du visage en gros plan et de ses contrariétés, à faire porter à l'acteur masque blanc, comme il en est à considérer la filiation entre ***La Piel que Habito*** (2011) de Pedro Almodòvar, et ***Les Yeux sans visage*** (1960) de Georges Franju. Quelques scènes de ces deux films seront évoquées, débordantes du territoire partiel de l'œil jusqu'au corps considéré comme surface englobante, lieu de divers marquages et inscriptions où viennent s'enraciner les idées de cinéma. Autres œuvres : Kenji Mizoguchi, ***Les 5 femmes d'Utamaro*** (1946) ; Yoichi Takabayashi, ***La femme tatouée*** (1981) ; Peter Grenaway, ***The Pillow Book*** (1996) etc. C'est qu'il y a au cinéma une connivence forte entre l'épiderme et l'écran, ne serait-ce que parce que les mouvements qui l'affectent ne sont matérialisés que par la projection de la pellicule dont Paul Renard rappelle, à juste titre, la connivence étymologique avec la peau .

Démesure spatiale

L'œil, chevillé au corps, s'offre aussi comme conduit permettant le passage du dehors au dedans (en une direction « cartographique » opposée, de nombreux poètes et écrivains ont comparé le sexe féminin à un œil). On dispose à cet égard du film de Richard Fleischer de 1966, ***Le Voyage fantastique***. Ce voyage, effectué par une équipe médicale miniaturisée ainsi que le vaisseau la transportant, s'effectue au centre du corps humain. Elle est donc injectée par voie veineuse dans l'organisme atteint de lésions cérébrales, à des fins d'interventions micro chirurgicales. À la fin d'un cheminement assez catastrophique – avec le suspense du risque d'implosion du corps-réceptacle si l'équipe égarée n'est pas retrouvée avant d'avoir recouvré sa taille normale – elle est recueillie ***in fine*** dans une larme au coin de l'œil du patient. Belle allégorie cinématographique pour signifier qu'en toute activité humaine, fussent les plus charnelles ou les plus cliniquement anatomiques, tout part de l'œil et y revient.

Le film de Jacques Audiard, sorti en 2012, intitulé si heureusement ***De rouille et d'os***, doit très évidemment s'évaluer aussi (complémentairement à la prise en compte de la singularité du couple Ali[5]-Marion) à l'aune des énormes disproportions de taille, d'énergie et de puissance corporelle entre la Belle (Marion Cotillard) et la Bête (une des orques du parc aquatique d'Antibes), causes de l'accident mutilant qu'a subi la « dresseuse », mais aussi principe de réconciliation affirmée dans l'épilogue-apothéose du monstre grec vaincu, les plaques de cuivre insérées, brillant à la lumière comme des miroirs, n'étant alors ni plus ni moins que les fragments du bouclier de Persée encastrés dans la boite osseuse. Certes la chimère sculpturale conduit à aller plus loin dans l'analogie quand, dans le récit mythique, le bouclier brillant de Persée, devenu miroir mortifère, reste intact.

Disproportionné est aussi le petit film noir et blanc enchâssé dans le film en couleurs de Pédro Almodovar ***Parle avec elle*** (2002) où l'on voit l'homuncule sur l'immense corps nu d'une femme. Après s'être promené sur ses seins, il s'introduit en elle, pénétrant tout entier par le vagin (pour rappel : chez Fleischer, l'orifice, c'était l'œil). Ce petit film, c'est le rêve de qui ? De l'infirmier violeur, de la danseuse immergée dans son coma ou du spectateur qui ne peut

LA PIEL QUE HABITO
Pedro Almodóvar, 2011

du film. Ici s'affirme bien cette capacité créatrice de faire de l'écran le lieu de la démesure spatiale en action

Car l'écran, c'est bien cette grande surface de confrontation, de destruction, de réparation etc. bien propre à accueillir une dialectique entre mouvement et repos des corps, d'en exalter tout autant leur présence que leurs devenirs monstrueux. C'est alors la manifestation phénoménale sur la surface de chairs massives qui rivalisent avec les os squelettiques. Les solutions d'hybridation vont parfois jusqu'à conjoindre ou suturer homme et animal, tels le centaure cinématographique et autre gorgone à grand corps reptilien prolongé de sa traditionnelle (antique) tête coiffée de serpents : l'épisode mythologique de Persée affrontant, comme on sait, la gorgone et venant à bout de son pouvoir médusant en lui tranchant la tête est réalisé dans le film de Desmond Davis ***Le Choc des Titans***, sorti en 1981. De ce point de vue, quand pour la première fois j'ai rencontré l'assemblage d'une colonne vertébrale et d'un crâne façonné par le sculpteur Hervé Lesieur, riche de tous mes souvenirs d'œuvres cinématographiques, j'ai tout de suite imaginé qu'il était là comme le squelette fossilisé et recomposé

s'empêcher de se délecter du spectacle ? Toujours est-il que cette mise en abyme se justifie narrativement par le fait que l'infirmier violeur (qui n'a jamais cessé de lui raconter les histoires des films qu'il est allé voir à sa place, tout en lui prodiguant des soins dévoués) féconde la jeune femme, ce qui a pour effet de la faire sortir de son coma. Dans l'exercice de la parole, ou dans un corps à corps sexuel, où se trouve l'efficacité thérapeutique ? Ou dans un mélange des deux si on fait l'hypothèse que le cheminement inconscient des paroles (surtout celles des films racontés) a contribué à la disponibilité physiologique de la matrice[7] ? Telles sont les questions très troublantes, heurtant toute bien pensance, que nous pose alors le réalisateur espagnol. Une façon, en tout cas, qu'a la parole (scénaristique) de prendre chair (au commencement était le verbe…), dit ainsi pour caractériser l'audace créatrice d'un cinéaste capable de relier poétiquement toutes les significations, sans craindre de heurter les opinions les plus arrêtées.

Façonnage des corps

Réalisant son film ***Volver*** (sorti en 2005), Pedro Almodòvar demande à Pénélope Cruz d'alourdir son postérieur en lui faisant porter des fesses artificielles. Ce remodelage du corps de l'actrice[8] répond à une motivation dans le film : celle de mettre en écho son personnage avec celui joué par Anna Magnani qu'il convoque en intégrant le petit écran dans le grand, surcadrage télévisuel. L'art du Maître espagnol est coutumier de ces mises en écho. On songe alors à ***All About Eve***, de Joseph Mankiewicz, diffusé par une télévision espagnole au début de son film de 1999 ***Tout sur ma mère*** ; à une scène du ***Voyage en Italie*** de Roberto Rosselini dans la dernière partie de l'opus ***Étreintes brisées*** (2009). Quant à Tim Burton, le geste est plutôt d'élagage : il recourt au cinéma d'animation, au procédé de filmage image par image pour mettre en vie les os squelettiques, rendant hommage à sa façon au film de Dudly Murphy de 1922 et au ***Skeleton danse*** de Walt Disney (1929)[9]. Il est important de souligner que toutes ces exaltations des corps réduits aux lignes osseuses et points d'articulations (par exemple, une scène fameuse de studio de *motion capture* dans laquelle Denis Lavant est appareillé dans le film de Leos Carax ***Holy Motors*** (2012), nous reconduisent à l'une des conditions préhistoriques du cinéma avec les captures des corps humains réalisées en chronophotographie en 1886 par le physiologiste et opticien Jules-Étienne Marey[10] .

De même que le motif du masque recouvrant le visage se trouve dans ***La piel que Habito***, le film ***Holy Motors***, avec la présence de l'actrice Edith Scob, à 52 années d'intervalle pour ce qui la concerne, nous reconduit aux ***Yeux sans visage*** de Georges Franju. Comme on sait, dans ce film, le chirurgien fictionnel, docteur Frankenstein des temps modernes, incarné par Pierre Brasseur, tente de greffer un nouveau visage à sa fille dont le sien a été accidentellement détruit, en faisant kidnapper des jeunes filles. Elles sont donc « donneuses », à leur corps défendant. C'est cette clause horrifique que l'on retrouve, ***mutatis mutandis***, dans le film d'Almodòvar de 2011. Dans celui-ci, le chirurgien-endocrinologue, médecin démiurge à la double spécialité (avec pour patients volontaires des candidats à la transsexualité) transforme, par paliers d'injections hormonales et d'opérations multiples, le corps et le visage d'un garçon en ceux d'une fille. Il l'a kidnappé et c'est contre la volonté du garçon qu'il lui fait subir les métamorphoses transsexuelles. Comme dans le film de Franju, la salle d'opérations est au cœur de la villa et la victime trouve en celle-ci une prison dorée, aux composants et décors architecturaux à la pointe de

PARLE AVEC ELLE
Pedro Almodóvar, 2002

la modernité, aux objets très contemporains et aux conforts technologiques dernier cri. Dans sa grande «mansuétude» vengeresse, le chirurgien criminel met à disposition de son patient, en train de devenir sa patiente, de quoi exercer ses talents artistiques, de façonner divers matériaux, démarche de plasticien(ne) qui évoque certaines pratiques de Louise Bourgeois, de laquelle elle consulte, d'ailleurs, des photographies d'œuvres.

La parenté entre le personnage fictionnel et Louise Bourgeois tient au fait que celle-ci a fait le récit du viol réel subi dans sa jeunesse. Cependant, dans le film de Franju, à l'endroit des décollements et du recollement du visage, l'écran devient flou et passe au noir. Les chairs tuméfiées ou calcinées ainsi que les muscles mis à nus sont davantage donnés à imaginer qu'ils ne sont montrés. Dans ***La piel que habito***, les vêtements et masques portés, puis ôtés par étapes, révèlent, en toute fin du processus de transsexualisation le corps splendide et le visage aux traits harmonieux d'une charmante jeune femme ; laquelle-lequel séduira évidemment le chirurgien-endocrinologue, endormira sa méfiance pour mieux se venger de lui : le thriller est alors redoublé pour le disputer à l'épouvante. On croit avoir affaire à un mélodrame et on se retrouve avec de subtiles créations d'idées-formes qui, dans la chair de l'œuvre, donnent beaucoup à penser. D'où il appert qu'en régime cinématographique, le narratif n'est que de l'os desséché, au mieux un support !

Considérons maintenant la scène de chambre d'hôtel où séjournent Ernesto et Lena (dans ce rôle, une nouvelle fois l'actrice Pénélope Cruz) dans ***Étreintes brisées***. On ne sait, à l'ouverture, qui est dans cette chambre. On observe un long plan ambigu (le deuxième) face auquel on se demande si Léna n'est pas en train de faire l'amour avec son amant clandestin Mateo, le réalisateur fictionnel. C'est que l'étreinte est dynamique, celle des deux corps entièrement enveloppés de draps blancs qui en dessinent les contours et enveloppent de près les têtes, de telle sorte qu'on en apprécie le volume. Ce long bloc de mouvement-durée est un hommage que rend Almodóvar à l'art de Magritte. En effet, le tableau de 1928 irrésistiblement évoqué, nonobstant les différences d'organisation spatiale, s'intitule ***Les amants***. Les personnages y sont cadrés (coupés) à l'épaule, les têtes qui se touchent enveloppées de draps blancs plissés, ce qui confère aux corps ainsi façonnés une étrange présence sculpturale puisque, comme on sait, une tête modelée en terre glaise en deux ou trois jours dans l'atelier, est recouverte de linge mouillé. La suite de la scène nous apprend qu'en fait, dans cette chambre et sous ces draps blancs plissés, se trouvaient Lena et Ernesto, son vieux mari richissime.

ETREINTES BRISÉES
Pedro Almodóvar, 2009

Quant à la fin de cette scène d'hôtel, elle est régie par un lien transfilmique au ***Voyage en Italie*** (1954) de Roberto Rossellini : il s'agit de la posture crispée d'Ernesto dans le lit, suggérant une raideur cadavérique. Il fait ainsi une surprise de très mauvais goût à son épouse qui le découvre ainsi lorsqu'elle sort de la salle de bain. Cette posture préfigure la scène du ***Voyage en Italie*** de Rosselini que Lena et Mateo, dans la dernière partie du film, voient à travers la petite lucarne télévisuelle du modeste pavillon espagnol qu'ils ont loué en bord de mer : à Pompéï, les moulages positifs en plâtre, des corps gisant en creux, fossilisés dans la lave, et qui, par delà l'effroi qui s'empare d'Ingrid Bergman à ce moment, s'offrent alors comme objets de méditation esthétique. À la différence de cette exhumation archéologique, friand de chairs vivantes, l'art du cinéma procède en modelant les corps des acteurs par le mouvement et la durée, et non simplement en les moulant à partir de postures fixes[11].

1. Dans dialogue du film « ***Le Roi Arthur »*** d'Antoine Fuqua (2004).

2. Gilles Deleuze, « ***Francis Bacon, logique de la sensation »***, Paris, Seuil, « l'ordre philosophique, réed. mai 2002,

3. Paul Renard, ***« Le spectateur désirant »,*** Circav n° 9, ***Le film, cet obscur objet du désir***, Paris, L'Harmattan 1997, p.23

4. À commencer par Georges Bataille avec son ***Histoire de l'oeil*** (Intégrales Gallimard – 1993).

5. Incarné par Matthias Schoenaerts.

6. Une solution analogue, *mutatis mutandis*, présidait à l'énorme installation de Niki de Saint Phalle, sculpture géante, ***Hon (Elle)*** présentée en 1966 au Moderna Museet de Stockholm. À cette différence notable près que les pénétrants, c'étaient les visiteurs de l'exposition et qu'une fois franchi le seuil vaginal, ils se trouvaient dans une immense salle, emplie de ballons gonflables, dont la paroi était la totalité de l'enveloppe charnelle, vue de l'intérieur.

7. Dans la Bible (Genèse), c'est par la parole déclarative d'un de ses messagers (divinement performative !) que Dieu parvient à vaincre la stérilité de Sarah (l'épouse du centenaire Abraham, âgée de 80 ans) à lui « ouvrir la matrice », comme il est dit, précisément, en certaine traductions.

8. Si, dans ***Le Mépris*** (1963), Jean Luc Godard procède au filmage d'un mannequin professionnel nu, lequel remplace au détour de quelques plans l'actrice Brigitte Bardot, c'est qu'il y est contraint par l'actrice elle-même qui lui impose ce qu'il peut filmer ou non de sa nudité. D'une certaine façon, cette chair là est aussi chimérique.

9. Voir Patrick Louguet ***« La farandole transfilmique et autres danses macabres »***, Hors-Série de la revue Circav, *Danse et Cinéma : sensibles entrelacs*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 79-80.

10. Suzanne Liandrat-Guigues, chap. 4 (questions 38 à 48) ***« L'Homme qui marche : une allégorie dynamique »***, ***Esthétique du mouvement cinématographique***, éd. Klincksieck, coll. « 50 questions », Paris, 2005, p. 111-138.

11. Leutrat Jean-Louis, « Modulation : Mouvement et Concept », ***Le mouvement des concepts : esthétique-cinéma***, murmure, une revue des arts, Lille, 2008, p. 195-207.

MEMENTO MORI

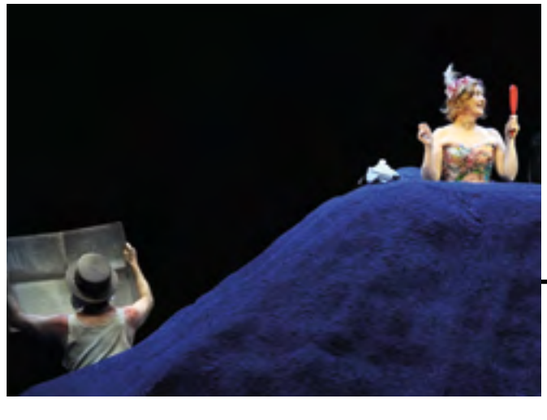
Esthétique de la mort chez Oscar Wilde, Samuel Beckett et Hervé Lesieur

par **Elodie Degroisse**
Professeur d'anglais en CPGE, lycée Gambetta-Carnot Arras

Souviens toi que tu vas mourir... Du tableau en décomposition dépeint par Oscar Wilde dans le décadent ***Portrait de Dorian Gray***, aux corps mutilés et décomposés des pièces de Samuel Beckett jusqu'aux squelettes hybrides d'Hervé Lesieur, tous nous rappellent avec violence la vanité de l'existence humaine.

On pourrait avancer que l'esthétique wildienne du corps célébré puis honni, de la Beauté absolue violemment dégradée, constitue une étape essentielle menant à l'esthétique beckettienne du corps-déchet. Chez Wilde, on ressent encore la présence/absence du Beau qui reste une trace, un souvenir, une possibilité qui s'éloigne jusqu'à disparaître chez Beckett. Wilde garde le goût de la célébration esthétique du corps en gloire mais il sait que cela ne peut être qu'un moment : la dégradation de la mort s'abat d'un coup sur le personnage alors que toute l'œuvre de Beckett consiste à décrire cette dégénérescence de corps sans cesse rongés par la mort qui les démembre, les disloque, les dégrade. Beckett creuse l'esthétique wildienne de la décomposition, de la déchéance. Chacun peut voir la mort à l'œuvre : vivre, c'est commencer à mourir. L'horreur absolue étant que la mort ne vient jamais mettre fin au pourrissement : le corps ne redevient pas poussière mais demeure chair en décomposition. L'angoisse d'une vie-mort est la condition humaine que dépeint Beckett, quand Wilde décrit la décadence séduisante et répugnante à la fois de son monde. Hervé Lesieur franchit encore une étape quand il nous confronte à la vision de ce que nous sommes condamnés à devenir, ossements sortis de leur terre pour trouver une seconde vie après la mort, tel le crâne de Yorick exhumé par le fossoyeur et célébré par Hamlet.

Le corps humain devient objet : l'énergie vitale de Dorian passe dans le tableau tandis que l'homme se statufie, pétrifié dans son éternelle jeunesse. Dans ***L'importance d'être constant***, le protagoniste raconte quant à lui avoir été placé dans un sac à main, colis abandonné dans une consigne de gare puis récupéré en échange d'un ticket et à qui l'on donnera le nom d'une gare : c'est le dérangeant spectacle de l'humain devenu marchandise. Chez Beckett le spectateur ne parvient pas à déterminer si les personnages sont morts ou vivants car la distinction n'est plus opérante : la mort est toujours déjà dans la vie. Nombre de ses œuvres explorent la possibilité que l'être humain puisse n'être qu'un objet parmi d'autres, et même un objet dénué de vie, réifié.



© Marlène Gélineau Payette

OH LES BEAUX JOURS
Samuel Beckett.
Mise en scène André Brassard
Espace Go, Paris, 2008

La vie abandonne progressivement ces corps qui se momifient, plus tout à fait humains mais hybrides, fusionnant avec le minéral dans le cas de Winnie dans ***Oh les Beaux Jours*** qui s'ensevelit au fur et à mesure de la pièce dans la terre jusqu'à ne faire plus qu'un avec le monticule, comme si celui-ci se substituait à son corps. Hervé Lesieur donne lui à voir l'au-delà de la mort pour mieux dire quelque chose de la vacuité des vivants.

Avec le squelette vertigineux de Narcisse qui semble s'engendrer lui-même, il brouille les frontières de la naissance et de la mort. Si le narcissisme, l'amour de soi, est essentiel à la survie, la fixation narcissique est, elle, funeste. Le sujet s'oublie au profit de son image, figé dans la contemplation de soi jusqu'à la mort. Le miroir ne se contente en effet pas d'être un simple réflecteur mais devient l'outil aliénant où l'on se consulte, se scrute, se déchiffre, s'interprète. Wilde renouvelle le topos du miroir narcissique car celui-ci ne se contente pas d'être un reflet complaisant mais au contraire déformant : Dorian est une sorte de « *Narcisse-Janus* » dont l'une des faces reflète la beauté et la vie triomphantes, et l'autre leur inverse, c'est-à-dire la laideur et la mort. C'est cette dimension abjecte de l'œuvre d'art, du portrait cadavre, exprimée avec force par Wilde, que Beckett réinvestit, notamment au théâtre. De Wilde à Beckett, l'abject envahit la représentation de soi jusqu'à la rendre insupportable, comme le définit Julia Kristeva :

> **Il y a dans l'abjection, une de ces violentes et obscures révoltes de l'être contre ce qui le menace et qui lui paraît venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitant, jeté à côté du possible, du tolérable, du pensable. C'est là, tout près mais inassimilable. Ça sollicite, inquiète, fascine le désir qui pourtant ne se laisse pas séduire. Apeuré, il se détourne. Ecœuré, il rejette. Un absolu le protège de l'opprobre, il en est fier, il y tient.[1]**

L'abject, c'est ce qui menace mon identité et que je cherche à expulser hors de moi. Dorian Gray se trouve dans un rapport d'abjection à l'égard de sa propre image : il éprouve horreur et dégoût à la vue du portrait mais se voit protégé de « l'opprobre » grâce à son autre masque social d'éternel jeune homme, paradoxalement « fasciné » par son image abjecte absente de son visage et « écœuré » par la présence inacceptable tableau-déchet. Le dégoût finit toutefois par l'emporter quand Dorian cherche à expulser l'image immonde en la détruisant par crainte de la menace que l'existence du portrait constitue pour sa couverture en société, mais il ne fait que reconnaître l'identité du moi et de l'abject : il est ce déchet. En lacérant le tableau, Dorian fait l'expérience de l'abjection de soi, il s'autodétruit. Les squelettes de Lesieur à leur tour fascinent et révulsent dans un même mouvement puisqu'ils nous forcent à nous confronter au spectacle macabre de notre condition sans issue : la force du sentiment de l'abject est maximale lorsque le sujet découvre qu'il est lui-même abject.

Traditionnellement, la vue du cadavre brouille la distinction entre vie et mort : le corps doit être enterré afin de ne plus faire partie du monde des vivants et rejoindre celui des morts. Or les cadavres vivants sont dépeints sur la page, exhibés sur scène ou exposés dans une galerie, à la vue de tous, même si la possible proximité charnelle avec un corps, dont on peut soupçonner qu'il est un cadavre, dérange le spectateur encore plus radicalement que la représentation mentale que le lecteur peut se faire du tableau décomposé de Dorian. Dans ***Fin de partie***, Beckett montre à l'ouverture le personnage de Hamm, immobile, possible cadavre, recouvert d'un linceul, tel le portrait de Dorian. C'est ce paradoxe qui se retrouve et évolue depuis Wilde jusqu'à Beckett, puisque le portrait classique est censé figer pour l'éternité la vie, l'apparence physique du sujet représenté, et que le tableau vivant doit, comme son nom l'indique, montrer la vie dans l'immobilité. Or, ce que le tableau de Dorian montre, c'est la décomposition de son corps jusqu'au devenir cadavre, et ce que montre le tableau vivant à l'ouverture d'***Endgame***, c'est la mort qui en ronge les protagonistes.

Un demi-siècle après Wilde, Beckett donne à voir une menace plus intime : c'est l'intégrité de l'individu, de son corps qui est menacée. Pas de moralisme social chez Beckett mais l'angoisse du devenir-objet, de l'humain qui devient inhumain : « *All is corpsed* », écrit Beckett dans la version anglaise de ***Fin de partie***, tout est cadavérisé. Les parents de Hamm ne sont plus que des troncs soustraits à la vue dans des poubelles, comme pour mettre au rebut la vieillesse et la dégénérescence de l'être qu'on ne saurait voir. Les restes du corps vivant ne sont plus montrés comme un petit tas de cendre dans une urne, image acceptable de retour à un état premier, mais comme des chairs en décomposition dans une poubelle, image abjecte. Le rite religieux est désacralisé. La condition humaine, c'est désormais le devenir ordure. La décomposition du corps par le temps qui passe n'est plus médiatisée par une représentation picturale, elle est montrée sur l'humain lui-même, avec d'autant plus de violence que Beckett choisit le théâtre, art charnel par excellence. Le spectateur est directement confronté à la vision de deux corps mutilés et dégradés jetés à la poubelle, alors que celle-ci relevait de l'imaginaire dans le roman de Wilde. Le corps vivant beckettien est déjà en train de devenir cadavre : il ne peut plus expulser l'abject hors de lui, il est abject, comme le monde qui l'entoure. Que dire alors des crânes qu'Hervé Lesieur travaille pour les muer en œuvre d'art ? Cette fois, ce n'est plus l'évocation de la mort dans la vie mais de la vie après la mort. Inquiétante étrangeté de fragments de corps humains que l'on reconnaît et qui sont pourtant radicalement autre, perturbant dans la mesure où ils sont détachés du corps lui-même. Le crâne a toujours été un motif obsédant dans l'art, Hamlet bien sûr,

→ LA FEMME SERPENT

HERVÉ LESIEUR, 2010
Matériaux : Marbre, plomb, nickel, rouge à lèvre, os.
150 X 120 X 30 cm

© photo Philip Bernard

© photo Ken Howard

SALOMÉ, Richard Strauss
Mise en scène Sean Curan, San Diego Opera, 2012

© photo Ellie Kurtz RSC

HAMLET, William Shakespeare
Mise en scène Gregory Doran, Courtyard Theatre London, 2008

les vanités aussi, mais que l'on prenne ici seulement l'exemple du monologue de Lucky dans ***En Attendant Godot*** qui se termine sur le ressassement de l'image angoissante du crâne dans le Connemara dans la version anglaise : ***« the skull, the skull, the skull, the skull in Connemara. »*** L'ouest irlandais est dépeint comme chargé des squelettes des morts qui hantent Lucky. Cette terre irlandaise est terre funèbre, enfermée dans le passé et enfermant celui qui la foule. Chez Beckett comme chez Lesieur, il ne reste plus que le crâne, lieu paradoxal de vie et de mort, crâne-matrice de la création qui, au lieu de s'éteindre, revit, se rallume. On n'en finit pas de mourir et de renaître dans un mouvement sans fin de résurrection laïque et parodique. La hantise de la mort ressentie face à ces crânes, sièges de raison et pourtant désespérément vides, force paradoxalement le spectateur à penser la vacuité, la vanité, le néant, le soumettant à la même torture infernale que Lucky, soudain confronté à ces voix mortes qu'il essaie tant de refouler. Le crâne est le vestige de la raison de Lucky qui n'arrive plus à articuler sa pensée, tel Hamlet mesurant l'angoisse de la condition humaine devant la tombe ouverte par les fossoyeurs ou le spectateur des danses macabres proposées auxquelles invitent les œuvres de Lesieur.

Dans ***« La femme serpent »*** en effet, Hervé Lesieur joue de l'intertextualité avec l'Odalisque d'Ingres et nous confronte à la fusion de la mort et de la séduction. La femme squelette se fait prédatrice et semble prête à l'attaque. Le rouge à lèvres, arme de séduction féminine s'il en est, souligne les dents en plomb brillantes. S'apprête-t-elle à mordre ou à embrasser ? Cette représentation du baiser de la mort rappelle l'image de la princesse biblique Salomé obsédée par l'idée d'embrasser le prophète Iokanaan/Jean-Baptiste jusque dans la mort. ***« Je baiserai ta bouche Iokanaan »***, leitmotif de la pièce de Wilde, cristallise le désir charnel et irrépressible de Salomé. Telle la femme serpent de Lesieur, Gorgone fatale, Salomé réclame la tête de celui qui se refuse à elle. Son désir pour la bouche de Iokanaan est si fort qu'il transcendera la mort dans une étreinte nécrophile puisque Salomé le fait tuer pour pouvoir enfin l'assouvir, en femme littéralement fatale. La sculpture de Lesieur ondule de sa colonne vertébrale hybride, se livrant à une danse macabre qui rappelle celle de Salomé. La princesse s'unit brièvement à l'être aimé grâce à la danse des sept voiles qui lui permet d'obtenir sur un plateau la tête de Iokanaan et ainsi enfin de pouvoir embrasser le visage décapité de l'objet de son désir, réconciliant temporairement dans une étreinte nécrophile la vie et la mort, le désir et le dégoût, l'élan de la danse et la rigidité du cadavre, le mouvement et l'immobilité, l'action et la contemplation : « il n'y avait rien d'aussi noir que ta bouche ». Puis la langue s'emballe quand Salomé exprime son amour : ***« Moi je t'ai vu, Iokanaan, et je t'ai aimé. Je t'aime encore, Iokanaan. Je n'aime que toi…[2]»*** (Wilde 1993, 163) Les mots ne s'accumulent plus, ne se multiplient plus, seul subsiste le terme « aime » que Salomé répète à l'envi, jusqu'à l'obsession. L'itération verbale dit autant l'affolement du texte que celui des sens de Salomé. Enfin, tel un flot qui se tarit, les mots de la princesse s'épuisent jusqu'à l'expression finale « j'ai baisé ta bouche, Iokanaan » : une fois le désir satisfait, le langage se meurt, ne demeure que le constat amer de ce baiser qui est autant une victoire qu'une défaite pour Salomé. Mort de Iokanaan, mort du désir mal satisfait et donc mort du langage qui n'a plus rien pour le nourrir. Il n'y a plus que sidération de la part de Salomé dans l'union nécrophile que représente le baiser à la tête tranchée de celui qu'elle aime. Dire la beauté de Iokanaan, c'est lui conférer encore une présence en dépit de l'absence irrémédiable qu'entraîne la mort. Mais le Beau contient toujours son envers : la beauté de Iokanaan, si ardemment glorifiée par Salomé, est exprimée face à la monstruosité du corps décapité de celui-ci. En effet, le thème de la dévoration dans la mort gouverne la scène finale où Salomé embrasse la bouche morte qui est pour elle un fruit dans lequel elle mord, comme les dents métalliques de la femme serpent semblent prêtes à le faire : ***« Je la mordrai avec mes dents, comme on mord un fruit mûr.[3] ».*** Le bonheur ne peut être trouvé que dans l'absence : la destruction de l'être aimé. La mort règne et pourtant le bonheur est là. Tout doit être détruit : le monde de Salomé disparaît avec Iokanaan. Le monstre dévorant de l'absence, du vide, est extrêmement présent dans la description qui donne à voir de manière physique la chair en train d'être dépecée, avalée. Salomé menace la tête de Iokanaan de la jeter aux « charognes » : ***« Je puis la jeter aux chiens et aux oiseaux de l'air. Ce que laisseront les chiens, les oiseaux de l'air le mangeront[4]…»*** Nécrophilie et nécrophagie se superposent: le bonheur est trouvé dans la consommation du corps mort. Une fois Iokanaan détruit, le désir de Salomé peut être apaisé, une fois le monde disparu, il n'y aura plus de questions, plus de mots, plus rien. Scandale de la fusion d'Eros et Thanatos tant chez Wilde que chez Lesieur qui offre le spectacle d'une dépouille parée des atours de la féminité cherchant à séduire un public absent au-delà de la mort.

Ainsi Wilde, Beckett et Lesieur, sous trois esthétiques différentes, nous confrontent au brouillage des frontières rassurantes entre la vie et la mort, jusqu'à ce que toute distinction devienne inopérante. Source d'angoisse ou invitation au détachement, leurs oeuvres ne nous laissent jamais indifférents: elles nous questionnent, nous fascinent, nous interpellent au plus profond de nous-mêmes et c'est bien là le propre de l'art.

1. Kristeva, Julia. Pouvoirs de l'horreur. Paris : Ed. du Seuil, « Points Seuil », 1980, p.9
2. Oscar Wilde, Salomé. Paris : Flammarion, 1993, p. 163.
3. ibid, p. 161
4. ibid, p. 161

À LA LUMIÈRE DE L'ANTHROPOLOGIE :

LA FÉCONDITÉ DES OS

par **Arnaud Bouaniche**
Professeur de philosophie en CPGE
lycée Gambetta-Carnot, Arras

La conception chrétienne du corps repose essentiellement, comme on sait, sur la notion profondément ambivalente de ***« chair »***, qui signifie aussi bien la fragilité et la faiblesse (à travers le péché et la mort), que la possibilité de la résurrection de chaque chrétien dans le corps supérieur et mystique de l'Église, accomplie dans et par le sacrement de l'Eucharistie (la consommation du corps du Christ à travers celle de l'hostie consacrée). Il est frappant de constater, dans cette perspective fondée sur le dogme de l'incarnation (selon lequel le Verbe divin s'est fait chair en Jésus-Christ), que la chair occupe une place tout à fait essentielle dans la définition de la personne humaine dont elle tend à récapituler l'ensemble des aspects, aussi bien d'ailleurs ce qu'elle est (corps, esprit, âme), que ce qu'elle fait (ses œuvres, ses actes, ses souffrances, etc.). Un tel privilège de la chair s'inscrit dans l'optique chrétienne de la vie éternelle promise par le Christ : la chair constitue la vie même du corps, ce qui du corps ou dans le corps est *vivant*, sa corruption marquant au contraire l'avènement du cadavre, cela même qui sera vaincu dans la résurrection du *« dernier jour »*.

Tout se passe dès lors comme si la partie *charnelle* du corps reprenait intégralement sur elle le principe de la vie, au détriment de sa partie osseuse rabattue et refoulée du côté de la mort. Mais cette coïncidence de la chair avec la vie, de l'os avec la mort va-t-elle de soi ? C'est ce que l'anthropologie permet peut-être de remettre en cause, ou tout au moins de discuter, en invitant à faire refluer le principe de la vie (y compris éternelle !) de la chair vers les os.

De nombreuses études ethnographiques donnent en effet aux os une place tout à fait prépondérante dans la conception de la personne humaine. Elles attestent un tout autre partage entre la chair et les os. À les suivre, la dualité chair/os ne passerait plus entre la vie et la mort, mais à l'intérieur même de la vie (de la *conception* de la vie au sens le plus littéral de la procréation), entre le « masculin » et le « féminin », considérés, du point de vue de la parenté, comme les deux principes dont la rencontre est à l'origine de la fabrication d'un nouvel être humain. Au détour d'une étude fameuse consacrée aux systèmes de parenté qui ont cours dans vingt-six sociétés du monde entier, l'anthropologue Maurice Godelier mentionne ainsi l'exemple des Inuit (habitants des régions arctiques de l'Amérique du Nord), selon qui le fœtus, comme entité biologique, résulte de l'union sexuelle d'un homme et d'une femme, mais selon une répartition duelle : d'un côté avec son sperme, le père fabrique les os, autrement dit la charpente du corps de l'enfant, de l'autre avec son sang, la mère fabrique la chair et la peau. Par là, une nouvelle opposition (quoiqu'entre deux pôles complémentaires) se met en place entre la partie masculine du corps, à la fois dure et impérissable, celle des os (qui résistent à la putréfaction), et la partie féminine, molle et transitoire, celle de la chair (exposée à la décomposition).

© Photo Jean Blasco et Sonia Ligorred

CRÂNE PHRÉNOLOGIQUE (XIXe siècle)
Musée Testut-Latarjet d'anatomie
et d'histoire naturelle médicale de Lyon.

Un déplacement remarquable se produit au regard de la conception chrétienne mentionnée en commençant : loin d'être appariés à la mort, les os, précisément parce qu'ils survivent à la disparition de la chair, apparaissent de manière inattendue comme détenteurs d'un principe de transmission de la vie. Françoise Héritier rapporte ainsi qu'en Mésopotamie ancienne « la grande frayeur était de mourir par accident dans des lieux écartés et d'avoir les os moulus sous la dent des bêtes » (F. Héritier, *Masculin/Féminin I*, Paris, Odile Jacob, 2012, p. 145). Un terrible châtiment post mortem infligé par le souverain était comme le correspondant de cette crainte : *« faire broyer au mortier les os des vaincus » (ibid.)*. C'est ainsi qu'Assurbanipal (dernier grand roi d'Assyrie entre 668 et 627 avant notre ère) obligea *« les fils vaincus d'un ennemi mort depuis dix ans à piler les ossements déterrés de leur père » (ibid.)*. Dans tous les cas, porter atteinte à la conservation des os revient à compromettre la transmission de la vie et à provoquer la destruction d'une lignée. Inversement, *« les os bien traités »* continuent à vivre et à être rattachés par une sorte de cordon ombilical au groupe familial ou à l'ethnie (Elena Cassin citée par F. Héritier, *ibid.*). Cette dernière déclaration est on ne peut plus saisissante pour notre propos. Elle explicite le déplacement de la perspective chrétienne : à travers la métaphore du cordon ombilical, c'est à la naissance et à la fécondité, et non à la mort, que sont rattachés les ossements. En Chine, et dans la continuité de cette croyance qui rattache le squelette à la vie, les os d'un défunt étaient, toujours selon Françoise Héritier, *« déterrés après putréfaction du corps, lavés et ré-enterrés »*, afin qu'ils puissent *« exhaler un pouvoir qui accroît la fertilité de leurs descendants » (ibid.)*.

Si le partage entre la chair et les os n'est pas immuable, et ne revient pas nécessairement dans toutes les cultures à attribuer la première à l'élément féminin et les seconds à l'élément masculin (il existe de nombreuses variations), l'assimilation des os à la vie et à la fécondité est en revanche autrement plus insistante et plus répandue. Un tel rapprochement prend à contrepied non seulement l'expérience et nos catégories spontanées (la chair comme présence vivante et le squelette comme emblème et signe matériel de la mort), mais encore la conception chrétienne de la résurrection de la chair évoquée en commençant. Par la consommation de la chair du Christ dans l'hostie, le corps de chaque chrétien reçoit en effet un principe de vie, la digestion eucharistique se proposant comme l'équivalent d'une gestation métaphorique « celle de Jésus appelé à renaître dans le corps de chaque chrétien » (Gilles Tétart, *Le Sang des fleurs*, Odile Jacob, 2004, p. 174). En d'autres termes encore, *« l'action de l'hostie dans le corps est homologue de la coction que le sperme est censé opérer sur le sang féminin lors de la fécondation. En ce sens, hostie et sperme ont en commun la propriété d'agir sur de la matière périssable (la chair et le sang sexuel) et de lui insuffler la vie » (ibid.)*.

Or, à la lumière des données anthropologiques citées plus haut, il est permis de voir ce principe de vie se déplacer de la chair vers les os. Françoise Héritier, à nouveau, rélève des occurrences nombreuses de la croyance qui fait des os des « producteurs de sperme » ainsi qu'une « source de *vie* » (*Masculin/Féminin I*, op. cit., p. 150). À Tahiti et aux Marquises, les os sont considérés comme détenteurs de la ***« force vitale de la semence » qui est la « richesse des descendants » (ibid.)***. Une telle croyance n'a rien d'absurde. Elle est fondée sur une observation fine de la structure des os, et notamment des os longs et de l'ensemble vertébral, qui permet de conclure à leur nature de contenant : ***« Ces parties dures qui constituent l'ossature du corps sont creuses et comme refermées durement sur un trésor qu'elles protègent » (ibid.)***. Quel trésor ? Celui de la moelle, substance blanchâtre, qui n'est pas sans ***« rapport analogique de consistance et de couleur avec la semence humaine » (ibid.)***. Une telle observation ouvre dès lors la voie à la conception d'une semence inattendue, matérielle, ***« stockée et protégée jalousement dans les parties dures du corps » (ibid.)***, support d'une fécondité non charnelle : une fécondité osseuse. Corrélativement, c'est une tout autre spiritualité qui s'esquisse, une spiritualité non-chrétienne, non pas celle effusive et sanglante de la chair, mais celle blanche et sèche du squelette.

EXPOSER ?

LOI, ÉTHIQUE ET PERCEPTION DES RESTES HUMAINS EN FRANCE AU XXIe SIÈCLE

par **Reine-Marie Bérard**
Docteur en archéologie grecque. Chargée de recherche contractuelle CNRS - École française de Rome

Peut-on exposer des restes humains ?

La question vient naturellement à l'esprit du spectateur confronté aux troublantes ***« Vanités contemporaines »*** d'Hervé Lesieur, qui mettent en scène des squelettes ou des portions de squelettes – le crâne, doté d'une forte valeur symbolique, tient une place de choix dans la sélection – laqués, maquillés, ou encore réagencés en dépit des lois les plus élémentaires de la logique anatomique. Fascinantes pour certains, choquantes pour d'autres, ces œuvres ne laissent personne indifférent : elles renvoient, avec la force et la matérialité brute du ***« réel »***, tout un chacun à sa condition de mortel. Mais au-delà des méditations métaphysiques déjà suscitées par les vanités peintes, particulièrement en vogue au XVIIe siècle, ces œuvres, qui mettent en scène d'authentiques restes humains, soulèvent aujourd'hui des questions d'ordre éthique et juridique qui témoignent de l'évolution du rapport à la mort et aux morts dans les sociétés occidentales contemporaines.

Une tradition ancienne

L'histoire de l'exposition de restes humains en contexte muséal est aussi vieille que le concept de Musée lui-même. Au milieu des animaux rares et autres hybrides des premiers cabinets de curiosité de la Renaissance figurent en effet de nombreuses momies, entières ou fragmentées, témoins de l'égyptomanie de l'époque. Les progrès de la médecine ont ensuite conduit à la formation des premières grandes collections anatomiques qui rassemblent moulages et bocaux de formol aux contenus les plus variés. Les collections ethnographiques qui fleurirent à l'époque de la colonisation, les collections anthropologiques des grandes heures de la phrénologie et les musées archéologiques sont venus compléter cet éventail de lieux où il n'est pas rare de trouver exposés aujourd'hui encore des corps ou des fragments de corps humains.

Cette pratique n'a pendant longtemps pas posé de problème : elle s'inscrivait dans une époque où le rapport à la mort était encore intime, quotidien, où chacun, dans sa vie, était confronté à la mort de ses proches, de ses parents, de ses enfants ; où l'agonie avait lieu à la maison, où les cadavres, enfin, faisaient partie du quotidien ou du moins n'en étaient pas exclus. De manière symptomatique,

la manipulation et l'exposition des restes humains ont longtemps été pratiquées en-dehors même de toute prétention « scientifique ». Que l'on songe, par exemple, à l'agencement artistique des ossements placés dans les catacombes parisiennes à la fin du XVIII[e] siècle : la dimension pratique du regroupement des os par types n'allait pas sans un véritable souci esthétique de leur mise en forme – qui fait encore aujourd'hui l'admiration de près de 500 000 visiteurs chaque année. La vogue des « reliques païennes », au XVIII[e] et au XIX[e] siècle, est également caractéristique de cet état d'esprit : il était alors fréquent de chercher à récupérer des os ou des fragments d'os de personnages célèbres, pour les conserver tels quels ou en faire des objets de parure ou de mobilier : un os du bassin de Descartes aurait ainsi servi à faire des bagues, arborées ostensiblement dans les salons parisiens du début du XIX[e] siècle ! La mort était plus quotidienne, les morts plus familiers, et l'exposition de restes humains ne soulevait pas d'interrogation particulière.

Enjeu politique et impasse juridique

Le débat sur l'exposition des restes humains en contexte muséal est en réalité extrêmement récent. Il a fait son apparition dans les années 1970 aux États-Unis, au Canada et en Australie, dans le cadre de la montée des revendications identitaires des populations natives : à défaut de rendre les terres qu'ils occupaient, les *« colons »* ont accepté de rendre les dépouilles des autochtones encore exposées dans leurs musées ethnographiques, achetant ainsi à moindres frais un apaisement relatif des tensions.

En France, pays de colonisation extérieure, les revendications identitaires autour de corps humains exposés ont été plus tardives et moins nombreuses. Parmi les cas les plus retentissants figure celui de la ***« Vénus Hottenttote »***, Saartje Baartman, dont Nelson Mandela a réclamé en 1994 la restitution des restes (squelette, cerveau et organes sexuels) conservés au Musée de l'Homme depuis sa mort en 1815. En 2007, c'est le Musée de Rouen qui a proposé spontanément de rendre la tête maorie tatouée qui faisait partie de ses collections. Dans les deux cas, la restitution des restes a d'abord été refusée en raison de la loi stipulant l'inaliénabilité des biens de l'État, attirant l'attention sur les difficultés d'encadrer juridiquement le statut du cadavre.

CRÂNE ASMAT, IRIAN JAYA
Crâne, graines, plumes de cacatoès, fibres végétales, amalgame rituel. 20,5 cm

Le droit civil français, hérité du droit romain, établit en effet une distinction fondamentale entre ***persona*** et ***res***, entre personne et objet. Or, le cadavre, en tant que corps humain mort, n'est plus tout à fait une personne, sans être pour autant une chose : il constitue ainsi une forme d'entre-deux juridique particulièrement difficile à encadrer. Le traiter comme une personne pose en effet le problème des bornes de l'existence juridique du sujet (qui va, dans le droit actuel, de sa naissance à sa mort) et ouvre grand la porte aux débats sur le statut du fœtus et le droit à l'avortement. À l'inverse, considérer le cadavre comme une chose revient à placer le corps sous le régime de la propriété, au risque inacceptable d'en faire une marchandise, vivant ou mort, entier ou en pièces détachées. Dans l'impossibilité de trancher, le droit français peine ainsi à légiférer sur le statut des cadavres exposés.

Souci éthique et évolution des perceptions historiques

Pour faire face à ces difficultés, en France comme dans les pays anglo-saxons, des commissions spéciales ont été créées, non seulement pour tenter d'encadrer la restitution des restes humains engagés dans des conflits de mémoire, mais aussi pour encadrer l'exposition en contexte muséal des restes humains en général, en-dehors de toute polémique identitaire. La tendance est aujourd'hui à une forme de plus grande pudeur en la matière : momies et squelettes sont désormais souvent placés sous une lumière tamisée dans des pièces à part, parfois à l'écart du reste des collections pour donner le choix au spectateur de voir ou de ne pas voir. Dans les musées archéologiques, on privilégie la mise en contexte des restes humains par une présentation dans leur milieu de découverte reconstitué, accompagnée de panneaux explicatifs détaillés. L'avenir des grandes collections anatomiques, de moins en moins ouvertes au public, est aujourd'hui remis en cause. Et la demande formulée par F. Fillon en 2008 de voir le crâne de Descartes exposé au Prytanée militaire de la Flèche a soulevé une vague d'indignation. L'exposition des restes humains est désormais systématiquement questionnée.

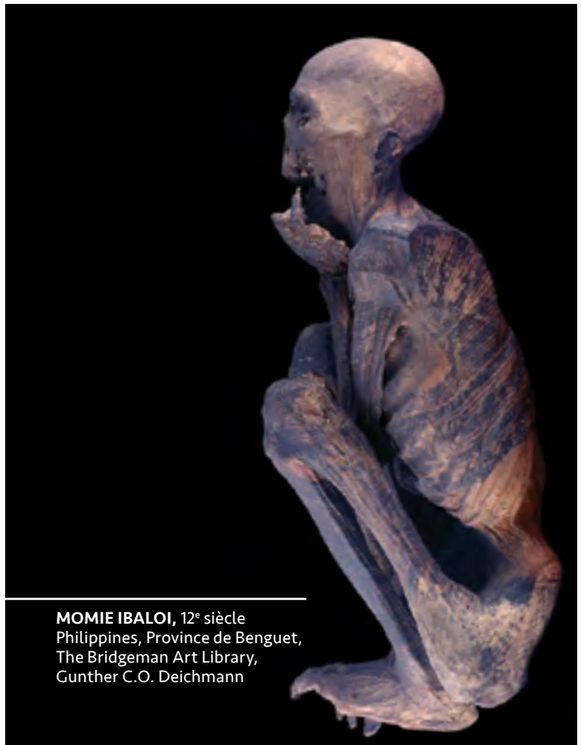
Cette évolution reflète sans aucun doute l'attention toujours plus grande portée (ou du moins proclamée) au respect de la dignité humaine, et l'on doit évidemment s'en réjouir. Mais les polémiques soulevées par l'exposition de restes humains sont aussi caractéristiques d'une époque où la mort et les morts peinent à trouver leur place dans la société. L'agonie et la mort, autrefois encadrées par la famille, sont aujourd'hui gérées par des professionnels ; le mourant est mis à l'écart ; le cadavre de moins en moins souvent et longtemps exposé pour un dernier adieu des vivants. La hausse spectaculaire de la pratique de la crémation en France au cours des trente dernières années est symptomatique de ce rejet du cadavre qui incarne, dans sa matérialité brute, la mort et les peurs qu'elle suscite. La mise à l'écart des morts dans les musées s'inscrit donc dans le cadre plus large de leur mise à l'écart de la vie quotidienne occidentale, et ce alors même que les fictions (livres, mais surtout films, séries et jeux vidéo) rivalisent d'inventivité macabre dans des scénarios d'assassinat et d'outrages au cadavre d'une violence rare. La mort, omniprésente dans l'univers fictionnel, est ainsi progressivement rejetée en-dehors du monde réel, dont l'espace des musées.

De la Science et de l'Art

L'intérêt scientifique ou culturel est ainsi devenu une condition fondamentale de l'exposition de restes humains, la seule justification encore largement acceptée, érigée en barrière contre la tentation d'un voyeurisme transgressif.

Significatif de cette tendance est le débat qui a entouré l'exposition ***« Our Body »***, du plastinateur allemand Gunther von Hagens. Elle mettait en scène plusieurs dizaines de corps écorchés présentés dans les positions les plus variées, des squelettes aux muscles arrachés pendants lamentablement et autres femmes enceintes coupées en tranches. Version moderne de l'exhibition de *freaks* caractéristique d'une société du spectacle fascinée par le morbide, cette exposition/exhibition a fait le tour de plusieurs pays avant d'arriver en France. Après avoir été montrée à Marseille et à Lyon, elle a été fermée prématurément à Paris en février 2009 sur décision de justice. La première condamnation, pour atteinte au respect de la dignité humaine, a été contestée en appel par la société de production, arguant des nombreuses expositions mettant en scène des cadavres humains tolérées en France (il suffit en effet de songer aux célèbres écorchés d'Honoré Fragonard, exposés au Musée de l'École vétérinaire de Maison Alfort, dont le fameux *« fœtus dansant »*, qui n'a rien à envier dans le sinistre aux réalisations de von Hagens). Le second jugement a confirmé l'interdiction de l'exposition, mais cette fois au motif de l'origine douteuse des corps, suspectés d'être ceux de condamnés à mort chinois. L'écart entre les deux condamnations montre clairement la difficulté à légiférer sur des questions aussi subjectives que la manière respectable d'exposer des corps humains dans un musée et sur la frontière, toujours mince, qui sépare l'exposition de l'exhibition.

L'exposition de restes humains suscite donc aujourd'hui systématiquement deux questions majeures : la provenance des vestiges (la violation de sépulture et l'atteinte à l'intégrité du cadavre étant passibles d'un an d'emprisonnement et de 15 000 euros d'amende) et le rapport délicat à établir entre l'intérêt de leur exposition et le risque d'atteinte à la dignité humaine. Dans cette perspective, l'exposition d'ossements à des fins artistiques rencontre plus de difficultés à trouver sa place et à se faire accepter, des autorités comme du public, en raison de l'absence de dimension strictement scientifique de l'œuvre d'art. En choquant, en interpellant, l'œuvre invite bien sûr à réfléchir sur l'Homme, sur sa condition de mortel, sur sa finitude, sur l'absurde. Elle apprend, d'une autre manière, quelque chose. Mais cet apprentissage peine à être reconnu. Se demander s'il est légitime d'exposer ces ossements invite donc de manière plus large à s'interroger sur la place de l'Art dans les sociétés occidentales contemporaines qui ont érigé la Science sur un piédestal, et qui lui confèrent une place telle qu'il paraît aujourd'hui plus légitime d'observer, avec un mélange de délectation et d'horreur, des têtes réduites préparés par les Indiens Jivaros sous un vague prétexte de connaissance ethnographique, plutôt que de méditer sur la condition humaine face à un simple crâne nu. *« To be, or not to be ? »*.



MOMIE IBALOI, 12[e] siècle
Philippines, Province de Benguet,
The Bridgeman Art Library,
Gunther C.O. Deichmann

CONCLUSION

Peut-on exposer des restes humains ?

La conclusion est loin d'aller de soi. La très grande diversité des restes humains accumulés au fil des siècles mais aussi la variété des collections dont ils font partie et des conditions dans lesquelles ils ont été rassemblés semblent aujourd'hui constituer un obstacle difficilement surmontable à la mise en place d'un code de déontologie national, sinon international, pour la prise en charge et la gestion des restes humains en contexte muséal sur le long terme. Au-delà des questions juridiques, il revient à chacun de juger, selon sa sensibilité, ses convictions, son histoire, ce qu'il veut voir ou non, en acceptant la part d'inévitable subjectivité qui entrave la définition du respect de la dignité humaine. C'est dans le temps long de l'évolution de notre rapport au corps, vivant et mort, et de notre rapport à la mort qui oscille aujourd'hui entre fascination fictionnelle morbide et refus du réel, qu'il faut en tous cas s'efforcer de replacer les discussions autour des corps exposés pour parvenir, au cas par cas, à un équilibre aussi juste que possible entre le ressenti de la Mémoire et le recul de l'Histoire.

ÈVE, JOB, JÉSUS :
FIGURES BIBLIQUES DE CHAIR ET D'OS

par **Elise Gillon**, *professeur de lettres classiques en CPGE, lycée Gambetta-Carnot, Arras*

« La main du Seigneur fut sur moi ; il me fit sortir par l'esprit du Seigneur et me déposa au milieu de la vallée : elle était pleine d'ossements. Il me fit circuler parmi eux en tout sens ; ils étaient extrêmement nombreux à la surface de la vallée, ils étaient tout à fait desséchés.

Il me dit : « Fils d'homme, ces ossements peuvent-ils revivre ? »

Je dis : « Seigneur Dieu, c'est toi qui le sais ! »

Il me dit : « Prononce un oracle contre ces ossements ; dis-leur : Ossements desséchés, écoutez la parole du Seigneur. Ainsi parle le Seigneur Dieu à ces ossements : Je vais faire venir en vous un souffle pour que vous viviez. Je mettrai sur vous des nerfs, je ferai croître sur vous de la chair, j'étendrai sur vous de la peau, je mettrai en vous un souffle et vous vivrez ; alors vous connaîtrez que je suis le Seigneur. »

Je prononçai l'oracle comme j'en avais reçu l'ordre ; il y eut un bruit pendant que je prononçais l'oracle et un mouvement se produisit : les ossements se rapprochèrent les uns des autres.

Je regardai : voici qu'il y avait sur eux des nerfs, de la chair croissait et il étendit de la peau par-dessus ; mais il n'y avait pas de souffle en eux.

Il me dit : « Prononce un oracle sur le souffle, prononce un oracle, fils d'homme ; dis au souffle : Ainsi parle le Seigneur Dieu : Souffle, viens des quatre points cardinaux, souffle sur ces morts et ils vivront. »

Je prononçai l'oracle comme j'en avais reçu l'ordre, le souffle entra en eux et ils vécurent ; ils se tinrent debout : c'était une immense armée. »

Livre d'Ézéchiel 37, 1-10 [1]

Cette vision du prophète Ézéchiel est censée rendre espoir aux Israélites exilés à Babylone au VIe siècle avant notre ère : la puissance divine rélèvera leur peuple anéanti comme cette armée de squelettes soudainement revenue à la vie. La réinterprétation chrétienne de la Bible hébraïque a fait de ce passage une annonce de la résurrection des morts ; mais l'imagerie saisissante déployée par le prophète se réfère d'abord à la puissance du Dieu créateur, telle qu'elle est évoquée dans le récit de la Genèse : ***« Le Seigneur Dieu modela l'homme avec de la poussière prise du sol. Il insuffla dans ses narines l'haleine de vie, et l'homme devint un être vivant »*** (Genèse 2, 7). Sans le souffle divin, même recouverts de chair, les ossements d'Ézéchiel restent morts, inertes comme la poussière du sol sur lequel ils sont étendus. Pourtant, à la différence de la matière dont est façonné Adam, ces cadavres ont déjà connu la vie : les os mêmes sont la trace de l'organisation vitale, la matière dure et stable de la vie sur laquelle vient fleurir la matière dynamique de la chair, des nerfs et de la peau. L'homme de la Genèse, qui tire son nom de la terre – ***adama*** – dont il est pétri, ne prend conscience de sa nouvelle matérialité vivante qu'au moment où il reçoit sa compagne :

« Le Seigneur Dieu fit tomber dans une torpeur l'homme qui s'endormit ; il prit l'une de ses côtes et referma la chair à sa place. Le Seigneur Dieu transforma la côte qu'il avait prise à l'homme en une femme qu'il lui amena.

L'homme s'écria : « Voici cette fois l'os de mes os et la chair de ma chair, celle-ci, on l'appellera femme car c'est de l'homme qu'elle a été prise. »

Aussi l'homme laisse-t-il son père et sa mère pour s'attacher
à sa femme, et ils deviennent une seule chair »

Genèse 2, 21-24

LA VISION D'ÉZÉCHIEL DES OSSEMENTS DESSÉCHÉS
(Ézéchiel 37, 1-14), Anonyme
Ecole allemande du 17e siècle. Huile sur toile, 161 x 154 cm

Pour le lecteur de la Bible en tant que corpus constitué, ce récit est la première occurrence des mots « chair », ***basar***, et « os », ***'etsem***. La chair : blessure que Dieu referme après la naissance de la femme[2] et son arrachement à l'homme, unité constitutive du couple reformé. L'os, ou la mystérieuse « côte », qui n'est dans certaines traductions que le côté – la moitié – de l'homme soudain partagé en deux : on comprend qu'une lecture platonicienne ait pu être faite ***a posteriori*** de ce récit, une sorte de version biblique – exclusivement hétérosexuelle – du mythe d'Aristophane dans ***le Banquet***. Dans la Genèse, la femme apparaît comme le premier être formé d'une matière ***déjà*** vivante, chair et os : elle offre ainsi à l'homme la possibilité de se contempler lui-même comme être charnel, en ***« aide qui soit son vis-à-vis »*** (Genèse 2, 18.20, nouvelle traduction Segond) et lui donne enfin de se nommer lui-même, après avoir donné un nom à tous les animaux de la terre (Genèse 2, 19). Ailleurs, dans la Bible hébraïque, la formule ***« être fait des mêmes os et de la même chair »*** signale une grande proximité, qui va de la parenté (Genèse 29, 14 ; Juges 9, 2) à la communauté de nation (2 Samuel 5, 1 ; 19, 13-14 ; 1 Chroniques 11, 1) ; mais nulle part ne resurgit la même expression d'intimité vertigineuse, ***« l'os de mes os, la chair de ma chair »***.

Se connaître comme « chair », dans l'univers biblique, c'est avant tout se reconnaître comme créature vivante et fragile, dépendante d'une puissance créatrice : ***« Toute chair est de l'herbe, tout son éclat est comme la fleur des champs. L'herbe se dessèche, la fleur se fane quand le souffle du Seigneur passe dessus »*** (Isaïe 40, 6-7, nouvelle traduction Segond). Le souffle vivifiant de la divinité peut aussi laisser la chair se flétrir, comme lorsque Dieu accepte le défi de son adversaire, le démon, pour mettre Job à l'épreuve : ***« Veuille étendre ta main, touche à ses os et à sa chair. Je parie qu'il te maudira en face ! »*** Alors le Seigneur dit à l'Adversaire : ***« Soit ! Il est en ton pouvoir ; respecte seulement sa vie. »*** (Job 2, 5-6). Job, atteint d'une lèpre maligne, reniera-t-il sa vie de vertu, maudira-t-il Dieu ? Il faut avouer que le pari de Dieu sur Job semble cruel : livrer un homme de bien à Satan pour le seul plaisir de damer le pion à ce dernier, c'est faire peu de cas des souffrances de l'innocent, pourrions-nous penser. ***« Sa chair se consume et disparaît au regard ; ses os, qu'on ne voyait pas, sont mis à nu »*** (Job 33, 21, nouvelle traduction Segond), sa femme l'invective, ses amis le soupçonnent d'avoir commis un crime caché qui lui vaudrait cette punition… Job, lui, maudit le jour de sa naissance et celui de sa conception mais reste ferme dans la certitude de son innocence :

« Tous mes intimes m'ont en horreur,
même ceux que j'aime se sont tournés contre moi.
Mes os collent à ma peau et à ma chair,
et je m'en suis tiré avec la peau de mes dents.
[…]
Je sais bien, moi, que mon rédempteur est vivant,
que le dernier, il surgira sur la poussière.
Et après qu'on aura détruit cette peau qui est mienne,
c'est bien dans ma chair que je contemplerai Dieu.
C'est moi qui le contemplerai, oui, moi !
Mes yeux le verront, lui, et il ne sera pas étranger.
Mon cœur en brûle au fond de moi. »

(Job 19, 20-25-27)

Au fin fond de sa souffrance, Job espère follement que Dieu le libérera, au-delà de son propre anéantissement, de sa propre réduction en poussière – et qu'en même temps sa chair subsistera et lui donnera accès à une connaissance directe et personnelle de la divinité. Et cette espérance n'est pas déçue dans le conte de Job, puisqu'il s'écrie au dernier chapitre, après avoir reçu de Dieu une réponse assez écrasante : ***« Je ne te connaissais que par ouï-dire, maintenant, mes yeux t'ont vu »*** (Job 42, 5). La puissance divine ne s'est pas contentée de jouer avec sa créature : les souffrances physiques et morales de Job l'ont amené à rencontrer Dieu charnellement. Cette dimension charnelle de la rencontre avec Dieu apparaît si forte et si dérangeante qu'elle a soulevé bien des débats dans les premiers siècles du christianisme[3], où l'histoire de Job, le juste persécuté, a été lue comme une espérance de résurrection : la divinité serait-elle vraiment accessible à la perception sensible ? Comment le spirituel pourrait-il être l'objet d'une intuition charnelle ? Ces questions ont été posées au livre de Job par des penseurs formés selon des conceptions philosophiques étrangères au monde biblique – qu'elles viennent enrichir de nouvelles possibilités. Le prophète Isaïe, quant à lui, ne voit pas de contradiction à enchaîner ***« Toute chair est de l'herbe »*** après avoir proclamé : ***« La gloire du Seigneur se dévoilera et toute chair la verra »*** (Isaïe 40, 5-6, nouvelle traduction Segond).

La plupart des traductions contemporaines préfèrent atténuer le choc charnel avec l'univers biblique : la version grecque de ce dernier

LA CRÉATION D'ÈVE
Enluminure, 13e siècle.
Chronique dite de Baudouin d'Avesnes
Arras, Bibliothèque municipale, manuscrit 1043.

verset, citée au début de l'Évangile de Luc (Luc 3, 6), est plus souvent traduite actuellement par des formulations telles que ***« Tous verront que Dieu veut les sauver »*** (traduction de La Bible Parole de vie) que par ***« Toute chair verra le salut de Dieu »*** (Louis Segond 1910), plus proche cependant du texte des Septante[4]. Les choix de traduction actuellement majoritaires délivrent une théologie plus univoque, moins imagée, épurée d'une partie de ses réseaux interprétatifs : car, sous le calame de Luc, ***« le salut de Dieu »*** ne se réduit par à une intention salvatrice, puisque « salut » est la traduction même du nom donné au ***« Fils du Très-Haut »***, Jésus – ***« le Seigneur sauve »*** (Luc 1, 31-32). ***« Toute chair »*** désigne bien sûr toute personne, voire tout être vivant, mais il est dommage de priver le texte biblique de sa dimension charnelle : l'incarnation, la souffrance et la résurrection de Jésus constituent bien la trame essentielle des Évangiles ! ***« Toute chair verra le salut de Dieu »*** puisque ***« la Parole est devenue chair »*** (Jean 1, 14, nouvelle traduction Segond). Jean le Théologien est d'ailleurs le plus charnel à sa façon, puisque son Jésus ne craint pas les accusations d'anthropophagie : ***« Celui qui mange ma chair et boit mon sang a la vie éternelle, et moi, je le ressusciterai au dernier jour »*** (Jean 6, 54). Ce dernier verset apparaît dans le discours sur le pain de vie prononcé, selon l'évangéliste Jean, dans la synagogue de Capharnaüm (Jean 6, 22-58) ; or ce discours tient symboliquement la place qu'occupent dans les trois évangiles synoptiques les récits de l'institution eucharistique, où Jésus prend du pain, du vin, les bénit et dit à ses disciples : ***« Ceci est mon corps… Ceci est mon sang »*** (Matthieu 26, 26-29 ; Marc 14, 17-25 ; Luc 22, 14-23) ; ***« manger la chair »*** et ***« boire le sang »*** doivent donc s'interpréter dans le

contexte des pratiques eucharistiques des premières communautés chrétiennes, où les Évangiles ont été rédigés. Mais pour sacramentelle qu'elle soit, sous les espèces du pain consacré, la manducation rituelle de la chair de Jésus n'en est pas moins violente : au contraire, la répétition du rite et la localisation sacramentelle du corps de Jésus dans le pain permettent de réactualiser indéfiniment le sacrifice originel et rendent possible la pratique du cannibalisme symbolique. C'est cette violence charnelle qu'exprime Pascal en choisissant de commenter ainsi le discours du pain de vie : *« Non la viande qui périt, mais celle qui ne périt point »* (*Pensée* 683, édition Brunschvig). La manducation rituelle est ainsi censée nourrir la chair du fidèle, être vivant créé, du créateur devenu chair lui-même.

Crocifisso sagomatocon i santi Niccolò e Francesco
Fra Angelico, 1435, fresque (détail)
Sagrestia Oratorio San Niccolò del Ceppo, Firenze

La chair et le sang de Jésus sont livrés *« pour que le monde ait la vie »* (Jean 6, 50) mais, en revanche, *« pas un de ses os ne sera brisé »* au moment de la Passion (Jean 19, 36 reprenant le Psaume 34, 21) : les os préservés représentent ici l'intégrité personnelle de Jésus, la reconnaissance de son innocence, tout autant que la protection accordée par le Dieu-Père au Fils qu'il a accepté pourtant de sacrifier. Ils constituent déjà comme une promesse de résurrection. Jean, comme les autres évangélistes, précise justement que Jésus est crucifié au lieu-dit du Crâne, en hébreu Golgotha (Jean 19, 17, Matthieu 27, 33 ; Marc 15, 22 ; Luc 23, 33) : les commentateurs anciens ont voulu voir dans ce crâne celui d'Adam, pour planter symboliquement la croix de Jésus au-dessus des ossements du premier homme. En effet, dès les plus anciens écrits chrétiens, les épîtres de Paul, Jésus est caractérisé comme le nouvel Adam venu rendre vie par sa résurrection au premier Adam et, avec lui, à toute l'humanité (1 Corinthiens 15, 20-22 ; Romains 5, 15-19) : la tradition picturale byzantine représente précisément sous le nom d'Anastasis (résurrection) la descente aux enfers du crucifié, tendant les mains pour extirper Adam et Ève de leurs tombeaux.

Chair et os attestent la réalité de cette résurrection aux yeux et aux mains des disciples de Jésus. En effet, la première réaction des Apôtres en voyant Jésus leur apparaître le troisième jour après sa mise au tombeau va de la peur à l'incrédulité, voire à la superstition : *« Ils pensaient voir un esprit »* (Luc 24, 37). Pour leur montrer qu'il n'est ni un fantôme, ni un pur esprit, mais bien la même personne humaine dans sa densité charnelle, le ressuscité répond à leurs craintes : *« Touchez-moi, regardez : un esprit n'a ni chair ni os, comme vous voyez que j'en ai »* (Luc 24, 39). Palpate et videte, *« palpez et voyez »* dans la version latine citée par Augustin[5]. Et Jésus de demander à manger, afin de prouver que son corps a retrouvé toutes ses fonctions vitales (Luc 24, 41-43) : il ne mangeait plus par nécessité, commente Augustin (Sermon 362, 12.12), sa chair étant devenue immortelle, mais par possibilité, pour utiliser toutes les capacités de cette chair ressuscitée. L'évangile de Luc offre donc une vision palpable de la résurrection du Christ, résurrection de chair et d'os d'un corps qui se nourrit toujours en compagnie de ses amis.

Les premiers écrits chrétiens identifient les membres de la communauté à Jésus lui-même, dans une sorte d'union corporelle : *« Nous sommes membres de son corps »*, affirme Paul dans la lettre aux Éphésiens (5, 30), tandis que toute une branche de la traduction manuscrite ajoute : *« de sa chair et de ses os »* (traduction Darby). Ce passage se révèle d'autant plus significatif que Paul y évoque la relation de Jésus à son Église, comparée à celles de l'homme à sa femme et de l'humain à sa chair, allant jusqu'à citer le texte de la Genèse : *« Celui qui aime sa femme, s'aime lui-même. Jamais personne n'a pris sa propre chair en aversion ; au contraire, on la nourrit, on l'entoure d'attention comme le Christ fait pour son Église. Ne sommes-nous pas les membres de son corps ? C'est pourquoi l'homme quittera son père et sa mère, il s'attachera à sa femme, et tous deux ne seront qu'une seule chair. Ce mystère est grand : moi, je déclare qu'il concerne le Christ et l'Église »* (Éphésiens 5, 28-32). La croyance en cette union mystique avec le corps de chair et d'os du ressuscité amène les chrétiens à espérer une résurrection générale de la chair, de *« toute chair »*. Une espérance qui a inspiré à des écrivains nourris de lectures bibliques des pages aussi saisissantes que la vision d'Ézéchiel :

> « Réjouissez-vous donc, ô vous, âmes célestes !
> Car vous vous referez de vos piteuses restes :
> Réjouissez-vous donc, corps guéris du mépris !
> Heureux, vous reprendrez vos plus heureux esprits.
> Vous voulûtes, esprits, et le ciel et l'air fendre
> Pour aux corps préparés du haut ciel descendre.
> Vous les cherchâtes lors, ore ils vous chercheront,
> Ces corps par vous aimés encor vous aimeront :
> Vous vous fîtes mortels pour vos pauvres femelles.
> Elles s'en vont pour vous et par vous immortelles.
> Mais quoi ! C'est trop chanter, il faut tourner les yeux,
> Éblouis de rayons, dans le chemin des cieux :
> C'est fait : Dieu vient régner ; de toute prophétie
> Se voit la période à ce point accomplie.
> La terre ouvre son sein, du ventre des tombeaux
> Naissent des enterrés les visages nouveaux :
> Du pré, du bois, du champ, presque de toutes places
> Sortent les corps nouveaux et les nouvelles faces.
> Ici, les fondements des châteaux rehaussés
> Par les ressuscitants promptement sont percés ;
> Ici, un arbre sent des bras de sa racine
> Grouiller un chef vivant, sortir une poitrine ;
> Là, l'eau trouble bouillonne, et puis, s'éparpillant,
> Sent en soi des cheveux et un chef s'éveillant.
> Comme un nageur venant du profond de son plonge,
> Tous sortent de la mort comme l'on sort d'un songe. »
>
> **Agrippa d'Aubigné, *Les Tragiques*, Livre VII**
> **« Le jugement », La résurrection**

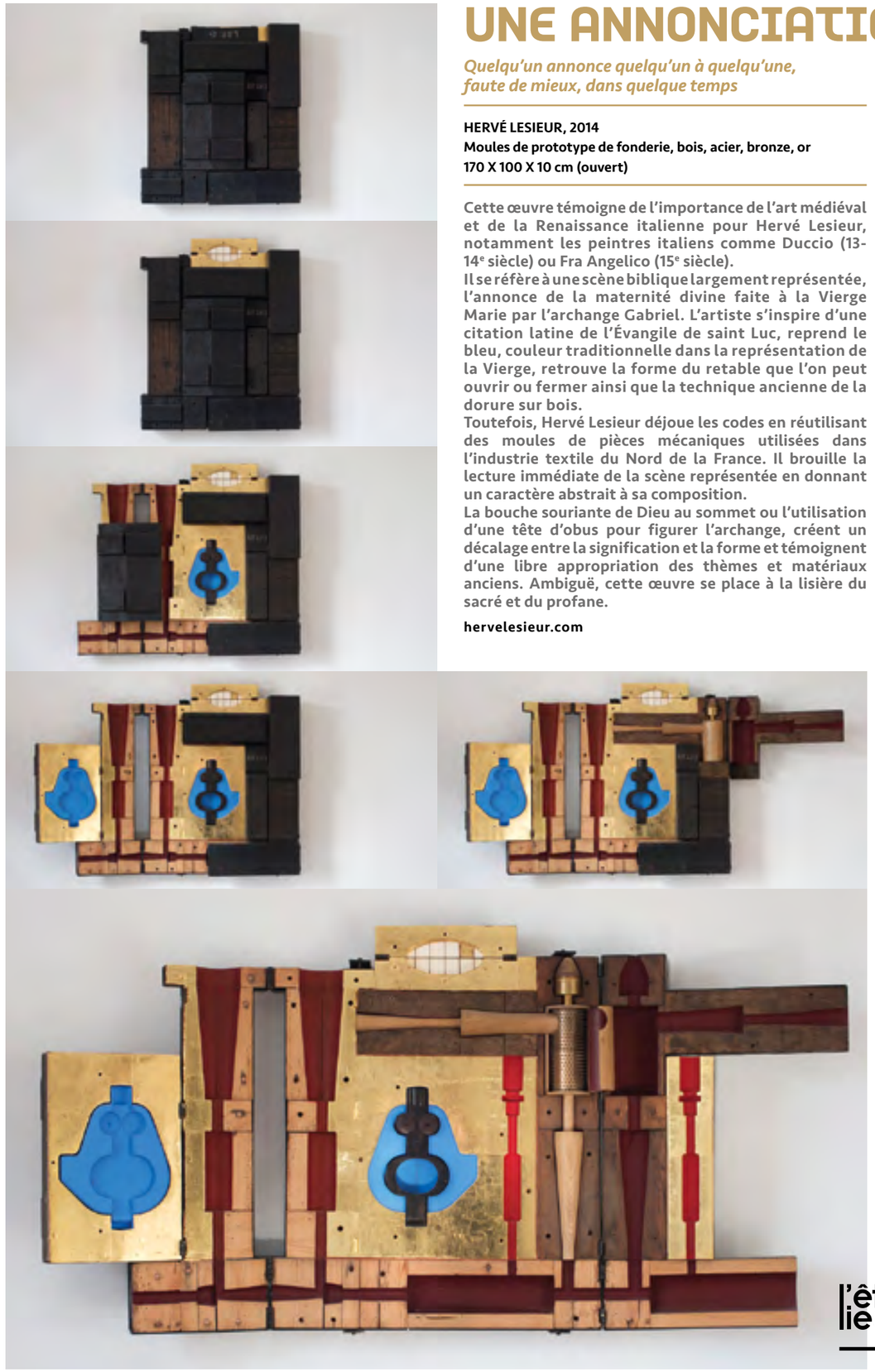
1. Sauf mention contraire, toutes les citations bibliques sont issues de la Traduction Œcuménique de la Bible (2010).

2. Ou plutôt sa quasi-naissance, puisqu'elle sort du côté d'un homme et non du ventre d'une femme… Mais ne parle-t-on pas de naissance d'Athéna, quand celle-ci sort tout armée du crâne de son père ?

3. Voir par exemple Augustin, *Cité de Dieu* XXII, 29.

4. *« Les Septante »* regroupent un ensemble de traductions grecques de la Bible hébraïque qui circulaient à partir de l'époque hellénistique dans les communautés juives de langue grecque, puis dans les premières communautés chrétiennes.

5. Par exemple dans le Sermon 362, 13.14.



© photo Olivier Despicht

UNE ANNONCIATION

Quelqu'un annonce quelqu'un à quelqu'une, faute de mieux, dans quelque temps

HERVÉ LESIEUR, 2014
Moules de prototype de fonderie, bois, acier, bronze, or
170 X 100 X 10 cm (ouvert)

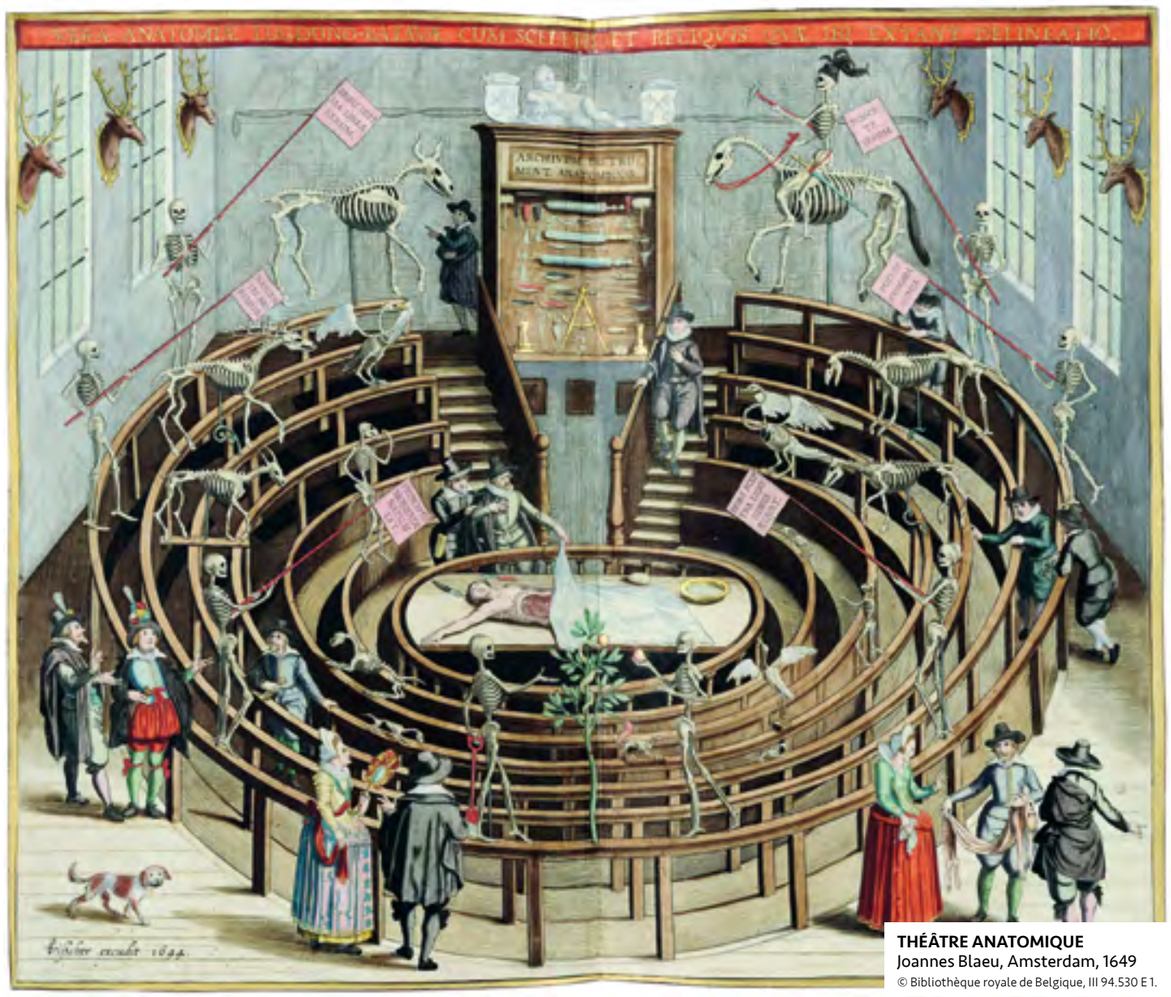
Cette œuvre témoigne de l'importance de l'art médiéval et de la Renaissance italienne pour Hervé Lesieur, notamment les peintres italiens comme Duccio (13-14e siècle) ou Fra Angelico (15e siècle).
Il se réfère à une scène biblique largement représentée, l'annonce de la maternité divine faite à la Vierge Marie par l'archange Gabriel. L'artiste s'inspire d'une citation latine de l'Évangile de saint Luc, reprend le bleu, couleur traditionnelle dans la représentation de la Vierge, retrouve la forme du retable que l'on peut ouvrir ou fermer ainsi que la technique ancienne de la dorure sur bois.
Toutefois, Hervé Lesieur déjoue les codes en réutilisant des moules de pièces mécaniques utilisées dans l'industrie textile du Nord de la France. Il brouille la lecture immédiate de la scène représentée en donnant un caractère abstrait à sa composition.
La bouche souriante de Dieu au sommet ou l'utilisation d'une tête d'obus pour figurer l'archange, créent un décalage entre la signification et la forme et témoignent d'une libre appropriation des thèmes et matériaux anciens. Ambiguë, cette œuvre se place à la lisière du sacré et du profane.

hervelesieur.com

LA FABRIQUE DU CORPS MODERNE

Esquisse historique d'une archéologie des sensations

par **Olivier Jandot**
Professeur d'histoire, lycée Gambetta-Carnot, Arras



THÉÂTRE ANATOMIQUE
Joannes Blaeu, Amsterdam, 1649
© Bibliothèque royale de Belgique, III 94.530 E 1.

Méprisé au Moyen-Âge parce que, selon le mot de Grégoire Le Grand, un des Pères de l'Église, il n'est que ***« l'abominable vêtement de l'âme »***, le corps n'acquiert véritablement ses lettres de noblesse qu'à la Renaissance. Exalté par les sculpteurs et les peintres, célébré par les poètes — qu'on songe à la mode du blason, au XVI[e] siècle, ces courts poèmes qui font l'éloge d'une partie de l'anatomie de l'être aimé —, exploré par les chirurgiens qui commencent à en comprendre la mécanique grâce à la pratique de la dissection, le corps devient alors objet d'admiration et d'étude. En ce domaine, comme dans d'autres, la Renaissance est réellement une période charnière. Avec elle commence un long processus d'***incorporation*** de l'individu qui va progressivement accorder au corps une place de plus en plus centrale dans la société. De fait, le corps est, à partir du début du XVI[e] siècle, au centre d'évolutions lentes, progressives, pas toujours linéaires — gardons-nous des lectures téléologiques et simplistes ! —, mais d'évolutions majeures qui marquent l'émergence progressive du corps moderne. **Au sein de cet ensemble de processus multiples et complémentaires qui concourent à cette lente fabrique du corps moderne, trois évolutions peuvent être soulignées**.

La première est liée aux **progrès de la médecine** qui amène à une emprise croissante des médecins sur le corps des individus. De son corps analysé, palpé, exploré, purgé, saigné, opéré, soigné, l'individu est comme dépossédé. Le pouvoir médical (une des formes du biopouvoir foucaldien) s'affirme encore plus à partir de la fin du XVIII[e] siècle et au cours du XIX[e] siècle lorsque se développe la science hygiénique qui dicte à l'individu ses usages corporels les plus triviaux ou les plus intimes : la manière dont il faut le nourrir et en user (activité physique, sexualité, etc.). La seconde évolution en œuvre est celle d'un **façonnage progressif du corps** qui résulte de la conjonction de plusieurs processus bien mis en lumière par les historiens à la suite des travaux pionniers du sociologue Norbert Elias. À partir du XVI[e] siècle, le processus de civilisation de mœurs aboutit à une mise à distance de l'individu par rapport à son propre corps et par rapport au corps des autres. À l'obligation du respect des distances imposées par les règles de civilité nouvelles s'ajoute un refoulement dans la sphère privée des fonctions corporelles (excrétion, sexualité, etc.). Le corps moderne est donc soumis à une discipline enseignée dès le plus jeune âge qui amène à des formes d'autocontraintes parfaitement intériorisées. À cette discipline des usages du corps s'ajoute une volonté de le façonner physiquement : corps redressé (Georges Vigarello), corps masculin travaillé par l'exercice physique (escrime, équitation, danse puis gymnastique et sports modernes), corps féminin redessiné par l'usage d'artifices (cosmétiques, perruques, mais surtout usage des corps à baleine puis des corsets).

Le troisième processus qui aboutit à la fabrique du corps moderne se place sur le terrain de l'usage des sens, de **l'évolution des hiérarchies sensorielles et de celle des seuils de tolérance**. À la suite des injonctions pionnières de Lucien Febvre et de Robert Mandrou, les historiens, dans la lignée des travaux d'Alain Corbin, se sont progressivement aventurés sur ce champ d'étude en train de se structurer aux confins des territoires de l'histoire et de l'anthropologie et dont la vitalité heuristique est indéniable (voir par exemple l'excellente revue ***Sensibilités***, éd. Anamosa, trois numéros parus). Par un effet de mise en abyme trop peu souvent souligné, l'émergence de cette histoire est aussi la conséquence lointaine d'une évolution majeure de la première modernité : celle de l'affirmation du caractère sensible du corps humain qui date du XVIII[e] siècle. Ce siècle voit en effet se développer la philosophie sensualiste qui fait du corps sensible le vecteur principal de notre connaissance du monde (Condillac, ***Traité des sensations***, 1754). Il est aussi celui d'une évolution de la conception médicale du corps : à la conception d'un corps fait d'humeurs qu'il faudrait réguler se substitue progressivement celle d'un corps fait de fibres irritables et sensibles.

De fait, la période qui s'étend de la Renaissance au XIX[e] siècle est celle d'une évolution majeure des hiérarchies sensorielles et de l'abaissement des seuils de tolérance. Lucien Febvre dans son grand livre sur *Le problème de l'incroyance au XVI[e] siècle* (1942) puis à sa suite Robert Mandrou dans son *Introduction à la France moderne* (1961) ont souligné la distance qui nous sépare des hommes et des femmes du passé dans les modalités de notre rapport sensible au monde. Alors que la vue règne aujourd'hui en maître, elle n'arrive à cette époque qu'en troisième position derrière l'ouïe et le toucher. Et Lucien Febvre d'écrire : *« nous sommes des hommes de serre ; ils étaient des plein-vent, [...] des hommes de plein air, voyant, mais sentant aussi, humant, écoutant, palpant, aspirant la nature par tous leurs sens. »* Mais ce bouleversement des hiérarchies sensorielles s'accompagne dans le même temps d'un abaissement des seuils de tolérance à l'inconfort, à la gêne, à la fatigue ou à la douleur. Alain Corbin (***Le miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social, XVIII[e]-XIX[e] siècles***, 1982) et plus récemment Robert Muchembled (*La civilisation des odeurs, XVI[e]-début XIX[e] siècle*, 2017) ont bien

TÊTE ANATOMIQUE, Gaetano Giulio Zumbo Siracuse 1656 – Paris 1701. Figure en cire. Musée La Specola, Florence, Italie.

montré que le nez de nos ancêtres s'accommodait assez bien des odeurs fortes des excréments, de l'ordure ou du musc et comment à partir du milieu du XVIII[e] siècle s'est mise en œuvre une gigantesque entreprise de désodorisation de notre univers sensoriel. Plus récemment, l'auteur de ces lignes s'est attaché à montrer comment à partir de la même époque, le froid, enduré avec stoïcisme et au prix de souffrances indicibles pendant des siècles, commence à être combattu avec des moyens techniques novateurs qui vont conduire à une évolution radicale des modes d'appréciation du froid et de la chaleur (Olivier Jandot, ***Les délices du feu***, 2017). Alors que jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle, il est fréquent qu'il gèle l'hiver à l'intérieur des habitations et que l'on s'estime très correctement chauffé lorsqu'on peut y faire régner des températures de l'ordre de 12-15°C, le jeu des interactions entre progrès technique et demande sociale va conduire à un abaissement spectaculaire du seuil de tolérance à l'inconfort et à la douleur. Une température ambiante de 20°C (magie du chiffre rond) qui était jugée à l'époque excessive et provoquait des malaises est aujourd'hui une norme socialement et physiquement intégrée et perçue comme un minimum non négociable.

Pour conclure, on soulignera que la généalogie du corps moderne ici esquissée à grands traits ainsi que l'évocation de l'évolution des modes d'appréciation de notre environnement sensible démontrent s'il en était besoin le caractère éminemment plastique du corps. Plus qu'un invariant universel fait de chair et d'os, le corps est le produit d'un contexte matériel et culturel qui varie en fonction des époques et des lieux. Comme l'écrivait Rabelais, l'homme est un ***« autre monde »*** dont l'exploration est loin d'être terminée.

RÉVÉRER LES VISCÈRES

La préservation des entrailles royales au service du discours monarchique

par **Mathieu Mercier**
Chercheur en histoire moderne, CALHISTE
Université de Valenciennes.

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

Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, 1948, K éditeur, p. 39-40.

ANATOMIE GÉNÉRALE DES VISCÈRES en situation, de grandeur et couleur naturelle, avec l'angéologie, et la névrologie de chaque partie du corps humain, Gautier d'Agoty, Jacques Fabian, Paris, s.n., 1752.

En juillet 1668, une femme ayant perdu son fils lors d'une chute d'un échafaudage à Versailles, « outrée de douleur », interpelle Louis XIV, l'appelant « putassier », « tyran » et « roy machiniste ». Punie du fouet, elle termine sa misérable vie internée aux « Petites-Maisons », un asile parisien d'aliénés. Si les deux premières insultes nous sont facilement intelligibles à propos d'un souverain absolu célèbre pour ses amours extra-conjugaux, la polysémie de la dernière éructation inspire de nombreuses analyses. Machiniste du théâtre parfois cruel de sa propre gloire, le souverain apparaît en effet comme le régisseur des féeries versaillaises mais aussi comme celui qui ourdit des machinations à l'échelle de l'Europe. À la tête de la « machine du gouvernement » mue par la seule intelligence du monarque, Louis XIV se montre également inflexible et régulier comme une mécanique entraînant celle de l'Etat et respectant une discipline rigoureuse dont le cérémonial français est la plus parfaite manifestation. Le roi-soleil, à propos de qui Saint-Simon écrit que pour savoir ce qu'il fait il suffit d'avoir une montre, voit par cette interjection son corps imaginé prendre le pas sur son corps réel. Le roi machiniste se fait machine, un roi-automate qui fonctionne comme une horloge, un corps sans cœur, ni foie ni estomac : un corps sans organe. L'ouverture de son cadavre et le traitement grandiloquent réservé à ses entrailles, selon un usage établi depuis le XIII[e] siècle, démontre pourtant qu'il n'en est rien.

Décédé à la suite d'une gangrène diffuse attribuée à un diabète sénile, le corps de Louis XIV est autopsié puis saigné et embaumé devant un aréopage de médecins, dont le doyen de la Faculté de Paris, par son premier chirurgien le calaisien Georges Mareschal, le 1[er] septembre 1715. Ce dernier suit le protocole observé à la mort de Charles IX en 1574 puis de Louis XIII en 1643 pour ralentir la corruption du corps. L'éviscération du cadavre du souverain apparaît en effet en France pour de simples raisons pratiques, à la mort dans le Puy-de-Dôme de Louis VIII qui doit donc être translaté en 1226 jusqu'à Saint-Denis. L'usage de poudres aromatiques, de fleurs séchées et d'épices odoriférantes mêlées, selon les recettes, à la gomme arabique, la térébenthine ou l'alcool de deuto-chlorure de mercure, trahit la volonté d'anéantir, en vain, les odeurs de la décomposition et, selon les superstitions répandues, les preuves d'une vie de pêcheur débauché.

L'extraction des viscères de Louis XIV concerne l'abdomen, le thorax et le crâne mais préserve les organes génitaux car, selon le Traité des embaumements de Louis Pénicher en 1699, *« outre que ce serait défigurer le corps d'un homme, ces parties se peuvent conserver aussi bien que les autres »* par respect *« pour les instruments qui ont servi à nous donner l'être »*. Si le sang royal n'est pas recueilli, les entrailles sont quant à elles placées dans un barillet de plomb saupoudrées de sel, de salpêtre et d'un mélange savant de vingt-cinq plantes aux vertus désodorisantes. Celles d'Henri III, assassiné à Saint-Cloud en 1589, sont ainsi enchâssées dans les tuyaux de plomb d'une fontaine sacrifiée pour l'occasion, faute de mieux, pour être inhumées dans l'église toute proche. Dans une Histoire de Henry IIII roi de France et de Navarre en 1631, l'auteur affirme qu'un révolté larde ce coffret improvisé de coups de poignards *« de manière que la graisse sortoit de tout costez »* au moment où les compagnons du défunt délibèrent pour savoir s'ils reconnaissent le protestant Henri de Navarre comme successeur. Par la métaphore de cette anecdote infondée

LA VENERINA («PETITE VÉNUS») Clemente Susini, 1782.
Cires anatomiques humaines, musée d'anatomie du Palazzo Poggi, Bologne, Italie.

et sans-doute légendaire, l'historien évoque la règle fondamentale de la loi salique qui légitime le nouveau roi par les liens du sang qui le rattachent à son prédécesseur. On comprend dès lors que les viscères du cadavre royal renferment une charge symbolique très forte induisant une thanatopraxie particulière. Celles de Louis XIV rejoignent ainsi celles de son père dans un petit caveau réaménagé en 1699, intérieurement pavé de marbre rouge, au bas des marches de l'autel de Notre-Dame de Paris jusqu'à leur exhumation par les révolutionnaires de 1793.

Les entrailles sont parfois le motif de sépultures médiévales distinctes avec des gisants tenant le sac de cuir censé les contenir mais c'est surtout le cœur qui devient au XIV[e] siècle l'objet de grandes préoccupations funèbres concomitantes de celles qui accompagnent le corps éviscéré à Saint-Denis. Malgré les réticences de l'Eglise et même son interdiction papale en 1299, cette tripartition détaillée dans le testament du défunt traduit ses dévotions personnelles : Philippe V en 1321 y prévoit ainsi de donner ses entrailles à l'église des Jacobins et son cœur aux Cordeliers de Paris alors que son corps embaumé sera convoyé vers la basilique royale. Cette multiplication des sépultures répond à des motivations spirituelles, affectives ou dynastiques mais elle augmente également les chances de salut en multipliant par trois les prières et les messes célébrées par des communautés différentes. Contrairement à ce qu'affirme Saint-Simon, le transport diurne, de Versailles à Paris, des entrailles et du cœur de Louis XIV ne soulève donc pas le moindre incident mais une piété théâtralisée.

Relevant de démarches personnelles, les cérémonies funèbres et les monuments des entrailles ou du cœur s'avèrent en général modestes à l'exception de la pompe somptueuse qui accompagne la translation du cœur de la reine Anne de Bretagne à Nantes en 1514 et qui trahit un caractère politique et identitaire ostentatoire. Le cardiotaphe d'Anne de Bretagne se fait d'ailleurs reliquaire où l'on lit : *« En ce petit vaisseau de fin or, pur et monde,/ Repose un plus grand cœur que oncques dame eut au monde ; [...] Mais Dieu en a repris sa portion meilleure,/ Et cette part terrestre en grand deuil nous demeure »*. Louis XIV quant à lui souhaite que son cœur rejoigne celui de Louis XIII porté à l'église Saint-Louis de la Maison professe des Jésuites de Paris, rue Saint-Antoine, avec la volonté de transformer cet édifice en panthéon bourbonien. La translation ne se fait qu'en 1730, une fois le monument achevé avec ses cent-vingt kilos de vermeil doré sculpté par Guillaume Coustou. Le tout sera fondu à la Révolution qui livrera les restes organiques momifiés des Bourbons à des artistes peintres comme Alexandre Pau de Saint Martin ou Martin Drölling désireux de perfectionner leurs vernis par l'ajout de ces fragments. Un critique regardant ainsi l'œuvre de Drolling *Intérieur de cuisine* présentée au Salon de 1817 et aujourd'hui conservée au musée du Louvre, affirme qu'on y voit *« encore palpiter les cœurs broyés de Monsieur, du régent Philippe d'Orléans, d'Anne d'Autriche, de Marie-Thérèse et du duc de Bourgogne »*.

Pour aller plus loin :

Alexandre Bande, Le Cœur du roi. *Les Capétiens et les sépultures multiples, XIII[e]-XV[e] siècles*, Paris, Taillandier, 2009 – **Alain Boureau**, *Le Simple Corps du roi. L'impossible sacralité des souverains français XV[e]-XVIII[e] siècles*, Paris, Les éditions de Paris, 1988 – **Jean-Marie Apostolidès**, *Le Roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Minuit, 1981.

PREMIÈRE RENCONTRE
AVEC HERVÉ LESIEUR

Le lundi 11 septembre 2017, Hervé Lesieur est venu à la rencontre des élèves d'hypokhâgne et de khâgne option arts plastiques. Cet échange a été filmé, puis retranscrit.

Hervé Lesieur: *Pendant cette résidence, je vais vous proposer de faire un travail en collaboration, tous ensemble, qui apparaîtra à la fois en exposition ici à L'être lieu et au musée. Si on pouvait avoir un échange sur les questionnements que vous avez sur mes pièces, je pourrais les préciser éventuellement dans un premier temps.*

Élève (Gwendoline) : Pourquoi avez-vous autant de travaux sur la mort, les os, le squelette en règle générale ? Je pense que c'est une question qu'on s'est tous un peu posée en découvrant vos œuvres. Pourquoi la mort est-elle un de vos sujets principaux ?

Ce ne sont pas tous mes travaux, mais les derniers. En fait, il y a comme des périodes dans mon travail. C'est une bonne question, en fait, c'est une opportunité. Il y a vingt-cinq ans, j'ai acheté une maison, j'ai commencé à faire des travaux et j'ai découvert un os. Je m'en suis inquiété et je suis allé me renseigner auprès de la mairie. Lorsque j'ai trouvé cet os par hasard en faisant des travaux, je me suis dit qu'il ressemblait beaucoup à un fémur, à un fémur humain. Puis j'en ai trouvé deux autres. Je suis allé voir le vieux monsieur à la mairie qui s'occupait de « la société historique » de la ville. Il m'a dit : « Oh ne t'inquiète pas, de toute manière ta maison est construite sur l'ancien cimetière du village ». Donc ça a été, au début, assez perturbant, mais on s'y habitue. La ville où j'habite (Phalempin) avait une abbaye (elle n'existe plus), ma maison a été construite sur son site. Je me suis rassuré et j'ai aussi rassuré ma femme, qui était inquiète (rires), en disant que le site était un peu magique, parce qu'on ne construit pas une abbaye n'importe où.

Moi, j'ai un rapport à la mort très détaché : « notre maison est déjà habitée, c'est un bon signe ! ». C'est passé (rires) et on n'a pas revendu la maison. Ce qui fait qu'à chaque fois que je creuse, je sors des os. À chaque fois c'est le cas. Mais c'est quand même un « objet » particulier, je conserve ces os sans rien en faire. Et puis un jour, à la suite de la mort d'un de mes très grands amis, artiste lui aussi, je me suis réapproprié ces os, avec beaucoup de distance. Ce n'est pas seulement un travail sur la mort, je pense…

Élève (Salomé) : J'ai un peu comparé vos travaux de sculpture et de scénographie, je trouve que contrairement à vos sculptures qui ont beaucoup de détails, qui sont très foisonnantes, comme l'exemple de « Narcisse » avec cette boîte qui s'ouvre et ce travail de découverte, vos scénographies sont vraiment très épurées, peut-être mis à part « les bras de la Vénus de Milo ».

Merci de me permettre de parler aussi du théâtre… le metteur en scène est un artiste, c'est lui qui va avoir une vision de la pièce, mais le scénographe est aussi un artiste, l'éclairagiste est un artiste… Celui encore qui travaille le son. Ce sont tous des artistes qui travaillent ensemble et qui réalisent une œuvre commune. Ce qui m'intéresse dans le théâtre c'est comment on arrive à travailler collectivement, à faire fusionner des idées autour d'un seul projet. En fait, j'aimerais que ça soit un peu comme ça, qu'ensemble on travaille dans cette résidence. On va réaliser une œuvre commune, c'est-à-dire que chaque individualité avec sa personnalité, son état d'esprit, son vécu, participe à un projet commun. Comment chacun de vous et moi également nous réussirons à travailler sur une œuvre qui sera une œuvre commune. Les projets de théâtre sont des œuvres collectives, en tant que scénographe, tu n'es pas tout seul. Il faut entrer en communication avec l'idée d'un metteur en scène… et encore d'autres questions : comment vont-ils pouvoir se déplacer ? Il y a de nombreuses contraintes dans le théâtre ce qui en fait aussi son intérêt. La lumière aussi en est une : comment va-t-on pouvoir éclairer cette chose-là ? Dans mon travail plastique, dans la sculpture, là je suis vraiment tout seul confronté à moi-même…

> ***" C'est important pour moi, cette réunion de toutes les puissances artistiques qui à un moment se retrouvent dans une création commune… "***

Élève (Thomas) : Je me questionne sur votre rapport au corps, qui semble obsessionnel dans votre travail. Pourquoi le déclinez-vous de si nombreuses façons ? J'ai remarqué que le corps devient aussi paysage… Est-ce une façon d'analyser l'être humain d'une manière purement esthétique ?

Moi, je n'analyse rien ! Le corps c'est déjà pas mal (rires), tout le monde en a un. Alors pourquoi, je ne saurai pas te dire … Il est présent quasiment dans chaque œuvre mais pourquoi je ne sais pas. Mes pratiques sont assez différentes depuis le début, j'ai fait de la performance ensuite des sculptures…des sculptures plus machines et puis après je suis revenu à la performance…ce sont des périodes.

Si je reprends des travaux très anciens, je retrouve des liens très proches de travaux actuels. Il y a une idée de mise en boite dans mon œuvre « Narcisse » qui a un lien avec un des tous premiers travaux que j'ai fait dans une performance intitulée « Voyage en caisse ». Il y a des liens. Il y a quelque chose qui fédère, qui doit être ce que je suis en tant qu'artiste, et qui tourne effectivement autour du corps.

Élève (Solène) : Votre travail de scénographie m'intéresse beaucoup et notamment celui lié à cette notion de corps dont vous parliez. Comment des hommes et des femmes qui sont sur scène arrivent presque à sortir d'eux-mêmes, de leurs corps, pour rentrer dans un autre corps qui serait complètement dématérialisé ?

C'est le grand art des comédiens de savoir effectivement jouer quelque chose ou quelqu'un qu'ils ne sont pas. ***« Les bras de la vénus de Milo »*** *est un projet de théâtre un peu particulier puisque en général dans le théâtre, on part toujours d'un texte, surtout en France, on est très attaché au texte. Le metteur en scène imagine une vision de ce qu'il veut transposer d'un texte et mettre en scène. Il fait appel à des comédiens et à un scénographe qui lui, imagine un espace, une temporalité, parce que dans la scénographie, les notions d'espace et de temps sont très liées. Dans le théâtre, il n'y a pas de temps réel, on peut jouer avec le temps, on peut faire par exemple une pièce de trois heures sur un temps qui dure dix minutes. On peut aussi faire une pièce qui reprend cinq siècles.*

> ***" Mes pratiques sont assez différentes depuis le début, j'ai fait de la performance ensuite des sculptures…des sculptures plus machines et puis après je suis revenu à la performance… ce sont des périodes. "***

LES BRAS DE LA VÉNUS DE MILO
Performance théâtrale 2003

Pour ***« Les bras de la vénus de Milo »*** *c'était différent parce que la proposition est venue d'une metteure en scène qui avait vu l'une de mes performances qui s'intitule* ***« Dimanche 3 Octobre 1999, Le Picotage de la Trousse »****. Dans cette performance, je travaille sur un texte qui n'est pas un texte de théâtre, c'est un texte technique et je fais interpréter les personnages qui sont des ouvriers par des machines. Le produit du travail est la pose d'une Trousse qui devient un personnage. Cette metteure en scène m'avait demandé de manipuler les comédiens comme des éléments plastiques, des matériaux ou des machines. Donc j'ai commencé par les dessiner. J'étais parti de l'idée de* ***l'Homme de Vitruve*** *de Léonard de Vinci. L'homme est compris dans un cercle, dans un carré se trouvant lui-même dans un cercle. Comment le corps peut-il être compris dans une sphère ? En les dessinant, j'ai fait ce rapport entre la sphère et le corps. C'est pour ça qu'il y en a un qui a des épines. Et quand on regarde ses épines, ça redessine la sphère. Chaque bout d'épine touche à cette sphère. Ensuite dans le deuxième personnage, les épines tombent. Dans le troisième, tout est tombé et il ne reste plus que les stigmates, les trous. On est parti de ça et de tout ce cheminement de fabrication. Je les ai moulés en plâtre, j'ai fait un tirage en latex qui devenait une sorte de seconde peau d'eux-mêmes, quand ils mettaient ce costume, c'était eux, leur double*

transformé. Donc, on est parti de ces matériaux, on a réutilisé tous les éléments comme ces moules, ils se sont emparés de tout ça, ils ont créé des personnages, une histoire.

Après c'est un travail de plateau : Comment on fait vivre les épines, les corps… comment on joue avec cette boule ? Dans la pièce, il y a vingt-quatre colonnes en feutre qui se déploient dans le temps, s'étirant et devenant des véritables colonnes, puis s'amassant vers le bas. Ce temps-là de déploiement a donné le temps de la pièce, la rythmant aussi. On a ainsi découpé la pièce en trois tableaux : Le premier la ***Genèse*** *avec la naissance des personnages, le deuxième celui de la* ***Fabrique****, ces personnages essayent de se fabriquer eux-mêmes. Puis le troisième, celui du* ***Chaos*** *où tout s'effondre. Cette pièce de théâtre est un peu un ovni parce qu'il n'y a pas de texte fondateur. En même temps on a travaillé sur un mythe, celui de la création. Finalement, je m'étais mis un peu à la place de Dieu qui fabrique Adam et Ève dans des morceaux de terre comme ça (il mime la terre travaillée avec ses mains). Je me dis que ce n'est pas comme ça que ferait un sculpteur. Un sculpteur ne réussit pas du premier coup. Je me suis dit que peut-être ce sont des essais, un peu comme les frères aînés d'Adam et Ève (rires).*

Élève (Margaux) : Je me questionnais sur le statut de vos œuvres et leur très grande diversité. Pour les scénographies par exemple, est-ce qu'on peut qualifier vos « accessoires » dans le sens scénographique de sculptures ? Est-ce le spectacle qui est l'œuvre d'art ou est-ce que les vestiges en sont aussi ?

Est-ce qu'un objet de théâtre est une œuvre d'art ? Non. Beaucoup de sculpteurs ou de peintres sont intervenus en scénographie, ils ont fait des sculptures, des peintures, mais en réalité on ne peut pas dire qu'un objet, un accessoire dans le théâtre soit une œuvre d'art. L'œuvre d'art, c'est la pièce. J'insiste de nouveau, parce que c'est important pour moi, cette réunion de toutes les puissances artistiques qui à un moment se retrouvent dans une création commune, et l'œuvre c'est la pièce, au moment où elle se fait.

Avec ***« Les bras de la Vénus de Milo »*** *c'était un peu compliqué parce qu'on essayait de travailler à l'inverse. Tout était œuvre : les comédiens, comme les matériaux sculptés, modelés, transformés, chaque élément formait une installation en fait. C'est un peu compliqué en tant qu'artiste, j'ai mis du temps à relier mon activité de scénographe à celle de sculpteur. Pendant longtemps j'ai dissocié ces deux activités, comme des activités artistiques certes, mais différentes. Ce projet était une occasion forte d'associer toutes ces pratiques et qu'elles soient à égalité En tant qu'artiste, ce n'est pas simple de savoir quel statut tu donnes à ce que tu fais. Après est-ce que ça a de l'importance ? Je ne sais pas vraiment (rire). Je ne réfléchis pas toujours quand je fais quelque chose, je ne me dis pas est-ce que ça, c'est vraiment une œuvre d'art ?*

Élève (Margaux) : Finalement est-ce qu'après la représentation, ces objets, que vous avez façonnés et qui ont servi à ce projet commun, trouvent un sens ?

Ils n'ont plus de sens mais j'avais tellement mis de cœur, j'ai travaillé deux ans dans la réalisation de ces pièces, je me les suis réappropriées.

PREMIÈRE RENCONTRE

Du statut d'accessoire, elles ont pris un autre statut... par exemple la boule a complètement été transformée en sculpture. J'ai redonné un autre statut parce que j'avais tellement mis de choses dedans. C'est vrai qu'en général quand la pièce est finie, tout est fini... après ça devient du fétichisme quand un élément a appartenu à telle pièce de théâtre. Je pense aux costumiers par exemple qui réalisent des costumes magnifiques ; il y a eu tellement de recherches à l'intérieur, autour du geste, du corps, du matériau. Mais pour moi, la vraie œuvre, c'est quand même la pièce.

Élève (Ludmilla) : Comme vous avez une pratique artistique très diversifiée notamment dans les choix de matériaux, je voulais savoir si vous aviez un artiste ou plusieurs artistes qui vous ont inspiré ?

Beaucoup d'artistes m'inspirent. Alors pour te donner un nom... Matthew Barney par exemple. Mais aussi des artistes comme Jan Fabre dans une certaine mesure dans son rapport au théâtre, son rapport au corps, à la sculpture. Je pense aussi à Marc Manders, un artiste flamand, dans sa mise en place des éléments comme des machines, il fait un peu de sa vie une sorte de mythologie personnelle. Ambrogio Lorenzetti, mais c'est un autre moment de l'histoire de l'art. Beaucoup d'œuvres anciennes, les retables. Je pourrais faire référence à Fra Angelico ! Dans le théâtre, je pense à Romeo Castellucci par exemple.

Élève (Thomas) : En découvrant vos œuvres, je me suis dit qu'elles avaient un rapport au courant du transhumanisme et en même temps quelque chose de « magico-religieux ». J'ai beaucoup pensé à l'art africain et aux fétiches en découvrant vos sculptures.

L'art africain, oui ! Le transhumanisme ?

Élève (Thomas) : Dépasser un être humain, le modifier ...

" Je suis très inspiré par la mythologie et le monde biblique. La mythologie m'inspire "

Les références sont complexes. Tu commences ta vie d'artiste aussi sans doute, et tu vas réaliser comment les choses que tu vois, qui ne sont pas forcément des œuvres, tout ce que tu peux voir dans la nature, en observant les autres... finalement, tout ça te construit. Chaque référence, chaque élément fait référence et recompose quelque chose. Donc la « transhumanité » est dans les deux sens. C'est-à-dire que tu projettes une forme mythique ou une transposition sur la sculpture, autant la sculpture te renvoie aussi à toi.

Cette transformation, cette transhumanité dont tu parles, elle est aussi dans les deux sens. Tu pourrais poser la question : « Est-ce que les œuvres que vous avez faites vous ont transformé ? ». C'est dans ces deux sens-là... Après, c'est vrai que je suis très inspiré par la mythologie et le monde biblique. La mythologie m'inspire, la littérature fantastique aussi, Jules Verne par exemple. En ce moment c'est la mythologie biblique qui me fascine avec toute cette structure, cette hiérarchie : Dieu, le fils, le Saint-Esprit, tous les anges... tout est tellement hiérarchisé. Comment aussi cette mythologie s'inspire de la mythologie grecque sous certains aspects, avec tous ces croisements. Toute notre iconographie vient de là. 80 % de ce qu'il y a dans un musée d'art ancien est basé là-dessus, tu vois. Comment tout ça structure, construit notre société et notre histoire.

Élève (Alice) : Je me questionne sur la thématique du souvenir, la mémoire des mines et la présence des terrils aujourd'hui. Est-ce une façon de reconstituer une grandeur de cette histoire minière ?

Je vois ce que tu veux dire, mais je ne veux pas créer un effet de fascination par rapport à ça. Enfant, j'ai joué dans le bassin minier, c'est quelque chose qui m'a marqué et dans mon travail, cette mémoire j'essaie d'en faire un matériau. Je n'ai rien à mettre en valeur par rapport à cette histoire, mais ça me touche que justement un matériau serve à autre chose. Je vois ça comme une forme de mythologie aussi avec ce paysage qui a été construit.

Mon but n'est pas d'en faire une épopée malheureuse. J'ai un peu tendance à être froid envers l'histoire. J'aurais préféré que la nature se réapproprie ces terrils, qu'ils redeviennent des paysages naturels. Mais ils appartiennent maintenant au patrimoine mondial de l'UNESCO, c'est une question de mémoire difficile, mon grand-père était mineur, donc cela m'est proche, avec les souvenirs qu'il m'a racontés. Mais j'essaie aussi de prendre mes distances par rapport à cette histoire pour ne pas en faire un mythe. Je travaille sur le paysage parce que, pour moi c'est aussi un corps. Il devient aussi un corps.

Élève (Louise) : Comment choisissez-vous les matériaux ? « La Femme Serpent » est posée sur une cheminée de marbre et les « trois crânes » sur un bloc de savon qui donne un effet de marbre ? Le savon est un matériau « vivant », chaque année il se rétrécit un peu...

Oui, il sèche.

Élève (Louise) : Et il est mis en contact avec la mort, enfin avec les crânes.

C'est déjà un matériau organique. Pour fabriquer du savon, on dissout des graisses animales ou végétales dans de la soude. C'est quelque chose comme ça d'organique qui est dissout et qui devient du savon. Ce qui m'intéressait, c'était justement de mettre face à face ces crânes, qui deviennent presque minéraux dans leur aspect et dans la façon de les agencer. On ne distingue pas tout de suite que ce sont des crânes, on dirait des coquillages. Ça m'intéressait de les associer à quelque chose qui, dans le temps, va bouger, qui vient d'éléments organiques, proches du corps, enfin proche de la chair. Et puis aussi au bois, qui est aussi organique et va disparaître dans le temps. Tu vois, les temps sont différents. Les os, dans le cimetière, datent du XIIe siècle. Il y a tous ces rapports temporels qui vont pouvoir s'assembler, poser des questions. (...)

En lien avec la mémoire qu'on évoquait tout à l'heure, j'ai justement une anecdote. J'ai retrouvé dans le grenier de ma grand-mère, quand elle est décédée, un carton rempli de savons qui dataient de la guerre de la marque « sunlight ». Les savons étaient dans leur emballage, en même temps tout desséchés, presque comme des corps, un peu racornis. Ma grand-mère les avait stockés parce que pendant la guerre, il y a eu une pénurie de savons et comme mon grand-père était mineur, c'est subitement devenu quelque chose d'extrêmement dramatique. Quand il sort de la mine et qu'il ne peut pas se laver, c'est dramatique. Donc le savon a pris cette importance, on peut ainsi la retrouver dans l'idée de mettre le savon sous les crânes. Après, pourquoi la cheminée ? C'est parce que j'ai voulu faire une sculpture de cheminée ! (Rires).

« La femme serpent » fait référence à Lilith. Il existe beaucoup de gravures dans lesquelles on voit le serpent, celui qui donne la pomme à Eve. Il est souvent représenté avec une tête de femme,

c'est Lilith, c'est en fait la première femme d'Adam. J'aimais en faire une sculpture de cheminée, comme on met les chiens en céramique, vous voyez ? (Rires). Un peu comme une représentation bourgeoise de la sculpture, ce qu'est la sculpture quand elle peut être chez un collectionneur, ce rapport à la bourgeoisie...

Élève (Thomas) : En ce qui concerne les ossements, avez-vous eu des autorisations ? Est-ce que ça a gêné des gens ? Enfin, eux (en montrant les crânes), ils s'en fichent, ils sont morts (rires), je veux dire, vous n'avez pas eu de problèmes avec d'autres gens ? Dans le sens où ce sont peut-être des ossements qui datent et au final qui sont réutilisés, ils sont un peu sortis de leur contexte archéologique, ce n'est pas un problème...

Le cimetière a été détruit par la municipalité, il a été rasé, il y a eu des bulldozers. Quand je suis allé à la mairie, parce que je me suis inquiété effectivement à ma première découverte dans le jardin, je me suis dit : « je suis sur un site archéologique ? ». Il y a eu un assassinat dans ma maison ? Et on m'a dit : « tu vas en trouver plein, on a construit les maisons dessus... ». Moi j'ai eu cette démarche de prévenir que j'avais des crânes, après qu'est-ce qu'on fait ? Au regard de la destruction du cimetière, ces crânes ne semblaient pas avoir de valeur archéologique. Le cimetière est du XIIe siècle, mais ma maison est sur une fosse commune. C'est l'endroit où l'on enterrait les pauvres (rires). C'est de l'humour ce que je dis ! (rires). Bien sûr, on est quand même face à la mémoire du vivant. Ces hommes n'ont pas de noms parce que ce sont des fosses communes, la mairie sait que j'habite sur le site de l'ancien cimetière et que je ressors des os à chaque fois que je creuse pour planter un arbre.

Élève (Gwendoline) : Vous avez l'air assez détaché par le fait d'utiliser des crânes et des ossements, je voulais savoir ce que vous pensiez de la démarche de Gunther von Hagen, qui prend réellement des corps et des écorchés ? On est entre l'art et la science. Je voulais savoir ce que vous pensiez de cette démarche poussée aussi loin *?*

" Je travaille sur la mythologie religieuse mais je ne suis pas religieux, donc le rapport à la mort est très distant chez moi. "

C'est une approche personnelle face à la mort. Pour moi, il n'y a pas de suite après la mort. Quand tu vas mourir, tu vas devenir des os et puis de la poussière (...) Je travaille sur la mythologie religieuse mais je ne suis pas religieux, donc le rapport à la mort est très distant chez moi. C'est une question d'appréciation...Je te pose une question : est-ce que tu penses que je suis irrévérencieux ?

Élève (Gwendoline) : Non, pas du tout mais justement je voulais savoir vous ce que vous, vous en pensez des démarches qui vont parfois encore plus loin, puisqu'il y a des gens qui peuvent penser que c'est immoral en utilisant des corps comme ça, que ce soit les os ou le corps entier.

Les os, le crâne sont dans toutes les civilisations des objets de représentation, de transformation. Je pense aux crânes Mayas qui étaient complètement recouverts de pierres précieuses. Quand tu vas dans les églises en Italie, tu vois des ossuaires, des morceaux, des bouts d'os, des crânes de Saints qui sont dans des vitrines. Dans la peinture, on représente des crânes, je dirais que je travaille avec l'os comme dans les vanités.

Élève (Ludmilla) : Vous dites que les ossements retournent à l'état de poussière et que ce n'est pas quelque chose qui vous pose problème de les utiliser, mais si c'étaient des os d'une de vos connaissances ou d'une personne qui a eu beaucoup d'importance pour une grande partie de la population, ça aurait été un autre problème je pense, ça aurait été plus compliqué à aborder. Qu'en pensez-vous ?

Ce que j'en pense ? Tu veux dire si ça avait été mon père ?

Élève (Ludmilla) : Non pas forcement ! Est-ce que la municipalité a accepté que vous utilisiez les os de ces personnes parce qu'elles n'ont plus de famille...

Non la municipalité ne m'a pas autorisé. Elle a reconnu que j'en ai trouvé.

Élève (Ludmilla) : Il y a peut-être des lois qui empêchent d'utiliser les ossements d'humains, donc comment avez-vous fait pour avoir le droit de les utiliser ?

Est-ce qu'il faut aller retirer tous les os qui sont dans des musées ou les églises ? Tous ceux qui sont dans des bocaux avec ce rapport à la chair ? Quand tu vois tous les fœtus dédoublés que tu trouves dans les musées d'histoire naturelle ou toutes les sculptures avec des os dans les arts premiers, tu retrouves des ossements, des crânes partout ! Est-ce que tu penses que je suis irrévérencieux dans mon travail avec la mort ?

Élève (Ludmilla) : Non ce n'est pas vraiment ça, c'est par rapport à l'opinion de tout le monde.

Tu veux dire d'un point de vue législatif ?

PREMIÈRE RENCONTRE

Professeur (Gregory) : Je vais peut-être distinguer le juridique et le déontologique. Juridiquement quand on trouve un ossement on a une obligation de le déclarer, non pas à la mairie mais au service de l'archéologie de la Drac qui est le représentant de l'état sur un territoire régional. C'est en tant que découverte d'un lieu archéologique. Après juridiquement on va dire qu'il y a un flou par exemple entre creuser et trouver une pièce de monnaie antique ou trouver un os. Il y a une distinction, en fait la pièce est considérée comme un objet avec un statut de découvreur et il y a une question de propriété, alors que pour les ossements, il n'y a pas cette question de propriété, il n'y a pas cette question de valeur. Il y a une sorte de flou entre la partie juridique et la partie déontologique. C'est quelque chose qui n'est pas liée à une loi mais plutôt à un système de valeur d'une société. Ce système de valeur peut évoluer et changer d'une culture à l'autre. On ne peut pas dire dans notre culture que cela ne soit rien d'utiliser des ossements, des crânes et de le transformer.

C'est ce qui m'intéresse...

Professeur (Gregory) : C'est une vraie question à l'heure actuelle : peut-on présenter ces œuvres dans un musée, au grand public ? C'est une question qui se pose actuellement (...) Par exemple au musée, on présente des reliquaires avec des morceaux d'ossements à l'intérieur. Cela recoupe la question du vrai et du faux que l'on trouve dans ta pratique puisque tu dupliques des éléments, tu joues sur la copie et sur l'illusion d'une certaine façon. Il est question de véracité, question que l'on retrouve avec les reliquaires : la véracité des ossements et le rapport aux saints ? Par exemple, ont-ils existé ?

J'ai une anecdote... si on comptait tous les doigts de Saint-Jérôme dans les églises il aurait cinq mains (Rires). Cela m'intéresse de jouer là-dessus...

Élève (Lolita) : Je me suis rendue compte que vous vous inspiriez de toute sorte de mythologie comme vous l'avez dit, que ce soit la mythologie biblique ou la mythologie du nord. Dans vos dernières œuvres, je pense à « L'annonciation », j'ai l'impression d'un condensé de toutes ces mythologies, que ce soit la mythologie dite biblique, du nord ou même picturale avec l'idée que vous reprenez ce thème très représenté dans la peinture. Est-ce une volonté de condenser toutes ces mythologies et de vous inscrire dans une certaine continuité ?

L'idée de la continuité, oui pourquoi pas ! Quand je fais une annonciation, pourquoi ça ne serait pas une énième annonciation dans l'histoire de l'art... Après je m'en amuse quand même. Dans les annonciations, Dieu apparaît, quelque fois c'est le Saint esprit : c'est la colombe qui apparaît. Moi j'ai voulu le représenter à travers sa bouche et je lui ai fait une dent en or. J'essaye toujours de m'en amuser (...) Je reprends des codes comme la dorure et j'utilise aussi des matériaux comme le bois... dans les annonciations, il y a toujours une phrase qui est un extrait des évangiles de Saint Luc qui annonce à Marie qu'elle va être enfantée par le Verbe.

Moi j'ai détourné cette phrase et j'en propose une autre phrase : « O ancilla lux carnem tuam penetrabit ». Ça signifie « Ô servante, la lumière pénétrera ta chair ». J'essaie de jouer sur ce rapport ambigu phonétique. La virginité sous la virginité de la Vierge. C'est quoi être pénétrée par le Verbe... Je joue là-dessus en faisant d'un acte religieux un rapport peut-être plus charnel.

Élève (Lolita) : C'est en même temps un détournement qui rend hommage ?

C'est ça, entre l'hommage et le détournement (Rires). C'est la même chose pour le « Narcisse » : c'est quelqu'un qui essaie de s'accoucher lui-même. En même temps, ça a une forme de panier. Vous voyez, je m'en amuse ! Cette forme impossible, la tête qui rentre dans le bassin, dans son propre bassin et qui essaie de naître. J'ai mis une phrase aussi de Saint Augustin qui est « inter foeces et urinam nascimur » ce qui veut dire : « on naît entre la pisse et la merde » (rires).

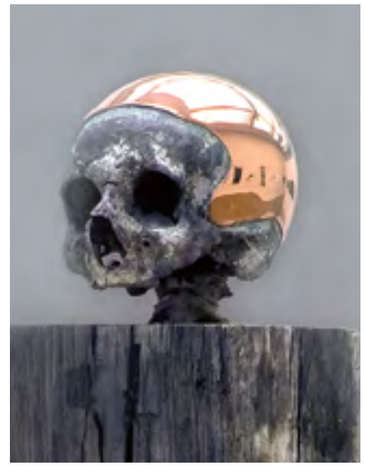
Le crâne se reflète dans une petite plaque de cuivre qui représente aussi une coulée, une flaque....

LE XYLOPHAGE

HERVÉ LESIEUR, 2009
Bois, cuivre, os
190 X 50 X 25 cm

Une poutre carrée en chêne est posée verticalement sur le sol. Un crâne humain, porté par quelques vertèbres semble sortir d'un trou pratiqué à la surface supérieure de la pièce de bois. D'un second trou situé à mi-hauteur de la surf ace arrière de la poutre, apparaît le reste de la colonne. L'ensemble crée l'illusion d'un être hybride xylophage traversant une ancienne portion de charpente. Le bois et les os semblent issus de la même matière. Seul change l'aspect de la calotte crânienne et l'extrémité du coccyx qui sont en cuivre poli brillant et réfléchissant. Le sommet du crâne devient miroir. L'ensemble des surfaces, des objets, des lumières de la salle d'exposition se reflètent et perturbent l'aspect simple de la forme... Ce renvoi des éléments extérieurs trouble le sentiment d'introspection et de méditation que peut suggérer un ovoïde poli. En revanche, le spectateur qui s'approche voit sa propre image se refléter déformée comme dans un miroir de fête foraine. Loin de pouvoir pénétrer dans la forme, il en est rejeté. Le personnage de la sculpture est fermé aux sentiments et à la psychologie. La partie cuivrée du crâne prend la place normalement réservée à l'implantation de la chevelure comme un casque, un heaume, une barbute. La partie extrême du coccyx est un dard courbe pointu et acéré. Cette forme anthropomorphique par son caractère de cariatide suggère le fantôme d'un guerrier ayant pénétré dans la poutre comme un insecte, autre tentative vaine de combattre la matière coûte que coûte même après la mort. C'est une vanité contemporaine.

hervelesieur.com



© photo Philip Bernard

LA FEMME SERPENT

HERVÉ LESIEUR, 2010
Marbre, plomb, nickel, rouge à lèvre, os
150 X 120 X 30 cm

« La femme serpent » est constituée d'un crâne humain prolongé par une colonne vertébrale dont chaque élément possède sa prothèse nickelée dupliquée à sa suite. Chaque double s'intercale aux véritables ossements. La colonne vertébrale multiplie ainsi sa longueur. Cet ensemble est posé sur une cheminée « semi-bourgeoise » en marbre blanc. Image Ingresque de La grande odalisque, la colonne ondule comme le ferait un serpent. La tête est dressée en position d'attaque. Les dents sont modelées en plomb nickelé, brillantes, elles apparaissent tranchantes. Mordre ou embrasser ? Elles dévoilent un large sourire ironique souligné par la trace d'un rouge à lèvre posé à même l'os à l'endroit des lèvres, donnant à l'ensemble du visage un sourire provocateur ; the kiss of death. Le sacrum termine la vision à l'autre extrémité. En plomb, il stabilise l'ensemble sur le plateau de marbre. La prothèse nous suit dans la mort, elle continue d'offrir le spectacle des apparences pour un public absent. Ici elle agrémente la dépouille femelle qui tente de séduire inexorablement dans une danse macabre, comme Lilith dans le mythe chrétien. C'est une vanité contemporaine.

hervelesieur.com

© photo Philip Bernard

LE TRICÉPHALE

HERVÉ LESIEUR, 2016
Bois, savon, crânes
122 X 45 X 45 cm

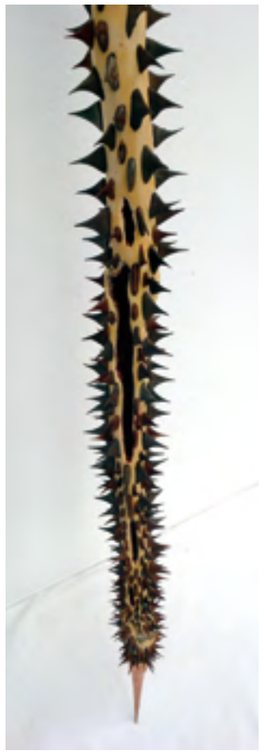
Un volume énigmatique pouvant apparaître au prime abord comme un grand coquillage blanc composé de trois lobes, est juché sur un support qui semble être fait de marbre. En dessous, un socle de bois est le promontoir trimère du volume organique. Entre l'artificialia, le naturalia, l'exotica, la pièce énigmatique réunit dans un ensemble homogène trois crânes humains dont la face est placée à l'intérieur de la forme. Celle-ci modelée, poncée, façonnée rassemble trois entités qu'on devine singulières. Les matériaux organiques, le bois ancien , le savon taillé, l'os poncé interpellent par leur matérialité le sentiment de notre propre corps. L'objet de curiosité qui pourrait être issu des cabinets éponymes appelle à la méditation dans la tradition des vanités. Cependant la triade suggère également les trois récits fondateurs et le même corps de croyances métaphysiques issues d'un monothéisme révélé. Entre ressemblance et altérité, le squelette n'atteste rien de ses particularités, les faces étant dissimulées.

hervelesieur.com

© photo Philip Bernard

A L'EX-ROSE SI LA TROUSSE C'EST LA VIE

HERVÉ LESIEUR, 2015
Os, bois, épines de roses, pigments
110 X 12 X 6 cm



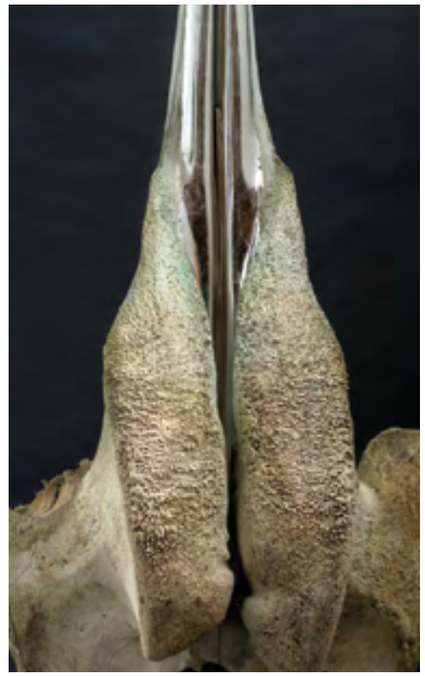
LA MUETTE

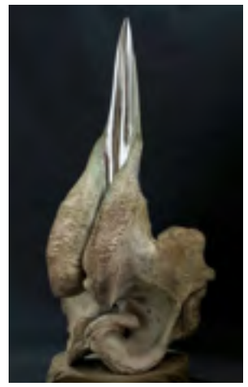
HERVÉ LESIEUR, 2010 modifiée en 2017
Os de baleine, nickel
180 X 90 X 110 cm

Les dimensions, les contrastes des matières et des couleurs de cet ossement de baleine à bosse sont saisissants. Hervé Lesieur a sculpté l'os à certains endroits et en a recouvert une partie d'argent.

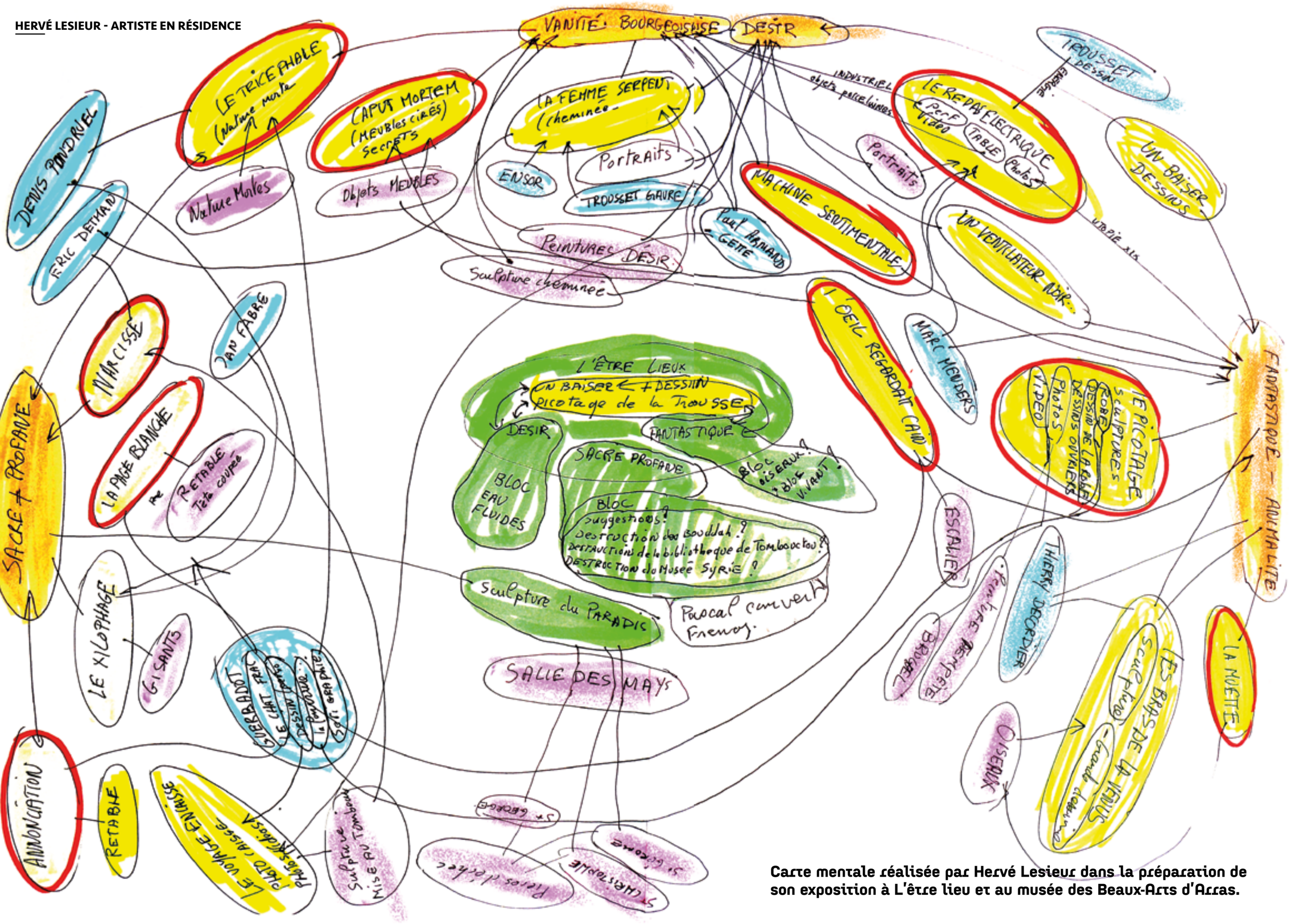
Ce soin apporté transforme en œuvre cet ossement tiré de la nature. Il change le regard que l'on porte sur lui et renforce son caractère énigmatique et fascinant. L'objet renvoie tout autant à l'imaginaire fantastique qu'à la tradition artistique de la nature morte ou encore aux masques tragi-comiques du carnaval.

hervelesieur.com





© photo Olivier Despicht



Carte mentale réalisée par Hervé Lesieur dans la préparation de son exposition à L'être lieu et au musée des Beaux-Arts d'Arras.

FRAGMENT DE PARADIS

Sculptures en papier mâché, robots dépoussiérants

Hervé Lesieur et les étudiants d'hypokhâgne option arts plastiques du lycée Gambetta-Carnot d'Arras

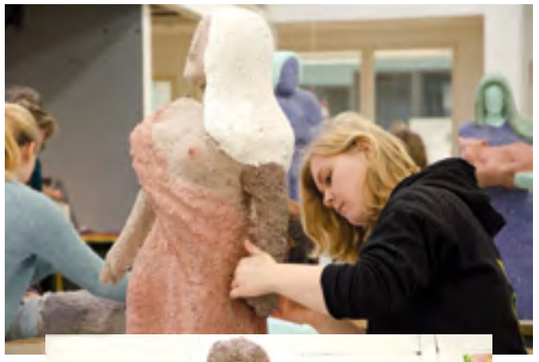
Sur une idée originale d'Hervé Lesieur, les étudiants d'hypokhâgne ont réalisé un ensemble de sculptures lors d'ateliers de pratique artistique conduits par l'artiste chaque semaine depuis septembre 2017.

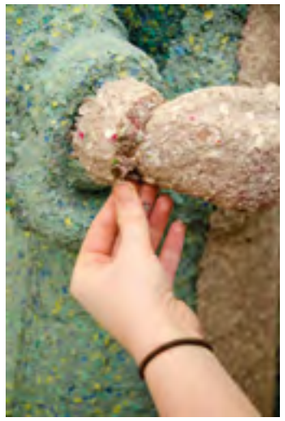
Ces sculptures sont inspirées de la Légende dorée de Jacques de Voragine. Rédigé vers 1265, cet ouvrage narrant la vie des personnages bibliques est un répertoire d'histoires qui inspire les artistes de toutes les époques.

Avec humour, les sculptures se réfèrent à cette tradition iconographique. L'utilisation du papier mâché et des robots dépoussiérants, des matériaux et objets triviaux, crée un décalage avec le caractère saint des personnages représentés. On y retrouve Dieu, le Christ, la Vierge, Marie-Madeleine, sainte Agnès, saint Jacques, saint François, saint Georges, saint Sébastien, un séraphin et saint Jean-Baptiste.

Le mouvement continu et aléatoire des sculptures, qui se croisent et se cognent, suggère l'errance voire l'ennui éprouvé par ses personnages, comme sortis des tableaux environnants. L'installation témoigne de l'influence du théâtre et de la scénographie dans la pratique artistique d'Hervé Lesieur : l'espace du musée devient une scène qui engage pleinement le corps et le regard du visiteur, libre de rester à distance, de prendre de la hauteur ou de se mêler aux œuvres.

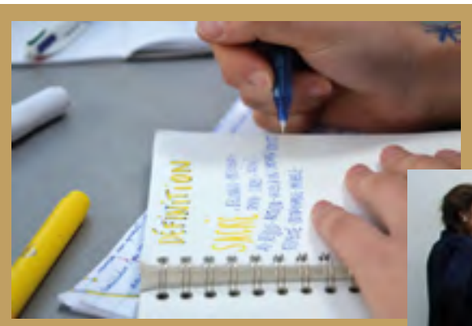
FRAGMENT DE PARADIS





SACRÉ / PROFANE MYTHE / FANTASTIQUE DÉSIR / PLAISIR

Sous l'impulsion d'Hervé Lesieur, les étudiants de khâgne ont interprété plastiquement les grandes thématiques explorées par l'artiste au musée des beaux-arts d'Arras : sacré / profane, mythe / fantastique, désir / plaisir. Les réalisations des étudiants se sont développées en installations et laboratoires de recherches.



HERVÉ LESIEUR

ATELIER DE PHALEMPIN

Interview par **Gregory Fenoglio**

Gregory Fenoglio : Les matériaux que tu utilises sont souvent des choses qui t'ont été données ?

Hervé Lesieur *: Oui, j'ai toujours travaillé avec des choses qui m'ont été données. C'est le cas des moules industriels qui ont été récupérés par hasard dans une usine ou ces ossements qui sont sous ma maison. Le crâne de baleine m'a été donné aussi. En tant qu'artiste, je peux en faire quelque chose.*

Les pièces industrielles et les ossements ont-ils pour toi une équivalence en tant que forme, matériau et travail d'assemblage ?

Non, mais je les appréhende comme un sculpteur, je les vois comme un répertoire de formes, de volumes, de matières habités par une histoire.

Lorsque tu as découvert ces ossements tu ne savais pas que tu en ferais une œuvre ?

Au moment de leur découverte, je ne pensais pas en faire quelque chose. J'ai vu des ouvriers les briser avec des pelleteuses dans le chantier attenant à notre maison.

Quelle est l'origine de ce chantier ?

On a construit une petite cité près de notre domicile.

Qu'est-ce qui a déclenché ta décision de les utiliser dans des sculptures, le choc de ce chantier ?

Non ! Ce que je sais, c'est que c'est la première œuvre, le premier travail que j'ai refait après trois ans d'interruption artistique, suite au décès de mon ami et artiste Bernard Guerbadot.

As-tu ressenti un interdit ou une forme de tabou ?

Non ! Si ça avait été un tabou, je les aurais de nouveau enterrés ou cachés, je ne les ai pas niés, au contraire, je les ai conservés. Je me suis dit que j'en ferais quelque chose… comme d'autres trouvailles accumulées dans mon atelier. Telles ces pièces en bois, des moules industriels que j'ai utilisés dans « L'Annonciation ».

Je ne savais pas trop quoi en faire et puis un jour ça vient, ça arrive. Pour la Page blanche, la sculpture religieuse qui est l'un des éléments de départ c'est un cadeau de ma femme, avant que l'on achète notre maison. On l'a déménagée plusieurs fois. Elle était entreposée près des formes en bois et très vite elles se sont rencontrées dans mon esprit. J'ai découpé la tête des deux personnages de la statue et je les ai remplacées par ces pièces industrielles. Les têtes sont encore dans l'atelier et peut-être qu'un jour elles trouveront un autre assemblage. Le spectateur connaît ces figures de sainte Anne et de l'enfant Jésus. Je leur donne une autre identité sculpturale en créant un choc entre statuaire biblique et pièces industrielles très organiques d'aspect comme un choc de civilisation.

Tu t'appropries aussi des techniques anciennes pour réaliser tes œuvres qui sont d'une très grande maîtrise formelle. Ton travail est très élaboré, précieux…

J'ai besoin de temps pour appréhender et comprendre les matériaux et les techniques qui s'y rapportent comme la dorure à l'or fin. J'ai

cette préoccupation depuis le début de ma pratique artistique, elle est indépendante de l'usage des matériaux organiques.

Mais ces techniques anciennes ont aussi une portée symbolique et religieuse. Tu ne souhaites conserver que la noblesse des matériaux ?

J'aime la dérision. Il s'agit de citations qui dialoguent avec des matériaux ou des objets incongrus (tête d'obus par exemple) qui incitent le spectateur à créer des liens, je ne donne pas le mode d'emploi.

Qu'elle est la nature de cette dérision ?

Par exemple « Narcisse » ne fait pas que se mirer dans le miroir, il se fabrique lui-même. Quand il se regarde il est face à une image de lui-même. Grâce à l'organisation en volute des formes du squelette, je peux suggérer l'idée qu'il naît de lui-même. Nous sommes dans le registre de l'outrance et de la vanité comme dans la culture flamande.

Le spectateur est souvent dérouté et en même fasciné par tes œuvres…

Il peut être attiré par la préciosité de la mise en œuvre élaborée et dérouté car la sculpture nous renvoie à notre condition humaine.

Selon toi, pourquoi les hommes inventent-ils des mythes ?

Je pense que c'est pour ne pas mourir, et pour supporter le caractère prosaïque de l'existence.

Pour renaître autrement ?

A travers le mythe, nous pouvons vivre des expériences de notre vivant et les transformer. Chacun recrée le monde à sa façon ou tente de lui trouver un sens. L'idée de transformation est intéressante, comme dans la mythologie avec ces êtres qui renaissent en arbres, en animaux. Toi, tu pourrais renaître dans un arbre, tu pourraîs aussi être enfermé dans les racines de l'arbre.

Il y a dans les reliques une volonté de les présenter dans un environnement formel très décoratif. La religion invente des boîtes et des objets qui sont comme des espaces «scénographiés»…

Pour attirer les pèlerins, il fallait absolument avoir son morceau d'os de saint… si on comptait tous les doigts d'un saint, il aurait cinq mains. La religion aussi a des formes théâtrales et des mises en scène. Je pense à l'exposition du drap qui aurait enveloppé le Christ, le Saint Suaire, l'église se réserve le monopole du sacré.

Pour autant, des œuvres religieuses me bouleversent comme « L'annonciation » de Fra Angelico (1430).

Qu'est-ce qui te touche particulièrement dans cette annonciation peinte par Fra Angelico ?

Ça parle encore de l'extraordinaire, du merveilleux.

Est-ce une « aura » particulière de l'œuvre ?

Je crois qu'il y a des œuvres qui ont une aura, en effet, qui placent le spectateur dans un sentiment transcendant, qui le bouleversent car elles l'emportent au delà de la simple représentation.

Alors que l'au-delà tu ne l'envisages pas pour toi après la mort ?

Non, je ne pense pas qu'il y ait un au-delà, je vois la religion comme un empire de domination qui a une emprise sur la pensée des gens. Mais je reconnais dans les œuvres qui sont faites par les artistes anciens comme Fra Angelico ou Piero Della Francesca, d'être habités par la foi, quelque chose de particulier et d'étrange, qui touche au mystère.

Quel est pour toi le point de basculement du profane au sacré ?

Ce sont les artistes qui créent du sacré. Tu connais cette phrase de Cioran « Si il y a bien quelqu'un qui doit tout à Bach, c'est Dieu ». Il n'y a pas de culture sans sacré, c'est-à-dire sans interprétation du monde. La notion de sacré n'est pas seulement rattachée aux pratiques religieuses sous l'angle social, mais tout ce par quoi l'art exprime le sacré, représentations anciennes du sacré ou tout ce qui entretient un rapport aux rites qu'ils soient religieux ou anthropologiques ou encore tout ce qui peut introduire le sentiment d'un au-delà du réel, du contingent, du quotidien prosaïque.

Tu écris dans une présentation de ton travail que tu questionnes : *« la figure du corps transformé en utilisant des parties de squelettes humains, évoquant une histoire passée, une archéologie fantasque, et une anthropologie de la dérision »*[1]. Pourrais-tu me préciser ces enjeux ?

J'effectue une quête archéologique puisque je creuse dans mon jardin et que je trouve des os mais celle-ci n'est pas à prendre au sérieux. Comme le fait Paul-Armand Gette avec son travail autour des plantes. Il détourne les gestes du botaniste avec des objectifs pseudo-scientifiques pour arriver à quelque chose qui est de l'ordre de l'érotisme.

1. Hervé Lesieur, Parcours artistique, p.7

NARCISSE

L'homme a été blessé. On voit des éclats de métal sur le crâne, ce que je suppose être des éclats d'obus. Je les ai laissés visibles, on ne les voit pas parce que le crâne est retourné.

Je me suis appuyé sur les sutures du crâne qui me donnent un « dessin » et j'en fais comme un masque en disposant de l'or à la feuille. La forme suggère une reprise graphique et je joue avec les données plastiques qui me sont offertes. La colonne de ce Narcisse est à la fois composée de vrais os et de simulacres. Je n'avais pas tous les éléments, certains étaient abimés. Avec le recouvrement de l'or on ne peut pas distinguer l'authentique et les ajouts. Une reconstitution scientifique n'aurait aucun intérêt pour moi.

LA FEMME SERPENT

C'est la première sculpture réalisée avec des ossements. J'ai utilisé un tube de cuivre pour maintenir la colonne vertébrale. J'avais trouvé un sacrum, mais j'en ai créé un autre agrandi en plomb pour qu'il assure la stabilité.

Pour sa colonne allongée, c'est à chaque fois un double, un effet miroir, une vertèbre réelle génère par reproduction une autre vertèbre artificielle, de façon répétée ; j'ai sculpté les doubles en polyuréthane. Un petit artisan les a nickelés par une technique d'électrolyse. Cet allongement donne une vision serpentine à l'ensemble, c'est pourquoi j'ai pensé à Lilith, la femme serpent dans certains récits bibliques.

Dans « La femme serpent », on retrouve cette anomalie du corps de « La Grande Odalisque » d'Ingres (1814) à la fois déformée et séductrice, Ensor encore.

Etendue sur cette cheminée semi-bourgeoise.

C'est toujours la vanité ! Ce n'est pas tout à fait bourgeois, c'est semi-bourgeois. C'est une sculpture de cheminée.

Mais quand tu dis que cette archéologie est fantasque, ce terme n'est-il pas péjoratif lorsqu'il s'agit d'ossements humains ?

Fantasque dans le sens où elle n'est pas dans les règles de l'archéologie, elle ne fonctionne pas avec les mêmes codes. J'ai découvert ces ossements par hasard, c'est arrivé comme ça et je me suis pris au jeu. C'est aussi dans ce sens enfantin que j'utilise le terme fantasque, comme une fantaisie, pour de faux…

Ce point de jonction du réel et de la fiction constitue-t-il un tabou ?

Non, il y a le temps de la découverte de ces ossements et après ce que j'en fais…

L'archéologue est le plus souvent un découvreur qui reste anonyme. Il entreprend des fouilles, suit des protocoles. Il ne se situe pas dans une activité de création singulière. Quand je découvre ces ossements dans mon jardin, je les extraits de leur schéma de présentation ordinaire, je les déplace dans le champ de la fiction en les mettant en scène.

Ton œuvre ne pourrait-elle pas exister d'une façon purement fictive ou artificielle ?

Non, la matérialité de mes œuvres a trop d'importance. Il arrive qu'à un moment je n'aie pas les bons matériaux. Pour le « Narcisse » (2015) un des deux pieds est un simulacre. De même, le bassin était trop étroit, je ne pouvais pas faire entrer le crâne dedans, j'en ai sculpté un autre plus large. On se situe dans une reconstitution fantasque, je ne m'arrête pas aux éléments dont je dispose si besoin je les transforme. J'ai retravaillé aussi les articulations des hanches, j'en ai fait des boules de billard. Je voulais affirmer cette ambiguïté de l'authentique et du simulacre. Comme dans « A l'ex-rose si la trousse c'est la vie » (2015) entre le bois et l'os, on ne distingue pas la jonction, cela suggère une métamorphose. L'os est le point de départ d'une errance poétique.

Que cherches-tu à susciter par cette ambiguïté du vrai et du faux ?

L'authentique crée une émotion, le simulacre est un leurre. C'est un jeu… Le jeu des métamorphoses du vivant, des cycles de la nature, des mutations des matériaux dans le temps…

Cette mise en scène met-elle une distance avec ce qui pourrait nous terrifier ?

Pourquoi être terrifié par la nature ? Dans le « Tricéphale » (2016) on ne devine pas que l'assemblage est composé de crânes. Dès lors, on les appréhende comme des formes organiques. Dans le « Narcisse » j'accentue par l'or le fait que ce bassin surdimensionné n'est pas naturel ; mais on n'a pas ce sentiment face à l'œuvre, on ne ressent pas cette anomalie. La mise en scène donne une vraisemblance ; une femme ne pourrait pas accoucher d'un être humain adulte. Narcisse se fabriquerait lui-même. Je fais de lui son propre créateur, pour montrer son arrogance et la vanité de son amour pour lui-même.

D'ailleurs, ce Narcisse ne se regarde pas vraiment dans un miroir mais plutôt dans une tache de sang ?

C'est pour cela que j'ai réalisé cette forme en cuivre et non en miroir, le cuivre rouge peut aussi évoquer le sang en rapport avec sa destinée, il se noie dans le mythe. Cette tache a une forme découpée qui reprend les lignes du bois et ses circonvolutions. J'ai suivi le dessin du bois, car la sculpture émerge de la poutre aussi.

La boîte se rattache aussi à la tradition du retable. Pourquoi es-tu intéressé par ce type de présentation ?

Cela m'intéressait de pouvoir tout refermer, de pouvoir aussi le cacher, l'ouvrir, le découvrir. Comme dans un polyptyque d'autel, offrant des point de vue différents et fragmentés.

Veux-tu induire cette idée au spectateur qu'une chose est visible mais qu'elle pourrait rester cachée ?

Ce squelette sort de cette poutre, comme s'il avait été pris à l'intérieur d'un arbre et à chaque fois qu'une partie se referme, cela crée une sorte d'alcôve et recrée un nouvel axe de vision. C'est aussi l'idée de faire un moule, la boîte devient un moule, comme un coffre ou une boîte d'emballage.

Ce corps est logé à l'intérieur du réceptacle. La sculpture m'a conduit aussi à creuser le bois pour qu'elle soit contenue dans la poutre. Cette sorte d'empreinte crée un lien entre le contenant et le contenu ou un double négatif. Les formes seraient déduites de cette présence-absence si on ôtait la sculpture du dispositif de présentation. C'est « L'annonciation » qui m'a donné cette idée de formes positives et de formes négatives, de formes pleines et vides, d'ouvertures, de jeux de matrices. C'est un jeu de création et de déduction. Cette idée renvoie aussi à la « Machine sentimentale » et à l'absence. Faire naître un corps avec le vide révélé par l'enveloppe de la machinerie caressante, une enveloppe comme les moules mâlics du grand verre de Marcel Duchamp. Les costumes en latex moulés sur les corps des comédiens des Bras de la Vénus sont aussi des doubles…

ET L'ŒIL REGARDAIT CAIN

Quand j'ai réalisé toutes ces sphères en latex pour « Les Bras de la Vénus de Milo », il m'est apparu un gros œil ! Cela m'a rappelé une gravure d'Odilon Redon « L'oeil, comme un ballon se dirige vers l'infini ». Dans ma sculpture, le crâne de Caïn a des épines et le ballon est un aérostat gonflé à l'hélium, s'il descend trop près, il explose… Caïn se défend de ce regard dominant grâce à ses épines.

Cain est jugé comme le premier meurtrier de l'humanité.

Oui et il cherche à éviter le jugement divin mais cette minuscule défense d'épines de roses est dérisoire… tout autant que le dard du « Xylophage » ou les épées de la « Muette ».

LA MUETTE

Je voudrais parler de ta sculpture « La muette » qui se compose d'un crâne de baleine. Tu la recouvres partiellement d'un chromage qui produit une vision très fantastique ?

En nickelant les parties les plus oblongues, je suggère son caractère offensif comme j'accentue son aspect sculptural. Si le spectateur pense à l'extermination des baleines, c'est un aspect de mes intentions mais cela n'est pas l'essentiel. Comme dans le Xylophage, je souhaite suggérer la tentative de se défendre malgré tout, comme si le squelette était encore agissant. Il s'agit d'une lutte contre l'idée d'une fin, d'une disparition. C'est en cela, que mon oeuvre questionne la notion de sacré, pas parce qu'elle critique le sacré. C'est l'art qui permet de prolonger la vie de ces restes.

On retrouve cette ambiguïté du beau et de sa fascination qui rélève ici d'une catastrophe écologique ?

En même temps, c'est une baleine, le plus gros animal, incroyable, un squelette de baleine, c'est comme une maison. Il existe de nombreux mythes qui accompagnent cette créature fantastique.

En recouvrant ce crâne de baleine de ce métal, tu affirmes donner un caractère sacré à l'animal. Mais quelques années après cette réalisation, tu découvres que l'exploitation de ce matériau a conduit à la perte des baleines en Nouvelle-Calédonie.

La coïncidence n'est-elle pas paradoxale?

Le nickel est aussi un matériau d'émancipation et de progrès pour les habitants de cette île et en même temps cette richesse détruit leur milieu. D'ailleurs cette exploitation ne détruit pas que la mer mais aussi des sites terrestres avec les boues rouges qui se déversent dans les forêts. Comme le peuple n'avait pas la technologie, il a vendu l'exploitation à un groupe canadien, il en reçoit quelques bénéfices, mais en est dépossédé.

LE XYLOPHAGE

Une feuille de cuivre recouvre un crâne et fonctionne comme un miroir déformant. Tu écris qu'il « perturbe le sentiment d'introspection et de méditation du spectateur face à un crâne ». Pourquoi cherches-tu à provoquer ce sentiment chez le spectateur ?

Dans cette œuvre, le spectateur voit un crâne qui lui renvoie une image de son humanité. Il se voit dedans. Le crâne est déjà le motif de la méditation et de l'introspection. Recouvert d'une matière réfléchissante, il double cette sensation de memento mori.

Tu expliques aussi que « notre image est déformée comme dans un miroir de fête foraine »

L'idée de ce miroir déformant comme dans les fêtes foraines ajoute au grotesque, comme dans les danses macabres. On est un peu comme dans les peintures de James Ensor avec ce monde de carnaval et de fête foraine. Dans le « Xylophage » on ne voit pas tout de suite la queue derrière qui est importante. Le sacrum est transformé en pointe, en dard d'insecte cuivré qui rentre dans le tronc. Encore l'esprit flamand de l'excès.

Il est comme prisonnier dans cette poutre de bois… Tu écris à ce sujet que « c'est une tentative vaine de combattre la matière même après la mort »

La poutre est son manteau et ses épaules.

Mais il est abimé comme un combattant, une gueule cassée ?

Son crâne est intact, mais il n'a pas le maxillaire inférieur. Je l'ai trouvé ainsi.

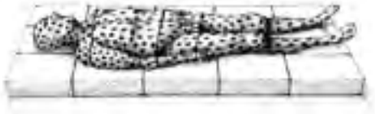
Dans ton processus de création, il y a ces étapes où les choses s'assemblent …

Comme un jeu de formes, un jeu d'enfant !
Je dis souvent à mes étudiants : Il faut que la réalisation vous échappe à un moment donné. Regardez ce que vous faites et ce que cela pourrait devenir.

PIED DE NEZ

[EN COURS DE RÉALISATION]

Savon de Marseille
Atelier de Phalempin, février 2018



Dessin préparatoire

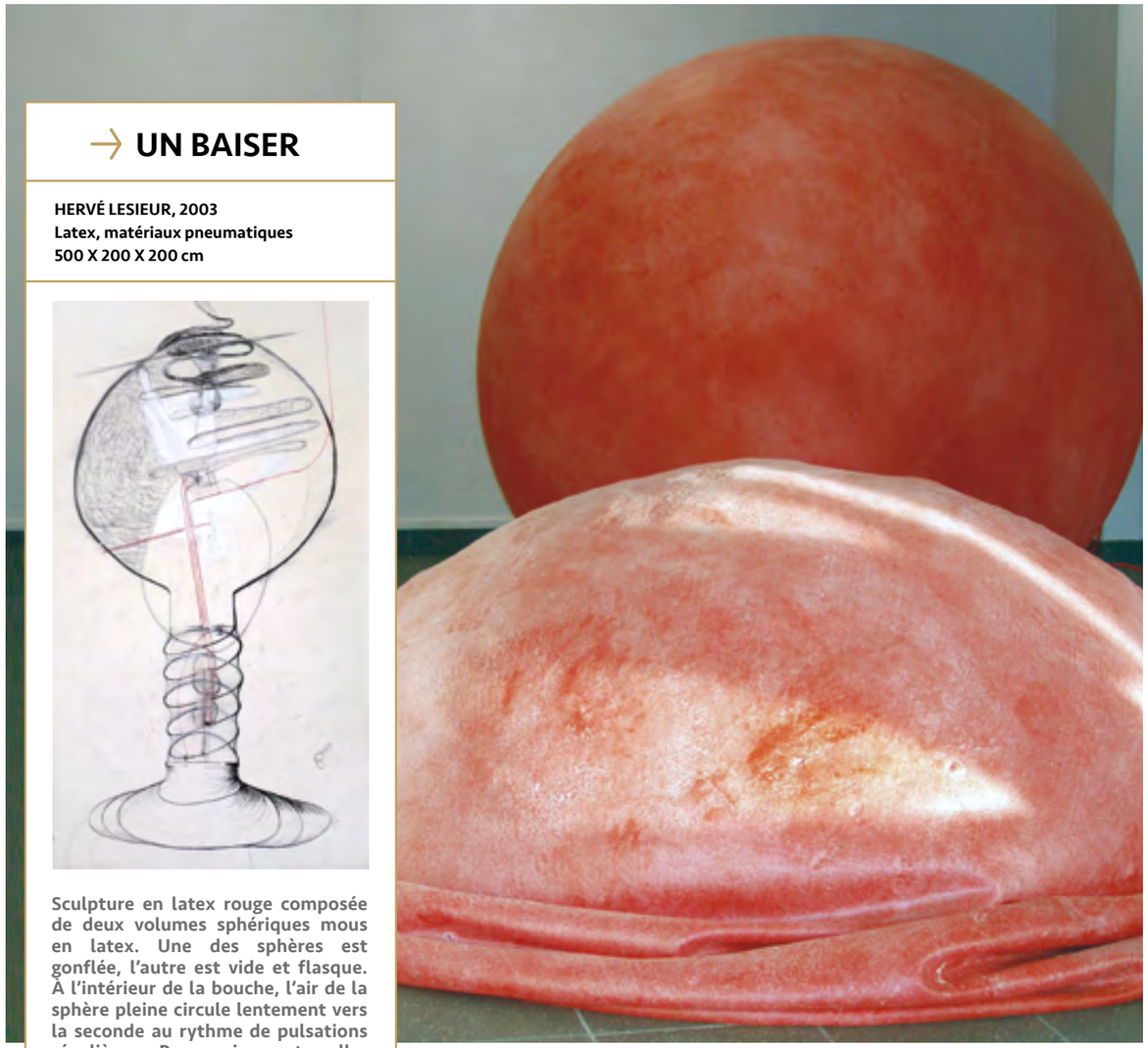
Fidèle autoportrait de l'artiste, cette sculpture représente une figure masculine allongée. Elle fait référence aux monuments funéraires du Moyen Âge (présentés au rez-de-chaussée du musée des beaux arts d'Arras), en s'inscrivant à la fois dans la tradition du gisant par la forme du corps allongé et apaisé et dans celle du transi par la nudité.

Le savon est un matériau atypique pour une sculpture, organique et odorant. Son aspect, sa forme et sa couleur évoluent dans le temps et au contact de l'air, ce qui renforce l'idée du passage inexorable du temps. Dans un bloc de savon aux proportions de l'artiste, la sculpture est travaillée en taille directe et la matière est soustraite petit à petit jusqu'à l'obtention de la forme définitive, particulièrement réaliste. Jouant sur l'ambiguïté visuelle, le poli et les veinures du savon rappellent à la fois la peau et le marbre. Engageant directement le corps de l'artiste, l'œuvre questionne la condition humaine, le caractère éphémère de la vie et s'apparente au genre artistique de la vanité.

***Transi de Guillaume Lefranchois.* Anonyme**, 1446
Pierre de Tournai, 223 x 105 x 32 cm. Musée des Beaux-Arts d'Arras

AMITIÉS ARTISTIQUES

Bernard Guerbadot, *Grands tortillons*, 2002 - Sérigraphie (Alain Buyse). 76 x 56 cm



→ UN BAISER

HERVÉ LESIEUR, 2003
Latex, matériaux pneumatiques
500 X 200 X 200 cm

Sculpture en latex rouge composée de deux volumes sphériques mous en latex. Une des sphères est gonflée, l'autre est vide et flasque. À l'intérieur de la bouche, l'air de la sphère pleine circule lentement vers la seconde au rythme de pulsations régulières. Progressivement celle-ci prend la forme primaire de sa voisine. Quand le cycle est achevé, quand la totalité du volume d'air a été transférée, la pompe inverse son circuit et agit à contresens. La machine fonctionne le temps de l'exposition sans renouvellement d'air qui s'évapore à mesure que dure la monstration. Au bout de quelques jours, les sphères presque vidées gisent sur le sol, agitées par les soubresauts de la pompe qui agit dans le vide. L'acte amoureux du baiser est mécanisé. Comme dans « Machine sentimentale », il est réduit par la sculpture à un geste mécanique, dénué de sentiments jusqu'à devenir les soubresauts nerveux des derniers instants avant la mort.

hervelesieur.com

Alexis Trousset, *Contacte*, 2017
Dessin à l'encre sur papier. 20 X 14 cm

NOUS FAISONS DES PROGRÈS TOUS LES JOURS !

par Paul-Armand Gette

Paris, 23 décembre 2017

Si au XVIII[ème] siècle Diderot pouvait écrire : ***Il y a une lisière de convention sur laquelle on permet à l'art de se promener*** (Denis Diderot, Salon de 1767, œuvre t. XIV, p. 328), aujourd'hui on a supprimé la promenade. Les interdits sont la couverture que le pouvoir se tire sur la tête pour ne pas voir ce qu'il redoute le plus : les effets de la liberté. À New York, on demande le décrochage d'un tableau de Balthus, ailleurs la suppression des affiches annonçant une exposition d'Egon Schiele et ce ne sont que deux exemples parmi tant d'autres. Si une partie des artistes se plient aujourd'hui, par lâcheté ou opportunisme, à ces interdits et font ainsi déferler un pompiérisme qui n'a rien à envier à celui du début du XX[ème] siècle car à force de vider la forme de son contenu elle s'effondre sur elle même, fort heureusement d'autres, à l'échine un peu moins souple, se refusent à servir à leurs contemporains le brouet insipide mitonné dans les gargotes louches du commerce institutionnel. Ce n'est plus la politique de la feuille de vigne, c'est celle de la chape de plomb.

SANS TITRE , Paul-Armand Gette
Eau forte et burin sur papier
5[ème] état sur 10, 20 X 14 cm

Mais alors, direz-vous, que faire pour respirer un air un peu moins pollué ?

Oh, il n'est nullement nécessaire de casser la baraque, elle est déjà assez déglinguée, ni de refaire le monde, il suffit de pratiquer l'école buissonnière et de se promener (merci Denis) sur les lisières des conventions (là, j'interprète un peu par l'usage du pluriel !). Seulement voilà, les conventions sont de plus en plus conventionnelles, l'obscurantisme gagne du terrain, la culture remplace l'amour de l'art et fait de nous des légumes aussi peu savoureux que les tomates hollandaises. Pourtant l'art reste encore un des rares endroits où la liberté trouve refuge, où les corps peuvent être montrés par les artistes avec cette émotion, cette tendresse voire cet humour que redoutent tant ceux qui ne rêvent que de nous contraindre pour mieux nous asservir et pour cela tous les moyens sont bons, les plus brutaux comme les plus insidieux.

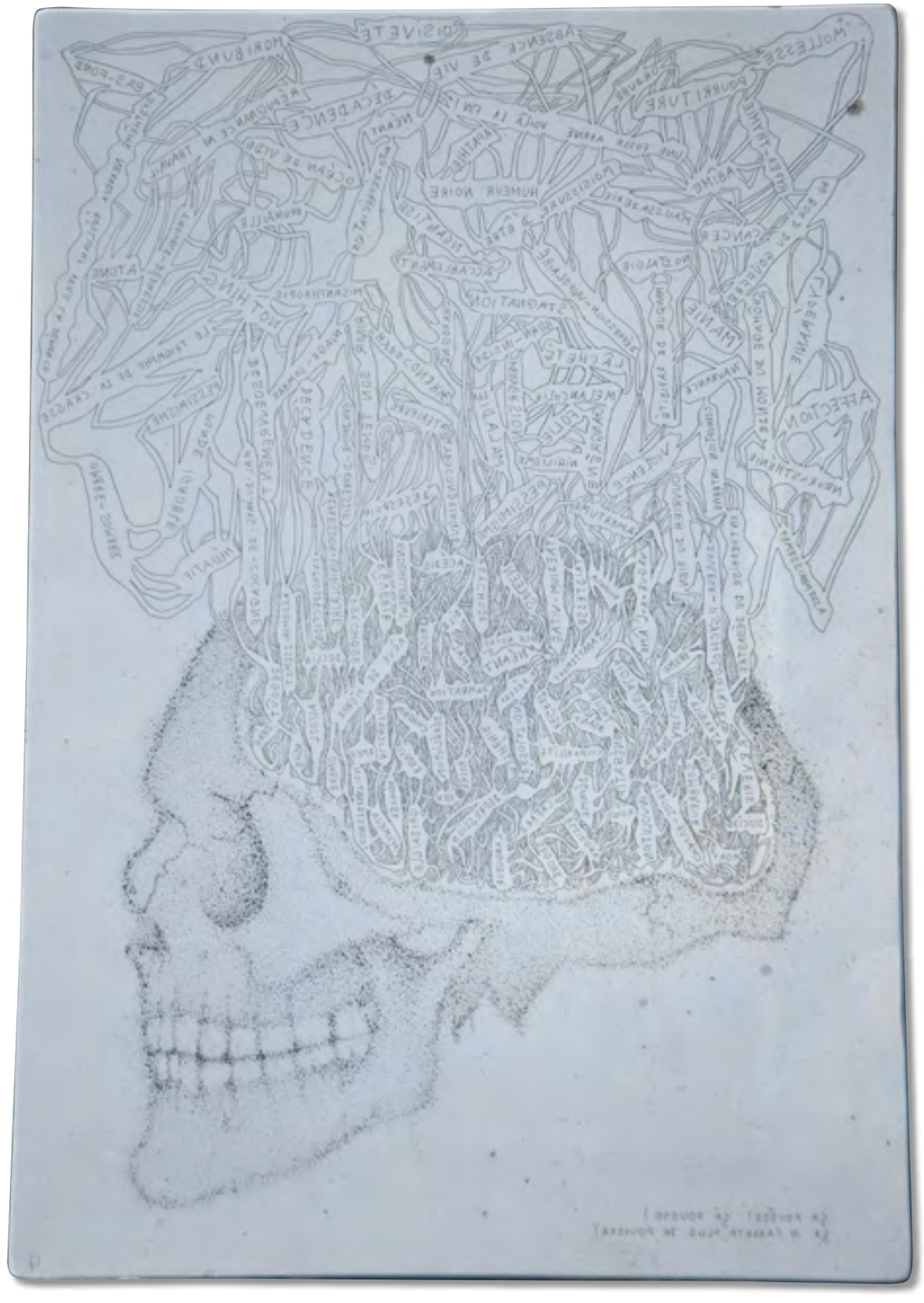
Artiste, on ne le devient pas, on l'est de naissance, ou mettons que j'exagère un peu, disons on le devient vers 5 ou 6 ans. Personne ne s'en aperçoit alors, pas même nous, il nous faut du temps et aux autres aussi pour découvrir que nous ne marchons pas tout à fait droit et n'avons pas la fleur au fusil, mais le sourire aux lèvres. Ces artistes, je suis loin de les croire maudits, je pense qu'ils sont simplement attentifs et pleins de l'envie de vous rendre la vie un peu moins dégueulasse. De ne rien vous imposer, mais de vous proposer de regarder ailleurs que dans la direction indiquée, de soulever pour vous un coin du drap qui recouvre la beauté pour vous donner envie de la découvrir complètement sans violences. Mais la mise à nu n'est pas correcte vous dira-t-on et la beauté étant féminine (enfin le mot), il vaut mieux que selon eux elle reste un peu couverte.

Je me suis aperçu depuis longtemps que la liberté était aussi féminine, elles doivent bien s'entendre ces deux-là et Delacroix avait raison de la peindre la poitrine découverte sur les barricades. Je me souviens aussi qu'ils ont bouclé Louise Michèle, Rosa Luxembourg et Camille Claudel, la peur les rend cruellement stupides.

Que pouvons-nous faire sinon rien ?

Eh bien justement, rien de … ce l'on attend de nous. Il ne s'agit pas seulement de décorer le salon ou la chambre, il faut rompre les habitudes, déciller les regards, suggérer que, peut-être, vous pouvez regarder et aimer (pourquoi pas) sans vous demander si c'est permis ou si un jour ça va valoir un peu plus de sous que ce que vous avez payé. C'est beau d'écrire « Liberté » au fronton des édifices publics, ce serait mieux de la laisser se promener dans la rue.

Quand Hervé Lesieur m'a demandé si je voulais être présent dans son exposition et écrire quelques lignes, je me suis souvenu que je le trouvais déjà bien artiste quand il était élève à l'Ecole des Beaux Arts de Tourcoing et que de la rue de Menin à la caisse dans laquelle il voyagea c'était un joli coup de pied qu'il donnait dans la fourmilière. Depuis, nous passons notre temps chacun à notre façon, lui en retournant son jardin, moi en contemplant les dames et personne n'est vraiment satisfait, ce qui n'est pas une raison pour nous arrêter en si bon chemin. Vous pouvez toujours venir voir le résultat, on sera entre nous et avec un peu de chance ça vous donnera des idées !



Alexis Trousset, *Ma tête*, 2010 - Gravure sur plaque de zinc

DONNER À VOIR

UNE QUESTION DE « PRÉSENTATION »

par **Valérie Beccaert,** ***professeur d'arts plastiques, lycée Gambetta-Carnot, Arras***

Dans le cadre de la résidence d'Hervé Lesieur à L'être lieu, nous avons eu l'occasion de mener une expérience pédagogique avec une classe de terminale option facultative avec l'aide de Margaux Englet et Solène Lacombe, étudiantes en khâgne.

EN PRÉAMBULE

La question centrale, pour les élèves de terminale option facultative est **la présentation**.
Ils doivent concentrer leurs recherches et leurs créations autour de ce point : c'est au programme.

Qu'est-ce que cela implique ?

La remise en question de l'œuvre d'art traditionnelle au XX[e] siècle a ouvert de nouveaux questionnements et de nouvelles pratiques chez les artistes.

- ***L'intégration du réel dans l'œuvre***. À la suite du geste provocateur de Marcel Duchamp, qui expose des objets « tout faits » (ready-made), on ne représente plus seulement le monde mais on le présente.
- ***La mise en scène (scénographie)*** de l'œuvre dans l'espace à destination du spectateur. Les artistes pensent leur création en interaction avec le « regardeur » (terme inventé par Marcel Duchamp). Celui-ci a un rôle, intellectuel, sensible et même physique (se déplacer, déambuler, appuyer sur des touches…)
- ***La valorisation*** de l'œuvre par le cadre, le socle, le cartel, l'éclairage et sa relation au lieu d'exposition.

Les propositions artistiques contemporaines peuvent prendre alors des formes nouvelles.

© photo Philip Bernard

→ CAPUT MORTEM

HERVÉ LESIEUR, 2000-09
Bois, os, lentille de verre, flocage
200 X 200 X 200 cm

Cette sphère est à l'origine la mise en scène de la pièce de théâtre *« Les bras de la Vénus de Milo »* . La boule est creuse. On peut découvrir l'intérieur par l'intermédiaire d'une lentille de verre grossissante de trente centimètres de diamètre, placée dans une ouverture circulaire de la paroi. Elle a l'aspect d'un meuble étrange de laboratoire. Qui s'approche de la lunette, d'abord s'amuse du reflet de son visage qui vacille à la surface du verre au rythme inversé de ses mouvements de tête, comme Narcisse au bord du ruisseau. Par un procédé anamorphique de la lentille, l'image s'éloigne et se double d'une autre apparition, celle d'un crâne humain en suspension au centre de la boule. Alors, un instant, se superpose l'image du portrait et celle de la tête de mort. Cette rencontre fortuite crée un trouble de la perception ou de l'imagination, comme une image subliminale. Le spectateur pénètre à l'intérieur de sa propre boîte crânienne. Dans la sphère, il cherche à découvrir l'univers et se trouve face à lui-même. C'est le théâtre éternel de la destinée. Une sphère évoque imparablement l'idée de création et de l'œuf. De l'œuf naît la mort et du crâne une métaphore Shakespearienne de l'existence des êtres.

hervelesieur.com

LA RÉSIDENCE D'ARTISTE, LIENS ET RÉSONANCES

Nous avons décidé de solliciter les élèves de terminale option facultative, en les orientant vers un travail reliant les problématiques de cette année (autour de la question de la présentation) et **les enjeux plastiques soulevés par le travail d'Hervé Lesieur**.

Une présentation est faite en classe par les deux étudiantes. Un corpus d'œuvres d'Hervé Lesieur, est montré sous la forme d'une projection d'œuvres choisies et de commentaires mettant en lumière **l'importance du regard du spectateur** (par exemple la place des différentes approches pour « voir » son œuvre ***« Caput mortem »***)

LIEN AVEC UNE ŒUVRE DU MUSÉE

En déambulant dans les salles du musée d'Arras, nous nous arrêtons devant un objet d'art qui retient toute notre attention. En effet, ce qui nous est donné à voir est à la fois spectaculaire et mystérieux, cela nous intrigue. Spectaculaire, par sa forme, sa matière, ses ornements, ce chef d'œuvre d'orfèvrerie nous alerte l'œil. Cependant, nous ne voyons qu'une enveloppe, qui prend la forme de l'objet saint qu'elle contient mais nous le dissimule. C'est alors que nous cherchons à élucider le mystère. Notre curiosité nous pousse à lire le cartel et notre imagination reconstitue l'objet si précieux, qui a mérité cet ouvrage remarquable, protecteur du sacré.

La qualité et la richesse de ce reliquaire, la préciosité du langage utilisé pour le texte d'accompagnement (techniques : *nielles, filigranes, rinceaux* mais aussi dans la description de son histoire : *cierge miraculeux, relique enchâssée*) nous plongent dans un univers sacré et raffiné.

La pratique du culte des reliques, a donné lieu à un univers plastique riche et diversifié, il est d'ailleurs bien difficile de trouver un dénominateur formel commun aux reliquaires. Les reliques, selon leur importance peuvent être placées dans de simples médaillons ou dans des dispositifs de monstrations spectaculaires, mais l'intention reste la même : **la présentation d'un objet réel du quotidien, ici un cierge, pour en faire un objet d'art, ce qui rejoint étroitement les pratiques artistiques contemporaines** et les questionnements cités en préambule : l'intégration du réel, la mise en scène, la valorisation de l'œuvre par son exposition dans un espace muséal.

RELIQUAIRE DE LA SAINTE CHANDELLE
Artois, vers 1220-1240 et restauration vers 1860
Argent, argent doré, nielles, filigranes

Le 28 mai 1105, la Vierge, dans une apparition, remet un cierge miraculeux à la ville d'Arras afin de lutter contre le « mal des ardents », c'est à dire l'ergotisme. Un siècle et demi plus tard, la précieuse relique est enchâssée dans un reliquaire en argent suivant la forme de l'objet, orné de rinceaux en filigranes et de motifs figurés ou anthropomorphes réalisés suivant la technique du nielle. La richesse et l'extrême qualité de l'objet témoignent d'une donation de haut rang que l'on attribue à la princesse Mahaut de Portugal. Le reliquaire est acheté en 1797 par monsieur Grimbert, ancien mayeur, qui en fait don à Monseigneur de la Tour d'Auvergne, évêque du diocèse d'Arras, en 1803. La relique de la Sainte Chandelle est aujourd'hui encore l'objet de dévotions, notamment lors de la neuvaine qui se déroule chaque année entre l'Ascension et la Pentecôte.

Classé Monument Historique le 25 avril 1997
Dépot du musée diocésain d'Arras

EXPÉRIENCE PÉDAGOGIQUE AU LYCÉE

DONNER À VOIR

UNE QUESTION DE « PRÉSENTATION »

LA COMMANDE EST LANCÉE AUTOUR DE 3 AXES

PLAISIR / DÉSIR
MYTHE / FANTASTIQUE
SACRÉ / PROFANE

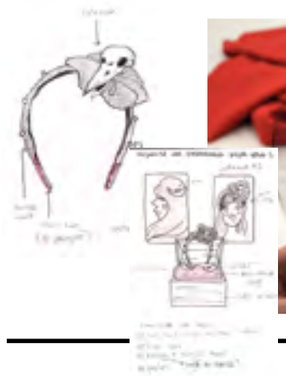
Il s'agit de construire avec ce groupe, un travail autour de ces quelques incitations fortes, en lien avec les œuvres de l'artiste en résidence et penser le rôle du spectateur en donnant à voir, lors de l'exposition, les réalisations proposées par les élèves.

Quelques croquis et photographies du travail en cours ainsi que des textes écrits pour éclairer leurs intentions vous sont présentés.

Antoine Peng

Ce travail est une vanité contemporaine.

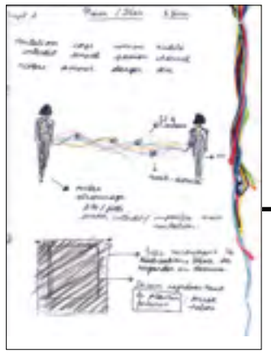
Référence : Jan Fabre, *Danse de l'Heure bleue*, 1988, stylo à bille, 164 x 235 cm.



Olivia Turpin

« Il est posé dans sa boîte, sur un coussin, mais aussi photographié et placardé au mur comme une affiche de publicité. Cette mise en situation pousse le spectateur à voir ces ossements, qui pour lui sont sans valeur, comme des objets luxueux ou sacrés. À la seconde où j'ai vu les vanités contemporaines d'Hervé Lesieur, je me suis sentie concernée par son travail. J'ai trouvé un écho entre ses œuvres et ma fascination pour matière morte, plus particulièrement des ossements. »

Référence : Yves Gastou, *Bagues d'enfer*, 1960



Candice Hoel

« Elles se trouveront cachées sous un tissu. Le spectateur est tenté par le désir de les découvrir. Peut-être sera t-il frustré de ne pas savoir ce qui est réellement représenté devant ses yeux. »

Références : Aziz + Cucher, *Interiors*, 1999-2000
Gustave Courbet, *L'Origine du monde*, 1866

Coralie Hannequin

« Le plaisir/désir, c'est quelque chose qui pour moi évoque l'amour mais aussi un espoir d'amour pas forcément réalisable.[...] Pour mettre en scène cela, j'ai joué sur l'effleurement des deux mains et pour que l'on ressente l'espoir, j'ai ajouté du lierre autour d'une main car c'est le symbole pour moi de l'espoir et de la fidélité. »

Référence : *Roméo et Juliette*, Shakespeare, 1597

Collin Dupuis & Justine Falkowski

Le fantastique est ce qui n'existe que dans l'imagination, ce qui rélève de l'inexplicable [...] La mort est-elle toujours révélatrice du manque d'une personne ? [...] Nous avons décidé de laisser libre choix au spectateur de virevolter autour de la sculpture, pour qu'il puisse la percevoir comme bon lui semble.

Références : Jason deCaires Taylor, *Museo atlantico*, 2016; Damian Hirst, *Trésors de l'épave de l'Incroyable*, 2017; Dimitri Tsykalov, série *Skull*, 2005-2008.

Emma Van Acker

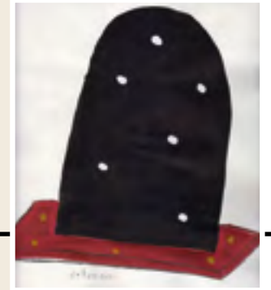
« Une femme est représentée assise au pied d'un arbre, elle semble paisible, ses yeux sont fermés, elle est en pleine méditation. On voudrait alors la prévenir, faire fuir cette ombre menaçante. »

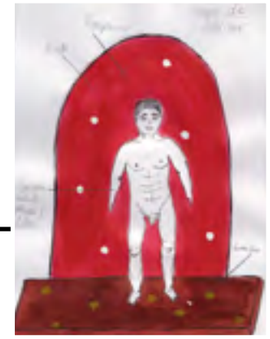
Références : Giuseppe Penone, *Alpes maritimes. Il poursuivra sa croissance sauf en ce point*, 1968

Lou Poli & Justine Rougegrez

« Pourquoi le voyeurisme viendrait-il toujours d'un homme envers une femme ? L'inverse ne serait-il pas envisageable ? Le but est que le spectateur curieux se place dans la position du voyeur de façon inconsciente. »

Référence : Gérard Schlosser, *Un certain temps*, 2001





Camille Behin

« Mon projet est abstrait, ce qui permet à chacun de reconnaître l'un de ses plaisirs. L'exposition de couleurs est la seule chose que vous verrez. »

Référence : Vassily Kandinsky, *Sans titre* (Première aquarelle abstraite), 1910
« vivre le spirituel dans les choses matérielles et abstraites »

Marie Debée

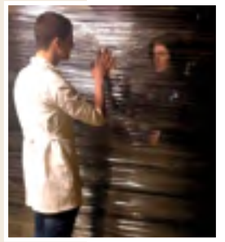
« J'ai voulu amener le spectateur à dépasser les apparences. [...] le specteur doit faire un effort et avoir la curiosité d'adopter un nouveau point de vue. »

Références : Hervé Lesieur, *Caput Mortem*, 2000-2009
Hans Holbein le Jeune, *Les Ambassadeurs*, 1533.

Antoine Mauger & Pierre Bouchind'homme

« Deux personnages anonymes se voient mais ne peuvent pas se toucher. Ils sont attirés mais séparés. Ils sont très proches et très éloignés en même temps. Qu'y a-t-il après la mort ? »

Références : *Ubik*, un livre de Philip K.Dick
The Others, un film réalisé par Alejandro Amenábar, 2001



EXPÉRIENCE PÉDAGOGIQUE AU COLLÈGE

"DES SAINTS ANIMÉS"

Proposition pédagogique en lien avec le socle commun de connaissances, de compétences et de culture.

par **Fabien Jovenet**, ***professeur d'arts plastiques, collège Gambetta-Carnot,***
Lolita Perazio et Ewan Godin, ***étudiants en hypokhâgne***

Pour le projet avec la classe de 3e nous avons voulu reprendre cette idée fondamentale qui, en somme, oriente notre collaboration avec l'artiste. **L'idée était donc de réinvestir les tableaux à thème religieux de la salle des Mays du musée des beaux-arts d'Arras et de proposer une relecture de ceux-ci ainsi que des vieux mythes désuets.** L'enjeu était donc de les réactiver, d'où le jeu de mot « *DES SAINTS ANIMÉS* » en imaginant un nouveau scénario, totalement émancipé du mythe…

Nous proposons donc aux élèves de réaliser une courte séquence vidéographique en ayant recours à des techniques simples d'animation : Pixilation, stop-motion, animation directe, papier découpé ou dessin… réalisable à l'aide d'un simple appareil photo numérique ou d'un téléphone portable…

L'objectif étant de donner une seconde vie aux œuvres exposées, de leur accorder une petite ***« re-création »***…

L'élève devant se réapproprier l'œuvre de son choix avec l'aide des outils numériques à sa disposition et en proposer une nouvelle version, un point de vue personnel et original… En veillant à dissocier le sacré du profane, en s'interrogeant explicitement sur ce qui constitue l'incontestable plasticité de ces œuvres monumentales : Echelle, formes, figures, couleurs, composition…

En se questionnant essentiellement sur l'anatomie de l'image…

« Se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées. »
Maurice Denis, Art et Critique, 1890

QUESTIONNEMENTS

Comment montrer que les œuvres qui ne s'accordent pas, ou plus, à notre époque sont tout de même propices à la relecture et à la réécriture, à la recréation et aux influences… ?

Peut-on s'affranchir du passé pour créer ?

Comment passer du sacré au profane… Par le détour, le détournement … ?

Est-on totalement libre de s'approprier les images ?

Comment, en passant de l'image fixe à l'image animée, créer des rencontres inédites, faire se télescoper nouvelles technologies de l'image et art du passé… ?

Comment explorer et expérimenter les possibilités de l'image fixe et/ou animée, modifier les rapports au temps et à l'espace ?

Lors de notre première rencontre avec la classe, nous avons donc présenté le projet en l'illustrant avec la projection d'extraits du film de Monty Python : ***Sacré Graal !***, sorti en 1975.

En effet dans ce film, le réalisateur Terry Gilliam réinvente des enluminures en respectant le style médiéval, puis il les anime de manière détournée pour en tirer des aspects comiques. Plusieurs élèves, lors de la première rencontre étaient un peu perplexes quant à la possibilité d'animer un tableau étant donné que la plupart ne maîtrisaient pas certains outils numériques.

La semaine suivante nous sommes allés visiter avec eux la salle des Mays du musée des Beaux Arts d'Arras présentant un panorama représentatif de la peinture religieuse des XVIIe et XVIIIe siècles.

La confrontation avec les œuvres a finalement rapidement inspiré les élèves ; certaines postures, personnages, détails ou situations les amusaient. Le fait de ne pas systématiquement connaître la scène biblique représentée leur ont permis de se les réapproprier et d'imaginer des saynètes. Il s'agissait parfois de simples plaisanteries entre eux, mais discutant avec eux, nous leur avons proposé de garder ces idées souvent intéressantes. Les élèves étaient invités à prendre des notes, produire des croquis commentés et annotés, des images photographiques des œuvres exposées, ils avaient là leur matière première…

Cependant il était aussi important pour les élèves de se restreindre à des actions simples et efficaces pour s'assurer de la faisabilité et de leur projet et de la clarté de leur propos.

Lors des séances suivantes, plusieurs idées sont devenues des scenarii concrets. Les élèves ont commencé leurs ébauches avec une liberté technique presque totale. Qu'elles soient traditionnelles, avec du découpage et des prises de photographies successives, ou alors numériques, sur des ordinateurs et des téléphones portables. Cette liberté semblait plaire aux élèves. Ils ont pu ainsi s'initier aux logiciels de montage et de retouche photo, à quelques principes de base de l'animation, dite en « stop-motion », ou encore une utilisation nouvelle, à la fois ludique, créative et pédagogique, de leur téléphone portable…

LE CONTEXTE « LA SALLE DES MAYS »

Au XVe siècle, la corporation des orfèvres parisiens faisait traditionnellement chaque année, au premier mai, un don à la Vierge en la cathédrale de Paris. En 1630, la corporation demanda à offrir chaque année un grand tableau illustrant un acte des apôtres. C'est là l'origine des Mays. Il y en eut soixante-seize de 1630 à 1707 (aucun en 1683 et 1684). Faute de place, on abandonna la coutume.

Durant la Révolution, la saisie des biens ecclésiastiques fut décidée à l'occasion de la séance de l'Assemblée du 2 Novembre 1789, les œuvres chrétiennes furent réquisitionnées pour être mises *« au service de la Nation »* les toiles dispersées et mises à l'écart …

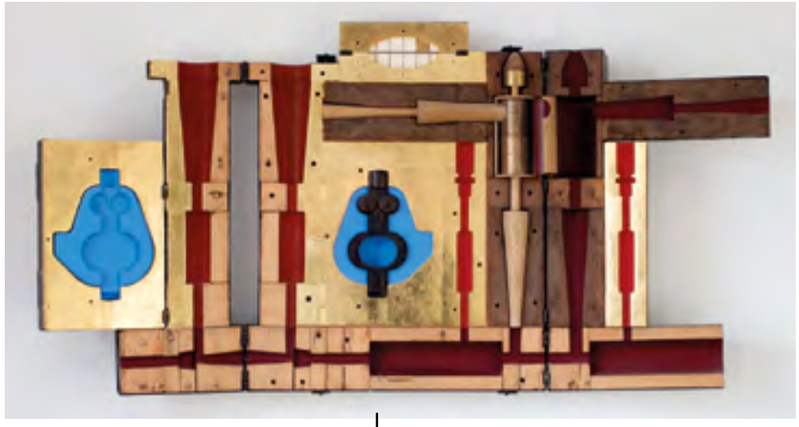
Aujourd'hui les Mays sont quasiment absents des manuels d'histoire de l'art moderne. Leurs compositions sont pour la plupart oubliées, perdues, hormis les plus célèbres exposées au musée du Louvre et au musée des Beaux-arts d'Arras…

Mirabeau, auteur du texte de l'Assemblée de 1789, s'était posé la question : *« Est-ce que ces peintures et ces sculptures, jusqu'alors principalement objets de culte, détachées de leur contexte religieux et dépouillées de leur caractère symbolique, vont pouvoir devenir des œuvres d'art ? »*

L'œuvre d'art au musée est clairement détachée de la religion, elle n'est plus un objet sacré, elle ne répond plus à sa mission première de contemplation et d'instruction évangélique, elle se porte vers une autre contemplation, d'ordre esthétique et culturel…

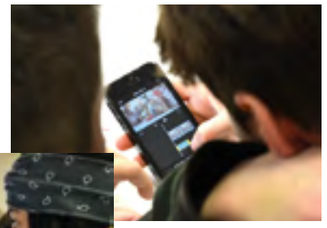
HERVÉ LESIEUR, ARTISTE EN RÉSIDENCE

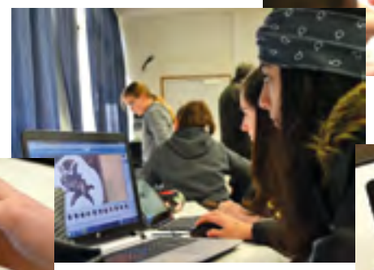
Parmi les œuvres d'Hervé Lesieur, plusieurs se rapportent à la mythologie biblique. Certaines s'y réfèrent explicitement, comme ***« Une Annonciation »***, un triptyque en bas-relief fait principalement de moules ou d'élément mécaniques d'anciennes machines textiles, et qui par sa symbolique, le bleu associé à la Vierge, la suggestion d'un corps féminin au ventre rond, la dorure aux feuilles d'or, rappelle cette mythologie. Seulement l'artiste dit vouloir s'amuser des éléments qui constituent cette mythologie. Il réalise cela en jouant sur les codes de l'iconographie chrétienne. Face à l'œuvre on produit une nouvelle lecture de thèmes récurrents dans l'histoire de l'art. Au-delà de l'annonciation classique, l'artiste instaure dans un acte religieux archétype un rapport peut-être plus érotique. En dépliant le triptyque il y a indéniablement une évocation de déshabillage de cette figure : la lecture est donc dans un entre-deux équivoque, entre le mystique et l'érotique, entre le sacré et le profane, entre l'hommage et le détournement.

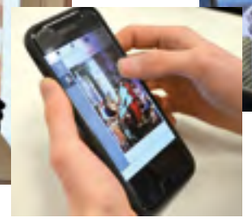


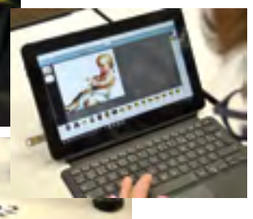
UNE ANNONCIATION
Hervé Lesieur, 2014
170 X 100 X 10 cm (ouvert)
Moules de prototype de fonderie, bois, acier, bronze, or

Proposition pédagogique en lien avec le socle commun de connaissances, de compétences et de culture.









PROGRAMMES D'ARTS PLASTIQUES DU CYCLE 3

La représentation plastique et les dispositifs de présentation.

La narration visuelle : les compositions plastiques, en deux et en trois dimensions, à des fins de récit ou de témoignage, l'organisation des images fixes et animées pour raconter.

RÉFÉRENCE AUX PROGRAMMES D'ARTS PLASTIQUES DU CYCLE 4

La représentation, images, réalité et fiction.

La narration visuelle : mouvement et temporalité suggérés ou réels, dispositif séquentiel et dimension temporelle, durée, vitesse, rythme, montage, découpage, ellipse…

DOMAINES DE FORMATION VISÉS

LES LANGAGES POUR PENSER ET COMMUNIQUER

L'élève réalise des représentations visuelles, plastiques et sonores et justifie ses choix plastiques et ses intentions.

LES MÉTHODES ET LES OUTILS POUR APPRENDRE

L'élève mobilise des compétences pour coopérer et réaliser son projet. Il travaille en équipe, partage des tâches, s'engage dans un dialogue constructif et accepte la critique.

L'élève organise son travail dans le temps imparti : il travaille par étapes. Il anticipe son film : il réalise un story-board, écrit un texte, prépare tous les éléments nécessaires à son projet.

LA FORMATION DE LA PERSONNE ET DU CITOYEN

L'élève est capable de respecter les règles fixées au début de la visite.

Il respecte ses camarades, le matériel prêté, les lieux et le contexte environnant.

L'élève est attentif à la portée de ses paroles et à la responsabilité de ses actions.

Il est aussi capable de transposer sa réflexion et de comprendre que toute vision est relative, que tout jugement est une question de contexte et d'échelle de valeurs socio-culturelles.

L'élève comprend que son projet est une proposition de sa propre vision des choses…

La proposition plastique doit respecter les croyances de chacun.

LES SYSTÈMES NATURELS ET LES SYSTÈMES TECHNIQUES

L'élève comprend que les nouvelles technologies ont modifié le rapport au monde, il est capable de choisir des moyens plastiques adaptés pour mettre en scène cette réalité dans son projet de création.

LES REPRÉSENTATIONS DU MONDE ET DE L'ACTIVITÉ HUMAINE

L'élève comprend que les œuvres constituent des représentations qui interrogent le monde dans lequel il vit.

Par le biais de son projet de création, l'élève comprend que sa pratique est régie par des règles, des démarches, des techniques.

L'élève mobilise son imagination et sa créativité.

RÉFÉRENCES

ARTS PLASTIQUES

ERRO considéré comme un des pionniers du mouvement de la Figuration Narrative. Son œuvre extrêmement prolifique est à la fois pop et baroque. Les inspirations anciennes, religieuses, historiques croisent celles de la société de consommation : publicité, bandes dessinées… en un flux d'images hallucinantes et démesurées…

ANDY WARHOL - ***The last supper*** (1986)
Andy Warhol utilise toutes ses capacités techniques dans le domaine de la sérigraphie et de l'acrylique pour décliner sa vision du tableau de Léonard de Vinci, de multiples manières.

WIM DELVOYE - ***Jesus Twisted*** (2006)
Image déformée du Christ en croix.
« Le corps suit la croix. C'est la croix qui m'intéresse, cette forme géométrique minimale, très présente dans l'art minimal du 20e siècle. Aujourd'hui, tout doit suivre cet art minimal. Le corps du Christ suit la torsion que je donne à la croix, il devient collatéral avec la forme de la croix : il s'agit d'une recherche géométrique. »

DAVID LACHAPELLE - ***Heaven to hell***, revisite la Piéta avec Kurt Cobain et Courtney Love…
David LaChapelle revendique l'influence de la peinture classique, notamment Jérôme Bosch ou encore Michel-Ange et Botticelli. Mêlant avec provocation le Sacré et le Profane…

COURT MÉTRAGE D'ANIMATION
« The Seven Deadly Sins » (trailer) by **Antoine Roegiers**, 2011, 18h30
from the drawings *« The Seven Deadly Sins »* by **Pieter Brueghe**l 1559
music: Antoine Marroncles 2011 (www.antoineroegiers.com)

CINÉMA

Monty Python and The Holy Grail – 1974
Séquences de « cut-out » animations réalisées par **Terry Gilliam** à partir d'enluminures et de textes médiévaux. Le texte et l'image du Moyen Âge arthurien sont directement intégrés au film, qu'ils structurent et éclairent par des parenthèses à la fois didactiques, burlesques et quelque peu irrévérencieuses … La tradition iconographique médiévale y est animée, bousculée et parfois mise à mal…

Loving Vincent - 2017
Long métrage de la réalisatrice polonaise Dorota Kobiela et du studio d'animation Breakthru Films. Œuvre entièrement animée à la peinture à l'huile à la manière du peintre Vincent Van Gogh en utilisant une méthode numérique de pointe : la technique PAWS, …
La technique PAWS (Painted Animation Work Station) consiste à projeter des scènes tournées avec des acteurs pour les faire peindre au pinceau sur toile par des peintres. Le film est ainsi converti en toile, l'image numérique est traduite en peinture.

SPECTACLES

Bosch Dreams - 2016
Bosch Dreams est une création de Samuel Tétreault, codirecteur artistique du collectif des 7 Doigts et de Martin Tulinius. Hommage à l'un des artistes les plus énigmatiques de l'histoire de l'art, Jérôme Bosch. Bosch Dreams se déroule sur fond de projections au réalisme magique où prennent vie êtres étranges et animaux fabuleux.

LE MYSTÈRE PLANE AU-DESSUS D'HERVÉ LESIEUR

PARODIANT LA CONFÉRENCE D'UN CRITIQUE D'ART SUR L'OEUVRE D'HERVÉ LESIEUR, SALOMÉ HERAULT-ARDOUIN, ÉTUDIANTE EN KHÂGNE, QUESTIONNE AVEC HUMOUR LES DISCOURS ARTISTIQUES SUR L'ART CONTEMPORAIN

Le 10 mars, je me rendis sur les conseils de mes amis à une conférence de ***l'éminent critique d'art Barthélémy Du Pont à Bignais****. Le résultat en fut tout à fait surprenant, ce qui m'incita à en faire le rapport. Nous prîmes place à 9h51, la conférence devant débuter d'ici une dizaine de minutes. À 10h30, alors que nous pensions que monsieur Du Pont ne viendrait finalement pas, nous le vîmes se diriger vers l'estrade. Il était petit et bedonnant, le crâne luisant. Il grimpa les marches et s'avança vers le micro :*

Hum, bonjour, excusez-moi… le train… problème…

Ce retard inopiné de la SNCF semblait avoir mis notre critique dans un état de panique et de désorientation palpable. ***Il étala ses feuilles de notes sur le petit présentoir de conférencier,*** *trop petit car deux trois feuilles volèrent jusqu'au sol. Il les ramassa confus. Il prit alors une grande inspiration et se lança dans sa conférence, essayant de ne pas bégayer :*

Le 17 mars 2018, l'artiste et scénographe Hervé Lesieur expose aux musée des Beaux-Arts de Arras et au lycée Gambetta-Carnot dans le cadre de l'association L'être Lieu. Comme le veut mon métier de, euh, critique d'art *(il se racla longuement la gorge)*, **je vous propose dans cette conférence un retour sur l'exposition ainsi que sur la carrière de cet artiste.**

Alors pourquoi aller voir Hervé Lesieur à Arras, alors qu'on pourrait aller voir une exposition de Joseph Benguigui, grand sculpteur minimaliste abstrait de pâte à sel à Lille ? C'est à cette question que je vais tenter de répondre dans cette conférence (pas sur Joseph Benguigui mais bien sur Hervé Lesieur).

Et bien tout d'abord parce qu'au delà de sculpter des os de moines morts, ce qui n'est pas visible tous les jours *(il haussa les sourcils, semblant prendre conscience de son sujet de conférence)*, il nous propose dans cette exposition une suite d'œuvres qui… comment dire… **chamboule notre rapport à la corporalité**, des ongles d'orteils jusqu'au bout des cheveux.

Par exemple, **brisant les codes de la représentation religieuse, Hervé Lesieur fait sculpter des Saints.** Alors, oui on a déjà vu des sculptures de Saints, à peu près dans toutes églises et musées des Beaux-Arts qui se respectent, mais là ! *(Emporté dans sa lancée, il agita les bras sur la scène, suant légèrement d'inspiration)* l'originalité c'est que ces Saints sont revisités par l'imaginaire des élèves de la résidence, et surtout ils bougent. On a là une véritable remise en question de la grâce divine qu'apporte la religion. Vous pouvez donc errer dans une pièce du musée, louper les sculptures qui sont partis se balader ailleurs, ou mieux, en croiser une, lui serrer la main et lui demander des nouvelles du Tout-Puissant. Je suis allé à la rencontre du conservateur du musée des Beaux-Arts de Yonville (Normandie), M. Jean-Eugène de Bon Bayonne, qui s'est révélé très intéressé par ce procédé artistique et conceptuel des sculptures de Saints qui évoluent dans le musée :

(Il mit en route le vidéo projecteur. Se dévoila un fond d'écran avec un chaton en gros plan fixant la caméra d'un œil mélancolique. Barthélémy Du Pont concentré, lança la vidéo mise sur le bureau pour l'occasion. Un vieil homme aux cheveux blancs et aux lunettes vieillottes apparut sur l'écran. Il avait quelques miettes sur le coin de la bouche, probablement pris au dépourvu.)

« Hum hum…*(de Bon Bayonne s'éclaircit la voix et rehaussa ses lunettes tentant de retrouver une contenance)* Oui en effet, je trouve l'idée de réappropriation des Saints, des codes donc de la Sainte Bible… Voilà je trouve que cette idée transcenderait un des projets d'expositions que j'ai, qui se nommerait… Voilà c'est une exclusivité entre nous comme disent les jeunes… Donc cette exposition qui se nommerait « un Relooking pour un nouveau Paradis ».

Voilà, et donc ces Saints qui se déplacent dans le musée je trouve que c'est d'une contemporanéité sans pareille, j'ai d'ailleurs un peu peur de disconvenir aux spectateurs de Yonville, qui pourrait être choqués de ce parti pris plutôt violent ! J'ai d'ailleurs appris qu'une des réalisatrices des sculptures voulait à l'origine faire un Christ féminin et là non ! Heureusement qu'elle ne l'a pas fait ça aurait été trop provocant pour mon exposition personnelle. Enfin voilà c'est encore à l'état de projet, j'attends la proposition d'Hervé et du musée d'Arras. »

(Du Pont coupa la vidéo et se remit à parler, ragaillardi par la technologie.)

Hervé Lesieur développe des rapports ironiques de manière similaire avec ce que l'on pourrait nommer de désir bourgeois, je pense ici à LA FEMME SERPENT : sur une cheminée est déposé un crâne humain au bout d'une colonne vertébrale en os et en métal. À la manière d'un bourgeois bien-pensant qui dépose sa belle horloge sur sa cheminée de marbre, la femme serpent rappelle le danger du désir comme c'est la cas lorsque l'on mange une bonne raclette mais que les calories en trop et le stockage du gras guettent. *(Il hocha la tête, convaincu, comme témoignant d'un lourd vécu personnel.)*

For the Love of God, Damien Hirst, 2007. Crâne, Diamant, Platine, Dent

Au lycée Gambetta-Carnot on peut voir une plate-forme suspendue au plafond qui joue avec les différents points de vue des spectateurs entre ce qui semble être digne d'être une œuvre d'art et ce qui relève du décor, de la mise en scène derrière l'œuvre. Sur la plateforme ce qui est désigné comme une œuvre est caché alors que les câbles sont mis en évidence sur le dessus. Cela m'évoque ce fameux fait divers du musée des beaux-arts de la ville de Balbouc qui avait des meubles dans les réserves en très mauvais état. N'ayant pas le budget pour les faire restaurer et ne voyant pas l'intérêt de conserver des armoires, ils les détruisirent. Avant de se rendre compte que ces meubles étaient en fait des meubles Ursule IX, d'une rareté plutôt grande. *(Il sembla perdu dans ses notes, souleva deux trois feuilles puis se reprit.)*

On peut aussi voir une autre plate-forme qui se questionne sur le thème du fantastique. Mais qu'est ce que le fantastique évoque chez nous, humbles spectateurs ? Mis à part un groupe de binoclards qui font des « jeux de rôle », enfin ils se déguisent et parlent en latin en jetant des dés je trouve cela inquiétant personnellement moi mais bon je m'égare…
(Du Pont regarda ses feuilles perplexe, et en jetta deux trois sur le sol puis but une longue gorgée de sa petite bouteille d'eau. Puis reprenant son souffle il se lança pour la suite qu'il nous avait concoctée. Il prit alors un air grave et concerné.)

Mais cependant il est important que le spectateur soit au courant de la scandaleuse polémique qu'il y a eut autour d'Hervé Lesieur il y a maintenant quelques années de cela. L'affaire fut nommée « les os de la discorde » c'est pour dire. Voyant que l'œuvre de M. Lesieur prenait de l'ampleur, un présumé ancien collègue des Beaux Arts de Hervé a alerté la presse à propos d'un vol d'idée. Ce professeur nommé Jean-Michel Michel (plasticien moins talentueux avouons-le) déclara en effet que pendant leurs années de travail commun, parla à Hervé d'un projet avec des os. Or il n'en avait pas à sa disposition. Voyant par la suite les œuvres d'Hervé avec ces os de moines morts, il cria au scandale, au plagiat, au voleur. Faute de preuves, des poursuites furent abandonnées.

Maintenant que cela est dit, nous pouvons nous interroger sur les projets à venir de cet artiste. Voici une interview du metteur en scène Piero-Jeff Kteur de la compagnie le Théâtre des Horaces qui semble intéressé pour une collaboration avec Hervé Lesieur :

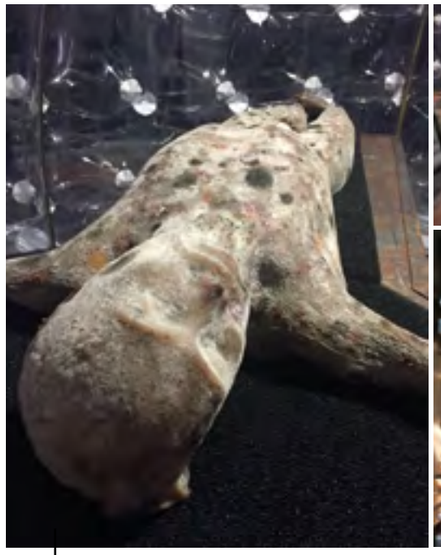
(Mais alors que Du Pont voulut lancer sa deuxième vidéo, trifouillant dans son ordinateur, surgit alors dans la salle de conférence un homme de grande taille, probablement dans la quarantaine, rugissant, mugissant et agitant les bras. Il était suivit de deux agents. Il était, hurlait-il, le véritable critique Barthélémy Du Pont et que l'homme présent sur scène n'était autre que sa Némésis, qui lui avait volé ses notes de conférences alors qu'il était parti au toilettes dans le train et qu'il l'avait d'ailleurs enfermé dans ces fameuses toilettes. Les policiers embarquèrent l'imposteur et nous n'eûmes même pas le droit à la fin de la conférence car le véritable Barthélémy Du Pont dut aller au commissariat déposer sa plainte. En sortant je me fis la réflexion que le mystère planait toujours autour d'Hervé Lesieur.)

ROBERTO CUOGHI
« L'ARTISTE QUI VOULAIT DISPARAÎTRE »

par **Zélie Leruste**
Étudiante en hypokhâgne

Artiste qui entretient une certaine méfiance vis-à-vis du monde de l'art et ne se déplace que très rarement pour ses vernissages, pas même lorsque le MoMA de New York lui consacre une exposition, Roberto Cuoghi explore les propriétés de transformation des matériaux et l'idée d'instabilité de l'identité dans cette transformation.

L'œuvre ***Imitazione di Cristo*** a été créée dans le cadre de la cinquante-septième Biennale de Venise et est exposée dans le pavillon italien. Ce pavillon est composé de trois œuvres, dont *Imitazione di Cristo* est la première. Nous pouvons la découper en trois espaces : en premier lieu, une machine, puis une pièce qui semble être un laboratoire de scientifique et plus précisément de création de corps du Christ. Le second espace est un couloir d'igloos transparents où sont stockés des corps du Christ surprenants par leur composition, leur matérialité. Dans le troisième espace nous trouvons un four, nous nous retrouvons alors dans une sorte de «salle des trophées » où de nombreux éléments de différents corps sont accrochés au mur. Les matériaux du corps sont amenés à évoluer durant les mois de l'exposition.



IMITATION DE JÉSUS-CHRIST
Roberto Cuoghi, Pavillon italien, Biennale de Venise, 2017

C'est une œuvre éclectique, inclassable, démesurée. L'artiste installe dans la tête du visiteur un certain doute, des pistes sans réelles solutions.

Roberto Cuoghi entretient un **rapport direct à la science**. Il se dit lui-même très intéressé par celle-ci ainsi que par la psychologie. Le fait qu'il utilise des moyens qui ne lui sont absolument pas familiers lui permet de n'avoir aucune contrainte. Son utilisation des matériaux organiques est également un lien direct avec la science. Dans son travail, il utilise différents réactifs : des médicaments, des vitamines, de la cire, du pop-corn. Ici, il utilise du polyuréthane, de la cire, de la résine. Son enquête sur les matériaux apparaît comme un élément clé de son travail. Ces matériaux ne sont pas choisis au hasard, ils sont amenés à évoluer tout au long de l'exposition. On retrouve dans cette œuvre et dans le temps cette notion d'ambivalence, d'imprévisible. Ces matériaux donnent du sens à l'œuvre : **Jésus est une figure de souffrance ici représentée en pleine décomposition**.

Cette œuvre entraîne également une réflexion sur le rapport de l'artiste et du spectateur à l'art. Cette entrée dans ce laboratoire place les spectateurs dans une position délicate, comme si nous étions les intrus, gênés d'être présents, dans un suspense constant. C'est un pavillon calme et silencieux, l'ambiance y est glaciale, notre rôle ambigu.

Cette exposition heurte également le spectateur tant au niveau visuel qu'au niveau de l'odorat. Les matériaux ont vieilli, pourri, laissant donc place à une odeur repoussante. C'est une provocation : **il y a une volonté de laisser le spectateur perdu**. Découle de tout cela l'idée d'instabilité de l'identité. Les matériaux qui évoluent sont en lien avec l'homme, qui n'a de cesse d'évoluer, ces deux processus sont imprévisibles, ce qui rend l'œuvre tout aussi vulnérable que l'est l'homme durant son évolution. Cuoghi utilise la science qui évolue également avec le temps. La seule chose qui pourrait apparaître au spectateur comme étant rassurante est cette figure du Christ familière à laquelle nous pouvons tous nous rattacher. Cependant, ici ce n'est pas une image rassurante, c'est une image d'horreur : face à elle, le spectateur est impuissant. Cuoghi donne accès à quelque chose de tabou. En Europe de nos jours nous n'avons plus accès à cette vision d'un corps en décomposition. C'est une mise en abyme pour le spectateur. L'artiste nous prouve que notre identité reste instable et ce après la mort ; la décomposition amène le changement, la métamorphose, l'hybridation.

LE PROJET THÉÂTRE - SOPHROLOGIE

par **Zélie Leruste, Julie Trinel et Solène Lacombe**
Étudiantes en hypokhâgne-khâgne

L'association l'être lieu met en contact de nouveaux publics avec l'art contemporain. Cette année, avec **Hervé Lesieur**, nous nous sommes aventurées vers un jeune public : un groupe d'enfants lillois âgés de 9 à 13 ans invités à faire cette expérience durant une semaine de février, en collaboration avec *« Moteur Art et Actions »* (association basée à Lille), dont font partie **Caroline Grémont** (sophrologue) et **Yves Noulez** (intervenant en théâtre).

En regard des œuvres d'Hervé, nous avions pour projet de lier théâtre et sophrologie dans leur rapport au corps, au cœur de l'univers de l'artiste. La pratique de l'expression corporelle s'appuiera sur l'œuvre ***Les Bras de la Vénus de Milo*** d'Hervé Lesieur où le rapport au corps est très important. En effet dans cette performance, les comédiens sont amenés à porter leur propre moulage et à se confronter à leur double sans réelle dissociation, ce qui représente une vision particulière du rapport à soi-même et à son corps.

Les enfants prendront connaissance de l'œuvre de l'artiste et nous tenterons de leur apprendre son fonctionnement, de même qu'ils nous apporteront leurs regards et leurs perceptions personnelles des œuvres et de ces thématiques.

Nous nous sommes intéressées à l'expression corporelle qui tend vers une autre expression : celle de nos sentiments, de nos émotions, de notre personnalité, par le biais de notre énergie, nos gestes ou nos mots.

Durant ce stage nous avons proposé aux enfants des ateliers (1h) pour les sensibiliser progressivement à la sophrologie :

Le premier exercice est un temps de mise en disponibilité avec un jeu de déambulation libre, comme une métaphore de cette évolution selon les différentes périodes de la vie, allant par exemple de l'équilibre précaire d'un nouveau-né au vacillement du vieillard.

Ensuite, nous les guiderons vers **un travail d'intériorisation** par des exercices de conscience du corps les yeux fermés, debout et en mouvement ; (exemple : une expérience de respiration, en s'imaginant que l'on porte un ballon, que l'on va finalement laisser s'envoler). En répétant cet exercice plusieurs fois l'individu prend un temps pour lui et prend connaissance de ses sensations corporelles.

À la fin de la séance, chaque enfant sera invité à **mettre des mots sur son expérience**, à prendre conscience de nouvelles sensations.

LES BRAS DE LA VÉNUS DE MILO, Hervé Lesieur
Performance théâtrale. 2002 - 2003

Cette pratique du corps peut ainsi être mise en relation avec les questionnements de l'artiste et avec ses œuvres d'une manière plus évidente. Le travail de relaxation permet une approche psycho-corporelle (prendre conscience par l'esprit de son corps). **Des ateliers d'expression corporelle (2h) succéderont à ces séances de sophrologie**. Ils permettront aux enfants qui participent d'affiner leur perception du corps et sa mise en adéquation avec leur ressenti.

Ces exercices d'expression corporelle proposeront :

De mobiliser l'imaginaire à partir de mots ou situations déclencheurs (ex : aujourd'hui mon corps je le sens coton, rêche comme du papier de verre, envahissant, capricieux...) afin de symboliser le corps, environné par des musiques variées.

Nous aborderons également le texte en lisant un ou deux extraits du *« Journal d'un corps »* de Daniel Pennac et en proposant aux enfants de rédiger en quelques phrases leur propre journal d'un corps, fictif ou réel.

Ensuite, les enfants choisiront, par exemple, des parties de leur corps qu'ils aiment, d'autres qu'ils détestent, ceux dont ils parlent avec fierté, ceux dont ils ne parlent pas, les surnoms qu'ils pourront donner à leurs genoux, leurs bras, leur ventre, etc....

Peu à peu, les comédiens/danseurs seront amenés à représenter leur corps en adéquation avec ce qu'ils ressentent et ils construiront une performance (dansée ? jouée ? un théâtre choral ?).

Une installation simple leur permettra d'évoluer par rapport à l'image vidéo de leur corps ou à l'image graphique de leur composition plastique qui sera projetée sur eux.

L'HISTOIRE DU Petit Hervé

par **Alessia Doutriaux, Elisa Dubois, Amélie Budzynowski et Sophie Cheval**
Étudiantes en khâgne

Il y a bien longtemps, en des temps aujourd'hui oubliés, l'univers était divisé en huit mondes.

Hervé Lesieur était l'un des habitants de la Terre. Surnommé le « Petit Hervé », il était reconnu à la fois pour être un artiste et un druide.

Un beau jour d'été, Petit Hervé entendit un drôle de bruit qui provenait du grenier : ***« Scratch-scratch ! »***

Il monta les escaliers à pas de loup, et ouvrit doucement la porte. Le son semblait émaner du fond de la pièce. Alors que le Petit Hervé s'approchait, le bruit s'intensifia. Il lui parut venir d'une ancienne malle. Prenant son courage à deux mains, il s'avança et, d'un geste brusque, souleva le couvercle.

Silence. Aucun bruit ! Le temps semblait s'être arrêté.

Au fond de la malle, un grimoire reposait. Petit Hervé s'en saisit et recula, mais le livre lui échappa des mains et tomba lourdement sur le plancher. Notre héros se pencha, le ramassa, et, curieux, lut à voix haute l'étrange texte qui se trouvait sous ses yeux. Peut-être n'aurait-il pas dû : le sol se mit à trembler et les vitres volèrent en éclats. Petit Hervé, pris de panique, lâcha le grimoire et courut se mettre à l'abri, mais le mal était fait. Le sol s'ouvrit sous ses pieds et il tomba dans le vide.

Sa chute vertigineuse fut tout à coup ralentie par un étrange phénomène et il atterrit dans un endroit inconnu. Ici aucun soleil, aucune fleur, aucune brise ; un millier de bougies scintillaient, au sol semblaient pousser d'étranges pierres aux mille et une couleurs, et une douce mélodie avait remplacé le bruissement des feuillages Cependant, cet endroit, si enchanteur soit-il, semblait inhabité, vide de toute vie et de toute chaleur humaine.

Petit Hervé marcha durant des heures avant de parvenir à un drôle de château. Il passa le pont levis, et déboucha sur une cour au centre de laquelle se tenait la plus belle œuvre d'art qu'il ait jamais vu : une sculpture représentant la plus magnifique des femmes.

Hypnotisé notre héros s'approcha jusqu'à pouvoir la toucher. Dans sa poitrine, son cœur battait. Son souffle était saccadé. Lentement il se pencha, et, incapable de résister à la tentation, déposa un tendre baiser sur ses lèvres. Aussitôt une gerbe d'étincelles jaillit de ce baiser, et se propagea dans tout le royaume. Surpris, Petit Hervé fit un bond en arrière.

C’est alors que la femme-statue ouvrit lentement ses paupières.
Elle posa son regard sur lui et lui dit :

- Bienvenue au Royaume de l’Au-delà, druide. En me donnant ce baiser tu nous as sauvés d’un sommeil éternel, nous t’en serons à jamais reconnaissants. Regarde autour de toi et vois ce royaume que tu as fait renaître.

Petit Hervé se retourna et découvrit avec stupéfaction des milliers de petits squelettes s’animer.

Tout à coup, une violente bourrasque de vent fit s’éteindre toutes les bougies et balaya quelques squelettes.

Une voix caverneuse se leva :

- Nous sommes les Saints. Il est interdit aux hommes de réveiller ce peuple. Nous te laissons sept jours pour réparer ton erreur, ou tu perdras peu à peu toute consistance, jusqu’à devenir squelette.

Pour déjouer la malédiction, les squelettes lui conseillèrent de se rendre auprès de la Grande Prophétesse, une magicienne vivant dans le monde Gambetta-Carnot, l’un des huit mondes, et qui possédait le pouvoir de guérison.

Pour se déplacer jusqu’à elle, Petit Hervé devait emprunter le Portail des mondes, gardé par Narcisse, leur gardien.

Mais Narcisse était joueur, il ne laissait passer que ceux qui répondaient correctement à son énigme, autrement dit personne. Il ne manqua pas de poser sa devinette à notre héros lorsqu’il le vit :

- Toute la beauté de l’univers repose en un socle, peux-tu m’en donner le nom ?

Petit Hervé réfléchit calmement, étudia l’homme qui lui faisait face, et répondit :

- Ô Narcisse tu es celui qui porte toute la beauté de l’univers en son sein.

La réponse était correcte. Surpris et furieux, Narcisse ne fit pas attention au Petit Hervé qui en profita pour plonger dans le Portail.

Il fut aspiré dans un tourbillon de lumière qui, s’arrêtant net, le fit chuter sur un sol mou.
Autour de lui des dunes de sable à perte de vue.
Petit Hervé dut alors traverser ce désert gouverné par la Femme-Serpent.

Cette ogresse n’hésitait pas à mettre dans sa marmite toute personne osant s’aventurer sur son territoire.

Petit Hervé n’était pas assez discret et l’ogresse, qui avait l’ouïe fine, finit par l’entendre et le capturer. Même emprisonné et sur le point de servir de plat de résistance Petit Hervé n’avait pas peur. L’ogresse était désemparée : la peur qu’elle suscitait d’ordinaire ajoutait à ses plats une saveur appétissante. Or, ce qui lui faisait face dégageait une épouvantable odeur de hardiesse qui lui coupait l’appétit. Dégoûtée, elle le relâcha.

Petit Hervé se mit à courir aussi vite que ses jambes devenues squelettes le lui permettaient. Après deux jours de course il arriva enfin devant l’immense muraille qui protégeait le royaume de la grande Prophétesse. Il longea l’interminable mur à la recherche d’un passage, lorsqu’il vit au loin trois pièces d’échecs.

Il s’approcha avec précaution. Voyant qu’elles ne semblaient pas avoir d’intentions belliqueuses, il leur proposa de jouer son jeu.

Les pièces d’échecs élaborèrent alors une stratégie pour franchir la muraille. La Reine fit monter Petit Hervé sur le Cavalier.

Celui-ci prit son élan, et sauta sur le Roi qui s’éleva pour les propulser au-delà de la muraille.

Il retomba aux pieds de la Grande Prophétesse qui l’attendait, ayant eu vent de ses diverses aventures.

Une fine pluie de poussière de fées tomba sur les épaules de notre héros. Celle-ci avait pour vertu de contrer toute malédiction.

Notre courageux héros était sauvé !

Cette aventure servit de leçon au Petit Hervé, désormais il ne s’approcherait plus jamais d’objets magiques.

Fin

M O R D R E

« Je ne vous quitterai plus jamais, plus jamais je ne vous quitterai, je serai toujours avec vous, partout toujours, je suis là, je suis la nouvelle viande. »

Ce texte a été créé en 2010 pour une performance avec Hervé Lesieur, Aurélien Penard et Alexis Trousset lors d'une exposition d'Hervé Lesieur Aux Ateliers 2 à Villeneuve d'Ascq

Moi je voudrais te mordre j'aimerais bien te mordre j'aimerais bien te mordre te manger. J'ai l'impression que tu as bon goût, tu sais ! Te manger ce serait pas mal, je pourrais te manger, est-ce que je vais te manger, c'est ça la question aujourd'hui qui se pose, là maintenant, tu es avec moi ?

T'as faim aussi, tu veux qu'on se mange, tu veux te manger, tu veux me manger, tu veux me manger, t'as faim mais jusqu'où t'as faim, t'es capable de mordre mais t'es capable de manger quoi exactement ?

Une seule fois, tu veux manger quoi exactement, c'est la viande, ma viande, mordre ? Tu veux manger la viande, hein !

C'est bon la viande, manger la viande, ça a du goût, c'est bien saignant, c'est le sang, c'est du sang, le sang de la viande, du sang ça coule, la bouche pleine de sang, c'est l'odeur du sang, du sang, c'est de la viande avec du jus de sang, c'est que du sang qui sent, c'est ça que tu veux, c'est manger, c'est manger la viande, c'est ça que tu veux, c'est la viande, tu cherches la viande des viandes, toutes les viandes, avec du sang, tu ne vis plus que pour la viande, c'est ce qui te ramène toujours au même endroit-là dans les rayons, tu veux la viande, ce n'est que la viande, du groupe des viandes, la viande, c'est ce qui te ramène toujours aux mêmes endroits, de la viande numérotée, tu veux la viande là, tu cherches la viande, ce que tu veux ce n'est que la viande, la viande que tu veux, tu renifles, narines écartées, ta langue se gonfle, ce n'est que la viande, tu veux la viande, tu cherches la viande, et elle est là la viande, elle est déjà là, elle est devant toi !

Tu regardes vers le haut, tu vois la viande, vers le bas, tu vois la viande partout, la viande, on est cerné de viande, partout c'est la viande ! C'est la viande-fun. Là, c'est comme emballé, c'est comme emballé, la viande, elle est comme emballée, la viande, tu sais qu'on emballe la viande, là c'est la remballe, on peut faire de la remballe, là, est-ce que t'es une remballe, tu le sais toi ?!

T'es qu'une remballe, t'es issu de la remballisation, t'as peut-être été remballisé, hein la viande ! T'es pas au courant, la viande ça se remballe !

C'est la remballe, quand c'est plus bon, on remballe, t'es peut-être un remballé, t'as peut-être plus d'intérêt pour personne ! T'es peut-être fini comme viande, vieille viande ! Moi, je suis une jeune viande, moi !

Je suis la viande de l'avenir, la viande de demain, la nouvelle viande, c'est bon la nouvelle viande, tu sais c'est bon, la nouvelle viande, je l'aime ma viande !

Je suis une viande qui fait le 100 mètres en 10 secondes. Moi, je fais le 100 mètres, je suis une viande qui fait le 100 mètres, en 10 secondes le 100 mètres la viande elle fait ! Avec moi la viande c'est 10 secondes parce que c'est ma viande, ma viande elle est incroyable, elle est incroyable ma viande ! J'aime ma viande elle est nouvelle !

C'est la meilleure viande, elle fait le 100 mètres, elle est incroyable, tu veux manger ma viande, tiens je te donne un bout de viande, je te donne ma viande, elle est bonne ma viande, tu verras elle est très bonne ma viande, même sans sauce elle est bonne, sans sauce avec, elle est bonne, une sauce à la viande, une bonne sauce à viande, c'est de la viande dans de la viande, c'est ça la nouvelle viande, c'est la, c'est la viande, c'est la viande, c'est la viande dans la viande, ce n'est que de la viande, de la viande !

C'est une sorte de viande, une viande olympique, je suis la viande à coupe, la viande à coupe, la viande olympique c'est moi ! C'est la viande olympique, je suis une viande olympique. Mais tout le monde, mais, mais tout le monde veut manger de la viande, la viande manger la viande, t'as pas compris, c'est ça que tout le monde veut, la vie c'est la viande à mordre.

T'as rien compris, tout le monde veut mordre, c'est mordre, mais avant de mordre comme ça, en donnant une impression de facilité, il faut travailler, travailler à mordre !

Il faut te rectifier la gueule ! Il faut correctement, il faut d'abord correctement, il faut correctement apprendre à mordre mais d'abord rectifie-toi ! Pour mordre il faut bien rectifier sa bouche pour mordre, pas trop mordre, mordre juste dans la viande ! Bien la couper, la déchiqueter, la broyer, pour mieux la digérer, la viande à digérer, bien broyer, il faut la digérer, c'est la digestion, la grande digestion, la digestion monde !

Il faut tout digérer, absolument tout, de toute façon, on est entouré de tas de viande, c'est ça le problème t'es pas au courant, non mais on t'a pas mis au courant, non mais c'est pas possible, t'es vraiment pas au courant, tu vas devoir manger de la viande toute ta vie, il faut mordre, mordre la vie !

La viande à mordre avec la bouche rectifiée, toute ta vie manger, t'es condamné toute ta vie à manger tout le monde tu manges de la viande comme les autres, toute ta vie t'es obligé de manger de la viande, mange la viande, tu te tais maintenant tu manges ta viande ! Mange, tu vas la manger ta viande, ta viande, tu prends ta main, tu la mets dans ta bouche et tu mords, tu prends ta main, tu la mets dans ta bouche et tu mords, tu te tais la viande, t'es obligé de manger ta viande maintenant, c'est fini, manger ta viande, maintenant il faut manger ta viande, tu te tais ! Mange ta viande, ça suffit maintenant tu te tais, tu vas la manger ta viande, allez avale, tu te tais !

Tu prends ta main, tu la mets dans ta bouche et tu mords ta viande, maintenant ta viande, mordre ! T'as besoin de ta langue aussi, y a pas que la bouche, il y a aussi la langue juste derrière les dents, ce qu'il faut que tu saches c'est la langue là à l'intérieur de la bouche, langue se retourne, elle place la viande dans les dents, la langue place la proie-viande, la viande séductrice, celle qui te séduit, la viande séduisante, et bien la langue il faut la tourner, il faut retourner, il faut goûter, avec ta langue la proie-viande, tu peux tester avec ta langue et tu peux mordre aussi ta langue, la mordre, la manger, l'avaler, c'est très bon la langue, c'est bon l'autocannibalisation, la mordre, la finir, la manger la langue !

Il faut mordre, il faut absolument mordre tout mordre, absolument tout mordre, il faut absolument que tu arrives à tout mordre, il faut que tu prennes parti pour la morsure, décide de mordre, tout mordre c'est l'idée de mordre en permanence, tout ce que tu vois doit être mordu, tu dois tout mordre, mordre absolument tout !

Tu dois tout avaler, absolument, tout est à avaler, absolument tout, tout doit disparaître dans la bouche, t'es un trou noir, t'es comme un trou noir, tu vis comme un trou noir de viande, moi je suis un trou noir, je suis un trou noir, j'avale, je mange et j'absorbe sans cesse, je digère, je mords, je n'arrête pas de mordre et je me mords moi-même, je n'arrête pas de me mordre, je suis trop bon, je trouve que ma viande a bon goût !

Ma chair est bonne, la chair est bonne, tu veux goûter ! Je suis bon, l'homme est bon, je suis bon, tu veux goûter, je suis bon, l'homme est bon, je suis bon, mange-moi, tu dois me manger, tu dois me la manger, la langue, elle est bonne ma langue, mange-là, tu me la manges ma langue, il faut absolument que tu manges ma langue, maintenant j'ai décidé de tout manger, il faut tout manger la viande, c'est la décision et on l'a prise à ma place, dès le départ, tu dois tout manger, il y a des images, c'est bon aussi les images, tu dois mordre dans l'image, tu dois avaler le texte, tu mords l'image rose dans le catalogue avec la fille dedans tu sais il faut mordre cette image-là, avec une jeune fille là, il y a une jeune fille toute rose dans l'image là, tu dois la mordre cette image, tu dois mordre le rose, tu ne vas plus que manger des images maintenant, tu oublies tout, il n'y a plus d'histoires, c'est fini l'histoire maintenant tu mords les jeunes filles, il faut les mordre, tu vas là-dessus là sur la machine, là il y a des images à mordre, tu les mords, tu n'es plus qu'un cannibal, tu cannibalises l'image rose qui bouge, ça bouge comme une pompe à vent, le rose ! Tu déchiquettes l'image rose dans ta bouche ça rentre dans ta tête tu salives, il faut pas arrêter de regarder des images, il faut saliver, les filles toutes roses, c'est salivant dans ta bouche avec ta langue.

Il faut mordre avec sa gueule avec toute sa gueule, il faut mordre avec toute sa gueule vers l'avant.

Oh oui, oh oui, je suis le corps contemporain, oh oui, oh oui, j'y suis arrivé, ça y est je suis nouveau, je suis actuel, l'enveloppe contemporaine, le corps contemporain, en moi contemporain, je suis l'enveloppe actuelle, je suis totalement l'enveloppe nouvelle, quelque chose s'est passé est entré en moi, je suis maintenant d'aujourd'hui, je suis d'aujourd'hui moi, je suis actuel, je suis nouveau, je suis aujourd'hui moi!, quelque chose en moi est entré en moi qui fait que je suis contemporain et je suis toujours entièrement actuel, je suis « in », je ne sais pas..... avant j'étais affreux, je n'étais pas là, c'était quelqu'un d'autre, maintenant je suis contemporain, je suis nouveau, j'ai toujours du nouveau en moi, c'est extraordinaire, c'est magnifique, je comprends tout, je comprends la forme, la forme, c'est la forme, ce n'est que la forme, il n'y a que la forme nouvelle, c'est la forme nouvelle, c'est en moi la forme nouvelle, elle est entrée la forme nouvelle, elle est rentrée, c'est en moi, c'est la forme contemporaine, je suis la forme, je suis devenu « in », je hais les « outsiders », les outsiders sont horribles, ils ont les cheveux gras, je les déteste, je suis devenu « le nouveau », un « néo », totalement « le nouveau », le nouveau c'est merveilleux, je suis toujours totalement nouveau, je suis toujours totalement d'actualité, je suis l'information, je suis le véhicule de l'information, je rentre dans l'information, l'info est avec moi, je suis l'information, je répète l'information, c'est extraordinaire, je suis le corps contemporain, le corps contemporain c'est la forme, ce n'est que la forme que la forme, ce n'est que la forme, et je suis la forme, que la forme, je ne suis que la forme, je ne serai plus que la forme, que la forme, la forme, la forme, que la forme de la forme, je suis dans la forme, que la forme et la forme est en moi car je suis contemporain d'actualité permanente, je m'actualise, ça y est, je suis connu, je suis reconnu, je peux marcher dans la rue, on me reconnaît, je suis dans le magazine, je suis contemporain, je suis totalement contemporain, je m'actualise en permanence, je suis de plus en plus actuel, je suis contemporain, je représente le réseau, je suis le réseau, je fonctionne en réseaux, je me réseaumatise, je me rhizomatise, je me résumatise totalement, je suis un diagramme rhizomatique, je suis un réseau rhizomatique, je suis complétement actuel et un réseau, je suis dans un réseau, je suis dans le bon réseau, je vais transformer mon réseau, je veux pas les autres, les autres, les autres sont pas dans le réseau, ils sont en dehors du réseau, je suis dans le réseau, je domine tout le monde, je suis plus fort que les autres, je suis la « néo-viande », « la nouvelle », les autres sont des idiots, ils ont pas compris la forme, ils sont à côté, ils ont pas compris la forme, ils pensent qu'il y a du sens, il n'y a plus de sens, il n'y a plus de sens, ce n'est que la forme, ce n'est que la forme, c'est le corps contemporain, je suis actuel, je vis mon corps actuel, je mange mon corps contemporain, je me baise contemporain, je vis contemporain, je dors contemporain, je consomme contemporain, je marche contemporain, c'est aceptuel et déceptif, je suis déceptuel, je suis dans le déceptif, c'est déceptif, c'est aride, c'est déceptif, je suis le corps qui convoque le vide, c'est que la forme du vide, la forme vide-dure, c'est du dur, c'est dur mais c'est mou quand même, car la machine mâche mon machin !

Alexis Trousset

Chevaux poudrés, 1981
Bernard Guerbadot
Cibachrome sur caisson lumineux.
Collection privée

La photographie installée sur un caisson lumineux figure le détail du visage d'un cheval mort, au corps recouvert de sable blanc, de pigments et de fards issus de l'industrie cosmétique. Ce geste artistique s'apparente à un rite chamanique, cathartique. Il ne reste aujourd'hui que des témoignages photographiques, saisissants, de cette intense expérience qui s'inscrit dans un important travail de recherche sur les os d'animaux ayant donné lieu à des relevés quasi médicaux, des commentaires et des dessins.

l'être lieu
ARTS CONTEMPORAINS ARRAS
association l'être lieu - 21 Bd Carnot
CITE SCOLAIRE GAMBETTA-CARNOT