

« Réconciliation »

Mémoire de création

Eve WODA

Sommaire

Introduction	3
1. Séparation entre intériorité et extériorité ?	4
1.1. <i>Le voyage intérieur : l'expérience de l'intériorité du corps révèle les paradoxes.....</i>	4
1.2. <i>Les lieux métaphores de mon corps spirituel</i>	5
1.3. <i>Des gestes pour prendre conscience de mon corps spirituel</i>	6
1.4. <i>Révéler l'invisible de l'intériorité.....</i>	6
1.5. <i>Le corps et le monde : l'extériorité est le reflet de notre intériorité</i>	7
1.6. <i>Entre intériorité et extériorité : l'expérience de l'inconnu en nous</i>	9
2. Corps et espace, quelles résonances ?.....	13
2.1. <i>Représenter l'empiètement : être à la fois sujet percevant et objet perçu.....</i>	13
2.2. <i>Révéler l'invisible de l'empiètement par des actions intuitives</i>	14
2.3. <i>Intériorité et espace : une matière commune ?.....</i>	17
2.4. <i>Fusion du corps et de l'espace : des propriétés matérielles communes</i>	18
2.5. <i>Entre corps sujet et corps objet, entre espace subjectif et espace objectif : l'expérience de l'étranger en nous</i>	19
3. Matérialiser l'immatériel ?	23
3.1. <i>Contempler ou voir avec l'œil de l'âme</i>	23
3.2. <i>L'expérience de la vision</i>	24
3.3. <i>Entre matérialité et immatérialité de l'image</i>	25
3.4. <i>Temporalité et expérience de la conscience</i>	27
3.5. <i>Matérialiser le mouvement de la conscience.....</i>	30
3.6. <i>Entre ciel et terre : une troisième voie est-elle possible ?.....</i>	33
Conclusion	36
Bibliographie	37

Introduction

« Réconciliation » est une vidéo de 3'34 que j'ai réalisée en janvier 2014. Mon travail se base sur le postulat phénoménologique merleau-pontien suivant : l'invisible transparait dans le visible lorsque je le vois. Ainsi, la vision et l'image en tant que réflexion sur le visible et l'acte de voir prennent ici une place centrale.

A travers cette vidéo, j'ai souhaité révéler l'invisible, un invisible vécu, expérimenté dans mon quotidien - et plus particulièrement à travers la sophrologie - que je nomme : « un voyage intérieur ». Cette expérience sensible de l'intériorité s'est révélée très vite être une expérience des paradoxes de l'homme par l'ouverture d'un dialogue intérieur entre mon corps et mon esprit, entre visible et invisible, mené par l'acte de « voir ». Agissant par la métaphore, le contraste et la composition, j'ai souhaité exprimer cette interaction entre le voyant et le visible.

Aussi les questions induites sont-elles : peut-on matérialiser par l'image vidéo une expérience sensible de l'intériorité ? « Expérience » est entendue comme un contact naïf avec le monde. Quel lien peut-on trouver entre intériorité et vision ? Sommes-nous condamnés à être dans un rapport duel à nous-même ou existe-t-il une autre possibilité ?

Tout au long de mon écrit, je tisserai des liens avec les productions artistiques et littéraires des artistes et auteurs qui m'ont marquées et/ou qui me permettent d'inscrire mon propos dans un champ plus vaste. La première partie sera consacrée à la remise en cause du paradoxe entre intériorité et extériorité, la seconde entre objet perçu et sujet percevant et la troisième entre matérialité et immatérialité. L'ensemble de ces réflexions nous amènera à reconsidérer l'importance de notre perception - et de l'acte de « voir » en particulier - pour la connaissance de soi et du monde, et pour un mode non duel d'existence et de pensée.

1. Séparation entre intériorité et extériorité ?

Dans cette première partie, il s'agit d'exprimer la manière dont ma vidéo révèle l'invisible de mon intériorité en relation avec l'acte de vision (tant du point de vue du spectateur que du mien), le tout matérialisé par l'image vidéo. Toutefois, il s'agit également d'interroger la remise en cause d'une séparation entre intériorité et extériorité engendrée par l'interaction entre le voyant et le visible. L'extériorité peut-elle être le reflet de notre intériorité ?

1.1. Le voyage intérieur : l'expérience de l'intériorité du corps révèle les paradoxes

Je considère ma vidéo « Réconciliation » comme le témoignage d'un voyage intérieur, ce que je nomme également une expérience de l'intériorité. Cela n'est pas le fait d'un hasard. En effet, l'année dernière j'ai démarré la pratique de la sophrologie. Cette discipline, outre l'équilibre qu'elle m'apporte quotidiennement, m'a rapidement permis « d'alimenter » mon travail de création. En effet, la sophrologie m'a ouverte à l'expérience de mon intériorité. Cette influence de la méditation est un élément important que l'on retrouve chez certains artistes. L'artiste Bill Viola a parfois besoin de se mettre dans un état particulier pour accomplir son travail en testant, par exemple, les limites de son corps. La méditation est également motrice chez Marina Abramovic ; elle en tire des enseignements.

Pour ma part, cette expérience enrichissante de méditation active me permet, à chaque séance, d'aboutir à ce constat : elle remet en cause les paradoxes qui fondent notre condition humaine (entre intériorité et extériorité, sujet et objet, corps et esprit). En effet, à force de pratiquer la sophrologie, et en fonction des différents exercices, j'ai découvert que je pouvais atteindre un sentiment d'unité, d'harmonie avec mon environnement, avec le monde. J'ai fait le constat paradoxal que je pouvais me sentir reliée au monde en voyageant au plus profond de moi-même. J'y ai trouvé une forme d'apaisement. Mon intérêt pour les approches philosophiques qui prônent un mode non duel d'existence et de pensée m'avait

amené à lire dans le passé le livre de Merleau-Ponty « L'œil et l'esprit ». J'ai repris sa lecture et ai souhaité l'explorer à nouveau.

Il se trouve que phénoménologie et sophrologie sont intimement liées. Le Professeur Caycedo, fondateur de la sophrologie, s'est inspiré de la phénoménologie d'Husserl pour mettre à jour cette discipline. Il définit d'ailleurs cette discipline comme une « phénoménologie existentielle » et une « science de la conscience ». Je suis sensible à ces deux références du fait qu'elles n'opposent pas le corps à l'esprit. La phénoménologie qui pense l'être au monde à partir de la perception est une philosophie accordant une place centrale au corps et prônant un retour aux choses mêmes. Elle tente l'essai d'une description de notre expérience - terme entendu comme un contact naïf avec le monde - dans un état primitif aux choses. En relisant « L'œil et l'esprit », j'ai été très marquée par les explications données par l'auteur sur « l'acte de voir ». Pour l'auteur, « voir » remet également en cause les paradoxes de notre existence. Le lien entre sophrologie et phénoménologie s'est alors fait naturellement ; mon travail de « réconciliation » avec l'extérieur a commencé ainsi.

1.2. Les lieux métaphores de mon corps spirituel

Les deux lieux que j'ai choisi de filmer sont : une pièce (ma chambre) et un coin de nature (arbres et rivières). Ces deux espaces archétypaux (maison, paysage) font référence à l'histoire de la peinture et à une mémoire artistique commune par laquelle je suis marquée. Ils ouvrent sur un imaginaire riche de symboles et d'allusions à certains mythes.

Je vais d'abord commencer par évoquer le symbole de la « maison ». Elle me sert à la fois de décor, de scène, de fond pour mes actions filmées, mais je l'utilise aussi comme métaphore du corps de la femme. L'été dernier, l'œuvre de Louise Bourgeois présentée dans le cadre de l'exposition « Les Papesses » à Avignon m'a fascinée ; j'ai longuement contemplé sa « Femme maison » de 1947, une encre sur papier. Le thème de la « femme-maison » m'est resté, cette idée du corps comme contenant. L'utilisation de « ma maison » m'est alors apparue évidente, « mon chez-moi » comme métaphore de mon propre corps, comme contenant de mon intériorité. Pour la seconde vidéo, j'ai choisi un extérieur, un paysage

naturel vierge renvoyant l'extérieur au naturel. Le paysage est ici utilisé comme métaphore de ma chair spirituelle, comme matière de mon intériorité. Ces deux lieux sont donc la métaphore de mon corps spirituel, le premier étant la peau et le second la chair.

1.3. Des gestes pour prendre conscience de mon corps spirituel

Les gestes que je réalise sur cette vidéo (mouvements de tracés, caresses, prises de repères avec les mains et les pieds) me permettent de prendre conscience des deux dimensions de mon corps évoquées auparavant. Dans la vidéo du haut, je « dessine » les contours de mon corps, son enveloppe intérieure ; dans la vidéo du bas, « j'explore » ma chair, mon monde intérieur. Dans ce contexte, le schéma corporel de mon intériorité apparaît progressivement et prend alors vie.

1.4. Révéler l'invisible de l'intériorité

A mon sens, la notion d'intériorité peut être abordée sur trois niveaux : spirituel, psychique et biologique. Cette notion renvoie à un dedans, à quelque chose de contenu, invisible ou caché. Dans cette vidéo, j'ai souhaité rendre visible ce que nous ne pouvons voir, ce que renferme notre corps, ce qui n'a pas d'existence matérielle comme nos pensées, notre inconscient ou notre imaginaire. Les gestes que je réalise avec mes pieds et mes mains permettent de « donner à voir » une expérience sensible, mais rendent également visible cette dimension « d'intériorité » de mon corps. Les gestes de tracés que je suis et que l'on suit du regard permettent d'associer le cheminement du regard au cheminement de ma pensée tant du point de vue du spectateur que du point de vue de l'acteur. Comme autant de projections possibles dans l'espace, mes gestes projettent ma pensée hors de moi. J'utilise ainsi le langage du corps pour révéler l'intérieur, mais c'est surtout par l'acte de vision que mon intériorité est révélée.

Le son a également son importance. Dans cette vidéo, on peut entendre des sons sous-marins (bulles ou encore respiration avec des bouteilles de plongée), ils évoquent un « dedans » du corps, une intériorité.

1.5. Le corps et le monde : l'extériorité est le reflet de notre intériorité

Cette prise de conscience de mon corps spirituel passe, dans un premier temps, par l'ouverture d'un dialogue entre mon intériorité (mon corps spirituel) et l'extériorité (le monde). L'acte de vision, entrelacs de visions et de mouvements, engage alors un dialogue : mes actions me mettent dans cette situation : je regarde et je montre, je dessine cette pièce et ce paysage. Aussi puis-je me référer à la pensée de Merleau-Ponty : pour cet auteur, il existe un « chiasme » entre le corps et le monde du fait que notre corps et le monde sont tous deux visibles « [...] *le rapport de l'homme au monde : glissant de la « vision » du corps au « monde visible » auquel mon corps appartient.* »¹, duplicité du corps et du monde qu'il nomme « empiètement ».

Le « Chiasme » signifie l'identité dans la différence de termes traditionnellement opposés. Cette notion apparaît complexe ; des paradoxes en découlent. Comment est-il possible d'expliquer l'identité dans la différence de mon corps et du monde ? Ne perdant pas de vue que la perception se situe au cœur de cette pensée, je me suis interrogée à propos de l'existence d'un chiasme entre intériorité du corps et extériorité du monde. Une vidéo peut-elle exprimer ce chiasme ? Dans mon travail, je me suis donc réappropriée cette notion de chiasme en l'interprétant à ma manière.

Ma vidéo est composée de deux vidéos superposées. Dans la vidéo du haut, on y voit évoluer un corps féminin (mon corps), ou seulement des parties, dans un espace intérieur (pièce) ; dans la vidéo du bas, on retrouve le même corps dans un espace extérieur (arbres et rivière). Ce type de composition est idéal pour ouvrir un dialogue entre deux espaces. Dans la vidéo « Time Smoking a picture » de Thierry Kuntzel, Anne-Marie Duguet nous explique que la présence d'un rectangle électronique au centre de l'image d'un intérieur

¹ Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, dossier par Lambert Dousson et lecture d'image par Christian Hubert-Rodier, éditions Gallimard, 1964 pour le texte, 2006 pour la lecture d'image et le dossier, p. 89.

d'appartement, permet d'ouvrir un dialogue du même ordre : « *Tout se joue sur deux niveaux, entre l'intérieur et l'extérieur de ce petit cadre, entre le dedans de cet appartement et le dehors du ciel [...]* ». ²

Le paysage naturel vierge renvoie l'extérieur au naturel, espace mouvant, aléatoire dans lequel les formes sont souples et ouvertes et s'oppose à l'artificiel, au construit représentés par la pièce. De prime abord, ces deux espaces sont opposés au niveau visuel ; ils le sont également au niveau conceptuel. Pour autant, l'image du bas est pensée comme le reflet de celle du haut telle la réflexion dans l'eau ou dans un miroir : l'extérieur a donc le statut de reflet de notre intériorité. Les deux vidéos ne sont pas tout à fait identiques. Aussi le reflet est-il la plupart du temps en décalage avec ce qu'il est supposé refléter. Nous retrouvons ce principe dans « Echolalia » de Thierry Kuntzel où une figure féminine est redoublée par son reflet. Anne-Marie Duguet nous explique : « [...] *ce n'est là qu'illusion de l'identique. Le même est à la fois repris et soumis à des variations subtiles selon un mode de composition musical, inspiré du sérialisme.* » ³

Le reflet dans ma vidéo est justement là pour dire « l'identité dans la différence » de l'intériorité et de l'extériorité, termes que tout oppose et tend à séparer. De cette manière, tout ce qui est opposé entre la vidéo du haut et celle du bas (le lieu, les couleurs, les formes, les textures, les positions du corps) fonctionne comme s'il était identique, tout en gardant sa singularité, sa différence. Dans quelques rares plans, le reflet est conforme afin de dire et souligner l'unité. Dans d'autres plans, la vidéo du bas vient en haut, et vise et versa, afin d'exprimer l'aspect « réversible » de l'intériorité et de l'extériorité.

Pour ce travail, j'ai été influencée par la vidéo de Bill Viola : « The reflecting pool ». A travers ce travail, l'artiste nous explique : « *Je suggère aussi que les événements de ce monde sont illusoire ou éphémères, puisqu'ils ne sont visibles que comme reflets sur la surface de l'eau. La réalité n'est jamais perçue directement [...]* ». ⁴ Pour ma part, cet aspect indirect de la perception renvoie au « filtre » du sujet. En effet, comme nous le confirme Merleau-Ponty, « *La vision a « son imaginaire », qui brouille les frontières de l'intérieur et de*

² Thierry Kuntzel – Bill Viola / *Deux éternités proches*, Le Fresnoy, 2010, p. 54.

³ Anne-Marie Duguet, *Déjouer l'image*, Editions Jacqueline Chambon, 2002, p. 70.

⁴ Thierry Kuntzel – Bill Viola / *Deux éternités proches*, op. cit., p. 36.

l'extérieur. »⁵ Ainsi, « voir » ne peut être dissocié « d'être » : ce que nous voyons est aussi ce que nous sommes. La séparation, la différence et l'opposition entre intériorité et extériorité sont donc ici remises en question. Ainsi, il y a similitude dans la différence du corps et du monde - tout comme la peau et la chair - comme des parties appartenant au même ensemble.

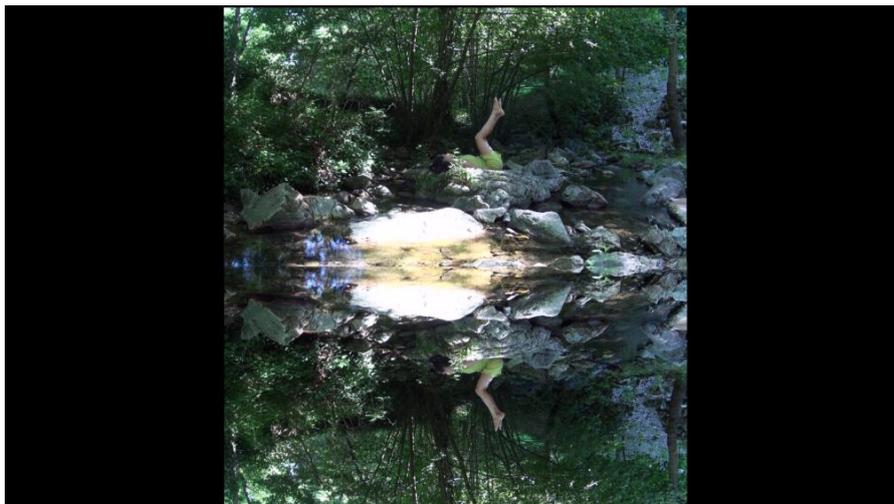
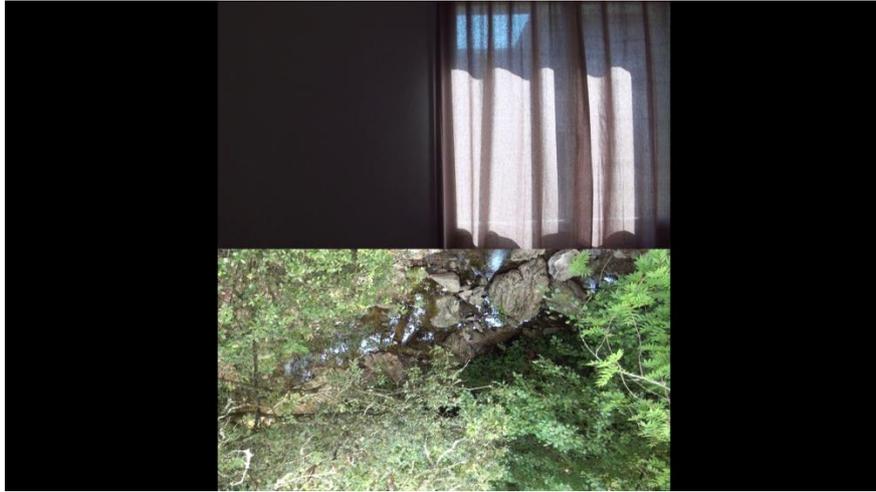
1.6. Entre intériorité et extériorité : l'expérience de l'inconnu en nous

Comme nous venons de le voir, l'acte de vision, incarné par le corps propre et subjectif remet en cause la séparation entre intériorité et extériorité. Il ouvre un dialogue teinté d'imaginaire entre le corps et le monde et, métaphoriquement, entre mon enveloppe corporelle et ma chair spirituelle. La vision et l'image acquièrent ici une dimension subjective, imaginaire, voire psychologique.

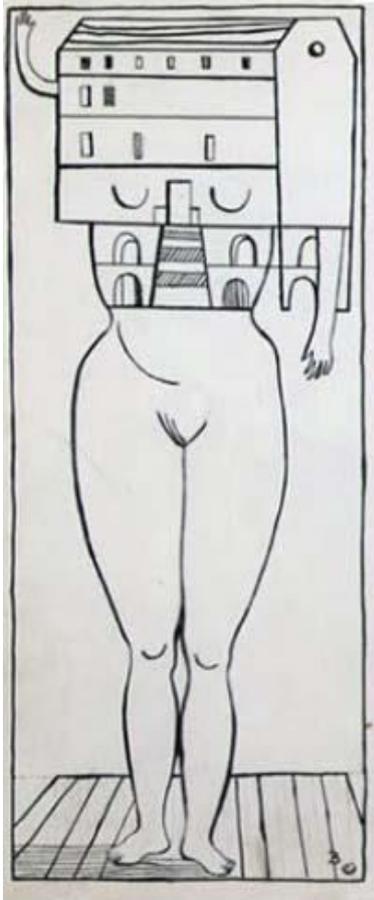
Par les choix plastiques, la dimension symbolique et la métaphore, l'extérieur devient l'image de mon monde intérieur. Cependant, l'extérieur garde tout de même sa dimension d'extériorité par sa capacité à ouvrir sur l'inconnu. En effet, le paysage peut faire allusion à une « jungle de l'inconscient » ou encore renvoyer à l'idée de « l'immensité intime »⁶ à laquelle fait référence l'écrivain Jim Harrison. Un lien s'effectue aussi avec un autoportrait de Magritte : « L'heureux donateur », peinture à l'huile réalisée en 1966 dans laquelle un paysage est inscrit dans la silhouette de son corps. Ainsi, l'expérience de l'intériorité devient une expérience de l'altérité, de la part d'inconnu en nous. Un espace d'entre-deux est ouvert, entre intériorité de notre corps et extériorité de cet inconnu.

⁵ Maurice Merleau-Ponty, dossier par Lambert Dousson et lecture d'image par Christian Hubert-Rodier, op. cit., p. 122.

⁶ *De la littérature en Amérique : Jim Harrison*, Les nouveaux chemins de la connaissance, France culture, émission du 11/09/2013.



Extraits de la vidéo



Louise Bourgeois, « Femme maison »,
encre sur papier, 1947.



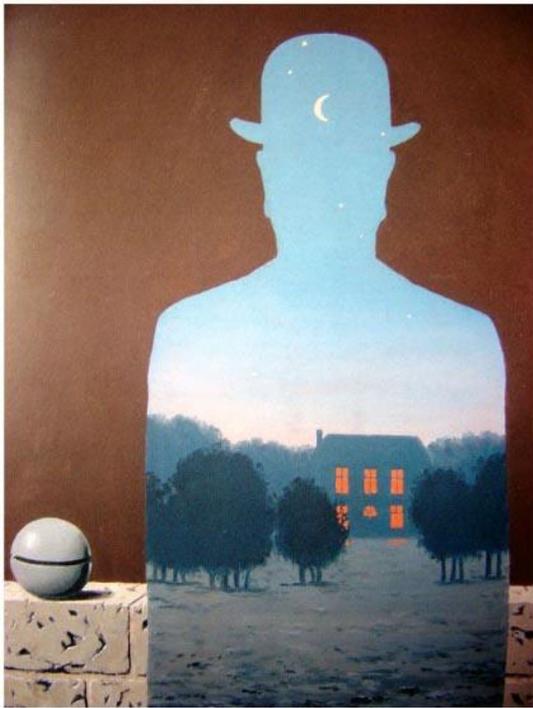
Thierry Kuntzel, « Echolalia »,
couleur, musique Jean-Yves Bosseur, 32', 1980.



Bill Viola « The reflecting pool », vidéo couleur,
son mono., 7', 1977-1979.



Thierry Kuntzel, "Time smoking a picture", vidéo
couleur, muet, 38', 1980.



René Magritte, « L'heureux donateur »,
huile sur toile, 1966.



Frida Kahlo « Ce que je vis dans l'eau »,
huile sur toile, 1938.



Arnaud Minkinen , "Hite Utah", photographie,
1997.



Philippe Ramette, « Balcon II (Hong-Kong) »,
photographie couleur, 2001.

2. Corps et espace, quelles résonances ?

Dans cette seconde partie, il s'agit d'exprimer la manière dont ma vidéo révèle la dimension immatérielle de l'espace. L'espace est alors envisagé comme matière de notre intériorité, indissociable du corps en action, à mi-chemin entre espace objectif et espace subjectif. Cet espace construit par celui qui voit se situe à mi-chemin entre corps objet et corps sujet. Nous verrons que le rapport de l'homme à lui-même et à l'espace est double : nous sommes à la fois sujet percevant et objet perçu. Corps objet/corps sujet, espace subjectif/espace objectif peuvent-ils fusionner ? L'espace peut-il être considéré comme un second corps ?

2.1. Représenter l'empiètement : être à la fois sujet percevant et objet perçu

Comme nous l'avons vu plus haut, le chiasme du corps et du monde, tous deux visibles, engendre un empiètement lié à notre perception : je vois mon corps dans le monde visible auquel mon corps appartient, je remets en cause l'opposition entre objet et sujet, car je suis à la fois un sujet percevant et objet perçu (mon corps est lui-même visible et spatial). Mon approche du corps et de l'espace est en correspondance avec cette pensée. Ma perception de l'espace est en fait indissociable de mon corps : « *Loin que mon corps ne soit pour moi qu'un fragment de l'espace, il n'y aurait pas d'espace si je n'avais pas de corps.* »⁷ nous dit Merleau-Ponty.

Dans cette vidéo cohabitent deux sortes de plans : ceux où je tiens la caméra et ceux où la caméra est sur un pied. En fait, j'alterne entre un point de vue depuis mon corps (la caméra remplace l'œil) et un point de vue extérieur à mon corps. Ce changement régulier est là pour parler de cette alternance du corps, à la fois objet perçu et sujet percevant. Mon corps est ainsi montré sous des angles inattendus et la plupart du temps fragmenté, incomplet comme peut l'être notre vision. Cet aspect rompt avec le point de vue unique

⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945, p.119.

imposé par la perspective qui place l'homme devant le monde et non dans le monde. Ces points de vue subjectifs rappellent que l'auteur des plans est l'artiste comme nous l'explique Paul Ardenne : « *La raison de cette interminable mise en question (du corps dans l'art) réside dans la position même de l'artiste, sa double station perpétuelle à l'intérieur de soi (j'habite mon corps) autant qu'à l'extérieur (je me représente habitant ce corps qui est le mien).* »⁸

Ces cadrages utilisés par des artistes comme Arnaud Minkinen dans certaines photographies ou Frida Kahlo dans « Ce que je vis dans l'eau » parlent de cet empiètement et soulèvent le paradoxe du corps à la fois objet et sujet : « *Réflexion d'un corps, le mien, qui se rapporte à soi-même tout en se séparant de soi-même : la présence est dédoublement, la possession dépossession, l'expérience du même, l'expérience de l'autre, et l'accès de soi à soi à la fois passage et distance de soi à soi* »⁹ nous dit Merleau-Ponty. Le dialogue entre un corps objet qui est lui-même espace (en référence à l'espace du corps propre) et un corps sujet qui construit l'espace grâce à son cerveau et à sa perception (espace perçu : cérébré et subjectif), s'opère d'abord par les cadrages et les points de vue choisis.

2.2. Révéler l'invisible de l'empiètement par des actions intuitives

Cette sous-partie a trait à mon processus de création, processus fortement lié aux pratiques de la danse contemporaine (et en particulier de l'improvisation) et de la performance. Avant d'être à l'image, le dialogue entre mon corps et ces deux lieux a été vécu lors de ce que j'appelle des « performances pour la caméra ». Mes actions m'ont en effet permis de ressentir le chiasme du corps et du monde ainsi que son empiètement. Dans la première partie, il s'agissait d'aborder la relation plus métaphorique, imaginaire à l'espace ; dans cette deuxième partie, l'approche est davantage liée au mouvement et au corps, à une mise en action de l'espace.

Mon travail de création est, dans un premier temps, très intuitif. J'ouvre des dialogues avec les lieux - en créant des « évènements » - dans lesquels je réalise mes actions. L'action

⁸Paul Ardenne, *L'image corps*, Editions du regard, 2010, p. 490.

⁹ Maurice Merleau-Ponty, dossier par Lambert Dousson et lecture d'image par Christian Hubert-Rodier, op. cit., p. 91.

ou l'expérience est donc mon point de départ. Ces actions vécues s'inscrivent donc dans le réel. Les actes simples (tracer une ligne avec le doigt, caresser l'espace ou marcher dans le vide) me sont d'abord inspirés par le lieu dans un rapport intime à celui-ci à l'instar d'un artiste travaillant « In situ ».

Dans une analyse à propos du danseur Boris Charmatz, Paule Gioffredi nous explique que celui-ci met en œuvre un chiasme par l'acte d'improvisation. Aussi, en explorant une situation, donne-t-il à voir et à éprouver « un contact naïf » avec le monde au travers d'une expérience sensible où tous ses sens, notamment moteurs, sont à l'œuvre. Par exemple, lors d'une improvisation avec Archie Shepp en 2006, il parcourt de long en large le fond de la scène, passe derrière les piliers, pousse le piano, le soulève, joue avec ses pieds, les bras maintenus dans le dos. Si mes actions sont liées au sens de la vue, chez Boris Charmatz, il en est tout autrement. Tous les autres sens, et plus particulièrement le touché, entrent ici en jeu. Par conséquent, le corps du danseur en mouvement est à la fois voyant et visible, touchant et touché, sentant et senti, entendant et entendu.

L'improvisation rend possible la manifestation de cet empiètement en créant un « évènement ». Cet acte singulier et unique lui permet alors de s'inscrire dans la situation (le tout, le général) tout en la rendant sensible : « *Il manifeste et accomplit un ancrage de l'évènement dans le tout.* »¹⁰ Cette « situation », ce « tout » peuvent être rattachés à l'expérience de l'altérité, exprimée précédemment, comme l'exploration d'un tout qui nous échappe.

Mes actions sont performatives car chacune est unique et renferme une part d'improvisation. J'ai pu expérimenter l'improvisation lors de stages en danse contemporaine. Dans un article sur « Qu'est-ce que la performance ? » rédigé pour le site internet du Centre Pompidou, il nous est expliqué : « *Elle requiert des techniques affinées, notamment dans les registres perceptifs et relationnels, l'improvisation devant développer un sens aigu de l'écoute, une capacité de connexions, et finalement d'élaboration d'une composition instantanée.* »¹¹ La part que j'accorde au hasard est fondamentale : c'est par le

¹⁰ Paule Gioffredi, Prendre du champ pour s'y inscrire. L'improvisation publique chez Boris Charmatz, revue La part de l'œil, numéro 24, 2009, p. 64.

¹¹ *Qu'est-ce que la performance ?*, Dossiers pédagogiques spectacles vivants et arts visuels, centrepompidou.fr.

« lâcher prise » dans l'action que le dialogue entre le lieu et moi s'instaure. Il est exact que je ne savais pas exactement ce que j'allais faire de mes premières captations de performances.

Ce mode de relation au monde est peut-être comparable avec la méthode phénoménologique pour laquelle est requise, d'après Merleau-Ponty, une « naïveté subjective du penseur ». Je fais également le parallèle avec la notion de « bricolage » telle que nous l'explique Claude Lévi-Strauss dans son livre « La pensée sauvage ». J'aime, de ce fait, encren mon travail dans le réel et aime ce qui va naître de ce dialogue. En ce sens, pour appuyer et démontrer que les « primitifs » mettent également en œuvre une démarche scientifique, Lévi-Strauss compare la pensée mythique au « bricolage » (au sens noble du terme : le bricolage comme l'expression d'une science dite « première ou primitive »). Le « bricolage » est la capacité de l'homme à faire du « nouveau avec de l'ancien » et à engager un dialogue avec le réel, la nature, la matière, ses outils, etc. Le projet du bricoleur « *sera inévitablement décalé par rapport à l'intention initiale, effet que les surréalistes ont nommé avec bonheur « hasard objectif ».* [...] *la poésie du bricolage lui vient aussi, et surtout, de ce qu'il ne se borne pas à accomplir ou exécuter ; il parle non seulement avec les choses [...], mais aussi au moyen des choses [...]. Sans jamais remplir son projet, le bricoleur y met toujours quelque chose de soi.* »¹² Il existe alors une poésie issue d'un compromis, d'un arrangement avec le réel, entre ce qui existe et ce que l'on peut accomplir ensemble, sans idée préconçue.

L'empiètement entre le corps et le monde est ainsi révélé par des actions intuitives et situées. Ces actions sont liées à l'acte de vision : elles désignent le lieu, et au-delà, l'espace du lieu. Dans la première partie, nous avons vu que les lieux étaient la métaphore de mon corps spirituel dans lesquels je menais une expérience de l'intériorité. Ainsi les lieux, l'espace de ces lieux peuvent être considérés comme un véritable second corps que j'explore par mes actions. Le monde peut alors être envisagé comme un véritable prolongement de mon corps.

¹² Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Plon, 1962, p. 35.

2.3. Intériorité et espace : une matière commune ?

Si les lieux sont la métaphore de mon corps spirituel, enveloppe corporelle et chair, l'espace de ces lieux l'est tout autant. Le cadre de l'image a donc toute son importance puisqu'il représente les limites de mon corps spirituel et en est la condition d'apparition : « *Le cadre est la condition d'apparition d'un corps qui s'invente et se raconte sans cesse.* »¹³ d'après Françoise Parfait. Dans mon travail, « *Le cadre tient lieu de scène* »¹⁴ en délimitant l'espace de mes actions. En ce sens, je peux ainsi parler de ce travail également comme d'une « chorégraphie pour la caméra ». Mon travail est, de ce fait, à rapprocher de la danse, de son exploration des données physiques de l'espace et de son jeu avec les limites de la scène. Dans les vidéos de Chantal Michel ou de John Wood et Paul Harrisson, le corps, par des actions décalées, déstabilise notre regard et notre rapport à l'espace. Françoise Parfait nous explique : « *Les années 1990 voient éclore des vidéos d'artistes mettant en jeu un corps proche d'un corps chorégraphique, évoluant dans un espace spécifique défini par le cadre. Qu'il s'agisse de personnes « du réel » jouant un rôle dans un dispositif cadré comme c'est le cas pour « Drunk » de Gillian Wearing [...] ou bien d'artistes-acteurs comme Chantal Michel ou John Wood et Paul Harrisson [...], tous ces corps explorent, mesurent, se heurtent et se battent avec un espace qui détermine absolument leurs mouvements et leur imaginaire.* »¹⁵

En effet, dans cette vidéo, mon corps me sert à rendre sensible l'espace. Les gestes que j'entreprends permettent de rendre attentif aux données de l'espace : à ses limites, bords (murs), au vide (air, lumière), à sa matière (marcher dans le vide, nager dans le vide), à son volume (pièce), à sa tridimensionnalité (axes diagonaux, perspective), à sa légèreté (envol du corps), gravité (corps allongé, corps qui tombe), son étendue (doigt dirigé vers le ciel), sa transparence, son immatérialité, son invisibilité (tracés dans le vide). Le « monde » est ainsi réorganisé en fonction de mon corps, révélant les données de mon corps spirituel comme des données spatiales et immatérielles. Le corps spirituel prend alors des allures de corps propre (un corps qui est lui-même spatial) mais également de corps subjectif. En quelque sorte, intériorité et espace possèdent les mêmes propriétés.

¹³ Françoise Parfait, *Vidéo : un art contemporain*, Editions du Regard, 2001, p. 199.

¹⁴ *Ibid.*, p. 195.

¹⁵ Françoise Parfait, *op. cit.*, p.198.

2.4. Fusion du corps et de l'espace : des propriétés matérielles communes

L'espace, ce « matériau immatériel », est difficile à définir. Il peut être qualifié : d'étendue, de transparent, d'insaisissable, d'air, de léger, de vide... Par opposition, le corps serait : le plein, le visible, le limité, la matière, le lourd. Corps et espace n'auraient à priori rien en commun. Pourtant, nous avons vu que l'un peut prendre les propriétés de l'autre et inversement. Il s'agit donc de s'intéresser désormais à l'image de cette fusion.

En dehors de l'influence de la danse, ce travail est fondé sur une conception géométrique de l'espace. Il est influencé par la peinture abstraite et plus particulièrement par le constructivisme russe. Le lien n'est peut-être pas évident dans un premier temps, mais j'ai repris l'idée que l'artiste est un « constructeur ». L'artiste, l'homme, construit sa propre perception de l'espace tout comme son identité, sa vie, ses œuvres. Dans mon travail, je conçois mon corps comme une architecture, une construction, voire une machine (aspect mécanique). Cette idée du corps-architecture apparaît chez Philippe Découflé qui compare le corps du danseur à une architecture en mouvement. Ainsi, j'utilise mon corps comme un matériau réel dans l'espace réel.

La géométrie de mon corps, du corps humain m'intéresse pour son aspect plastique et graphique, mais également pour la possibilité d'inscrire mon corps dans les rets de l'espace. Nous pouvons ici effectuer le lien avec le travail de Klaus Rinke. Mon corps propre peut alors « fusionner » avec l'espace et devenir le prolongement de celui-ci (ou inversement). C'est un effet que l'on peut observer également chez Arnaud Minkinen. L'association des deux vidéos crée un dialogue formel inattendu, parfois abstrait (comme les choses de l'esprit) : de nouvelles formes géométriques se créent, de nouveaux angles, de nouvelles parallèles. Les parties de corps font écho formellement à l'environnement, si bien que les deux se rejoignent.

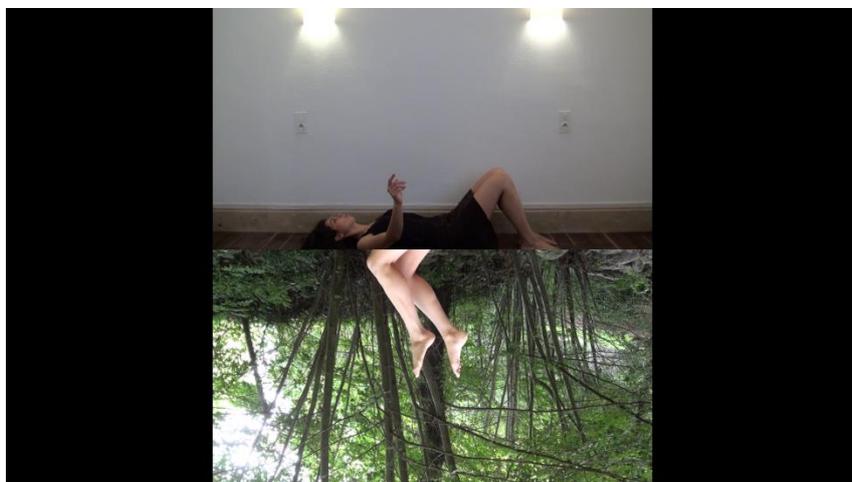
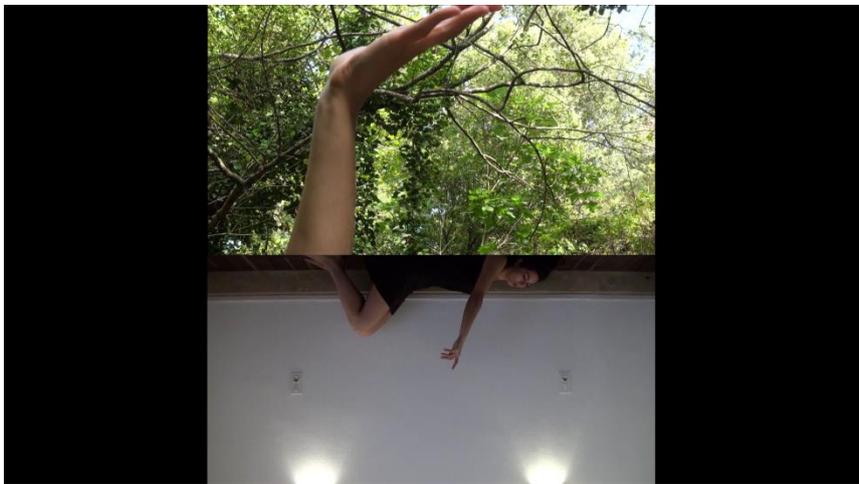
J'ai aussi choisi de morceler mon corps dans cette vidéo. La plupart du temps se sont des fragments de corps que nous voyons, en référence à l'empiètement et à la vision. Mais fragmenter le corps me permet également de l'ouvrir, de lui donner une dimension spatiale éclatée, étendue. Le prolongement du corps par les deux écrans, corps prolongé par le paysage (et inversement) font du corps et de l'espace la même matière. Le corps devient

alors léger, insaisissable, paysage, vide, air, lumière... L'espace est quant à lui humanisé : il a des jambes ou bien des bras ! Le corps peut ainsi devenir espace et l'espace peut devenir corps grâce à leurs propriétés communes (dimension matérielle).

2.5. Entre corps sujet et corps objet, entre espace subjectif et espace objectif : l'expérience de l'étranger en nous

Le chiasme du corps et du monde remet en cause la séparation entre objet et sujet ; et par extension, entre le corps (objet/sujet) et l'espace (objet/sujet). Ce travail de vidéo cherche à faire prendre conscience de ce rapport double au corps et à l'espace. Notre vision revêt alors une dimension spatiale et tangible mais également spirituelle par les données immatérielles de l'espace (invisible, transparent). Des données, qui nous l'avons vu, sont utilisées pour matérialiser notre intériorité. L'espace est ici considéré comme un second corps par la métaphore, mais aussi du fait que l'espace (tout comme notre corps) est à la fois perçu (subjectif) et existe aussi en dehors de notre visibilité (dimension objective). La possible fusion du corps et de l'espace, grâce à leurs dimensions matérielles et immatérielles communes, révèle leur double nature.

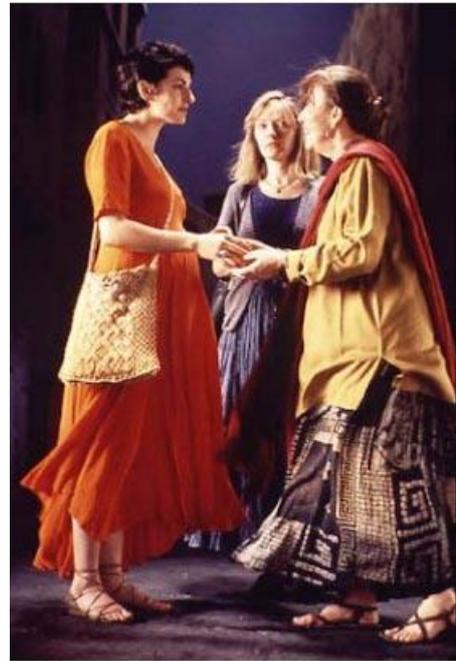
Un espace d'entre-deux s'ouvre alors grâce à l'empiètement : un espace dans lequel dialogue notre corps-sujet avec notre corps-objet, ainsi que l'espace subjectif avec l'espace objectif. Par conséquent, ce « voyage intérieur », paradoxal, rend possible l'expérience de l'altérité : notre corps (bout d'espace) a ceci d'étrange qu'il appartient au visible sans être une simple chose. Nous pouvons alors faire l'expérience visuelle de « l'étranger » (au sens d'étrange) en nous ; il est un autre dont l'image nous échappe complètement et dont nous gardons à jamais une vision incomplète et ouverte.



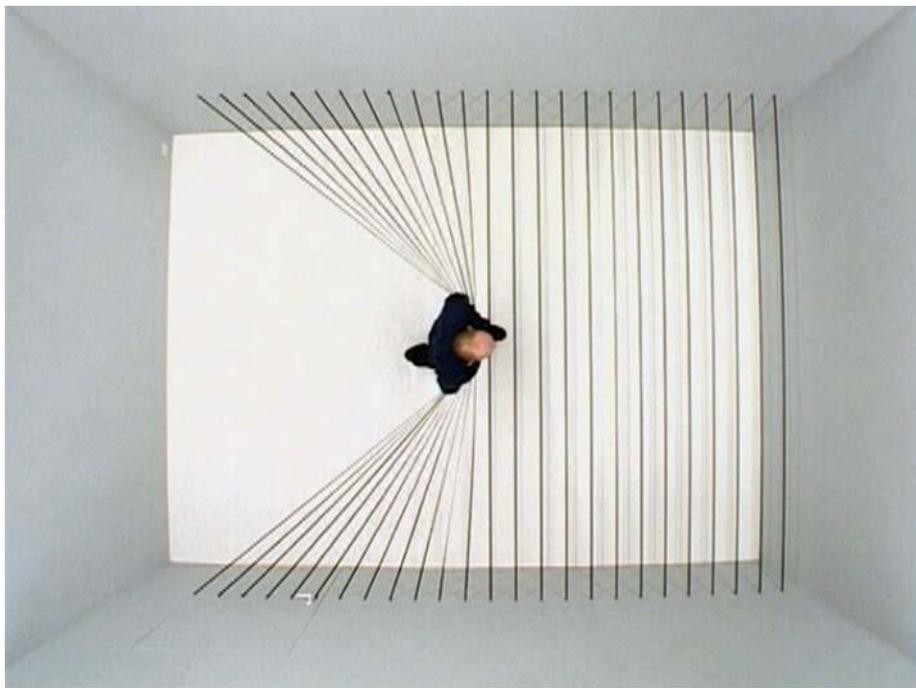
Extraits de la vidéo



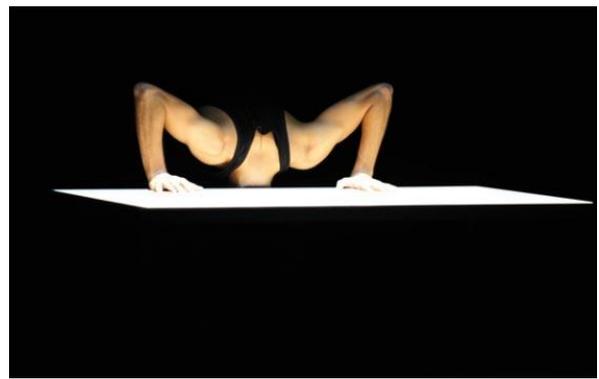
Chantal Michel, « Sorry Guys », vidéo couleur, 1997.



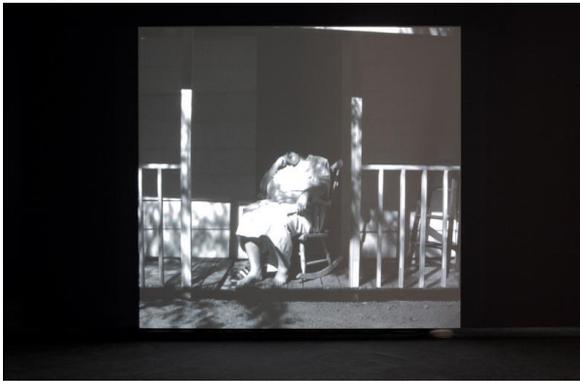
Bill Viola, "The Greeting", installation vidéo couleur, 10', 1995.



John Wood et Paul Harrison, "Hundredweight", 2003, vidéos 6 pistes, 29'17".



Christian Rizzo, « C'est l'œil que tu protèges qui sera perforé », spectacle de danse contemporaine, 2012.



David Claerbout « Rocking chair », vidéo noir et blanc, 2 faces, installation interactive, 2003.



Erwin Wurm, « Ohne Titel (Raum) », photographies, 1999.

3. Matérialiser l'immatériel ?

Dans cette troisième partie, nous allons aborder la nature « d'image » de cette vidéo en lien avec l'acte de « voir ». Nous allons observer de quelle manière une expérience sensible de l'intériorité peut se matérialiser. L'expérience de la vision est au centre de ce travail. Nous allons voir que mes gestes sont des gestes contemplatifs et que visible et invisible sont indissociables. Il s'agira de révéler la dimension spirituelle de la vision, voir réflexive. Existe-t-il un œil de l'âme ? Peut-on voir avec sa conscience ? L'œuvre d'art, tout comme l'expérience sensible, sont de nature double : entre matérialité et immatérialité. Un espace de transition est ouvert, un espace mouvant et ouvert, animé par la visée de notre conscience. L'image peut-elle matérialiser ce mouvement de la conscience ?

3.1. Contempler ou voir avec l'œil de l'âme

« Par le cadre, le tableau n'est pas simplement donné à voir parmi d'autres choses : il devient objet de contemplation. »¹⁶ nous dit Louis Marin. La figure du cadre renvoie à la condition d'apparition de l'œuvre d'art comme nous l'avons déjà vu. L'œuvre d'art comme objet de contemplation m'interpelle, car la contemplation est le mode d'accès aux œuvres d'art en général. Pour autant, contempler, c'est d'abord donner de l'importance à l'acte de voir. C'est prendre le temps de regarder une chose. Finalement, c'est regarder avec « l'œil de l'âme » en associant le visible à l'invisible. C'est faire de l'acte de « voir » un acte spirituel, un regard qui relie l'homme à ce qu'il voit ou à lui-même.

J'ai fait le choix dans ma vidéo de me filmer allongée et non debout (à la verticale). Plus qu'une forme de régression, cette position allongée me permet de diriger l'attention du spectateur sur l'espace céleste, un espace « au-dessus » de nous. J'ai souhaité faire allusion à la sensation d'immensité que nous pouvons éprouver lorsque nous regardons le ciel par une belle nuit étoilée. Cette position de détente allongée renvoie également à un état de

¹⁶ Louis Marin, *De la représentation*, Seuil/Gallimard, 1994, p. 347.

rêvasserie (couchée mais pas endormie), une position contemplative. En reprenant l'exemple du ciel étoilé, nous allons saisir comment « voir » et « mouvoir » sont associés. En effet, nous pouvons contempler le ciel allongé tout en désignant avec notre doigt les constellations. Ainsi contemplation et action se retrouvent intimement liées ; mes gestes deviennent des gestes contemplatifs.

Les gestes contemplatifs me permettent de prendre conscience de mon corps spirituel. Je trace ainsi ses contours et explore sa chair en montrant, en désignant le lieu et son espace. Comme je l'ai déjà expliqué précédemment, ce parcours mental est associé au parcours visuel. Le cheminement des yeux est associé au cheminement de la pensée ou de la conscience. Voir devient alors « prendre conscience de » avec notre œil intérieur : l'œil de la conscience. Liliane Reuter nous explique que : « *La réalité toute entière se compose de l'entrelacement complexe et subtil des dimensions du corps, de l'esprit et de l'âme, visibles et invisibles, matérielles et immatérielles. Nous avons un œil pour voir le corps, un œil pour voir l'esprit, un œil pour voir l'âme : tout dépend de l'œil que nous utilisons et de la profondeur à laquelle nous regardons. Trois mondes différents s'ouvrent à nous : le monde des objets matériels, celui des représentations mentales et celui des réalités de l'esprit.* »¹⁷

3.2. L'expérience de la vision

Comme nous l'avons déjà vu, l'expérience de la vision crée un chiasme. Une interaction entre le voyant et le visible s'opère. Comment pouvons-nous rendre compte de ce contact immatériel entre l'œil et ce qu'il perçoit ? Peut-il s'agir d'une traversée physique entre le visible et l'œil ? Georges Didi-Huberman nous indique : « *C'est que la vision se heurte toujours à l'inéluctable volume des corps humains* » « [...] *voir ne se pense et ne s'éprouve ultimement que dans une expérience du toucher [...]* » « *Il nous faut nous habituer* », écrit Merleau-Ponty, « *à penser que tout visible est taillé dans le tangible, tout être tactile promis en quelque manière à la visibilité, et qu'il y a empiètement, enjambement, non seulement*

¹⁷ Liliane Reuter, *L'alchimie du chemin personnel*, Editions Robert Laffont, 2003.

entre le touché et le touchant, mais aussi entre le tangible et le visible qui est incrusté en lui. » » « Toute vision a lieu quelque part dans l'espace tactile. »¹⁸

Dans ma vidéo, l'acte de voir finit par se confondre avec l'acte de toucher. Les gestes des pieds et des mains « caressent » l'espace et en même temps, montrent et dirigent le regard. L'acte de vision devient alors tactile, un véritable moyen d'entrer en contact, d'échanger physiquement avec le lieu et de matérialiser cet échange. *« Comme si l'acte de voir finissait toujours par l'expérimentation tactile d'un pan élevé devant nous, obstacle peut-être ajouré, œuvré, de vides. »¹⁹* Cette tactilité de la vision, voire de « pouvoir traversant », renforce l'idée d'échange invisible et lui donne également une dimension corporelle et spatiale. La vision est indissociable du corps et du lieu. Ce qui se joue alors dans la contemplation est matérialisé par l'image vidéo. L'échange entre matérialité du réel et immatérialité de la conscience est exprimé à travers ce dialogue tactile et spatial. Echange que j'ai souhaité traduire, en grande part, par l'acte de contemplation (du point de vue du spectateur) mais également par le dispositif technique de la vidéo : séparation des deux écrans.

3.3. Entre matérialité et immatérialité de l'image

Nous allons voir que dans mon travail, le dialogue entre mon corps « matériel » et mon corps spirituel est également visible grâce aux paradoxes articulés par l'image vidéo à la fois matérielle et immatérielle, tactile et évanescence, visible et invisible. En effet, ma vidéo sait qu'elle est une vidéo dans laquelle le corps va, d'après Françoise Parfait, *« révéler les paradoxes existants entre surface et illusion, réel et virtuel, intérieur et extérieur, distance et proximité, résistance et fragilité. »²⁰* Ma vidéo questionne la dimension « d'image » de l'œuvre d'art. Cela commence par la présence d'un cadre dans le cadre : l'image du bas a le statut de reflet, comme dans de l'eau ou dans un miroir. Cela signifie certainement que l'image du monde est une illusion, qu'elle est le fruit de notre création : un espace perçu et subjectif. Ce second espace est en quelque sorte « un tableau dans un tableau ». Dans « Time smoking a picture » de Thierry Kuntzel : *« Au lieu du tableau dans le tableau, il y a le*

¹⁸ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Les éditions de minuit, 1992, p.10.

¹⁹ *Ibid.*, p.11.

²⁰ Françoise Parfait, *op. cit.*, p.199.

cadre dans le cadre. »²¹ La présence également d'encadrement de portes, de fenêtres, d'ouvertures mais aussi de lignes, d'angles, y réfère. Cela nous fait prendre conscience de la représentation en tant qu'image. Je joue d'ailleurs avec la dimension « d'image » de ma vidéo en utilisant le cadre comme une scène et l'image comme une surface.

L'image vidéo est une image immatérielle, fragile et évanescence. Elle survient et elle disparaît. L'électricité et l'électronique engendrent sa présence. La matérialité de l'image vidéo est donc vraiment à part. Elle est une image électronique, « étoffe électronique » sans épaisseur, une image de surface. Françoise Parfait nous explique : « *Sa qualité de surface en fait son identité phénoménologique. L'association de l'image vidéo avec le tissu, la trame, la moire, dit bien son aspect soyeux et glissant, parcouru d'ondes comme autant de nappes se recouvrant les unes les autres.* »²² Sa nature particulière lui confère une matérialité immatérielle, faite de visible et d'invisible. Les deux vidéos dans la vidéo sont, d'une certaine manière, comme la face et le dos d'une étoffe, l'envers et l'endroit, le recto-verso d'une même chose. Cela renvoie à l'idée de l'invisible comme impossibilité de voir la totalité d'une chose simultanément, mais aussi de l'invisible comme « doublure du visible », les deux étant indissociables d'après Merleau-Ponty. J'ai pu voir ce type de dispositif chez David Claerhout dans « *Rocking chair* » : d'un côté de l'écran, nous voyons une femme de face et de l'autre côté, son dos. « *The reflecting pool* » de Bill Viola montre également la présence d'un espace (paysage) et de son reflet (piscine) dans la même image. L'échange visuel que suscite la coexistence de ces deux espaces/images oblige le spectateur à les relier et insiste sur l'idée que voir est toujours perdre quelque chose.

La fluidité de l'image vidéo s'apparente souvent à l'eau ; elle est présente dans mon travail à travers certaines images, le son et la notion de reflet. Françoise Parfait nous dit : « *Pour Bill Viola, l'eau est utilisée comme métaphore des activités de l'esprit : pensée, mémoire, inconscient, songes, rêveries et spiritualité. Il joue sur le fait que l'eau est une matière immatérielle (diaphane), ce qui lui permet de matérialiser des choses de l'esprit, abstraites par définition.* »²³ En effet, Woody Vasulka estime que l'image électronique est « liquide, modelable, c'est de la glaise », qu'elle possède un caractère tactile. L'image vidéo

²¹ Thierry Kuntzel – *Bill Viola / Deux éternités proches*, op. cit., p. 54.

²² Françoise Parfait, op. cit., p.105.

²³ *Ibid.*, p.119.

est donc tactile ; c'est un de ses paradoxes. Cette qualité doit nécessairement s'accommoder de son contraire : son évanescence toute visuelle. L'image vidéo s'avère être également immatérielle, insaisissable, tout comme peut l'être notre intériorité. Elle est également tactile par sa nature fluide, changeante, vibratile et se prête donc parfaitement, grâce à ses données technologiques, à une réflexion sur l'intériorité et à sa matérialisation.

Tout comme notre corps, l'image vidéo est donc de nature double : elle est à la fois sensible et intelligible, matérielle et immatérielle, visible et invisible. Effectivement, en elle se rejoue le chiasme du corps et du monde : « *Comme le corps, l'image est parmi les choses sans en être une [...] » « [...] car comme le corps [...] l'image s'anime d'un chiasme : l'image visible et faisant apparaître un monde ; le monde contenant l'image et apparu dans l'image. »*²⁴ Merleau-Ponty nous parle ici de peinture, d'une image fixe, ce qui est également valable pour l'image vidéo.

3.4. Temporalité et expérience de la conscience

La perception visuelle est inséparable de sa composante temporelle. La vidéo est temporelle, cela fait partie de son identité. Elle est d'abord du temps dans sa structuration même, avant d'être ce qu'elle représente : le point, le pixel en vidéo, est un « point-durée » et non plus un « point-espace » comme dans la photographie. Le balayage électronique décompose l'espace en durée. Par conséquent, une vidéo oblige donc à prendre le temps pour pouvoir voir l'œuvre.

Le temps dans ce travail est de l'ordre de la « durée » et non du temps scientifique. Ce n'est pas du temps « réel ». Même si cette vidéo a un début et une fin, elle ne respecte pas nécessairement la chronologie des actions. Le montage mélange différentes temporalités et me donne même le don d'ubiquité en me montrant dans deux lieux différents simultanément. La temporalité de ma vidéo n'a donc rien à voir avec le temps de l'horloge. Il est plus question de rythme. Il est ici assez lent et régulier et amène le regard à passer du haut vers le bas, du bas vers le haut de la vidéo. Peut-être est-ce un rythme dialectique

²⁴ Maurice Merleau-Ponty, dossier par Lambert Dousson et lecture d'image par Christian Hubert-Rodier, op. cit., p. 121.

(deux choses séparées qui peuvent être entrelacées par le mouvement des yeux). Le rythme des actions est quant à lui similaire tout au long de la vidéo, dans tous les plans : toutes mes actions sont lentes. Ma vidéo oblige donc à prendre le temps, à éprouver le temps.

Le choix de la lenteur est délibéré. Notre perception du temps évolue en fonction des transformations techniques et idéologiques d'une société. D'après Françoise Parfait : « *Le développement des hautes vitesses techniques aboutirait à la disparition de la conscience en tant que perception directe des phénomènes qui nous renseignent sur notre propre existence* »²⁵ La lenteur n'est plus tellement d'actualité : internet, le téléphone, les moyens de transport ou encore la télévision ont accéléré nos moyens de communication, nos moyens de déplacement, nos échanges et le rythme de nos vies, en général. Il y a quelques temps, j'ai lu « La lenteur » de Milan Kundera. Dans ce livre, l'auteur nous explique que la vitesse est la forme d'extase dont la révolution technique a fait cadeau à l'homme. Mais ce que j'en retiens est cette idée : « *Il y a un lien secret entre la lenteur et la mémoire, entre la vitesse et l'oubli* » « [...] *le degré de la lenteur est directement proportionnel à l'intensité de la mémoire, le degré de la vitesse est directement proportionnel à l'intensité de l'oubli.* »²⁶ L'auteur donne l'exemple d'un homme qui marche dans la rue. Celui-ci souhaite se rappeler un souvenir, mais comme le souvenir lui échappe, il se met alors à ralentir son pas. A cet exemple, il oppose un homme qui essaie d'oublier un incident pénible qu'il vient de vivre. Ce dernier accélère à son insu l'allure de sa marche, comme s'il voulait s'éloigner le plus rapidement possible de ce qui se trouve dans le temps encore trop proche de lui.

Pour Bergson, notre réalité passe par l'expérience de la « durée », c'est-à-dire du temps vécu, celui de notre conscience. La vie ayant une durée, une épaisseur, elle est chargée de qualités qui lui sont propres (mémoire, vécu, ambition). La pensée de Bergson oppose la « durée » au « temps » (temps abstrait, scientifique) et définit la « durée » comme quelque chose d'essence spirituelle appartenant à notre vie intérieure : « *La durée est une réalité qui se saisit d'abord dans la vie intérieure, la vie de la conscience : ce sont nos pensées, nos états d'âme qui se vivent d'abord comme « durant ».* La durée est donc d'essence spirituelle. »²⁷

²⁵ Françoise Parfait, *op. cit.*, p.350.

²⁶ Milan Kundera, *La lenteur*, Gallimard, 1995, p.51.

²⁷ *La philosophie de A à Z*, Hatier, 1994, p. 39.

Si la durée est d'essence spirituelle alors nous pourrions en faire l'expérience lors d'un « voyage intérieur ».

Selon Bergson, la durée est donc une réalité qui se saisit dans la vie de notre conscience, conscience signifiant d'abord mémoire. Kundera reprend cette pensée, en la nuancant davantage. En effet, il associe la notion de durée à la notion de lenteur. Elle renvoie au rythme et aux mouvements du corps. Les gestes effectués avec lenteur me permettent (lorsque je suis en performance) d'être présente à mon corps et d'être consciente d'exister dans le monde (dans le temps et l'espace), non sans faire appel à une certaine « mémoire-pure ». Du point de vue du spectateur, la lenteur des actions peut renvoyer à la conscience d'exister de chacun et donc à la « mémoire-pure », c'est-à-dire un pur état de conscience. Aussi la volonté de vouloir filmer ces gestes lents et de réaliser un « objet » vidéo correspond-il à une volonté de ma part de donner une forme à ce qui est insaisissable, c'est-à-dire ici notre intériorité, notre conscience, notre mémoire... A propos de Thierry Kuntzel, Anne-Marie Duguet compare la surface de ses vidéos à « l'« écran de la mémoire », zone d'affleurement d'évènements psychiques, plan de frayage [...] La surface électronique est en outre toujours disponible pour de nouvelles inscriptions à la manière de ce bloc-notes magique auquel Freud compare le fonctionnement de l'appareil psychique. »²⁸

Les gestes que je fais engendrent des traces, des lignes imaginaires, droites ou courbes qui peuvent être comparées à un flux, quelque chose de mouvant, insaisissable, fluide (ce qui rappelle les caractéristiques de l'eau). Ces mêmes termes sont employés par Bergson pour décrire la « matière » de la durée. Cette durée, dit Bergson, « on la sent, on la vit.(...) Le moi est le flux de cette conscience. Gonflée de passé, elle dure au présent et se projette dans l'avenir. Elle ne connaît pas de rupture, elle est mouvante, fluide, indivisible. Son rythme est incompressible pour la conscience humaine. »²⁹

On peut aussi effectuer le parallèle entre la lenteur et la technique du ralenti utilisée par de nombreux vidéastes. J'ai été influencée par des vidéos dans lesquelles l'image était au ralenti : celles de David Claerbout et de Bill Viola, en particulier. Lors d'un ralenti, une

²⁸ Anne-Marie Duguet, *op. cit.*, p.65.

²⁹ *Matière et mémoire*, Henri Bergson, 1939.

analogie se crée entre temps et matière. Par exemple, dans « The greeting » de Bill Viola, ce procédé fait « *apparaître la très grande sensualité du bouillonnement des étoffes.* »³⁰ « *Les effets de ralenti rendront plus sensible encore la tactilité de la matière électronique.* »³¹ nous explique Françoise Parfait. Même si je n'ai pas utilisé le ralenti dans ma vidéo, il se produit quelque chose de cet ordre. La lenteur des gestes amène le spectateur à regarder davantage la matière de l'image vidéo : ses couleurs, ses textures, ses formes, sa luminosité... Ainsi, l'image matérialise le temps, c'est-à-dire - ici - la vie de notre conscience.

3.5. Matérialiser le mouvement de la conscience

L'image, et en particulier l'image vidéo, est par nature phénoménologique. C'est dans l'image artistique que l'invisible se révèle au plus haut point en révélant le sens présent dans le visible. L'apparition fait partie du processus technique de l'image vidéo, un processus intimement lié au temps et au mouvement. Ainsi un parallèle peut être fait entre apparition de l'image vidéo et apparition du « phénomène » - ici le mouvement de la conscience - à la conscience. Je fais ici le rapprochement avec le travail de Thierry Kuntzel qui « *[...] s'intéresse au visible comme fonctionnement de la pensée.* »³², comme c'est le cas dans sa vidéo « Hiver ».

D'après Husserl, « *[...] toute conscience est intentionnelle, c'est-à-dire est une activité sans contenu propre qui vise son objet et se dépasse vers le monde (transcendance) : je vois la maison comme elle est là où elle est. Le phénomène, cela qui apparaît à la conscience, est objet d'intuition ou connaissance immédiate [...]* »³³ Lorsque « l'acte de conscience » est lui-même le sujet, comment le montrer ? Par l'acte lui-même dans un premier temps : « *La conscience doit dès lors être comprise comme un pur acte de « se jeter vers », qu'Husserl nomme intentionnalité [...]* »³⁴ Ainsi, dans ce travail de vidéo, le mouvement de la

³⁰ Françoise Parfait, *op. cit.*, p.124.

³¹ *Ibid.*, p. 108.

³² Thierry Kuntzel – Bill Viola / *Deux éternités proches*, *op. cit.*, p. 60.

³³ Louis-Marie Morfaux, *Vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines*, Armand Colin, 1980, p. 270.

³⁴ *La philosophie de A à Z*, *op. cit.*, p. 272.

conscience apparaît à l'image grâce aux actions lentes. Ces actions sont aussi des actions de « création » (sorte de dessin dans l'espace). Cela permet d'envisager ce travail comme une mise en abîme du processus de création/d'apparition. La vidéo montre en effet le processus qui l'a engendré et en est aussi, d'une certaine manière, le sujet.

Chez Merleau-Ponty l'apparence est la condition d'être de l'invisible, l'invisible étant le sens présent dans le visible. Ce sens est, ici, de l'ordre de la réflexion, d'un acte de la conscience. Ce n'est donc pas tellement ce qui est à voir qui m'intéresse, mais la manière dont je peux faire apparaître ce mouvement invisible de la conscience par l'image en mouvement. Ce processus d'apparition fait ici référence à « l'Être », à ce présent qui nous échappe, à quelque chose qui est et qui se dessine en même temps (un flux). Nous sommes des êtres finis et indéterminés ; cela fait partie de notre condition humaine. Si, comme nous l'a expliqué Bergson, la vie de la conscience est flux/mouvement, le temps de l'action et de l'image deviennent la condition d'apparition de cette durée.

Pour autant, le temps de la vidéo a ceci de particulier : il fait apparaître l'image et l'a fait disparaître en même temps. L'apparition est donc intimement liée à l'idée de disparition, de perte, d'absence. Le médium vidéo se prête bien à cette réflexion, car comme nous l'explique Françoise Parfait : « *C'est son caractère évanescent, son ontologie évanescence qui inscrit le vidéographique entre disparition et évanouissement, c'est-à-dire entre l'apparition comme trace d'un objet absent, qui pourtant existe mais qui est dérobé à la vue, et l'apparition comme trace d'un objet comme étant en train de s'évanouir, de perdre conscience, de disparaître de la conscience et de devenir fantôme.* »³⁵ Notre conscience, notre intentionnalité envers le monde, le sens sont invisibles ; ainsi, l'image vidéo parle de cette invisibilité et de ce quelque chose qui nous échappe dès que nous essayons de le saisir. Matérialiser le mouvement de la conscience revient donc également à matérialiser la disparition. Tout comme dans la vidéo de Thierry Kuntzel « Hiver », où « [...] *c'est la représentation elle-même qui figure sa propre disparition.* »³⁶ Toujours à propos de Kuntzel, Anne-Marie Duguet nous explique le questionnement de l'artiste sur la transition, l'affleurement, la perte : « *Il n'y a de contemplation que du processus. Ce qui est donné à voir*

³⁵ Françoise Parfait, *op. cit.*, p.350.

³⁶ *Ibid.*, p.326.

*est un déroulement, c'est un passage, une transformation, dans le temps, par le temps. »*³⁷ Il rend « [...] visible le passage de la présence à l'absence, dans le corps même de l'image »³⁸

Dans mon travail, on retrouve la notion « d'absence », de manque : absence de la chose montrée et image comme trace de l'absent, d'un moment passé (une action passée qui n'a pas de fixité). Georges Didi-Huberman nous dit : « *Quand voir, c'est sentir que quelque chose inéluctablement nous échappe, autrement dit : quand voir, c'est perdre. Tout est là.* »³⁹ On ne peut voir que ce que l'on regarde, voir est toujours aussi « ne pas voir ». C'est aussi ce que montre mon travail grâce à son dispositif obligeant à choisir entre vidéo du haut et du bas. Cet invisible qui nous échappe dans le visible est justement ce que j'ai voulu montrer. Mes actions en témoignent en montrant, soit du vide, soit ce qui est hors-champ (que l'on ne peut pas voir), soit « l'espace entre » (la profondeur) en désignant les frontières, les lignes : entre le ciel et les branches, entre le mur et le vide, etc.

L'intentionnalité de notre conscience est mouvement, comme nous venons de le voir, mouvement à l'origine du chiasme. Cette énergie traversée-traversante, ce double mouvement est présent dans mon travail. En effet, j'ai cherché à traduire cet empiètement, que j'associe maintenant - à ce stade de mon travail d'écriture - à un mouvement de la conscience dans un corps incarné (dimension corporelle de la conscience). Cette idée que le chiasme unit et divise est présente au travers des images, au-delà des actions, par l'alternance de l'union (reflet conforme) et de la séparation (reflet non conforme) entre les deux espaces (celui du haut et celui du bas). Ma vidéo matérialise donc ce mouvement - échange - de la conscience, invisible mais manifeste, grâce au dialogue ouvert par la juxtaposition des deux vidéos. Le corps traversant l'espace, l'espace traversant le corps.

³⁷ Anne-Marie Duguet, *op. cit.*, p.68.

³⁸ Françoise Parfait, *op. cit.*, p.326.

³⁹ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p.14.

3.6. Entre ciel et terre : une troisième voie est-elle possible ?

La base de ce travail est une expérience. Sans expérience, sans « mise en mouvement », sans lâcher-prise, sans intention de notre conscience, il n'existe pas de « voyage intérieur ». Cet état de présence amène à faire l'expérience des paradoxes qui fondent notre existence humaine et à en prendre conscience. Je pense que l'homme doit avoir conscience de ses paradoxes et qu'une plus grande conscience de lui-même peut lui permettre de vivre une relation apaisée avec le monde.

Le « voyage intérieur » permet ainsi d'explorer un espace de l'entre-deux, entre intériorité et extériorité, entre objet perçu et sujet percevant, entre matérialité du visible et immatérialité de l'invisible. Le médium vidéo est idéal pour matérialiser ce genre de voyage, car la vidéo bénéficie d'un statut particulier : celui d'une position d'entre-deux, d'intermédiaire. Françoise Parfait nous en parle : « *Sa position est donc d'être « entre » : entre l'image et l'absence d'image, entre l'analogie et le numérique, entre le cinéma et lui-même, entre objet et procès, entre le visible et l'invisible, entre le direct et le différé, entre le mobile et l'immobile, entre le dehors et le dedans, entre le dessus et le dessous, entre la veille et le sommeil...* »⁴⁰ Bill Viola est le vidéaste de l'entre-deux par excellence, et dans son travail, « [...] *la vidéo a été l'outil idéal pour traduire les états mentaux intermédiaires entre la veille et le sommeil, la vie et la mort, le réel et l'illusion [...] zone d'indécidabilité entre la conscience et l'inconscience, le contrôle et l'abandon.* »⁴¹

L'espace de l'entre-deux est ici représenté par un espace double et en mouvement (double mouvement de la conscience, du chiasme et aussi de l'image). C'est un espace que nous traversons et qui nous traverse, dans lequel nous voyageons, explorons l'inconnu. L'épaisseur « inframince » de l'image vidéo, immatérielle en fait une image de surface : quelque chose (une matière très fine) qui peut-être traversée, comme une surface perméable. Cela renvoie à un état transitoire. Thierry Kuntzel dans ses vidéos « [...] *traite l'écran pour ce qu'il est, une surface.* »⁴² Dans mon travail, cette idée de surface, ou de peau est visible à travers les échanges entre les deux vidéos. Le corps du haut ou du bas semble

⁴⁰ Françoise Parfait, *op. cit.*, p.343.

⁴¹ *Ibid.*, p.346.

⁴² Anne-Marie Duguet, *op. cit.*, p.64.

traverser le cadre, effectuant de nombreuses percées de cette surface. La surface est aussi présente lorsque mon doigt ou ma main la dessine ou la caresse. Son immatérialité, son invisibilité, sa transparence sont rendues visibles par les gestes. Les bruits d'eau, de sous-l'eau et de plongeurs renvoient également à un état transitoire entre le ciel et la mer, à une traversée, un voyage.

Ma position traduit également cet entre-deux en s'inscrivant dans l'opposition à la station verticale car : « *la verticale, c'est la position de l'homme qui pense, c'est la raison et la cérébralité qui se tiennent à distance du corps et de ses humeurs, de ses sensations et de son contact à la terre, au sol.* »⁴³ nous dit Françoise Parfait. J'ai souhaité faire état d'un corps qui est à la fois « corps » et « esprit », un corps en contact, relié au monde par un contact plus grand avec lui (toute la surface du dos) et non seulement les pieds.

Cette position rend également attentif à la notion de gravité et de poids. Notre corps allongé, nous n'avons plus à le porter. En ce sens, les retournements de cadres, les cadrages serrés jouent sur la sensation de pesanteur et d'apesanteur. Ainsi, mon corps peut sembler soit voler, tomber, s'élever ou chuter. Ces mouvements contraires créent des tensions et placent le corps dans un état d'entre-deux, entre ciel et terre. C'est un corps qui voyage comme en apesanteur et qui traverse des espaces. Je dois beaucoup à la danse en ce qui concerne l'envie d'obtenir de telles sensations dans mon travail.

J'ai été marquée par les spectacles de danse contemporaine de Christian Rizzo que j'ai vus successivement, il y a deux ans et l'année dernière, au festival d'Avignon. Le rapport à l'espace révélé par les corps m'a beaucoup inspiré. Le danseur semblait inverser le haut et le bas en faisant penser que la surface de la scène pouvait devenir un plafond. Le corps chutant au ralenti pouvait donner sensation d'envol ou de corps qui vole. Certains objets (comme le plateau d'une table) étaient utilisés comme surfaces perméables, etc. Je tiens également à citer Philippe Ramette qui joue sur des renversements d'espaces et Erwin Wurm et son montage photographique dans lequel un homme bascule de case en case. Ce corps poétique renvoie à sa vulnérabilité car « *Nous sommes tous des équilibristes.* »⁴⁴ (propos de Nicolas Thély pour parler du travail de Wurm).

⁴³ Françoise Parfait, *op. cit.*, p.200.

⁴⁴ Nicolas Thély, *Corps, art vidéo et numérique*, CNDP, 2007.

Finalement, la question qui revient est : Est-il possible de ne pas être dans un rapport duel au monde ? C'est-à-dire : soit en « fusion » avec le monde (ce que l'on voit est le reflet de notre intériorité) ; soit séparé du monde (ce que je vois n'a rien à voir avec moi) ? Existe-t-il une autre possibilité ? C'est la question posée par Georges Didi Huberman dans son livre : « Ce que nous voyons, ce qui nous regarde ». Les mouvements contraires visibles dans ma vidéo (entre haut et bas, entre devant et derrière, entre lourd et léger, entre dedans et dehors, entre dessus et dessous) ainsi que les nombreuses oppositions (de couleurs, matières, formes) optent pour une réunion des opposés sans les faire disparaître. Cet espace double mais non duel, propose peut-être une nouvelle voie, certes plus complexe, mais pleine de possibilités. Cette exploration de l'inconnu (inconnu sans quoi rien ne serait possible) est ce que j'appelle l'expérience de l'altérité. L'espace de l'entre-deux serait alors un espace d'exploration de « l'autre » en nous, tout en ayant conscience que cela reste bien toujours nous ; un espace où se mêle distance, absence à soi et présence à soi.

Conclusion

Par essence, le médium vidéo se prête bien à la matérialisation d'une expérience sensible de l'intériorité et à une réflexion sur la nature phénoménologique de l'image. Tout au long de ce mémoire, nous avons pu nous rendre compte du lien entre image, vision et intériorité grâce à la dimension mentale, imaginaire, subjective, matérielle, tactile ainsi que spirituelle de la vision. Dans la première partie, il est apparu évident que l'extériorité est le reflet de notre intériorité. Dans la deuxième partie, nous avons vu que l'homme s'inscrit à la fois comme sujet percevant et objet perçu. Enfin, dans la troisième partie, nous avons observé comment ce qui est immatériel peut se matérialiser.

Dans ma vidéo, l'acte de « voir », tant du point de vue du spectateur que de l'artiste, est ce qui révèle l'invisible des « choses » de l'esprit, mais également l'invisible de la relation, du chiasme. Il devient un acte fondamental car permettant de « prendre conscience de » - ici d'un corps intériorisé et spirituel et de ses paradoxes - mais également de « mettre en mouvement » par sa capacité à ouvrir un dialogue. Ce dialogue remet en cause les paradoxes qu'il engendre. Ainsi « voir » n'est plus une simple action, mais devient le moyen d'ouvrir une nouvelle voie. Dans cette nouvelle voie l'homme « réflexif » a conscience de ses paradoxes et fait l'expérience de l'altérité en ouvrant un espace de l'entre-deux double et mouvant.

L'image matérialise ainsi un « regard intérieur », celui de « l'œil de l'âme » ou encore de « l'œil de la conscience ». Le cheminement de l'œil devient alors l'équivalent du « mouvement de la conscience », une dialectique, un chiasme. Si les opposés se complètent, « L'œil de la conscience » est peut-être ce qui pourrait nous permettre de faire de nos contradictions une force ; nous laissant alors entrevoir une création de l'homme à travers ses contradictions.

Bibliographie

- Paul Ardenne, *L'image corps*, Editions du regard, 2010.
- Henri Bergson, *Matière et mémoire*, 1939.
- Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Les éditions de minuit, 1992.
- Anne-Marie Duguet, *Déjouer l'image*, Editions Jacqueline Chambon, 2002.
- Paule Gioffredi, *Prendre du champ pour s'y inscrire. L'improvisation publique chez Boris Charmatz*, revue *La part de l'œil*, numéro 24, 2009.
- Milan Kundera, *La lenteur*, Gallimard, 1995.
- Thierry Kuntzel – Bill Viola / *Deux éternités proches*, Le Fresnoy, 2010.
- *La philosophie de A à Z*, Hatier, 1994.
- Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Plon, 1962.
- Louis-Marie Morfaux, *Vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines*, Armand Colin, 1980.
- Louis Marin, *De la représentation*, Seuil/Gallimard, 1994.
- Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, dossier par Lambert Dousson et lecture d'image par Christian Hubert-Rodier, éditions Gallimard, 1964 pour le texte, 2006 pour la lecture d'image et le dossier.
- Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945.
- Françoise Parfait, *Vidéo : un art contemporain*, Editions du Regard, 2001.
- Liliane Reuter, *L'alchimie du chemin personnel*, Editions Robert Laffont, 2003.
- Nicolas Thély, *Corps, art vidéo et numérique*, CNDP, 2007.
- *Bill Viola*, Catalogue d'exposition, Editions de la réunion des musées nationaux – Grand Palais, 2014.

Émissions radiophoniques :

- De la littérature en Amérique : Jim Harrison, Les nouveaux chemins de la connaissance, France culture, émission du 11/09/2013.
- Maurice Merleau-Ponty : chair et subjectivité, Les nouveaux chemins de la connaissance, France culture, émission du 7/06/2012.

Article sur internet :

- *Qu'est-ce que la performance ?*, Dossiers pédagogiques spectacles vivants et arts visuels, centrepompidou.fr.