UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

FIGURES DE L'HYBRIDITÉ DANS LES CORPS SUPPLICIÉS DE BERLINDE DE BRUYCKERE : ENTRECROISEMENTS DE L'EFFACEMENT DE LA FIGURE HUMAINE ET DE LA SOUFFRANCE À DISTANCE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR
LINDSAY NATHALIE S. ROELS

JUIN 2019

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier Mme Thérèse St-Gelais d'avoir accepté de suivre cette étude. Je lui suis reconnaissante pour ses conseils éclairés et sa confiance surtout. Elle m'a sans doute donné le meilleur des outils : une autonomie de chercheur.e. Et je mesure ma chance d'avoir pu concevoir ce mémoire comme un laboratoire exploratoire dans une dynamique et un apprentissage féconds.

Ma gratitude va également à l'artiste belge Berlinde De Bruyckere qui a donné à ce travail toute son ampleur. Ses sculptures de cire ont marqué le sentier de mon imaginaire et m'ont incitée à mieux regarder.

Je remercie aussi le corps professoral de l'Université libre de Bruxelles (Belgique) et de l'Université du Québec à Montréal qui, par leur enseignement, ont contribué à enrichir ma recherche et mon amour de l'art. Une pensée particulièrement à Mme Brigitte D'Hainaut-Zveny (ULB), M. Sébastien Clerbois (ULB), Mme Esther Trépanier (UQAM) et M. Laurent Pilon (UQAM).

Enfin, ce travail, représentant la majeure partie du programme de maîtrise, m'a plongée dans une solitude et un état de stress assez intenses. Aussi, malgré son sujet qui m'anime et me captive, cette épreuve n'aurait pu être possible sans l'aide de ma famille et de mes ami.e.s qui ont fait toute la différence. Des êtres formidables et géants. Je les remercie toutes et tous et leur dédie ce travail. Je pense tout particulièrement à ma mère Marie-Rose Vanderplasschen dont le soutien inconditionnel traverse l'océan en pensée et à mon amour Ian Larocque qui m'aide au quotidien à escalader le mur des difficultés. Je les remercie chaleureusement pour m'avoir offert le temps de l'absence sans le moindre reproche.

AVANT-PROPOS

L'art comme un océan sans rives[1]

Si l'écriture d'un mémoire procède d'un désir d'accomplissement, c'est avant et surtout un appel qui la guide.

Un appel, un engagement, il en a été question lorsque j'ai choisi par plaisir le cursus en histoire de l'art. Une envie d'apprendre d'abord, un lieu d'interactions surtout, où les enjeux des œuvres sont possiblement liées à d'autres disciplines. Deux aspects ont été les leitmotivs de mon approche et ont par ailleurs orienté le cheminement de ce travail : le plaisir et la découverte.

Une découverte intéressée donc ! Et c'est tout naturellement que je me suis tournée vers l'œuvre fascinante et ô combien complexe de Berlinde De Bruyckere. À l'origine d'une charge émotive importante, ses sculptures charnelles et en souffrance m'avaient été données à voir à quelques occasions, notamment en 2015 à l'exposition contemporaine internationale *I Belgi. Barbari e Poeti*[2], où elle représentait la seule (?!) femme artiste belge, viscéralement barbare et poète à la fois.

---

[1] J'emprunte ici cette heureuse formule du mystique et philosophe de la nature andalou Ibn`Arabi (1165-1240) qui décrivait en ces termes le propre de l'art.

[2] Il s'agit de l'exposition du commissaire et galeriste bruxellois Antonio Nardone (°1964), présentée successivement en 2015 au musée d'art contemporain à Rome (Italie) puis en 2015-2016 à l'espace Vanderborght à Bruxelles (Belgique).

Dans le cadre de ce présent mémoire, j'ai tâché d'inscrire ma pratique d'historienne de l'art dans un processus théorique et de lui donner une orientation dynamique. Le choix des œuvres composant mon corpus est bien entendu subjectif et remporte un attrait esthétique sincère. Une esthétique qui, de front, attire et indispose, encore que le beau, révèle Baudelaire, est « toujours bizarre » (*Curiosités esthétiques*, 1868). Aussi, la finalité reste certes un travail théorique, mais je souhaitais cependant ne pas les envisager uniquement comme un simple document de travail pour me consacrer à la découverte curieuse, motivée (et non contrainte ou rébarbative) de ces œuvres d'art que je considère bien sûr en tant que telles.

Mais qu'est-ce qu'une œuvre d'art ? En s'appuyant sur *L'Œuvre ouverte* d'Umberto Eco, un texte fondateur publié en 1965, une œuvre d'art est « une pluralité de signifiés qui coexistent en un seul signifiant » (Eco, 2015, p. 9), autrement dit, c'est un message esthétique fondamentalement *ouvert*. S'il y a une notion essentielle, apprise durant ce programme universitaire, et que je veillerai à garder à l'esprit dans ma future profession, c'est justement le rapport fécond que l'on peut entretenir avec les œuvres d'art, leur condition propre à toutes. D'autant que spécifiquement à l'art contemporain et actuel, cette ouverture devient le principe même de création, la dialectique entre la forme et l'ouverture étant la fin explicite de l'œuvre (Eco, 2015, p. 105). C'est alors que le message plurivoque dans les œuvres de Berlinde De Bruyckere appelle à une multitude de dimensions et de significations ambiguës accrue par l'apport certainement émotif et imaginatif de celui ou celle qui les regarde. La sculptrice sollicite vraiment le spectateur ou la spectatrice dans le corps et son(ses) devenir(s). Elle introduit dans ses créations une zone de potentialité dynamique, et illustre en ce sens les propos d'Eco, affirmant ainsi l'importance de l'interprétation subjective de l'œuvre dans le cadre de son processus :

> Les suggestions sont voulues, provoquées, appelées dans les limites déterminées par l'auteur ou plus exactement par la machine esthétique

> qu'il a mise en mouvement. Cette machine n'ignore pas les capacités personnelles de réaction des spectateurs; au contraire, elle les fait intervenir, elle y voit même la condition de son fonctionnement et de sa réussite : mais elle les oriente et les domine. (...) Plus la compréhension se complique, plus l'expression originelle – dans la matière qui la constitue – loin de s'épuiser, se renouvelle, se prête à des lectures approfondies. Il se produit ainsi une véritable réaction en chaîne, caractéristique du champ stimulant esthétique et de cette organisation des stimuli qu'on appelle généralement la forme. (Eco, 2015, p. 54-56)

Dans cette perspective, j'ai considéré le travail de l'artiste comme une possibilité d'ouvertures et envisagé mon parcours de recherche comme tantôt un îlot directionnel, tantôt une arborescence venant nuancer mon discours et construire une interprétation de façon fiable et critique, fruit d'une réflexion nuancée, *a fortiori* dynamique.

La question du « qu'est-ce qu'une œuvre d'art ? » nécessite donc de s'appuyer d'emblée sur la relation complémentaire qui unit l'œuvre et le regardeur, ce dernier contribuant à *faire* aussi œuvre. Cela suppose également qu'il y a une infinité de lectures possibles (Eco, 2015, p. 49) qui s'enrichissent selon la compréhension de références émotives ou conceptuelles. Il n'y a pas d'interprétation univoque de l'œuvre, mais une infinité polysémique de significations, faisant dès lors écho à l'image poétique que l'art est comme « un océan sans rives » (Ibn`Arabi). La lecture de l'œuvre d'art, c'est donc l'investiguation de cette multipolarité et la permanence de l'œuvre ouverte. Cela rejoint mon intérêt pour la dimension visible et invisible des figures hybrides de Berlinde De Bruyckere. Le goût (et peut-être même le besoin) d'aller plus loin, en somme.

Au-delà de la contemplation, il y a donc l'interprétation et l'analyse multiples. Dans *Les Papesses* (Mézil (dir.), 2013), le catalogue de l'exposition éponyme consacrée à Louise Bourgeois, Kiki Smith, Jana Sterbak, Berlinde De Bruyckere et Camille Claudel à la Fondation Lambert et au palais des Papes à Avignon (France) en 2013,

Corinne Rondeau[3] entend aussi rendre la part belle de l'espace du regard qui ne limite en rien le lien entre l'œuvre et son auteur.e :

> Une sculpture est un volume dans l'espace avant d'être l'événement d'une affectation. Et ce qui unit émotionnellement la forme au regard doit aussi être mis hors de soi – prendre la mesure et la distance –, quelle que soit l'expressivité des figures. C'est au tour du spectateur de devenir double, conscience et corps, et d'affirmer que toute forme déterminée cesse de l'être lorsqu'il comprend que la relation qui unit les formes aux artistes ne lui appartient pas en propre. Ce qui lui appartient en revanche, c'est ce qu'il peut faire de cette compréhension paradoxale pour lui-même. (Corinne Rondeau, « La belle effraction » dans Catalogue Les Papesses, 2013, p. 54)

J'y vois un emprunt à Gilles Deleuze[4] et à son analyse des corps de Francis Bacon : « en art, et en peinture comme en musique, il ne s'agit pas de reproduire ou d'inventer des formes mais de capter des forces » (Deleuze, 1994, p. 39) pour qui, cette captation de forces marque la particularité de la création esthétique. Au-delà du recensement de significations iconologiques, la compréhension de l'œuvre d'art ne se donne donc pas dans une *simple* opération de décodage, mais dans l'attention aux forces qui l'animent. Et c'est avec un profond intérêt pour l'art de la *papesse* belge que j'ai veillé à construire ce mémoire de fin de maîtrise en cultivant dès lors des compétences me permettant d'accéder à une lecture certainement plus fine, plus subtile, mais surtout plus soutenue, profonde de son œuvre et de ses forces.

---

[3] Corinne Rondeau, maitre de conférences à l'Université de Nîmes (France) en esthétique et sciences de l'art.

[4] Gilles Deleuze (1925-1995), philosophe français et professeur dans les universités de Lyon et de Paris, qui, influencé notamment par les philosophes Spinoza (1632-1677) et Bergson (1859-1941), a apporté un regard neuf sur l'histoire de la philosophie et de la littérature.

En ce sens, que l'on me permette d'être réductrice dans cet avant-propos en affirmant que ma lecture de la création artistique de De Bruyckere s'est précisée à partir de l'étude essentielle de la dimension de la « sensation » commune à l'humain et à l'animal, que Deleuze interroge dans l'œuvre picturale de Bacon. Aussi, ne me limitant pas à une contemplation figée ou bien une « inertie psychologique » comme la nomme Eco (2015, p. 105), j'ai tenté de lire les figures *libres* et *ouvertes* de l'artiste belge comme un support de nouvelles images où tout est invariablement à voir et touche à l'essence de l'être humain : l'image, le corps, le culte, le mythe, l'identité et ses limites.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS iii

LISTE DES FIGURES x

RÉSUMÉ xviii

INTRODUCTION 1

PREMIÈRE PARTIE : L'objet d'étude 9

CHAPITRE I Les figures de Berlinde De Bruyckere : genèse, développement technique et évaluation esthétique 10

1.1 Mise en contexte du devenir du corps bruyckérien 10

1.2 Le dessin, présage du processus sculptural 17

1.3 Le visage de la cire 21

1.4 La thématique du faire-mémoire 31

1.5 La réception et l'esthétique de l'angoisse 38

1.6 Une fracture expressionniste ? 45

DEUXIÈME PARTIE : L'analyse du corpus à l'étude 48

CHAPITRE II Esthétiation de la souffrance 49

2.1 De l'expression à l'empathie 49

2.2 Les ressorts de la souffrance 51

2.2.1 Souffrance et distance : enjeux éthiques dans une logique d'appropriation 51

2.2.2 Souffrance et douleur : constat de l'intensification et précisions étymologiques 54

2.2.3 Compréhension du souffrir et images mémorielles 65

2.3 Esthétisation de la souffrance : reproduction de l'apparence de la souffrance par une consonance biblique et une pensée phénoménologique sur le monde..... 69

CHAPITRE III Esthétisation et allégoriation de la figure de l'hybridité..... 91

3.1 Le devenir-autre..... 91

3.2 La figuration de la chair : le devenir-matière..... 94

3.2.1 La résistance du corps..... 94
3.2.2 La suspension et l'effigie flasque..... 98

3.3 L'étrangement autre de demain : une analogie avec le monde..... 105

3.3.1 Le dépassement de la limite corporelle..... 105
3.3.2 Le corps et ses limites normatives..... 109
3.3.3 L'hybridité morphologique au service du sens..... 116

CONCLUSION..... 124

ANNEXE A Vragen / Questions..... 132

ANNEXE B Nouvelle..... 138

ANNEXE C Typologie des corps posthumains..... 138

FIGURES..... 148

BIBLIOGRAPHIE..... 216

LISTE DES FIGURES

Figures		Page
1	Berlinde De Bruyckere, *K 36 (The Black Horse)*, 2003	148
2	Berlinde De Bruyckere, enfant dans la boucherie familiale, fin des années 1960	148
3	Berlinde De Bruyckere, *V. Eeman*, 1999	149
4	Berlinde De Bruyckere, *Spreken*, 1999	149
5	Une mère avec son enfant blessé, en Irak.	150
6	Cheval en fil de fer barbelé, 1914-1918, Première Guerre mondiale	150
7	Berlinde De Bruyckere, *Jelle Luipaard*, 2004	151
8	Berlinde De Bruyckere, *Pietà*, 2007	151
9	Berlinde De Bruyckere, *Pietà*, 2008	152
10	Berlinde De Bruyckere, *Schmerzensmann I*, 2006	153
11	Berlinde De Bruyckere, *Schmerzensmann II*, 2006	153
12	Antonello De Messine, *Le Calvaire*, 1475	154
13	Berlinde De Bruyckere, *Liggende II*, 2011-2012	154
14	Berlinde De Bruyckere, *Kreupelhout / Cripplewood*, 2012-2013	155

15 Vieil orme à Oyé, Bourgogne, France, décembre 2011 155

16 Berlinde De Bruyckere, *We are all flesh*, 200912 156

17 Berlinde De Bruyckere, *Into One-Another III to P.P.P.*, 2010-2011 157

18 Berlinde De Bruyckere, *Mantel II*, 2016-2018 158

19 Berlinde De Bruyckere, *Takman*, 2008 159

20 Berlinde De Bruyckere, *Marthe*, 2008 160

21 Berlinde De Bruyckere, *Parasiet*, 1997 161

22 Berlinde De Bruyckere, *Aanéén-genaaid*, 2001 162

23 Berlinde De Bruyckere, *K 27*, 2001 163

24 Berlinde De Bruyckere, *Één*, 2000 164

25 Berlinde De Bruyckere, *Het Hart Uitgerukt*, 1997 164

26 Berlinde De Bruyckere, *Romeu « My deer »*, 2010-2011 165

27 Berlinde De Bruyckere, *Romeu « My deer »*, 2010-2011 165

28 Berlinde De Bruyckere, *Doornenkroon*, 2009 166

29 Berlinde De Bruyckere, *The wound*, 2011 166

30 Ambrosius Bosschaert, *Vase de fleurs*, v. 1618-1621 167

31 Tiziano Vecellio (dit Le Titien), *La Vénus d'Urbin*, 1538 167

32 Préparation du corps entier représentant les veines et les vaisseaux lymphatiques superficiels, XVIII^{e} siècle 168

33 Préparation du corps entier représentant des nerfs et des artères, XVIII[e] siècle 168

34 *Hermaphrodite Borghèse*, II[e] siècle 169

35 Berlinde De Bruyckere, *Amputeren zei je*, 2008 170

36 Berlinde De Bruyckere, *Lijfje*, détail, 2009 170

37 Berlinde De Bruyckere, *Lingam II*, détail, 2012 171

38 Berlinde De Bruyckere, *Kreupelhout Cripplewood*, détail, 2012-2013 171

39 Matthias Grünewald, *Le Christ en croix*, détail du *Retable d'Issenheim*, v. 1512-1515 172

40 Jan Van Eyck, *L'Homme au turban rouge*, détail, 1433 172

41 Berlinde De Bruyckere, *After Cripplewood I*, 2013-2014 173

42 Berlinde De Bruyckere, *After Cripplewood II*, 2013-2014 173

43 André-Pierre Pinson, *Face rongée par un cancer*, v. 1800 174

44 Les Frères B. et G. Tocci 174

45 Berlinde De Bruyckere, *In Flanders Field*, détail, 1999-2000 175

46 Département de morphologie, Médecine vétérinaire Université de Gand, Merelbeke, 1999 175

47 Otto Dix, *La Guerre*, 1929-1932 176

48 Alfredo Jaar, *Field, Road, Cloud*, 1997 176

49 Berlinde De Bruyckere, *Zonder titel*, 1993 177

50 Berlinde De Bruyckere, *De zone*, 1996-2000 177

51 Des immigrants soudanais déportés par la Lybie 178

52 Berlinde De Bruyckere, *The Muffled Cry Of The Unrealizable Desire*, 12009-2010 178

53 Francis Bacon, *Pape Innocent X*, 1953 179

54 Berlinde De Bruyckere, *Feminine habitat*, 2008 180

55 Berlinde De Bruyckere, *Feminine habitat*, détail, 2008 180

56 Berlinde De Bruyckere, *029*, 2007 181

57 Egon Schiele, *Homme nu à la serviette rouge*, 1914 181

58 Egon Schiele, *Autoportrait nu grimaçant*, 1910 182

59 Egon Schiele, *Autoportrait nu*, 1910 182

60 Egon Schiele, *Nu à la jambe levée, vu de dos (autoportrait)*, 1910 183

61 Négatif du visage du *Suaire de Turin*, 1898 183

62 Vingt-neuf morts dans un double attentat contre l'ambassade d'Iran (partisans du Hezbollah), 5 décembre 2013 184

63 Berlinde De Bruyckere, *The Wound I*, 2011-2012 184

64 Berlinde De Bruyckere, *Infinitum*, 2009 185

65 Louise Bourgeois, *Give or Take*, 2002 185

66 Louise Bourgeois, *Welcoming Hands*, détail, 1996 186

67 Raphaël, *L'École d'Athènes*, détail, 1509-1510 puis 1512 186

68 ORLAN, performances chirurgicales 187

69 Hannah Wilke, *Intra-Venus*, 1992-1993 187

70 Bob Flanagan, *Nailed*, 1989 187

71 Liza Nguyen, *Postcards of Vietnam*, 2005 188

72 Berlinde De Bruyckere, *Romeu*, 2010 189

73 *Pietà*, XV^e^ siècle 189

74 Berlinde De Bruyckere, *Invisible Love*, 2011 190

75 Berlinde De Bruyckere, *Invisible Beauty*, 2011 190

76 Le meurtre de Laura Nelson, 25 mai 1911 191

77 Maurizio Cattelan, *La Nona Ora*, 1999 191

78 Ron Mueck, *Drift*, 2009 192

79 Vincent Solheid, *Les premiers seront les derniers*, 2011 192

80 Mark Wallinger, *Ecce Homo*, 1999 193

81 Marlene Dumas, *Gisants, I, II*, 2002 193

82 Robert Smithson, *Man of Sorrow (The Forsaken)*, 1961 194

83 Saint Sébastien, VII^e^ siècle 194

84 Andrea Mantegna, *Saint Sébastien*, détail, 1480 195

85 Pierre et Gilles, *Saint Sébastien de la guerre*, 2009 195

86 Vitrail représentant Jésus et le Sermon sur la montagne 196

87 Toussaint Dubreuil, *La Résurrection du Christ*, v. 1585 196

88 Graham Vivian Sutherland, *Crucifixion*, 1947 197

89 Michel-Ange, *Pietà*, 1498-1499 197

90 Michel-Ange, *Pietà Rondanini*, 1552–1564 198

91 *Pietà Röttgen*, v. 1300 198

92 Transi de François Ier de La Sarraz, 1380-1400 199

93 Transi du tombeau du cardinal Lagrange à Saint-Martial d'Avignon, v. 1402 199

94 Francis Bacon, *Head I*, 1948 200

95 Berlinde De Bruyckere, *J.L.*, 2005-2006 200

96 Berlinde De Bruyckere, *The Pillow*, 2010 201

97 Attribué à Jean le Noir ou à sa fille Bourgot, *Psautier et livre d'Heures de Bonne de Luxembourg*, avant 1349 201

98 Plaie du Christ et instruments de la Passion, 1490 202

99 John Carpenter, *Les Aventures d'un homme invisible invisible*, 1992 202

100 Aziz+Cucher, *Interior #2*, 1998 203

101 Anaïs Lelièvre, *Le Miroir*, 2006 203

102 Berlinde De Bruyckere, *Inside me*, 2008-2010 204

103 Berlinde De Bruyckere, *Sybille*, 2015-2016 204

104 Domenico Remps, *Cabinet de curiosités*, v. 1689 205

105 Berlinde De Bruyckere, *Actaeon IV*, détail, 2012 205

106 Berlinde De Bruyckere, *No Life Lost I*, 2014-2015 206

107 Berlinde De Bruyckere, *Zonder titel*, détail, 2018 207

108 Michel-Ange, *Le Jugement dernier*, détail, v. 1536 207

109 Marc Quinn, *Coaxial Planck Density*, 1999 208

110 Berlinde De Bruyckere, 019, 2007 208

111 Giuseppe Penone, *Matrice*, 2017 209

112 Berlinde De Bruyckere, *Liggende II*, 2012 209

113 Actéon dévoré par ses chiens, v. 480-470 av. J.-C. 210

114 Fontaine de Diane et Actéon, 1785-1789 210

115 François Lelong, *Sans titre*, 2012 211

116 Fritz Lang, *Metropolis*, 1927 211

117 Kurt Neuman, *Le Retour de la mouche*, 1958 212

118 Gérard Corbiau , *Farinelli*, 1994 212

119 Vito Acconci, *Converrsion I* , 1971 213

120 Stelarc, *Ear on Arm Surgery*, 2007 213

121 Aziz+Cucher, *Maria*, 1994-1995 214

122 Berlinde De Bruyckere, *Actaeon IV*, 2012 214

123 Art Orienté Objet, *Que le cheval vive en moi,* 2011 215

124 Art Orienté Objet, *Sangs mêlés*, 2011 215

RÉSUMÉ

Le présent mémoire porte sur le travail des figures hybrides de l'artiste belge Berlinde De Bruyckere (°1964). Elle expose depuis la fin des années 1980 bien que son travail sur la représentation hybride ou fusionnelle se concrétise à partir des années 2000. Elle utilise la figure victimaire comme moyen de transfigurer la conscience sur le sort humain. Cette étude se fixe comme objectif de comprendre pourquoi et comment les figures hybrides proposent un déficit identitaire, c'est-à-dire la représentation de corps dépourvus de leur enveloppe identitaire et de leur qualité de figures humaines, à la fois comme processus dénonciateur d'une souffrance à distance et possibilité expressive dans la représentation figurative de l'humain.

De Bruyckere s'est-elle réappropriée des réalités non vécues et sous quelles formes les restitue-t-elle ? Que fait-elle du *pathos* ? La résurgence du sacré relève-t-elle d'un syncrétisme édifiant ou profanateur dans son travail ? Quelle est la portée symbolique de la métamorphose ? Qu'en est-il de l'incidence du posthumanisme sur ses figures ? Et l'affranchissement de la *mimesis* nous ramène-t-il au réel et à l'humain ? Telles sont en les synthétisant les questions qui ont présidé au mémoire.

Dans une première partie, je m'attache à présenter une analyse contextuelle à la fois esthétique et technique des éléments constitutifs de son œuvre. Dans une seconde partie, je me penche sur les éléments reliant spécifiquement, l'esthétisation de la souffrance et le corps en devenir à la figure hybride. Ce qui m'amène à dégager un double effet d'analyse : l'effacement de la figure humaine et les enjeux identitaires qui en procèdent.

Mots-clés : Berlinde De Bruyckere, corporéité, matérialité, empathie, représentation victimaire, hybridité, phénoménologie, posthumanisme, devenir

INTRODUCTION

Le présent mémoire s'est attaché à réaliser une étude sur les qualités esthétiques, techniques et philosophiques des figures hybrides dans l'œuvre de Berlinde De Bruyckere afin d'apporter plusieurs voies de réflexion, tant sur la dimension physique que dénonciatrice. Aussi, la question de l'articulation de la figure humaine et de la représentation victimaire[5] au regard des figures hybrides de l'artiste belge est la problématique à laquelle je me propose d'apporter quelques pistes de réponse dans cette étude.

Par ailleurs, je souhaite donner à connaître et à articuler deux aspects de ses œuvres (avec les dispositifs et les symboles artistiques qui leur sont liés), pouvant enrichir une revue critique déjà importante : d'une part, celui de la figure victimaire comme moyen de transfigurer la conscience sur le sort humain et qui en rend visible la complexité tout en questionnant la place de l'artiste et du regardeur mis à distance d'une réalité non vécue; d'autre part, celui de la figure en quête d'identité, qui subsiste souvent défigurée, toujours texturée et hybride, tel un corps en devenir, qui prend-place dans l'espace devant et avec le regardeur. Deux registres sensibles me paraissant constitutifs et complémentaires dans le traitement des corps hybrides chez la plasticienne.

---

[5] J'emploie l'expresion de « représentation victimaire » pour signifier strictement la représentation des victimes anonymes; en ce sens, mon intention n'est pas d'élargir ce champ aux phénomènes de victimisation ni de culture victimaire.

1. Intérêt du sujet

Le projet de ce travail est né d'abord d'un plaisir esthétique évident au contact et à la découverte des œuvres de cette artiste, ensuite d'un constat (d'un ressenti, plutôt) opéré lors de mes lectures sur son travail plastique, dans lesquelles j'ai pointé des manques qui confirment l'urgence du renforcement et de l'amélioration de nos connaissances sur son travail plastique. Je pense à la définition de ses figures hybrides, sur ce qui participent aussi de l'interaction qui s'opère entre la représentation de la figure humaine et la manière dont l'artiste belge comprend la description contemporaine de la douleur et du désastre.

J'ai remarqué que la documentation disponible concernant son œuvre foisonne depuis 1996, mais qu'elle ne concerne que superficiellement l'interprétation de la souffrance dans sa pratique, et n'établit pas de lien à proprement parler avec le concept de la représentation victimaire. Cette représentation pose pour moi plus largement la question du « faut-il voir pour être témoin », « faut-il voir pour savoir » ?

En ce qui concerne la représentation de la douleur de l'autre, la documentation est, elle aussi, disponible à foison, même si elle n'est pas prolixe en ce qui concerne l'usage de la sculpture comme médium.

C'est aussi le cas pour les enjeux que couvre la déshumanisation des corps de De Bruyckere ainsi que l'apologie des mythes ovidiens qui ne sont que partiellement étudiés dans la littérature critique la concernant. Comment alors percevoir cette métamorphose diffuse et aux multiples visages ?

Il en est de même avec le rapprochement de son œuvre au sacré. Que nous donne à voir son travail lorsqu'il y en est question ? Et que faire du *pathos* ? Quelles

conditions permettent que soit vécue à distance l'expérience de l'empathie envers l'autrui éprouvé ?

C'est ainsi que toutes mes recherches convergent vers ces mêmes conclusions et cet essai aspire à *faire sens* par rapport à ces axes qui, loin d'être anodins en termes d'histoire de l'art, me semblent pourtant moins visibles dans cette revue de littérature.

2. Structure et divisions de ce mémoire

La structure de ce mémoire est construite tel un organigramme, organisé en deux parties et composé de trois grands chapitres, le tout se subdivisant en plusieurs sections présentées par le corpus de façon enchevêtrée.

Pour plus d'aisance, les (nombreuses) figures sont listées par ordre croissant et numérotées en chiffres arabes sans mentionner le chapitre dans lequel se retrouvent ces éléments : soit de 1 à 124.

La première partie du mémoire se présente comme la mise en contexte et le lieu de références des chapitres qui la suivront. Comme entrée en matière, j'ai donc tracé un portrait exhaustif de Berlinde De Bruyckere et situé sa pratique dans l'histoire de l'art. C'est pourquoi le premier chapitre s'ouvre principalement sur son parcours artistique. Il y est question aussi d'une réflexion quant aux spécificités du champ de la corporéité en art avec à la fois l'analyse d'une combinaison d'œuvres pertinentes. Il m'a semblé opportun d'étudier également le dessin de De Bruyckere qui révèle un processus sculptural, de même que les traits inhérents qui en constituent le soubassement et qui me sont apparus comme l'invitation à une réflexion nuancée sur la matérialité dans son œuvre en trois dimensions. Aussi, ce premier chapitre a

l'ambition de fournir une compréhension du lien entre le traitement de l'image et le monde réel que l'artiste manifeste dans son travail des figures hybrides.

Afin de compléter ces descriptions, j'ai fait le choix, dans la seconde partie de cette étude, d'aborder, en deux chapitres, l'aspect symbolique et philosophique prégnant dans les figures hybrides de l'artiste sous forme de deux axes d'étude distincts, mais dont la somme conduit à un examen, le plus complet possible, du corpus à l'étude.

Je me suis alors penchée dans le deuxième chapitre de ce travail sur la représentation victimaire générée par ces corps hybrides. Cela m'a amenée à traiter de l'approche engagée dans ses figures dans le mouvement d'une critique sociétale qui confirmerait le besoin d'y faire sens. J'ai alors examiné certaines notions-clés comme celles de la distinction entre souffrance et douleur, ainsi que du concept du partage du non-vécu dans le voisinage des études sur le spectateur ou la spectatrice de la souffrance qui sous-tend la question de l'enjeu humanitaire. L'ensemble de ces réflexions m'ont ensuite amenée à envisager l'empathie d'un point de vue phénoménologique. Dans ce même chapitre, j'ai mis en lien ces figures en souffrance avec d'autres productions, en particulier l'iconographie chrétienne dont toute son œuvre peut être rapprochée.

Cela a abouti par la suite à l'étude approfondie de la figure humaine dans les corps hybrides ou fusionnés de De Bruyckere. J'ai investi alors plusieurs axes de recherches sur le corps post-humain, en passant par les métamorphoses ovidiennes et, peut-être de manière aventureuse, par l'être en devenir de Deleuze et l'être radioactif de Delfour[6] comme outils d'analyse afin de déterminer la portée symbolique de la métamorphose dans les figures hybrides de De Bruyckere. Le fruit de ces recherches est présenté dans le troisième et dernier chapitre de ce mémoire.

---

[6] Jean-Jacques Delfour (°1964), philosophe, professeur et critique français.

Enfin, la conclusion générale est envisagée comme un retour général sur la figure hybride de l'artiste belge à partir du motif de l'esthétique de la souffrance et de l'image de la mutation; deux axes que j'ai explorés avec prééminence tout au long de ce mémoire.

Si j'ai utilisé des termes à mauvais escient ou simplifié de manière excessive certaines réflexions, j'ai référencé mes assertions avec les ouvrages originaux au bas de la page concernée.

3. Objectifs du travail

Plusieurs objectifs ont été poursuivis dans cette étude. Il m'a fallu relever les spécificités et les enjeux de la corporéité dans les corps hybrides de Berlinde de Bruyckere. Sans doute est-il pertinent de rassembler ici les objectifs spécifiques de manière précise et synthétique :

- tracer un portrait exhaustif de la plasticienne autour de la notion d'empathie et du faire-mémoire
- observer le dessin comme révélateur du processus sculptural de l'artiste belge
- mettre en lumière les enjeux de la cire comme médium
- m'intéresser aux enjeux éthiques dans une logique d'appropriation
- nommer ce qu'est le *pathos*, ses effets et ses rôles multiples dans le corpus choisi
- m'intéresser notamment au concept du sacré et à l'iconologie chrétienne
- analyser la physicalité (présence matérielle) de la mort (dérangeante dans son œuvre) ainsi que de la fragmentation de l'être
- étudier la recomposition des corps sous l'angle de l'exercice de la mémoire

- faire des liens entre ses figures hybrides et les mythes métaphoriques, en approfondissant, entre autres, quelques dimensions de la métamorphose ovidienne dans le registre philosophique
- me pencher sur le concept deleuzien du devenir et proposer une analogie avec ses figures hybrides
- rapprocher aussi les concepts de transhumanité et d'hominisation avec son travail

Au-delà de ces objectifs, réside un super-objectif en la capacité de refléter par quels moyens les corps hybrides de Berlinde de Bruyckere (dé)montrent l'angoisse existentielle de l'humain en quête d'identité.

4. Méthodologie

La méthodologie de ce mémoire s'est avant tout appuyée sur une analyse du corpus et sur les motifs qui ont capté mon attention à voir et à réfléchir. Elle s'est élaborée ensuite à travers diverses sources.

Dès lors, pour répondre spécifiquement aux objectifs de ce travail, j'ai procédé à des recherches bibliographiques et archivistiques approfondies. Celles-ci se sont principalement localisées à la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (Montréal, Canada), ainsi qu'à la Bibliothèque royale de Belgique (Bruxelles, Belgique) et au Centre de documentation de l'Institut supérieur pour l'étude du langage plastique (Bruxelles, Belgique). L'accès à des monographies, à des catalogues d'exposition, à la fortune critique d'articles de journaux et de périodiques, ainsi qu'à des documentaires et des interviews avec l'artiste m'ont permis de prendre connaissance et de me confronter aux analyses et aux idées de philosophes et historien.ne.s de l'art qui voient dans le travail de Berlinde De Bruyckere une

constante orientation vers un appel à la conscience. Les différentes ressources documentaires dont je me suis servie sont majoritairement issues de productions francophones.

En outre, j'aurais aimé parcourir ces différents axes d'analyse sous l'angle du discours de Berlinde De Bruyckere dans un échange qu'elle m'aurait accordé. Celui-ci aurait constitué un point de départ authentique et certainement une confirmation aux nombreux concepts et idées que l'artiste, elle-même, associe à son travail. Fort heureusement, cette source espérée ne constituait pas l'assise de mon étude qui a pu se mener sans elle. Figurent en annexe A les questions en néerlandais (et leur traduction libre) que je lui avais communiquées par l'entremise de son courriel personnel et de son studio. En effet, j'avais imaginé tenir notre correspondance en néerlandais, la langue maternelle de l'artiste, afin que l'identité langagière, fondamentale des réactions affectives, soit respectée. Malheureusement, en l'absence d'une réponse de sa part, la correspondance n'a pas eu lieu.

Quant à mon approche, elle traverse des analyses discursives diverses (iconologique, sociologique, politique, philosophique, historique, psychologique, muséologique, phénoménologique) choisies en fonction de leur potentiel d'analyse pouvant mettre en contexte les corps en souffrance de De Bruyckere en exploitant des pistes différentes.

Ma stratégie de recherche a donc été de collecter et de jumeler plusieurs perspectives au regard de ma question de recherche, dont l'exercice a demandé, dans un premier temps, l'identification des motifs et des thèmes dont les figures sont porteuses et, dans un deuxième temps, l'interprétation de ces dernières à la lumière des textes

théoriques. En cela, je me suis inscrite dans le sillage d'Erwin Panofsky[7] en mettant ainsi « en relation des motifs artistiques (...) avec des thèmes ou concepts » (1967, p. 18). J'ai également utilisé des descriptions formelles et iconographiques de diverses œuvres d'art mises en relation avec le corpus à l'étude.

5. Vocabulaire et typographie

Si j'utilise dans ce travail l'expression du « regardeur » pour désigner les spectatrices et spectateurs d'une œuvre, celle-ci n'a d'autres fins que celle d'alléger mon texte avec un terme au masculin singulier pris en son sens générique. De la même façon, lorsque je mentionne la discipline de l'« histoire de l'art », il est à considérer qu'elle comprend exclusivement, dans le contexte de ce présent mémoire, l'art occidental et non les arts du monde.

Par ailleurs, j'ai réservé à l'italique ses emplois traditionnels. Toutefois, il m'est arrivé d'utiliser également ce style de caractère afin d'inviter les lectrices et lecteurs à considérer que je fais un emploi réservé, parfois abusif, de tel ou tel terme; à considérer donc avec nuance (et, si possible, indulgence). Le recours à ce style exprime un si l'on peut dire / si je puis dire qu'il aurait été peu commode de préciser à chaque occurrence d'expression en mal de justesse rendant imparfaitement compte de ce que je souhaiterais exprimer. Je ne jette pas la faute aux mots, mais à l'emploi maladroit que j'en fais et à mon impossibilité de dire juste avec ces mots.

---

[7] Erwin Panofsky (1892-1968), éminent représentant de l'iconologie (discipline s'interrogeant sur les conditions de production des images ainsi que sur le message qu'elles étaient susceptibles de véhiculer en leur temps), historien de l'art et essayiste allemand d'origine juive émigré aux États-Unis pendant la Seconde Guerre mondiale.

PREMIÈRE PARTIE

L'OBJET D'ÉTUDE

L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art.

Robert Filliou

CHAPITRE I

LES FIGURES DE BERLINDE DE BRUYCKERE : GENÈSE, DÉVELOPPEMENT TECHNIQUE ET ÉVALUATION ESTHÉTIQUE[8]

1.1 Mise en contexte du devenir du corps bruyckérien

Berlinde De Bruyckere a depuis toujours orienté son travail autour d'un discours sur le corps qui s'y présente comme le rouage principal du processus esthétique et narratif de son œuvre. Gary Carrion-Murayari[9], collaborateur d'une monographie la concernant (Mengoni (dir.), 2014), appréhende ses sculptures comme « une cosmologie personnelle englobant êtres historiques et formes culturelles » (2014, p. 141). Bien que son art révèle éventuellement des composantes à caractère féminin, l'artiste belge n'est cependant pas identifiée aux luttes féministes. Ces spécificités ne seront pas abordées comme telles dans ce présent mémoire, en raison de leur

---

[8] Le mot esthétique a été créé par Baumgarten (1714-1762) à partir de la distinction traditionnelle entre les noeta, faits d'intelligence, et les aistheta, faits de sensibilités. Ce mot désigne une nouvelle discipline, l'étude philosophique et scientifique de l'art. Voir pour plus d'informations sur ce terme d'esthétique : SOURIAU Étienne. (1990). *Vocabulaire d'esthétique.* Paris : Presses Universitaires de France, p. 689-693; ou l'ouvrage synthétique de : JIMENEZ Marc. (1997). *Qu'est-ce que l'esthétique ?* Paris : Gallimard.

[9] Gary Carrion-Murayari (°1980), conservateur au Nouveau Musée d'Art Contemporain à New York (États-Unis) depuis 2010.

condition; car, comme le précise l'historienne de l'art et féministe Thérèse St-Gelais[10] :

> Définir le féminin, c'est lui imposer des caractéristiques. Définir le féminin, c'est l'immobiliser, le circonscrire et répéter d'une certaine façon ce contre quoi plusieurs féministes se sont élevées. Et pour cause, car cela contribue à délimiter encore le champ d'action des femmes. (St-Gelais, 1983, p. 73)

C'est ainsi que, de manière générale, on s'accorde pour distinguer l'œuvre aux spécificités féminines ponctuelles de celle explicitement féministe. Par ailleurs, ce que les femmes artistes créent comme art qu'on qualifie de féminin n'a de toute façon pas de lien direct avec le sexe de l'artiste (St-Gelais, 1983, p. 79).

Née en 1964 à Gand en Belgique, où elle vit et travaille, Berlinde De Bruyckere respire aux rythmes des arts plastiques depuis l'enfance et puise au plus profond d'elle-même pour accoucher de la forme et de la couleur. Son art se teinte de son parcours. Éduquée dans une institution catholique, l'artiste belge connait très bien l'iconographie doloriste chrétienne. Les corps torturés, sur les murs des musées et de nombreuses églises de Flandre, racontent le martyr des saints et la passion du Christ. De cette première immersion dans l'art, elle garde un instinct boulimique pour les matières, les peintures des grands maîtres flamands et l'iconographie chrétienne dont toute son œuvre peut être rapprochée.

De 1982 à 1986, elle étudie les arts monumentaux à l'école Saint-Luc de Gand (Belgique) et expose depuis la fin des années 1980. Pour l'anecdote, son atelier est un ancien couvent. Reconnue internationalement depuis la Biennale de Venise de 2003

---

[10] Thérèse St-Gelais, professeure au département d'histoire de l'art à l'UQAM, dont les recherches portent principalement sur les études féministes (gender studies).

où elle y a exposé *K 36 (The Black Horse)* (2003) (fig. 1), un corps de cheval déformé et sans yeux sur une table en acier, la plasticienne se souvient aussi des morceaux de viande que son père équarrissait dans sa boucherie (fig. 2). Est née ensuite une insatiable curiosité face à la complexité du corps humain et à sa condition. En 2013, elle expose au Pavillon belge de la Biennale de Venise qui la place depuis comme figure actuelle incontournable de la scène artistique flamande. Ses œuvres sont acquises par des musées en Belgique et à l'étranger.

Depuis ses débuts jusqu'à ce jour, plusieurs voies esthétiques et iconologiques ont orienté et nuancé son travail. Je distingue cinq périodes, dont les desseins respectifs cheminent tous vers une réflexion sur le corps.

Initialement, Berlinde De Bruyckere compose des sculptures en acier et en béton fortement inspirées de l'*Arte Povera*, avant de commencer au début des années 1990 à travailler avec des empilements de couvertures en laine. À partir de 1994, particulièrement choquée par les images médiatiques du génocide au Rwanda, elle crée la série des *Blanket Women* (fig. 3; fig. 4), des représentations figuratives ensevelies sous des couvertures recyclées qui évoquent le destin de réfugiés anonymes (fig. 5). Les couvertures symbolisent dans cette série non plus la protection des rêves et des illusions, mais une dure réalité plutôt associée à l'image de la souffrance des faibles, des malades, des blessés, des réfugiés et des victimes de la guerre. Symbole de la protection ou du secours mais également celui du bâillon ou du voile mortuaire, ces « couvertures usagées » (Mengoni (dir.), 2014) ont dû envelopper beaucoup de corps douloureux ou au contraire les soustraire au regard. L'artiste ne montre d'ailleurs jamais les visages. Ceux-ci sont dissimulés ou inexistants[11]. Invitée

---

[11] À titre informatif ici, il est d'ailleurs curieux de constater que les potentialités de l'expression du visage ne sont jamais exploitées dans son travail. David Le Breton (°1953) explique dans son ouvrage *Anthropologie de la douleur* (2013, p. 36) que l'expression sur le visage représente la matérialisation

par la suite par le Musée des Flandres d'Ypres (Belgique), la plasticienne découvre alors dans les archives du musée, dédié à la Première Guerre mondiale, d'innombrables photographies de chevaux morts (fig. 6), victimes de la barbarie des hommes. Cette découverte la marquera et la conduira aussi à une immersion directe par l'examen des corps de chevaux morts dans des cliniques vétérinaires (Mengoni (dir.), 2014, p. 146). Cet animal l'obsèdera et l'amènera à concevoir des sculptures (sans doute les plus familières de ses œuvres) en peau de cheval qui lui apporteront une notoriété au plan international. À la même époque, ses premières sculptures de moulages en cire de fragments de corps humains ou de corps humains entiers voient le jour. Vision à peine soutenable d'un état ultime du corps : blessé, démembré, écorché, supplicié; où des pans entiers de l'art chrétien ressurgissent. Ce n'est qu'en 2004, que De Bruyckere s'est intéressée à la figure masculine, avec *Jelle Luipaard* (2004) (fig. 7) du nom du modèle. Ce corps sans tête semble tout droit sorti de l'iconographie médiévale d'un Christ agonisant sur la croix. D'autres sculptures renvoient aussi à la Crucifixion, telle qu'on peut la trouver dans les scènes de la Passion du gothique flamand; d'autres encore à la pietà[12] (fig. 8; fig. 9) ou aux mises au tombeau. La notion de support est également décisive dans l'établissement de son projet artistique. Avec sa série *Schmerzensmann* [Homme des douleurs] (2006) (fig. 10; fig. 11) par exemple, des corps sont en partie défigurés, comme si la chair avait été tuméfiée ou déchirée, et suspendus par des structures de métal qui les traversent et revisitent aussi le motif de la Crucifixion. Il ne s'agit pas ici de « croix à traverse » (composées de deux éléments assemblés) comme la plus récurrente

---

en surface (sur l'écorce) d'un état intérieur (touchant le noyau) : elle serait donc le témoignage d'un phénomène invisible, le stigmate du ressenti. On pourrait donc comparer le visage à l'écran sur lequel l'image se matérialise.

[12] La scène de la *pietà* est un motif qui, dans l'iconographie chrétienne, illustre le cadavre du Christ bercé dans les bras de la Vierge Marie. Ce motif est également appelé « Vierge de Pitié » (Réau, 1957, p. 103).

représentation du Christ sur la croix le prévaut (fig. 12). Cependant, il existe différentes formes de la croix, puisque les Évangiles n'en précisent pas spécifiquement sa forme (Réau, 1957, p. 481). Et, en ce sens, la série de De Bruyckere illustre davantage le mot grec *stauros* qui désigne un simple poteau et n'implique pas, comme le latin *crux*, le croisement de deux poutres[13]. Avec l'artiste belge, on ne sait pas non plus s'il s'agit d'écorchés ou de leur dépouille, tension qui les ramènerait brutalement à l'état de viande. D'ailleurs cela ne fait-il pas aussi écho aux viandes pendant au crochet d'une boucherie, celle de son père peut-être (fig. 2) ? Ces corps au réalisme troublant, aux veines apparentes et à la couleur cadavérique, rappellent ainsi la condition charnelle de l'être humain. Mais le réalisme de ces chairs fait progressivement place à des formes plus abstraites, peut-être plus énigmatiques et inquiétantes. Ces figures ne sont jamais conçues dans leur entièreté, mais plutôt réduites à des fragments de corps, humains ou animaux, humains ou végétaux. Cet état d'un corps inachevé, en devenir en quelque sorte, a d'ailleurs sans doute été le point de départ d'une réflexion sur la métamorphose (Da Costa (*et al.*), 2014, p. 114). Dans *Liggende II* [Mensonge II] (2012) (fig. 13) par exemple, une métamorphose commence à s'opérer. Les membres deviennent branches, le corps se transforme progressivement en arbre. La métamorphose s'accomplit complètement avec *Kreupelhout / Cripplewood* [Arbre estropié] (2012-2013) (fig. 14), l'œuvre à ce jour la plus monumentale, réalisée à partir du moulage d'un grand orme (fig. 15) et exposée dans le Pavillon belge à la 55e Exposition internationale d'art – La Biennale de Venise en 2013. Ici, le corps s'est transformé en arbre, un corps gigantesque, comme la métaphore de la nature (notre monde) qui souffre dans le prolongement de l'humain (le Christ sur la croix). Parallèlement aux figures mythologiques, l'humain

---

[13] À cela, l'iconographie chrétienne offre trois types de variantes : la croix charpentée, la croix verdoyante et la croix vivante ou brachiale. Pour plus d'informations sur ces formes, se rapporter à : RÉAU Louis. (1957). *Iconographie de l'art chrétien* (t. 2). Paris : Presses Universitaires de France, p. 481-485.

tend aussi à disparaître dans son œuvre au profit de fusions organiques et contorsions formelles, bien qu'elle soupçonne qu'« incidemment, des formes humaines surgissent » (Berlinde De Bruyckere au sujet de *Kreupelhout / Cripplewood* (2012-2013), dans De Bruyckere et Coetzee, 2013, p. 32). Ainsi les corps, auparavant cachés, couverts de couvertures, se révèlent, s'interpénètrent (fig. 16; fig. 17) – et visent une sorte de fusion par l'hybridation. Enfin, depuis quelques années, se retrouvent, dans ses œuvres, à la fois le style et certains éléments-clés de son vocabulaire, mais dans une esthétique beaucoup moins figurative. Par exemple, sa série *It Almost Seemed a Lily* (2016-2018) (fig. 18), qui use principalement de textiles et de papiers, tire nettement vers l'abstraction en jouant sur la matérialité au fort pouvoir évocateur.

Cet aperçu chronologique de l'art de De Bruyckere montre déjà combien certaines composantes traversant toute son œuvre pourtant si variée. Elle ne représente pas le visage qui souvent se dissimule derrière des artifices (couvertures, crinières) ou disparaît tout à fait (décapitation). C'est aussi une façon de pouvoir s'éloigner de la représentation d'un individu en particulier et de facilité la projection du regardeur. La plasticienne met ses émotions à l'usage des autres[14]. Elle s'inscrit également dans la longue lignée d'artistes contemporains qui « cherchent à dépasser leurs limites physiques et psychologiques, reliant ainsi l'art au monde illimité qui s'étend au-delà de leur univers personnel et immédiat » (O'Reilly, 2010, p. 189).

En outre, depuis le début des années 2010, l'humanité qui l'intéresse n'est manifestement pas celle de la forme, mais plutôt, à la rigueur, une humanité dans l'informe à la recherche d'une unité. Et l'association alors très visible entre le corps

---

[14] Et en ce sens, c'est sans doute là l'énorme générosité de l'Art ?

humain et le monde végétal, par exemple *Takman* (2008) (fig. 19) et *Marthe* (2008) (fig. 20), va plus loin encore et transmute avec des formes de moins en moins dissociables. Les organes qui pourraient conférer à ces corps une dignité ou encore une spécificité humaine leur font le plus souvent défaut. Elle préserve le sens du cabinet curieux, riche d'anomalies, puisque le corps bruyckérien ne dispose la plupart du temps ni de mains, ni de tête, ni d'yeux, ni de sexe. Alors de là à ramener les anatomies de De Bruyckere à l'esthétique iconoclaste[15], il n'y a qu'un pas. La ressemblance à l'humain et son image est effacée et se prévaut d'une autre forme de sensibilité pour l'image. Celle qui vient de la blessure, de la meurtrissure, du corps dysfonctionnels. Vie et mort se côtoient aussi au fil de ses propositions dont l'iconographie de la Passion[16] au bas Moyen Âge[17] est très présente. Je vois également qu'à la violence des thèmes abordés se lit la douceur des matériaux employés : de la cire mêlée aux pigments, des objets domestiques (couvertures de laine, vitrines) et des matériaux organiques (cuir, poils, cheveux). Elle confie même que : « La cire a une douceur qui rend mes œuvres supportables. » (Propos de Berlinde De Bruyckere. Dans Gignoux, 2004) Et c'est au moyen de la cire et de la taxidermie que De Bruyckere vise une résonnance au corps humain. Enfin, la tension

---

[15] De l'« iconoclasme » qui, au sens strict, signifie l'interdiction de la représentation figurative jusqu'à la destruction délibérée d'images. Ce courant de pensée rejette la vénération adressée aux représentations du divin, en particulier dans les icônes.

[16] La Passion du Christ est un thème privilégié dans l'art chrétien. Au sens strict, elle commence à son arrestation et finit à sa crucifixion. Toutefois, les événements qui ont précédé et suivi immédiatement la Passion à proprement parler sont communément intégrés à ce cycle. Pour plus d'informations, notamment sur les différents groupes de sujets formant le prologue, le drame et l'épilogue, voir : RÉAU Louis. (1957). *Iconographie de l'art chrétien* (t. 2). Paris : Presses Universitaires de France, p. 396-530.

[17] Pour une synthèse sur l'iconographie à la fin du Moyen Âge qui couvre l'évolution de l'image depuis la fin du XIII^{e} siècle jusqu'à l'iconoclasme de la Réforme au XVI^{e} siècle, se référer à : WIRTH Jean. (2011). *L'image à la fin du Moyen Âge*. Paris : Cerf.

des corps et des significations règne dans toute son œuvre. Toutefois, ce présent essai porte davantage sur l'analyse des figures hybrides en cire de Berlinde De Bruyckere pour des raisons qui relèvent d'abord du choix personnel et ensuite de la nécessaire limitation du champ étudié dans un mémoire de fin de maîtrise.

1.2 Le dessin, présage du processus sculptural

Le dessin se révèle chez Berlinde De Bruyckere une étape essentielle depuis l'inspiration jusqu'à la sculpture achevée (Mengoni (dir.), 2014, p. 141). Des associations croisées réunissent ainsi les séries de dessins et de sculptures les unes aux autres et s'inscrivent dans un imaginaire bien particulier, si bien que ses réalisations bi- et tridimensionnelles œuvrent ensemble pour incarner des expériences visuellement très fortes.

La plasticienne compose d'abord en deux dimensions d'après des images historiques et ses aspirations esthétiques[18]. Son atelier (que j'ai eu la chance de visiter il y a quelques années) recèle des photographies de presse de camps de réfugiés, de charniers et de vaches folles abattues, des reproductions de tableaux de Giotto ou encore de Jérôme Bosch. Ses propres dessins figurent aux côtés de documents historiques qui exposent la souffrance, représentant des Noirs lynchés dans le sud des États-Unis, des soldats dans les tranchées de la Première Guerre mondiale, etc. Tout cela m'indique que son œuvre est bien plus proche de la réalité qu'elle ne le laisse à penser de prime abord. Elle crée, à l'aquarelle le plus souvent, des formes

---

[18] Son *atlas* de travail, dans lequel figurent des documents divers que l'on peut considérer comme la source mémorielle de l'artiste belge, a été reproduit dans le catalogue (Baert (dir.), 2002, p. 2-14) de l'exposition de 2002 à Gand (Belgique).

impossibles, mais en revanche intensément résonnantes alors même que les références historiques ou contemporaines en soient minimisées pour y faire surgir l'iconographie qui lui est propre. D'ailleurs ses dessins, le plus souvent en série, comme *Parasiet* [Parasite] (1997) (fig. 21) ou *Aanéén-genaaid* [Cousu ensemble] (2001) (fig. 22), donnent à voir des formes qui semblent avoir été méticuleusement observées et reproduites fidèlement, rappelant alors des études sur modèle vivant qui pourtant n'existe pas tel quel dans la nature.

Le processus de la conception de l'image à sa réalisation physique se révèle éloquent avec par exemple la série de dessins *Één* [Un] (2001), prémisse d'une série de sculptures en plein air (fig. 23). L'œuvre complète représente des chevaux morts accrochés dans des arbres (et compte parmi les plus illusionistes de ses œuvres). Certains de ces dessins ont été entièrement exécutés au crayon, tant les branches des arbres que les chevaux. Aussi naturalistes de premier abord, ils n'en restent pas moins imaginaires et reproduisent l'équilibre de la composition tridimensionnelle finale, sans pour autant faire éprouver un choc visuel fort à voir des corps parfaitement formés suspendus dans les arbres. Cependant des dessins de cette série (fig. 24) sont des montages de branches hachurées au crayon avec des photographiques découpées de véritables chevaux afin de figurer la position exacte des cadavres en suspension. Dessins et sculptures démontrent ainsi toute l'aptitude de l'artiste à créer une image impossible qui repose pourtant sur l'histoire de la souffrance (la Première Guerre mondiale plus précisément) : les uns montrant une réalité sur un fond imaginaire, les autres une image surréaliste dans un décor naturel.

C'est ainsi que les références historiques, l'observation et l'imagination font la part belle à l'ensemble de ses créations. Gary Carrion-Murayari va plus loin à ce sujet et y voit que, par le dessin :

> l'acte de soustraction iconographique [de Berlinde De Bruyckere] devient un acte d'intensification, d'abstraction ou de distillation de l'expérience humaine durable (Mengoni (dir.), 2014, p. 148).

Une fois ses préoccupations alors distillées, l'aspiration se filtre d'un ordre humaniste plus vaste que les sources se rattachant à des situations historiques et sociales particulières, et apporte aux sculptures une iconographie propre à elle. En ce sens, ce processus de décontextualisation pour une réappropriation par le dessin et la sculpture n'est pas sans rappeler la façon dont le théoricien Bill Brown[19] envisage, dans sa thèse sur la *Thing Theory*[20], la relation entre l'objet et la chose :

> [Things start] as the amorphousness out of which objects are materialized by the (ap)perceiving subject, the anterior physicality of the physical world emerging, perhaps, as an after-effect of the mutual constitution of subject and object, a retro-projection. (Brown, 2001, p. 5)

Selon cette thèse, tout l'art de Berlinde De Bruyckere est de rétro-projecter ses explorations d'un passé où les objets ne subsistent que sous la forme d'empreintes visuelles. Cette rétroprojection n'est que l'une des deux modalités possibles de la constitution de l'objet en chose. Celle-ci se distingue du premier en ce qu'elle se fonde principalement sur un changement du concept de valeur, la valeur d'usage de l'objet inscrit dans un circuit économique se transformant en valeur pour soi.

> You could imagine things, second, as what is excessive in objects, as what exceeds their mere materialization as objects or their mere utilization as objects—their force as a sensuous presence or as a

---

[19] Bill Brown, théoricien qui a notamment dirigé le numéro de *Critical Inquiry* consacré aux « choses » et en a rédigé l'introduction.

[20] La problématisation que sous-tend la théorie de Bill Brown est celle de l'opposition entre l'objet et la chose.

> metaphysical presence, the magic by which objects become values, fetishes, idols, and totems. (Brown, 2001, p. 5)

En conséquence, De Bruyckere reconstruit une image qu'elle démonte en dissipant la signification des sources premières en un *quelque chose* réorienté, auquel s'ajoute une valeur sociale plus large, plus universelle (Mengoni (dir.), 2014, p. 142).

Mais si la sculpture de Berlinde De Bruyckere s'est vue évoluer au cours des vingt dernières années, il en est de même pour ses dessins qui ont maturé au fil de ses créations. Par exemple, ses portraits dessinés à la fin des années 1990 (fig. 25) n'ont pour ainsi dire rien à voir avec ses études expérimentales du mythe de Diane transformant Actéon en cerf[21] (fig. 26; fig. 27) ni avec ses œuvres récentes les plus abstraites (fig. 28; fig. 29). Plus particulièrement, la série *Aanéén-genaaid* [Cousu ensemble] (2000-2003) illustre une évolution remarquable dans sa pratique du dessin (Mengoni (dir.), 2014, p. 144). Certaines de ces œuvres sont à l'aquarelle et au crayon, dont se rapportent plusieurs sculptures créées durant la même période. Elles représentent des figures anonymes et tourmentées aux contorsions improbables, semblant se replier sur elles-mêmes. Certains dessins de 2001 (fig. 22) sont en cela très significatifs car des similitudes de tons de chair roses et rouges n'allaient voir le jour en sculpture que bien des années plus tard.

Cette démarche montre aussi très clairement que la sculptrice pense en images avant tout. Dans une interview où elle décrit les étapes de création de *Jelle Luipaard* (2004) (fig. 7), l'artiste explique qu'elle a d'abord réalisé une série de dessins inspirés du corps « courbé et tordu » d'une scène de Crucifixion dans *Die Kreuzigung Christi* [La

---

[21] Mythe grec développé par Ovide dans *Les Métamorphoses*.

Crucifixion du Christ] (v.1360) d'un artiste de Bohême-du-Sud[22] et des images de morts du conflit en Irak; elle a ensuite cherché un modèle pour le faire poser dans cette posture et couler des moules (De Bruyckere (*et al.*), 2006). Ainsi, l'image est pour elle un lieu de surgissement du sujet où semblent se réunir souffrance, douleur et finitude.

C'est en grande partie à travers l'Histoire de l'art que la souffrance (et plus largement la mort), spécifiquement dans la représentation du corps, se figure dans les images. L'image entretient d'ailleurs une relation à la mort depuis fort longtemps, si bien que les racines étymologiques du mot image proviennent du mot latin *imago*. Les *imagos* désignent les masques mortuaires en cire, moulés directement sur le visage des morts (Debray, 1992, p. 19). D'une grande force plastique, la cire fascine d'ailleurs l'artiste belge, qui en a fait son matériau plastique tridimensionnel de prédilection.

1.3 Le visage de la cire[23]

À l'étape de production de nouvelles images par le crayon ou l'aquarelle succède un processus de modélisation (Mengoni, 2014, p. 147). C'est donc, par un habile travail de la matière, que la représentation et l'identité réelle du modèle sont détournées de façon à reproduire l'aspect collectif de ces constructions identitaires précédemment rêvées sur le papier.

---

[22] La Bohême-du-Sud est une des quatorze régions de la République tchèque; sa capitale administrative étant la ville de České Budějovice.

[23] J'ai fait le choix de préciser davantage son travail avec ce matériau, puisque ce dernier apparaît comme son médium de prédilection depuis la fin des années 1990. Je m'abstiendrai d'analyser en détail les autres matériaux, en raison de mon corpus spécifique étudié.

Le *Vase de fleurs* (v. 1618-1621) (fig. 30) d'Ambrosius Bosschaert n'a pas pu exister ailleurs que dans l'esprit du peintre puisque les espèces qui y sont représentées, en un même lieu et un même moment, ne fleurissaient pas aux mêmes semaines dans les anciens Pays-Bas[24]. En conséquence, avant de peindre cet impossible bouquet, l'artiste les a capturées au fil des mois par le dessin. Je peux voir dans ce vase une métaphore de l'art de De Bruyckere. En effet, cette dernière, comme Bosschaert, rassemble en une image unifiée des éléments figuratifs fusionnés et pourtant *incompatibles*.

À partir de résine époxy et de cire teintée, De Bruyckere sculpte, depuis 1996 (année de ses premiers moulages sur des modèles vivants), les formes préalablement composées en deux dimensions. Aucun matériau noble. Aucune enveloppe corporelle robuste. La chair façonnée dont il est question, évoque la peau humaine, l'écorce végétale ou encore le bois de cévidés; elle est translucide, couperosée et couverte d'ecchymoses. Aussi, si l'artiste utilise la cire comme médium, c'est parce que c'est un matériau qui évoque efficacement la douceur et la vulnérabilité de la chair humaine. La souffrance en devient quasi palpable pour ces semblants-corps. On peut y voir d'ailleurs une référence aux cadavres trouvés lors de la libération des camps de concentration... La douleur semble vive. Et ses sculptures donnent lieu à des corps qui heurtent même la sensibilité du regardeur.

Pourtant, en raison de sa fragilité et parce qu'elle est considérée comme un matériau modeste qui entre seulement dans l'étape du moulage, la cire est rarement utilisée par les sculptrices et sculpteurs. Bien que des artistes tels que Medardo Rosso ou Paul-François Berthoud aient recouru à la cire pour recouvrir du plâtre afin de traduire

---

[24] Pour plus d'informations à ce sujet, voir : WESTERMANN Mariët. (1996). *A Wordly Art : The Dutch Republic (1585-1718)*. New Haven et Londres : Yale University Press, p. 90-92.

l'émotion sur un visage, son emploi dans la tradition historique de la sculpture est déclassé et reste le choix d'une faible minorité d'artistes. Toutefois, ce n'est pas un hasard si la sculptrice belge recourt à la cire pour ses effets de mimesis hautement texturé. Car, de tous les matériaux expérimentés pour la modélisation de répliques de corps, l'utilisation de la cire d'un point de vue scientifique est historiquement le médium le plus usuellement choisi en vertu, bien sûr, de la précision de son rendu mimétique. Cette nature facilement modelable laisse au fil de l'Histoire deux genres sculpturaux, relevant soit du portrait, soit de la modélisation du corps humain (Pirson, 2009, p. 35).

Dans son ouvrage *Corps à corps. Les Modèles anatomiques entre art et médecine*, Chloé Pirson[25] retrace l'utilisation de la cire dès l'Égypte ancienne, soit vers 2000 av. J.-C., notamment dans le processus d'embaumement et de momification. Il faut attendre l'Antiquité grecque, autour du IV^{e} siècle av. J.-C. pour qu'un sculpteur de Lysistrate réalise en plâtre le premier moulage sur le vif, dans lequel il coule de la cire pour obtenir alors en positif le premier portrait en cire. Le monde romain s'emparera de cette pratique et l'intensifiera, entre autres dans la fabrication de masques funéraires à l'effigie du défunt. Cette tradition se poursuit dans la France du Moyen Âge jusqu'au XVII^{e} siècle. Pirson remarque toutefois qu'au XVI^{e} siècle elle prendra la forme de mannequins historiques, notamment à Westminster (Angleterre), annonçant ainsi les futurs cabinets de figures de cire tels ceux de Curtius ou de Tussaud. À la frontière d'une inscription médicale, la tradition des ex-voto, qui consistait en une offrande au saint protecteur d'un membre moulé où le mal à exorciser était localisé ou guéri, est considérée comme l'« ancêtre du moulage anatomique à vertu curative » (Pirson, 2009, p. 36). La cire, de par sa nature encore

---

[25] Chloé Pirson, chargée de recherche à l'Université Libre de Bruxelles (Belgique), se consacre à l'étude des modèles anatomiques et des expressions artistiques actuelles qui conjuguent art et science.

plus malléable que l'argile, encouragera l'essentiel des productions sculpturales qui valorisent l'imitation de la nature au service de la connaissance. Il n'est donc pas étonnant que la longue tradition des ex-voto en ait tiré parti :

> L'ex-voto reprend et amplifie la conception sacrée et le rôle d'intercesseur des objets en cire. (...) L'ex-voto symbolise une forme matérialisée de forces invisibles; la cire assurant, quant à elle, cette proximité de rendu avec le vivant, simulacre nécessaire pour qu'opère le vœu de rétablissement. (Pirson, 2009, p. 36-37)

De plus, que ce soient par le biais de masques mortuaires, de reliques ou encore de bijoux-médaillons, aux fonctions de fait, la cire a été étroitement liée à l'idée du soin, de la réparation :

> (...) il apparaît que si la cire entretient une relation avec le vivant par la fidélité du rendu, elle courtise également la mort et les morts en tant qu'ultime dépositaire d'un patrimoine identitaire éphémère. (Pirson, 2009, p. 37)

Et du premier traité d'anatomie humaine[26] en 1543 jusqu'au XXI^{e} siècle, la cire profitera à l'optimisation de l'étude de l'anatomie et de la médecine, ainsi qu'à l'émergence de la céroplastie, une autre façon d'appréhender le fonctionnement du corps. Les livres et les planches anatomiques en deux dimensions se révèleront très vite moins efficaces pédagogiquement parlant que la sculpture anatomique plus parlante en termes d'apprentissage. D'abord en bronze ou en bois, en plâtre ou en papier mâché, en ivoire ou en stuc, ces mannequins d'étude seront le privilège d'une élite éclairée, puis successivement des facultés en médecine, des étudiants, des artistes, et enfin du grand public. Cependant, la cire, jouant à la perfection la mimesis

---

[26] *De Humni Corporis Fabrica* écrit de 1539 à 1542 par Andreas Vesalius (dit André Vésale, 1514-1564) est la première étude complète du corps humain et est considéré comme l'ouvrage fondateur de l'anatomie moderne.

du modèle, détrônera en quelques décennies l'apanage des autres matériaux d'étude en faveur de la céroplastie. Cette méthode connaîtra, selon Chloé Pirson, une production importante diviséeen trois temps : un âge d'or (1699-1789), une phase de rationalisation scientifique (1789-1875) suivie par une période de vulgarisation (1875-1980) (Pirson, 2009, p. 20), même si l'auteure observe qu'« aucune analyse n'a fourni d'hypothèse valable à la compréhension du glissement de ces cires depuis le champ médical vers celui de la foire » (Pirson, 2009, p. 22). Il n'empêche que les dimensions esthétique et pédagogique iront de pair. La céroplastie anatomique gagnera d'ailleurs progressivement en visibilité auprès du grand public relié à l'attrait pour le spectaculaire et permettra une plus large diffusion des connaissances du corps, ainsi que la sensibilisation aux maladies d'époques. Ces spécificités, plus largement développées dans l'ouvrage de Pirson, n'auront de cesse d'interroger l'aspect identitaire et les enjeux qui en découlent :

> Ultime paradoxe de leur histoire, les cires anatomiques, une fois révoquées dans leur usage strictement médical, vont regagner une complexité identitaire plénière, réactivant chacune des nuances modulées en fonction des époques et des contextes traversés. (Pirson, 2009, p. 250)

Je pense notamment à l'ambivalence esthético-scientifique de *Vénus anatomiques* florentines qui mêlent tout en contraste la segmentation du corps à une pose lascive, un caractère morbide à une dimension érotique. Cette théâtralisation dans la présentation et la gestuelle du mannequin de cire permettait sans doute d'outrepasser l'effroi de son éviscération progressive. La référence à l'iconographie picturale des

Vénus endormies[27] (fig. 31) n'est d'ailleurs pas unique dans le monde de la cire[28] et se révèle dans plusieurs modèles, aussi bien féminins que masculins (fig. 32).

Une de ces œuvres anonymes[29] (fig. 33) donne même à voir les nerfs et les artères de la face postérieure du corps dans une position identique à l'*Hermaphrodite Borghèse* (II^{e} siècle) (fig. 34). Ces quelques exemples de cire illustrent bel et bien le rapprochement avec le champ de la représentation artistique du corps qu'ont pu emprunter certains céroplastiniens, et cela bien avant notre contemporain allemand Gunther von Hagens[30] : c'est-à-dire la prégnance d'un lien entre l'iconographie de cires florentines dans les cas figurés et une production sculpturale. Par ailleurs, cela permet de constater combien au fil des pratiques de la céroplastie le référent au cadavre et les expressions de souffrance ont été dépassés au profit d'une image vivante (et non plus exclusivement macabre) du modèle.

Quant à Berlinde De Bruyckere, elle s'intéresse tout particulièrement à ce matériau historique, car le procédé d'imprégnation permet à la cire de livrer toute sa matérialité. Elle dit en apprécier « la souplesse qui permet de toujours modifier une forme en

---

[27] Voir à ce propos : ECO Umberto. (2004). *Histoire de la beauté*. Paris : Flammarion; CALABRESE Omar et PARRET Herman. (2003). Vénus dévoilée. La Vénus d'Urbino du Titien [Catalogue d'exposition], Gand : Snoeck.

[28] Voir d'ailleurs : DIDI-HUBERMAN George. (1999). *Ouvrir Vénus. Nudité, Rêve, Cruauté*. Paris : Gallimard; qui propose un rapprochement intéressant entre la Vénus des Médicis et la Vénus des médecins, célèbre cire démontable de La Specola (Italie).

[29] L'œuvre en question a été retrouvée à proximité des thermes de Dioclétien à Rome (Italie) et est aujourd'hui considérée comme une copie romaine d'un original grec de Polyclès (v. 155 av. J.-C.).

[30] Gunther von Hagens (°1945), anatomiste allemand, inventeur de la plastination (aussi appelée imprégnation polymérique) qui est une technique visant à préserver des tissus biologiques en remplaçant les différents liquides organiques par du silicone.

cours. Et la fragilité, proche de celle de la peau. » (Propos de Berlinde De Bruyckere. Dans Gignoux, 2004) En effet, il lui faut composer avec les plis, l'aléatoire, les couleurs, les bavures et accidents… Par exemple, l'étrange *Amputeren zei je* [Amputé, dis-tu] (2008) (fig. 35), présenté comme une relique quasi phallique, est en réalité « le moulage d'une jambe qui s'est détachée d'une sculpture », confie l'artiste (dans Gignoux, 2004). Un tel procédé permet de livrer toute la matérialité et, en ce sens, cela rejoint la thèse de Jacques-Louis Binet[31] à propos de la primauté esthétique de la cire :

> Jacques-Louis Binet suggère, à raison, que « l'anatomie fut artistique avant d'être scientifique »[32] – et unit de la sorte l'objectivité scientifique à une dramaturgie et à une théâtralisation expressives de la face cachée de l'être humain. (Pirson, 2009, p. 27)

C'est une véritable technique esthétique que Berlinde De Bruyckere donne à voir au travers de ses sculptures de chair. Plusieurs couches sont nécessaires pour rendre la transparence de la chair avec ses veines bleues, ses sutures ou même le grain du bois (fig. 36; fig. 37; fig. 38). C'est ainsi qu'à la manière des glacis des Primitifs flamands, la cire mêlée de pigments est apposée en délicates couches successives, jusqu'à l'obtention de formes au teint laiteux et verdâtre; couleurs du passage de la vie à la mort qui rappellent celles du Christ du *Retable d'Issenheim* (v.1516) (fig. 39) de Grünewald avec la minutie et le sens du détail de Jan Van Eyck dans ses portraits qui précisait sur la peau l'âge, les accidents ou même encore la maladie (fig. 40). La cire

---

[31] Jacques-Louis Binet (°1932), médecin hématologue français et élu membre de l'Académie nationale de médecine en 1996.

[32] BINET Jacques-Louis. (1980). *Dessins et Traités d'anatomie*. Paris : Chêne, p. 20.

lui apporte ainsi le rendu hyperréaliste qu'elle affectionne. De la « cire-chair[33] » en somme, pour reprendre l'expression de Valérie Da Costa[34]. Toute l'expressivité de l'art bruyckérien réside alors dans cette chair façonnée ainsi que dans la contorsion des corps. Des corps qui semblent paisibles, mais dont la position est aussi naturelle de loin, que douloureuse et tendue de près. Des corps qui laissent ainsi entrevoir des modifications formelles au cours du processus de réalisation de l'œuvre, où se devinent pour certains[35], l'imbrication du moulage et du marcottage[36]. Des faux corps donc, dont la vision illusionniste et inquiétante empêche pourtant de détourner le regard. Son art, traversé par l'expression d'un *pathos* qui semble caractériser toute son œuvre, confère dès lors un rapport symbolique à la souffrance réelle de l'autre.

De fait, un *presque* trop réel transfigure de l'horreur en une esthétique du sublime et produit des ressentis forts en engageant le regard. Susan Sontag[37] illustre le paradoxe de l'abject, en cherchant à expliquer l'utilité de ce penchant pour la cruauté. Dans son

---

[33] Terme emprunté à Valérie Da Costa dans DA COSTA Valérie (*et al.*). (2014). *Il me faut tout oublier : Berlinde De Bruyckere et Philippe Vandenberg* [Catalogue d'exposition]. Paris-Lyon : La Maison rouge-Fage Éditions, p. 118.

[34] Valérie Da Costa, maître de conférences à l'Université de Strasbourg (France).

[35] Je pense par exemple à la série de corps abstraits *After Cripplewood* (2013-2014) (fig. 41; fig. 42).

[36] Le procédé du « marcottage » consiste à réutiliser le moulage d'une sculpture dans une nouvelle réalisation. (Auguste Rodin (1840-1917), par exemple, s'était fait en son temps le principal illustrateur de cette technique.)

[37] Susan Sontag (1933-2004), écrivaine américaine engagée qui s'est fait connaître par ses essais, mais aussi pour son engagement politique contre la guerre du Vietnam, puis plus tard contre la guerre contre l'Iraq et contre la torture pratiquée dans la prison irakienne d'Abu Ghraib.

ouvrage, elle cite Edmund Burke[38] et William Hazlitt[39], pour qui la cruauté n'est qu'un élément constitutif du genre humain, l'expression de son infâme condition. Ce voyeurisme morbide serait donc des plus condamnables, car naturel mais injustifiable dans une société civilisée. En conséquence, on se retrouve dans l'étrange situation où il est moralement acceptable de voir des images de l'atroce, mais uniquement pour s'en indigner. Céder à la fascination serait alors aussi honteux que de détourner le regard. Susan Sontag va plus loin encore :

> En tant qu'objet de contemplation, les images de l'atroce peuvent satisfaire plusieurs besoins. S'armer contre la faiblesse. Se faire plus sourd à la douleur. Reconnaître l'existence de ce que l'on ne peut amender en soi. (Sontag, 2003, p. 106)

L'abject séduit en quelque sorte et répond ainsi à une pulsion humaine par l'attraction même de l'horreur. Et notre culture contemporaine actuelle nous entraîne à accepter une esthétisation de la souffrance.

C'est par exemple avec le film controversé *Cannibal Holocaust* (1980) de Ruggero Deodato[40] que l'horreur sadique semble avoir été atteinte à son paroxysme. Par des effets de caméra, le réalisateur a usé de la stratégie du souffle et du faire croire pour que les scènes de violence paraissent réelles, la sensation de malaise étant également entretenue par la forme documentaire. Lors du tournage, plusieurs animaux auraient

---

[38] Edmund Burke (1729-1797), homme politique et philosophe irlandais; célèbre pour le soutien qu'il a apporté aux colonies d'Amérique du Nord lors de leur accession à l'indépendance, ainsi que pour sa ferme opposition à la Révolution française.

[39] William Hazlitt (1778-1830), écrivain irlando-britannique, connu pour ses essais et ses ouvrages de critiques littéraires, et souvent considéré comme le plus grand critique littéraire anglais de son temps après Samuel Johnson (1709-1784), en raison notamment de ses travaux sur Shakespeare (1564-1616).

[40] Ruggero Deodato (°1939), réalisateur italien, spécialiste du cinéma d'horreur.

été réellement tués, ce qui a contribué à des interdictions ou des versions lourdement censurées dans les salles. Pourtant, l'intérêt du public pour le sensationnalisme et le macabre a fait en sorte qu'une nouvelle version Blue-Ray en haute définition soit disponible depuis 2011. On peut donc en conclure que la réalité apparente du film attire plus qu'elle ne révulse.

Dans le travail de Berlinde De Bruyckere, l'illusion des chairs de cire ainsi que le rapport symbolique à la souffrance réelle de l'autre peuvent aussi potentiellement développer un effet anxiogène chez le regardeur : un sentiment de solitude, d'attente ou de souffrance, une impression de silence et de froideur, une évocation de la mort, de la blessure ou de l'absence. J'y vois aussi une filiation au corps traumatique prisé au XIX^{e} siècle pour le moulage de pathologies (fig. 43; fig. 44). Dans son rapport au macabre, à l'antonyme de la santé, les cires pathologiques rappellent la condition mortelle de l'existence humaine et répondent au contre-pied de ce que Georges Didi-Huberman[41] qualifie de « puissance incarnée de la cire » (Didi-Huberman, 1999, p. 94). Le corps anatomisé correspondrait à une vision vivante de l'être[42], du moins à son illusion, tandis que la cire pathologique est un corps traumatique (écorché) auquel s'ajoutent les stigmates qui effacent toutes prétentions esthétiques ou artistiques. Ce traitement du corps *mal-sain* pose alors ces cires comme un spectacle davantage macabre que sublime dans l'effroi, et croisse même l'impact émotionnel causé à leur confrontation. Il en est question aussi dans les matériaux et dans les choix visuels et symboliques de De Bruyckere pour lesquels, selon moi, un équilibre transcende toute sa pratique. Et ses sculptures, représentations indirectes de la mort, positionnent

---

[41] Georges Didi-Huberman (°1953), philosophe, commissaire et historien de l'art français.

[42] Le motif de l'écorché, par exemple, n'est pas perçu dans un rapport négatif de la santé mais davantage dans une « valorisation du corps sain au vu de l'anatomie normale » (Didi-Huberman, 1999, p. 94), une sorte de beauté du *dedans*.

l'ensemble de sa production en lui conférant un sentiment d'inquiétude, une étrangeté inconfortable.

Ses sculptures dérangent ainsi par leur réalisme, et confèrent ce que Benjamin Delmotte[43] identifie dans son ouvrage *Esthétique de l'Angoisse* (2010) :

> Dans l'angoisse, nous « flottons en suspens ». Plus clairement dit : l'angoisse nous tient ainsi suspendus, parce qu'elle produit un glissement de l'existant en son ensemble. À cela tient que nous-mêmes, nous nous sentions en même temps glisser au milieu de l'existant. C'est pourquoi, dans le fond, ce n'est ni « toi » ni « moi » que l'angoisse oppresse, mais « on » se sent ainsi. Seule, la pure réalité-humaine[44] réalisant sa présence est encore là dans la secousse qui la laisse en suspens, et qui ne lui permet de se raccrocher à rien. (Delmotte, 2010, p. 91-92)

Car c'est cet état de *suspension* que l'artiste belge retranscrit dans son art, au travers de ses cires en particulier, allant jusqu'à provoquer chez le regardeur un moment de contemplation tout en instaurant un malaise ou un questionnement dont une attente inconfortable en est le résultat.

1.4 La thématique du faire-mémoire

Berlinde De Bruyckere traite d'un thème aussi bien par la sculpture que par le dessin, et présente ses travaux en cire de préférence dans des vitrines anciennes le plus souvent et ses dessins au verso de plans de ville historiques. Elle apprécie tout

---

[43] Benjamin Delmotte (°1974), normalien, enseignant en philosophie à l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs à Paris (France).

[44] Orthographe de l'auteur.

particulièrement donner une nouvelle fonction ou un second souffle aux objets usés du passé. Par exemple, la série de sculptures *It Almost Seemed a Lily* (fig. 18), inspirée des Jardins clos[45] de Malines (Belgique), sur laquelle elle travaille depuis 2017, est encadrée de planches en chênes du XVIII[e] siècle provenant des planchers de sa propre maison (Museum Hof van Busleyden). Ainsi, les éléments anciens confèrent l'aura du passé aux œuvres créées dans le présent et renvoient subtilement au contexte historique du thème traité. Ses préoccupations témoignent dès lors d'une relation au monde basée sur l'empathie et l'imagination.

En parlant de l'œuvre *In Flanders Fields* (1999-2000) (fig. 45), Angela Mengoni[46] décrit, à raison, son art comme des « formes tourmentées » et « gonflées de mémoires » :

> « On les [les chevaux] a dépouillés de tout leur bagage. Tout ce qu'il leur [*In Flanders Fields* (1999-2000)] reste est leur forme tourmentée. Et c'est ce que je voulais exprimer. »[47] Cette *regressio* des attributs emblématiques au fond figural de la forme œuvre, comme on l'a dit, cette région de dissemblance qui constitue la vraie possibilité de ressemblance entre les vivants. Mais il ne s'agit pas seulement de reconnaître, ici, cette défiguration. Ces formes tourmentées recouvrent un surplus de pathos, elles sont parcourues de diverses stratifications mémorielles, elles sont gonflées de mémoires. (Mengoni (dir.), 2014, p. 65)

---

[45] Il s'agit de retables de dévotion personnelle composés de petites sculptures polychromes et de volets peints, créés au XVI[e] siècle à Malines (Belgique), et exposés au Museum Hof van Busleyden (Malines, Belgique) en dialogue avec la réinterprétation de De Bruyckere jusqu'au 12 mai 2019.

[46] Angela Mengoni, chercheure et professeure à l'Université Iuav de Venise (Italie).

[47] « They have been stripped of all their impedimenta. All they have is their tormented shape. And that's what I wanted to express. » BAERT Barbara (dir.). (2002). *Berlinde De Bruyckere* [Catalogue d'exposition]. Gand : Caermersklooster-Provinciaal Centrum voor Kunst en Cultuur, p. 142.

Le processus de recontextualisation, dont chaque élément constitutif niche dans l'art de De Bruyckere, opère alors une nouvelle disponibilité à l'image mémorielle. Je constate que deux caractéristiques (au moins) se combinent pour assurer de nouvelles réalités associatives : le simulacre (l'imitation de la nature par la cire teintée) et le dépouillement iconique.

Ces dosage et remembrement octroient une nouvelle perception, car la représentation de faits culturels, identitaires ou provenant du passé ne constitue que de la documentation, à l'image de ce que Roger Shattuck[48] explique dans *The Memory Image* (1964) :

> Merely to remember something is meaningless unless the remembered image is combined with a moment in the present affording a view of the same object. Like our eyes, our memories must see double ; Those two images then converge in our minds into a single *heightened reality*[49]. (Shattuck, 1964, p. 33)

Dans le cas de l'artiste belge, il ne s'agit pas d'une représentation qui relèverait d'une monstration documentaire (au sens le plus restrictif du terme) des victimes de la Première Guerre mondiale, mais bien d'un *travail d'auteur* sur la souffrance de l'autre. De cette façon, ce dépouillement, fruit de la sélection, de l'isolement, de l'association ou encore de la distillation de ces faits ancrés, conduit à de nouveaux sens de cette réalité originale proposée par l'artiste et expérimentée par le regardeur.

---

[48] Roger Shattuck (1923-2005), écrivain américain, connu pour ses livres sur la littérature française, l'art et la musique du XX^{e} siècle.

[49] Non souligné par l'auteur.

Mais, dans la proposition, se prononce un rapport vif entre l'histoire et la mémoire. Prenons deux cas de figures aux différences relativement évidentes. *In Flanders Field* (1999-2000) (fig. 45), d'une violence presque palpable (fig. 46), occulte pourtant la proposition d'un face-à-face directe avec les victimes humaines de la Première Guerre mondiale. *A contrario*, dans son triptyque intitulé *La Guerre* (1929-1932) (fig. 47), Otto Dix prend lui aussi pour sujet la Première Guerre mondiale, mais contrairement à l'artiste belge, il ne recourt pas à un procédé métaphorique et dessine des corps fragmentés dans les barbelés, des crânes dévorés, etc. Il recourt au réalisme pour parvenir à transcrire fortement l'horreur de la guerre[50]. Ainsi, les costumes, les armes, les paysages de tranchées, tout dans sa série désigne ainsi un moment historique et un lieu géographique précis. Le nom d'Ypres (Belgique) est indissociablement lié au « gaz moutarde » employé par les Allemands pour la première fois comme arme chimique et dénommé depuis « ypérite ». Parmi les multiples victimes figuraient non seulement des femmes et des enfants mais aussi un nombre incalculable de chevaux utilisés pour les besoins de la guerre. Au cours de son séjour dans le musée de la ville, De Bruyckere a découvert de nombreuses photographies d'archives montrant des chevaux morts. Pour l'œuvre qu'elle désirait réaliser à Ypres, elle recherchait une métaphore de la mort, une métaphore que le corps humain ne pouvait exprimer, parce que « la proportion humaine est trop limitée », confie-t-elle :

> Une guerre, et pas seulement la Première Guerre mondiale, implique des masses de gens et des masses de morts. En travaillant avec des chevaux, j'avais l'impression de mieux saisir cette vaste échelle. (Propos de Berlinde De Bruyckere. Dans Gignoux, 2004)

---

[50] Otto Dix s'inspire également pour ce triptyque de l'œuvre de Mathias Grünewald, *Le Retable d'Issenheim* (1512-1516) déjà évoqué précédemment.

En ce sens, par la réinterprétation artistique, Berlinde De Bruyckere tente de redonner un sens à l'agonie. Et cela lui permet de dépasser la souffrance dans un face à face avec la mort. Ce phénomène, elle le connaît bien et s'en sert dans toutes ses œuvres. Avec ses femmes cachées par des couvertures (fig. 3; fig. 4), elle avait recours par exemple à la métaphore pour parler des victimes du génocide rwandais. En quelque sorte, elle symbolise ce qu'elle ne peut pas montrer. Elle choisit ainsi une stratégie métonymique, comme celle qui consiste dans l'œuvre *Field, Road, Cloud* (1997) (fig. 48) du Chilien Alfredo Jaar à ne pas montrer la barbarie. Ce dernier a choisi de montrer les lieux déserts d'un massacre au Rwanda pour inviter le regardeur à se souvenir de ce qui s'est passé et qui n'est pourtant pas présent dans l'image. Dans ce cas-ci, c'est justement le caractère insupportable de ce qui n'est pas montré qui fait toute sa valeur.

La mise en parallèle de ces deux procédés utilisés différemment par les artistes me semble importante d'un point de vue formel. Ainsi, tandis que le travail d'Otto Dix est très cru, peut-être même agressif dans son objectivité, celui de Berlinde De Bruyckere ou encore d'Alfredo Jaar sont beaucoup plus métaphoriques et poétiques. Dans un texte publié dans le cadre d'un colloque organisé suite à l'ouverture de l'exposition d'Andres Serrano au Musée d'art contemporain de Montréal, l'historienne de l'art Susan Jane Douglas[51] divise les corpus d'œuvres traitant de la souffrance, et *in fine* de la mort, en deux catégories, soit les « images symboliques » usant des symboles, de la personnification de la mort et des allégories, et les « images réalistes », lesquelles montrent explicitement le cadavre (Douglas, 2005). Avec De Bruyckere, des figures de transition permettent l'expression indirecte de la douleur par le filtre de la métaphore, mais restent tout aussi fortes et évocatrices du fléau

---

[51] Susan Jane Douglas, historienne de l'art et assistante-professeure à l'Université de Guelph (Ontario, Canada).

représenté par les conflits. Les registres du symbolique et de l'imaginaire en général sont massivement convoqués pour aider à l'élaboration de la pensée. Ils ne sont pas seulement une illustration, une image mais aussi une interprétation *faisant sens*. Les différentes propositions d'artistes tendent à montrer que, face à la souffrance, la solution qu'ils trouvent est celle, cathartique s'il en est, de la confier à l'activité artistique. Dès lors, les représentations victimaires s'avèrent ambivalentes, le corps étant souvent un motif prisé par les artistes dans des représentations symboliques ou réalistes.

Dans le cas de De Bruyckere, son œuvre symbolique interpelle directement le regard. On ne peut rester devant elle en simple spectatrice et spectateur sans passer à côté de l'essentiel : l'appel à la conscience humaine. Il ou elle est convié(e) à entrer dans cette même expérience bouleversante que l'œuvre tente de traduire. Cela représente pour la plasticienne l'enjeu de « faire œuvre » comme invite Umberto Eco dans *L'Œuvre ouverte* (2015), et ainsi de combler les creux sémiologiques laissées par le « visible[52] » .

Loin de vouloir maintenir les plaies ouvertes, sous couvert de devoir de mémoire, les représentations victimaires dans l'art de Berlinde De Bruyckere œuvrent également sur un autre échiquier : celui d'une dénonciation sociale. « On assigne peut-être trop de valeur à la mémoire, pas assez à la réflexion » écrivait Susan Sontag (2003) à propos du reportage de guerre, phrase que l'artiste belge semble avoir repris à son compte[53]. Son approche est distanciée, temporellement comme spatialement, ce qui

---

[52] Que Georges Didi-Hubeman oppose au « visuel » (1990, p. 27).

[53] Je n'ai cependant pas la garantie que l'artiste l'ait lu.

lui permet de s'inscrire dans une logique de *cicatrisation* dont le concept est plus largement exploré à travers notamment diverses démarches communautaires.

> En d'autres termes, c'est précisément en travaillant au cœur de l'expérience phénoménologique et des dimensions tangibles les plus universelles que les œuvres de Berlinde De Bruyckere donnent forme à des questions de nature authentiquement historique, ayant trait à un aspect crucial du rapport entre histoire et mémoire, c'est-à-dire au *devoir de mémoire* qui, comme Paul Ricœur[54] n'a jamais cessé de le souligner, anime le travail de l'historien et celui de l'artiste de manière analogue et entrecroisée. (Mengoni (dir.), 2014, p. 58)

Ce « devoir de mémoire » dont parle Ricœur présuppose le devoir de s'acquitter d'une *dette* envers les morts. Un aspect qui lui semble essentiel et constant dans l'œuvre de la plasticienne (Mengoni (dir.), 2014, p. 58). Je peux effectivement voir, dans son travail de la matière (avec la cire principalement) qui éprouve sa propre plasticité, des corps incarnés de mémoire phénoménologique (donc infigurable), et en cela impossible à atteindre par la grammaire de la ressemblance. L'irreprésentable de l'horreur y est montrée. Et avec elle, la prise en charge de cette *dette*.

Certes de manière moins référentielle que chez Otto Dix, des composants, qui embrassent des aspects à la fois sémantiques, plastiques et temporels, gonflent les œuvres de la plasticienne. J'ai déjà mentionné le cas des femmes-couvertures et des carcasses chevalines. D'autres œuvres des années 1990 (fig. 49; fig. 50) renvoient par exemple directement aux images bouleversantes de l'actualité de l'époque (fig. 51). Il en est de même aussi pour *The Muffled Cry Of The Unrealizable Desire* (2009-2010) (fig. 52) et de toute autre sculpture de faux humains qui rappellent les victimes de l'Holocauste, par exemple. L'enveloppe corporelle y est nettement moins identifiable

---

[54] Paul Ricœur (1913-2005), philosophe français dont l'œuvre est axée sur la phénoménologie et l'herméneutique, autour des concepts de sens et de subjectivité.

en comparaison avec le peintre allemand, parce que dilatée, excroissante voire hybride. Toutefois, elle est marquée par une démesure semblable au sein de figures souffrant des désastres de l'Histoire, ces cauchemars par excellence. Bernard Terramorsi[55] identifie le démon du cauchemar comme « un être sur ma poitrine, pesant et impensable; un corps-à-corps répugnant, terrifiant avec une chose *hors* représentation mais pourtant *là* » (Terramorsi, 2004, p. 2). Le travail de Berlinde De Bruyckere est dépositaire d'une mémoire. Ses corps ne sont jamais intacts. Elle touche à cette mémoire « hors représentation », de sorte que ses enveloppes-mémoires soient des vestiges-matières qui évoquent alors un au-delà de l'apparence, l'infigurable.

1.5 La réception et l'esthétique de l'angoisse

Chez Berlinde De Bruyckere, le corps est une forme malléable qui engage le regard. Il y a en ce sens un intérêt pour l'expérience de la fascination esthétique, dans la mesure où ses œuvres semblent toutes défier les défenses de celui ou celle qui les regarde, ce qui produit des ressentis forts et de nombreuses remises en question.

Le corps est empreint de violence sourde et lié à d'autres corps, même lorsqu'il n'est que fragment. Judith Butler[56] a bien mis cela en évidence dans sa thèse sur la vulnérabilité du sujet contemporain dans *Vie précaire* (2004) :

---

[55] Bernard Terramorsi, professeur de Littératures Comparées à l'Université de la Réunion (France), qui s'intéresse particulièrement aux figures du Désir et de la Peur dans les œuvres orales indianocéaniques et aux mythologies du corps féminin.

[56] Judith Butler (°1956), philosophe américaine, théoricienne du genre et professeure à l'Université Berkeley (États-Unis).

> Qui dit corps dit mortalité, vulnérabilité, et puissance d'agir : la peau et la chair nous exposent au regard et au contact des autres, comme à leur violence, et nos corps nous font courir le danger d'en devenir également le ressort et l'instrument. (Butler, 2004, p. 56)

Les corps, texturés et incarnés, de De Bruyckere appellent le regard, agissent par eux-mêmes en suscitant l'affect et reposent en cela sur le propre d'une *œuvre forte* (au sens deleuzien du terme). Ce phénomène rejoint le mode opéré dans l'œuvre de Francis Bacon et analysé par Gilles Deleuze. Dans son ouvrage (1994), ce dernier interprète le dispositif du peintre britannique dont la finalité se structurerait de façon à capter des « forces ». L'art de Bacon est également considéré comme une œuvre puissante dans la mesure où une certaine force opératoire affecte le regardeur par le dispositif créé, et ce de manière instantanée et sans le détour de la réflexion. Plusieurs postulats viennent ici nourrir ma propre analyse de l'œuvre de De Bruyckere. Capter des forces, c'est entre autres s'en tenir à l'immédiateté de l'affect. Deleuze estime dès lors que la narration dilue l'effet, tout comme l'abstraction ne crée pas de forces. Capter des forces, c'est donc aussi le cas d'une œuvre ni représentative ni abstraite qui produit un effet instantané de l'affect en dehors de toute narrativité. J'y vois un parallèle à faire avec le travail de la sculptrice belge, dans lequel on peut remarquer qu'elle contraint le corps à n'être qu'une enveloppe-matière, un état organique où il n'y a ni mimétisme pur ni ouverture au dialogue, comme si la figure avait « une face tournée vers le sujet » (Deleuze, 1994).

Un des éléments-forces, d'après Deleuze, est l'isolement de la figure qui apporte une énergie concentrique. Les autres composants de la force opératoire peuvent être la déformation, la pression, etc. Isolées, ces forces ne sont pas opérantes, mais doivent créer des rapports entre elles, conférant des tensions qui agissent de façon subjective sur le regardeur. Deleuze amène cette théorie au travers de l'analyse du *Pape Innocent X* (1953) (fig. 53) de Francis Bacon. De la même manière, il me semble que des similitudes de cet ordre avec l'œuvre de De Bruyckere ont lieu de ce faire. Dans

Feminine habitat [Habitat féminin] (2008) (fig. 54; fig. 55), par exemple, elle donne à voir de véritables masses de chair où la matière éclate et se tord. Une tension avec le réel se présente jusqu'à inviter l'affect au travers de ce corps suggéré souffrant. Une tension dans la figure, la densité d'expression et même, dans le cas de certaines installations, dans le climat du lieu d'exposition, comme *029* (2007) (fig. 56) exposée dans l'une des plus belles et plus anciennes églises conservées de tous les béguinages de Flandre (Belgique).

Ainsi, plus que le recensement de significations iconologiques, l'expérience esthétique passe par une démarche héritée de Deleuze qui pose l'attention sur les forces de l'œuvre. Car selon lui, les forces captées conduisent à la particularité fondamentale de toute création artistique confondue :

> En art, et en peinture comme en musique, il ne s'agit pas de reproduire ou d'inventer des formes mais de capter des forces. (Deleuze, 1994, p. 39)

Pour aller plus loin dans mon analyse sous l'angle de l'appel au regard, je m'appuie également sur le thème esthétique du *Memento mori*, interprété dans un registre pictural par Benjamin Delmotte. Dans son ouvrage sur l'*Esthétique de l'angoisse* (2010), le philosophe distingue la maxime latine (*memento mori*[57]) à un certain type artistique (*Memento mori*) dont la vision provoque un choc similaire à ce que suggère l'audition de la maxime à laquelle il se rapporte (Delmotte, 2010, p. 20).

> Celui-ci [le *Memento mori*] désigne en effet un thème esthétique où la présence envahissante de la mort donne à voir par contraste la fragilité de l'existence et rappelle l'horizon indépassable du trépas. Comme tel, ce thème s'avère doublement transversal : il peut d'abord se confondre

---

[57] Traduction littérale : « Souviens-toi de la mort »; souvent reformulée par un « Souviens-toi que tu vas mourir » et redoublant en ce sens l'implication personnelle de l'enjeu (Delmotte, 2010, p. 9).

> totalement avec certaines *Vanités* (même si les deux thèmes ne se recouvrent pas entièrement); et il peut ensuite se rapprocher d'autres thèmes esthétiques. (Delmotte, 2010, p. 17)

Au travers de cette définition du *Memento mori* en tant qu'esthétique de l'angoisse, je remarque un rapprochement constant avec l'art de De Bruyckere. D'autant que l'auteur avance qu'une œuvre peut agir comme un *Memento mori* sans en être véritablement un (Delmotte, 2010, p. 17).

Dans le cas de l'artiste belge ne figure pas à proprement parler de *Memento mori*, parce qu'il n'y a pas de mise en scène du contraste du vivant promis à la mort. En revanche, ses figures hybrides notamment s'apparentent davantage au registre du thème du « cadavre » tel qu'Étienne Souriau[58] le distingue dans son *Vocabulaire d'esthétique* (1999). Il n'empêche que la frontalité morbide avec ces corps visiblement en souffrance ne peut conduire à d'autres perspectives que celle de la mort et rappelle dès lors au regardeur empathique sa propre mortalité[59]. Afin de transmettre cette capacité d'identification, il faut une présence de forces. Delmotte s'empare également de l'héritage deleuzien pour identifier la force du *Memento mori* qui « ne réside pas dans l'horreur de la figuration de la mort, mais dans l'angoisse de sa possibilité et de son caractère inéluctable » (Delmotte, 2010, p. 22). Le regardeur se positionnera alors face à l'œuvre et entrera en dialogue émotif avec ce dernier, en investissant de nouvelles couches de sens.

Différentes caractéristiques du thème de l'angoisse se retrouvent de fait dans l'œuvre de De Bruyckere. Le sentiment de fascination, par exemple, se révèle dans le

---

[58] Étienne Souriau (1892-1979), philosophe français, spécialisé en esthétique.

[59] La condition première étant que le regardeur développe une forme d'empathie : ce semblant-cadavre me montre ce que sera mon corps après ma mort, moi aussi je ne serai plus que chair…

Memento mori, dans la mesure où il est caractérisé par une certaine forme de *pathos* (Delmotte, 2010, p. 51). L'art de De Bruyckere révèle aussi une *mémoire infigurable* qui amène une dimension pathique et hybride. De plus, le *Memento mori* inflige une nécessaire contemplation inquiète (Delmotte, 2010, p. 56). Et tout l'art de l'artiste belge impose la gêne au regardeur qui le contemple; la distance qui sépare l'œuvre de celui ou celle qui regarde ne permet pas d'éviter de ressentir une réelle menace physique. C'est un sentiment d'horreur qui envahit, un sentiment dont il est même difficile de s'extraire. Mais plus que l'horreur, c'est le paradoxe entre le calme effroi et l'étrangeté de l'horreur qui semble déterminant dans le *Memento mori* (Delmotte, 2010, p. 57). Les figures écorchées de De Bruyckere ne montrent elles non plus aucun signe de douleur. Et la mort s'y impose avec presque une sérénité inquiétante, du moins déconcertante. Une fois encore, cela rejoint pleinement les propos de Delmotte sur le *Memento mori* :

> Nous dirons que le *Memento mori*, dans tous les cas, terrorise parce qu'il présente à la fois l'horreur et son accalmie : il provoque un choc qui arrête puis trouble, parce que les forces en puissance sont de nature contradictoire, paradoxale. Cette étrangeté de l'horreur peut nous amener à parler d'effroi : l'effroi indique en effet une réaction de crainte béate, de saisissement suspendu devant un silence effrayant auquel répond nécessairement notre propre silence apeuré. L'effroi, c'est même l'impossibilité de briser le silence par une parole ou même un cri qui rassurerait. Or, le *Memento mori* est bien une peinture du silence : silence du supplice indolore, du rectus muet, de la chair livrée à elle-même. Un silence qui est source d'effroi parce qu'il abandonne le spectateur à la vision d'un calme incompréhensible et gênant. Le *Memento mori* est donc une peinture du calme effroi, mais il convient bien de souligner que ce calme effroi est paradoxalement source d'animation : il anime le tableau et le spectateur dans le jeu de va-et-vient qui caractérise les forces contraires. (Delmotte, 2010, p. 57-58)

Le philosophe propose également de voir dans les personnages du *Memento mori* une ambiguïté quant à l'évocation de la solitude (Delmotte, 2010, p. 63). Si l'on se penche sur le cas des figures défigurées de De Bruyckere, on constate aussi que les

corps semblent se replier sur eux-mêmes et se satisfaire de leur solitude. Ils s'abandonnent à l'isolement et, par voie de conséquence, au retrait au monde. Cette distance ou coupure d'avec le monde évoque sans doute celle du sacré, aspect détaillé plus longuement dans le deuxième chapitre de ce travail. Se préparent-ils à la mort ? Ils donnent à voir en tout cas une sorte d'entre-deux d'une vie sur le point de s'éteindre, déjà travaillée par la mort et pourtant rattachée encore au vivant. Cet entre-deux dans lequel le « calme effroi » (Delmotte, 2010, p. 58) est toujours de circonstance. La mort qui ronge les corps dans un *calme froid*. Cela pourrait rappeler les photographies mortuaires, courantes à la fin du XIX^{e} siècle, où les familles prenaient en photo le défunt dans une grande mise en scène afin de conserver leur mémoire parmi les vivants. Également la cire, qui était le matériau des masques funéraires de l'Antiquité, et aujourd'hui le médium par excellence de l'art bruyckérien…

Mais c'est avant tout et surtout un choc esthétique qui brusque le regardeur et qui se prolonge en une fascination. Delmotte l'aborde par un autre chemin que celui de Sontag et son point de vue sur la fascination pour le morbide. Il se rapproche davantage de la théorie de Kant[60] dans la *Critique de la faculté de juger* (1985) qui distingue le beau et l'agréable (p. 982). Cette distinction est fondamentale pour envisager de la beauté dans l'horreur. Ainsi, on peut sans mal constater l'attraction plastique des œuvres pourtant repoussantes de la plasticienne, ce qui conduit

---

[60] Emmanuel Kant (1724-1804), philosophe allemand, penseur des Lumières allemandes (l'*Aufklärung*), fondateur du criticisme et enseignant à l'université de Königsberg (Allemagne); (re)connu pour ses réflexions sur la morale, l'esthétique et le politique.

également à l'idée que montre l'historien de l'art Daniel Arasse[61] dans le détail, pouvoir d'une fascination au sein d'un tableau :

> [...] non seulement en ce qu'il en isole un élément où se noie le tout, mais surtout en ce qu'il défait le dispositif spatial réglé qui doit, tout au long de l'histoire de la mimesis en peinture, gérer la relation physique du spectateur au tableau. (Arasse, 1996, p. 225)

Dans le travail de De Bruyckere, les détails multiples sont fascinants et illustrent à quel point ils peuvent être à la source d'une fascination. Delmotte parle de « point d'appel du regard » (Delmotte, 2010, p. 65) Il est difficile d'extraire et d'isoler un détail primordial dans l'œuvre de l'artiste belge tant le regard passe d'un à l'autre, attiré par les multiples plaies qui déchirent la chair. Cette attention aux détails (et la fascination du regardeur pour eux) impose alors de perdre une attention plus générale pour se focaliser sur des fragments. Cependant, Arasse ne voit pas le mécanisme d'une perte puisque la lecture du détail « ne vise pas à ruiner le message de l'œuvre ni sa fonction. Au contraire, son éclat contribue à en désigner le sens. » (Arasse, 1996, p. 256) Et cette compréhension du détail ne débordera que sur le sentiment d'une « révélation » dans le *Memento mori* (Delmotte, 2010, p. 71).

> Il y a révélation car il y a accès à la certitude : une certitude quant au futur, qui, dans son caractère indubitable, l'emporte sur tous les possibles. [...] Il y a révélation aussi parce que le rappel de l'œuvre de la mort contredit un fréquent impératif social de camouflage de la mort. [...] Le *Memento mori* est donc bien l'occasion d'une révélation, au sens où il nous fait accéder à ce qui est maintenant caché ou dénié. En outre, il convient de remarquer que ce sentiment de révélation est éprouvé quand bien même la représentation s'écarte du réalisme et de la vérité physiologique pour prendre une tournure fantastique. [...] Ce qui est en

---

[61] Daniel Arasse (1944-2003), historien de l'art français qui a laissé une marque profonde dans le monde de l'art sur son histoire et ses enjeux.

> jeu, c'est *l'accès à une vision de la mort par-delà son invisibilité*[62], aussi fantastique soit cette vision. (Delmotte, 2010, p. 71-72)

L'acceptation de la mort est bien relative selon les époques et les lieux, mais sa révélation est contemplée en art. Le regardeur n'est pas directement impliqué ni même concerné par ce qui se joue dans la création. Une distanciation s'opèrera toujours (Delmotte, 2010, p. 72). À distance des figures, il n'est jamais directement interpelé par leur regard, et contemplera dès lors *en toute sécurité* l'œuvre de la mort. Et Kant précise bien la condition de possibilité d'une telle expérience esthétique : on doit pouvoir ressentir le sublime de la nature qu'à « la condition que nous soyons en sécurité », écrit-il (Kant, 1985, p. 1031). Ainsi l'insupportable choque mais révèle également. C'est bien cette impression distancée qui surgit dans l'évaluation du plaisir esthétique et qui permet alors de se tenir en face de ce que l'on ne veut pourtant habituellement pas voir. Un plaisir aussi puisque le *Memento mori* n'offre pas une vision trop directe et crue de la mort. Celle-ci est obscure, cachée derrière des symboles, dont la révélation profite car l'angoisse éprouvée en est nuancée par l'aspect incomplet de sa révélation (Delmotte, 2010, p. 73).

1.6 Une facture expressionniste ?

Après toutes ces considérations sur l'art de Berlinde De Bruyckere, je remarque une permanence expressionniste que conjuguent plusieurs phénomènes.

La psychanalyse naît avec *L'Interprétation des rêves* (1900) de Sigmund Freud, et avec elle l'exploration du psychisme. À l'Art nouveau succède l'expressionnisme de

---

[62] Non souligné par l'auteur.

Vienne (Autriche). Le corps devient alors le reflet des crises du Moi. Et s'en dégage l'impression que la figuration saisit la profondeur énigmatique de l'être.

Dans le travail de De Bruyckere, il y a aussi une révélation de la psyché, une sorte de portrait d'une intériorité. Avec *a fortiori* même une photogénie de la souffrance dont la charge émotionnelle déforme tout. C'est également le portrait que font les expressionnistes. Ils questionnent les angoisses de l'humain sous la grimace et la déformation du corps. L'être humain est alors placé devant ses propres zones d'ombre.

Les Viennois mettront l'accent sur les mains et le visage, à l'instar de l'artiste belge pour le corps et les membres qu'elle tort, déforme et noue. Sous la pression d'un malaise intérieur, la ligne d'Egon Schiele, par exemple, est elle aussi chargée d'une tension nerveuse (les angles, les ruptures, les lignes obliques, l'épaississement des traits, etc.) avec des poses antinaturelles (fig. 57). Cet ensemble de paramètres procure alors cette agressivité, cette violence et ce tourment palpables dans les représentations du corps, un corps souvent même dépouillé à l'exception de sa chair (fig. 58; fig. 59).

> La ligne [en parlant du travail des expressionnistes viennois] ne trace pas seulement la limite d'une forme. Elle véhicule un frémissement psychique qui témoigne de la vitalité d'une figure confrontée à ses conflits intérieurs. (Laoureux, 2011, p. 32)

La limitation du corps par la ligne est d'autant plus amplifiée par le fond dépouillé. En ce sens, De Bruyckere rejoint cette composante puisqu'elle affectionne le dépouillement de la figure et de son espace.

Le nu tient également une place essentielle, notamment dans l'œuvre de Schiele, témoignant ainsi de sa fascination pour le corps humain, sa précarité et ses pulsions.

Sa palette de couleurs est proche aussi de celle de l'artiste belge, avec un équilibre marqué par la transparence des teintes et la chair cadavérique (fig. 60).

Ensuite, au travers des portraits expressionnistes, l'humain s'incarne dans un magma de matière projeté sur la toile avec une impulsivité au profit de l'expressivité. Le médium de prédilection de l'artiste belge n'est autre que la cire, une matière hautement texturée qui apporte une grande puissance d'effet. Dès lors que ce soient le geste énergique viennois ou la matière organique de la Belge, chacun tend vers une forme d'intensité.

Enfin, ces travaux respectifs ne se soucient pas d'une forme de beauté agréable à l'œil du regardeur. La séduction n'est pas visée, mais plutôt un saisissement brut comme expérience esthétique. De là à ce que la figure mute en un acte de métamorphose, il n'y a qu'un pas, que franchit pleinement Berlinde De Bruyckere et qui est, par ailleurs, au cœur de la deuxième partie de cet essai.

DEUXIÈME PARTIE

L'ANALYSE DU CORPUS À L'ÉTUDE

Tout doit être construit – composé de parties qui forment un tout :
un arbre comme un corps humain,
un corps humain comme une cathédrale.
Henri Matisse

CHAPITRE II

ESTHÉTISATION DE LA SOUFFRANCE

2.1 De l'expression à l'empathie

Toutes les œuvres de Berlinde De Bruyckere témoigne du fait qu'elle porte un regard sur l'humain et ses souffrances considérables dont toutes ses œuvres semblent témoigner. Ainsi, le survol panoramique de son art et de sa démarche, développé dans la première partie de cette étude, confirme cette observation : depuis ses débuts, la figure terrassée, le corps déchu, l'être jamais magnifié, jamais sublimé, manifeste en effet l'intention de l'artiste de proposer une vision désenchantée de l'humanité, souvent par l'entremise de représentations anatomiques dérangeantes.

Son travail sur le corps, son anatomie et ses fragments est hanté par la souffrance et la mort, ou plutôt par l'irreprésentable souffrance de la mémoire qui marque pourtant la conscience et qu'elle rend visible au moyen de « cire-chair ». La figure bruyckerène s'apparente dès lors à l'empreinte, trace authentique d'une présence du corps fixée mécaniquement, en laquelle Georges Didi-Huberman (2017) voit autant un objet qu'un processus. C'est le cas, par exemple, pour la série de sculptures *After Cripplewood* (2013-2014) (fig. 41; fig. 42) qui conserve en elle des procédés de l'empreinte, car trois de ces sculptures sont issues du moulage d'un grand orme (fig. 15) dont l'enveloppe de cire a gardé le moindre relief du bois et même des morceaux d'écorce que le moulage avait pourtant arrachés. La forme de ces figures

joue ainsi de l'écart entre le réel et sa reproduction, dont le processus de réalisation a déjà été explicité dans la première partie. S'y rattache également une filiation aux *acheropitae imagines*[63], images telles que la figure du Christ restée sur un linge[64] comme par miracle, sans l'intervention humaine (fig. 61). Car les figures de cire de De Bruyckere sont à même de rendre compte elles aussi d'une présence de l'absence. Dès lors, ces fragments d'arbre, fusionnés entre eux par des morceaux de tissu et des lanières de cuir, ne sont plus de la forme d'un arbre mais envisagés comme l'expression d'une représentation abstraite d'un corps souffrant ou mort sur un brancard de fortune (fig. 62).

Toute la sculpture de De Bruyckere se compose de corps (humain, animal ou végétal) en cire suspendus, accroupis, couchés, recroquevillés, parfois réduits qu'à des fragments de membres, où la réalité du corps se confronte dans une vision d'une souffrance qui semble opérer au sein même de la figure une confusion entre le ressenti physique et le ressenti moral. Et l'expressionnisme vient compléter l'analyse phénoménologique des impressions gagnées par ces corps douloureux en tant qu'expression, avec laquelle De Bruyckere tente d'extérioriser, par le geste et par le corps, l'âme intérieure. Un élan empathique en serait la pulsion vitale.

---

[63] Une image achiropoète est un portrait obtenu par contact direct avec le visage ou le corps entier du Christ, dont l'origine est inexpliquée, et serait, selon les croyants, miraculeuse. Supposées ou réelles, ces figures sont au nombre de trois : le Mandylion du roi d'Édesse Abgar ; le voile de sainte Véronique et le Saint Linceul de Turin. Pour plus d'informations sur ces portraits prétendus du Christ, se rapporter à : RÉAU Louis. (1957). *Iconographie de l'art chrétien* (t. 2). Paris : Presses Universitaires de France.p. 18-23.

[64] Le linge sur lequel la « Sainte Face » (l'empreinte du visage du Christ vivant) est l'attribut de sainte Véronique (prénom issu de l'expression mi-latine mi-grecque : vera icona pour « image vraie ») qui, sur le chemin du Calvaire, aurait essuyé avec un tissu la sueur du Christ portant sa croix. Pour plus d'informations sur la vie légendaire de sainte Véronique et le voile, voir : FONTA Marguerite et PALET Laurent. (2013). Les attributs iconographiques des saints. Paris : Eyrolles, p. 48-49; RÉAU Louis. (1957). *Iconographie de l'art chrétien* (t. 2). Paris : Presses Universitaires de France. p. 19 et 465.

Dans une interview accordée à Lapresse.ca à l'occasion de son exposition à la fondation DHC/ART en 2011 à Montréal, l'artiste explique : « Les choses qui m'occupent sont existentielles. Je ne suis pas une femme triste, mais j'essaie de montrer qu'il faut parler de la mort et de la souffrance. Sinon, on est seul et abandonné. » (Propos de Berlinde De Bruyckere. Dans Clément, 2011) Plusieurs notions viennent ici approcher ses préoccupations artistiques.

En cela, la plasticienne aborde l'idée que la souffrance, vécue comme une expérience intérieure vitale, véhicule un paradoxe, ce que l'analyse de Paul Ricœur confirme puisque, selon le philosophe, toute souffrance donne à penser (Marin (*et al.*), 2013). La souffrance interroge, pose des questions et devient un appel, comme une urgence de la relation. C'est toute l'articulation de la souffrance dans ses figures hybrides que je me propose d'investiguer dans ce deuxième chapitre.

2.2 Les ressorts de la souffrance

2.2.1 Souffrance et distance : enjeux éthiques dans une logique d'appropriation

La plasticienne belge fait partie de ces artistes qui, par leur travail, s'engagent à témoigner de la souffrance infligée à autrui. Dans son cas, il ne s'agit pas d'une représentation qui relèverait d'une monstration documentaire (au sens le plus restrictif du terme), mais bien d'un *travail d'auteur* sur la souffrance de l'autre. Une telle réinterprétation artistique peut soulever ambivalence et questions.

À travers la représentation du rôle de l'artiste, retracée notamment par Rainier Rochlitz [65] ou Norbert Bandier [66], les figures d'intellectuels et d'artistes, particulièrement autour de la Seconde Guerre mondiale, avaient pour *vocation* de rendre témoignage, d'indiquer le chemin et d'énoncer ainsi l'unique vérité (Rochlitz, 2002, p. 143-155; Bandier, 2016, p. 41-51); ce qui s'oppose actuellement à la majorité d'artistes engagés qui choisissent d'être dans une posture davantage distancée, témoins ou acteurs concrets présentant une perspective dans une optique discursive. La pratique artistique de Berlinde De Bruyckere s'inscrit dans ce dernier sillage, porteur d'un sentiment de responsabilité à l'égard du monde et encourageant le débat public. Elle se fait écho et reflet de cruautés et crimes immenses exposés un peu partout dans le monde (Première Guerre mondiale, génocide rwandais, guerre en Irak, etc.) sans toutefois les vivre de plein fouet. Se posent alors les enjeux complexes du cadre institutionnalisé et de la représentation sapée par une pratique d'appropriation de la souffrance de l'autre. Aussi la question « comment représenter la souffrance de l'autre ? » en fait-elle résonner une autre : « Peut-on prétendre partager, (se) représenter ce qui relève d'un non-vécu et l'exposer ? » La question devient alors à la fois esthétique et éthique, intimement liée à la notion de dignité (des êtres ayant souffert, de l'artiste et du regardeur).

Le parallèle avec l'artiste montréalaise Dominique Blain interrogée dans le documentaire *Les Messagers*[67] (2003) d'Helen Doyle[68], me semble en cela assez

---

[65] Rainier Rochlitz (1946-2002), philosophe, historien de l'art et traducteur français.

[66] Norbert Bandier, maître de conférences de sociologie à l'université Lumière Lyon-2 (France).

[67] *Les Messagers* est un long métrage d'Helen Doyle au scénario et à la réalisation, qui dresse le portrait d'artistes engagés contre la guerre et la barbarie : Dominique Blain (°1957), Daniel Mermet (°1942), Ernest Pignon-Ernest (Ernest Pignon; °1942), Nicole Stéphane (Nicole de Rothschild; 1923-2007), Nigel Osborne (°1948) et Susan Sontag (1933-2004).

pertinent et a porté mon attention sur la dimension controversée présente dans la revue critique la concernant. Tout le poids du contexte faisant écho aux parcours très variés de ces intervenants-messagers ouvre la discussion sur des questions complexes en matière d'éthique et de distance. Est-ce que les artistes ont le droit à l'engagement même s'ils sont à l'extérieur du conflit, et institutionnalisés de surcroît ? Autrement dit, quel est le rôle de la distance, de l'analyse, de la critique ? A-t-on besoin de vivre une situation pour en parler sensiblement ? Est-ce que cela va de soi qu'on comprenne nécessairement une situation qu'on vit ?

Dans le diagnostic émis par Michel Foucault [69] dans ses écrits au sujet des intellectuels, on peut y voir le même mode d'être artiste. Il oppose ainsi les intellectuels « spécifiques » aux intellectuels « universels » (Foucault, 2006, p. 24-25). De ces derniers, Foucault disait avec cynisme qu'ils parlaient au nom de ceux qui n'avaient ni le savoir ni la conscience. C'était une façon pour lui de critiquer la dichotomie de cette posture (engagée) démodée de porte-parole auto-proclamé campé sur des rapports de pouvoir. Désormais, une réflexion est en marche et chaque intellectuel (et en cela même chaque artiste) va l'aborder de façon différente. Ainsi, le documentaire montre la représentation symbolique distancée dans le travail de Dominique Blain (que je peux rapprocher sur ce point de celui de Berlinde De Bruyckere) qui s'oppose à des artistes non institutionnalisés qui, comme Vedran Smailović[70] ou Birlyant Ramzaeva[71] par exemple, créent des œuvres musicales dans

---

[68] Helen Doyle, scénariste et réalisatrice québécoise de films documentaires.

[69] Paul-Michel Foucault, dit Michel Foucault (1926-1984), philosophe français dont la réflexion s'est attachée aux rapports entre pouvoir et savoir dans une critique des normes sociales.

[70] Vedran Smailović (°1956), violoncelliste de Bosnie-Herzégovine qui, pendant la guerre de Bosnie, a subi le siège de Sarajevo (1992-1995) où il y jouait gratuitement pendant les enterrements.

un contexte de guerre au sein duquel leur art prend un sens fondamental d'engagement.

Grâce à ce panel, on peut facilement admettre que l'art engagé n'a pas la même intention, le même impact, ni les mêmes enjeux selon les contextes donnés. Si la souffrance est l'expérience la plus universelle qui soit, sa représentation et son interprétation sont systématiquement liées à un contexte socioculturel complexe. Je ne peux ainsi que constater qu'il faut être extrêmement prudent.e lorsque l'on évalue la valeur morale, éthique et esthétique d'une souffrance et de sa représentation dans l'art. La notion même de souffrance doit être (re)pensée à mesure que l'on approfondit son étude.

2.2.2 Souffrance et douleur : constat de l'intensification et précisions étymologiques

Peut-on parler indifféremment des mots « douleur » et « souffrance » ? Une ambiguïté règne dans leur usage. Dans le langage commun, ces termes sont d'ailleurs souvent confondus. De grands champs d'études, dont la philosophie et les sciences médicales, se sont penchés sur le concept de souffrance.

Le texte-princeps de Paul Ricœur, « La souffrance n'est pas la douleur », publié en 1992 dans *Psychiatrie Française*, a eu une importance considérable dans la réflexion contemporaine en matière notamment d'éthique médicale (Marin (*et al.*), 2013). Ricœur y propose que l'on s'accorde pour :

---

[71] Birlyant Ramzaeva, artiste tchétchène, immigrée au Québec en 2004; en s'accompagnant à l'accordéon, elle chante la poésie de son mari, l'écrivain et militant indépendantiste Makkal Sabdullaev, enlevé depuis 2000 par les forces russes et probablement assassiné.

> [...] réserver le terme douleur à des affects ressentis comme localisés dans des organes particuliers du corps ou dans le corps tout entier, et le terme souffrance à des affects ouverts sur la réflexivité, le langage, le rapport à soi, le rapport à autrui, le rapport au sens, au questionnement. (Ricoeur, 2003, p. 14)

Le souffrir va bien au-delà de l'expérience de la douleur corporelle, ce qui fait donc dire au philosophe que « la souffrance n'est pas la douleur » (Ricœur, 1992). Mais il ajoute que les termes douleur et souffrance sont intimement liés et se recoupent plus ou moins selon les situations, car la douleur purement physique et la souffrance purement psychique sont des cas limités. Je ne m'attarderai pas ici spécifiquement sur les liens qui unissent les deux concepts. Aussi, c'est comme « idéal type » qu'il distingue les deux termes (Ricoeur, 2003, p. 73). Qu'en est-il pour les figures de l'artiste belge ?

Il a été montré dans la première partie de ce mémoire combien De Bruyckere attise l'expression d'un pathos qui caractérise toute son œuvre. Mais si cet aspect semble traverser toutes ses figures, c'est en particulier dans une série de dessins, *The Wound* [La blessure] (2011) (fig. 29), qu'elle cherche véritablement « à donner une forme à la douleur » (Da Costa (*et al.*), 2014, p. 118). Cette forme indéterminée ne semble d'ailleurs pas conçue dans son entièreté. C'est même davantage une grande tâche rouge et noire qui se répand sur le papier, plutôt qu'une figure discernable. Le corps y est réduit à une blessure et se réalise en sculpture (fig. 63) à partir d'un collier de cheval recouvert en partie d'une cire dont les teintes et la texture évoquent l'intérieur de la chair, des organes internes, peut-être même la béance d'un sexe féminin et la tumescence du sexe masculin. D'ailleurs, dans ses créations depuis quelques années, la figure n'est plus qu'un *tas* de chair; le corps, une indirecte citation, qui sera abordé plus longuement comme tel dans le chapitre suivant.

Aussi, pour reprendre l'expression de Claire Marin[72] à propos du concept de souffrance sous l'approche de Paul Ricœur, la souffrance pourrait être perçue dans les œuvres récentes de De Bruyckere comme une « intensification douloureuse » (Marin (*et al.*), 2013, p. 93).

L'exemple d'*Infinitum* (2004-2009) (fig. 64) est, à ce propos, particulièrement éloquent si on la regarde en vis-à-vis avec les sculptures *Give or Take* (2002) (fig. 65) ou encore *Welcoming Hands* (1996) (fig. 66) de Louise Bourgeois, à laquelle l'artiste belge est souvent comparée[73]. Il y a en effet des similitudes formelles et stylistiques entre ces membres sculptés, même si chez la première les mains sont éparses alors que chez la seconde elles sont jointes par une forme de tendresse. Mais, indéniablement, les membres en morceaux de De Bruyckere, hyperréalistes de surcroît, font penser à des dissections médicales et sont beaucoup plus morbides que le travail en bronze de l'artiste américaine. La vision même de ces *membra disjecta* peut être difficilement regardable pour tout un chacun. Mais alors est-ce que la douleur doit être une partie prenante de la création artistique et sous quelles conditions la souffrance peut être plus ou moins bien acceptée par le regard ?

Pour tenter de donner des éléments de réponse à ces vastes interrogations, la philosophie d'Aristote[74] (fig. 67) dégage une distinction conceptuelle significative en

---

[72] Claire Marin (°1974), philosophe et écrivaine française.

[73] Je pense, par exemple, à la grande exposition, *Les Papesses*, qui les avait rassemblées en 2013 au palais des Papes et à la fondation Lambert (France). Dans le catalogue éponyme, on ne manque pas d'ailleurs de présenter Berlinde De Bruyckere « comme une héritière directe de Louise Bourgeois ». (Mézil (*et al.*), 2013, p. 141)

[74] Aristote (384 av. J.-C.-322 av. J.-C.), philosophe de la Grèce antique, disciple de Platon (428/427 av. J.-C.-348/347 av. J.-C.) et précepteur du jeune Alexandre qui allait devenir Alexandre le Grand (356 av. J.-C.-323 av. J.-C.); il est l'un des rares à avoir abordé presque tous les domaines de connaissance

matière de *poïesis* et de *praxis* (Aristote, 1992). Aussi, en raponse à la critique des arts de Platon, la séparation radicale qu'elle opère entre ces deux notions, bien que proches, permet d'offrir une grille de lecture pour étudier la souffrance.

La *poïesis* relève de la production (qui est précisément la production ou la création des œuvres[75]). C'est donc une action qui se justifie par un objet produit ou une œuvre produite; par exemple la création d'un bien artisanal ou d'une œuvre d'art. Le résultat d'une action poïétique se trouve en dehors d'elle-même et est donc séparable de celui ou celle qui agit, sans aucun effet sur le sujet (Le Vigan, 2017).

Par opposition à cela, la *praxis* est la pratique, c'est-à-dire une action qui a trait aussi au contingent (ce qui peut être autrement qu'il n'est) mais qui trouve sa finalité en elle-même; par exemple lorsque l'on danse ou que l'on joue d'un instrument de musique. C'est donc une action qui n'est pas une production, puisque le résultat est ici inséparable de celui ou celle qui agit (Delcomminette, 2012-2013, p. 12). De plus, la pratique régulière d'actions qui relèvent de la *praxis* ne permettent pas simplement d'accomplir ces actions, mais en outre et surtout rendent ce type d'action plus facile, plus spontanée. Elles ont donc un effet sur celui qui agit. La pratique est, en ce sens, supérieure à la production d'après Aristote. Ainsi, à la manière d'un instrumentiste qui devient meilleur au fur et à mesure qu'il joue, le philosophe grec démontre qu'un

---

de son temps : biologie, physique, métaphysique, logique, poétique, politique, rhétorique et de façon ponctuelle l'économie.

[75] Raison pour laquelle Paul Valéry (1871-1945), poète, philosophe et théoricien français de « la forme dans l'art » (1935, p. 683-693), parle de poïétique : selon lui, l'œuvre d'art ne vient pas d'une inspiration éthérée, mais d'un véritable travail de création, la ciselure d'un poème se rapportant à celle d'un vase d'argile. Pour plus d'informations à ce sujet, voir : CONTE Richard. (1996). La poïétique de Paul Valéry. Dans *Recherches poïétiques*. <hal-01503774>

humain peut devenir vertueux en accomplissant des actions vertueuses[76] (Le Vigan, 2017).

Il convient toutefois de nuancer cette hiérarchisation conceptuelle. Car, si, du point de vue d'Aristote, l'action de la *praxis* est jugée estimable et permettant au sujet de s'améliorer, et l'action poïétique n'ayant trait qu'à des contingences matérielles, toute production suppose d'abord l'acquisition de la *techné*, l'art des techniques, et mobilise dès lors un savoir-faire technique, qui est lui-même lié à une *praxis*. Il y a donc une imbrication des concepts de poïesis et de praxis puisque la production (*poïesis*) est incluse dans la pratique (*praxis*) (Le Vigan, 2017). La production artistique est dès lors liée à l'acquisition de la capacité de produire[77].

En conséquence, partant du principe que toute action possède les deux caractéristiques, mais que l'on peut isoler des actions essentiellement praxistiques de celles essentiellement poïétiques, on peut alors distinguer une douleur issue d'un acte essentiellement poïétique et une douleur provenant d'un acte essentiellement praxistique.

La douleur provenant d'une action poïétique est une douleur qui trouve sa finalité à l'extérieur d'elle-même (Delcomminette, 2012-2013, p. 26). Pour le dire autrement, il

---

[76] Aristote démontre par là qu'il n'est pas nécessaire d'être philosophe pour être moralement bon (même si le bonheur suprême s'identifie à la « vie théoréthique » ou « contemplative » du philosophe). Cette séparation radicale qu'il opère entre la théorie et la praxis l'écarte d'ailleurs de la perspective platonicienne qui suppose que le bonheur s'explique par le fait que notre âme soit dirigée par sa partie rationnelle (celle-ci développée par la philosophie). (Delcomminette, 2013, p. 25)

[77] Cette réflexion rejoint encore celle de Paul Valéry, pour qui la rédaction d'un poème est bien sûr une production matérielle (de mots réels) qui requiert non pas une inspiration divine, mais bien l'apprentissage de techniques stylistiques. Ce dernier réfute alors l'idée d'un art brut ou uniquement conceptuel car on ne nait pas artiste, on le devient malgré d'éventuelles prédispositions naturelles.

n'y a *a priori* aucun intérêt immédiat pour la personne qui souffre; cette douleur ne la sert pas, ne lui apporte rien, à part de la souffrance. Si elle est inutile, on ne peut la concevoir que subie, imméritée et inévitable (par exemple la douleur provenant d'une maladie), et provoque de la part du regardeur un sentiment de compassion. Par exemple, j'ai personnellement beaucoup d'empathie et de compassion face à la souffrance de l'animal et à la cruauté des zoos... C'est exactement pareil du point de vue de la médecine occidentale qui justifie le développement des soins palliatifs et des analgésiques par exemple pour soulager ou venir à bout d'une douleur qui n'a pas de raison d'être. De même, la souffrance occasionnée par la guerre ou la famine peut être analysée comme poïétique. Cette mauvaise douleur n'a donc aucune justification morale, elle est absurde et sera possiblement anesthésiée grâce à la technologie moderne et de façon légitime.

En revanche, la douleur issue d'un acte praxistique est une douleur immanente à soi. Sa finalité se trouve en elle-même. Elle a donc une utilité objective puisqu'elle peut être choisie mais évitable, subie mais méritée. Sa vocation édificatrice n'est pas sans rappeler la formule de Nietzsche[78] dans son essai, le *Crépuscule des Idoles* (1888) : « Ce qui ne me tue pas me rend plus fort » (1908, p. 108); fonction édifiante que Susan Sontag relève aussi *Devant la douleur des autres* (2002). C'est par exemple le cas des douleurs dues à des épreuves ou à des châtiments. C'est une bonne douleur car, d'une manière ou d'une autre, elle est justifiable, explicable, rationalisable. Elle est donc beaucoup plus communément admise par le regardeur car elle remplit les impératifs moraux de la société[79]. Par ailleurs, dans la *Généalogie de la*

---

[78] Friedrich Wilhelm Nietzsche, dit Nietzsche (1844-1900), philologue, philosophe, poète, pianiste et compositeur allemand.

[79] Un crime, par exemple, DOIT être puni car la punition sert à rétablir la justice; des mesures DOIVENT être prises pour contrer la pollution des villes, etc.

Morale (1887), le philosophe allemand fustige une idéologie influencée par la morale religieuse et la passivité que cette morale provoque auprès du peuple. Selon lui, l'histoire de la pensée européenne serait une longue histoire de la dépréciation de la vie (Debaise, 2013, p. 8). Il souligne que la religion a toujours eu pour fonction de rattacher l'humain au divin (qui lui était inaccessible dans le monde tangible). Et c'est ce sacré qui devait guider les humains vers un bien commun et, toujours dans l'idée d'un paradis céleste après la mort. Il détermine en ce sens que l'Église utilise à son profit un sentiment de culpabilité provoqué par le péché originel :

> [...] l'humanité a reçu en partage, avec l'héritage des divinités de la race et de la tribu, celui de la pression de dettes encore impayées et du désir de les liquider. [...] L'avènement du Dieu chrétien, comme le plus grand des dieux jusqu'ici atteints, a fait également naître pour cette raison le plus grand degré de sentiment de culpabilité sur terre. (Nietzsche, 2002, paragraphe 20, p. 103-104)

Ainsi, la morale religieuse est, d'après le philosophe, une morale des faibles. L'humain est pécheur, c'est la raison pour laquelle sa souffrance ne peut avoir de fin. Il doit dès lors comprendre la souffrance comme un châtiment divin, mérité et inévitable.

Au travers de ces réflexions, je ne peux m'empêcher de remarquer la ressemblance entre la définition que Nietzsche fait de la morale chrétienne et celle que je viens de donner à la douleur due à un acte praxistique. La notion de châtiment paraît donc primordiale dès que l'on s'intéresse à la perception de la souffrance.

Cet aspect fondamental se retrouve également dans le travail de l'artiste belge, qui porte sur la représentation victimaire symbolique et dont la technique et le matériau permettent des effets de présence proches de trompe-l'oeil humains. C'est ainsi la

représentation d'une souffrance en tant que châtiment qui s'exprime dans l'œuvre qui est en quelque sorte un *avertissement*[80]. Ainsi la souffrance captée atteint le regardeur d'autant mieux qu'il ressent une proximité avec elle, et provoque alors en elle ou en lui la réflexion et aiguise la conscience (c'est le cas par exemple pour l'œuvre *Kreupelhout / Cripplewood* (2012-2013) (fig. 14; fig. 38 étudiée plus loin). En cela, ses sculptures, d'une grande sensibilité et choquantes à bien des égards, sont politiques puisqu'elles placent l'individu face à une forme de châtiment en le confrontant à sa place dans la société et à sa responsabilité vis-à-vis de celle-ci[81].

Mais Nietzsche va plus loin dans son raisonnement et s'attache tout particulièrement à ce qu'il appelle les « idéaux ascétiques » (2002). En effet, il essaie de comprendre ce qui pousse l'être humain à accepter de porter cette culpabilité, pourquoi il a besoin de justifier son état de souffrance perpétuelle par une faute originelle.

> Si l'on fait abstraction de l'idéal ascétique : l'homme, l'animal homme n'avait jusque-là aucun sens. [...] c'était pour l'essentiel un animal maladif : or son problème ce n'était pas la souffrance. [...] L'homme, l'animal le plus vaillant et le plus endurci à la souffrance, ne refuse pas en soi la souffrance, il la veut, il la recherche même, pourvu qu'on lui en montre le sens, un pourquoi de la souffrance. C'est l'absence de sens de la souffrance et non celle-ci qui était la malédiction jusqu'ici répandue sur l'humanité, – et l'idéal ascétique lui offrait un sens ! (Nietzsche, 2002, paragraphe 28, p. 180-181)

D'après le philosophe allemand, le non-sens de la douleur pèse sur l'humanité et trouver une justification à la souffrance serait donc une nécessité; car l'humain ne

---

[80] Le terme s'opposerait, dans une logique nietzschéenne, à celui de divertissement sur ce qui attend le pécheur, le criminel.

[81] Cet aspect est plus largement développé dans le chapitre suivant de ce mémoire.

peut penser sans angoisse que les choses n'ont aucun sens, et cela s'applique aussi bien à la douleur subie qu'à celle observée.

Cette réflexion à propos de la morale ascétique permet ainsi de confirmer l'intuition selon laquelle une douleur inexplicable est beaucoup moins bien perçue par le regardeur qu'une douleur justifiable. Autrement dit, la douleur essentiellement praxistique peut potentiellement être acceptée tandis qu'une douleur essentiellement d'origine poïétique ne l'est pas du tout. C'est le cas (des plus flagrants) avec des artistes qui offrent directement leur corps à des meurtrissures pour faire œuvre. Je pense par exemple à l'art corporel très cru d'artistes comme ORLAN (fig. 68), Hannah Wilke (fig. 69) ou encore Bob Flanagan (fig. 70), où l'expérience personnelle du regardeur est primordiale dans le cas de leurs performances puisqu'il va se projeter dans l'image vue et éprouver *physiquement* de la douleur. Le regardeur peut même éprouver de la difficulté à en soutenir la vue.

Dès lors, il existe quelque chose d'éminemment moral dans la posture que le regardeur est en mesure d'avoir face aux œuvres. Luc Boltanski[82] identifie, dans son ouvrage *La souffrance à distance : morale humanitaire, médias et politique* (1993), trois formes de représentation de la souffrance qu'il appelle « topiques[83] » et qui constituent les principaux modes d'engagements moraux des spectatrices et spectateurs. Aussi, Berlinde De Bruyckere, *pure spectatrice* de souffrances (lointaines du point de vue du temps ou de l'espace), interprète l'horreur sous l'angle

---

[82] Luc Boltanski (°1940), sociologue français et directeur d'études à l'École des hautes études en sciences sociales à Paris (France); frère de l'artiste plasticien Christian Boltanski (°1944).

[83] L'auteur en distingue trois : les topiques de l'indignation, du sentiment et du sublime. Pour plus d'informations, je renvoie à son ouvrage : BOLTANSKI Luc. (1993). *La souffrance à distance : Morale humanitaire, médias et politique.* Paris : Métailié.

de l'« indignation » qui se déploie à travers le « sentiment », et elle la présente (la dénonce même) à un univers de *simples regardeurs*. Ces derniers, émancipés des impératifs moraux par le filtre de l'art, éprouvent quant à eux de la sympathie pour l'artiste et une forme de fascination étrange pour le « sublime » effroi qui leur est donné à voir. J'en reviens à l'idée que l'exigence morale de la souffrance est celle de *faire sens*, peu importe le moyen. Toutefois, lorsque l'on observe la souffrance de l'autre, même lorsqu'elle nous touche profondément, nous ne partageons pas réellement sa souffrance.

> La douleur crée une distance en ce qu'elle immerge dans un univers inaccessible à tout autre. Souffrir comme l'autre ne suffit pas à dissiper l'éloignement. (Le Breton, 2006, p. 39)

Et de cette distance irréductible nait une rancœur envers celui qui souffre, car il renvoie à la face du regardeur sa propre fragilité (Boltanski, 1993). Il y a quelque chose de très angoissant à regarder la souffrance de l'autre, surtout lorsqu'on est totalement impuissant à le soulager. Ce ressenti renvoie au concept de *Memento mori* : s'il souffre de manière inexorable aujourd'hui, c'est que je peux moi-même souffrir de la même manière demain[84]. Ainsi, même avec les figures victimaires symboliques de l'artiste belge, le rappel violent de la mort qui s'opère sur le regardeur explique le rejet que celui-ci ressent si facilement en présence de ses installations. C'est ainsi que le regardeur peut parfois détourner l'œil des œuvres. Cela en est d'autant plus le cas à mesure que l'œuvre se rapproche du réalisme.

---

[84] Le macabre médiéval se repose aussi sur ce principe d'effet-miroir entre le corps vivant et le cadavre ou le mourant; par exemple, dans les *Memento mori* des Vanités, déjà explicités dans ce travail, mais également par le célèbre poème *Dit des trois vifs et des trois morts* (XIII[e] siècle) richement illustré au Moyen Âge, où le discours des morts tourne autour d'une phrase inlassablement répétée sous leur représentation : « Ce que vous êtes, nous l'étions. Ce que nous sommes, vous le deviendrez. » (Wirth, 2011, p. 120).

Cette manière de se détourner de ce qui blesse est cependant moralement discutable. Refuser de regarder en face la souffrance de l'autre, se préserver face à l'angoisse de la blessure et de la mort, n'est-ce pas *se voiler la face* ? N'est-ce pas fuir ses responsabilités morales, comme le reprochait Nietzsche aux croyants ? C'est sur ce principe que se fonde par exemple l'idée de reportage de guerre selon Susan Sontag :

> Les photographies prises en Bosnie encouragèrent grandement l'opposition à une guerre qui n'avait rien d'inévitable, rien d'insoluble, et qui aurait pu être arrêté beaucoup plus tôt. On pouvait donc se sentir en devoir de regarder ces images, aussi horribles fussent-elles, dans la mesure où ce qu'elles montraient appelait une action immédiate. (Sontag, 2002, p. 99)

Il y a donc une honte à ne pas soutenir du regard l'horreur, non seulement parce que l'on serait alors lâche, mais parce que l'on ne serait pas capable d'accepter la réalité, ni d'agir afin de la changer. Toutefois, à la différence de l'action politique des photographes de guerre, De Bruyckere se réclame d'une fonction *initiatique* : « [...] il faut parler de la mort et de la souffrance. Sinon, on est seul et abandonné. » (Propos de Berlinde De Bruyckere. Dans Clément, 2011). Elle dit en cela qu'il faut apprendre à regarder la mort et la souffrance pour en fin de compte pouvoir s'en détacher. C'est cette fonction *édificatrice* qui donne une légitimité à son travail du sublime boltanskien. La réaction du regardeur sera donc bien modulée par les choix esthétiques, artistiques et techniques attachés à l'œuvre qui stimulent les ressentis de chacun et chacune.

Mais pour comprendre plus particulièrement la douleur dans les figures hybrides de De Bruyckere, et ainsi tenter de mieux comprendre la démarche de l'artiste et les réactions du regardeur devant ses images de souffrance, il faut s'intéresser à présent à l'aspect mémoriel lié à la douleur.

2.2.3 Compréhension du souffrir et images mémorielles

L'expérience du souffrir s'incarne dans les corps hybrides de De Bruyckere. Mais comment ? Ses figures de corps nus monstrueux, boursoufflés, décapités, soudés les uns aux autres se confrontent à la fois aux affects physique et moral, que distingue Ricœur dans sa formule « la souffrance n'est pas la douleur » (1992). Quant à David Le Breton[85], il développe, dans son *Anthropologie de la douleur* (2006), l'idée selon laquelle la douleur n'est pas une donnée biologique objective : « Ce n'est pas le corps qui souffre mais l'individu dans son entier. » (2006, p. 45) Cela signifie qu'il n'existe pas de mesure physiologique objective d'une douleur, mais qu'elle est liée au contraire au psychisme de la personne qui en est atteinte. Ainsi, la question d'une nouvelle compréhension du souffrir offre des clés conceptuelles fort intéressantes : la souffrance ne se joue pas seulement sur le plan physique, mais elle est également l'effet de représentations qui s'inscrit dans un imaginaire particulier de la souffrance.

Dès lors pour exposer la souffrance de l'humain, les artistes font souvent appel aux images devenues génériques de cette souffrance. Catherine Perret rappelle, dans sa contribution au catalogue d'exposition *Trop humain. Artistes des XX^e^ et XXI^e^ siècles devant la souffrance* (2014), l'hypothèse de Freud sur le phénomène de la souffrance en ces termes :

> Qu'une blessure soit causée par une violence extérieure au corps ou par une excitation interne à celui-ci, ce corps ne perçoit la souffrance que lorsque cette sensation trouve à s'inscrire au lieu même où une sensation identique ou analogue a déjà fait trace en lui. (Perret, 2014, p. 115)

---

[85] David Le Breton (°1952), professeur à l'Université de Strasbourg (France), membre de l'Institut universitaire de France, chercheur au laboratoire Cultures et Sociétés en Europe, anthropologue et sociologue français, spécialiste des représentations et des mises en jeu du corps humain.

C'est ainsi qu'autour de la blessure, la mémoire garde ce qui, sinon, serait simplement évacué de la conscience. Sur la base de cette hypothèse et de son prolongement dans les travaux menés par Mary Carruthers[86], Perret suppose que, sur un plan collectif, le processus de la perception de la souffrance de l'autre est identique. Ainsi donc :

> [...] la perception de cette souffrance-ci infligée à ce corps-ci ne devient perceptible pour autrui que parce qu'elle trouve à s'inscrire, en nous comme en lui, dans une mémoire « déléguée », artefactuelle, un corpus ritualisé d'images qui l'ont préalablement scénographiée et exposée pour lui et pour nous. (Perret, 2014, p. 115)

Cette proposition semblerait vouloir dire que les sentiments comme l'empathie, la pitié ou encore la compassion face à la souffrance d'autrui seraient impensables sans une forme de mémoire (visuelle) commune.

Berlinde De Bruyckere n'offre pas au regard une image *préconçue* de la souffrance, mais revisite des faits inhumains *a posteriori* et interpelle aussi le regardeur. À l'exact opposé de sa démarche, se situe par exemple la série *Postcards of Vietnam* (2005) (fig. 71) de l'artiste Liza Nguyen[87]. C'est non par la mise à distance, mais au contraire par le biais de la monstration directe du cadavre que la photographe d'origine vietnamienne travaille dans une perspective éthique de reconstruction de la mémoire. Elle montre ainsi de manière frontale et directe l'époque de la colonisation

---

[86] Notamment dans *Le livre de la mémoire. Études sur la mémoire dans la culture médiévale* (D. Meur, trad.). (2002). Paris : Macula.

[87] Liza Nguyen (°1979), artiste d'origine vietnamienne dont le travail propose une esthétique qui renvoie à une éthique du souvenir.

française en Indochine[88] (1887-1954). Au-delà du choc des images de décapitation, le contexte de leur exploitation est interpelant. Car, si la souffrance représentée n'est pas acceptable socialement, il est tout de même possible de faire accepter ces images par le regardeur. Ce processus fait écho à une des fonctions de la souffrance déjà évoquée auparavant qui est qu'elle soit édifiante et édificatrice. Dans son ouvrage *Devant la douleur des autres* (2003), Susan Sontag met en relief un phénomène particulier à la photographie, qui est que le regardeur est peu enclin à apprécier des images photographiques représentant des scènes terrifiantes, alors que la peinture a toute la légitimité de représenter esthétiquement la guerre, la souffrance et la douleur « selon ces registres[89] particuliers du Beau que sont le Sublime, le Terrifiant ou le Tragique » (2003, p. 83). Il y a dans cette représentation le même enjeu politique que celui qui a poussé à la réalisation de tableaux représentant la Crucifixion[90]. Autrement dit, la représentation de la souffrance se légitime par son caractère *édifiant*, et en vient à déterminer que l'iconographie de la souffrance est digne de représentation lorsqu'elle est utilisée à des fins politiques. Je n'investiguerai pas ici le champ du politique par le processus de violence ni la notion d'identité que ces cartes postales présupposent en interface. Simplement, elles mettent en lumière la vulnérabilité particulière de l'être humain et portent leur propre inhumanité.

---

[88] Officiellement nommée Union indochinoise puis Fédération indochinoise, elle a regroupé plusieurs entités possédées ou dominées par la France en Extrême-Orient : le Viêt Nam, le Laos et le Cambodge, ainsi qu'une portion de territoire chinois située dans l'actuelle province du Guangdong.

[89] Registres théorisés dès le XVI[e] siècle, notamment par Léonard de Vinci (Leonardo da Vinci; 1452-1519).

[90] J'emploie ce terme de façon indifférente dans mon essai et ne distingue donc pas les deux phases se rapportant à cet épisode biblique, à savoir d'une part lorsque Jésus est cloué sur la croix encore au sol et d'autre part lorsque Jésus meurt sur cette croix.

La mise en parallèle de ces deux procédés mémoriaux utilisés différemment par ces artistes me semble pertinente d'un point de vue formel. Aussi, avec la photographe d'origine vietnamienne, l'inhumanité est montrée sans fard; tandis qu'avec l'artiste belge, c'est l'expression subtile et indirecte de l'interprétation de la souffrance qui est au cœur de sa démarche. Dès lors, malgré ces pratiques très distinctes, la solution que trouve l'artiste, face à la souffrance, est celle, *cathartique*, de la confier à l'activité artistique. Par ailleurs, Ricœur va plus loin et énonce que la souffrance intensifie le sentiment d'exister : « Je souffre – je suis. [...] Réduit au soi souffrant, je suis plaie vive. » (2003, p. 60) La souffrance fait partie de l'existence, on ne peut donc pas faire l'économie de sa représentation. Georges Didi-Huberman renchérit à propos de l'image que :

> le monde des images n'est pas seulement fait pour nous montrer la « belle face » des choses. Sa puissance consiste bien plutôt à critiquer, à ouvrir cela même qu'il rend visible. (Didi-Huberman, 2007, p. 58)

Dans la littérature la concernant, on peut lire de Berlinde De Bruyckere qu'elle est l'artiste de l'empathie. L'empathie est, je le rappelle, la capacité de s'identifier à autrui et d'éprouver ce qu'il éprouve. On peut alors parler de *mimétisme émotionnel* dans le cas de la représentation de la souffrance de l'autre. C'est ainsi que l'artiste entre en résonance avec le ressenti de l'autre et le réinterprète artistiquement. On peut donc supposer que l'empathie soit viscéralement liée à une forme d'évidence visuelle de l'image réactivée ainsi par la mémoire. Il ne serait donc pas question de maintenir les plaies ouvertes pour en faire des stigmates éternels. La monstration de cette souffrance ne serait pas *crue* (c'est-à-dire sans aucune pudeur comme avec par exemple l'art corporel), mais davantage suggérée par les scarifications de ses références mémorielles.

Ricœur met bien en garde toutefois contre les dangers de tenter de donner sens à la souffrance d'autrui. Car, malgré toute la force de l'empathie et de la *mimesis*, j'ai déjà

évoqué précédemment dans le phénomène de l'expérience du souffrir qu'il y a un gouffre infranchissable entre celui qui souffre et celui qui la regarde. La souffrance est un instant durant lequel le sujet se retranche en lui-même. Ainsi, le spectateur qui regarde une image de douleur, et qui est *contaminé* par cette douleur (« Aïe, ça me fait mal rien qu'en regardant… »), va lui-même se refermer sur lui-même. Dès lors, le visuel transmet la douleur, mais ne crée pas un partage de la souffrance. Comment expliquer alors que l'art ne puisse créer ce lien ? Les limites proviennent du fait que l'art ne sait pas transmettre au regardeur l'intégralité des sensations.

Aussi, la douleur n'est pas nécessairement représentable par son aspect visuel.

> La douleur n'a pas l'évidence du sang qui coule ou du membre brisé […] et nulle preuve ne peut être apportée à la sincérité d'un supplice enfoui dans la chair et invisible au regard. » (Ricœur, 2003)

De ce constat émerge alors un questionnement sur la représentation cousue autour de la dichotomie entre le soi et l'autrui, contribuant en cela à une réflexion sur l'esthétisation de la souffrance. Les figures hybrides de Berlinde De Bruyckere seraient-elles limitées à l'expression d'une souffrance visuellement évidente ?

2. 3 Esthétisation de la souffrance : reproduction de l'apparence de la souffrance par une consonance biblique et une pensée phénoménologique sur le monde

Dans son travail, complexe à bien des égards, l'artiste belge convoque à la fois des souffrances passées, présentes et futures. Son rapport multiple au temps lui donne « ce pouvoir de concentre[r] ce qui est plus dilué dans la réalité et qui touche la sensibilité » (Boltanski, 1993, p. 2010). C'est donc parce que les œuvres relient plusieurs instants en un seul qu'elles possèdent une telle force. C'est le principe de la

relique que présente Georges Didi-Huberman dans *L'image ouverte* : « c'est-à-dire : [le spectateur] cherche, en deçà de l'image, le reste, le bout de réel auquel elle est appendue et où elle se constitue. » (2007, p. 165)

Les corps que l'artiste belge donne à voir sont en proie à d'extrêmes souffrances. Il y a même avec ses figures une sorte de transfiguration de l'horreur vécue par autrui en une esthétique du *sacrifice*. Toutes ses œuvres peuvent d'ailleurs être examinées à travers ce prisme. Je pense par exemple à *Romeu* (2010) (fig. 72) ou à *Liggende II* (2011-2012) (fig. 13) pour lesquelles l'archétype du Christ est un pivot essentiel de la représentation de la souffrance jusque dans la carnation de la chair (fig. 73), aux diptyques de corps accroché à un poteau avec *Schmerzensmann, I, II* (2006) (fig. 10; fig. 11) ou encore *Invisible Love* (2011) (fig. 74) et *Invisible Beauty* (2011) (fig. 75) qui ramènent la figure du corps terrassé à l'image du pendu (fig. 76) ou, bien évidemment, à des contorsions de crucifié. Ainsi, loin du corps idéalisé et héroïque de la statuaire classique, De Bruyckere trouve en l'iconographie chrétienne[91] une source artistique qui traverse toute son œuvre[92].

---

[91] L'iconographie chrétienne est une méthode qui se penche exclusivement sur les motifs religieux par la lecture et l'interprétation. Il faut entendre par « motifs religieux », toute représentation des personnages religieux et tout épisode historique ou événementiel inscrit dans la tradition d'une religion, en l'occurrence dans le cas présent, la tradition judéo-chrétienne. Pour plus d'informations sur la spécificité de l'iconographie chrétienne et les symboles renvoyant à ses contenus religieux, voir : RÉAU Louis. (1957-1959). *Iconographie de l'art chrétien* (t. 1-3). Paris : Presses Universitaires de France; STÜCKELBERGER Johannes. (2012). « Art contemporain et expérience religieuse ». Dans J. COTTIN, W. GRÄB et B. SCHALLER (éd.), *Spiritualité contemporaine de l'art. Approche théologique, philosophique et pratique* (p. 183-186). Genève : Éditions Labor et Fides.

[92] En outre, elle prépare actuellement une exposition à partir du 9 mai 2019 au musée du Dialogue PARCUM sur la religion, l'art et la culture (Heverlee, Belgique), où de multiples pièces muséales et religieuses seront exposées aux côtés de ses œuvres.

Aussi, saintes et saints[93], madone[94] ou Jésus sont autant de figures vénérées dans la tradition catholique que de muses pour les artistes. Il n'est pas rare en effet de voir au travers de l'histoire de l'art, et plus particulièrement en art contemporain ou actuel, de multiples interprétations, voire des détournements[95], du corps souffrant avec une consonance christique[96]. *La Nona Ora* [La Neuvième Heure[97]] (1999) (fig. 77), l'une

---

[93] Les saintes et les saints sont des femmes et des hommes, qui, par le degré de perfection chrétienne qu'ils ont atteint, doivent inspirer la vénération et sont ainsi proposé.e.s aux croyants comme modèles de vie. Certain.e.s peuvent même être qualifié.e.s de « martyrs » (« témoins »), lorsqu'ils ou elles ont payé de leur vie leur attachement à leur foi. Dans la religion catholique, toutes et tous font l'objet d'un culte public et universel dit « de dulie » et sont représenté.e.s de façon reconnaissable par l'action menée (comme saint Georges tuant un dragon, sainte Marie Madeleine lavant les pieds du Christ, saint Martin coupant son manteau, etc.) et leurs vêtements, caractéristiques physiques ou objets les accompagnant (vieillesse, livre et lion pour saint Jérôme, cheveux longs pour Marie Madeleine, manteau bleu pour la Vierge Marie, peau de mouton pour saint Jean-Baptiste, etc.). Pour plus d'informations, voir l'iconographie des saints dans : RÉAU Louis. (1959). *Iconographie de l'art chrétien* (t. 3). Paris : Presses Universitaires de France.

[94] La madone est la représentation de la Vierge à l'Enfant, thème récurrent en peinture et en sculpture religieuses chrétiennes qui renvoie à la Nativité du Christ et à la maternité de la Vierge Marie.

[95] Dès lors qu'il y a détournement de figures saintes ou divines tirées de l'iconographie chrétienne, « l'artiste serait de fait profanateur » (Singer, 2008, p. 80), mais pas que. Pour plus d'informations en matière de sacrilège du sacré par l'art contemporain, se référer à l'article de : SINGER Hélène. (2008). La figure sacro-sainte : de l'ironie au sacrilège et inversement. Dans CONTE Richard et LAVAL-JEANTET Marion (dir.), *Du sacré dans l'art actuel ?* (p. 79-106). Paris : Méridiens Klincksieck; qui revient notamment sur l'étude de Jean Clair (2004) dans *De Immundo : Apophatisme et apocatastase dans l'art d'aujourd'hui.* Paris : Galilée.

[96] Magali Uhl a justement dressé une typologie basée sur les représentations de la mort et du sacré dans les productions artistiques contemporaines et actuelles, au travers de quatre idéaltypes d'artistes : « les cyniques » et « les thanatophiles » qui usent de l'humour et de la réalité crue comme formes de détournement pour rabattre le transcendant sur l'immanent (l'ici-bas); « les sensoriels » et « les mnésiques » qui opèrent de façon inverse en partant de l'immanent pour le transcender. Pour plus d'informations, voir : UHL Magali. (2008). L'art contemporain, la mort, le sacré : Esquisse d'une typologie. Dans CONTE Richard et LAVAL-JEANTET Marion (dir.), *Du sacré dans l'art actuel ?* (p. 17-30). Paris : Méridiens Klincksieck. À titre personnel, je me risque à préférer cerner seulement trois catégories de pensée : les artistes qui ne détournent pas la représentation physique des figures saintes ou divines, mais ce qu'elles représentent; de celles et ceux qui, à l'inverse, cherchent plutôt à bousculer l'iconographie traditionnelle; ou encore qui combinent et traduisent ces deux transgressions. C'est du moins près de ce dernier pôle que je situe le plus souvent les expériences artistiques de Berlinde De Bruyckere.

des œuvres *scandaleuses* de Maurizio Cattelan, fait partie de ce recensement. Cette effigie en cire grandeur nature du pape Jean-Paul II[98], la figure hiérarchique la plus haute de l'Église à l'époque, ainsi foudroyé par une météorite a fait couler beaucoup d'encre qui tantôt fustige pour cause de narguer l'institution religieuse, tantôt applaudit au contraire la chute dramatiquement ironique qui renvoie l'être humain à sa fragilité face à l'Univers (Singer, 2004, p. 98). Dans tous les cas, un aspect burlesque découle de cette image qui recourt à des codes précis, comme le nageur de Ron Mueck (fig. 78), le cycliste de Vincent Solheid (fig. 79), ou encore l'homme impassible de Mark Wallinger (fig. 80) et la série des peintures de gisants de Marlene Dumas (fig. 81). Ces quelques exemples permettent déjà de montrer combien l'iconographie issue de la tradition chrétienne est, en raison de son appartenance à notre fonds culturel (même inconscient), davantage un prétexte à l'expression du corps en souffrance qu'une *simple* remise en cause de la *sainte* institution catholique. Les sujets bibliques sont alors détournés tout en utilisant leur fonction symbolique.

> La citation d'une iconographie chrétienne rappelle alors moins une adhésion croyante, qu'elle ne vient ouvrir au public l'espace d'une communion au travers des âges, qui passe par l'actualisation de modèles intimement assimilés par l'anthropologie occidentale. (Alizart (dir.), 2008, p. 282)

---

[97] La Neuvième Heure est celle où, selon les Évangiles, le Christ est mort sur la croix. Le titre de l'œuvre de Cattelan instaure ici un lien direct entre le pape et le Christ.

[98] Karol Józef Wojtyła (1920-2005), prêtre polonais, évêque puis archevêque de Cracovie, cardinal, élu pape catholique en 1978 sous le nom de Jean-Paul II. Dans ses dernières années, son acharnement à continuer à assumer sa fonction malgré sa maladie a été considéré par certains comme un dévouement religieux et un courage hors du commun, tandis que par d'autres comme une exhibition malsaine de la souffrance (je présume que l'artiste italien s'est joué de cette ambivalence en façonnant la réplique à l'identique de cette personnalité). Il est appelé saint Jean-Paul II par les catholiques depuis sa canonisation en 2014.

La religion chrétienne, largement répandue sur les territoires occidentaux, a effectivement fourni ses interprétations face à la souffrance et à la mort. Tout un système politique édifié sur les piliers de sa morale (et critiqué notamment par Nietzsche dans *Généalogie de la morale* (1887)) a permis d'atténuer ou à l'opposé, d'accroître la peur de l'individu face à la mort (Debaise, 2013). Et dans une période d'ébranlement (voire d'effondrement) des croyances, comme cela a été le cas à partir de la seconde moitié du XX^e^ siècle de par les tragédies de l'Histoire, des artistes ont vu dans les sujets bibliques (la Passion, la Vierge de Douleur[99], etc.) un moyen de convoquer un caractère sacré à la souffrance humaine. (Alizart (dir.), 2008, p. 112) Par exemple, l'artiste américain Robert Smithon, lié pourtant au *land art*, exprime un état de douleurs au moyen de la peinture; le sous-titre qu'il donne ainsi à son *Man of Sorrow (The Forsaken)* [Homme de douleur (L'Abandonné)] (1961) (fig. 82) souligne bien la tragédie existentielle de l'humain. Il en est de même pour les corps de De Bruyckere. Elle utilise des approches de cette forme sacrificielle où je peux y voir des références aux éléments religieux qui se présentent davantage comme un mode privilégié pour traiter autrement la représentation victimaire, c'est-à-dire en dépassant le plan littéral et se plaçant au plan symbolique. L'exemple le plus marquant est certainement sa sculpture monumentale pour le Pavillon belge à la 55^e^ Biennale d'Art de Venise en 2013. Ainsi, avec *Kreupelhout/Cripplewood* (2012-2013) (fig. 14; fig. 38) (dont la technique plastique a été expliquée à la p. 25 de ce travail), l'empreinte de l'arbre gigantesque s'est transformé sous les mains de l'artiste en corps-martyr souffrant.

---

[99] La Vierge de Douleur est un type iconographique de la Vierge dans l'art occidental. Pour plus d'informations sur l'analyse de ce motif et l'iconographie de la Vierge en général, voir : RÉAU Louis. (1957). *Iconographie de l'art chrétien* (t. 2). Paris : Presses Universitaires de France, p. 74-107.

Avec J.M. Coetzee[100], ami de l'artiste et commissaire de l'exposition à Venise, De Bruyckere rattache très justement, dans une correspondance jointe à une publication préparée à l'occasion de la Biennale (De Bruyckere (*et al.*), 2013), l'œuvre imposante à la tradition biblique et à la représentation du corps déchu dans l'art religieux.

Son projet s'inscrit dans un « récit[101] » à trois voies.

L'image part d'abord de l'arbre. Un arbre qu'elle a aperçu dans une clairière sur les routes vers la Bourgogne (France) des années auparavant. Abattu par l'orage, les restes gisaient comme éclatés et cette scène lui a fait penser, pour reprendre ses mots, à une « cathédrale effondrée » :

> Apercevoir le ciel à travers les débris m'a procuré une sensation où ma propre insignifiance se joignait à la violence brutale de la nature. L'arbre, symbole de vie, ostensiblement mis en lambeaux, la cathédrale effondrée, l'impuissance humaine… (Propos de Berlinde De Bruyckere. Dans De Bruyckere (*et al.*), 2013, p. 113)

De cette vision qu'elle a voulu traduire dans son récit, la plasticienne a fait ramener dans son atelier un vieil orme de France, non pas celui arraché par un violent orage mais un autre abattu pour des raisons pratiques (De Bruyckere (*et al.*), 2013, p. 114).

La collaboration avec J.M. Coetzee a également nourri son image dans une relation indirecte à l'œuvre. En effet, De Bruyckere confie reconnaître « une âme-sœur » (De Bruyckere (et al.), 2013, p. 114) à partir d'une nouvelle inédite, *The Old Woman and*

---

[100] John Maxwell Coetzee, dit J.M. Coetzee (°1940), romancier sud-africain, professeur en littérature et lauréat de nombreux prix littéraires de premier ordre dont le prix Nobel de littérature en 2003.

[101] Le terme est directement emprunté à l'artiste qui décrit son projet comme étant un « récit vénitien » (De Bruyckere (*et al.*), 2013).

the Cats (Annexe B), que lui avait proposé l'écrivain sud-africain à sa demande. Sans pour autant en être une lecture, ce texte s'est alors présenté à la fois de manière parallèle et complémentaire à l'œuvre de De Bruyckere.

> Je me reconnais dans la rencontre entre la vieille femme et son fils, qui essaient avec les meilleures intentions d'évoquer ce dont ils ne peuvent parler. Ne pas y réussir et partir avec un sentiment d'incomplétude. Mais s'apercevoir [...]. Que ce dont on ne peut pas parler est rendu visible par le langage de l'écrivain, par le langage de l'artiste. (Propos de Berlinde De Bruyckere dans De Bruyckere (*et al.*), 2013, p. 114-115)

La troisième imbrication au récit est la référence à la ville de Venise, comme lieu et histoire. De Bruyckere a fait d'importantes recherches dans la ville italienne et s'est tournée plus particulièrement vers la figure de saint Sébastien. La représentation de ce saint y est omniprésente avec un total de quarante-trois œuvres, dont trente-sept ont été admirées en personne par l'artiste belge (De Bruyckere (*et al.*), 2013, p. 117). C'est alors qu'elle a souhaité intégrer implicitement ce personnage, symbole de la ville, dans son travail pour la Biennale.

À l'origine de la dévotion à saint Sébastien (v. 300) se trouve sa *Passio*, sa biographie, écrite au V^e^ siècle (Martens, 2010). Il s'agit d'un citoyen romain converti au catholicisme et martyrisé sous l'empereur Dioclétien[102], dont la légende en fait un militaire qui commandait sa garde prétorienne (Des Graviers (*et al.*), 2003, p. 104). Il lui a été reproché d'apporter son soutien à des chrétiens emprisonnés. Condamné à être percé de flèches, il n'en meurt cependant pas. Par la suite, la légende raconte

---

[102] Caius Aurelius Valerius Diocletianus Augustus, dit Dioclétien (244-311), empereur romain, à l'origine d'un gouvernement original (la Tétrarchie), qui a régné de 284 à 305 et qui a laissé dans l'Histoire à la fois l'image d'un empereur soucieux de la restauration de l'ordre et des anciennes valeurs romaines afin de remédier au déclin de son temps et celle aussi d'un grand persécuteur des chrétiens qu'il considérait comme des dissidents religieux.

qu'il est allé en personne voir l'empereur pour lui reprocher sa conduite envers les chrétiens. De nouveau arrêté, il est flagellé, lapidé et jeté dans un égout de Rome. Il faut donc comprendre de cette légende deux martyres distincts : le premier (le plus populaire) dont il réchappe[103] et le second martyre (moins noble) que les artistes ont préféré ignorer comme thème. On lui attribue le pouvoir d'arrêter les épidémies de peste, sans doute en raison d'une croyance antique (la plus courante[104]), les flèches symbolisant la peste[105]. Le fait qu'il ait survécu une première fois à ses blessures s'est apparenté à un miracle et a fait de lui au fil du temps le protecteur contre le fléau et contre toutes les épidémies. Son culte s'est diffusé à partir du Moyen Âge et est célébré par de nombreux artistes depuis. Il est systématiquement représenté transpercé par les flèches de son martyre, mais sa représentation a évolué au cours des siècles. Au Moyen Âge, il est figuré en vieil homme barbu, une armure et une couronne gemmée dans la main (fig. 83). Cette représentation est fidèle à la fonction qu'il assurait, d'après sa légende, dans la garde prétorienne. Mais à partir de la fin du XIV^{e} siècle, le type juvénile l'emporte. Il revêt alors les traits d'un jeune homme, dont le corps, nu et attaché à un poteau ou à une colonne antique, est criblé de flèches (fig. 84). Cette figuration d'un jeune corps dénudé et athlétique remporte un grand succès à l'époque de la Renaissance et perdure jusqu'à nos jours[106] (fig. 85). De

---

[103] Alors que, de ce premier épisode, une erreur est très répandue dans les arts, titrant par exemple le saint représenté percé de flèches comme la mort de saint Sébastien (Réau, 1959, p. 1190).

[104] Pour connaître les autres explications en détail, se référer à : RÉAU Louis. (1959). *Iconographie de l'art chrétien* (t. 3). Paris : Presses Universitaires de France., p. 1191-1192.

[105] Dans l'*Iliade* (épopée de la Grèce antique attribuée à Homère, poète de la fin du VIII^{e} siècle av. J.-C.), Apollon (dieu grec des arts, du chant, de la musique, de la beauté masculine, de la poésie et de la lumière) utilise des flèches pour répandre la maladie dans l'armée grecque assiégeant Troie (cité disparue, à la fois historique et légendaire, située à l'entrée de l'Hellespont, non loin de la mer Égée, en Troade, en Asie Mineure, dans l'actuelle Turquie).

[106] Pour plus d'informations, voir notamment : MARTENS Didier. (1995). Sebastiaan. Martelaar of mythe. Dans *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, 73(4), p. 1035-1040. Cet article met bien en

Bruyckere voit les choses autrement dans sa manière d'aborder sa représentation. Saint Sébastien est devenu un arbre plutôt que d'être un supplicié attaché à un arbre ou à un poteau.

Le monumental tronc allongé que l'on connaît devait, à l'origine du projet, être à la verticale, parmi une forêt laminée d'arbres de cire peints dans sa palette de couleurs des chairs humaines. Le titre de l'œuvre a cependant été gardé; Kreupelhout[107] signifie littéralement « bois boiteux, bois à brûler » (De Bruyckere (*et al.*), 2013, p. 114-115), ce qui confère en somme à l'image, dans le contexte vénitien, du bois de cire prêt à brûler pour éradiquer la peste.

Le projet initial tendait ainsi davantage à la vision de la clairière bourguignonne brisée par l'orage qu'elle rapprochait conceptuellement des ravages de la peste noire, qu'a connu Venise au cours du XIV^{e} siècle jusqu'au XVIII^{e} siècle, comme métaphore des épisodes sombres d'aujourd'hui (cancer, sida, situations politiques inédites, etc.).

évidence comment la légende de saint Sébastien a donné naissance à différentes attributions et représentations au cours des siècles. Il s'intéresse tout particulièrement au passage du saint martyr à un modèle érotique; la flèche devenant alors progressivement un symbole phallique et saint Sébastien une victime consentante. Même remarque pour Hélène Singer qui, dans « La figure sacro-sainte : de l'ironie au sacrilège et inversement » (2008, p. 88-89), précise que la figure de ce saint peut être rapprochée de la représentation corporelle du Christ lors de sa flagellation et de sa crucifixion (je pense par exemple au tableau de Rembrandt (1634) ou celui d'Andrea Mantegna (1431-1506) qui montrent un Christ torse nu et ligoté, dont le visage exprime à la fois un accablement et une lassitude douloureuse); dans la mesure où ces deux victimes renverraient à la conception esthétique de Bataille (le pouvoir de fascination ne vient pas de la beauté de la femme comme telle, mais de la beauté vouée au sacrifice) mais aussi à celle de Yukio Mishima selon laquelle « la beauté absolue ne peut être atteinte que par la mort violente, et seulement si la victime est un homme jeune et beau » (Steinberg, 2001, p. 28). Dès lors, l'historien de l'art belge constate que le corps masculin presque dénudé, jeune, sublime et souffrant a nourri « les fantasmes de beauté masculine sacrifiée » et est « à l'origine de nombreuses photographies aux connotations homoérotiques » (Martens, 1995, p. 89).

[107] J.M. Coetzee rapproche ce terme à *kreupelos*, repris en Afrique du Sud pour désigner un arbre de taille modeste produisant une fleur qui ressemble à celle du *Protea*. Son tronc est noir, écailleux, tortueux et donc finalement proche du *kreupelhout* que De Bruyckere avait à l'esprit.

« Elle [La peste] est lisible dans notre peur de l'incertitude et du danger[108] », explique l'artiste (citée dans De Bruyckere (*et al.*), 2013, p. 114). Mais cette installation, qui aurait rempli l'espace d'arbres et de branches jusqu'à l'*encombrer* complètement, a été rejetée par les organisateurs pour des raisons évidentes d'accessibilité du public et des impératifs de sécurité (De Bruyckere (*et al.*), 2013, p. 115). C'est alors que De Bruyckere a reconsidéré sa sculpture de manière horizontale et autonome dans l'espace; tel un gisant, la poitrine soulevée, se confondant avec le corps de saint Sébastien martyrisé[109].

> C'est la sensation, émanant de l'orme, d'un corps humain qui m'a amenée à ce choix. Cherchant comment intégrer le personnage de saint Sébastien à mon travail, j'ai soudainement aperçu cette corporéité dans le mouvement de l'orme. L'arbre abîmé, dépouillé de toutes les branches qui faisaient obstacle à la parfaite clôture d'un champ. En d'autres termes : un corps dépouillé de ses bras et jambes, sans défense, forcé d'entrer dans un carcan pour satisfaire la volonté d'autrui. La lutte pour s'échapper de ce carcan est visible dans la forme de l'arbre. (Citée dans De Bruyckere (*et al.*), 2013, p. 115)

Avec lui, des « éléments atténuants[110] » l'accueillent et le protègent. De grands coussins, de vieilles couvertures et des draps de lin usés renvoient, dans le dispositif

---

[108] Cette réflexion que livre l'artiste rejoint l'analyse de Didier Martens, dans « Sebastiaan. Martelaar of mythe » (1995, p. 1035-1040), qui observe au cours de son étude sur la figure de saint Sébastien que c'est depuis très récemment que la sagittation de ce saint a perdu sa connotation positive et attribue ce revirement dans l'histoire de ses interprétations au fait que les flèches ont retrouvé leur association antique à la maladie, en devenant par exemple une métaphore du sida dans les milieux gays intellectuels et qu'à ce jour la médecine n'est pas en mesure d'éradiquer complètement ce fléau.

[109] Le saint est toujours représenté debout, à l'exception d'un tableau de Gerrit van Honthorst (1590-1656) où il est assis, et dans la basilique de Saint-Sébastien-hors-les-Murs à Rome (Italie) où Antonio Giorgetti (1635-1670) s'est inspiré du Bernin (1598-1680) et a fait du saint un gisant. J'ignore cependant si De Bruyckere s'en est inspirée directement.

[110] Expression empruntée à l'artiste.

définitif, à l'idée d'un lit. Les bandages de fortune sanguinolents rappellent aussi la palette de rouges des grands maîtres vénitiens comme Bellini, Le Titien ou encore Véronèse. Le socle a également une importance particulière dans la composition, puisque l'artiste souhaitait « transformer l'espace en un grand socle pour cette œuvre » (Propos de Berlinde De Bruyckere. Dans De Bruyckere (*et al.*), 2013, p. 116). Le plafond du Pavillon belge a alors été peint en gris mat et chaque mur en noir brillant et tapissé de toile de lin partiellement plâtrée (De Bruyckere (*et al.*), 2013, p. 117) afin que l'ensemble sombre et altéré confère de l'*épaisseur* à l'espace, tout en l'associant aux murs de la ville de Venise usés et noircis par son passé et ses flots.

Ainsi, par le biais de cette œuvre, on peut aisément remarquer combien son travail est le fait d'un cheminement, de points d'ancrages, dont les nombreuses couches de signification référentielle s'enchevêtrent. Mais c'est avant tout la force de saint Sébastien qui est prégnante et sensiblement la même que celle de l'arbre. Aucun d'eux ne montre sa douleur, tel un corps boiteux qui s'abandonne et qui, avant de succomber, accepte sa condition.

Dès lors, je peux voir que De Bruyckere ramène le sujet dans une perspective davantage philosophique que religieuse, celle de la conscience qu'a l'être humain de sa force morale et sa finitude, de son obstination à l'éprouver. Cela rejoint même les fondements de la modernité. Car, dans la première moitié du XX^{e} siècle, l'art s'était situé dans l'horizon de la mort de Dieu[111]. Mais parallèlement à cette réflexion sur une société devenue agnostique, on peut malgré tout voir le réinvestissement de la figure christique comme un *effet* esthétique majeur des conséquences des grands

---

[111] Cette crise spirituelle a déjà été abordée précédemment dans ce mémoire avec la philosophie de Nietzsche, mais il en a été de même dans la constitution des formes modernes, avec trois voies artistiques surtout : l'expressionnisme, le futurisme et le surréalisme (Laoureux, 2011).

bouleversements du XX[e] siècle[112]. Plus qu'un effet, Hélène Singer[113] voit en ce phénomène un portrait de l'époque mise à nu par ses artistes :

> Le détournement des figures saintes est une possibilité pour l'artiste de dévoiler le rapport entre le sacré et la sexualité, le sacré et la mort propres à son époque. Il soulève par là même les tabous et les angoisses de ses contemporains. [...] Et si l'œuvre est lieu de sacerdoce, l'homme le prendra en charge lui-même, et si elle est lieu de vénération, elle sera vouée à l'homme. (Singer, 2008, p. 90-103)

Aussi, malgré le retrait du divin, le sacré fait partie de l'art qui continue à se pencher sur les fondements existentiels de l'être humain, c'est-à-dire le destin et les angoisses existentielles de l'humain, le cycle de la vie et de la mort (Alizart (dir.), 2008, p. 13). Dès lors, les artistes qui détournent des sujets bibliques ne parlent pas finalement de la religion chrétienne, mais ramènent les figures saintes ou divines au rang des êtres humains. Mais si ces derniers et dernières peuvent ainsi partir à l'assaut des scènes et figures chrétiennes en proposant des versions tantôt décalées, politiques ou poétiques, tantôt mystiques ou blasphématoires, c'est parce qu'il y a justement eu avant tout une transformation en un monde désacralisé que l'écrivain André Malraux définissait en ces termes dans *Les Voix du silence* :

> Ce que la civilisation chrétienne abandonne n'est pas telle de ses valeurs, c'est plus qu'une foi : c'est l'homme orienté vers l'Être, que va remplacer l'homme orientable par des idées, par des actions : la Valeur ordonnatrice se brise en valeurs. Ce qui est en train de disparaître du monde occidental, c'est l'absolu. (Malraux, 1989-2004, t. 4, p. 722)

---

[112] Pour en savoir plus à ce sujet, se reporter à : L'exposition *Traces du sacré* et son catalogue éponyme (2010) qui ont tenté de faire apparaître (très justement) le rôle crucial des crises spirituelles qui ont marqué l'Occident dans la constitution des formes modernes.

[113] Hélène Singer, plasticienne, performeuse, professeur en arts plastiques et critique d'art française.

Il ajoutait à propos de l'art que :

> Toute métamorphose des formes s'élaborant chez les artistes en liaison avec leur sentiment le plus profond, il était difficile que l'art supportât sans soubresauts la disparition de l'absolu. Ce qui nous surprend n'est pas qu'il en ait été touché, mais qu'il ne l'ait pas été davantage (Malraux, 1989-2004, t. 4, p. 723).

L'art ne s'est donc pas vidé pour autant de tout le sacré ou de la spiritualité[114]. Pour preuve, Vassily Kandinski le manifeste, entre autres, avec *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier* (Kandinski, 1989). L'ouvrage, publié en 1911, rappelle alors qu'en quittant la sphère du religieux, l'art n'a pas pour autant perdu sa dimension spirituelle. Ainsi, malgré le processus historique de sortie du religieux, il est resté en la signification profonde de l'art un principe spirituel qui a su résister à propos des grandes aspirations et des craintes de l'être humain.

> [...] l'ordre du spirituel s'est déplacé du rapport vertical (à la transcendance divine) au rapport horizontal (à la sphère immanente de la sensibilité humaine). Plus que jamais, on demande à l'art de voir et de donner à voir, de trouver dans l'éclat charnel du visible la source immanente d'une élévation de l'esprit et d'une vibration de la conscience profonde. (Alizart (dir.), 2008, p. 261)

Il en est de même avec Maurice Merleau-Ponty[115], grand représentant français de la phénoménologie, qui associait le pinceau du peintre qui glisse sur la toile à l'antenne de l'artiste sur le monde sensible, où se recoupent l'œil et l'esprit pour percer

---

[114] Ce qui réfute la thèse d'Hegel (1770-1831) qui envisageait la fin de l'art dès lors que serait défait son lien avec la transcendance, toute la sphère du religieux (Pinsart, 2012-2013).

[115] Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), philosophe français qui s'est inspiré de la phénoménologie de Husserl (1859-1938) et qui, proche de Sartre (1905-1980), a pris part à l'existentialisme, auteur également de *Structure du comportement* en 1942. Voir à son sujet : AUROUX Sylvain. (1991). *Dictionnaire des auteurs et des thèmes de la philosophie*. Paris : Hachette, p. 322-324.

ensemble l'énigme du visible (Merleau-Ponty, 1964, p. 13). Mais afin de mieux appréhender son propos et comprendre les liens qui se tissent avec la perspective de De Bruyckere, il faut s'intéresser de plus près à la pensée phénoménologique qui les motive et clarifier cette notion.

La phénoménologie est l'« étude descriptive de la succession des phénomènes et/ou d'un ensemble de phénomènes » (Maubourguet (éd.), 1991, p. 2375). On trouve l'origine du terme chez Friedrich Hegel[116] dans *Phénoménologie de l'esprit* en 1807. Hegel l'utilise pour désigner l'histoire du développement de la conscience. Edmund Husserl[117] lui donne son sens actuel de courant philosophique moderne. Avec lui, la tâche de la phénoménologie est de « remonter à la racine même de notre expérience du monde afin de retrouver, en deçà de la conceptualisation que nous imposent les sciences déjà constituées, les fondements de la connaissance scientifique » (Huisman, Vergez et Le Strat, 1996, p. 294).

La phénoménologie vient de « phénomène », c'est-à-dire, ce qui apparaît à la conscience de façon immédiate. Cette expérience du monde doit se faire en faisant abstraction de ce que nous connaissons scientifiquement, pour privilégier une étude grâce à ce qui nous apparaît en termes de vécu.

---

[116] Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), philosophe allemand dont l'ouvrage *Phénoménologie de l'esprit* (1807) établit un système qui se propose de « penser la vie » dans la mesure où le monde, la connaissance de ce monde et le discours par lequel s'exprime cette connaissance, sont conçus comme le développement du « Concept ».

[117] Edmund Husserl (1859-1938), logicien et philosophe allemand, dont la philosophie qui a initié le courant philosophique de la phénoménologie basé sur la vie et la perception; ses ouvrages principaux pour établir cette phénoménologie sont : *Idées directrices pour une phénoménologie* en 1913, *Logique formelle et logique transcendantale* en 1931 et *Crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale* de 1935-1936.

En ce sens, la phénoménologie se rapproche de l'esthétique en prenant en compte les qualités sensibles que représentent la couleur, les formes, le son, etc. préalablement à une appréciation intellectuelle de l'œuvre[118]. Partant de ce que j'ai déjà dit sur Berlinde De Bruyckere et ses figures hybrides, je peux aisément qualifier sa démarche de phénoménologique.

En outre, si je me réfère à la définition plus approfondie que Maurice Merleau-Ponty fait de cette notion de phénoménologie dans l'introduction de son ouvrage *Phénoménologie de la perception* de 1945, je constate qu'un de ses points essentiels est de se détourner du postulat scientifique pour se pencher sur « l'être sentant » :

> La phénoménologie, c'est l'étude des essences, et tous les problèmes, selon elle, reviennent à définir des essences : l'essence de la perception, l'essence de la conscience, par exemple. Mais la phénoménologie, c'est aussi une philosophie qui replace les essences de l'existence et ne pense pas qu'on puisse comprendre l'homme et le monde autrement qu'à partir de leur « facticité ». [...] C'est l'ambition d'une philosophie qui soit une « science exacte », mais c'est aussi un compte rendu de l'espace, du temps, du monde « vécus ». C'est l'essai d'une description directe de notre expérience telle qu'elle est, et sans aucun égard à sa genèse psychologique et aux explications causales que le savant, l'historien ou le sociologue peuvent en fournir [...] Je ne suis pas le résultat ou l'entrecroisement des multiples causalités qui déterminent mon corps ou mon « psychisme », je ne puis pas me penser comme une partie du monde, comme le simple objet de la biologie, de la psychologie et de la sociologie, ni fermer sur moi l'univers de la science. Tout ce que je sais du monde, même par science, je le sais à partir d'une vue mienne ou d'une expérience du monde sans laquelle les symboles de la science ne voudraient rien dire. [...] je suis la source absolue, mon existence ne vient pas de mes antécédents, de mon entourage physique et social, elle

---

[118] Pour plus d'informations sur le courant philosophique de la phénoménologie, se référer à : Noëlla BARAQUIN Noëlla. (2005). *Dictionnaire de la philosophie*. Paris : Armand Colin, p. 260; GODIN Christian. (2004). *Dictionnaire de philosophie*. Paris : Fayard / Editions du Temps, p. 975-976.

> va vers eux et les soutient, car c'est moi qui fais être pour moi. (Merleau-Ponty, 1945)

Demeure alors une ambivalence du sacré dans l'humain même. Et c'est cette notion de phénoménologie qui a marqué l'esthétique de l'après-Seconde Guerre mondiale et qui se prolonge jusqu'avec des artistes actuel.le.s comme De Bruyckere. Aussi, pour le dire autrement, l'art ne va pas *au-delà*, mais va littéralement chercher à voir *en dessous*. De ce fait, il peut rester, malgré une société complètement sécularisée, le refuge du spirituel (Alizart (dir.), 2008, p. 261).

Depuis lors, le Jésus innocent de l'enfance et des béatitudes (fig. 86), le rédempteur transfiguré et triomphant d'après la Résurrection[119] (fig. 87), a fait place au Christ déchiré, à l'homme supplicié sur la croix (fig. 88)... Le précédent iconique essentiel de cette figure doit être recherché dans les temps troublés de la fin du Moyen-Âge : le *Schmersenmensch*, c'est-à-dire l'« homme de douleurs », dont le *Retable d'Issenheim* (v. 1512-1515) (fig. 39), « fournit, dans toute sa fascinante laideur, l'indépassable modèle plastique » (Ardenne, 2001, p. 72-74). De Bruyckere s'est elle aussi attaquée à cette figure emblématique avec sa série *Schmerzensmann* [Homme des douleurs] (2006) (fig. 10; fig. 11) qui traite directement de la souffrance au moyen de corps en contorsion accrochés à un poteau.

L'art pathétique de la fin du Moyen Âge a également fait une large place, dans son iconographie, à un type particulier de représentation de la Vierge[120] (Wirth, 2011,

---

[119] La résurrection désigne, dans la religion chrétienne, le passage physique de la mort à la vie. Elle concerne principalement Jésus-Christ, mort au cours de sa crucifixion et vivant « le troisième jour, selon les Écritures », c'est-à-dire le matin de Pâques.

[120] L'iconographe Louis Réau (1881-1961) relève, parmi la profusion de motifs de la Vierge depuis l'art byzantin, quatre variantes : la Vierge avant la naissance de l'Enfant, la Vierge avec l'Enfant, la Vierge de Douleur, la Vierge tutélaire. Pour de plus amples informations à ce sujet, voir : RÉAU Louis. (1957). *Iconographie de l'art chrétien* (t. 2). Paris : Presses Universitaires de France, p. 73-107.

p. 110), correspondance du *Schmersenmensch* au féminin maternel : la « Vierge de Douleur » représentée avec le Christ mort après la Descente de croix (Vierge de Pitié) ou seule après la Mise au tombeau (Vierge des sept Douleurs) (Réau, 1957). Particulièrement apprécié par Michel-Ange, avec son interprétation de marbre la plus emblématique logée dans la basilique Saint-Pierre de Rome en Italie (fig. 89), le motif de la « Vierge de Pitié » a également intéressé l'artiste belge pour ses piétas empreintes d'une symbolique doloriste. Avec *Pietà* (2007) (fig. 8), la filiation avec la *Pietà Rondanini* (1552–1564) (fig. 90) de l'artiste italien est même revendiquée. Alors que le corps mort et sanglant du Christ est traditionnellement posé sur les genoux de la Vierge assise et éplorée[121], les deux figures (inachevées dans la version de Michel-Ange) sont debout l'une contre l'autre, comme fusionnées et hypnotiquement jointes. Cette allégeance esthétique n'est pas un hasard et paraît mettre De Bruyckere sur la voie de la formation partielle et même de la mutation[122]. La réinterprétation, résolument macabre, du motif de la pietà articule la dualité du corps à la fois comme beauté de la forme humaine et comme site d'une vulnérabilité extrême. C'est d'ailleurs aussi ce que donne à voir une autre *Pietà* (2008) (fig. 9) de De Bruyckere. Le cadavre, le corps raidi, la tête absente, exhibe une plaie de côté grande ouverte, qui n'est pas sans rappeler la représentation d'un moment de la déposition du corps du Christ[123]. Toutes ces images d'un Christ souffrant ramènent aussi à la tradition du transi[124] gothique et, par-là, à la condition humaine. Le premier

---

[121] Comme la substitution du cadavre du Christ à l'Enfant Jésus dans les bras de sa mère.

[122] Spécificités étudiées plus longuement dans le troisième chapitre de ce mémoire.

[123] D'après l'historien de l'art Jean Wirth (°1947), les piétas postérieures à la *Pietà Röttgen* (v. 1300) (fig. 91) montrent la tête du Christ pratiquement toujours à gauche pour que la plaie sanglante soit bien en évidence (Wirth, 2011, p. 110).

[124] C'est-à-dire du gisant où le mort est représenté sous la forme du cadavre en décomposition (Wirth, 2011, p. 121).

exemple connu est le gisant de La Sarraz (v. 1380) (fig. 92) où les vers et crapauds désignent le corps couché comme de la « chair corrompue » (Wirth, 2011, p. 121). Mais le cas du transi du tombeau du cardinal Lagrange[125] en l'église Saint-Martial d'Avignon (France) (v. 1402) (fig. 93) est plus à-propos ici, puisque le cadavre de pierre semble décharné comme les corps de douleur de l'artiste belge, tous offrant un langage visuel fort qui, par la consonance religieuse, résume l'humain à sa vulnérabilité.

Par conséquent, de façon générale et en tous genres[126], le corps effondré, tordu de douleur, est un désordre, à l'encontre de la norme[127], qui sape alors l'idéal humain qui prône la maîtrise et la souveraineté de l'être sur son corps et sur son environnement. Chez les artistes, ce désordre est moins « agent de critique » que d'interpellation, de « trouble des consciences », remarque Catherine Grenier[128] (Alizart (dir.), 2008, p. 282). Un trouble qui joue en miroir de ce qui saisit à l'idée de la mort, cette conséquence ultime toujours en arrière-plan de la fragilité humaine[129]. Ainsi, c'est au-delà de toute connotation religieuse[130], que les œuvres réussissent à traduire la

---

[125] Jean de Lagrange ou de La Grange (v. 1325-1402), prélat et un homme politique français.

[126] Je pense à des figures aussi différentes que celles de Francis Bacon et de Robert Smithson (dans ses premiers dessins), de l'art corporel, ou encore d'artistes belges comme Philippe Vandenberg (1952-2009) et Berlinde De Bruyckere, etc. qui montrent, toutes et tous, une prédilection pour le corps désidéalisé et déchu.

[127] Aspect davantage développé dans le troisième chapitre de ce mémoire.

[128] Catherine Grenier (°1960), conservatrice en chef du Patrimoine et historienne de l'art française.

[129] Rappel synthétique du concept de *Mememto mori*, p. 35 de mon travail.

[130] Le supplice de la croix étant par exemple plus assimilé à la souffrance qu'à la question de la foi chrétienne.

fragilité de l'existence et de la condition humaine. Avec De Bruyckere, c'est surtout au travers d'une grande force plastique par des effets de présence et de matérialité, ainsi qu'une préoccupation esthétique de la figure vers la corporéité et la chair. En ce sens, je peux résumer ce qu'elle donne à voir comme une esthétique de la chair souffrante où l'humain est réduit à l'état de dépouille[131].

Cette esthétique de la chair rejoint également un aspect biblique, celui de l'Incarnation qui, dans sa forme théologique classique, était « le devenir chair, humain, de Dieu et le devenir esprit, divin, de l'homme » (Alizart (dir.), 2008, p. 277). Selon cette conception, le motif de l'incarnation est un retour de l'humain à la chair et marque aussi en ce sens de manière omniprésente toutes les figures hybrides de De Bruyckere. De la chair envisagée, en somme, comme l'unique attribut de l'être. Pour autant, cette chair peut-elle rendre compte de la souffrance de l'autre ?

Pour exprimer de la chair souffrante, rien de plus instinctif, semble-t-il, que l'expression du cri[132]. Car, comme le souligne Didier Anzieu, le cri représente *l'homme en vidange de son humanité* : « (...) ce qui est supposé contenir – le vêtement, la peau, le volume de la pièce – lâche, s'effrite, se déchire, s'ouvre, se fend. Le contenant laisse échapper le contenu » (Anzieu, 1994, p. 26). Mais ce dernier est, chez l'artiste belge, au contraire de Bacon[133] par exemple (fig. 94), étouffé, muet. Le cri, avec *J.L.* (2005-2006) (fig. 95) ou encore *The Pillow* (2010) (fig. 96), semble

---

[131] Dans le *prolongement* du corps d'après la guerre, par lequel les traumatismes psychologiques s'expriment au moyen de surfaces blessées et balafrées.

[132] Le cri est une expression particulière et même une figure singulièrement récurrente dans la modernité.

[133] Bacon avait fait du cri une prescription esthétique : « (...) j'ai espéré (...) faire un jour la peinture la meilleure du cri humain » (Bacon, 1976, p. 79).

comme rentré sur soi aux plus intimes et plus douloureux replis de l'humaine condition. Avec *The Wound I* (2011-2012) (fig. 63), le cri de douleurs habite même la chair. Et si en ses œuvres se glissent, comme parfois venue d'un sacré sous-jacent, des significations spirituelles ou une figure christique moins évidente[134], le regardeur ne peut que faire preuve d'empathie devant ces corps souffrant ou mourant, cette matérialisation d'une agonie. Si l'on se rappelle la théorie de Freud qui suppose que le regardeur ressent la souffrance d'un sujet représenté, non pas relativement à la souffrance réellement ressentie mais relativement à la projection qu'il fait de sa propre expérience, on peut également la compléter en impliquant la dichotomie qui existe entre la souffrance ressentie et la souffrance supposée. Peut-on alors dire les souffrances en les montrant ou en les représentant ? Cette expérience est conditionnée (en partie bien évidemment) par la culture autant que par la coïncidence des ressentis affectifs et sensoriels. Le pôle social est donc encore ici primordial et la chair de souffrance de ses figures la rend de toute façon implicite par sa seule présence.

Aussi, De Bruyckere se mesure à la figure, à son expression charnelle essentielle et tient davantage en ce qu'elle offre une sorte de quintessence de la souffrance humaine par son incarnation. Autrement dit, ses figures ne reproduisent pas la souffrance, mais l'*incarnent* pour ainsi dire. Incarner la souffrance, c'est tout le contraire de la mimer. La *mimesis* introduit un concept de « symptôme faux », elle ne s'attache donc qu'à l'apparence de la douleur. Là où la *mimesis* est illusion, l'incarnation est *recréation.* S'interroger sur l'incarnation conduit alors à s'interroger sur ce phénomène médical assez mystérieux qu'on appelle « la somatisation ». L'on appelle « douleur psychosomatique » une douleur physique objectivement mesurable ayant une cause

---

[134] Je pense par exemple à *The Wound I* (2011-2012) (fig. 63) dans laquelle je n'avais pas vu l'allusion directe à la plaie du Christ, puisqu'avant mes recherches j'en ignorais sa représentation biblique (fig. 97; fig. 98).

psychologique et non pas biologique. Concrètement, cela signifie que le psychisme peut provoquer dans le corps une douleur physique. David Le Breton remarque que cette douleur est très souvent mal perçue, car considérée à tort comme imaginaire. En effet, comme déjà évoqué, c'est moins le corps qui souffre que l'individu dans son entier. Dès lors, une véritable douleur physique peut s'incarner dans la chair du regardeur, et de celle de l'artiste ici en première ligne. La vision d'une image de souffrance peut donc provoquer une sensation physique objectivement mesurable. Toutefois, le regardeur en souffrance ne demeure pas inerte : au repli sur soi s'ajoute une fascination qui, en quelque sorte, charme le regard et l'hameçonne, l'empêchant alors de détourner les yeux. Faire face à une œuvre de Berlinde De Bruyckere s'apparente souvent à cheminer sur un fil, puisque le risque de basculer dans l'*admiration* morbide est immense... Ce faisant, Luc Boltanski (1993) relève que la fascination exerce sur le regardeur la contemplation de l'horreur subie par autrui. Cette réflexion est partagée et prolongée par Didi-Huberman à propos de l'immontrable en image :

> Les images ne sont jamais tout à fait inertes. Objets insensibles, les images traversent le temps, elles durent. Dans cette durée, pourtant, un étrange remous les agite. La puissance du visuel revient toujours, comme par vagues, obséder celui qui regarde. Et, que celui-ci s'en montre ensorcelé ou bien scandalisé, le résultat sera, d'une certaine façon, identique : car, dans les deux cas, l'image aura bien atteint et inquiété celui qui l'interroge. (Didi-Huberman, 2010, p. 97)

La représentation de la souffrance a donc de multiples ramifications et peut prendre divers visages. Comme je l'ai spécifié auparavant, le travail de Berlinde de Bruyckere est porté davantage sur la représentation victimaire symbolique. Ainsi, avant de donner une signification plus *universelle* de la souffrance de l'autre, l'artiste dialogue d'abord avec elle-même et recompose une image mémorielle. De cette introspection, elle passe le relais au regardeur, lui laissant le soin de trouver dans ces êtres blessés,

fissurés, amputés, une part de ses propres images mémorielles qui lui transmettront alors visuellement la douleur.

Il en découle de tout ce qui précède que l'art en tant que travail pouvant témoigner d'une réalité visuelle est très limité dans la transmission d'une souffrance. Il n'est lié à aucun fait objectif. Cette absence d'objectivité est d'autant plus problématique qu'elle n'est pas liée à l'artiste (ce qui lui permettrait d'exprimer son point de vue) mais au regardeur. L'image ne suffirait donc pas à transmettre au regardeur une sensation *déjà interprétée*. Et, comme j'ai pu le constater par moi-même, le travail de De Bruyckere n'est pas compréhensible d'un seul regard. Elle développe une signification qui dépasse l'évidence visuelle voire la symbolique religieuse, de sorte que le regard est finalement poussé à aller chercher plus loin que ce qu'il voit dans son œuvre. Ainsi, ce que l'œuvre perd en évidence, elle le gagne en pouvoir évocateur. Dans l'*Anthropologie du corps et modernité* (2013), David Le Breton détermine la souffrance comme un moment durant lequel l'humain se replie à l'intérieur de lui-même et reprend le contact avec son esprit. Dès lors, on peut se demander comment penser les notions d'intérieur et de périphérie. Ce questionnement fait, parmi d'autres, l'objet du troisième chapitre de ce mémoire.

CHAPITRE III

ESTHÉTISATION ET ALLÉGORISATION DE LA FIGURE DE L'HYBRIDITÉ

3.1 Le devenir-autre

Berlinde De Bruyckere révèle des corps meurtris, cèle la fragilité de la vie et inscrit toute son œuvre dans l'iconographie victimaire. Comme développé longuement dans le précédent chapitre de ce mémoire, l'artiste belge se garde toutefois de transposer l'Histoire crue et lui préfère quelques filtres satisfaisant plus les nombreuses couches de sens recherchées et transformées selon les besoins de l'équilibre de son œuvre. Son art donne donc à voir des souffrances multicouches *sublimées* dans des corps de cire, à mi-chemin entre sauvagerie et poésie.

Force est de constater alors que ses sculptures réagencent la plasticité du corps d'une manière si troublante qu'elle produit de l'émotion. La violence parfois et l'égarement éprouvés au contact de telles œuvres peuvent en effet produire une sidération proche de ce que Freud nommait le sentiment d'inquiétante étrangeté[135] (*Das Unheimliche*[136])

---

[135] Je recours à l'expression couramment adoptée de la traduction de *Das Unheimliche* bien qu'elle ne convienne pas totalement. Le philosophe et psychanalyste François Roustang (1923-2016) a proposé de le traduire par « l'étrange familier » ou « le familier pas comme chez soi » qui mettent davantage en valeur le sens du *heim* (l'enfance, le familier, la maison) et du privatif.

qui associe effroi et angoisse comme l'expression d'une déroute. Le regard est alors confronté à une perte de repères devant, peut-être, ce qui sera « l'étrangement autre de demain » (Lambert (dir.), 2012, p. 155). Ainsi, puisque les figures de De Bruyckere sont familières par l'empreinte et les teintes d'une enveloppe charnelle, mais altérées par des atteintes graves qui deviennent déconcertantes, voire répulsives au regard, il y a un entre-deux qui témoigne à la fois d'une proximité avec le réel et d'une mise à distance de l'altérité. D'emblée, ces corps de « cire-chair » marqués du sceau de l'a-normalité s'inscrivent dans une double articulation : l'effacement de la figure humaine au profit de la manifestation d'une hybridation, voire d'une aliénation. Ce processus esthétique me renvoie au sens freudien du Moi qui, ne se reconnaissant plus, se sent Autre (Freud, 1985); et qui énonce en cela un dépassement du concept de l'humain le conduisant vers son « devenir-autre[137] », encore titubant mais, à l'ère du post-humanisme, déjà ambiant.

Dès lors, si le processus empathique auquel recourt Berlinde De Bruyckere dépeint toujours un corps vulnérable, voire carrément déformé ou mutilé par la souffrance, il me paraît indispensable de le doubler d'un éclairage sur la déshumanisation de ce corps jusqu'à l'*évolution* du corps vers un autre.

Ainsi, au-delà du sujet humain et souffrant, et au-delà de la souffrance commune aux humains, c'est une corporéité partagée qui est impliquée dans ses figures, telles le personnage ni tout à fait arbre ni tout à fait humain de *Kreupelhout/Cripplewood*

---

[136] L'expression allemande est aussi ambigüe. Dans son exposé, Freud précise que l'ambivalence du terme lui donne un aspect dialectique neutralisant, capable de dire un sens et son contraire : « Heimlich est donc un mot dont la signification évolue en direction d'une ambivalence, jusqu'à ce qu'il finisse par coïncider avec son contraire unheimlich » (Freud, 1985, p. 223).

[137] Expression empruntée au discours philosophique, tel qu'elle a été thématisée entre autres par Gilles Deleuze et Félix Guattari.

(fig. 14; fig. 38). Ce phénomène d'hybridation crée ce que Vincent Souladié[138] appelle « une confusion figurative » (Lambert (dir.), 2012, p. 180) qu'implique la notion même d'hybride :

> [...] l'hybride suppose en effet soit l'association d'au moins deux natures ou de deux éléments différents, soit le produit engendré par deux éléments, d'origine animale ou végétale, différents. [...] deux objets *a priori* peu disposés originellement à être appariés. (Casanova-Robin, 2009, p. 7-8)

À cela s'ajoute la pensée de la métamorphose du point de vue de Jacques Lacan[139], qui la situe comme une véritable « limite de la douleur » (Galvagno, 1995, p. 19-21). Cet ultime rempart contre une souffrance trop envahissante vient alors peut-être de l'inclinaison de l'humain vers un monde en devenir qui ne lui fait que cruellement rencontrer la question de sa propre incomplétude. Parce que, comme l'a écrit Alain Badiou[140] (2003), l'altérité est tout simplement « ce qu'il y a » et est ce qui fonde le rapport à l'autre mais surtout à soi-même.

En ce sens, c'est un regard sur la fabrique d'une post-humanité[141] jumelée aux mythes métaphoriques qui s'invite à l'intérieur de ce dernier chapitre, afin de mieux rendre compte de la notion de corporéité si primordiale dans les figures hybrides de Berlinde De Bruyckere ainsi que leurs enjeux normatifs complexes.

---

[138] Vincent Souladié, maître de conférences français en Histoire et esthétique du cinéma.

[139] Jacques Lacan (1901-1981), psychiatre et psychanalyste français, dont les idées ont approfondi et prolongé celles de Freud.

[140] Alain Badiou (°1937), philosophe, romancier et dramaturge français.

[141] Le terme laisse supposer que l'on se situe dans « un état qui implique un dépassement de l'humain, dans un après » (Lambert (dir.), 2012, p. 11).

3.2 La figuration de la chair : le devenir-matière

3.2.1 La résistance du corps

Comme le rappelle Sally O'Reilly [142] dans son ouvrage *Le corps dans l'art contemporain* (2010), le corps est une contingence et même une donnée fondamentale dans l'art. Si l'on considère que le cerveau est le siège de l'intellect, le corps sert en effet d'interface entre l'intellect et le monde. C'est pourquoi toute œuvre artistique, même l'œuvre la plus dématérialisée et conceptuelle, doit d'une manière ou d'une autre prendre le corps en considération. (O'Reilly, 2010, p. 7)

C'est d'ailleurs le paradoxe de l'homme invisible (fig. 99) que d'être encombré de son corps, qu'il doit habiller pour en dissimuler l'absence. David Le Breton (2013) ajoute même que la condition humaine est avant tout une condition corporelle :

> La condition humaine est corporelle, [...] l'homme est indiscernable du corps qui lui donne son épaisseur et la sensibilité de son être au monde. (Le Breton, 2013, p. 9)

Dans l'art de Berlinde De Bruyckere, le corps se révèle être aussi un aspect primaire dont le réalisme des premières images fait progressivement place à des figures plus abstraites, plus énigmatiques, plus inquiétantes même. Si bien qu'avec *Feminine habitat* (2008) (fig. 54; fig. 55), *Liggende II* (2011-2012) (fig. 13) et tant d'autres, c'est un corps au-delà de l'humain, un corps de l'ordre du *jamais vu* qu'elle donne à voir. Mais cette *réinvention* du corps est avant tout façonnée et incarnée par de la cire

---

[142] Sally O'Reilly (°1971), auteure, critique, professeure et éditrice anglaise.

qui texture ses œuvres tridimensionnelles et vient souligner d'un premier trait leur parenté à l'art post-humain où l'épaisseur du corps se fait « transparence » (Coulombe, 2009).

En effet, seulement quelques exemples d'art post-humain suffisent à montrer combien figure une telle fascination pour cette mise en transparence du corps. Avec, par exemple, l'image troublante d'*Interior #2* (1998) (fig. 100) d'Aziz+Cucher, la chair plus informe dans *Le Miroir* (2006) (fig. 101) d'Anaïs Lelièvre ou encore le dévoilement encore plus extrême du corps dans les performances-opérations (fig. 68) d'ORLAN, on constate d'emblée que la chair n'est plus un tabou et devient même un lieu d'images. C'est alors le dépassement des plasticités du corps entre intérieur et extérieur qui est ici tenté. De quelque manière, le corps s'exhibe. On serait porté à voir dans cette résurgence essentiellement une remise au goût du jour de l'art corporel (*body art*), qui avait fleuri dans la suite des performances durant les années 1960 et 1970; aujourd'hui les artistes recourent simplement à des moyens plus sophistiqués, impliquant très souvent l'électronique et les ordinateurs pour obtenir ce qui peut paraître des résultats analogues. Cependant, Maxime Coulombe[143] (2009) suggère un contexte et des enjeux bien différents. À l'ère du post-humain, l'ouverture du corps est une manière d'explorer de nouveaux espaces intérieurs et d'exhiber ce qui normalement doit rester invisible. La présence de la « transparence » du corps dans ces nouvelles productions artistiques n'est alors pas innocente et se révèle même un des éléments qui véhiculent, d'après lui, les représentations esthétiques essentielles des artistes de l'art post-humain, cela parce qu'elle vient d'une prise de conscience de

---

[143] Maxime Coulombe, sociologue, historien de l'art et professeur canadien à l'Université Laval (Canada).

l'importance de la cybernétique dans la vie réelle[144] et d'une perception que le corps humain est trop lent, trop opaque et incapable d'accumuler autant d'informations ou de les rendre disponibles dès qu'on en a besoin. Dès lors, pour cet auteur, l'enthousiasme soulevé par l'avènement de la cybernétique expliquerait à la fois la forte présence des moyens électroniques dans bon nombre d'œuvres, mais aussi la volonté de dépasser les limites du corps, voire de les nier… d'où cette idée d'un art post-humain[145]. ORLAN, par exemple, n'est pas vraiment dépendante de l'ordinateur, mais elle emprunte à l'ordinateur l'effacement du visage et du corps, autant qu'il est possible d'en changer l'apparence aussi souvent que l'on veut par la chirurgie plastique.

Quant à l'artiste belge, elle explore les limites du corps en effleurant la peau, la tendant, la coupant, la tordant, l'éventrant. C'est par exemple le cas avec *Inside me* (2008-2010) (fig. 102) qui présente à la fois la peau soigneusement lustrée d'un cheval, ainsi que l'intérieur de son corps de plomb largement éventré. L'intérieur s'extériorise et, comme finalement toutes les réalisations artistiques post-humaines, donne lieu à des corps qui heurtent la sensibilité du regardeur.

Le corps est aussi la matière première de nombreuses de ses sculptures précieusement conservées sous une cloche reliquaire (fig. 64; fig. 103) ou bien une vitrine (fig. 8;

---

[144] Les machines, par exemple, dépassent déjà largement n'importe quel être humain en capacité de mémoire, en vitesse de communication, en transparence, etc.

[145] Bien que les nuances et les précisions soient de rigueur, les termes « art post-humain », « art biotech », « bio-art », « art transgénique », « art génétique » sont autant de désignations pour signifier un même intérêt pour l'humain, plus largement le vivant et ses possibles transformations par la science. Je n'en distinguerai donc pas ici les formes et variantes, et je choisis le terme, tout du moins générique, d'« art post-humain » pour aborder les différents corpus mis en jeu.

fig. 56) digne des cabinets de curiosités[146] d'antan (fig. 104). Viscères ou membres de cire aux textures translucides et aux veines bleutées semblent avoir été prélevés de leur environnement pour être savamment observés et étudiés. Le corps saigne, s'ouvre, se mutile, se déforme, et son installation suggère une volonté d'archivage et d'exposition qui n'est pas sans rappeler « l'obsession [du corps post-humain] de se soumettre à l'observation » (Lambert (dir.), 2012, p. 134). Comme le fait remarquer David Le Breton dans *Anthropologie du corps et modernité* (2013), corps et images s'illustrent dans des plans qui favorisent la proximité.

> La saisie moderne de l'image ne favorise plus la distance [...] de fait, elle remplace la distance symbolique par le seul éloignement technique, c'est-à-dire le sentiment de la proximité physique [...] La modernité coïncide avec un monde mis à plat, hyperréel qui ne tolère plus la distance ni le secret et impose une transparence, une visibilité qui ne doit rien épargner. (Le Breton, 2013, p. 134-135)

De cette visibilité pour le moins sidérante et compulsive s'érige alors un corps désincarné[147] qui ne semble éprouver aucune sensation ni émotion. C'est facilement observable dans le cas des chirurgies plastiques d'ORLAN, il en est tout autant pour

---

[146] Les cabinets de curiosités étaient des meubles voire des pièces, apparus à la Renaissance et très à la mode au XVIII[e] siècle, où étaient accumulés, et surtout exposés, quantité d'éléments hétéroclites étranges ou exotiques (fossiles, herbiers, animaux empaillés, antiquités, objets décalés) dans une quête de savoirs avant d'être potentiellement décoratifs. Plus encore, « l'étrange fascinait exponentiellement selon un processus qui a conduit à mélanger le connu et l'inconnu, l'artificiel et le naturel, l'animal et l'humain, le lointain et l'ancien dans un mouvement comparatiste à visée scientifique, dans le domaine des sciences naturelles et des sciences humaines, contribuant à la naissance d'une pré-anthropologie et du comparatisme religieux. » (Casanova-Robin, 2009, p.157-158).

[147] Dans son article « Polymorphie du corps post-humain », Ophélie Hernandez fait état du corps comme d'un véritable « emblème de la désincarnation » en raison du fait que « le corps post-humain [...] infigurable pour le sujet lui-même, dissout la psyché en son entier, tue son propriétaire. » (Lambert (dir.), 2012, p. 59)

les chairs de cire artificiellement patinées de De Bruyckere, en référence à des atrocités passées et si proches de l'état de viande.

3.2.2 La suspension et l'effigie flasque

La chair de chair (fig. 36), d'écorce (fig. 38) ou de bois de cerf (fig. 105), love toutes les figures de Berlinde De Bruyckere d'une véritable texture corporelle. Aussi, en deçà d'une corporéité (in)figurable, motif central de son art, l'apparence de la chair y tient le rôle principal. Mais qu'est-ce que cette peau offre au regard ?

D'emblée, il y est question de surface. Avec *No Life Lost I* (2014-2015) (fig. 106) par exemple, ce sont trois rangées d'haillons pendus qui présentent, si l'on s'en approche d'assez près, poils, sabots et museau. Tout y est visible. Il s'agit en fait de moulages parfaitement reproduits en cire, acier et époxy, et présentés en rangées de peaux pendues en cire en souvenir d'une visite dans l'atelier d'un tanneur de cuir (Mengoni (dir.), 2014). Le communiqué de presse de la galerie Hauser & Wirth, à l'occasion de son exposition dans ses locaux de New York (États-Unis) en 2016, rapportait la réaction vive de l'artiste à la suite de cette visite : « L'odeur d'animaux fraîchement abattus, le sel se mêlant au sang sur le sol… Je ne sais toujours pas quoi mais j'ai vu là de puissantes images. J'étais incapable de détourner le regard… Je savais que j'étais témoin de quelque chose que j'avais besoin de retranscrire[148]. Je n'ai jamais autant ressenti la vie et la mort aussi intensément que là-bas. » (Propos de

---

[148] En réaction, l'artiste a créé l'installation que je viens de présenter, à laquelle s'ajoutait une performance de Romeu Runa (°1978), un danseur contemporain portugais, qui apporte une autre dimension au travail de l'artiste belge : le danseur, complètement nu, commence sa performance dans le sel pour rendre compte de la nature de la décomposition et du recours à un ingrédient utilisé pour la préservation dans le commerce des peaux. Puis Runa passe de l'élévation à l'effondrement, avec, durant l'un des rares moments où il se dresse debout, la surprenante scène où il urine sur le tas de sel.

Berlinde De Bruyckere). Son installation raconte en cela un récit sur la beauté et la cruauté, la vie et le déclin; un thème qui revient régulièrement dans son travail avec également une forme de dualité systématiquement présente et significative. Aussi, dans ses plus récentes œuvres sur lesquelles elle travaille depuis 2017, fleurs tissées et bribes de chair en cire précieusement encadrées (fig. 107) évoquent par la texture autant la tendresse que la rugosité. Plus déconcertant encore, *Invisible Love* (2011) (fig. 74) fait bien évidemment songer à la figure d'un supplicié dont la chair à vif est visible du premier coup d'œil. Néanmoins, cette surface se précise en interface lorsque vient en jeu une étendue et une « épaisseur[149] » qui excavent en quelque sorte et exposent un dedans qui n'aurait pas lieu sans lui. Telle l'effigie d'un corps retourné en sa peau, c'est à l'image de Marsyas écorché vif que me fait penser l'enveloppe cutanée et flasque de De Bruyckere.

Le mythe du satyre[150] Marsyas s'inscrit dans la culture occidentale et il se pourrait bien qu'il ait directement inspiré l'artiste belge pour qui la peau fascine. Le récit décrit l'écorchement de Marsyas, un satyre qui a osé défier Apollon dans un duel musical. Le dieu des arts et de la musique, déclaré vainqueur, punit l'impudent. Il le suspend puis l'écorche vif et laisse la dépouille pendue à un arbre. La peau, retournée comme un gant et gonflée comme une baudruche, produira alors des sons étranges et envoûtants dès que le vent remue les branches[151].

---

[149] Terme emprunté à Stéphane Dumas dans DUMAS Stéphane. (2014). *Les peaux créatrices : Esthétique de la sécrétion*. Paris : Klincksieck, où il explore la chair de *Vanitas* (1987) de Jana Sterbak (°1955) perçue comme « l'épaisseur traversée » ou qui fait surface.

[150] Le satyre est une créature hybride, mi-homme mi-bouc, de la mythologie grecque ; le « faune » est son équivalent latin.

[151] Pour davantage d'informations sur la narration et l'interprétation de ce mythe, voir : DUMAS Stéphane. (2014). *Les peaux créatrices : Esthétique de la sécrétion*. Paris : Klincksieck; ANZIEU

La technique de dépiautage s'apparente à un démoulage. L'enveloppe perd alors le volume imprimé de l'intérieur par le corps, mais en conserve malgré tout la forme. D'après Elaine Scarry[152], cette finalité de l'écorchement (comme n'importe quel type de torture d'ailleurs) a pour but de détruire les rapports du sujet au monde (Dumas, 2014, p. 71). Selon cette thèse, il s'agit alors d'ôter au supplicié toute possibilité d'être en contact avec son monde en le réduisant à sa seule douleur. L'autoportrait[153] de Michel-Ange dans *Le Jugement dernier* (v. 1536) (fig. 108) fait état seulement de sa peau pendante, il est littéralement et littérairement *décorporé*, privé du maintien de son corps et de sa conscience tel que Marsyas en a été dépossédé dans le mythe macabre.

Mais si, dans le récit, la sentence cruelle d'Apollon est exécutée, c'est parce que le satyre a été réduit à un objet de torture. Sans faire d'amalgame, il y a une certaine logique analogue à celle de la déportation et des grands génocides de l'Histoire : « Ce ne sont pas des humains. On peut donc les exterminer. » En cela, le dépiautage de Marsyas présente une parenté avec la question de la Shoah, où le sujet devient objet, où l'autre est déshumanisé, privé de son appartenance à l'humain…

Didier. (1995). *Le Moi-peau* (2e éd.). Paris : Dunod; MONBRUN Philippe. (2005). La notion de retournement et l'agôn musical entre Apollon et Marsyas chez le ps.-Apollodore. Dans *Kernos*. <http://journals.openedition.org/kernos/1531>

[152] Elaine Scarry (°1946), essayiste américaine et professeure d'esthétique et de théorie de la valeur à l'Université Harvard (États-Unis).

[153] C'est l'historien d'art italien Francesco La Cava (1877-1958) qui a avancé l'hypothèse que la peau pendante était un autoportrait de Michel-Ange (1475-1564) représenté comme un martyr de l'art. Le mythe de Marsyas l'aurait inspiré dans son autoportrait où il se représente en Saint-Barthélémy, l'un des douze apôtres, qui selon certaines légendes auraitt été écorché vif.

Cela rejoint l'idée que développe Stéphane Dumas[154] dans *Les Peaux créatrices. Esthétique de la sécrétion* (2014). Il part des cris de Marsyas à Apollon, qui, dans Les Métamorphoses d'Ovide, lui demande « Pourquoi m'arraches-tu à moi-même ? » et définit l'action d'écorcher comme une dépossession et une sorte de mort à soi-même.

> L'écorchement exprime pleinement la dépossession de soi par la perte de l'unité de l'individu. Il a lieu au cours d'un processus de transformation radicale : « Je t'arrache à toi-même ! » (Dumas, 2014, p. 82)

Être soi-même, c'est bien avoir une peau à soi. La peau est en cela plus qu'un contenant. Dans une perspective psychique, Didier Anzieu[155] développe le concept du « Moi-Peau ». La peau est « une interface qui révèle à l'extérieur l'état intérieur qu'elle est censée préserver. [...] [C'est] aussi une pliure, une surface qui se prolonge à l'intérieur du corps [...] » (Anzieu, 1995, p. 39). Selon le psychanalyste français, le Moi-Peau est une figuration par laquelle l'humain, à partir de son expérience de la surface du corps, se représente comme contenant. Cette théorie[156] complexe repose sur « la pulsion d'attachement[157] » et aussi sur les fonctions de la peau comme contenant et « surface d'inscription » (Anzieu, 1995, p. 61). Son

---

[154] Stéphane Dumas, plasticien, théoricien et chercheur à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne (France).

[155] Didier Anzieu (1923-1999), psychanalyste français, professeur émérite de psychologie à l'université Paris X-Nanterre (France), qui a développé à partir de 1974 la théorie du « Moi-Peau », un concept devenu clé de la psychologie et de psychanalyse.

[156] Pour des informations complètes, se référer notamment à : ANZIEU Didier. (1995). *Le Moi-peau* (2e éd.). Paris : Dunod.

[157] Qui se distincte de la pulsion orale repérée par Freud. Elle est « la tendance des mammifères à se tenir à proximité d'un individu particulier ou d'un groupe. Le bébé s'accroche au sein, aux mains, au corps et aux vêtements de la mère pour éviter ce qui serait pour lui une catastrophe : le décramponnement » (Anzieu, 1995, p. 61).

instauration répondrait au besoin d'une « enveloppe[158] narcissique » (Anzieu, 1995, p. 61) qui combine notamment le « Moi corporel » et le « Moi psychique ». Ainsi, pour le dire plus simplement, ce Moi-Peau n'est pas un sac, mais une couche qui enveloppe le psychisme et le corporel (Anzieu, 1995, p. 258). Cela implique donc que la peau du satyre, trophée du dieu vainqueur, est un arrachement du Moi à Marsyas, une véritable appropriation de l'Autre.

Anzieu va plus loin encore et soumet l'hypothèse que tous les artistes s'écorchent symboliquement et retournent leur peau pour en offrir la chair, comme médium des représentations de l'être humain du monde (Dumas, 2014). La chair donne par conséquent à voir une surface en profondeur à la fois visible et sensible du corps. La figure saisissante du satyre écorché est une « métamorphose de la peau » (Dumas, 2014, p. 49) qui transpose l'intérieur par ou comme l'extérieur.

Un parallèle ici avec le concept de mise en transparence, cher à l'art post-humain, est de mise. L'intérieur s'extériorise, le sujet s'efface au profit d'une nudité qui dévoile l'asexualité; le corps entier devient obsolète (Lambert (dir.), 2012, p. 131). Ces traits s'apparente aussi au supplicié de De Bruyckere (fig. 10; fig. 11). La figure n'est plus humaine. C'est une enveloppe vide, un morceau de chair accroché à un poteau et réduit en fin de compte à une ligne verticale. Cette enveloppe flasque, sans contenu corporel, peut être rapprochée de celle de Marc Quinn, *Coaxial Planck Density* (1999) (fig. 109), à la différence majeure que l'artiste belge décide de suspendre la dépouille. L'effet visuel est tout autre, les motifs aussi. En plus d'une proximité avec l'iconographie religieuse du supplicié sur la croix, la figure de De Bruyckere subit le

---

[158] Freud utilise le terme « enveloppe » (*Hülle*) pour désigner le système le plus extérieur du psychisme, mais de manière métaphorique. Didier Anzieu reprend la notion et tente de la conceptualiser. Pour plus d'informations à ce sujet, se référer directement à son ouvrage : ANZIEU Didier. (1995). *Le Moi-peau* (2e éd.). Paris : Dunod.

même procédé de torture qui précède l'écorchement et la rapproche davantage au sort de Marsyas. Ce stade, explique Stéphane Dumas, est appelé « la suspension », qui s'avère « l'exposition de l'objet par le sujet en vue d'en faciliter le dépiautage » (Dumas, 2014, p. 72).

> La suspension est une combinaison entre maintenir et laisser-aller. Le laisser-aller est l'état de l'objet accroché, alors que le maintenir est généralement le fait d'un sujet extérieur. On se suspend rarement soi-même ou de son propre chef. La suspension est donc généralement le résultat d'une action subie. (Dumas, 2014, p. 72)

Dès lors un tel rendu sculptural insiste davantage sur le retombé de la peau mis en œuvre par la pesanteur jusqu'à l'effacement du sujet qui ne dicte plus la posture, mais la subit, avec en conséquence une représentation anatomique distordue. Avec cette peau dépiautée, De Bruyckere invite sans doute le regard à questionner notamment la notion de passage entre la vie et la mort. Mais si je la compare et la lie (encore) à l'écorchement de Marsyas, celle-ci pourrait soulever également l'idée d'une véritable métamorphose.

En effet, à l'époque baroque, l'écorchement de Marsyas a été représenté comme l'âme du satyre qui se dégage de son corps grâce au châtiment d'Apollon (Dumas, 2014). L'écorchement est alors perçu dans ce contexte comme une libération à la faveur de laquelle Psyché[159] s'évade. Quant à l'enveloppe corporelle du satyre, elle ne tient plus le rôle de victime suspendue et impuissante, mais celui plutôt de chrysalide, où la phase de suspension devient l'attente de « la mutation comme changement de peau » et de « la mue comme processus créateur, sculptural et psychique » (Dumas, 2014, p. 76). Aussi, le passage du volume corporel à

---

[159] Psyché est, dans ce contexte-ci, l'allégorie de l'âme que l'on trouve dans l'iconographie gréco-romaine comme un personnage aux ailes de papillon.

l'enveloppe vide et informe exprimerait la perte de sa propre figure. Selon cette interprétation, la figure écorchée de De Bruyckere n'est plus la représentation d'un corps par moulage mais le moule lui-même. La peau dépiautée du satyre laissée aux branches d'un arbre est elle aussi interprétée comme un moule, prêt à s'emplir à nouveau pour donner forme à d'autres avatars. L'enveloppe vide et flasque est alors considérée comme « agent de mutation » (Dumas, 2014, p. 76).

Par conséquent, l'écorchement fragmente l'être mais révèle également un Autre possible. Cette métamorphose conduirait au sentiment d'inquiétante étrangeté, si important dans l'analyse freudienne du psychisme. Didier Anzieu explique cette théorie comme étant produite par l'invasion d'un Autre indiscernable à l'intérieur des enveloppes du Moi (« Moi corporel » et « Moi psychique »), et qui menace d'une perte des limites, de la contenance et de l'individualité (Dumas, 2014, p. 80). À cela, Freud précise que ce sentiment est bien plus riche dès lors qu'il est fictif et non véritablement vécu[160] :

> L'inquiétante étrangeté de la fiction – de l'imagination, de la création littéraire – mérite effectivement d'être considérée à part. Elle est avant tout beaucoup plus riche que l'inquiétante étrangeté vécue. Elle englobe non seulement celle-ci dans sa totalité, mais aussi d'autres choses qui ne peuvent intervenir dans les conditions du vécu [...]. Et que, son contenu soit dispensé de l'épreuve de la réalité. (Freud, 2010, p. 258-259)

De grands tourments intérieurs et esthétiques sont aux prises avec le bouleversement de l'être en mutation puisqu' « à travers l'expression poétique de la métamorphose et ses variations se révèle donc l'aspect ontologique d'un processus qui place celui qui

---

[160] Deux catégories éveillent ce sentiment : l'animisme et les complexes infantiles. Pour plus d'informations à ce sujet, voir : FREUD, Sigmund. (2010). *L'Interprétation du rêve* (J.-P. Lefèvre, trad.). Paris : Seuil.

le subit, le temps d'un *neutrumque et utreumque*, entre ce qu'il était et ce qu'il est en train de devenir » (Vial, 2010, p. 438). Ce qui laisse entendre qu'un entre-deux et que de nouveaux états du corps sont explorés. Me vient alors à l'esprit la question de l'origine et de la disparition, non plus du corps, mais de l'humain.

3.3 L'étrangement autre de demain : une analogie avec le monde

3.3.1 Le dépassement de la limite corporelle

La figure de l'écorché, telle que la « peau créatrice[161] » de Marsyas, se fait l'image d'une transgression corporelle dépassant ainsi les limites de l'enveloppe charnelle qui lui est attribuée malgré lui. L'humain est ainsi pensé comme sujet, mais dans un rapport de devenir potentiel. Dans le prolongement de ce constat, l'art de Berlinde De Bruyckere est hanté par le devenir-humain, qui s'exprime lui aussi par une esthétique de la métamorphose.

Figures hybrides, mi-humains mi-autres, elles incarnent toutes un questionnement sur les limites de l'humain et résonnent encore une fois singulièrement avec les pratiques de l'art post-humain. Ainsi, par-delà la transparence du corps, sa pratique de l'hybridation investit le champ du *devenir mutant*.

Ce sont en effet des images de corps mutants jouant de la similitude des formes végétales, animales et humaines que l'artiste belge donne à voir. Ces hybrides

---

[161] Terme emprunté à Stéphane Dumas, dans : DUMAS Stéphane. (2014). *Les Peaux créatrices : Esthétique de la sécrétion*, Paris : Klincksieck.

révèlent également les déconstructions et les reconstructions de la notion même du corps. Par exemple, dans de grandes vitrines d'apothicaire, des morceaux d'arbres tranchés sous le titre *019* (2007) (fig. 110) et 029 (2007) (fig. 56) semblent souffrir autant que des corps mutilés. Vitrifiées, les branches pourraient faire penser au mythe ovidien de Philémon et Baucis, l'un changé en chêne et l'autre en tilleul par Zeus, le dieu suprême dans la mythologie grecque. Ces arbres morts sont aussi des membres coupés, séparés. Au-dessous des branches, horizontalement, des couvertures sont soigneusement pliées. Celles-ci, je le rappelle, évoquent la sécurité mais aussi la misère et les sans-abris. L'œuvre a donc de nombreuses portes d'entrée. On peut y voir également l'influence des monstres de Jérôme Bosch ou de Joseph Beuys, comme les branches pétrifiées renvoient au travail de Guiseppe Penone (fig. 111). Avec *Liggende II* (2012) (fig. 112), l'affiliation aux métamorphoses d'Ovide se fait plus explicite. Les métamorphoses ont d'ailleurs donné lieu à de nombreuses œuvres et semblent être même une source inépuisable pour les artistes à travers toute l'histoire de l'art (fig. 113; fig. 114; fig. 115).

Aussi, avant même de connaître la philosophie de Gilles Deleuze fervent partisan d'une conception plus large de l'humain[162], il me paraît nécessaire de constater une résonnance entre la mutation et les fictions post-humaines, qui participent alors au renouvellement des formes et des représentations de l'humain.

Je pense, par exemple, au mythique *Frankenstein ou le Prométhée moderne* (1823) de Mary Shelley[163] et au pan de la littérature du XIX^{e} siècle, en général, qui a exploré

---

[162] Où le corps ne se définit plus par une forme achevée, ni la fonction fixe, mais par un certain rapport de particules… (Deleuze et Guattari, 1980)

[163] Mary Wollstonecraft Godwin, dit Mary Shelley (1797-1851), romancière et dramaturge anglaise.

toutes les nuances de l'horreur et de l'empathie; aux figures monstrueuses du XX[e] siècle, utilisées pour remettre en question l'idéal de la beauté classique et explorer de nouveaux types d'expérimentation, comme avec la vision futuriste de l'homme-machine (en l'occurrence une femme-machine, dans *Metropolis* (1927) (fig. 116) de Fritz Lang[164]) qui a marqué les esprits, et également *La Mouche noire* (1958) (fig. 117) de Kurt Neumann[165], la première version cinématographique du thème de l'homme en mouche, etc.

De fait, des *Métamorphoses* d'Ovide jusque dans la littérature et le cinéma fantastiques ou de science-fiction, l'image du corps de l'humain a connu toutes sortes de mutation qui révèle des êtres monstrueux qui peuplent notre imaginaire.

Aujourd'hui encore, le monde subit des mutations, tant sur les plans économique, politique, social, culturel, que métaphysique; ce qui laisse supposer que des traits fondamentaux de l'humain et de sa condition sont en voie de transformation (Uhl, 2011). Je laisserai toutefois de côté les nouvelles configurations en lien à l'économie, à la politique et à la société, pour ne mentionner que des données liées à la condition humaine. Aussi, le réel est bien plus riche, plus dense, plus grand par les différents dispositifs technologiques, qui permettent d'accroître considérablement les capacités de perception humaine. Une sorte de « réalité augmentée » pour reprendre la terminologie utilisée par ceux qui décrivent les nouvelles possibilités technologiques associées aux cinq sens humains de la perception. L'humain peut faire aujourd'hui beaucoup plus de choses qu'il ne le pouvait il y a deux siècles, et même plus qu'il y a

---

[164] Friedrich Christian Anton Lang, dit Fritz Lang (1890-1976), réalisateur austro-hongrois et naturalisé américain.

[165] Kurt Neumann (1908-1958), réalisateur, producteur et scénariste américain d'origine allemande.

vingt ans ! Aussi, ce qui était dans le passé totalement immaîtrisable pour l'être humain le devient du moins en partie aujourd'hui. C'est le cas, par exemple, de la stérilité ou de nombreuses maladies. J'y reviendrai, mais je voudrais souligner dès à présent la portée considérable d'une telle « mutation pour l'éthique[166] » ainsi que dans le domaine artistique.

Il va de soi que de réelles mutations ne sont pas sans précédent dans l'histoire. C'est le cas par exemple avec le phénomène du castrat dans l'opéra du XVII^{e} siècle jusqu'au début du XIX^{e} siècle. Cela a été réalisé en opérant de jeunes garçons pour créer une voix *surnaturelle*. Formés très tôt, les jeunes castrats étaient entrainés pour maîtriser les particularités de ce corps sonore obtenu artificiellement qui savait créer des sons inouïs. Ces voix d'exception ont d'ailleurs engendré l'usage du terme *divo* de l'opéra, la réalité des « divas », perçues et traitées comme des êtres d'une autre espèce, comme des œuvres d'art à part entière. Si l'on se fie au film de Gérard Corbiau[167], *Farinelli* (1994) (fig. 118), consacré à l'un de ces grands chanteurs lyriques du passé, on comprend comment a pu se créer autour du chanteur d'opéra l'aura de ces premières divas. La genèse et les motivations de ce corps *trafiqué* se comparent notamment à la pratique de la clitoridectomie ou encore de l'acte chirurgical esthétique en général. Je n'entreprendrai pas ici de détailler les conséquences que toutes ces transformations corporelles peuvent avoir. Néanmoins, je souhaiterais surtout attirer l'attention d'une part sur la particularité de la figure du

---

[166] L'éthique, selon la définition traditionnelle qui en est donnée, s'occupe des questions de normes et des questions de valeurs, et accompagne les champs scientifique et artistique. Je pense par exemple à la procréation artificielle qui peut soulever beaucoup de questions morales, sans compter que la condition des femmes a été radicalement transformée par cette évolution. Dès lors, pour prendre par exemple le cas de la fécondation in vitro, cela participe évidemment de la conviction qu'entretient l'humain ou l'artiste d'aujourd'hui de pouvoir se façonner en partie.

[167] Gérard Corbiau (°1941), réalisateur belge.

castrat, caractérisée par sa rareté et son inaccessibilité, et sur la nouveauté de la situation présente d'autre part que sont les technosciences[168].

En effet, l'impact de ces évolutions a entraîné une véritable différence de nature dans certains aspects de la condition humaine et a en cela défini notre conception de l'humain. On peut d'ailleurs se demander jusqu'où l'humain d'aujourd'hui n'est-il pas déjà modifié par les techniques ?

3.3.2 Le corps et ses limites normatives

> Chaque fois que des capacités d'agir sont octroyées aux êtres humains, la question se pose avec acuité de savoir quelles limites peuvent être appliquées à ces capacités, quelles normes les régissent et quel est le contexte dans lequel elles peuvent être exercées. (Canto-Sperber, 2008, p. 21)

Chez l'être humain, l'envie de s'embellir, de se *sublimer* est universel de tout temps et en tout lieu. Je pense par exemple à la peau fardée, tatouée ou encore scarifiée, aux oreilles ou au nez percés, aux lèvres ou aux seins remodelés, etc. Les raisons de ces actes dépendent bien sûr d'un contexte culturel particulier que je ne détaillerai pas ici. Toutefois, il est important de souligner qu'au travers de ces décisions personnelles ou même de ces pressions sociales, toutes les mutations corporelles n'en révèlent pas moins un désir fort de contrecarrer le sentiment que le corps ne s'appartient pas (Ardenne, 2001; Le Breton, 2013). Mon corps ne me convient pas ? Alors je le refais !

> Contester l'ordre naturel, créer sa propre contre-nature sont des actes révélateurs de positivité : le « je » peut ne pas être un « autre » (au sens

---

[168] Les technosciences sont des recherches scientifiques qui sont axées spécifiquement sur l'innovation technique. Son usage se retrouve notamment dans nombre d'œuvres d'art actuelles avec, pour support expressif, toute la panoplie offerte par ces dernières (prothèses artificielles, implants, greffes d'organes, culture de tissus, croisements génétiques, etc.).

> de l'alien, de l'étranger inamical), il peut se retrouver, se reformuler, s'imager conformément à ses fantasmes d'apparence. Sans doute ces manières de « fabriquer » son propre corps, de le profiler pour soi demeurent-elles pauvres sur le plan esthétique, qui réitèrent en général d'antiques pratiques de décoration rituelle en les vidant de toute dimension sacrale et en s'abandonnant au culte de l'affichage, évidemment déterminant dans une société amante du spectaculaire et de l'image. (Ardenne, 2001, p. 395)

Par conséquent, il ne faut pas seulement considérer les modifications radicales comme pouvant être une réalité dans le futur. La culture du corps contamine d'ores et déjà l'humain d'aujourd'hui, allant jusqu'à redéfinir sans cesse les traits de sa condition.

Cet élan positiviste, selon Paul Ardenne, encourage également une pratique artistique vive et variée. C'est le cas, par exemple, de la performance *Conversion I* (1971) (fig. 119), où Vito Acconci tente de montrer ce qu'il peut être par l'imaginaire et le geste. Il se brûle les poils du torse et tire sur ses seins pour faire valoir, dit-il, une tentative de « développer une poitrine de femme ». L'artiste peut aussi faire des greffes à son propre corps, censées soit en améliorer le fonctionnement, soit réaliser un certain souhait. Je pense aussi bien sûr à des artistes de l'art post-humain, comme les emblématiques ORLAN et Stelarc, pour qui le corps humain est obsolète et mérite d'être dépassé. Stelarc envisage ainsi un corps en accord avec les progrès technologiques. Puisque, comme l'explique David Le Breton (2013), l'ère de l'hybridation, née des technosciences, prédispose l'humain de son évolution.

> La technologie envahissante signale la fin de l'évolution darwinienne comme nous la connaissons, elle est le commencement de l'hybridation du biologique avec l'artificiel. (Le Breton, 2013, p. 21)

L'artiste australien n'a pas hésité lors d'une performance en 2007, *Ear on Arm Surgery* (fig. 120), à se faire greffer une troisième oreille sur l'avant-bras. Quant à ORLAN, j'ai déjà montré à quel point elle utilise également son corps pour en

dépasser ses limites. Sans aller aussi loin, l'artiste peut à l'occasion proposer des règlements de vie qui marchent à l'encontre de la norme, valorisant notamment une affirmation assumée de la différence. Je pense par exemple au livre-sculpture d'Erwin Wurm, *Size L to XXL (Within Eight Days)* (1993), dont le propos comique consiste à donner des formules pour grossir, et non pour maigrir comme il est d'ordinaire usage dans tant de revues de la presse féminine voire masculine. L'objectif étant de passer de la taille vestimentaire L (l'élégance) à la taille XXL (l'obésité), le tout en huit jours, avec des conseils comme dormir tard, accomplir des mouvements lents, lire ou regarder la télévision allongé.e, etc.

Certes, dans toutes ces démarches artistiques, réside une certaine forme de monstruosité, mais il n'en reste pas moins que ces différences physiques, qui divergent des normes sociales, participent pleinement à la réalisation de soi et non comme norme imposée et standardisée par un quelconque idéal de beauté. C'est à ce titre que Paul Ardenne y voit « des actes révélateurs de positivité » (2001, p. 395). A contrario, je ne détaillerai pas ici combien l'Occident classe le monde selon ses propres critères culturels et cultive même la ségrégation de l'esthétique de l'Autre[169] alors qu'il n'hésite pas à s'en réapproprier certains pans (Busca, 2002); dans le même ordre d'idées, les canons dominants du féminin affectent encore aujourd'hui beaucoup l'image de la femme ainsi que les normes de beauté, ce qui entrainent dans une large majorité une pente aliénante vers ces idéaux. La production artistique *incisive* d'ORLAN en est le parfait exemple. Il faut dire qu'avec l'aide de la biologie et des techniques toujours plus sophistiquées d'implants physiques et autres, le corps s'offre aux transformations et aux reconstructions, il possède pleinement les moyens techniques de sa propre reconfiguration.

---

[169] C'est-à-dire les autres esthétiques dans le monde non occidental.

> J'ai toujours considéré mon corps de femme, mon corps de femme-artiste comme le matériau privilégié pour la construction de mon œuvre. Mon travail a toujours interrogé le statut du corps féminin, via les pressions sociales, que ce soit au présent ou dans le passé, où j'ai pointé certaines de leurs inscriptions dans l'histoire de l'art. (Propos d'ORLAN, dans Ardenne, 2001, p. 419)

Cette citation est révélatrice de la manière dont l'artiste française envisage le corps et l'art. Mais elle n'est pas la seule à souligner la grande difficulté d'être soi dans nos sociétés modernes. Aussi, dans leur série photographique *Dystopia* (fig. 121) par exemple, le collectif Aziz+Cucher appose une fine pellicule de peau sur les yeux, la bouche, le nez et les oreilles (relatifs aux cinq sens) de leurs personnages. La coupure entre l'individu de ses semblables est ici pleinement réalisée. C'est une intention comparable dans toutes les silhouettes de Berlinde De Bruyckere, sans visage ou le visage dissimulé sous une chevelure ou une couverture, ou encore dénué d'orifices, comme si ces figures étaient fermées au contact et rompues au silence.

L'image du mutisme forcé, qui réside dans l'incapacité de dire ou de décrire, s'explique le plus souvent dans le cas d'une nouvelle réalité. Dans l'ouvrage d'Angela Mengoni sur le travail de l'artiste belge, l'auteure compare des scènes du film d'Alain Resnais[170], *Hiroshima mon amour* (1959), aux êtres singuliers de l'artiste belge, qui relatent un nouveau récit impossible à dire (2014, p. 57-63). Elle observe premièrement une similitude entre l'enlacement des corps sans visage de la première scène du film et la peau dévastée des victimes du bombardement nucléaire d'Hiroshima. Selon l'auteure, les corps enlacés, à peine identifiables, semblent des « réceptacles de mémoire [...] promts à accueillir l'écho d'autres temps » (Mengoni (dir.), 2014, p. 57). Elle transpose ensuite cette démarche sur les figures de

---

[170] Alain Resnais (1922-2014), réalisateur et scénariste français.

De Bruyckere (Mengoni (dir.), 2014, p. 58-63). Et en vertu de cette *ouverture*, les corps, alors réduits à des formes méconnaissables, sont profondément reliés à la mémoire et à ses images de souffrance, comme les corps brûlés ou pétrifiés d'Hiroshima (Japon). Dans le prolongement de cette réflexion, je me suis alors intéressée davantage à la monstruosité radioactive et à sa trace possible dans les figures hybrides de De Bruyckere.

Des témoins, des philosophes, des auteur.e.s ou des artistes ont relaté ou interprété les catastrophes nucléaires, de manière soit biographique soit fictionnelle. J'ai examiné surtout une auteure qui, comme l'artiste belge, réinterprète les faits et les souffrances à distance. La romancière Christa Wolf[171] interroge, dans *Incident : nouvelles d'un jour* (1989), le monstrueux du monde moderne où l'évocation de la catastrophe nucléaire de Tchernobyl (Ukraine) nourrit le fond du propos. Les réflexions sur l'utilisation du nucléaire, une technologie dont on ne connaît pas tous les dangers et pourtant développée dans de nombreux pays, font l'intérêt du livre, tout comme le suivi médiatique qui est fait de l'explosion. Mais, plus que ces convictions sur les ravages de la science, c'est le monstre en terme d'effet qu'il produit et le traitement du discours qui me semblent particulièrement interpelants pour tisser des liens avec les corps malformés de De Bruyckere.

Le roman procède un parallèle entre l'accident nucléaire à Tchernobyl et l'opération chirurgicale du frère de la narratrice souffrant d'une tumeur, dont le corps-cobaye, à la fois mis en souffrance et sauvé par la science, devient l'origine d'une réflexion sur l'anomalie génétique et ses fondements. Pour ce faire, l'auteure s'est plongée dans la littérature couvrant les bombardements atomiques d'Hiroshima et de Nagasaki

---

[171] Christa Ihlenfeld, dit Christa Wolf (1929-2011), romancière et essayiste allemande dont les nombreux ouvrages font part de son engagement féministe et de ses préoccupations politique et sociale.

(Japon) en 1945 ainsi que la catastrophe nucléaire de Tchernobyl en 1986. Dans ce nouveau récit sur le sujet, Wolf propose de constantes réflexions sur l'impossibilité de narrer la catastrophe mais surtout celle de désormais dire quoi que ce soit sans y référer[172]. Le discours fait donc défaut, confronté au manque de mots justes et aux écueils de la langue. Lui aussi, trituré à la manière de l'uranium qui corrompt le corps organique de ses victimes, il semble relever de l'imaginaire du monstre. En effet, le texte présente à la fois une structure éclatée (sans chapitre ni structure) et des désordres syntaxiques (un inhabituel usage du point par exemple), laissant supposer que la catastrophe n'est pas en mesure de rentrer dans l'ordre du langage. C'est aussi l'image qui me vient à l'esprit lorsque j'observe les figures de l'artiste belge. La figure bruyckérienne n'a pas la parole. Les victimes non plus[173]... Par ailleurs, la figure du monstre semble être le symptôme d'un châtiment humain qui, dans le cas du monstre radioactif ou nucléaire, altère même le corps de façon drastique sans pour autant être visible[174]. Il y a, en ce sens, une volonté commune chez l'auteure et l'artiste de rendre visible en *monstrifiant* l'invisible[175]. Ainsi, les *lésions* apparentes dans le texte ou sur la surface du corps rendent plus laborieuse la lecture de l'un et plus illisible la peau de l'autre.

---

[172] De nombreux passages du livre évoquent une méfiance envers la langue due à l'incapacité humaine de suivre les progrès de la technologie. Le texte est par exemple ponctué du mot « nuage » et fait part des doutes de la narratrice qui se demande si après l'explosion nucléaire, les poètes et les écrivains arriveront toujours à décrire un nuage comme avant la catastrophe (c'est-à-dire blanc, moutonneux et inoffensif), alors qu'un autre type de nuage les menace (Wolf, 1989).

[173] Je pense notamment à l'énorme censure du côté américain et japonais à propos des bombardements nucléaires et de leurs conséquences.

[174] Je pense, par exemple, à la question de la fécondité possiblement altérée par les radiations.

[175] L'imperceptible danger qui contamine l'air qu'on respire chez l'une, l'invisible souffrance qui contamine les êtres de cire chez l'autre.

La malformation invisible des monstres radioactifs entraine aussi une méfiance du familier, perceptible également dans les semblants-corps de De Bruyckere, tous appellant au sentiment freudien d'inquiétante étrangeté. La narratrice de Wolf montre également une méfiance répétée envers les œufs que pondent ses poules et soupçonne ainsi la possible radioactivité de l'alimentation locale. À cette question, le philosophe Jean-Jacques Delfour va même plus loin dans l'analyse d'Hiroshima puisqu'il remarque au sujet de l'avion bombardier américain « Enola Gay », baptisé du nom de la mère du pilote, « une métaphore familiale qui cache sous l'imagerie d'une sainte famille une machine de mort » (2014, p. 73). De ce mot-écran découlerait aussi en retour une véritable méfiance du familier, puisque sous les traits du connu et de l'intime se cache désormais le danger possible d'un déraillement qui peut aller jusqu'à l'aliénation.

La narratrice est également investie de la conviction qu'il faut rompre les mots tels que « in-dividu » (du latin *individuum*, « ce qui est indivisible »), de même qu'il faut stopper la conception unitaire que l'humain avait de lui jusqu'alors; ces mesures sonnant la discontinuité de la langue dans le texte comme la fin de l'allusion d'un sujet unifié. Pareil discours semble animer l'artiste belge qui donne à voir certaines créatures plurielles en fusion (fig. 16; fig. 17), comme éclatées et pourtant irrésistiblement jointes. Dans l'imaginaire de la radioactivité, ces dernières renvoient alors à une excroissance monstrueuse. Et ses figures mi-humaines mi-végétales (fig. 13; fig. 19; fig. 20) peuvent être aussi l'écho (fortuit) de l'univers végétal très présent dans le roman de Wolf qui lui-même renvoie à la grande luxuriance de la végetation sur le site contaminé dans les années qui ont suivi la catastrophe nucléaire.

En conséquence, l'élan positiviste, s'il en est, du récit de Wolf est qu'il imprègne la figure du monstre de l'imaginaire de la contamination, et non de sa fin. Dans *La condition nucléaire. Réflexions sur la situation atomique de l'humanité* (2014), Jean-Jacques Delfour partage aussi cette conviction et affirme que la condition nucléaire

serait une nouvelle condition humaine. Depuis Hiroshima, l'humanité aurait inventé, ce qu'il appelle, des « êtres radioactifs » ou les « transuraniens[176] ». Les corps décharnés, hybrides ou informes de l'artiste belge peuvent sans doute s'expliquer aussi sous cet angle. Car, après tout, si le préfixe « post- » signifie bien un « après[177] », le post-humanisme ne peut pas être conçu comme un simple changement, voire la destruction de l'humain. Ce *refaçonnement* corporel travaille aussi avec et à travers l'humanisme. Le post-humanisme n'est donc pas à percevoir en tant que fin de l'être humain, mais plutôt comme « une renégociation, un questionnement, un travail sur et avec la condition humaine et la tradition humaniste » (Vial, 2010, p. 13).

3.3.3 L'hybridité morphologique au service du sens

Il n'y a plus de monde à proprement parler de *naturel*, mais partout de l'hybridation, qui oscille entre le naturel et l'artificiel. Une hybridation qui touche même déjà l'humain dans son propre corps. Est-elle pour autant *contre-nature* ?

Dans son livre dédié à l'esthétique dans les récits d'Ovide (2009), Hélène Casanova-Robin[178] rappelle que le mulet est un être à part entière, malgré sa double origine (hybride de jument et d'âne). L'auteure propose alors que la spécificité de l'être hybride soit « la conjonction efficace de deux natures distinctes, une forme double qui tend à l'harmonie, sinon à l'unité » (Casanova-Robin, 2009, p. 393). En ce sens,

---

[176] Mot dérivé de l'uranium, en référence à la première bombe nucléaire qui était à l'uranium.

[177] Qui indique par là une rupture avec ce qui précède.

[178] Hélène Casanova-Robin, docteure française en littérature latine et maître de conférences de latin à l'Université Stendhal-Grenoble III (France).

une double nature n'exclut pas pour autant une forme harmonieuse. Cependant, bon nombre d'artistes ont recourt à une fusion de ce type, qu'elle soit virtuelle ou réelle, qui passe au contraire par un procédé graphique esthétiquement répulsif. *We are all flesh* (2009) (fig. 16), *The Pillow* (2010) (fig. 96) ou encore *Actaeon IV* (2012) (fig. 122) oscillent davantage vers l'image de l'émoi, voire de l'angoisse.

La mise en lumière des *Métamorphoses* d'Ovide offre une clé de lecture à ce phénomène. Car, tout comme les artistes, le poète latin ne s'intéresse pas aux « hybrides naturels », comme le mulet par exemple, mais aux « hybrides surnaturels » qui ont eux aussi une nature double mais de par souvent le fruit d'un accouplement monstrueux (Casanova-Robin, 2009). Aussi, une distinction significative s'opère entre ce que nomme la spécialiste des mythes ovidiens d'« hybrides de naissance » et d'« hybrides par métamorphose » (Casanova-Robin, 2009, p. 461).

> Les cas d'hybridation, au sens strict, restent très rares dans les *Métamorphoses* [ovidiennes]. Ils sont en revanche plus nombreux si l'on se réfère au sens courant, entendu comme composé de deux éléments de nature différente, anormalement réunis, qui participe de deux ou plusieurs ensembles, genres ou styles. (Casanova-Robin, 2009, p. 461)

Les poèmes d'Ovide révèlent davantage des hybrides résultant d'une métamorphose, des hybrides provisoires, des hybrides par travestissement ou encore par effet esthétique. Cette observation fait écho à ce qu'a étudié Jean-Marc Frécaut[179] dans son article intitulé « Le personnage métamorphosé gardant la conscience de soi » et qu'il définit comme le drame des personnages qui se retrouvent dotés « d'une âme humaine emprisonnée dans une enveloppe animale » (1985, p. 13). C'est le cas par exemple du mythe d'Actéon repris dans une série de De Bruyckere.

---

[179] Jean-Marc Frécaut, auteur français de nombreuses publications traitant des poèmes d'Ovide.

Ce récit mythologique décrit l'histoire d'un célèbre chasseur, Actéon, transformé en cerf et mourant déchiré par ses propres chiens de chasse[180] qui ne le reconnaissent pas. Là encore, le châtiment conduit à la même finalité que l'écorchement de Marsyas. Puisque, en privant le chasseur de la parole, la déesse entraîne aussi sa perte du contrôle du monde[181] (Casanova-Robin, 2009, p. 364). Cet être composite a été, dès l'Antiquité, un sujet de prédilection pour les artistes (fig. 113; fig. 114; fig. 115). De Bruyckere a également transposé cette figuration dans une esthétique particulière (fig. 105; fig. 112; fig. 122) qui s'inscrit dans la lignée de l'art post-humain.

Par ailleurs, cette figure de l'hybridité est très significative dans un sens freudien, compris comme un Moi, qui ne se reconnaît plus, se sent Autre.

> La métamorphose serait ainsi une figure voire la figure du fantasme si l'on envisage celui-ci comme le nouage métamorphique inconscient, monstrueux et sacrificiel qui lie tout sujet à son Autre. (Galvagno, 1995, p. 13)

Ce qui, selon Casanova-Robin, participe à la réactualisation contemporaine d'Actéon et lie, par conséquent, cette figure de l'« hybride contemporain » à la question de l'identité, si présente dans le contexte social actuel (2009, p. 462-472).

> Il [l'hybride] peut révéler les peurs ou aspirations d'une collectivité, comme les pulsions individuelles ou la psyché intime d'un artiste. Mais l'hybride est aussi le produit d'une époque : à l'expression d'un

---

[180] Le phénomène d'hybridation se prolonge même puisque les deux mâtins Hylactor et Pamphagos qui ont dévoré la langue du cerf se sont retrouvés doté de la parole humaine.

[181] Pour plus d'informations sur l'examen du mythe, voir notamment : CASANOVA-ROBIN Hélène (dir.). (2009). *Ovide, figures de l'hybride*. Paris : Honoré Champion, p. 362-364. Dans ce passage, l'auteure discerne et examine davantage le caractère hybride de la chasse ovidienne pour établir un rapport d'analogie entre désir et chasse.

> inconscient collectif, qui relève de la permanence de l'humain (toutes les civilisations à toutes les époques ont produit leurs monstres hybrides fantastiques), se surimpose un contexte culturel précis, susceptible de faire varier la représentation et la signification projetée. (Casanova-Robin, 2009, p. 44)

La figure de l'hybride s'intègre alors « dans un discours sur la relativité de la norme » (Casanova-Robin, 2009, p. 57) et sur la notion de transgression. En ce sens, l'hybride, dont procèdent les représentations du corps post-humain, participe à une forme de réhabilitation voire de redéfinition de ce qui est d'ordinaire perçu comme hors-norme ou anormal (Poissant, 2005; Moindrot, 2013; Busca, 2002). Ce n'est donc pas juste une bête de foire, un monstre à exposer dans un cabinet de curiosité; c'est un être à la frontière de l'humain dans un « corps nouveau ».

> Ce que le poète [Ovide] tente justement de saisir et d' « immortaliser » [...] dans cet entre-deux où une forme se perd et où un nouveau corps apparaît, n'est-ce pas un état du Réel dont il perçoit la tragique complexité et qui est l'essence de l'art ? Vue sous cette angle, la métamorphose, plutôt que figure de l'imaginaire, s'avère alors figure du Réel, et ce qu'elle révèle est l'indicible, ou l'impossible de l'énonciation à quoi l'artiste s'affronte [...]. (Galvagno, 1995, p. 138)

C'est dans ce même ordre d'idées qu'ORLAN s'est positionnée comme l'artiste précurseur des questions touchant au post-humain.

> Nous sommes à la charnière d'un monde pour lequel nous ne sommes pas prêts, ni physiquement ni intellectuellement. [...] Dès qu'il y a des avancées, qu'elles soient technologiques, scientifiques, ou biotechnologiques, elles font peur et provoquent des réactions épidermiques de résistance, d'opposition et de retour à la tradition, à l'ordre. [...] Il est nécessaire que certains artistes essaient de se préparer et de préparer le public à ces grands changements qui sont en train de se produire. (Propos d'ORLAN, dans Lambert (dir.), 2012, p. 145)

L'inhumanité étant déjà ambiante, les formes du vivant sont questionnées au travers de pratiques et expérimentations artistiques. En conséquence, les contours de

l'identité humaine s'en voient redéfinis. Je pense, par exemple, à la performance d'Art Orienté Objet, *Que le cheval vive en moi* (2011) (fig. 123), qui fait éclater l'imaginaire de la métamorphose en appréhendant ici sa réalisation concrète. Munie d'une paire de prothèses, Marion Laval-Jeantet s'est fait injecter, par son partenaire Benoît Mangin, du sang de cheval afin de défier la génétique et d'incarner véritablement la figure du centaure. Aussi, avec cette performance, le corps franchit la barrière qui garantit traditionnellement la différence entre humain et animal[182], pour aller au-delà de ce qui est humain.

Dès lors, l'art associé à la science et aux nouvelles technologies s'oppose à la norme et met en scène un humain radicalement autre, tant comme espèce animale que comme humanité.

Au fil de ses transformations, le sujet post-humain rompt la filiation qui le rattachait naturellement à ses ancêtres, et peut-être aussi à son espèce. En effet, il met à mal les repères servant à la classification. Le terme « post-humain », titre d'une exposition organisée en 1992 par Jeffrey Deitch, rend compte d'une incertitude : il suggère l'achèvement d'une époque – l'ère de l'humain – et un après qui n'est pas nommé, et qui donc ouvre sur des possibilités infinies. (Lambert (dir.), 2012, p. 136)

À cet égard, selon Magali Uhl[183] (2011), les processus d'« hominisation » et d'« humanisation » doivent être distingués, dans la mesure où le premier réfère d'abord à l'animalité biologique, alors que le second suppose de s'intéresser à ses dimensions politique et culturelle. Il s'agit en cela de dépasser le dualisme entre corps

---

[182] Puisque l'humanité se définit, anthropologiquement parlant, en opposition à l'animalité.

[183] Magali Uhl, professeure de sociologie à l'Université du Québec à Montréal.

et âme, nature et culture, hominisation et humanisation, en proposant une problématique de l'identité humaine qui superpose animalité et humanité, tout en permettant de les appréhender séparément (Uhl, 2011). C'est alors un horizon des possibles qui s'offre et se heurte même à l'entendement par l'imaginaire de la post-hominisation.

> L'imaginaire de la post-hominisation, tel qu'il apparaît dans l'art biotech, ne saurait être interrogé sous l'angle unique de l'humanisation et de son corrélat futuriste post-humain, dans la mesure où cet imaginaire questionne d'abord, voire uniquement, les formes du corps humain comme animalité, en postulant quelque chose comme l'obsolescence de ses formes naturelles, biologiques. (Uhl, 2011, p. 39)

Afin de formaliser cet imaginaire sur lequel reposent les productions artistiques traitant de la modification corporelle, une classification des différents types de corps, d'après le travail de Magali Uhl, figure en Annexe C et distingue les corps transformés de l'offre artistique post-humaine. Un tel classement n'est bien sûr pas exhaustif, mais permet toutefois de montrer les axes généraux du champ post-humain à partir d'un choix d'œuvres emblématiques. Ce qui me paraît révélateur et pertinent pour mon propos, c'est d'y constater les passages d'une conception expérimentale de l'art à une conception métaphorique (et vice-versa) qui précisent la manière dont l'art et la technologie fusionnent aujourd'hui. On ne peut dès lors pas nier l'importance de ces transformations corporelles sur les subjectivités ni leur impact notamment sur l'appréhension du devenir.

Pour reprendre le cas du collectif Art Orienté Objet, les *Sangs mêlés* (2011) (fig. 124), qui se révèlent être techniquement du sang lyophilisé de centaure, introduisent une possibilité nouvelle, biotechnologique, dans le spectre des fluides par le corps humain, en modifiant ses conditions naturelles. Matière première de l'expérience scientifique comme de la production artistique, le corps y apparaît à la fois comme le support et le destinataire d'un processus qui vise à transformer l'humain. Dès lors, dans cet ordre

d'idées, la transformation du corps équivaut à une transformation de l'humain. Et Magali Uhl d'ajouter :

> Que la volonté de l'artiste ou du scientifique soit de proposer une expérience esthétique ou une nouvelle théorisation de la connaissance, c'est avant tout du corps qu'il traite, comme si celui-ci constituait un horizon indépassable sur lequel butent l'art et la science dans leur réflexion respective sur l'identité humaine. La problématique de l'identité humaine se voit alors définie dans une relation d'étroite dépendance avec celle de la corporéité : serait humain ce qui répond des modalités naturelles (non transformées) du corps. (Uhl, 2011, p. 42)

Aussi, l'imaginaire de la post-hominisation répond, d'après l'auteure, aux bouleversements généralisés par les incertitudes quant au devenir de l'humain face aux développements scientifiques contemporains, et semble de ce fait caractériser la mise en forme artistique des questionnements que suscitent ces nouvelles possibilités scientifiques et techniques.

> À la représentation biotechnologique du corps « refaçonné de part en part par la technologie [...], désubjectivisé, tenu pour remplaçable ou du moins pour modifiable » répond ainsi une représentation artistique du corps morcelé, modifié, amélioré, double incertain de cette nouvelle réalité sociale. (Uhl, 2011, p. 37)

Ce propos caractérise également toutes les œuvres de l'artiste belge. Aussi, pour reprendre une figure auparavant observée sous l'angle victimaire, *Kreupelhout/Cripplewood* (2012-2013) (fig. 14; fig. 38) met également le regard sur la voie d'une attention au monde vivant. La nature n'est pas un ornement; l'arbre, martyr, devient un protagoniste à part entière, à la fois splendide et inquiétant. Car, comme le démontre Xavier Darcos[184] dans son ouvrage consacré à *Ovide et la mort*,

---

[184] Xavier Darcos (°1947), homme politique français et auteur de nombreuses études littéraires.

si l'immobilisation du corps et même sa solidification sont des symboles de mort, c'est « l'absence de sang dans cette matière (…) qui provoque et maintient la mort » (2009, p. 258); de sorte que j'examine la métamorphose de saint Sébastien en un Autre-végétal qui ne suppose pas sa mort, puisque « la sève qui coule en lui, c'est le sang lui-même » (2009, p. 259). Et de fait, ce (un) corps (arbre), qui se révèle meurtri de la nature (humaine) sans être vraiment mort, me semble, outre les connotations religieuses, investit du problème de l'écologie contemporaine. En ce sens, l'arbre, dans cette nouvelle conscience des dangers qui guettent l'humanité, est un symbole, celui de la métaphore d'une nature, de plus en plus *surnaturel*, qui tente de rétablir la nécessité d'une conscience de la *chair* du monde.

Sous le prisme de cette lecture, toutes les représentations de De Bruyckere du corps rendent alors compte d'une seule et même quête : la recherche d'une nouvelle enveloppe, et par là d'une nouvelle forme d'être au monde.

CONCLUSION

En conclusion, qu'indique la présence de l'hybridité dans les figures de Berlinde De Bruyckere ? J'ai suggéré que celle-ci implique en amont plusieurs intentions où peut se manifester l'empathie dans l'expérience de l'altérité. Ce choix du *pathos*, cet emploi des corps hybrides, à la fois mi-humains mi-autres, recroquevillés et déchus, semble le témoin d'un désir de *faire sens* devant l'infigurable pour partager une dimension commune, celle de la mémoire d'une souffrance à distance et des contingences de la condition humaine.

C'est dans un premier temps ce qui m'a poussée à ancrer le corpus pris dans son ensemble dans un cadre contextuel et à m'interroger plus particulièrement sur le *pathos* comme procédé, utilisé de façon significative et *épidermique* dans toute son œuvre. Suivant cet objectif, j'ai énoncé dans le premier chapitre ce en quoi consiste le travail plastique de De Bruyckere ainsi que les processus de créations qui y sont associés, pour permettre à la fois de découvrir l'investissement de son art et de brosser les premières impressions du regardeur. L'artiste belge reproduit les êtres par la cire teintée, tout en opérant un dépouillement iconique. Cet équilibre octroie dès lors une nouvelle perception de l'image mémorielle qu'elle réinterprète. Le corps y est perçu à la fois comme un lieu d'hybridation et de transformation. Elle préserve en cela le sens du cabinet curieux, riche d'anomalies exposées sous vitrine. L'histoire des cires anatomiques dressée par Chloé Pirson (2009), avec plus particulièrement le traitement du corps malade et les « Vénus endormies » comme œuvres d'art, a alors nourri mon analyse sur ses figures de l'étrange. Ses projets qui mêlent sculpture et dessin s'influencent et se répondent mutuellement à l'intérieur d'un système mythologique complexe marqué du premier coup d'œil par une symbolique

énigmatique. Ses corps texturés appellent le regard et rejoint, d'après moi, le mode opéré dans l'œuvre de Francis Bacon et analysé par Gilles Deleuze (1994), notamment par le postulat d'une œuvre ni tout à fait représentative ni tout à fait abstraite pour créer des « forces » et transmettre une certaine capacité d'identification. En suivant par la suite la réflexion de Benjamin Delmotte (2010) à propos de « l'esthétique de l'angoisse » qu'il a théorisée, j'ai pu déterminer que l'œuvre de De Bruyckere constitue une esthétique, non pas celle de la mort, mais de l'angoisse de mort. Le concept du *Memento mori* offre en effet une lecture signifiante auprès des corps bruyckériens qui exercent un étrange pouvoir de fascination. Sous cet angle, ses figures meurtries ne parleraient de rien d'autre que de la fragile humanité que le regardeur reconnaîtrait avec horreur comme ses semblables. Rien d'étonnant alors à ce que Umberto Eco voit dans la figure du corps une capacité d'identification puisqu'« en tant que cadre d'expériences physiologiques communes à tous, [le corps] est un excellent vecteur d'empathie » (2015, p. 189). Les figures dérangeantes de De Bruyckere confèrent alors ce que Delmotte (2010) identifie comme un état de *suspension* qui provoque le regardeur dans une contemplation malaisante. Enfin, j'ai rapproché l'expressivité de ses figures au saisissement brut des expressionnistes viennois (et d'Egon Schiele en particulier), qui examinent la psyché sous couvert de lignes recomposées et de tension nerveuse intense, le tout marqué par la transparence des teintes. Toutes les observations tirées de cette première partie ont déterminé la deuxième, davantage exploratrice et sinueuse.

Les chapitres suivants se sont vus attribuer un élément singulier et spécifique à explorer en lien avec l'hybridité chez Berlinde De Bruyckere. Deux angles d'approche principaux ont donc été retenus : l'hybridité comme figure victimaire d'une part et l'hybridité comme figure (de l')autre ensuite. Deux analyses se conjuguant de pair et orientant définitivement ma problématique autour d'un discours sur le corps.

Que figurent les corps suppliciés de De Bruyckere ? C'est une posture victimaire que semble prendre les figures de l'artiste belge. Je me suis donc engagée sur l'articulation de la souffrance dans son art. J'ai présenté quelques éléments de réflexion sur les rapports entre souffrance et distance, témoignage et appropriation, images mémorielles et compréhension du souffrir, qui ont donné un éclairage en amont, par-delà les figures hybrides de De Bruyckere. Aussi, j'ai remarqué, suivant une perspective philosophique d'abord, que la souffrance est irrémédiablement liée à une exigence morale, qui n'est autre que celle de *faire sens*; ce que l'analyse de Paul Ricœur (2003) confirme d'ailleurs puisque, selon lui, toute souffrance donne à penser. J'ai alors pu déterminer, suivant les réflexions d'Aristote prolongées par celles de Nietzsche, qu'il existe moralement une *bonne* et une *mauvaise* douleur, et que ce jugement de valeur est davantage lié à l'intensité de la douleur qu'à l'acte qui la génère. De Bruyckere porte un regard sur l'humain qui souffre et se réapproprie l'infigurablement sensible, dans une logique que j'ai comparée à celle de Dominique Blain. Avant tout, elle-même spectatrice de la souffrance éprouvée par l'autre, l'artiste belge rend compte de cette souffrance par l'entremise, suivant le raisonnement de Luc Boltanski (2007), du « topique esthétique », qui constitue l'un des principaux modes d'engagements moraux du spectateur dans la société d'aujourd'hui. Elle opère, dans son œuvre, une recontextuatlisation, qui se rapporte à l'action de choisir des éléments d'une réalité passée ou présente filtrée ou même d'un réel hypothétiquement à venir, lui permettant ainsi de dépasser la souffrance dans un face à face avec la mort. En ce sens, ce processus de décontextualisation de la mémoire en souffrance pour une réappropriation par le sublime[185] confirme en cela l'horreur plutôt que sa victime. Puisque ses œuvres confrontent le regardeur à une représentation symbolique distancée, une plaie anonyme qui ne lutte pour la

---

[185] Terme à comprendre dans le sens du sociologue Luc Boltanski qu'il définit dans son « topique esthétique ».

reconnaissance d'aucun tort individuel, et qui n'est pourtant pas moins déchirante. Ce principe rejoint la thèse de Catherine Perret (2014) qui envisage que la perception de la souffrance de l'autre doit passer par une forme de mémoire visuelle commune. Si bien que la souffrance suggérée (plutôt que crue) dans les figures de De Bruyckere ramène le regard à un *mimétisme émotionnel*. Autrement dit, le visuel fort transmet la douleur sans pour autant créer un partage de la souffrance. J'ai par la suite rapproché ses corps en proie à d'extrêmes souffrances à la fonction de l'objet reliquaire. Mais la vulnérabilité comme condition existentielle suppose aussi que l'humanité repense sa conception de l'éthique[186], et surtout l'image qu'elle a du sujet. Ses inspirations et influences ont montré combien Berlinde De Bruyckere est sensible à la condition humaine. L'impression qui s'impose alors est que son art est relié au monde qui s'étend au-delà de son univers personnel et immédiat pour toucher des souffrances à distance. J'ai également établi un parallèle entre l'irreprésentable qu'elle aspire à figurer et le vocabulaire visuel du sacré. Force est de constater que les appels aux religieux sont omniprésents, à peines voilés mais jamais littéraux. Aussi, leurs incursions sont multiples et variées pour une œuvre qui semble pourtant profane. L'iconographie de la Passion au bas Moyen Âge, par exemple, investit ses figures d'une lourde peine. Des solutions stylistiques du premier âge gothique sont aussi nettement aux prises avec la figure humaine. D'autres signes encore précipitent les corps bruyckériens dans une tradition chrétienne, comme la *pietà* ou encore le rapprochement avec la Crucifixion. Je me suis interrogée sur l'effet esthétique qu'apportent de tels réinvestissements. Les fondements de la modernité m'ont offert des éléments de réponse, de même que l'examen d'une esthétique de la chair comme motif de l'Incarnation. C'est alors que ses détournements de figures saintes ou divines ont été étudiés sur le postulat d'un retour à l'humain à partir d'une analyse

---

[186] Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si la prise en compte de la vulnérabilité donne lieu aujourd'hui à de nouvelles réflexions autour de l'éthique du « care ».

phénoménologique qui s'est appuyée notamment sur la définition de Maurice Merleau-Ponty (1964). De cette pensée du corps, incarné de mémoire phénoménologique (donc infigurable), l'artiste belge s'emploie à altérer la figure humaine.

Mais qu'entraine une telle altération (voire l'effacement) de la figure humaine ? Les corps singuliers et souffrants de De Bruyckere, jamais intacts, déformés ou transformés, exposent non seulement des traces de vulnérabilité mais pointent un potentiel en devenir. Avant des considérations deleuziennes, j'ai fait appel au propre de l'art post-humain [187] que j'ai lié par quelques caractéristiques à l'art de De Bruyckere. La figure humaine est transgressée, son enveloppe corporelle percée, sa chair mise à nu. Pourtant, une résistance corporelle persiste à l'effacement. Je l'ai rapprochée de la « métamorphose de la peau » dans le mythe de Marsyas, étudié par Stéphane Dumas (2014), comme l'intérieur transposé par ou comme l'extérieur; et j'ai examiné la finalité de l'écorchement comme la dépossession de soi et la révélation d'un Autre. C'est, de fait, la considération du sujet en objet qui aboutit au dépassement de la plasticité du corps, qui, dans une logique post-humaine, se révèle dans un processus de « transparence » (Lambert (dir.), 2012; Le Breton, 2013); la visibilité d'un corps qui ne semble ni tout à fait humain, ni tout à fait autre chose. La posture de l'entre-deux, conduisant aux frontières de l'humain, a alors remis en question la définition même du corps humain et celle du monstrueux pour des qualifications toute relatives qui fluctuent dans la société actuelle. Car la frontière entre le corps amélioré et le corps monstrueux est souvent infime et marquée par « la culture du corps » (Ardenne, 2001) qui souligne la grande difficulté d'être soi. Une

---

[187] Nom générique qui nomme le bio-art, l'art biotech ou encore l'art transgénique apparaissant comme le résultat d'un brouillage de frontières entre humain et machine, humain et animal, humain et autre, et que j'ai préféré employer dans cette étude dans une volonté de simplification.

des pratiques employées par l'artiste belge pour s'écarter, selon moi, d'une certaine *norme* figurative consiste alors à s'engager sur la piste de la métamorphose. À bien des égards même, ses figures conduisent souvent à l'expression de l'inachevé, à l'instar du « non finito » que décrit Chastel notamment chez Léonard de Vinci (2010, p. 13); le plus souvent, celles-ci semblent être en cours de métamorphose plutôt qu'en mutation complète. Ce passage d'un corps nouveau a permis alors de réaffirmer la force d'expression et d'incarnation de l'hybridité morphologique. Du point de vue de Jacques Lacan, la métamorphose peut être définie comme un véritable rempart contre une douleur envahissante (Dorfman, 2007), ce qui a amené à lier plus encore la figure victimaire analysée dans le deuxième chapitre à sa représentation métamorphique. Xavier Darcos va plus loin en l'assignant « d'un choix de vie face à la mort » (2009, p. 342). Désir de soulagement ou de survie, l'image de la métamorphose vient étayer une réflexion morale. Quant à l'étude de son vocabulaire visuel, elle a dénoté l'influence de nombreuses traditions mythologiques, dans lesquelles la nature fait notamment l'objet d'une vénération particulière. J'ai alors traité de la question du sujet orientée tantôt vers l'inhumain, l'animal, la déshumanisation, tantôt vers une nouvelle péripétie et représentation de l'humain. Cette figure singulière et hybride s'est avérée significative dans un sens freudien et participe, selon Casanova-Robin (2009), à la réactualisation contemporaine des mythes qui lie la figure de l'hybride contemporain à la question de l'identité. L'hybridité s'est envisagée également sous l'angle de « la condition nucléaire » analysée par Delfour (2014). Une brève étude littéraire sur le récit de Wolf (1989) a alors montré, de façon fortuite, des stratégies similaires entre un imaginaire de la radioactivé et la figure monstrueuse chez l'artiste belge. Aussi, malgré (ou grâce à ?) l'apparente déshumanisation, De Bruyckere semble produire une pensée sur la question de l'humain. C'est alors une corporéité dans l'idée d'une nouvelle phase de la condition humaine d'un point de vue éthique et dans le domaine artistique qui a conclu ce dernier chapitre.

Finalement, que voir dans tous ces réflexions ? Le fait d'un cheminement sur la prise en compte de l'hybridité au carrefour de deux axes complémentaires (de signification et de transformation). Aussi, au-delà de toutes ces considérations, l'un des points importants de ma réflexion que je souhaite souligner à présent est la liaison dynamique entre l'expression d'une souffrance à distance et l'altération de la figure humaine jusqu'à son effacement. L'étude de ces concepts, bien que distincts en deux chapitres, m'a permis de démêler les interactions permanentes qui les nourrissent. Il se dessine alors, entre ses contradictions, un effet esthétique double. Je vois dans son travail plastique un équilibre dans ses choix visuels et symboliques qui, par leur interaction dans l'œuvre, développe la figuration de la souffrance en osant la défiguration. Rien d'étonnant à ce que la figure bruyckérenne soit une figure transgressive, riche en péripéties esthétiques. Bien sûr, l'hybridité au centre de son art, en perpétuel métamorphose, ne se laisse pas réduire à un projet esthétique intégralement clair et identifiable. J'ai voulu en cela porter un regard sur le corps tel que l'artiste belge s'en saisit et plusieurs fois, de deux points de vue différents, pour suivre une trame réflexive et en identifier les principaux enjeux, pour en scruter aussi certains détails et me perdre dans le jeu des renvois infinis que ses figures hybrides proposent.

Certes, au sein de ce mémoire figurent bien évidemment des lacunes, faute de place ou de temps. Quelques études sur l'image médiévale, notamment sur les représentations de personnages ovidiens métamorphosés dont des préceptes moraux en exposaient une signification chrétienne[188], ainsi que l'analyse plus approfondie des mécanismes de l'abjection selon Julia Kristeva[189] auraient pu compléter ce mémoire.

---

[188] Je pense par exemple à l'*Ovide moralisé* (*Ovidius moralizatus*) écrit vers 1330-1350 par le moine bénédictin Pierre Bersuire (v. 1290-1362).

[189] KRISTEVA Julia. (1980). *Pouvoirs de l'horreur : Essai sur l'abjection.* Paris : Seuil.

L'acte métamorphique pouvait également s'envisager sous le couvert philosophique de « L'Un[190] » du néoplatonisme chrétien par lequel De Bruyckere nomme d'ailleurs quelques corps en fusion, ou encore celui-ci pouvait se lire sur le modèle de Rosi Braidotti[191] et de « la pensée nomade » avec laquelle les fragments d'identité et les fusions métissée des corps mutants signaleraient une métamorphose de soi. J'ai aussi évité la question du politique. De Bruyckere révèle une œuvre étroitement liée à la société et semble chercher à susciter un débat plus profond que le sensationnalisme de ces installations. On peut alors se demander si son art peut avoir un effet, une quelconque incidence sur la société, dans la mesure où le public qui s'y intéresse a de fortes chances d'être un public averti, et donc déjà sensibilisé aux questions politiques et sociales. Mais mon étude ne prétend pas être exhaustive concernant la question du corps, de l'identité et ses limites en rapport aux figures hybrides de l'artiste belge. Ses œuvres sont d'une richesse qui, de toute manière, décourage l'exhaustivité. Alors ce mémoire est ce qu'il est. Un mémoire sous forme d'essai, qui je l'espère, dessine des pistes de cheminement intéressantes aux lectrices et lecteurs; une épreuve, difficile pour moi, bien consciente de mes limites tout au long du processus de rédaction. Au terme de cette étude, j'ai le sentiment d'avoir dû faire converger des chemins multiples, tout en accomplissant des choix pour ne garder que la *substantielle moelle* d'un vaste et complexe sujet. Mais c'est précisément une étude cernée et délimitée qui était exigée et qui fait, je l'espère, l'intérêt de ce travail, que j'ai conçu comme autant de mises en bouche ouvrant les appétits.

---

[190] PINSART Marie-Geneviève. (2012-2013). *Histoire de la philosophie : Fascicule 3 Partie Renaissance et Temps Modernes, TRAN-B-100.* Université Libre de Bruxelles, Département philosophie et lettres.

[191] BRAIDOTTI Rosi. (2002). *Metamorphoses. Towards a Materialist Theory of Becoming.* Cambridge : Polity Press.

ANNEXE A

VRAGEN / QUESTIONS

[Traduction libre en français à la suite de cet extrait]

[...] Ik vraag u om toestemming om een paar vragen te beantwoorden en te accepteren dat uw woorden voluit in het Frans worden vertaald en voor analyse doeleinden in mijn studie gebruikt worden.

Natuurlijk, zullen uw persoonlijke gegevens niet onthuld worden tijdens de verspreiding van mijn scriptie en ik ben blij u een kopie ervan te sturen, zodra deze voltooid is.

Uw toespraak wordt beschouwd als een verrijkende ondersteuning in de exploratieve analyse die ik wens te onderzoeken.

Voel vrij om deel te nemen of niet op mijn verzoek.

Mijn vragen :

1. Wat betekent voor u een artiest te zijn ? Wat is uw benadering tegenover de scheppende daad?

2. Wat motiveert uw werk of wat brengt het voortdurend op gang ?

3. Kunt u de betekenisvolle stappen vanaf de geboorte van het eerste idee en zijn spontane evolutie gedurende het creatieve proces?

4. Volgens u welke zijn uw eerste "werken van vakmanschap"?

5. Uw werk op materie met kleuren van een gescheurd of opgezwollen vlees wordt sinds jaren in uw beeldhouwwerk vertegenwoordigd (met name Lingam II, 2012, met zijn realiste hechtingen; en het ander werk "Inside me" dat de ingewanden van een dier op een barbaarse manier zowel als een poëtische manier voorstelt – om de formulering van zijn tentoonstelling in I Belgi. Barbari e Poeti in 2015-2016 terug te nemen), maar ook in de tekeningen en aquarellen die u op een vroeger stadium maakt. Kunt u me erover meer vertellen?

6. Het ziet ernaar uit dat uw artistieke praktijk altijd een religieuze dimensie heeft ofwel door de formele woordenschat (Schmerzensmann, I, II, III, 2006; Pièta, 2008; Kreupelhout/Cripplewood, 2012-2013; Met There Huid I, 2014; enz. ofwel door de sfeer van de plaats van de tentoonstelling (Campo Santo te Gent in 1988, Het Sint-Agnesbegijnhof van Sint-Truiden, te Sint-Truiden in 2007). Kunt u me meer vertellen over de spirituele tradities die voor u belangrijk zijn?

7. Men kan trouwens over uw werk spreken als een doloristische kunst. Sommige artiesten uit de tweede helft van XX eeuw, als Robert Smithson bijvoorbeeld, zagen de christelijke onderwerpen (Kruisweg, lijdensverhaal, enz.) als een middel om een heilig karakter aan het menselijke leed te behouden. Is dat ook uw geval?

8. Veel beelden verlevendigen uw werken, met historistische documenten (krantenknipsels, mémoires) maar ook met heel verschillende werken zoals die van Lucas Cranach, Caravaggio, Camille Claudel of nog van Philippe Vandenberg. Over de figuur van Francis Bacon, hoe zou u beschrijven de invloed en de detachering van zijn werk, vooral wat de menselijke figuur en zijn introspectie betreft ?

9. Wat is uw houding tegenover het post-humanisme? In welke mate heeft het gevolgen op uw artistieke creatie gehad?

10. In zijn werk "Etonnement. Berlinde Debruyckere" (2017) Benjamin Delmotte overweegt een dialoog tussen uw werk en de filosofie, en meer bepaald in een fenomenologisch perspectief. Hoe zou u uw eigen fenomenologie karakteriseren, hoe ziet u deze discipline? Hebt u er iets toegebracht?

11. Hoe zou u de kritische en de sociale aspecten aanwezig in uw kunst beschrijven? Bent u in het idee van een kritische bevraging van de "kijkende" als subject in de wereld, in het museum, tegenover zijn buur en om zijn daden als burger te veranderen?

12. Wat is het meesterwerk dat u nog niet hebt gemaakt?

[...] Je vous demande de bien vouloir consentir à répondre à quelques questions et d'accepter que vos propos soient retranscrits intégralement, traduit en français et utilisés à des fins d'analyse dans mon étude. Bien entendu, vos coordonnées personnelles ne seront pas dévoilées lors de la diffusion du mémoire et je me ferai un plaisir de vous faire parvenir un exemplaire de celui-ci dès son achèvement.

L'angle de votre discours est envisagé comme un appui enrichissant dans l'analyse exploratoire que je me propose d'investiguer. Sentez-vous libre de participer ou de répondre par la négative à ma demande.

Voici mes questions :

1. Que signifie être artiste pour vous ? Quelle approche avez-vous de l'acte de création ?

2. Qu'est-ce qui motive votre travail ou le relance constamment ?

3. Pourriez-vous me décrire les étapes signifiantes de la naissance de l'idée première et de son évolution spontanée qui s'imposent dans le processus de création ?

4. Quelles œuvres estimez-vous être vos premières œuvres de « maturité » ?

5. Le travail sur la matière aux couleurs d'une chair tuméfiée ou déchirée est présent dans votre œuvre sculptée depuis de nombreuses années (avec notamment *Lingam II*, 2012, et ses sutures réalistes; et cette autre œuvre *Inside me*, 2008-2010 qui présente les entrailles de l'animal de manière à la fois « barbare » et « poétique » – pour reprendre les termes de son exposition

à *I Belgi. Barbari e Poeti* en 2015-2016), de même que dans les dessins et les aquarelles que vous réalisez en amont. Pouvez-vous m'en dire plus ?

6. Il semble que votre pratique artistique ait toujours eu une dimension religieuse que ce soient par le vocabulaire formel (*Schmerzensmann, I, II, III*, 2006; *Pièta*, 2008; *Kreupelhout/Cripplewood*, 2012-2013; *Met There Huid I*, 2014; etc.) ou le climat du lieu d'exposition (Campo Santo à Gand en 1998; Sainte-Anne du béguinage de Saint-Trond à Saint-Trond en 2007). Pourriez-vous me parler un peu plus des traditions spirituelles qui comptent pour vous ?

7. On peut également parler de votre travail comme d'un art doloriste. Certains artistes de la seconde moitié du XX^{e} siècle, comme Robert Smithson par exemple, voyaient dans les sujets chrétiens (Chemin de croix, Passion, etc.) un moyen de conserver un caractère sacré à la souffrance humaine. Est-ce votre cas également ?

8. Beaucoup d'images nourrissent vos œuvres, tant par des documents historiques (coupures de presse, mémoire) que par des œuvres très variées comme celle de Lucas Cranach, du Caravage, de Camille Claudel ou encore de Philippe Vandenberg, etc. Concernant la figure de Francis Bacon, comment pouvez-vous décrire votre influence et à la fois votre détachement de son travail, et ce, par rapport à la figure humaine et son introspection ?

9. Quelle est votre attitude envers le post-humain ? Et dans quelle mesure cela a-t-il eu des conséquences sur votre création artistique ?

10. Dans son ouvrage « Étonnement. Berlinde De Bruyckere » (2017), Benjamin Delmotte envisage un dialogue entre votre art et la philosophie, et particulièrement dans une perspective phénoménologique. Pourriez-vous

caractériser votre phénoménologie à vous, comment voyez-vous cette discipline ? Y avez-vous ajouté quelque chose selon vous ?

11. Comment qualifieriez-vous les dimensions dénonciatrice et sociale en place dans votre art ? Êtes-vous dans l'idée d'un questionnement critique du regardeur comme sujet dans le monde, dans le musée, par rapport à son voisin et ce pour qu'il change ses actions en tant que citoyen ?

12. Quel est le chef d'œuvre que vous n'avez pas encore fait ?

ANNEXE B

NOUVELLE

La vieille femme et les chats

J.M. Coetzee

Il éprouve des difficultés à admettre que, pour avoir une conversation banale quoique nécessaire avec sa mère, il doive parcourir tout le chemin qui mène jusqu'au lieu où elle réside, dans ce village ensablé sur le plateau castillan, où l'on a froid tout le temps, où l'on reçoit pour dîner une assiette de fayots et d'épinards, et où, en plus, on ne peut pas dire de mal de ces chats à moitié sauvages qui s'égaillent dans tous les sens dès qu'on entre dans la pièce. Pourquoi, au soir de son existence, ne peut-elle pas s'installer dans quelque endroit civilisé? C'était compliqué d'arriver ici, ce sera compliqué de repartir; même être ici avec elle est plus compliqué qu'il n'est nécessaire. Pourquoi tout ce que sa mère touche doit-il devenir si compliqué?

Les chats sont partout, il y en a tellement qu'ils semblent se diviser et se multiplier sous ses yeux comme des amibes. Il y a aussi l'homme inexpliqué en bas dans la cuisine, assis en silence et penché sur son propre bol de flageolets. Que fait cet étranger dans la maison de sa mère?

Il n'aime pas les *fayots*, ils vont lui donner des vents. Suivre le régime alimentaire de la paysannerie espagnole du XIXe siècle simplement parce qu'on est en Espagne lui semble une pédanterie.

Les chats, qui n'ont pas encore été nourris et ne voudront certainement pas des flageolets, sont tout autour des pieds de sa mère, se contorsionnant et se lissant les poils en essayant d'attirer son attention. S'il était chez lui, il les chasserait tous. Mais bien sûr il n'est pas chez lui, il n'est qu'un invité, il doit se comporter poliment, même envers les chats.

«C'est un sacré petit vaurien, fait-il remarquer, en montrant un du doigt; celui-là, là-bas, avec la marque blanche sur le visage.»

«À strictement parler, dit sa mère, les chats n'ont pas de visage.»

Les chats n'ont pas de visage. Sent-il à nouveau rendu ridicule?

«Je veux dire celui avec la tache blanche autour de l'œil», se reprend-il.

«Les oiseaux n'ont pas de visage, dit sa mère. Les poissons n'ont pas de visage. Pourquoi les chats en auraient-ils? Les seules créatures qui ont à proprement parler un visage sont les êtres humains. Notre visage est ce qui prouve notre humanité.»

Bien sûr. Il voit maintenant. Il a commis un lapsus. Les êtres humains ont des pieds, les animaux des pattes; les êtres humains ont un nez, les animaux un museau. Mais si seuls les êtres humains ont un visage, alors avec quoi, à travers quoi, les animaux se présentent-ils au monde? Des *traits antérieurs*?

Un terme comme celui-là recouvrirait-il la soif d'exactitude de sa mère?

«Un chat a une mine, une mine physique, mais pas un visage, dit sa mère. Même nous ne naissons pas avec un visage. Un visage doit être extrait patiemment de nous, tout comme le feu est doucement extrait du charbon. J'ai extrait patiemment un visage de toi, de tes profondeurs. Je me rappelle m'être penchée sur toi et avoir souffié sur toi, jour après jour, jusqu'à ce qu'enfin toi, l'être que j'appelais *toi mon enfant*, commence à émerger. C'était comme faire surgir une âme.»

Elle se tait.

Le chaton à l'étoile blanche dispute un brin de laine avec un chaton plus âgé.

«Avec ou sans visage, dit-il, j'aime l'entrain de celui-là. Les chatons sont pleins de promesses. C'est dommage qu'ils soient si rarement à la hauteur.»

Sa mère fronce les sourcils. «Que veux-tu dire par *être à la hauteur*, John?»

«Je veux dire qu'ils semblent promettre de devenir des individus en grandissant, des chats bien particuliers, chacun avec un caractère particulier et un regard particulier sur le monde. Mais, au final, les chatons se transforment juste en chats, des chats interchangeables, génériques, des représentants de leur espèce. Des siècles de cohabitation avec nous ne semblent pas les avoir aidés. Ils ne s'individualisent pas. Ils ne développent pas de caractère propre. Tout au plus affichent-ils des types de caractère: le paresseux, l'irascible, etc.»

«Les animaux n'ont pas de caractère, exactement de la même façon qu'ils n'ont pas de visage, dit sa mère. Tu es déçu parce que tes attentes sont trop grandes.»

Bien que sa mère soit en train de contredire tout ce qu'il dit, il n'a pas le sentiment qu'elle soit hostile. Elle continue d'être sa mère, c'est-à-dire la femme qui l'a porté puis a veillé affectueusement mais distraitement sur lui et l'a protégé jusqu'à ce qu'il trouve sa propre voie dans le monde, et qui l'a ensuite oublié, plus ou moins.

«Mais si les chats ne sont pas des individus, mère, s'ils ne sont pas capables d'être des individus, s'ils sont simplement une incarnation après l'autre du chat platonicien, pourquoi en garder autant? Pourquoi ne pas en garder simplement un?»

Sa mère ignore la question. «Un chat a une âme mais pas de caractère, dit-elle. Si tu saisis la distinction.»

«Tu ferais mieux d'expliquer, dit-il. Lentement et simplement, pour l'ignare que je suis.»

Sa mère lui décoche un sourire carrément tendre. « Les animaux n'ont pas de visage, à proprement parler, parce qu'ils n'ont pas autour des yeux et de la bouche la musculature fine que nous, êtres humains, avons la chance de posséder, afin que notre âme puisse se manifester. Donc, leur âme reste invisible. »

« Des âmes invisibles, déclare-t-il songeur. Invisibles pour qui, mère ? Invisibles pour nous ? Invisibles pour eux ? Invisibles pour Dieu ? »

« Pour ce qui est de Dieu, je ne sais pas, dit-elle. Si Dieu voit tout, alors toute chose doit être visible à ses yeux. Mais invisibles pour toi et moi certainement. Invisibles, à strictement parler, pour les autres chats aussi : inaccessibles à la vision. Les chats utilisent d'autres moyens pour s'appréhender mutuellement. »

Est-ce pour entendre cela qu'il a parcouru tous ces kilomètres : des absurdités mystiques à propos de l'âme des chats ? Et l'homme dans la cuisine ? Quand sa mère va-t-elle lui expliquer qui il est ? (Cette petite maison n'est pas faite pour l'intimité, il entend l'homme dans la cuisine renifler doucement, comme un cochon, en mangeant.)

« S'appréhender mutuellement, dit-il : qu'est-ce que ça veut dire au juste – se flairer les parties intimes, ou quelque chose de plus élevé ? Et – devenant tout à coup plus téméraire – qui est l'homme en bas ? Il travaille pour toi ? »

« L'homme dans la cuisine s'appelle Pablo, répond sa mère. Je m'occupe de lui. Je le protège. Pablo est né dans ce village et il a vécu ici toute sa vie. Il est timide, il n'est pas à l'aise avec les étrangers, c'est pour ça que je ne t'ai pas présenté. Pablo a traversé une période difficile il y a quelque temps, parce qu'il faisait de l'exhibitionnisme, comme ils disent. Il se dénudait simplement et sans provocation. Pas devant moi – passé un certain âge, les hommes ne se dénudent plus devant vous – mais devant de jeunes femmes, et des enfants aussi.

« Les services sociaux ont voulu emmener Pablo et l'enfermer dans ce qu'ils appellent un asile. Sa famille, c'est-à-dire sa mère et sa sœur célibataire, ne s'y est pas opposée, il leur avait déjà causé suffisamment d'ennuis. C'est alors que je suis intervenue. J'ai promis aux gens des services sociaux que je m'occuperais de lui s'ils lui permettaient de rester. J'ai promis de garder un œil sur lui, de veiller à ce qu'il ne se conduise pas mal. C'est ce que j'ai fait et continue de faire. Voilà qui est l'homme dans la cuisine. »

« C'est donc pour cette raison que tu refuses de voyager. Parce que tu dois rester ici pour surveiller l'exhibitionniste du village. »

« Je garde un œil sur Pablo et je garde un œil sur les chats. Les chats aussi ont un rapport malaisé avec le village. Quelques générations plus tôt, c'étaient de simples chats domestiques. Puis, les habitants de villages comme celui-ci ont commencé à partir s'installer en ville, vendant leur bétail, laissant leurs chats domestiques se débrouiller tout seuls. Les chats sont bien sûr redevenus sauvages. Ils sont retournés à la nature. Quel autre choix avaient-ils ? Mais les villageois qui sont restés n'aiment pas les chats sauvages. Ils les abattent d'un coup de fusil quand ils peuvent, ou ils les prennent au piège et les noient. »

« Ceux qui les avaient domestiqués les ont abandonnés, ils ont donc réoccupé leur âme sauvage », lance-t-il.

La remarque se veut ironique, mais sa mère ne voit pas l'humour. « L'âme n'a pas de qualités, elle n'est pas sauvage ou docile ou quoi que ce soit d'autre, dit-elle. Si l'âme avait des qualités, elle ne serait pas une âme. »

« Mais tu l'as appelée une âme invisible, objecte-t-il. L'invisibilité n'est-elle pas une qualité ? »

« Il n'y a pas d'objets de perception invisibles, répond-elle. L'invisibilité n'est pas une qualité de l'objet. C'est une qualité, une aptitude, une incapacité de l'observateur. Je qualifie l'âme d'invisible si je ne peux pas la voir. Cela dit quelque chose à propos de moi, mais rien à propos de l'âme. »

Il secoue la tête. « Cela t'avance à quoi, mère, dit-il, de rester seule ici, dans ce village perdu dans les montagnes d'un pays étranger, à disserter sur les sujets et les objets, tandis que des chats sauvages pleins de puces et de Dieu sait quels autres parasites rôdent en se cachant sous les meubles ? Est-ce réellement la vie que tu veux ? »

« Je me prépare pour le prochain déménagement, répond-elle. Le dernier. » Elle le regarde dans les yeux ; elle est calme ; elle semble être totalement sérieuse. « Je m'habitue à vivre en compagnie d'êtres dont le mode d'existence est différent du mien, plus différent du mien que ce que mon intellect humain sera jamais capable de saisir. Est-ce que tu comprends ? »

Est-ce qu'il comprend ? Oui. Non. Il est venu ici pour parler de la mort, la perspective de la mort, la mort de sa mère et comment la préparer, mais pas de sa vie après la mort.

« Non, dit-il, je ne comprends pas, pas vraiment. » Il plonge un doigt dans la soupe de flageolets et tend la main. Le chaton à l'étoile blanche s'arrête de jouer, flaire prudemment le doigt, le lèche. Il regarde le chaton dans les yeux, et l'espace d'un instant le chaton lui rend son regard. Derrière l'œil, derrière la fente noire de la pupille, derrière et au-delà, que voit-il ? Y a-t-il un éclair passager, une lueur se réverbérant depuis l'âme invisible qui se cache là ? Il ne peut pas en être sûr. Si éclair il y a eu, c'était plus que probablement son propre reflet dans la pupille.

Le chaton bondit avec légèreté hors du canapé et, la queue dressée, s'éloigne nonchalamment.

« Et ? », dit sa mère. Elle affiche un léger sourire peut-être un peu moqueur.

Il secoue la tête, s'essuie le doigt sur sa serviette. « Non, dit-il, je ne vois pas. »

Il dort dans la petite pièce donnant sur la rue. La pièce est tellement froide qu'il se résout difficilement à se déshabiller. Il s'endort roulé en boule sous les draps froids. Au milieu de la nuit, il se réveille, gelé. Il tend la main vers le petit radiateur qu'il a laissé branché à côté du lit. Il est froid. Il pousse sur l'interrupteur de la lampe de chevet, mais elle ne s'allume pas.

Il sort du lit, tâtonne dans l'obscurité pour ouvrir sa valise, enfile des chaussettes, un pantalon, une parka. Il s'enveloppe la tête dans une écharpe. Puis il se remet au lit en claquant des dents et dort par à-coups jusqu'à l'aube.

Sa mère le trouve dans le salon, blotti près des cendres du feu de la veille.

« L'électricité est coupée », dit-il d'un ton accusateur.

Elle acquiesce. « As-tu allumé le radiateur dans ta chambre pendant la nuit ? », demande-t-elle.

« J'ai laissé le radiateur branché parce que j'avais froid, répond-il. Je ne suis pas habitué à ce mode de vie primitif, mère. Je viens de la civilisation, et dans le monde civilisé, nous rejetons l'idée que la vie soit nécessairement une vallée de souffrance. »

« Que la vie soit ou non une vallée de souffrance, déclare sa mère, le fait est que, dans cette maison, si tu fais fonctionner un radiateur entre une et quatre heures du matin, alors que l'eau chauffe pour le bain, tu provoques une coupure d'électricité. » Elle s'interrompt, le considère posément. « Ne fais pas l'enfant, John, dit-elle. Ne me déçois pas. Il ne nous reste plus beaucoup de jours à passer ensemble, toi et moi. Laisse-moi voir le meilleur de toi-même, pas le pire. »

Si sa femme lui avait dit ce genre de choses, il y aurait eu une dispute – une dispute, et une atmosphère pesante qui aurait peut-être duré plusieurs jours. Mais, venant de sa mère, il est apparemment prêt à accepter une certaine dose de réprimandes. Sa mère peut le critiquer et il s'inclinera, dans certaines limites, même si la critique est injuste (comment était-il censé savoir à propos du chauffe-eau ?). Pourquoi, en présence de sa mère, redevient-il un gamin de neuf ans, comme si les décennies qui ont passé n'étaient qu'un rêve ? Assis devant le feu éteint, il lève le visage vers elle. *Lis en moi*, lui dit-il, bien qu'il ne prononce aucun mot. *C'est toi qui prétends que l'âme s'exprime dans le visage, alors lis ce qu'il y a dans mon âme et dis-moi ce que j'ai besoin de savoir !*

« Mon pauvre chéri, dit sa mère en lui passant une main dans les cheveux. Nous allons devoir t'endurcir. Si tout le monde était comme toi, nous n'aurions jamais survécu à l'Âge de glace. »

« Combien de chats nourris-tu ? », demande-t-il à sa mère.

« Cela dépend de la période de l'année, répond-elle. Pour le moment, ils sont une douzaine d'habitués, auxquels il faut ajouter quelques visiteurs occasionnels. En été, leur nombre diminue. »

« Mais à coup sûr, puisque tu les nourris, ils se multiplient. »

« Ils se multiplient, en convient-elle. Telle est la nature des organismes en bonne santé. »

« Ils se multiplient selon une progression géométrique », dit-il.

« Ils se multiplient selon une progression géométrique. D'autre part, la nature réclame son dû. »

« Il n'empêche que je comprends pourquoi tes voisins villageois sont perturbés. Une étrangère s'installe dans leur village et commence à nourrir les chats retournés à l'état sauvage, et il ne faut pas longtemps pour qu'il y ait une pléthore de chats. N'y a-t-il pas un certain équilibre que tu bouleverses ainsi ? Et qu'en est-il des chevaux qui doivent finir en nourriture pour chats afin que tu puisses nourrir tes chats ? As-tu seulement une pensée pour les chevaux ? »

« Que veux-tu que je fasse, John ? », dit sa mère. « Veux-tu que je laisse les chats crever de faim ? Veux-tu que je n'en nourrisse que quelques-uns triés sur le volet ? Veux-tu que je leur donne du tofu au lieu de leur donner de la viande ? Qu'es-tu en train de dire ? »

« Tu pourrais commencer par les faire stériliser, répond-il. Si tu les faisais capturer et stériliser, tous autant qu'ils sont, à tes frais, alors tes voisins au village te remercieraient peut-être au lieu de te maudire tout bas. La dernière génération de chats,

elle des chats stérilisés, pourrait vivre sa vie tranquillement, point final.»

«Une situation win-win, en fait.» Le ton de sa mère est tranchant.

«Oui, si tu veux présenter ça comme ça.»

«Une situation win-win dans laquelle j'apparais comme un brillant exemple de la façon dont le problème des chats errants peut être traité de manière rationnelle et responsable, et avec humanité malgré tout.»

Il garde le silence.

«Je ne veux pas être un exemple, John.» Dans la voix de sa mère, il reconnaît l'amorce de cette tension dure et insistante qu'en son for intérieur il juge obsessionnelle. «Laisse aux autres le soin d'être des exemples. Moi je vais là où mon âme me dit d'aller. Je l'ai toujours fait. Si tu ne comprends pas ça à propos de moi, alors tu ne comprends rien.»

«Dès que le mot *âme* est employé, en général je cesse de comprendre, dit-il. Je m'en excuse. Une conséquence de mon éducation trop rationnelle.»

Il ne partage pas l'obsession de sa mère pour les animaux. Obligé de choisir entre les intérêts des êtres humains et ceux des animaux, il prendra sans hésitation le parti des êtres humains, sa propre espèce. Bienveillante, mais distante: voilà comment il décrirait son attitude envers les animaux. Distante parce que, tout bien considéré, il y a une grande distance qui sépare l'humain du reste.

S'il ne tenait qu'à lui de résoudre le problème de ce village et de sa pléthore de chats, si sa mère n'était aucunement concernée – si sa mère était décédée, par exemple –, il dirait *Tuez-les tous*, il dirait *Exterminez ces bêtes*. Chats errants, chiens errants: le monde n'a que faire d'eux. Mais comme sa mère est concernée, il ne dit rien.

«Veux-tu que je te raconte, dit-elle, toute l'histoire des chats – de moi et des chats?»

«Raconte-moi.»

«L'une des premières choses que j'ai remarquées quand je suis arrivée à San Juan était que les chats du coin s'éclipsaient dès qu'ils sentaient un être humain approcher. Et pour cause: les êtres humains s'étaient avérés être leurs impitoyables ennemis. J'ai trouvé ça dommage. Je ne voulais être l'ennemie de personne. Mais que pouvais-je faire? Donc je n'ai rien fait.

«Puis, un jour, au cours d'une promenade, j'ai repéré un chat dans un caniveau. C'était une femelle, et elle était sur le point de mettre bas. Comme elle ne pouvait pas s'enfuir, elle m'a lancé un regard furieux et s'est mise à gronder. Une pauvre créature à moitié morte de faim, mettant ses enfants au monde dans un endroit crasseux et humide, et pourtant prête à donner sa vie pour les défendre. *Moi aussi je suis une mère*, avais-je envie de lui dire. Mais bien sûr elle n'allait pas comprendre. Ne voudrait pas comprendre.

«C'est à ce moment-là que j'ai pris ma décision. Elle est venue en un éclair. Je n'ai pas dû faire de calcul, soupeser le pour et le contre. J'ai décidé qu'en matière de chats, j'allais tourner le dos à ma propre tribu – la tribu des chasseurs – et me ranger du côté de la tribu des proies. Quel que soit le prix à payer.»

Elle a encore des choses à dire, mais il l'interrompt, l'occasion est trop belle. «Un jour faste pour les chats du village, mais un mauvais jour pour leurs victimes, observe-t-il. Les chats aussi sont des chasseurs. Ils traquent leurs proies – oiseaux, souris, lapins – et les mangent vivantes. Comment as-tu résolu ce problème moral?»

Elle ignore la question. «Les problèmes ne m'intéressent pas, John, dit-elle, ni les problèmes ni les solutions aux problèmes. Je déteste la mentalité qui consiste à voir la vie comme une succession de problèmes soumis à notre intellect afin d'être résolus. Un chat n'est pas une série de questions. Cette chatte dans le caniveau m'a lancé un appel, et j'y ai répondu. J'y ai répondu sans me poser de questions, sans me référer à un calcul moral.»

«Ton visage a croisé celui de cette mère chatte et tu n'as pas pu rejeter son appel.»

Elle le considère d'un air interrogateur. «Pourquoi dis-tu ça?»

«Parce qu'il se fait qu'hier, tu m'as dit que les chats n'avaient pas de visage. Et je me souviens qu'à l'époque où j'étais encore enfant, tu me faisais la leçon à propos du regard de l'autre, de l'appel que nous n'osons pas rejeter lorsque nous croisons le visage de l'autre – à moins de renier notre propre humanité. Un appel qui est plus ancien et plus primordial que l'éthique – c'est comme ça que tu le qualifiais.

«Le problème, disais-tu, était que ces mêmes gens qui parlaient de la façon dont nous sommes interpellés par l'autre ne voulaient pas parler d'être interpellés par des animaux. Ils refusaient d'admettre que, dans les yeux de la bête souffrante, nous puissions rencontrer un appel qui, lui aussi, ne peut être nié qu'à un prix très lourd.

«Mais – c'est la question que je me pose aujourd'hui – que renions-nous exactement, selon toi, lorsque nous rejetons l'appel de la bête souffrante? Renions-nous notre animalité commune? Quel genre de statut éthique cela a-t-il: une animalité

abstraite? Et quel est exactement l'appel qui est lancé par les yeux de l'animal, des yeux qui, d'après toi, sont dénués de la musculature fine nécessaire à l'expression de l'âme? Si l'œil animal est simplement un instrument optique inexpressif, alors ce que tu prétends voir dans l'œil animal n'est peut-être en réalité que ce que tu souhaites y voir. Les animaux n'ont pas d'yeux à proprement parler, ils n'ont pas de lèvres, pas de visage – je suis prêt à reconnaître tout cela. Mais s'ils n'ont pas de visage, comment nous, êtres dotés d'un visage, nous reconnaissons-nous en eux?»

«Je n'ai jamais dit que la chatte dans le caniveau avait un visage, John. J'ai dit qu'elle a vu en moi un ennemi et qu'elle a grondé dans ma direction. Un ennemi ancestral. Une espèce ennemie. Ce qui m'est arrivé à ce moment-là n'avait rien à voir avec un échange de regards, mais bien avec la maternité. Je ne veux pas vivre dans un monde où un homme portant des bottines profitera du fait que vous êtes en travail, incapable de vous défendre, incapable de fuir, pour vous tuer à coups de pied. Tout comme je ne veux pas d'un monde où mes enfants ou les enfants de n'importe quelle autre mère sont arrachés à celle-ci et noyés parce que quelqu'un a décidé qu'ils étaient trop nombreux.

«Il ne peut jamais y avoir trop d'enfants, John. En fait, je t'avoue que j'aurais aimé avoir plus d'enfants. Ceci n'a rien de personnel, mais j'ai commis une terrible erreur quand je me suis limitée à juste vous deux, toi et Helen – deux enfants, un beau nombre précis et rationnel, qui est censé prouver au monde que les parents ne sont pas égoïstes, ne revendiquent pas davantage que leur part équitable de l'avenir. Maintenant qu'il est trop tard, je voudrais avoir eu beaucoup d'enfants. J'aimerais voir à nouveau des enfants courir dans les rues (as-tu remarqué combien un village comme celui-ci est mort sans enfants?) – des enfants et des chatons et des chiots et d'autres petites créatures, des tas, des tas et des tas.

«Aux confins de l'être – c'est comme ça que je l'imagine –, il y a toutes ces petites âmes, âmes de chats, âmes de souris, âmes d'oiseaux, âmes d'enfants encore à naître, serrées les unes contre les autres, implorant qu'on les laisse entrer, implorant d'être incarnées. Et je veux les laisser entrer, toutes autant qu'elles sont, ne serait-ce que pour un jour ou deux, ne serait-ce que pour qu'elles aient un bref aperçu de ce monde magnifique qui est le nôtre. Car qui suis-je pour leur refuser l'occasion de s'incarner?»

«C'est une belle image», dit-il.

«Oui, c'est effectivement une belle image. Que veux-tu dire d'autre?»

«C'est une belle image mais qui va les nourrir tous?»

«Dieu les nourrira.»

«Dieu n'existe pas, mère. Tu le sais.»

«Non, Dieu n'existe pas. Mais au moins, dans le monde que j'appelle de mes prières, chaque âme aura une chance. Il n'y aura plus d'êtres encore à naître attendant de l'autre côté de la barrière, pleurant pour qu'on les laisse entrer. Chaque âme pourra à son tour goûter à la vie, qui est sans conteste la douceur suprême entre toutes. Et nous pourrons enfin nous regarder en face, nous les maîtres de la vie et de la mort, nous les maîtres de l'univers. Nous n'aurons plus besoin de barrer le passage en disant *Désolés, vous ne pouvez pas entrer, nous ne voulons pas de vous, vous êtes trop nombreux.* Au lieu de cela, nous pourrons dire *Bienvenue, entrez, nous voulons bien de vous, de vous tous.*»

Il n'est pas habitué à cette humeur dithyrambique chez sa mère. Donc il attend, lui donnant pleinement l'occasion de revenir sur terre, de se donner une contenance. Mais non, cette humeur ne la quitte pas: le sourire aux lèvres, l'éclat d'animation dans les yeux, le regard lointain qui ne semble pas l'inclure.

«Pour ma part, finit-il par dire, il aurait été agréable d'avoir plus que simplement une sœur, je te l'accorde. La question qui me taraude est néanmoins celle-ci: si tu avais dû élever une douzaine d'enfants au lieu de deux, où serions-nous, Helen et moi, aujourd'hui? Comment nous aurais-tu offert la coûteuse éducation qui nous a préparés au boulot bien payé et à la vie confortable que nous avons aujourd'hui? Petit garçon, n'aurais-je pas été envoyé ramasser des éclats de charbon au dépôt de chemin de fer ou arracher des pommes de terre dans les champs? Et toi-même? Avec tous ces enfants réclamant à grands cris ton attention, comment aurais-tu trouvé le temps d'avoir des pensées élevées, d'écrire des livres et de devenir célèbre? Non, mère: s'il m'était donné de choisir entre naître dans une petite famille prospère et naître dans une famille nombreuse vivant dans la misère, je choisirais à tous les coups la petite famille.»

«Quelle curieuse façon tu as de regarder le monde, déclare sa mère, songeuse. Tu te souviens de Pablo, que tu as rencontré hier soir? Pablo avait des tas de frères et sœurs, mais ils sont partis pour la grande ville, le laissant seul derrière eux. Lorsque Pablo s'est trouvé dans le besoin, ce ne sont pas ses frères et sœurs qui sont venus à sa rescousse mais l'étrangère, la vieille aux chats. Frères et sœurs ne s'aiment pas infailliblement, mon garçon – je ne suis pas assez naïve pour croire ça.

«Tu dis que, si tu devais choisir entre être professeur d'université et être ouvrier agricole, tu choisirais d'être professeur. Mais la vie n'est pas faite de choix. C'est là que tu continues à faire fausse route. Pablo n'était pas au départ quelque âme désincarnée à qui il a été donné de choisir entre être le roi d'Espagne et être l'idiot du village. Il est venu au monde, et quand il a ouvert ses yeux humains et regardé autour de lui, il

était à San Juan Obispo et il était le dernier des derniers. La vie comme une série de problèmes à résoudre ; la vie comme une série de choix à faire : quelle façon bizarre de voir les choses !»

Il est inutile d'essayer de discuter avec sa mère quand elle est dans cette disposition, mais il a un dernier coup à tenter. «Il n'empêche, dit-il. Il n'empêche que tu as choisi d'intervenir dans la vie du village. Tu as choisi de protéger Pablo du système de sécurité sociale. Tu as choisi de jouer au sauveur pour les chats du village. Tu aurais pu faire des choix assez différents. Tu aurais pu rester assise dans ton bureau, à regarder par la fenêtre, à écrire des billets humoristiques sur la vie dans la campagne espagnole et à les envoyer à des magazines.»

Sa mère l'interrompt d'une voix impatiente. «Je sais ce qu'est un choix, tu n'as pas besoin de me le dire. Je sais quelle impression ça fait de choisir d'agir. Je sais mieux encore quelle impression ça fait de choisir de ne pas agir. J'aurais pu choisir d'écrire ces ridicules articles dont tu parles. J'aurais pu choisir de ne pas me mêler des chats du village. Je sais exactement ce que ce processus de réflexion et de décision implique comme sensations, exactement combien il pèse peu dans la main. L'autre façon de faire dont je parle n'est pas une question de choix. C'est un assentiment. C'est un lâcher-prise. C'est un Oui sans Non. Tu sais de quoi je parle ou tu ne le sais pas. Je ne vais pas m'expliquer davantage.» Elle se lève. «Bonne nuit.»

Sur ce, il se met au lit – sa seconde nuit à San Juan – en portant un bonnet de laine, un pull, un pantalon et des chaussettes, et le fait est qu'il dort mieux. Lorsqu'il entre dans la cuisine en quête de petit déjeuner, il se sent presque de bonne humeur ; il est affamé, c'est sûr.

Il fait agréablement clair et chaud dans la cuisine. Le vieux poêle en fonte émet un joyeux crépitement. À côté du poêle, Pablo est assis dans un rocking-chair, un plaid sur les genoux : il porte des lunettes et est en train de lire le journal. «*Buenos dias*», dit-il à Pablo. «*Buenos dias, señor*», lui répond Pablo.

Aucun signe de sa mère. Il est surpris : c'était une lève-tôt. Il se prépare du café, se sert des céréales et du lait.

À y regarder de plus près, Pablo n'est pas en train de lire mais de trier une pile de coupures de journaux. La plupart sont glissées, minutieusement pliées, dans une petite boîte en bois qui est ouverte par terre à côté de lui ; il en garde quelques-unes sur les genoux.

Étant donné ce que sa mère lui a dit à propos de Pablo, il s'attend à découvrir des femmes chichement vêtues sur ces coupures de presse. Mais, comme s'il sentait sa désapprobation, Pablo lui en met une sous les yeux. «*El papa*», dit-il.

C'est une photographie de Jean-Paul II, en robe blanche, penché en avant sur son trône, levant deux doigts dans un geste de bénédiction.

«*Muy bien*», dit-il à Pablo, et il fait oui de la tête et sourit.

Pablo lui présente une deuxième image. À nouveau Jean-Paul. À nouveau il sourit. Pablo est-il au courant, se demande-t-il, que le pape polonais est mort, qu'il y a maintenant un Allemand sur le trône ? Combien de temps faut-il pour que les nouvelles arrivent au village ?

Pablo ne lui rend pas son sourire, mais il desserre les lèvres et dévoile ses dents. Ses dents sont minuscules, si petites et si nombreuses qu'elles lui rappellent celles d'un poisson ; elles semblent couvertes d'une pellicule blanche, une pellicule trop épaisse et gluante pour être de la salive. Ce doit être, se dit-il, ce à quoi les dents ressemblent si on ne les brosse jamais d'un bout à l'autre de l'année ; et soudain il est pris d'un tel dégoût qu'il n'arrive plus à manger. Portant sa serviette à sa bouche, il se lève. «*Scusi*», dit-il, et il quitte la pièce.

Scusi : mauvais mot, de l'italien. Comment dire en espagnol qu'on est désolé, mais qu'on ne peut pas supporter de regarder son interlocuteur en face ?

«Est-ce qu'il se lave ?», demande-t-il à sa mère. «Je m'aperçois qu'il ne se brosse pas les dents. Je ne sais pas comment tu supportes de le côtoyer.»

Sa mère rit gaiement. «Oui. Et imagine un peu à quoi ressemblerait le sexe avec Pablo. Mais bon, les hommes en général sont indifférents à l'odeur qu'ils dégagent. Contrairement aux femmes.»

Ils sont assis dans le jardinet à l'arrière de la maison, baignant dans un soleil plutôt blafard.

«Et – si je comprends bien, dit-il – cet homme est censé hériter de ta propriété espagnole ? Est-ce là une démarche judicieuse ? Comment peux-tu être sûre qu'il ne chassera pas les chats dès que tu seras partie ?»

«Comment puis-je être sûre de Pablo, demandes-tu ? Comment pouvons-nous être sûrs de qui que ce soit ? Je pourrais créer une fondation de laquelle Pablo recevrait un traitement mensuel, et engager un agent pour rendre des visites surprises à Pablo afin de vérifier s'il accomplit son devoir. Mais cela ressemblerait trop au château de Kafka – tu ne trouves pas ? Non, les chats devront courir le risque avec Pablo. Si Pablo

s'avère être un pourri, ils devront tout simplement se remettre à chasser pour survivre. D'abord les années fastes sous la bonne reine Élisabeth, puis les heures sombres sous le mauvais roi Pablo : si tu es philosophe comme la plupart des animaux le sont, tu hausseras les épaules et tu te diras qu'ainsi va le monde, et tu continueras à t'appliquer à vivre. »

« Tout de même, mère, pour être sérieux un instant : si tu veux que le village soit mieux loti à ton départ qu'il ne l'était à ton arrivée, une fondation ne serait-elle pas une bonne option ? Pas une fondation destinée à veiller à l'honnêteté de Pablo, mais une fondation qui s'occuperait des animaux sans abri ? Tu pourrais te le permettre. »

« *Prendre soin de…* Fais attention, John. Dans certains milieux, *prendre soin de* veut dire *se débarrasser de*, veut dire *faire piquer*, veut dire *donner une mort humaine*. »

« Prendre soin d'eux correctement – voilà ce que je veux dire. Leur offrir un toit et les nourrir et veiller sur eux quand ils sont vieux ou malades. »

« Je l'envisagerai. Même si je dois dire que… ma préférence va à quelque chose de plus simple. Donner ma bénédiction à Pablo et lui dire de nourrir les chats. Parce que cet arrangement, c'est pour lui aussi, aussi peu ragoûtant puisses-tu le trouver. Pour lui montrer qu'on lui fait confiance, à lui à qui personne n'a jamais fait confiance jusque-là. Peut-être en toucherai-je aussi un mot au Pape, en lui demandant de garder un œil sur son serviteur Pablo. Cela fera probablement l'affaire. Pablo est dévoué au Pape, comme tu as dû t'en rendre compte. »

Nous sommes samedi, le moment pour lui de partir, de rouler jusqu'à Madrid et de prendre son vol pour rentrer en Amérique.

« Au revoir, mère, dit-il. Je suis heureux d'avoir eu cette occasion de te voir dans ta cachette dans les montagnes. »

« Au revoir, mon garçon. Transmets mes amitiés aux enfants et à Norma. J'espère que tu as trouvé que ce long périple valait la peine. Mais chut ! – elle lève l'index, ne le pressant pas tout à fait contre ses lèvres, ce ne serait pas sa façon de faire – tu n'as pas besoin de me dire, tu ne fais que ton devoir, je sais. Il n'y a rien de mal à faire son devoir. C'est le devoir qui fait tourner le monde, pas l'amour. L'amour est agréable, je sais, un agréable bonus. Mais on ne peut pas toujours compter sur lui, malheureusement. Il ne coule pas toujours à flots.

« Dis au revoir à Pablo. Il aime se sentir dans le coup. Dis-lui *Vaya con Dios*. C'est la façon traditionnelle de le dire. »

Il va jusqu'à la cuisine. Pablo est à sa place habituelle, dans le rocking-chair à côté du poêle. Il tend la main. « *Adios*, Pablo, dit-il. *Vaya con Dios*. » Pablo se met debout, l'enlace, lui donne un baiser sur chaque joue. Il peut entendre le petit bruit sec de la salive quand Pablo desserre les lèvres, sentir la douce puanteur de son haleine. « *Vaya con Dios, señor* », dit Pablo.

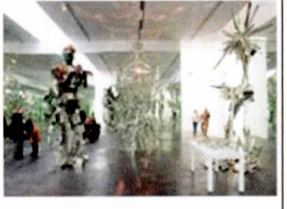
(J.M.C.)

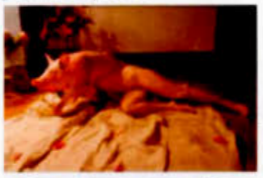
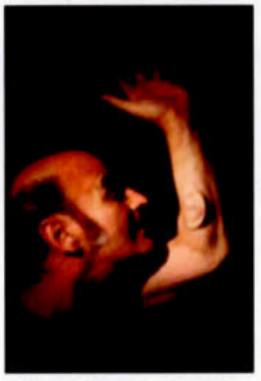
DE BRUYCKERE Berlinde (co-commiss.), COETZEE John Maxwell (co-commiss.), PARRET Herman et VAN CAUTEREN Philippe. (2013). *Kreupelhout/Cripplewood* [Catalogue d'exposition]. Bruxelles : Fonds Mercator, p. 106-112

ANNEXE C

TYPOLOGIE DES CORPS POSTHUMAINS

Les corps posthumains qui peuplent « l'imaginaire de la post-hominisation » (Uhl, 2011) peuvent être classés selon quatre types de corps : le cyborg, le clone, le bio-mutant et le self-hybride.

Types de corps	Exemples d'expérimentation scientifique	Art biotech : corps réels	Art biotech : corps métaphoriques
Cyborg	Cybernétique	- Stelarc, *Robot arm*, 1993 - Eduardo Kac, *Time capsule*, 1997 	- Björk/Chris Cunningham, *All is Full of Love*, 1998 - David Altmejd, *Star power. Museum as Body Electric*, 2008 

Clone	Dolly, 1ère brebis clonée, 1996		- Jake et Dinos Chapman, *Two-faced cunt*, 1996
Bio-mutant	Greffe d'une oreille humaine sur une souris, 1995	- Kira O'Reilly, *Inthewrong-placeness*, 2005  - Stelarc, *Ear on Arm*, 2006  - Eduardo Kac, *Edunia*, 2003-2008 	- Matthew Barney, *Cremaster*, 1994-2002 - Patricia Piccinini, *The Long Awaited*, 2008

Self-hybride	1ère greffe partielle du visage, 2005	- Orlan, *La réincarnation de Sainte Orlan*, 1990 - Yann Marussich, *Bleu remix*, 2007 	- Marc Quinn, *Chemical Life Support*, 2005

D'après UHL Magali. (2011). Réécrire le corps : L'art biotech ou l'expression d'une genèse technique de l'hominisation. Dans *Cahiers de recherche sociologique* (*50*), p. 47-49

FIGURES

Fig. 1 Berlinde De Bruyckere, *K 36 (The Black Horse)*, 2003, peau de cheval, polyester, fer, bois, 295 x 286 x 158 cm, Collection privée, © Photo Mirjam Devriendt

Fig. 2 Berlinde De Bruyckere enfant, dans la boucherie familiale, fin des années 1960, photographie en noir et blanc, © Photo Berlinde De Bruyckere

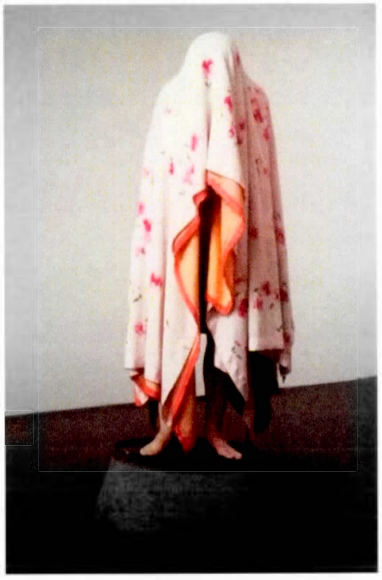


Fig. 3 Berlinde De Bruyckere, *V. Eeman*, 1999, couvertures, cire, polyester, bassine, 200 x 100 x 60 cm, Collection Belfius Bank, Belgique, © Photo Mirjam Devriendt

Fig. 4 Berlinde De Bruyckere, *Spreken*, 1999, cire, couvertures, polyester, bassine, 200 x 140 x 180 cm, Collection M HKA / La Communauté flamande, Anvers, Belgique, © Photo Jan Pauwels

Fig. 5 Une mère avec son enfant blessé en Irak, photographie en couleur, image utilisée pour l'affiche de l'exposition Onschuld kan een hel zijn (7 mai-18 juin 1995) sur le travail de Berlinde De Bruyckere, Musée de sculpture en plein air de Middelheim, Anvers, Belgique, © Photo Dirk Draulans

Fig. 6 Cheval en fil de fer barbelé, 1914-1918, Première Guerre mondiale, photographie en noir et blanc publiée dans FRIEDRIECH Ernst. (1926). *Krieg dem Kriege!* Berlin : Freie Jugend.

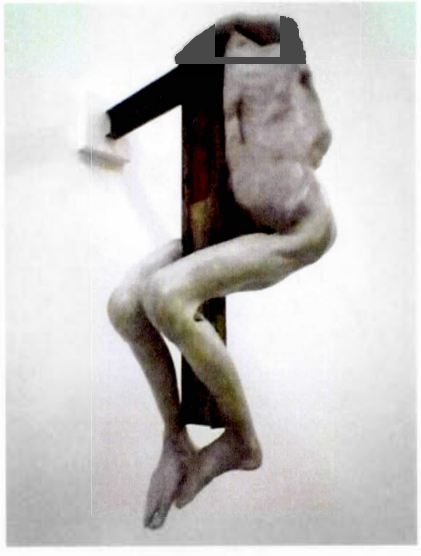
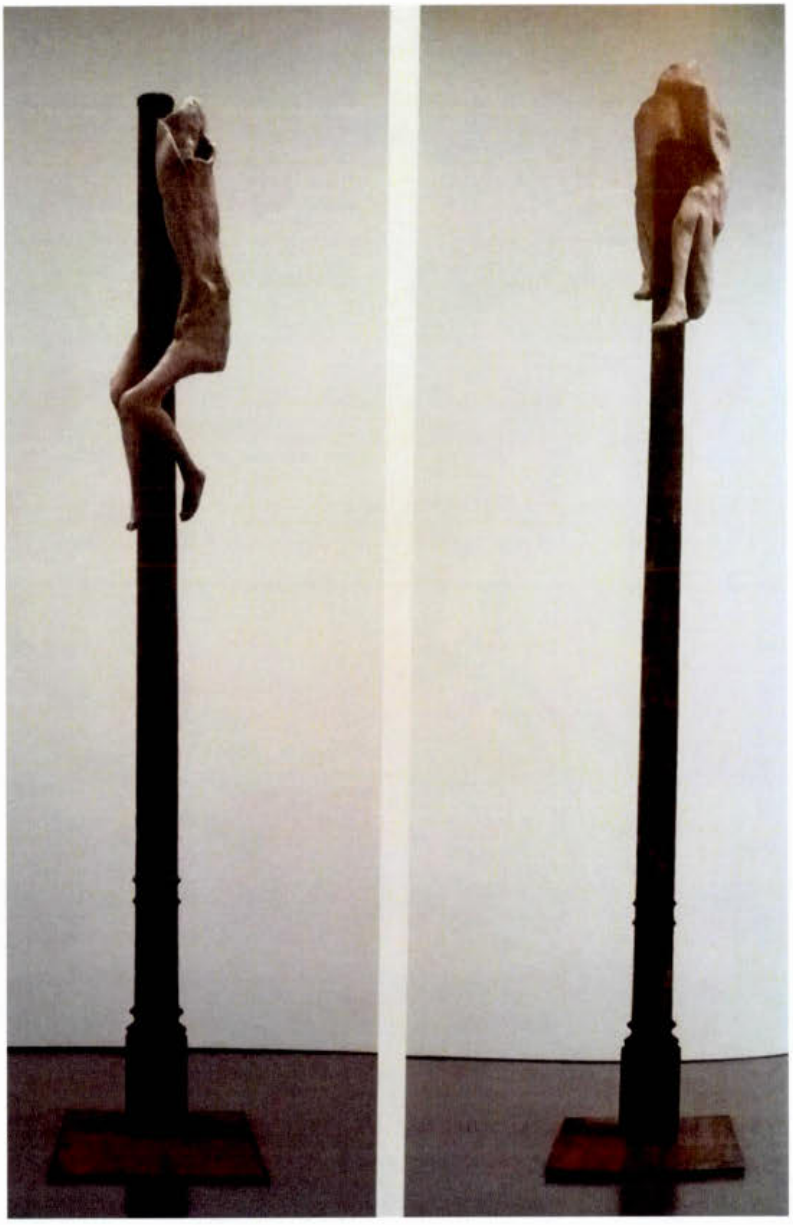


Fig. 7 Berlinde De Bruyckere, *Jelle Luipaard*, 2004, cire, bois, fer, époxy, 175 x 64 x 36 cm, installation à la Maison Rouge, Paris, France, Collection Pei-Cheng Peng, Taïwan, © Photo Lindsay Roels

Fig. 8 Berlinde De Bruyckere, *Pietà*, 2007, cire, verre, bois, fer, époxy, 242 x 58 x 85,5 cm, Collection Claude Berri, Paris, France © Photo Marjam Devriendt

Fig. 9 Berlinde De Bruyckere, *Pietà*, 2008, cire, coussins, bois, fer, époxy, 126 x 90 x 188 cm, Collection privée, © Photo Marjam Devriendt



(à gauche) Fig. 10 Berlinde De Bruyckere, *Schmerzensmann I*, 2006, cire, fer, polyester, 530 x 200 x 100 cm, David Roberts Collection, Londres, Royaume-Uni, © Photo Achim Kukulies

(à droite) Fig. 11 Berlinde De Bruyckere, *Schmerzensmann II*, 2006, cire, fer, polyester, 300 x 200 x 100 cm, David Roberts Collection, Londres, Royaume-Uni, © Photo Achim Kukulies

Fig. 12 Antonello De Messine, *Le Calvaire*, Musée d'Anvers, Belgique, © Photo Cl. Bulloz

Fig. 13 Berlinde De Bruyckere, *Liggende II*, 2011-2012, cire, coton, laine, bois, époxy, fer, 140 x 231 x 76 cm, © Photo Mirjam Devriendt

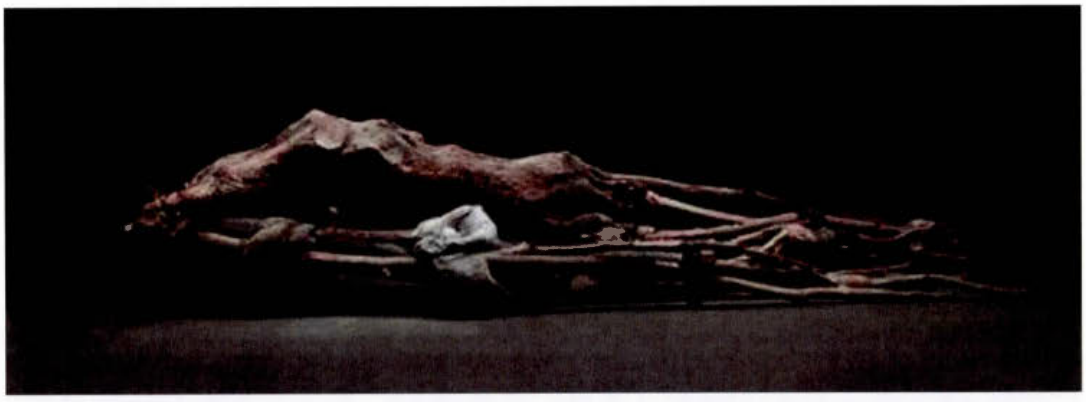


Fig. 14 Berlinde De Bruyckere, *Kreupelhout/Cripplewood*, 2012-2013, cire, cuir, coton, couvertures, lin, laine, fer, époxy, 230 x 1790 x 410 cm, installation au Pavillon belge, 55e Exposition internationale d'art – La Biennale de Venise, 2013, © Photo Mirjam Devriendt

Fig. 15 Vieil orme à Oyé, Bourgogne, France, décembre 2011, photographie en couleur. Le moule de cet arbre a été utilisé pour l'installation Kreupelhout/Cripplewood (2012-2013) à la 55e Exposition internationale d'art – La Biennale de Venise, 2013, © Photo DBD

Fig. 16 Berlinde De Bruyckere, *We are all flesh*, 2009, cire, bois, métal, époxy, fer, 132 x 217 x 200 cm, vue de l'installation « Berlinde De Bruyckere, Luca Giordano. WE ARE ALL FLESH » à Hauser & Wirth London, Londres, Royaume-Uni, 2009, Ömer Koç Collection, Istanbul, Turquie, © Photo Mike Bruce

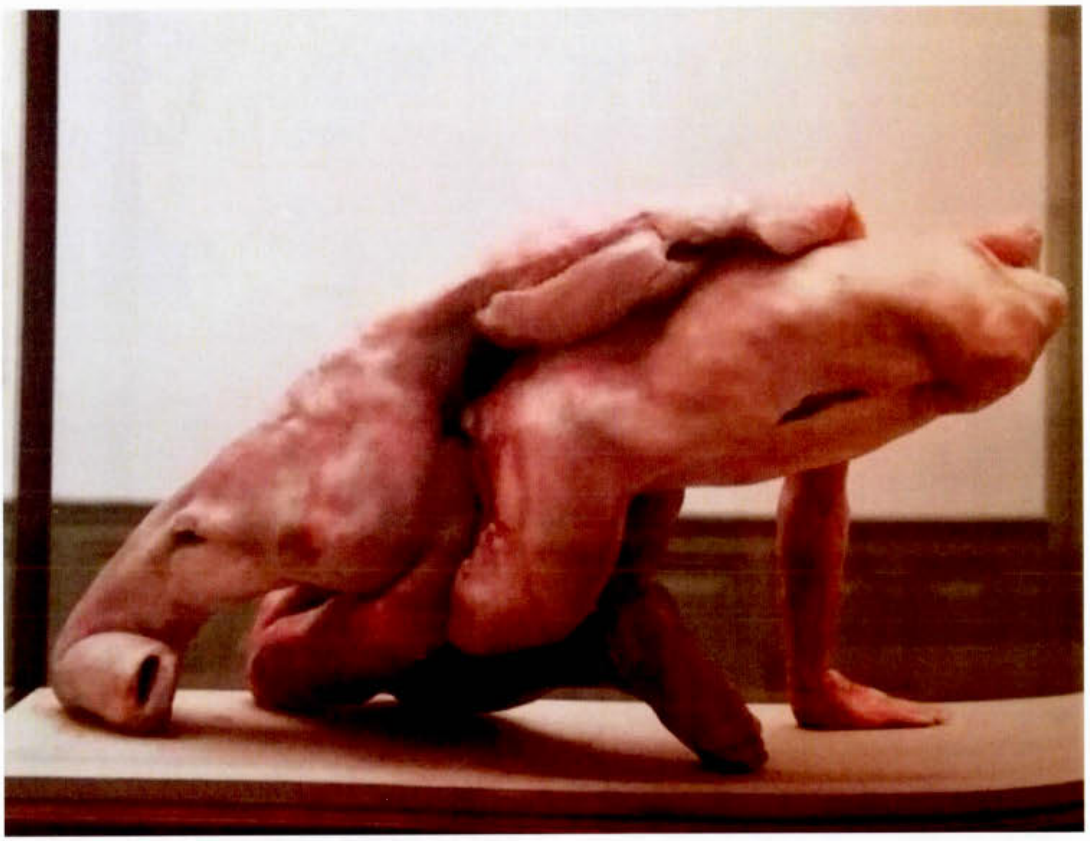


Fig. 17 Berlinde De Bruyckere, *Into One-Another III to P.P.P.*, 2010-2011, cire, bois, verre, époxy, armature métallique, 193 x 183 x 86 cm, Collection privée, New York, États-Unis, © Photo Mirjam Devriendt

Fig. 18 Berlinde De Bruyckere, *Mantel II*, 2016-2018, bois, couverture, papier peint, cire, époxy, fer, 408 x 247 x 106 cm. Installation view Chiesa di Santa Venera, Palermo. Photo Vincenzo Motta

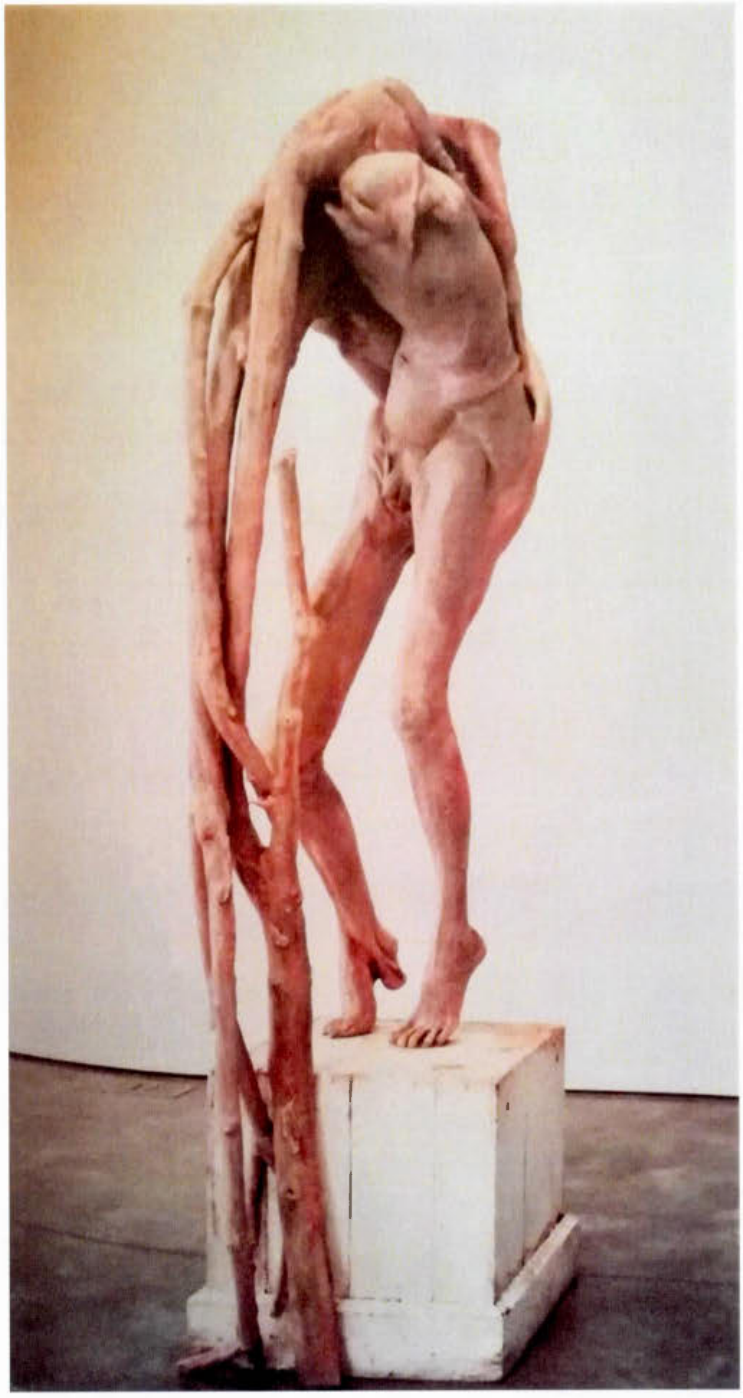


Fig. 19 Berlinde De Bruyckere, *Takman*, 2008, cire, époxy, métal, bois, 203,5 x 56 x 80 cm, Collection privée, Paris, France, © Photo Didier Barroso

Fig. 20 Berlinde De Bruyckere, *Marthe*, 2008, cire, bois, époxy, fer, 159 x 51 x 90 cm, Collection privée, Anvers, Belgique, © Photo Mirjam Devriendt

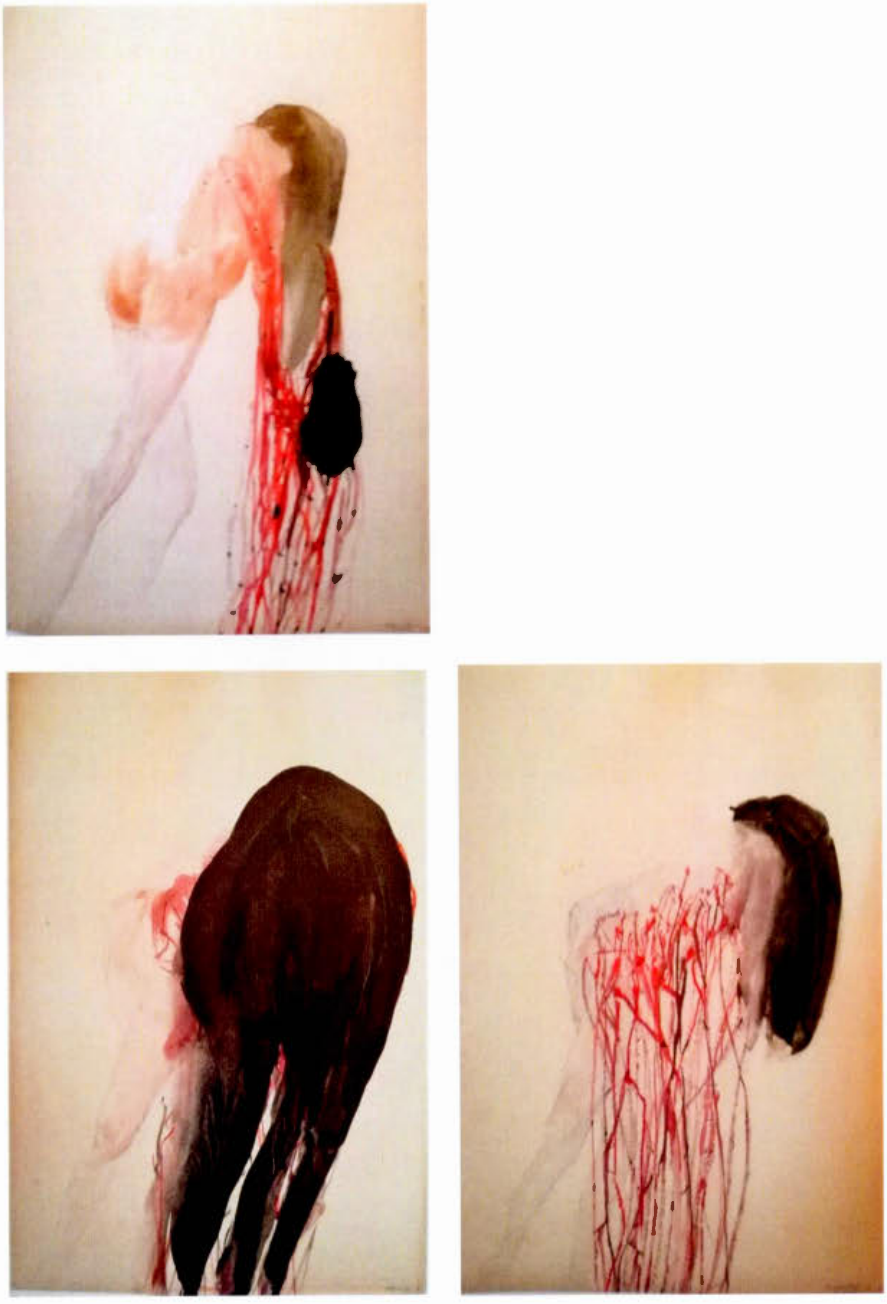


Fig. 21 Berlinde De Bruyckere, *Parasiet*, 1997, aquarelle, crayon et encre de Chine sur papier, 3 éléments, 44,5 x 29,5 cm, Collection de l'artiste, © Photo Jan Pauwels

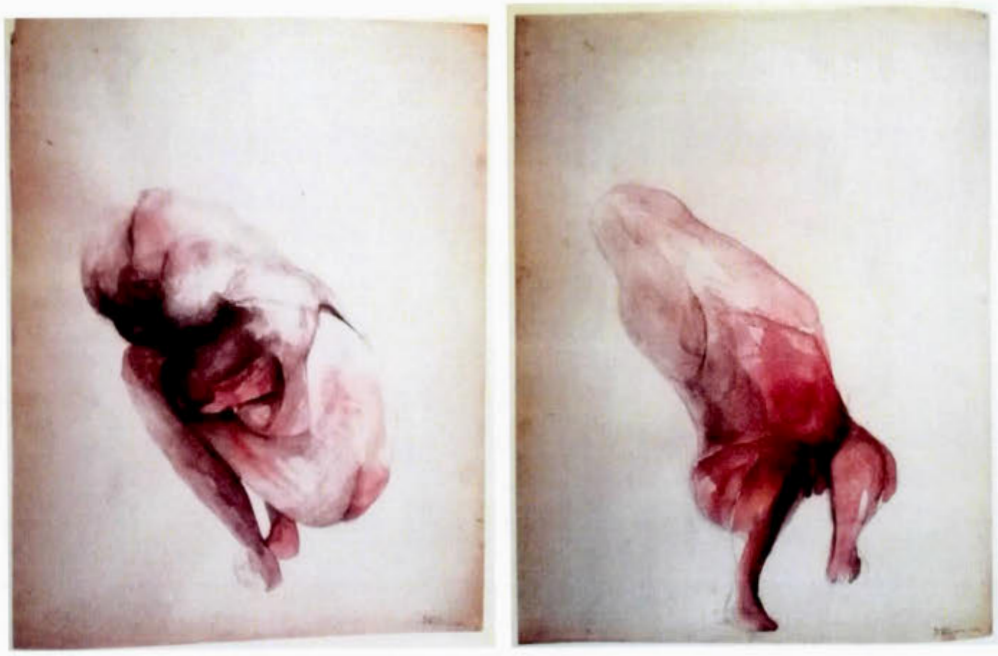


Fig. 22 Berlinde De Bruyckere, *Aanéén-genaaid*, 2001, aquarelle et crayon sur papier, 2 éléments, 51,6 x 39 cm, Collection De Pont Museum of Contempory Art, Tilburg, Pas-bas, © Photo Mirjam Devriendt

Fig. 23 Berlinde De Bruyckere, *K 27*, 2001, peau de cheval, polyester, fer, in situ – dimensions variables, installation « Lustwarande / Pleasure garden », De Oude Warande, Tilburg, Pays-Bas, Collection privée, Belgique, © Photo Mirjam Devriendt

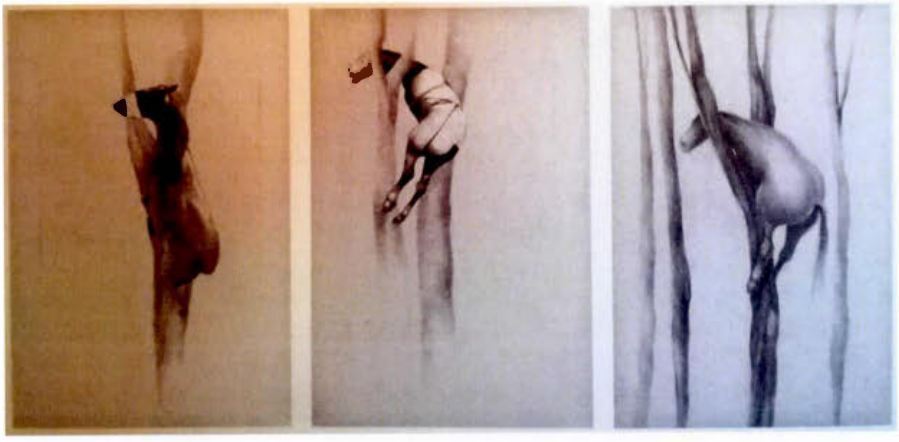


Fig. 24 Berlinde De Bruyckere, *Één*, 2000, aquarelle, crayon et collage sur papier, 3 éléments, 45 x 32 cm, Collection privée, Belgique

Fig. 25 Berlinde De Bruyckere, *Het Hart Uitgerukt*, 1997, encre sur papier, 2 éléments, 44 x 30 cm, Collection Fondation De Pont, Tilburg, Pays-Bas, © Photo Jan Pauwels

Fig. 26 Berlinde De Bruyckere, *Romeu « My deer »*, 2010-2011, aquarelle, crayon et collage sur papier, 31,7 x 24,8 cm, Hauser & Wirth Collection, Suisse, © Photo Thomas Müller

Fig. 27 Berlinde De Bruyckere, *Romeu « My deer »*, 2010-2011, aquarelle, crayon et collage sur papier, 48,9 x 33 cm, Collection privée, © Photo Thomas Müller

Fig. 28 Berlinde De Bruyckere, *Doornenkroon*, 2009, aquarelle, crayon et collage sur papier, 45 x 32 cm, Collection privée, Londres, Royaume-Uni, © Photo Mike Bruce

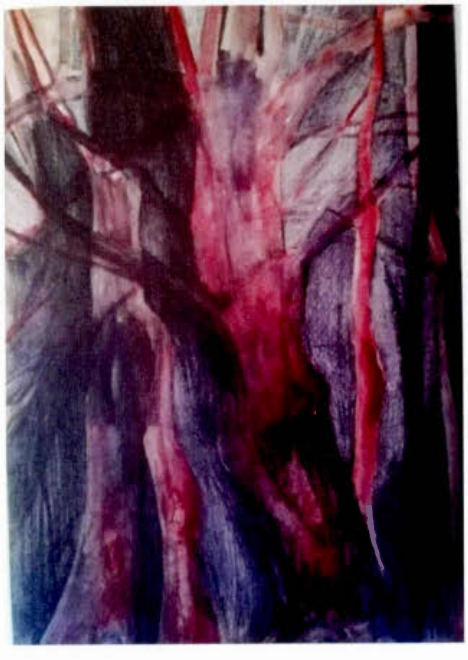


Fig. 29 Berlinde De Bruyckere, *The wound*, 2011, aquarelle et crayon sur papier, 45 x 32 cm, Collection York Museums Trust (York Art Gallery) (YORAG:2012.308) Don de l'Art Fund et de l'Esmée Fairbairn Foundation en 2012, © Photo Thomas Müller

Fig. 30 Ambrosius Bosschaert, *Vase de fleurs*, v. 1618-1621, huile sur panneau de chêne, 23 x 17 cm, Musée du Louvre, Paris, France, Collection Musée du Louvre, Paris, France, avec le concours de la Société des Amis du Louvre en 1984

Fig. 31 Tiziano Vecellio (dit Le Titien), *La Vénus d'Urbin*, 1538, huile sur toile, 119 x 135 cm, non signé, non daté, Collection Musée des Offices, Florence, Italie, © Photo Fratelli Alinari

Fig. 32 Préparation du corps entier représentant les veines et les vaisseaux lymphatiques superficiels, XVIII[e] siècle, non signé, non daté, moulage en cire teintée, échelle humaine

Fig. 33 Préparation du corps entier représentant des nerfs et des artères, XVIII[e] siècle, moulage en cire teintée, échelle humaine, non signé, non daté, Collection Musée La Specola, Florence

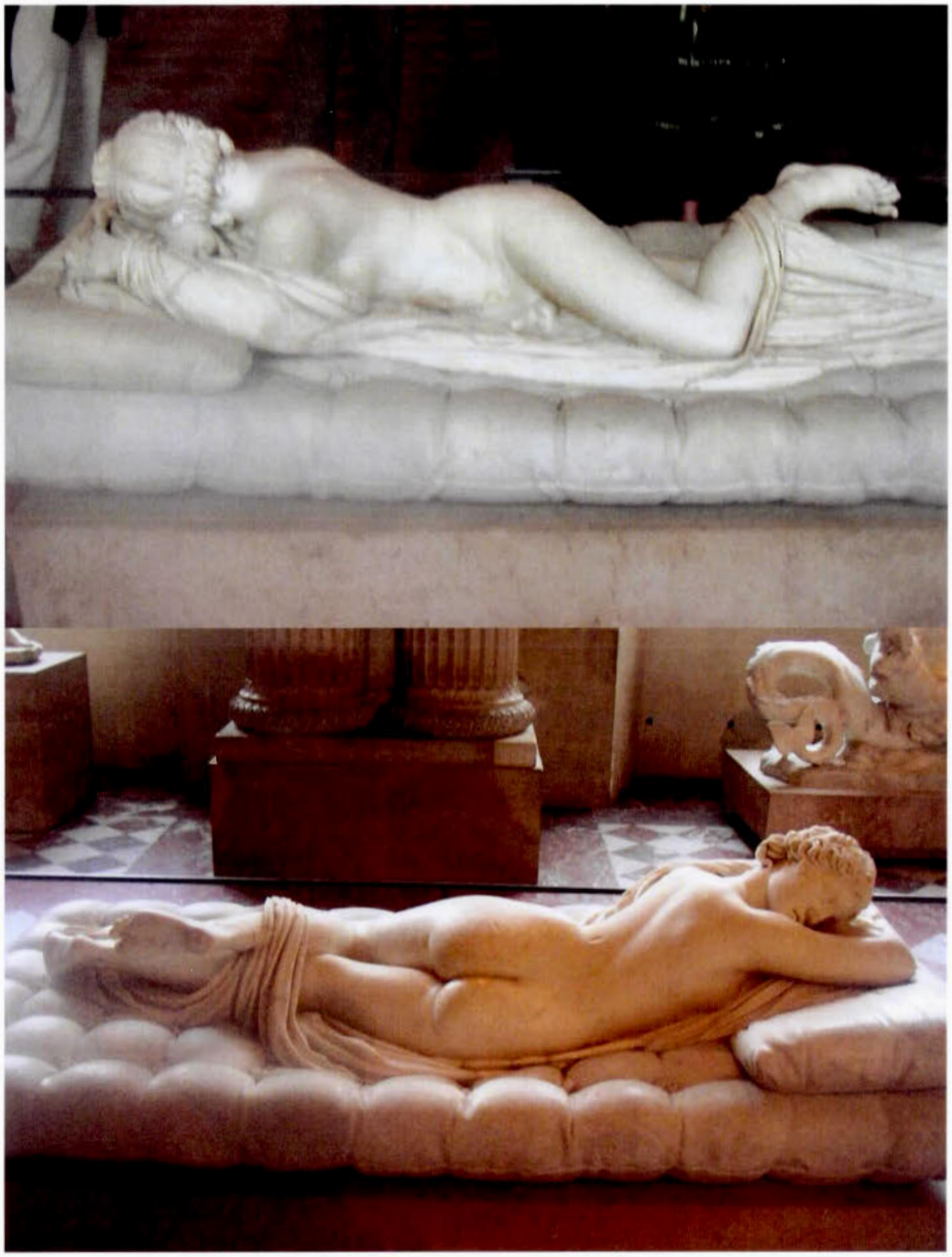


Fig. 34 *Hermaphrodite Borghèse*, II[e] siècle, marbre, non signé, non daté, 169 x 89 cm, Collection Musée du Louvres, Paris, France, © Photo Lindsay Roels

Fig. 35 Berlinde De Bruyckere, *Amputeren zei je*, 2008, cire, coton, laine, bois, 70 x 65 x 72 cm, Collection Piet Hoebeke, Gand, Belgique, © Photo Mirjam Devriendt

Fig. 36 Berlinde De Bruyckere, *Lijfje*, détail, 2009, cire, coussins, bois, métal, époxy, fer, 103 x 92 x 66 cm, Collection privée, © Photo Nele De Roo

Fig. 37 Berlinde De Bruyckere, *Lingam II*, détail, 2012, cire, bois, cloche en verre, époxy, fer, 69 x 29 x 29 cm, Collection Frank Schelstraete, Gand, Belgique, © Photo Mirjam Devriendt

Fig. 38 Berlinde De Bruyckere, *Kreupelhout/Cripplewood*, détail, 2012-2013, cire, cuir, coton, couvertures, lin, laine, fer, époxy, 230 x 1790 x 410 cm, installation au Pavillon belge, 55^{e} Exposition internationale d'art – La Biennale de Venise, 2013, © Photo Mirjam Devriendt

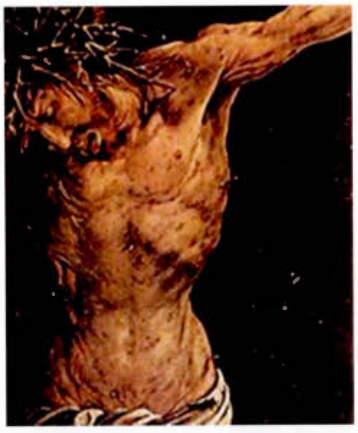


Fig. 39 Matthias Grünewald, *Le Christ en croix*, détail du *Retable d'Issenheim*, v. 1512-1515, tempera et huile sur bois de tilleul, 269 x 307 cm, Musée Unterlinden, Colmar, France

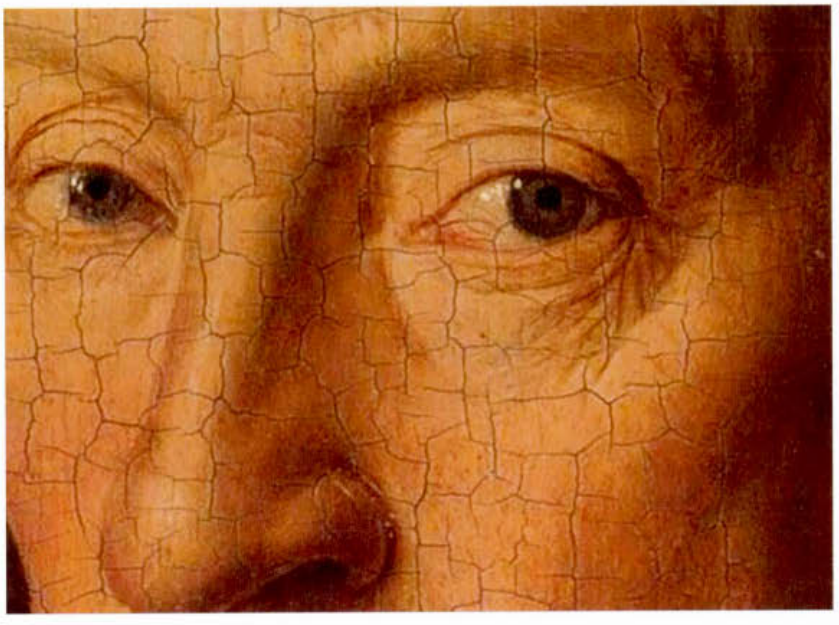


Fig. 40 Jan Van Eyck, *L'Homme au turban rouge*, détail, 1433, huile sur bois, 26 x 19 cm, Collection National Gallery, Londres, Royaume-Uni, © Photo Google Arts & Culture

Fig. 41 Berlinde De Bruyckere, *After Cripplewood I*, 2013-2014, cire, bois, drap, polyester, époxy, fer, 150 x 306 x 99 cm, © Photo Mirjam Devriendt

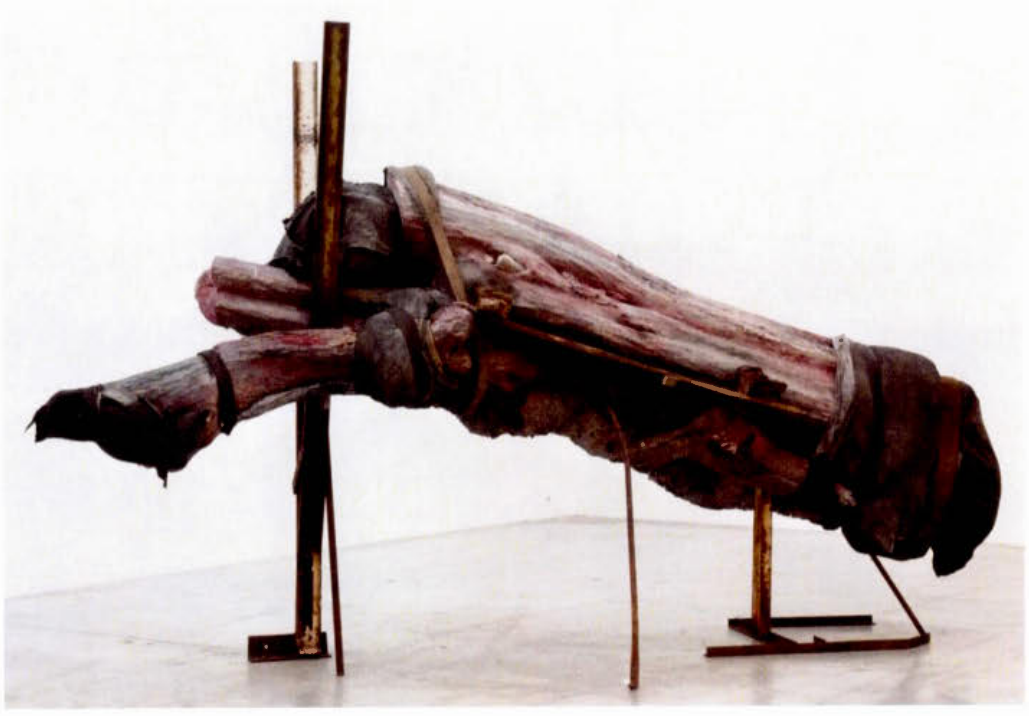


Fig. 42 Berlinde De Bruyckere, *After Cripplewood II*, 2013-2014, cire, bois, drap, sangles, cuir, polyester, époxy, fer, 260 x 400 x 150 cm, © Photo Mirjam Devriendt

Fig. 43 André-Pierre Pinson, *Face rongée par un cancer*, v. 1800, moulage en cire teintée, échelle humaine, non signé, non daté, Musée Dupuytren, Paris, France

Fig. 44 Les Frères B. et G. Tocci, moulage en cire teintée (collection Spitzner), échelle humaine, non signé, non daté, Musée Delmas-Orfila-Rouvière, Paris, France, © Photo Chloé Pirson

Fig. 45 Berlinde De Bruyckere, *In Flanders Field*, détail, 1999-2000, crin et peau de cheval, fer, époxy, in situ – dimensions variables, Installation au M HKA, Anvers, Belgique, Collection M HKA / La Communauté flamande, Anvers, Belgique, © Photo Lindsay Roels

Fig. 46 Département de morphologie, Médecine vétérinaire Université de Gand, Merelbeke, 1999. Des chevaux ont été modelés pour l'installation In Flanders Fields (1999-2000), © Photo Nele De Roo

Fig. 47 Otto Dix, *La Guerre*, 1929-1932, tempera sur panneaux de bois, panneau central 204 x 204 cm, panneaux de côté 204 x 102 cm, New Masters Gallery, Dresden State Art Collections, Allemagne © Photo Google Arts & Culture

Fig. 48 Alfredo Jaar, *Field, Road, Cloud*, 1997, impression cibachrome, 101,6 x 698,5 cm, 3 éléments, Galerie Lelong & Co., Paris, France, New York, États-Unis

Fig. 49 Berlinde De Bruyckere, *Zonder titel*, 1993, fer, couvertures, in situ – dimensions variables, Installation au Musée de sculpture en plein air de Middelheim, Anvers, Belgique, © Photo Jan Pauwels

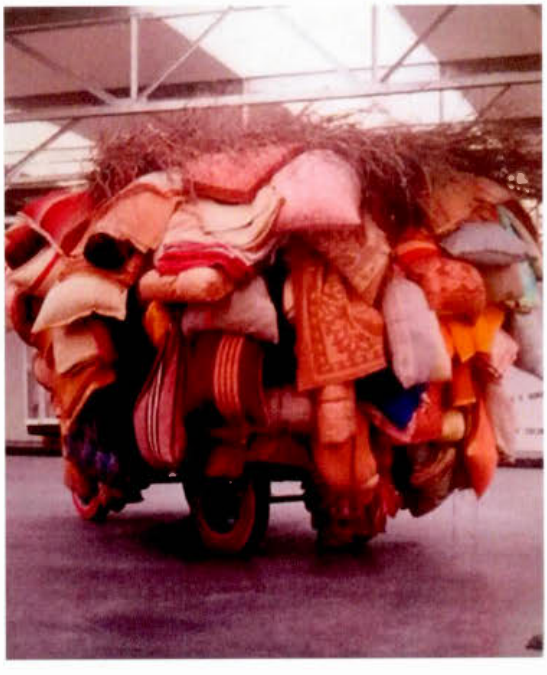


Fig. 50 Berlinde De Bruyckere, *De zone*, 1996-2000, couvertures, bois, verre, laine, branches, plastique, métal, caoutchouc, 435 x 650 x 270 cm, © Photo Marjam Devriendt

Fig. 51 Des immigrants soudanais, déportés par la Lybie, chargent leurs affaires dans un camion avant de mettre le cap sur le Soudan. En plus des Soudanais, la Libye a aussi déporté des centaines de Palestiniens au cours des dernières semaines. © De Standaard

Fig. 52 Berlinde De Bruyckere, *The Muffled Cry Of The Unrealizable Desire*, 2009-2010, cire, bois, verre, époxy, fer, 102 x 74 x 38,5 cm, Collection Amrita Jhaveri, Londres, Royaume-Uni, © Photo Nele De Roo

Fig. 53 Francis Bacon, *Pape Innocent X*, 1953, huile sur toile, 153 x 118 cm, Collection of the Des Moines Art Center, Des Moines, États-Unis, © Photo ARS

Fig. 54 Berlinde De Bruyckere, *Feminine habitat*, 2008, cire, bois, époxy, métal, 315 x 60 x 55 cm, Collection de l'artiste, © Photo Mirjam Devriendt

Fig. 55 Berlinde De Bruyckere, *Feminine habitat*, détail, 2008, cire, bois, époxy, métal, 315 x 60 x 55 cm, Collection de l'artiste, © Photo Mirjam Devriendt

Fig. 56 Berlinde De Bruyckere, *029*, 2007, cire, verre, bois, fer, époxy, 296 x 136 x 136 cm, installation dans l'église Sainte-Anne du béguinage de Saint-Trond, Saint-Trond, Belgique, Collection privée, © Photo Mirjam Devriendt

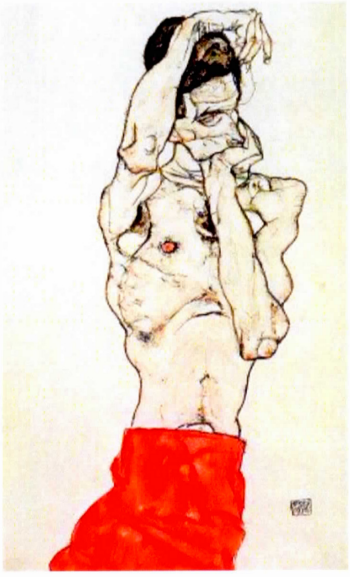


Fig. 57 Egon Schiele, *Homme nu à la serviette rouge*, 1914, crayon, aquarelle, tempera sur papier, 48 x 32 cm, Graphische Sammlung der Albertina, Vienne, Autriche, © Photo Albertina

Fig. 58 Egon Schiele, *Autoportrait nu grimaçant*, 1910, gouache, aquarelle, mine de plomb, 27,7 x 42 cm, Graphische Sammlung der Albertina, Vienne, Autriche, © Photo akg-images

Fig. 59 Egon Schiele, *Autoportrait nu*, 1910, gouache, aquarelle, mine de plomb, 27,7 x 42 cm, Graphische Sammlung der Albertina, Vienne, Autriche

Fig. 60 Egon Schiele, *Nu à la jambe levée, vu de dos (autoportrait)*, 1910, © Collection Carl Hirschmann Kallir D.660

Fig. 61 Négatif du visage du *Suaire de Turin* (lin, 442 x 113 cm, cathédrale Saint-Jean-Baptiste de Turin, Italie), 1898. En 1988, la datation par le carbone 14 a démontré l'origine médiévale du suaire (XIII^{e}-XIV^{e} siècle), qui ne peut donc pas être considéré comme une relique authentique. Mais l'Église catholique, propriétaire du linceul depuis 1983, ne s'est jamais prononcée officiellement sur son authenticité.

Fig. 62 Vingt-neuf morts dans un double attentat contre l'ambassade d'Iran (partisans du Hezbollah), 5 décembre 2013, photographie en couleur, © De Standaard

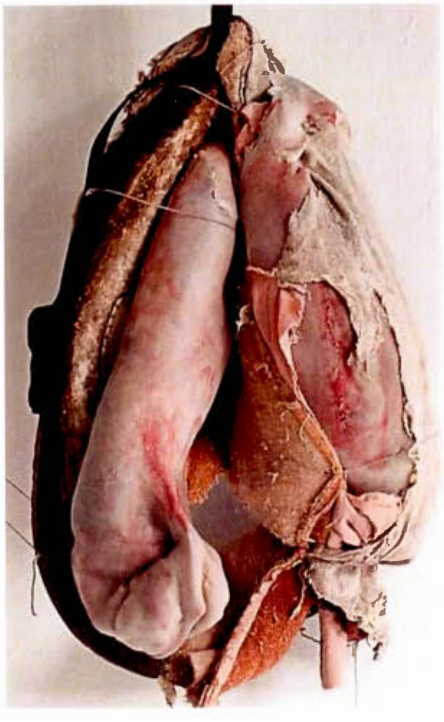


Fig. 63 Berlinde De Bruyckere, The Wound I, 2011-2012, cire, cuir, crin de cheval, bois, tissu, fer, couverture, époxy, armature métallique, 125 x 116 x 41 cm, Collection de l'artiste, © Photo Mirjam Devriendt

Fig. 64 Berlinde De Bruyckere, *Infinitum*, 2009, cire, bois, coussins, tissu, couvertures, cloches en verre, fer, corde, papier, cuir, époxy, 135 x 76 x 265 cm, Collection E. Righi, Italie, installation à la Galleria Continua, San Gimignano, Italie, © Photo Ela Bialkowska

Fig. 65 Louise Bourgeois, *Give or Take*, 2002, bronze, patine en nitrate d'argent, 9 x 58,5 x 13 cm, Hauser & Wirth London, Londres, Royaume-Uni, © Photo Christopher Burke

Fig. 66 Louise Bourgeois, *Welcoming Hands*, détail, 1996, bronze, granit, dimensions variables, Jardin des Tuileries, Paris, France, © Photo Dominique Haim

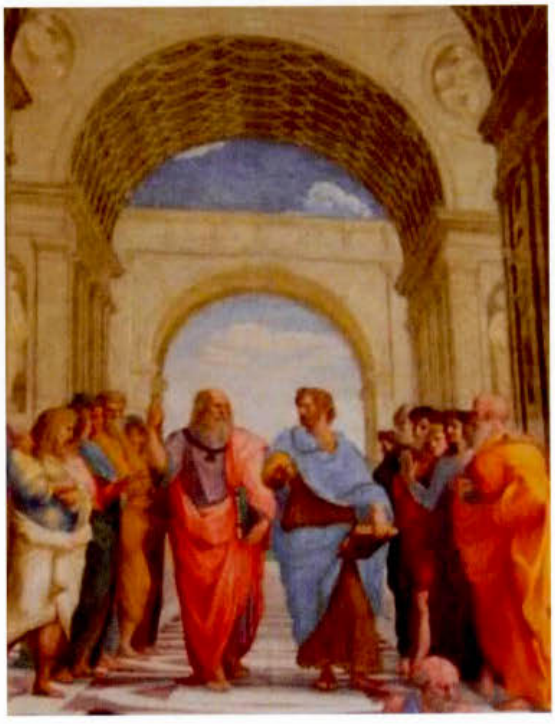


Fig. 67 Raphaël, *L'École d'Athènes*, détail, 1509-1510 puis 1512, peinture, plâtre, 440 x 770 cm, Chambre de la Signature, Palais pontifical, Vatican. Aristote a la main tendue vers le sol et tient sous son bras *L'Éthique de Nicomaque*.

Fig. 68 ORLAN, performance chirurgicale, photographie en couleur

Fig. 69 Hannah Wilke, *Intra-Venus*, 1992-1993, photographie en couleur

Fig. 70 Bob Flanagan, *Nailed*, 1989, extrait de performance photographiée en couleur

Fig. 71 Liza Nguyen, *Postcards of Vietnam*, 2005, carte postale d'Indochine, photographies en couleur, 2 éléments

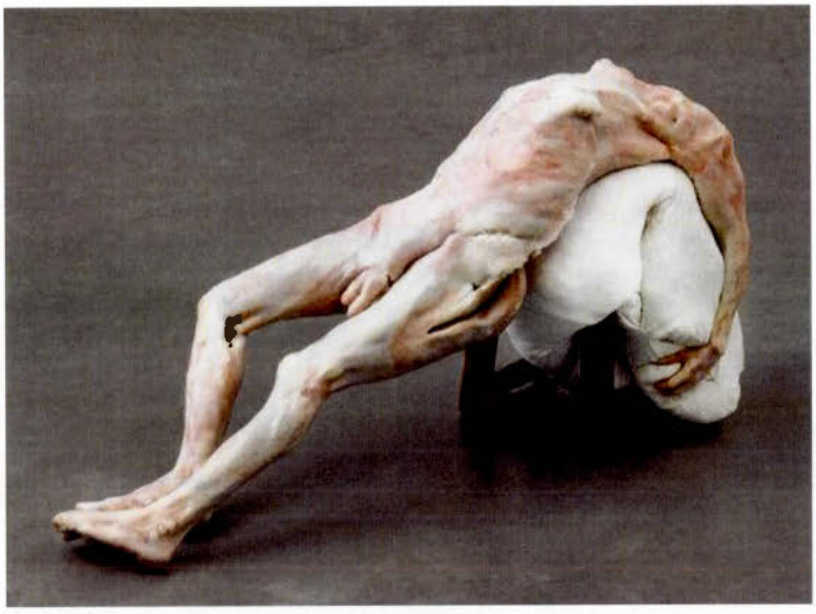


Fig. 72 Berlinde De Bruyckere, *Romeu*, 2010, cire, laine, coton, bois, époxy, fer, 82,5 x 77,6 x 153,8 cm, Collection privée, © Photo SA

Fig. 73 *Pietà*, XV^{e} siècle, Gubbio, Italie, © Photo J.M. Coetzee

Fig. 74 Berlinde De Bruyckere, *Invisible Love*, 2011, cire, bois, fer, cuir, corde, crin de cheval, tissu, époxy, 208 x 75 x 60 cm, Collection René Buggenhout, Gand, Belgique, © Photo Mirjam Devriendt

Fig. 75 Berlinde De Bruyckere, *Invisible Beauty*, 2011, cire, bois, fer, cuir, corde, crin de cheval, tissu, époxy, 230 x 60 x 48 cm, Collection Andreas Buggenhout, Gand, Belgique, © Photo Mirjam Devriendt

Fig. 76 Le meurtre de Laura Nelson, 25 mai 1911, Oklahoma, photographie couleur sépia, détail. Laura Nelson a été pendue avec son fils de 14 ans. © De Standaard

Fig. 77 Maurizio Cattelan, *La Nona Ora*, 1999, résine de polyester, cheveux naturels, accessoires, pierre, moquette, dimensions variables selon l'espace, Collection François Pinault

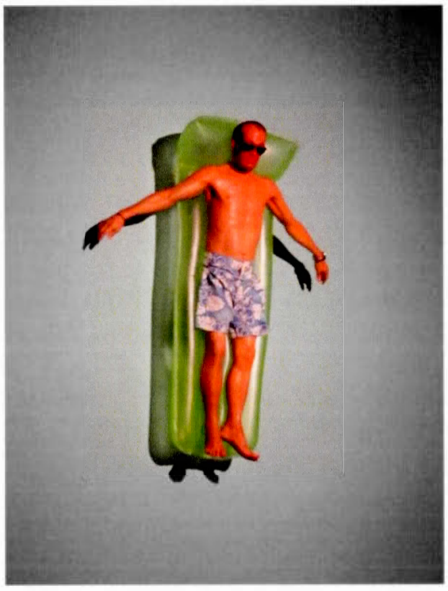


Fig. 78 Ron Mueck, *Drift*, 2009, matériaux divers, dimensions variables, installation à la Fondation Cartier pour l'Art Contemporain en 2013, Paris, France, © Photo Lindsay Roels

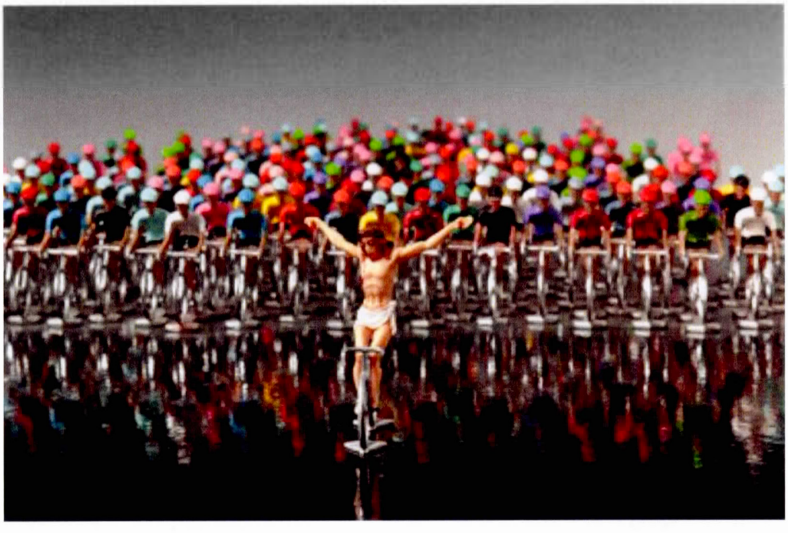


Fig. 79 Vincent Solheid, *Les premiers seront les derniers*, 2011, Christ en plastique, vélo en métal, cyclistes en plastique peints sur socle en bois, coiffe en plexi, 120 x 40 x 130 cm, © Photo Vincent Solheid

Fig. 80 Mark Wallinger, *Ecce Homo*, détail, 1999, © Photo « Mark Wallinger ». (2011). Thames & Hudson

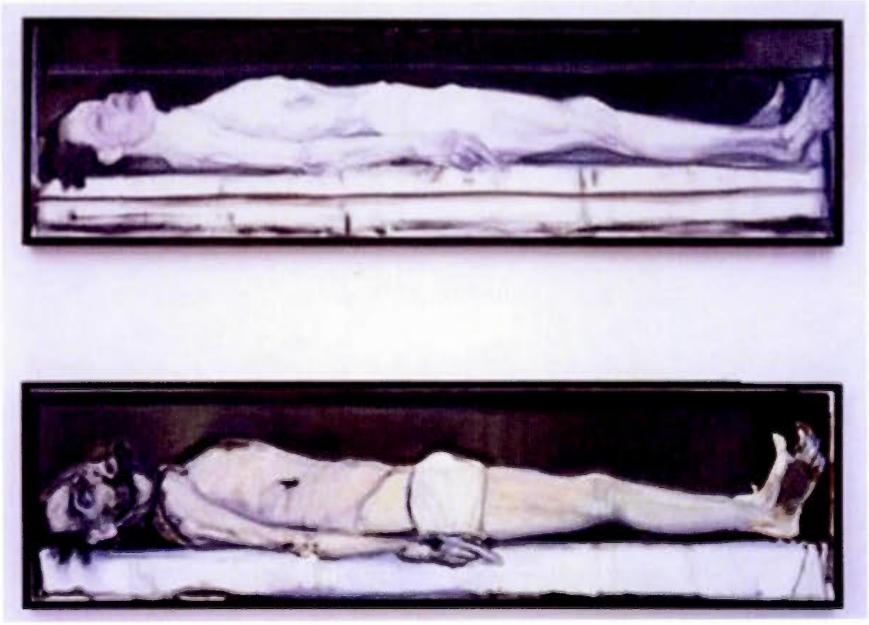


Fig. 81 Marlene Dumas, *Gellijkenis I & II (Likeness I & II)*, 2002, 2 éléments, Collection Pinault, © Photo Palazzo Grassi

Fig. 82 Robert Smithson, *Man of Sorrow (The Forsaken)*, 1961, huile sur toile, 2 éléments, 115 x 65 cm

Fig. 83 Saint Sébastien, VII[e] siècle, mosaïque, San Pietro in Vincoli, Rome, Italie

Fig. 84 Andrea Mantegna, *Saint Sébastien*, détail, 1480, tempera sur toile, 255 x 140 cm, musée du Louvre, Paris, France

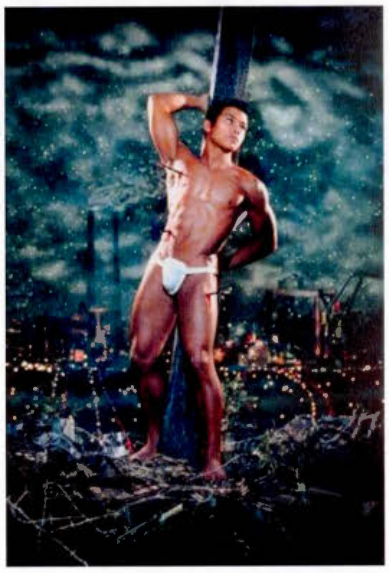


Fig. 85 Pierre et Gilles, *Saint Sébastien de la guerre*, 2009, photographie en couleur, 53 x 40 cm, collection privée

Fig. 86 Vitrail représentant Jésus et le Sermon sur la montagne dans la cathédrale Sainte Gudule à Bruxelles, Belgique

Fig. 87 Toussaint Dubreuil, *La Résurrection du Christ*, v. 1585

Fig. 88 Graham Vivian Sutherland, *Crucifixion*, 1947, Collection Pallant House Gallery, Chichester, Royaume-Uni, © Photo Pallant House Gallery

Fig. 89 Michel-Ange, *Pietà*, 1498-1499, marbre, 174 × 195 × 69 cm, basilique Saint-Pierre du Vatican, Rome, Italie, © Photo Lindsay Roels

Fig. 90 Michel-Ange, *Pietà Rondanini*, 1552–1564, marbre, 195 cm

Fig. 91 *Pietà Röttgen*, v. 1300, bois peint, Bonn, Rheinisches Landesmuseum, Allemagne

Fig. 92 Transi de François Ier de La Sarraz, 1380-1400, église de La Sarraz, France

Fig. 93 Transi du tombeau du cardinal Lagrange à Saint-Martial d'Avignon, v. 1402, Avignon, musée du Petit Palais, France

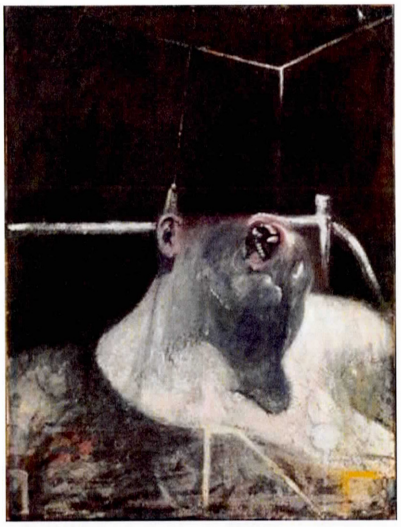


Fig. 94 Francis Bacon, *Head I*, 1948, huile sur toile, 100,3 x 74,9 cm, Collection Richard S. Zeisler, New York, États-Unis

Fig. 95 Berlinde De Bruyckere, *J.L.*, 2005-2006, cire, bois, fer, époxy, 170 x 43 x 62 cm, Zabludowicz Collection, Londres, Royaume-Uni, © Photo Mirjam Devriendt

Fig. 96 Berlinde De Bruyckere, *The Pillow*, 2010, cire, coton, laine, bois, fer, époxy, 60 x 70 x 90 cm, Collection privée, Belgique, © Photo Mirjam Devriendt

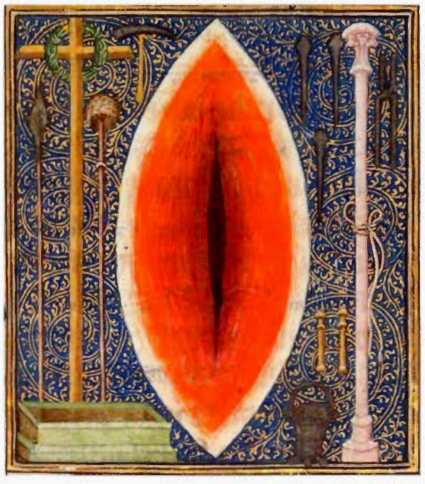


Fig. 97 Attribué à Jean le Noir ou à sa fille Bourgot, *Psautier et livre d'Heures de Bonne de Luxembourg*, enluminure du folio 331r, Duchesse de Normandie, avant 1349, The Cloisters Metropolitan. Plaie du Christ entourée des instruments de la Passion.

Fig. 98 *Plaie du Christ et instruments de la Passion*, 1490, gravure sur bois, coloriée à la main en vermillon, vert et jaune sur papier, montée sur une feuille de papier qui couvre le manuscrit au verso, 12 x 8,1 cm, Rosenwald Collection, National Gallery of Art, New York, États-Unis

Fig. 99 John Carpenter, *Les Aventures d'un homme invisible*, 1992, photogramme

Fig. 100 Aziz+Cucher, *Interior #2*, 1998, image numérisée, © photo Aziz+Cucher

Fig. 101 Anaïs Lelièvre, Le Miroir, 2006, image numérique, © photo Anaïs Lelièvre

Fig. 102 Berlinde De Bruyckere, *Inside me*, 2008-2010, fonte, crin et peau de cheval, bois, époxy, 329 x 245127 cm, Foundation for Women Artists, Anvers, Belgique, Hauser & Wirth Gallery, Zürich, Suisse, © Photo Mirjam Devriendt

Fig. 103 Berlinde De Bruyckere, *Sybille*, 2015-2016, cire, bois, cloche en verre, époxy, fer, 77 x 50 cm, Collection Frank Schelstraete, Gand, Belgique, © Photo Mirjam Devriendt

Fig. 104 Domenico Remps, *Cabinet de curiosités*, v. 1689, huile sur toile

Fig. 105 Berlinde De Bruyckere, *Actaeon IV*, détail, 2012, cire, couvertures, laine, bois, époxy, fer, 150 x 320 x 110 cm, © Photo Mirjam Devriendt

Fig. 106 Berlinde De Bruyckere, *No Life Lost I*, 2014-2015, vue d'installation, Hauser & Wirth, New York, États-Unis, 2016 © Photo Mirjam Devriendt

Fig. 107 Berlinde De Bruyckere, *Zonder titel*, détail, 2018, avec Berlinde De Bruyckere à l'avant-plan, photographie en couleur, © Photo Hof Van Busleyden

Fig. 108 Michel-Ange, *Le Jugement dernier*, détail, v. 1536, fresque, 1370 x 1220 cm, Cité du Vatican

Fig. 109 Marc Quinn, *Coaxial Planck Density*, 1999, plomb, Collection Musée d'art contemporain de Montréal, Canada, © Photo Guy L'Heureux

Fig. 110 Berlinde De Bruyckere, *019*, 2007, cire, métal, verre, bois, couvertures, époxy, 293,5 x 517 x 77,5 cm, Collection Claude Berri, Paris, France, © Photo Mirjam Devriendt

Fig. 111 Giuseppe Penone, *Matrice*, 2017

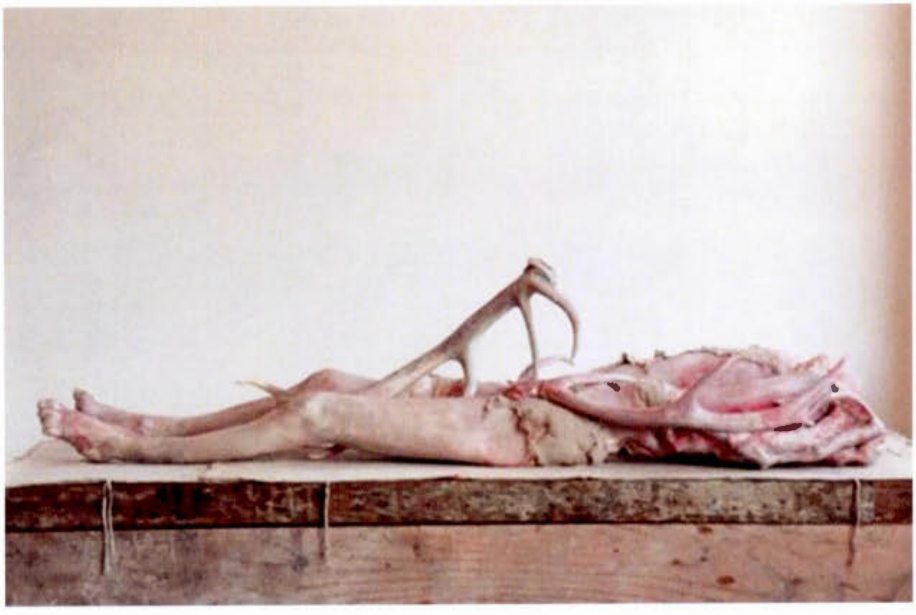


Fig. 112 Berlinde De Bruyckere, *Liggende I*, 2011-2012, cire, coton, laine, bois, époxy, fer, 140 x 235 x 76 cm, Collection privée, Belgique, © Photo Mirjam Devriendt

Fig. 113 Actéon dévoré par ses chiens, v. 480-470 av. J.-C., vase, Musée national archéologique d'Athènes, Grèce

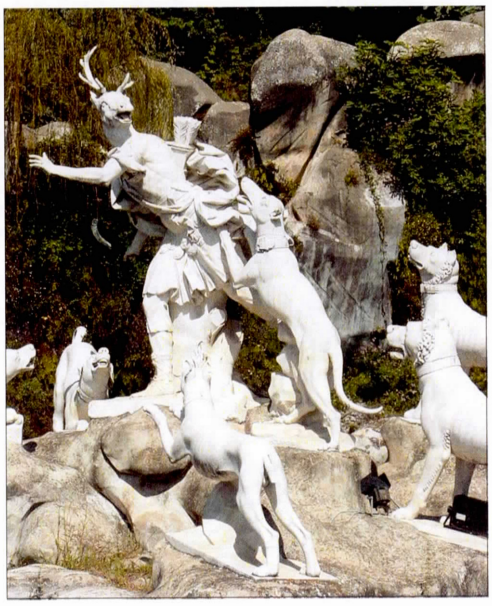


Fig. 114 Fontaine de Diane et Actéon, détail, 1785-1789, dimensions variables, parc du palais royal de Caserte, Italie.

Fig. 115 François Lelong, *Sans titre*, 2012, renne et saule de l'Alaska

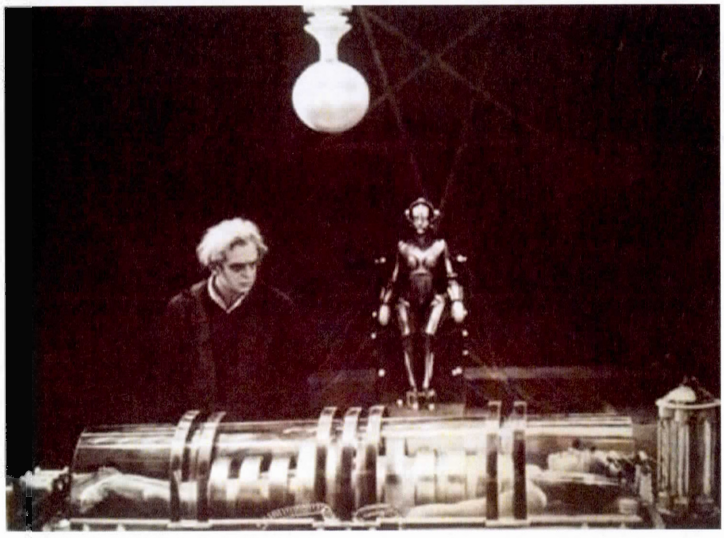


Fig. 116 Fritz Lang, *Metropolis*, 1927, photogramme

Fig. 117 Kurt Neuman , *Le Retour de la mouche*, 1958, photogramme

Fig. 118 Gérard Corbiau , *Farinelli*, 1994, photogramme

Fig. 119 Vito Acconci, *Converrsion I* , 1971, extrait de performance

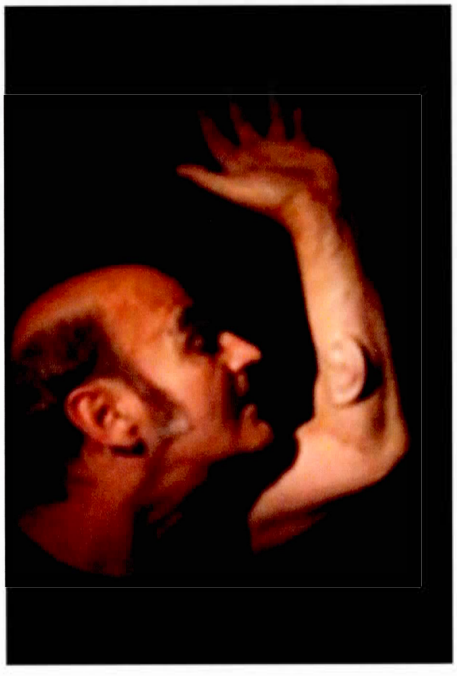


Fig. 120 Stelarc, *Ear on Arm Surgery*, 2007, photographie en couleur

Fig. 121 Aziz+Cucher, *Maria*, de la série *Dystopia*, 1994-1995

Fig. 122 Berlinde De Bruyckere, *Actaeon IV*, 2012, cire, couvertures, laine, bois, époxy, fer, 150 x 320 x 110 cm, © Photo Mirjam Devriendt

Fig. 123 Art Orienté Objet, *Que le cheval vive en moi*, 2011, extrait de performance, couleurs, son, 15 minutes, Galerija La Kapelica, Ljubljana, Slovénie, 22 février 2011, 20h00. Ce film témoigne d'une performance qui a marqué un tournant dans l'œuvre du collectif artistique Art Orienté Objet, devenu ainsi le premier expérimentateur artistique de la biotechnologie.

Fig. 124 Art Orienté Objet, *Sangs mêlés*, 2011, sang de Marion Laval-Jeantet lyophilisé, prélevé après la performance *Que le cheval vive en moi !*, acier chromé.

BIBLIOGRAPHIE

Dictionnaires et encyclopédies

AUROUX Sylvain. (1991). *Dictionnaire des auteurs et des thèmes de la philosophie*. Paris : Hachette.

BARAQUIN Noëlla. (2005). *Dictionnaire de la philosophie*. Paris : Armand Colin.

CHEVALIER Jean (dir.). (1969). *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris : Robert Laffont.

EWIG Isabelle et MALDONADO Guitemie. (2005). *Lire l'art contemporain. Dans l'intimité des œuvres*. Paris : Larousse.

GODIN Christian. (2004). *Dictionnaire de philosophie*. Paris : Fayard / Éditions du Temps.

GODIN Christian et BLUMEL Bethsabée. (2005). *Petit Larousse de la psychologie*. Paris : Larousse.

LE BRETON David et MARZANO Michela (dir.). (2007). *Dictionnaire du corps*. Paris : Presses universitaires de France.

MAUBOURGUET Patrice (éd.). (1991). *Le Grand Larousse en 5 volumes*. Paris : Larousse.

SOURIAU Étienne. (1990). *Vocabulaire d'esthétique*. Paris : Presses Universitaires de France.

Ouvrages

ANZIEU Didier. (1981). *Le Corps de l'œuvre*. Paris : Gallimard.

ANZIEU Didier. (1995). *Le Moi-peau* (2e éd.). Paris : Dunod.

ARASSE Daniel. (1996). *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture.* Paris : Flammarion.

ARIÈS Philippe. (1977). *L'Homme devant la mort*. Paris : Seuil.

ARISTOTE. (1992). *L'Éthique de Nicomaque* (J. Voilquin, trad.). Paris : GF Flammarion.

BALTRUSAITIS Jurgis. (1996). *Anamorphoses : Les perspectives dépravées* (t. 2). Paris : Flammarion, no623.

BAUDRY Patrick, LACHAUD Jean-Marc et PEARL Lydie (dir.). (1998). *Corps, art, société. Chimère et utopies*. Paris / Montréal : L'Harmattan.

BOLTANSKI Luc. (1993). *La souffrance à distance : Morale humanitaire, médias et politique*. Paris : Métailié.

BROHM Jean-Marie. (2008). *Figures de la mort : Perspectives critiques*. Paris : Beauchesne.

BUTLER, Judith. (2005). *Vie précaire : Les pouvoirs du deuil et de la violence après le 11 septembre*. Paris : Éd. Amsterdam.

CASANOVA-ROBIN Hélène (dir.). (2009). *Ovide, figures de l'hybride*. Paris : Honoré Champion.

CLAIR Jean. (2004). *De Immundo : Apophatisme et apocatastase dans l'art d'aujourd'hui*. Paris : Galilée, p. 103-115

COULOMBE Maxime. (2009). *Imaginer le posthumain : Sociologie de l'art et archéologie d'un vertige*. Québec : Presses de l'Université Laval.

DARCOS, Xavier. (2009). *Ovide et la mort*. Paris : Presses Universitaires de France.

DEBRAY Régis. (1992). *Vie et mort de l'image : Une histoire du regard en Occident*. Paris : Gallimard.

DELEUZE Gilles. (1994). *Francis Bacon : Logique de la sensation* (2e éd.). Paris : La Différence.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix. (1980). *Mille Plateaux*. Paris : Minuit.

DELFOUR Jean-Jacques. (2014). *La condition nucléaire : Réflexions sur la situation atomique de l'humanité.* Paris : L'Échappée.

DELMOTTE Benjamin. (2010). *Esthétique de l'angoisse : Le Memento mori comme thème esthétique*. Paris : Presses Universitaires de France.

DELMOTTE Benjamin. (2017). *Étonnement :Berlinde de Bruyckere*. Genève : Furor.

DERRIDA, Jacques. (1999). *Donner la mort*, Paris : Galilée.

DES GRAVIERS Bernard et JACOMET Thierry. (2003). *Reconnaître les saints : Symboles et attributs*. Paris : Massin, p. 104

DIDI-HUBERMAN Georges. (1990). *Devant l'image, question posée aux fins d'une histoire de l'art*. Paris : Minuit.

DIDI-HUBERMAN Georges. (1992). *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde.* Paris : Minuit.

DIDI-HUBERMAN Georges. (2008). *La ressemblance par contact*. Paris : Minuit, p. 52-71 et 310-325

DORFMAN Eran. (2007). *Réapprendre à voir le monde : Merleau-Ponty face au miroir lacanien*, Dordrecht : Springer.

DUMAS Stéphane. (2014). *Les Peaux créatrices : Esthétique de la sécrétion*, Paris : Klincksieck.

ECO Umberto. (2015). *L'œuvre ouverte* (2e éd., C. Roux de Bézieu, trad.). Paris : Points.

FONTA Marguerite et PALET Laurent. (2013). *Les attributs iconographiques des saints*. Paris : Eyrolles, p. 48-49 et 138-139.

FREUD Sigmund. (1985). *L'Inquiétante étrangeté et autres essais* (B. Féron, trad.). Paris, Gallimard.

FREUD Sigmund. (2001). *L'Inquiétante Étrangeté et autres textes / Das Unheimliche und andere Texte* (éd. rév., F. Cambon, trad.) Paris : Gallimard.

FREUD, Sigmund. (2010). *L'Interprétation du rêve* (J.-P. Lefèvre, trad.). Paris : Seuil.

GALVAGNO Rosalba. (1995). *Le sacrifice du corps : Frayages du fantasme dans les métamorphoses d'Ovide*. Paris : Panormitis.

HEINICH, Nathalie. (1998). *Le Triple jeu de l'art contemporain : Sociologie des arts plastiques*. Paris : Minuit.

HUISMAN Denis, VERGEZ André et LE STRAT Serge. (1996). *Histoire de philosophes illustrée par les textes*. Paris : Nathan.

KUNSTHAUS Bregenz et KUNSTRAUM Dornbirn (éd.). (2015). *Berlinde De Bruyckere*. Cologne : Walther König.

JIMENEZ Marc. (1997). *Qu'est-ce que l'esthétique ?* Paris : Gallimard.

KANT Emmanuel. (1985). *Critique de la faculté de juger* [1790] (A. Delamarre, trad.). *Œuvres philosophiques*, Paris : Gallimard.

LAMBERT Xavier (dir.). (2012). *Le post-humain et les enjeux du sujet*. Paris : L'Harmattan.

LAOUREUX Denis. (2011). *Histoire de l'art du 20e siècle : Clés pour comprendre* (2e éd.) . Bruxelles : De Boeck.

LE BRETON David. (2012). *Anthropologie de la douleur* (éd. rév. et augm.). Paris : Éditions Métailié.

LE BRETON David. (2013). *Anthropologie du corps et modernité* (7e éd.). Paris : Presses universitaires de France, p. 93-123.

MARIN Claire et ZACCAÏ-REYNERS Nathalie. (2013). *Souffrance et douleur : Autour de Paul Ricœur*. Paris : Presses Universitaires de France.

MARION Jean-Luc. (2012). *Figures de phénoménologie : Husserl, Heidegger, Levinas, Henry, Derrida*. Paris : Librairie Philosophique J. Vrein.

MENGONI Angela (dir.). (2014). *Berlinde de Bruyckere*. Bruxelles : Fonds Mercator.

MERLEAU-PONTY Maurice. (1964). *Le Visible et l'Invisible*. Paris : Gallimard.

MERLEAU-PONTY Maurice. (1964). *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard.

MOINDROT Isabelle et SHIN Sangkyu (dir.). (2013). *Transhumanités : fictions, formes et usages de l'humain dans les arts contemporains*. Paris : L'Harmattan.

NIETZSCHE. (2002). *Généalogie de la morale* (É. Blondel, O. Hansen-Love, T. Leydenbach et P. Pénisson, trad.). Paris : GF Flammarion, [1996] 2002.

O'REILLY Sally. (2010). *Le corps dans l'art contemporain* (L. Echasseriaud, trad.). Londres : Thames & Hudson.

OVIDIUS NASO, Publius, *Les Métamorphoses* [1 apr. J.-C.-9 apr. J.-C.] (G. Lafaye, trad.). Paris : Les Belles Lettres, 1928-1930.

PANOFSKY Erwin. (1978). *L'œuvre d'art et ses significations : Essais sur les arts visuels*. Paris : Gallimard.

PICHARD Joseph. (1958). *Images de l'invisible : Vingt siècles d'art chrétien.* Tournai / Paris : Casterman.

PIRSON Chloé. (2009). *Corps à corps : Les Modèles anatomiques entre art et médecine*. Paris : Mare et Martin.

RÉAU Louis. (1957). *Iconographie de l'art chrétien* (t. 2). Paris : Presses Universitaires de France.

RÉAU Louis. (1959). *Iconographie de l'art chrétien* (t. 3). Paris : Presses Universitaires de France.

RICŒUR Paul. (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil, p. 140-157.

RUYTERS Marc et STEGEMAN Elly. (1998). *Berlinde De Bruyckere. Sculptuur in België en Nederland*. Rekkem : Stichting Ons Erfdeel.

SONTAG Susan. (2003). *Devant la douleur des autres*. (F. Durand-Bogaert, trad.). Paris : Christian Bourgois.

SZILASI Wilhelm. (2011). *Introduction à la phénoménologie d'Edmond Huserl*, Argenteuil : Le Cercle Herméneutique.

VIAL, Hélène. (2010) *La métamorphose dans les Métamorphoses d'Ovide : Étude sur l'art de la variation*. Paris : Les Belles Lettres.

WIPPLINGER Hans-Peter (éd.). (2016). *Berlinde De Bruyckere : Suture*. Cologne : Walther König.

WIRTH Jean. (2011). *L'image à la fin du Moyen Âge*. Paris : Cerf.

WOLF Christa. (1989). *Incident : Nouvelles d'un jour* (G. Riccardi, trad.). Paris : Alinéa.

Articles

BANDIER Norbert. (2016). Fin des avant-gardes ou institutionnalisation de la logique avant-gardiste ? Dans GAUDEZ Florent (dir.), *Les frictions créatives art-politique : L'art, le politique et la création* (t. 3, p. 41-51). Paris : L'Harmattan.

BASTIN Étienne. (2018, décembre). L'Écho de Flandre : Berlinde De Bruyckere fait pleurer les retables de Malines. Dans *L'Écho*. Récupéré le 23 décembre 2018 de https://www.lecho.be/culture/expo/l-echo-de-flandre-berlinde-de-bruyckere-fait-pleurer-les-retables-de-malines/10080219.html

BROWN Bill. (2001). Thing Theory. Dans *Things*, ed. B. Brown, Critical Inquiry 28.1, p. 1-22

BUCI-GLUCKSMANN Christine. (1995, octobre). Le style et la manière : De l'esthétique à l'anti-esthétique contemporaine. *Ligeia*, *17-18*, p. 49-52.

CHRISTAIN Olivier. (2002, juillet-septembre). Du culte chrétien au culte de l'art : la transformation du statut de l'image (XV^{e}-XVIII^{e} siècles). *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, *49*(3), p. 176-194.

CONTE Richard. (1996). La poïétique de Paul Valéry. Dans *Recherches poïétiques*. Récupéré le 20 août 2018 de hal-01503774

DIDI-HUBERMAN Georges. (1999). Chairs de cire : Cercles vicieux. Dans *Encyclopedia anatomica : Collection complète de cires anatomiques*. Köln :Taschen.

ESCOUBAS Éliane. (2006). Merleau-Ponty : Le corps de l'œuvre et le principe d'utopie. Dans *La Part de l'Œil : Numéro spécial Esthétique et phénoménologie en mutation, 21-22*, p. 9-17.

FOUCAULT Michel. (2006). Le rôle de l'intellectuel : extraits. Dans *Le Monde diplomatique*, p. 24-25. Récupéré le 26 avril 2018 de http://www.monde-diplomatique.fr/2006/05/A/13489

FORMIS Barbara. (2009). La pensée du corps. Dans FORMIS Barbara, *Penser en corps : Soma-esthétique, art et philosophie* (p. 9-19). Paris : L'Harmattan.

FRÉCAULT Jean-Marc. (1985). Un thème particulier dans les Métamorphoses d'Ovide : le personnage métamorphosé gardant la conscience de soi. Mens antiqua Manet : II, p. 116-143.

GIGNOUX Sabine. (2014, 25 mars). Berlinde de Bruyckere, sculpteur de l'empathie. Dans *LaCroix*. Récupéré le 19 avril 2017 de http://www.la-croix.com/Culture/Expositions/Berlinde-de-Bruyckere-sculpteur-de-l-empathie-2014-03-25-1125397

GOLDBERG Itzhak. (2014, mars). Berlinde de Bruyckere, la peau de l'œuvre. Dans *Le Cahier des Arts*. Récupéré le 19 avril 2017 de https://www.lejournaldesarts.fr/creation/berlinde-de-bruyckere-la-peau-de-loeuvre-121106

HAGELSTEIN Maud. (2006). Georges Didi-Huberman : Vers une intentionnalité inversée ? Dans *La Part de l'Œil : Numéro spécial Esthétique et phénoménologie en mutation, 21-22*, p. 33-41.

LAMARCHE Caroline. (2013, avril). Berlinde De Bruyckere : Secrète Démesure. Dans *Le Cahier dessiné, 8*.

LE VIGAN Pierre. (2017). Aristote en politique : Praxis, technique et production. Dans *Metamag*. Récupéré le 14 août 2018 de https://metamag.fr/2017/10/07/aristote-en-politique-praxis-technique-et-production/

MARTENS Didier. (1995). Sebastiaan. Martelaar of mythe. Dans *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, *73*(4), p. 1035-1040.

MONBRUN Philippe. (2005). La notion de retournement et l'agôn musical entre Apollon et Marsyas chez le ps.-Apollodore. Dans *Kernos*. Récupéré le 2 décembre 2018 de http://journals.openedition.org/kernos/1531

ROCHLITZ Rainier. (2002). Art contemporain et politique. Dans *Feu la critique : Essais sur l'art et la littérature* (p. 143-155). Bruxelles : La lettre volée.

SHUSTERMAN Richard. (2009). Penser en corps : Éduquer les sciences humaines : un appel pour la soma-esthétique. Dans FORMIS Barbara, *Penser en corps : Soma-esthétique, art et philosophie* (p. 40-76). Paris : L'Harmattan.

SINGER Hélène. (2008). La figure sacro-sainte : de l'ironie au sacrilège et inversement. Dans CONTE Richard et LAVAL-JEANTET Marion (dir.), *Du sacré dans l'art actuel ?* (p. 79-106). Paris : Méridiens Klincksieck.

STEINBERG Shlomit. (2001, janvier). Mishima and the St. Sebastian Syndrome. Dans *Muza Art Quarterly*, p. 28.

STÜCKELBERGER Johannes. (2012). Art contemporain et expérience religieuse. Dans J. COTTIN, W. GRÄB et B. SCHALLER (éd.), *Spiritualité contemporaine de l'art : Approche théologique, philosophique et pratique* (p. 183-186). Genève : Éditions Labor et Fides.

TRÉMEAU Tristan. (2006). De quelques effets idéologiques : Le mythe phénoménologique dans l'art. Dans *La Part de l'Œil : Numéro spécial Esthétique et phénoménologie en mutation*, *21-22*, p. 147-165.

UHL Magali. (2008). L'art contemporain, la mort, le sacré : Esquisse d'une typologie. Dans CONTE Richard et LAVAL-JEANTET Marion (dir.), *Du sacré dans l'art actuel ?* (p. 17-30). Paris : Méridiens Klincksieck.

UHL Magali. (2011). Réécrire le corps : L'art biotech ou l'expression d'une genèse technique de l'hominisation. Dans *Cahiers de recherche sociologique*, *50*, p. 33-54.

VALÉRY Paul. (1935, novembre). Notion générale de l'art. Dans *Nouvelle Revue française*, *266*, p. 683-693.

Catalogues d'exposition

ALIZART Marc (dir.). (2018). *Traces du sacré* [Catalogue d'exposition]. Paris : Éditions du Centre Pompidou.

ALLEYN Edmund et GASSIOT-TALABOT Gérald. (1964). *Mythologies quotidiennes* [Catalogue d'exposition]. Paris : Musée d'Art moderne de la ville de Paris.

BAERT Barbara (dir.). (2002). *Berlinde De Bruyckere* [Catalogue d'exposition]. Gand : Caermersklooster-Provinciaal Centrum voor Kunst en Cultuur.

BAERT Barbara et SZEEMANN Harald. (2005). *Berlinde De Bruyckere :Één 2002-2004* [Catalogue d'exposition]. Paris-Tilburg : La Maison rouge-De Pont Museum of Contemporary Art.

BEEH Wolgang (pour la préface). (1984). *Memento mori : Der Tod als Thema der Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart* [Catalogue d'exposition]. Darmstadt :Hessisches Landesmuseum.

BEX Florent. (2003). *Sacrale Kunst van Onze Tijd* [Catalogue d'exposition]. Hasselt : Cultureel Centrum Hasselt.

BEX Florent et FONCÉ Yonah. (2001). *Berlinde De Bruyckere : En Alles is Aanéén-genaaid* [Catalogue d'exposition]. Anvers-Tilburg : M HKA-De Pont.

BUTLER Judith. (2016). Soulèvement. Dans DIDI-HUBERMAN George (commiss.), *Soulèvements* [catalogue d'exposition] (p. 23-37). Paris : Jeu de Paume-Gallimard.

CALABRESE Omar et PARRET Herman. (2003). *Vénus dévoilée : La Vénus d'Urbino du Titien* [Catalogue d'exposition]. Gand : Snoeck.

DA COSTA Valérie, DE BRUYCKERE Berlinde, GALBERT (de) Antoine (*et al.*). (2014). *Il me faut tout oublier : Berlinde De Bruyckere et Philippe Vandenberg* [Catalogue d'exposition]. Paris-Lyon : La Maison rouge-Fage Éditions.

DE BRUYCKERE Berlinde (co-commiss.), COETZEE John Maxwell (co-commiss.), PARRET Herman et VAN CAUTEREN Philippe. (2013). *Kreupelhout/Cripplewood* [Catalogue d'exposition]. Bruxelles : Fonds Mercator.

DE BRUYCKERE Berlinde, UNTERDÖRFER Michaela, MUIR Gregor, SUBOTNICK Ali et MACK Michael. (2006). *Berlinde De Bruyckere : Schmerzensmann* [Catalogue d'exposition]. Göttingen : Steidl Hauser & Wirth.

DIDI-HUBERMAN Georges (commiss.). (1997). *L'Empreinte* [Catalogue d'exposition]. Paris : MM-Centre Georges Pompidou.

DOUGLAS Susan. (1995). Perspectives in Camera: Andres Serrano. Dans Musée d'art contemporain de Montréal, *L'image de la mort aux limites de la fiction : l'exposition du cadavre* [Catalogue d'exposition] (p. 37-47). Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.

HERTMANS Stefan et THEYS Hans. (2008). *Schmerzensmann V : Een sculptuur van Berlinde De Bruyckere* [Catalogue d'exposition]. Bruxelles : Tornado Éditions.

JAUKKURI Maaretta. (1995). *Berlinde De Bruyckere* [Catalogue d'exposition]. Anvers : Snoeck-Ducaju.

MÉZIL Éric (dir.) et BRESSON-LUCAS Anne, *Les Papesses : Louise Bourgeois, Kiki Smith, Jana Sterbak, Berlinde de Bruyckere, Camille Claudel* [Catalogue d'exposition]. Arles Bouches-du-Rhône : Actes Sud, 2013

PERRET Catherine. (2014). Exposer la souffrance : Vérité et véridicité des images. Dans DAVILA Thierry (dir.), *Trop humain. Artistes des XX^e^ et XXI^e^ siècles devant la souffrance* [Catalogue d'exposition] (p. 115-140). Genève : Musée international de la Croix-Rouge et du Croissant-Rouge Musée d'art moderne et contemporain.

SZEEMANN Harald (dir.). (2005). *La Belgique visionnaire / Visionair België. C'est arrivé près de chez nous* [Catalogue d'exposition]. Bruxelles : Fonds Mercator.

VILLA Giovanni Carlo Federico (dir.) (2011). *Maîtres vénitiens et flamands* [Catalogue d'exposition]. Bruxelles-Milan : BOZAR-Silvana Editoriale.

Notes de cours

DELCOMMINETTE Sylvain. (2012-2013). *Histoire de la philosophie : Fascicule 1 Partie Antiquité, TRAN-B-100.* Université Libre de Bruxelles, Département philosophie et lettres, p. 11-23.

GILON Odile. (2012-2013). *Histoire de la philosophie : Fascicule 2 Partie médiévale, TRAN-B-100*. Université Libre de Bruxelles, Département philosophie et lettres, p. 11-27.

PINSART Marie-Geneviève. (2012-2013). *Histoire de la philosophie : Fascicule 3 Partie Renaissance et Temps Modernes, TRAN-B-100*. Université Libre de Bruxelles, Département philosophie et lettres, p. 55-67.

Mémoires

ST-GELAIS Thérèse. (1983). *Art de femme : féminin ou féministe* (Mémoire de maîtrise non publié). Université de Montréal.

LECOMTE Romain. (2014). *Nietzsche et le scandale du mal. Quelle attitude adopter face à la souffrance ?* (Mémoire de maîtrise). Université de Reims Champagne-Ardenne. Récupéré le 14 août 2018 de dumas-01058690

Documents audiovisuels

DOYLE Helen (scénario et réalisation). (2003). *Les Messagers* [DVD]. Canada, français : 65/52 min.

LOUISIANA CHANNEL (réalisation). (2018, février). Berlinde De Bruyckere Interview: Surfaces are Containers of the Souls. Dans *Louisiana Channel*, Louisiana Museum of Modern Art, Danemark : Klaus Elmer. Anglais : 6/49 minutes. Récupéré le 15 septembre 2018 de https://www.youtube.com/watch?v=CVwhaf3xknQ

SCHREURS Gerrit (dir.). (2015, novembre). In the studio of Berlinde De Bruyckere. Dans *ARTtube*. Néerlandais, sous-titré anglais : 29/05 minutes. Récupéré le https://www.youtube.com/watch?v=ZotDGJONHJM