
corps au repos
Deborah Nathhorst

CORPS AU REPOS

Deborah Nathhorst

Mémoire de Master 2 Arts Plastiques et création contemporaine
Sous la direction de Monsieur Kouadio Benjamin Brou
Avril 2026

École des Arts de la Sorbonne

UNIVERSITÉ PARIS 1
PANTHÉON SORBONNE

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier mon directeur de mémoire, Monsieur Kouadio Benjamin Brou, dont l'extrême gentillesse, l'écoute et le soutien sans failles m'ont accompagnés tout au long de mon parcours à l'École des Arts de la Sorbonne

Je dédie ce mémoire à mon modèle, Maman

Qui m'a transmis un amour inconditionnel pour l'art et la volonté de créer

À mes frères et soeurs, Yona, Tamara et Daniel

Qui habitent mon cœur et chacune de mes créations

À Mana, Éléonore, Stanisława, et Ronald,

Que j'admire et que j'aime tendrement

RÉSUMÉS

Fr.

Ce mémoire se propose d'explorer la représentation de la forme du corps humain, entre horizontalité et verticalité, immobilité et mobilité, à travers des expérimentations plastiques et des performances chorégraphiées. En effet, tout au long de ces recherches, nous explorons de manière plastique et sémantique en quoi le corps représenté peut constituer simultanément le sujet et le médium, et incarner les mouvements de sa propre vie intérieure. Tantôt assoupi, endormi, tantôt animé, debout et à travers la danse, donner à voir la vulnérabilité de sa forme, traduire la frontière tenue entre soi et les autres comme moyen d'affranchissement et de résistance.

Eng.

This research aims to explore the representation of the human body's form, navigating the tension between horizontality and verticality, immobility and mobility, through visual experiments and choreographed performances. Throughout this research, we explore, both visually and semantically, how the body can simultaneously serve as both subject and medium, and embody the movements of its own inner life. At times drowsy, asleep; at times animated, standing, and through dance, revealing the vulnerability of its form, translating the delicate boundary between self and others as a means of liberation and resistance.

Mots-clefs

Corps Repos Sommeil Rêve Lumière Mort Espace Tissu Mouvement Danse

Keywords

Body Rest Sleep Dream Light Death Space Fabric Movement Dance

SOMMAIRE

Introduction 6

I- Représentation picturale de corps évanescents 12

a) États de tension entre la figure et le fond 13

b) Le corps allongé et aux yeux clos dans le sommeil et la mort 16

c) Le corps dans l'espace du rêve 27

II- Le corps de l'installation 36

a) Dialogues entre la matière picturale et le support 37

b) L'exposition dans l'espace urbain 46

c) Le spectateur intrusif 59

III- Le médium du corps 64

a) La danse du peintre 65

b) La performance chorégraphiée 69

Conclusion 79

Bibliographie 82

Index des noms propres 90

Index des notions 93

Table des illustrations 97

Mots-clefs 102

INTRODUCTION

> Parfois, tu rêves que le sommeil est une mort lente qui te gagne, une anesthésie douce et terrible à la fois, une nécrose heureuse : le froid monte le long de tes jambes, le long de tes bras, monte lentement, t'engourdit, t'annihile. Ton orteil est une montagne lointaine, ta jambe un fleuve, ta joue est ton oreiller, tu loges tout entier dans ton pouce, tu fonds, tu coules comme du sable, comme du mercure. Tu n'es plus qu'un grain de sable, homoncule recroquevillé, petite chose inconsistante, sans muscles, sans os, sans jambes, sans bras, sans cou, pieds et mains confondus, lèvres immenses qui t'avalent.[1]

En décrivant les sensations qui accompagnent l'endormissement, Georges Perec dépeint le sommeil. Dans cet extrait tiré de l'ouvrage « Un homme qui dort » publié en 1990, l'enveloppe corporelle du dormeur éclate pour prendre la forme du monde. Son corps est une traversée dont nous explorons chaque recoin pour en découvrir les multiples transformations. Dans l'espace du rêve, le dormeur a la sensation d'abandonner sa corporéité et d'échapper au monde réel : il est simultanément, une montagne, un fleuve, un oreiller et un grain de sable. À travers une succession de descriptions, la forme du corps en mutation devient indéterminable pour le lecteur. La représentation du sommeil s'accompagne de l'expression de son caractère insaisissable et mystérieux. Dans une démarche similaire à celle de Georges Perec, j'explore l'espace du corps humain en étudiant les sensations qui accompagnent l'expérience du sommeil. Mon corps constitue le point de départ de mes expérimentations. En effet, de la représentation de corps endormis, que je peins à l'huile et à l'acrylique sur du tissu et de la matière plastique, je choisi de faire dialoguer mes peintures dans l'espace urbain. Ma pratique de la performance représente la dernière étape du processus de ces réflexions plastiques. Ainsi, en partant du corps allongé et au repos, j'explore le corps debout et en mouvement. Selon le dictionnaire du Centre National de Ressources Textuelles et lexicales, le corps désigne : l' « ensemble des parties matérielles constituant l'organisme, siège des fonctions physiologiques »[2]. Le terme « siège » employé dans cette définition renvoie au lieu, à la localisation. Le corps est considéré comme étant l'espace abritant l'organisme, à la manière d'une construction architecturale. Il constitue le premier espace que l'être-humain habite et le seul dont il lui est impossible de se défaire, de sa naissance jusqu'à sa mort.[3] Ce mémoire propose d'explorer la

---

[1] G. Perec, *Un homme qui dort*, Paris, Folio, octobre 1990, p.132.

[2] Cnrtl. CORPS : Définition de CORPS [consultation le 8 octobre 2025] . Disponible sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/corps>.

[3] M. Foucault, *Le corps utopique, Les hétérotopies*, Paris, Nouvelles éditions Lignes, septembre 2019, p.9.

forme de cet espace. Cette définition reflète la conception prédominante à l'ère contemporaine, en Europe et en Amérique du Nord, d'un corps strictement délimité par les éléments physiologiques qui le compose.[4] Cette pensée découle de la Renaissance, période à partir de laquelle le corps commence à être étudié et analysé. En effet, les premières expériences officielles sur des cadavres ont été réalisées au XIVème siècle dans le cadre de la recherche scientifique. Ces études ont données lieu aux travaux anatomiques de André Vésale, fondamentaux pour la science. Le corps scruté est objectifié. Il est séparé de la notion philosophique et spirituelle de l'esprit, de laquelle il était jusqu'alors indissociable. Dans son ouvrage « Anthropologie du corps et modernité » datant de 1990, David Le Breton retrace l'origine de la conception d'un corps strictement délimité par ses composantes anatomiques. Selon l'auteur, l'attention particulière accordée à l'anatomie à la période de la Renaissance se reflète dans les arts, notamment dans « L'homme de Vitruve » créé par Léonard de Vinci vers 1490. Les images du corps se multiplient. D'après le dictionnaire du CNRTL, l'image est la « représentation de la forme ou de l'aspect d'un être ou d'une chose »[5]. À travers l'étude des composantes de l'anatomie, les scientifiques et les artistes de la Renaissance cherchent à définir l'image de la figure humaine. Le corps objectifié et objectivé, est isolé du monde et des autres êtres vivants.[6] Selon David Le Breton, la théorie du « Cogito Ergo Sum » développée par René Descartes à la même période vient renforcer cette pensée. La conscience s'impose comme étant la caractéristique de l'humanité, tandis que le corps est relégué au rôle de son simple support :

> De Vésale à Descartes,(…) le deuil s'est fait dans la pensée occidentale : à un certain niveau, le corps est purifié de toute référence à la nature et à l'homme qu'il incarnait. Chez Descartes le corps est soumis à une métaphore mécanique, fait révélateur du glissement opéré.[7]

La peinture, l'installation et la performance, sont les pratiques qui me permettent d'interroger les représentations des corps au repos, le mien autant que celui des sujets de mes travaux. Ce mémoire propose d'étudier le corps dans un premier temps par le prisme du sommeil. Mes recherches plastiques sur le sommeil m'ont conduites à me questionner sur la similarité entre la représentation du corps endormi et du corps mort. En effet, dans l'extrait de Georges Perec qui amorce ce mémoire, l'auteur établit des liens étroits entre ces deux expériences. Le sommeil s'apparente à une

---

[4] D. Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité,* Paris, Éditions PUF, septembre 2005, p. 28.

[5] Cnrtl. IMAGE : Définition de IMAGE [consultation le 4 janvier 2026] . Disponible sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/image>.

[6] D. Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité,* Paris, Éditions PUF, septembre 2005, p. 28.

[7] *Ibid.*, p.75.

forme de mort. Selon le dictionnaire du CNRTL, le corps au repos désigne la « Cessation du mouvement, état d'immobilité » : cette définition s'applique la fois à l'état du corps du dormeur et à celui du mort. La figure du dormeur est celle d'un corps qui ne travaille pas et qui est exclu du système capitaliste parce qu'il ne contribue pas à la production. En effet, la notion de repos explorée dans mes recherches renvoie également au « Fait de cesser une activité fatigante (travail, exercice physique, occupation) »[8]. Le dormeur s'affranchit de l'instrumentalisation de son corps comme outil de production par le biais de l'expérience chronophage du sommeil. L'objectification du corps permet de justifier les humiliations et les violences qui lui sont infligées, car le corps séparé de l'esprit et de la conscience est dépourvu d'humanité. C'est pourquoi cette pensée développée à la Renaissance constitue l'une de mes pistes de recherches, pour analyser le corps employé comme un outil de production, et le corps esclavagisé. À travers ma pratique de la performance, j'ai souhaité rendre compte d'une forme d'éveil du corps. Pour cela, j'ai choisi de travailler sur le corps dansant. La danse constitue également un moyen d'affranchissement. En effet, les danses que je pratique dans mes performances, en particulier le jazz-funk, sont des danses de résistance artistique et politique noire nées aux Etats-Unis au cours de la seconde moitié du XXème siècle. Les cultures des diasporas afro-descendantes font parties de mes recherches de part mon héritage culturel caribéen. À travers des performances chorégraphiées, je mets mon corps en relation avec mes peintures. Mes représentations de corps au repos sur des matières textiles et plastiques, souples et légères, traduisent l'impression de légèreté et de mollesse ressentie par l'être humain lors de l'endormissement. La malléabilité du support me permet de mettre en mouvement mes peintures dans mes performances, et de multiplier leurs modes de mises en exposition. Notre sommeil se compose de rêves, qui prennent forme dans des espaces et des temporalités différentes de notre corporéité. C'est la raison pour laquelle j'ai exploré l'observation de corps plongés dans le sommeil, dépossédés de leur enveloppe charnelle. Mes peintures représentent des dormeurs qui disparaissent du support. Leurs corps représentés partiellement dialoguent avec la lumière produite par le lieu de l'installation. De cette manière, ils apparaissent au regardeur par un jeu d'optique. C'est pourquoi mes recherches plastiques interrogent la forme du corps humain au repos, et par extension celui éveillé qui se meut dans l'espace.

En quoi le corps humain au repos, comme sujet et médium, révèle-t-il les dynamiques de la vie humaine ?

Dans un premier temps, nous étudierons de quelle façon je propose la représentation picturale de

[8] Cnrtl. REPOS : Définition de REPOS [consultation le 13 février 2026] . Disponible sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/repos>.

corps évanescent sur des matières textiles et plastiques. Puis nous analyserons de quelle manière l'espace de l'installation altère la perception du corps au repos et la rencontre entre le spectateur et la peinture. Enfin, nous montrerons de quelle façon mon usage de la proprioception dans le processus de la peinture, et de la performance, attribue au corps le rôle de médium plastique.

Daniel dort près de moi
2024, huile et acrylique sur tissu polyester et acétate, 156x109cm (p.11)



Chapitre I - Représentation picturale de corps évanescents

La représentation picturale du corps implique l'opposition entre la figure humaine et le fond de la peinture. En effet, dans son ouvrage intitulé « l'Être et le néant[9] », Sartre analyse de quelle façon l'annihilation du fond dévoile la figure, en s'appuyant sur l'exemple suivant : l'auteur est assis dans un café en attendant l'arrivée de son ami nommé Pierre. Sartre commence par relever que la perception est la construction d'une figure et d'un fond[10]. Lorsque je dirige mon attention vers le café, l'arrivée de Pierre devient secondaire. Toutefois, si je considère le café dans l'attente de Pierre, le lieu devient une toile de fond pour la figure. Dans l'exemple étudié, les relations entretenues par les différents éléments, et les tensions qui en résultent, leur attribuent leur fonction dans la narration. Le statut relatif de l'objet est déterminé par l'attention qui lui est portée.[11] Je neutralise le fond de mes peintures pour concentrer l'attention du regardeur vers la représentation du corps humain, et lui accorder le rôle de sujet de l'œuvre. En effet, je peins les corps directement sur le support à son état brut, sans lui faire subir de modifications au préalable. J'utilise la réserve pour construire l'espace de ma peinture. De cette façon, je mets en évidence l'apparition du corps endormi, que je peins à l'acrylique et à l'huile sur du tissu ou de la matière plastique. Selon Sartre, mon travail cherche à montrer l'effacement de l'espace ressenti par le regardeur lorsqu'il dirige son attention vers la figure humaine. Les états de tension entre la figure et le fond composent mes œuvres. Édouard Manet est l'un des pionniers de la modernité dans le domaine de la peinture. Il fait partie des premiers peintres à avoir représenté la figure humaine sur des fonds neutres et minimales. L'étude des représentations picturales du corps au repos et en position horizontale nous amène à son tableau intitulé « L'homme mort », peint en 1864. Il s'agit de la représentation d'un homme étendu sur le sol, dans un espace monochrome dont la couleur évoque la terre. Les vêtements du personnage et l'épée accrochée à son épaule droite montre qu'il s'agit d'un torero. Le drapeau rose délavé dans sa main indique qu'il est mort terrassé par un taureau au cours d'une corrida. Le fait qu'il dépasse du cadre suggère un espace qui se prolonge au delà du tableau. L'absence de représentation picturale de l'espace produit un aplatissement de la perspective, car la figure et le fond sont placées sur le même plan. En effet, le choix plastique du fond monochrome propose une perspective aplatie.

---

[9] J. P. Sartre, *L'être et le Néant,* Paris, Gallimard, avril 1976.

[10] J. Gage, B. Novak et P. Ireland, *Rothko, Exposition au Musée national d'art moderne*, Paris, Paris-Musées, janvier 1999, p. 71.

[11] *Ibid*.

Seules quelques variations de lumière dans l'espace de l'œuvre suggèrent une différenciation de plans au regardeur. Son travail constitue : « une vision simplifiée, des œuvres où les images sont souvent des abréviations, des allusions à l'art des musées, restituant leur grandeur en termes modernes, mais sans respect pour la perspective (…) l'art de Manet sous toutes ses formes, est celui de la litote ».[12]



Édouard Manet, Illustration 1

J'effectue également une simplification de l'espace et un aplatissement de la perspective dans mon travail, en employant du tissu et du plastique vierge comme support de mes peintures. La neutralité du fond met l'accent sur la figure humaine et le sujet de l'œuvre, celui d'un corps figé dans la mort. Dans l'espace du tableau de Manet, nous pouvons relever l'absence d'éléments autour du torero. Le fond monochrome à la couleur terne fait écho à celle du corps livide décédé. Le peintre décompose l'espace et revisite la perception d'un corps devenu vulnérable. C'est cette notion de fragilité du corps humain allongé que je donne à voir dans mes expérimentations. Les ré-interprétations dont « L'homme mort » a fait l'objet dans la peinture figurative du XXème et du XXIème siècle marque le caractère intemporel de ce sujet. En effet, l'artiste Djamel Tatah s'est approprié le sujet et la composition de l'œuvre en 1992.



Djamel Tatah, Illustration 2

L'artiste pose un regard contemporain sur la peinture de Manet par le biais de son traitement plastique.

[12] G. Néret, *Manet : 1832-1883*, Paris, Taschen, janvier 2004.

L'absence de représentation de l'espace soulignant les contours de la figure humaine est commune aux deux œuvres. Les deux peintures réalisées à plus d'un siècle d'écart, malgré leurs temporalités et leurs courants artistiques différents, rendent compte de la même condition commune à tous les êtres-vivants : celle de la mortalité. Dans son ouvrage, David Le Breton analyse la conception d'un corps coupé du monde et en tension avec l'espace qui l'entoure à l'ère contemporaine :

> Le corps fonctionne à la manière d'une borne frontière (…) Il est facteur d'individuation, l'homme est coupé du cosmos, coupé des autres et coupé de lui-même. Le corps contemporain, celui qui résulte (…) de l'avènement de l'individualisme occidental, marque la frontière d'un individu à un autre, la clôture du sujet sur lui-même.[13]

Selon le dictionnaire CNRTL, le terme « représenter » signifie « présenter de nouveau »[14]. L'action de représenter l'image d'un corps humain implique de s'interroger sur la manière dont il s'inscrit dans la société contemporaine, en prenant compte de ses représentations passées. L'installation de mes peintures dans l'espace urbain me permet de faire habiter les corps aux cotés de nos verticalités. Ils sont insérés dans l'espace du vivant. En effet, il ne s'agit plus des corps coupés du monde décrit par David Le Breton, car mes représentations de dormeurs sont confrontées à l'espace réel. Mes personnages, peins à échelle 1, occupent pleinement l'espace pictural, avec lesquels ils font corps. L'œuvre de Kerry James Marshall intitulée « Beauty Examined », constitue l'une de mes références plastiques du corps allongé dont les yeux sont clos, représenté dans un espace dont la perspective est aplatie. Il s'agit d'un collage de 213 sur 248 centimètres, peint à l'acrylique en 1993, qui représente au premier plan le corps d'une femme noire nue et en position allongée sur une table chirurgicale. Ses yeux sont ouverts et sa tête est tournée vers le regardeur. L'artiste confronte le regardeur à la figure noire dans l'espace d'exposition. Les trous percés aux extrémités de la toile lui donnent l'apparence d'une bâche, qui évoque les supports en plastique que j'emploie dans mon travail. Le corps de la femme est découpé par des légendes, qui distinguent les différentes parties de son anatomie. Ces indications font référence à une analyse avant une opération de dissection, comme un corps suspecté d'être malade. Son bras a déjà subi une ouverture. Le peintre montre les tissus internes de ce membre, en peignant les os blancs et les muscles encore imbibés de sang rouge. Les descriptions qui précisent les mensurations de son corps ne sont pas conformes aux standards de beauté de la société américaine blanche.

---

[13] D. Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité,* Paris, Éditions PUF, septembre 2005, p.28.

[14] Cnrtl. REPRÉSENTER : Définition de REPRÉSENTER [consultation le 2 janvier 2026] . Disponible sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/repr%C3%A9senter>.



Kerry James Marshall, Illustration 3

En effet, le peintre écrit à plusieurs reprises le terme anglais *Big* qui signifie « gros » dans l'espace de la toile. Le mot *Exhibit* peint dans la partie supérieure au centre du tableau, et désignant une exposition en français, indique que la femme est exposée à la manière d'un objet à la vue du spectateur. Cela fait également directement référence aux ventes aux enchères des esclaves africains lors du commerce triangulaire. Cette femme résignée par sa condition raciale, posée sur un étalage chirurgical, est totalement déshumanisée et offerte à tous les regards, y compris celui du spectateur. Elle ne pleure pas. Ce n'est que depuis le dessin anatomique de son coeur placé sur le mur que jaillissent des pleurs de sang. Son coeur manifeste sa douleur. Le peintre nous confronte à la violence de l'identité africaine américaine, et par cette œuvre, dénonce la colonisation comme crime contre l'humanité. Toute son œuvre est un travail sensible de représentation des présences africaines américaines aux Etats-Unis. Le corps de la femme étendue et mutilée sur l'étalage chirurgical dans « Beauty Examined » est placé entre un état de vie et de mort.

b- Le corps allongé et aux yeux clos dans le sommeil et la mort

La représentation du corps au repos entretient nécessairement un lien étroit avec celle du trépas, car les positions des corps allongés, immobiles et aux yeux clos, peuvent évoquer celles de défunts au regardeur. C'est pourquoi ma représentation picturale du corps au repos s'inscrit dans l'iconographie de la mort. La mort du Christ constitue l'un des sujets les plus déclinés de cette iconographie dans l'histoire de la peinture européenne : « La Lamentation sur le Christ Mort » de Andrea Mantegna, dont la date de création est estimée entre 1470 et 1474, en constitue un exemple majeur.

Les peintures religieuses, branche de la peinture d'histoire dont les mécènes étaient principalement des chrétiens, représentent des sujets de l'ancien et du nouveau testament. Les tissus sur lesquels je peins peuvent rappeler le linceul, la pièce de tissu qui recouvre les morts, le plus connu étant celui de Turin. En effet, c'est ce suaire de 4,42 mètres de long sur 1,3 mètre de large qui est supposé avoir enveloppé le corps de Jésus après sa crucifixion.



Andrea Mantegna, Illustration 4

Au sein de ce tableau, Jésus de Nazareth est allongé sur son lit de mort après sa crucifixion, comme l'indique ses mains et ses pieds percés. Le linceul recouvre la partie inférieure de son corps. La Vierge Marie et Saint Jean pleurent son décès à son chevet dans la partie supérieure gauche du tableau. La perspective choisie par le peintre place le regardeur aux pieds du Christ, devant la contemplation de son cadavre. Elle le confronte à ses blessures aux pieds, au premier plan de la peinture. Ses membres percés par les clous témoignent de la souffrance qu'il a enduré. Ils montrent la vulnérabilité de son corps. L'interprétation de Andrea Mantegna met en lumière la violence qui a été infligée au corps du Christ, et son sacrifice, à travers le choix de la position allongée. Le choix plastique de la position allongée, que je partage avec Andrea Mantegna, souligne la fragilité de la figure humaine, et créé une proximité entre le spectateur et la représentation du corps. En effet, la composition choisie par le peintre invite le spectateur a porter le deuil de Jésus. Cette peinture religieuse renvoie à l'état de mortalité auquel Jésus était soumis d'après la Bible, au même titre que tous les autres êtres-vivants. Un seul élément fait référence à sa divinité : un halo discret est peint au dessus de sa tête. De la même façon que Andrea Mantegna, mon intention est de souligner la vulnérabilité du corps humain par le biais d'une rencontre intime avec la représentation du corps au repos.

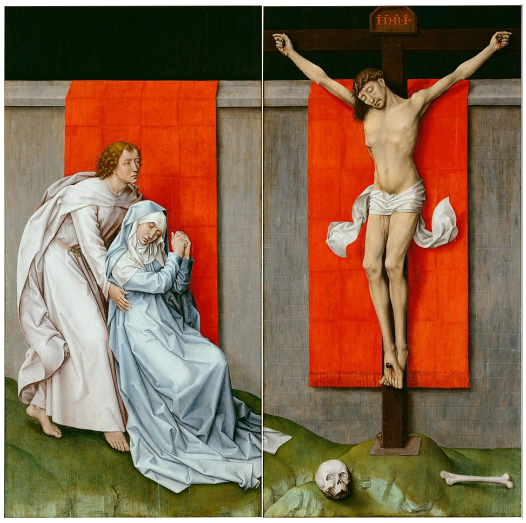
En effet, mes dormeurs s'offrent à la contemplation du regardeur, le corps abandonné sur le support en tissu ou en plastique. Le sujet du corps endormi implique une dimension intime dans la rencontre avec l'œuvre. Toutefois, les yeux clos traduisent également une distance avec le regardeur. En effet, le personnage endormi ou mort n'a pas conscience d'être observé et son esprit vagabonde dans un autre espace-temps. Ainsi, la représentation picturale du corps au repos mêle les sentiments ambivalents d'intimité et de distance avec le sujet. « La Lamentation sur le Christ Mort » de Andrea Mantegna diffère de la majorité des représentations du Christ appartenant à la même période, au sein desquelles il est représenté sur la croix et dans une posture verticale, notamment dans le « Diptyque du Christ mort sur croix » de 1460 du peintre flamand Rogier Van der Weyden. Ma peinture sur plastique intitulée « Mon poing contient mes rêves » datant de 2025, explore également la représentation d'un corps au repos et à la verticale. En effet, ma peinture est suspendue à la branche d'un arbre. Le regardeur ignore si la figure représentée est éveillée ou endormie. Le corps étendu à la verticale, les vêtements du personnage, et la grimace sur son visage suggèrent qu'il est éveillé. Cependant, ses yeux sont fermés. Cet élément pourrait indiquer qu'il est endormi, ou qu'il choisit volontairement de ne plus regarder le monde qui l'entoure. La représentation d'une figure humaine, debout et aux yeux fermés, peut également faire référence à la mort, comme dans l'œuvre de Michel Ange intitulée « L'esclave mourant » dont la date de création est estimée entre 1513 et 1516. L'accrochage de ma peinture renforce le mystère sur l'état dans lequel se trouve le personnage, car le corps suspendu à la branche d'un arbre évoque la figure du pendu. En effet, mon installation rappelle les lynchages que subissaient les noirs américains. Les lynchanges sont des mises à mort par pendaison d'esclaves noirs, qui étaient accusés de crimes par des esclavagistes blancs. Ces crimes ont commencés aux États-Unis à partir de la fin du XIXème siècle. Au sein de mon installation, le corps se balance sur la branche au gré du vent, comme les cadavres des pendus. Le matériau en plastique propose la vision d'un corps plat, privé de sa tridimensionnalité. La représentation du corps sur du plastique, qui constitue une matière éphémère et polluante, le place à la même échelle que celle du déchet. La transparence du matériau donne l'impression que la figure humaine disparait de l'espace de la peinture. L'observateur peut également avoir l'impression que la peinture a été déposée en dessous de la matière plastique, et que le personnage est prisonnier du support.



Mon poing contient mes rêves
2025, acrylique sur plastique, 224x100cm (p.19)



Mon poing contient mes rêves (Détail)
2025, acrylique sur plastique, 224x100cm



Rogier Van der Weyden, Illustration 5



Michel-Ange, Illustration 6

Ainsi, mon étude du corps au repos entretient un rapport troublant avec la figure du mort par pendaison. L'artiste noir américain Isaac Julien a également exploré la figure du pendu dans son travail, notamment dans son film intitulé « Lessons of the Hour »[15] datant de 2019, consacrée à Frederick Douglass. Il s'agit d'un esclave abolitionniste du XIXème siècle, orateur, écrivain, philosophe et ambassadeur des États-Unis à Haïti. Frederick Douglass constitue une figure majeure du mouvement abolitionniste états-unien. Le film de Isaac Julien commence par l'image d'une forêt. L'acteur qui interprète Frederick Douglas contemple un arbre dont il s'approche lentement pour en effleurer l'écorce. Puis, les images d'un corps noir anonyme entrain de se faire pendre à un arbre se succèdent. Mes recherches font écho à celles de Isaac Julien, dans sa volonté de révéler l'histoire du corps esclavagisé et lynché. L'arbre, qui constitue un symbole de vie, porte l'histoire de l'esclave assassiné. La représentation de la figure du pendu peut également être associée à celle du Christ sacrifié sur la croix, trahis par Judas et condamné par les hommes, dont le corps suspendu à la verticale est maintenu par les clous qui le transpercent.



Isaac Julien, Illustration 7



Isaac Julien, Illustration 8

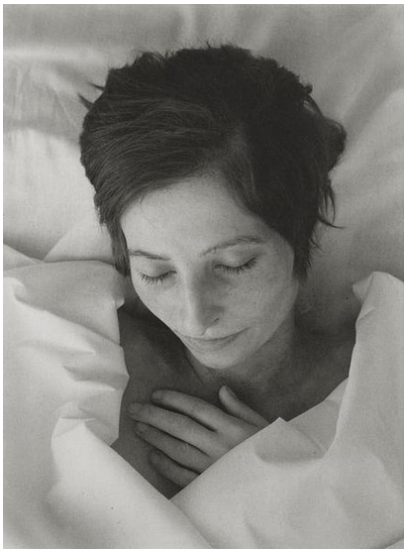
L'iconographie de la mort dans les peintures bibliques a donné lieu à la création du memento mori dont je m'inspire au sein de mon travail. Ce genre de peinture apparu en Europe au cours du XVIème siècle porte le nom d'une locution latine qui signifie « souviens-toi de la mort ».[16] Il met en garde le spectateur contre l'attachement aux biens matériels et aux jouissances temporaires, en le ramenant à sa condition de mortel. Pour cela, il fait appel à une esthétique relative à l'expérience de la mort.

---

[15] Isaac Julien. Lessons of the Hour [consultation le 13 février 2026] . Disponible sur : <https://www.isaacjulien.com/projects/37/>.

[16] B. Delmotte, *Esthétique de l'angoisse : le memento mori comme thème esthétique*, Paris, Puf, juin 2010, p.9.

À l'origine, ces œuvres étaient utilisées par l'Église dans l'intention d'inspirer un sentiment de piété au regardeur. Dans son ouvrage consacré à l'étude de ce genre, Benjamin Delmotte souligne que le memento mori contemporain n'implique plus de dimension religieuse. En effet, l'auteur précise que la représentation de la mort en peinture a été laïcisé à partir du XXème siècle. Mon travail emploie les codes du memento mori pour révéler le caractère fragile et éphémère du corps. En effet, mes peintures traitent implicitement de la mortalité humaine à travers le sujet du sommeil. C'est pourquoi l'ambiguïté et le mystère entretenus par mes représentations agissent de manière troublante sur le spectateur. Elles rendent compte du caractère éphémère d'un corps disparaissant de l'espace de la peinture. Selon Benjamin Delmotte, le memento mori mêle plusieurs temporalités. Il trouble le présent en évoquant un futur inéluctable, car il figure la présence de la mort jusque dans le vivant.[17] Le memento mori implique le spectateur dans une expérience immersive et introspective car il s'identifie à la représentation du défunt. En effet, elle le renvoie à la vulnérabilité de son propre corps : la peinture le confronte à sa mort certaine. Elle agit seulement de manière déclarative, et pourtant, elle saisit le regardeur avec intensité. Le calme dont est empreint la peinture traduit la certitude de l'énoncé. Ma représentation implicite de la mort dans le vivant propose une interprétation contemporaine du memento mori. Les corps immobiles que je peins ont l'air doux et paisibles. Ils semblent être encore en vie. En effet, les couleurs chaudes que j'emploie pour les représenter montrent la circulation du sang dans leurs organismes. Les teintes vertes et bleues que j'utilise pour leurs chairs révèlent également les veines dissimulées sous leurs peaux. Ses éléments apportent de la vivacité aux corps figés. C'est pourquoi mes peintures ne suscitent pas d'effroi chez le spectateur. Ces choix plastiques renforcent l'ambiguïté sur l'état des corps immobiles, peut-être situés entre la vie et la mort. La puissance du memento mori ne réside pas dans la représentation de l'horreur, mais dans l'expression de la certitude de la mort.[18] Elle révèle la fragilité de l'existence humaine. Mon travail propose la représentation d'une mort exquise, absente de douleur. Le corps conserve sa sensualité jusque dans son trépas.



Benjamin Delmotte, Illustration 9

[17] *Ibid*., p.16.

[18] *Ibid*., p.56.

Je m'éloigne de la réalité de la décomposition du corps en cristallisant l'être humain dans l'image de la vie. De cette façon, je propose la représentation d'une mort idéale en sublimant le défunt. Mon travail évoque celui de Rudolf Schäfer, photographe berlinois de la seconde moitié du XXème siècle. Celui-ci a réalisé en 1981 une série de photographies en noir et blanc intitulée « Totengesichter » sur des cadavres à Berlin. Dans son ouvrage, Benjamin Delmotte souligne le sentiment ambivalent que suscite le travail de Rudolf Schäfer, dont l'esthétique se heurte au sujet photographié : « Il aboutit à des photos d'une extrême douceur, prises à la chambre, où la netteté des peaux et des cils est comme nimbée par une bienheureuse chaleur »[19]. De la même manière que le photographe, les postures de mes dormeurs sont gracieuses, et leurs visages ont l'air paisibles. Les œuvres de Rudolf Schäfer et les miennes ont en commun l'étude du tissu. En effet, la couverture employée pour recouvrir le corps de la jeune femme rappellent les tissus sur lesquels reposent mes dormeurs. Les plis des draps produisent le dessin de lignes de force dans l'espace de l'œuvre et structurent la composition de la photographie. La douceur de l'esthétique masque la gravité du sujet de la mort. Au sein du travail de Rudolf Schäfer, la couleur livide des cadavres est masquée par la photographie en noir et blanc. De cette façon, le photographe voile le sujet de la mort en créant volontairement une ambiguïté avec celui du sommeil. La figure humaine arborant un drap a l'air paisiblement endormie. Elle semble avoir été bordée à la manière d'un enfant dans son lit. En effet, Benjamin Delmotte ajoute à son analyse : « Ces clichés donnent à voir à la fois le mirage du sommeil, l'espoir d'un apaisement ou d'une douceur après la souffrance et le désarroi convulsif d'un trépas inadmissible ».[20] Le mystère qui plane autour du corps photographié ramène le spectateur à l'énigme de sa propre mort. La violence du sujet est révélée par le titre « Totengesichter » qui signifie « Visages Morts » en allemand. Ainsi, le sentiment de beauté qu'inspire la photographie, laisse place à l'effroi provoqué par la morbidité du sujet. Rudolf Schäfer créé la vision d'un corps irréel en insérant la vie dans la mort. Mon travail propose également la représentation de corps qui n'existent pas : des corps aériens et souples qui survivent au passage du temps. Dans son essai intitulé « Le corps utopique, les hétérotopies », Michel Foucault qualifie le corps de « lieu absolu »[21] de l'être, et de première utopie de l'être-humain.

---

[19] *Ibid.,* p.59.

[20] *Ibid.*

[21] M. Foucault, *Le corps utopique, Les hétérotopies*, Paris, Nouvelles éditions Lignes, septembre 2019, p.9.

> L'utopie, c'est un lieu hors de tous les lieux, mais c'est un lieu où j'aurais un corps *sans corps,* un corps qui serait beau, limpide, transparent, lumineux, véloce, colossal dans sa puissance, infini dans sa durée, délié, invisible, protégé, toujours transfiguré ; et il se peut bien que l'utopie première (…) soit l'utopie d'un corps incorporel.[22]

Mon travail est consacré à l'invention du corps utopique décrit par Michel Foucault. Ma peinture intitulée « Le bras qui me recouvre » montre une jeune femme endormie sur un tissu en polyester transparent. Les contours de son corps sont esquissés à la peinture acrylique. L'intérieur de sa figure est vide. En effet, j'ai laissé le tissu vierge, pour suggérer le corps sans le représenter entièrement. Seule une partie de son visage, de sa chevelure et de ses mains sont peintes. La couleur de sa chair est progressivement diluée le long de ses bras et de son cou. J'invente un corps idéal, caractérisé par sa légèreté. La contemplation de mes peintures inspire un état de quiétude au lieu d'éveiller un sentiment d'angoisse. Ainsi, mon interprétation du memento Mori renvoie le spectateur à une mort sereine. Dans son ouvrage, Benjamin Delmotte explique que le message du memento mori se propage activement dans l'espace de la peinture et se comprend de manière dynamique. L'espace neutralisé de mes travaux met l'accent sur le corps isolé. Le vide qui entoure le personnage traduit un silence et une solitude. De cette manière, il permet la résonance du corps qui se répercute dans l'espace. Les touches de peintures autour de la figure humaine se multiplient, comme des échos de sa forme.



Sans titre (Détail)
2025, technique mixte, 90x162cm

Le bras qui me recouvre
2025, huile et acrylique sur tissu polyester, 172x90cm (p.25)

[22] *Ibid.*, p.10.



L'annonce de la mort r é s o n n e chez le regardeur, qui contemple le corps effacé pour restituer sa forme. L'absence de représentation de l'espace empêche toute forme d'issues, d'évitements de la figure. En effet, Benjamin Delmotte établit dans son ouvrage que le memento mori est caractérisé par « la puissance d'un seul de ces symboles, (…) à même de concentrer tout l'espace pictural »[23]. Le lieu dans lequel est placé la figure humaine est indéterminé et incertain. La neutralité de l'espace de ma peinture dissimule un mystère, celui d'un lieu inconnu et imperceptible pour les êtres-vivants. Il pourrait s'agir de l'espace de transition entre la vie et la mort. Le vide qui entoure la figure traduit notre méconnaissance de ce qu'il advient de l'être-vivant après son trépas. Il laisse ouvert un champ de possibilités infinies. En effet, le tissu s'apparente à une toile blanche sur laquelle le regardeur est libre de figurer ce qu'il songe y voir. Ma représentation utopique du corps rappelle celle du vidéaste Bill Viola, dans son œuvre intitulée « The dreamers » datant de 2013. Au sein de cette installation, sept écrans plasmas verticaux affichent respectivement une personne endormie et immergée au fond d'un cours d'eau. Parmi les dormeurs se trouvent des enfants, des adultes et des personnes âgées.



Bill Viola, Illustration 10

Au sein de cette installation, le cycle de l'eau est employé pour faire référence à celui de la vie. L'eau ondulant au contact des souffles des dormeurs troublent leurs images qui se modifient continuellement. Les mouvements produits par leurs habits et leurs chevelures, s'opposent à la staticité de leurs corps endormis. Le format des écrans, et leur emplacements, invitent le spectateur à la rencontre des dormeurs. En effet, les écrans sont placés à la verticale face aux spectateurs, et le son de l'eau qui envahit la pièce renforce la dimension immersive de cette installation. La compréhension de l'œuvre est intuitive. Dans un entretien enregistré pour France Culture en 2014[24],

[23] *Ibid.*

[24] France culture, Bill Viola : « On porte l'image dans nos coeurs, pas tellement dans nos têtes », [consultation le 1er avril 2025] Disponible sur : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/hors-champs/bill-viola-et-kira-perov-8994305>.

Bill Viola révèle la signification de son installation. Il explique que les rêveurs ne réapparaissent jamais à la surface pour respirer car ils appartiennent à un espace-temps différent du nôtre, entre la vie et la mort. Ils dorment éternellement au fond de l'eau. Bill Viola imagine un corps humain résistant au temps, qui dépasse sa condition de mortel. L'ensemble de ses œuvres traduit une lenteur, un vide dans l'espace et une impression de solitude. La figure de l'être humain est souvent représentée seule face à la nature, et confrontée aux éléments du feu, de l'air, de la terre et de l'eau. La poésie de « The dreamers » réside dans la volonté de préserver le corps, exposé à la vue du spectateur dans l'étendue de sa vulnérabilité. Les bulles produites par la respiration des dormeurs à la surface de l'eau indiquent au spectateur que les performeurs de l'installation sont endormis. Ma représentation du sommeil entretient davantage l'ambiguïté sur l'état des corps au repos. Le sommeil est seulement suggéré. Cette ambiguïté est renforcée par l'absence totale de représentation de l'espace. Mon emploi du tissu à son état vierge comme support de mes peintures en fait un objet de neutralité, cependant, mon fond n'est pas un monochrome, car les plis de mes tissus et de mes plastiques produisent le dessin de lignes de force. Elle traduisent un mouvement dans la peinture et conduisent le spectateur à s'interroger sur la nature de l'espace représenté. S'agit-il de l'espace réel ou de la représentation du rêve du dormeur ?

c - Le corps dans l'espace du rêve

L'état du corps endormi créé une énigme dans la lecture de mes peintures. Dans le contexte néoplatonicien, l'activité du sommeil libérait la force créatrice de l'artiste, et le sujet iconographique du corps endormi livrait les mystères de l'art.[25] Au sein de l'ouvrage « Façon d'endormis 2 : Le sommeil dans l'art contemporain » datant de 2014, l'historienne de l'art Véronique Dalmasso définit le rôle du sommeil dans le processus créatif.

> Le sommeil libère l'esprit de ses affairements journaliers pour le guider vers un état susceptible de recevoir l'inspiration, l'imagination ou l'énergie nécessaire aux gestes de l'invention artistique. Le sommeil, par conséquent, ne serait pas synonyme d'inertie, il se révèle dynamique et devient créateur.[26]

---

[25] *Façon d'endormis 2 : Le sommeil dans l'art contemporain*, Sous la direction de Véronique Dalmasso et Stéphanie Smalbeen, Centre de Recherches en Arts et Esthétiques de l'UFR des Arts de l'Université de Picardie, Paris, Le Manuscrit, juillet 2014, p.11.

[26] *Ibid.*, p.22.

L'état du sommeil révèle l'étendu de l'imagination de l'artiste dans la formation du rêve en l'émancipant des restrictions de la vie éveillée. En effet, le cerveau conçoit chaque nuit des images qui persistent parfois au réveil. La représentation picturale du corps endormi implique de s'interroger sur la dimension créatrice du cerveau, qui produit des images dans l'activité du sommeil. Mes supports en tissu traduisent le caractère mystérieux et indéchiffrable du rêve. En effet, l'espace de mes œuvres est hybride : il confond à la fois l'espace réel, l'espace mental du dormeur et l'espace de son rêve. L'absence de représentation du fond dans ma démarche plastique renforce l'ambiguïté sur la nature de cet espace représenté. Il est défini par les caractéristiques plastiques du support choisi, notamment sa couleur, son poids, sa malléabilité, et les lignes de ses plis. Je partage la suggestion du rêve dans l'espace de la peinture avec le peintre Odilon Redon. Cet artiste du XIXème siècle a exploré la thématique du rêve dans de nombreuses œuvres, notamment dans « Les yeux clos » de 1890. Le motif de « Les yeux clos » a été décliné par l'artiste en plusieurs gravures, dessins, et peintures. La version qui figure dans ce mémoire est celle qui a été exposée par le musée d'Orsay. La femme de Odilon Redon, Camille Falte, est présumée comme modèle de cette peinture.



Odilon Redon, Illustration 11

« Les yeux clos » représente le visage et le buste d'une personne nue aux yeux fermés. Ce type de représentation fait directement référence aux bustes de la Renaissance italienne du XVème siècle. Dans le tableau de Odilon Redon, la figure humaine est placée dans un lieu inconnu et indéterminé, qui évoque l'espace du rêve. Le rêve est notamment suggéré par la technique d'une peinture diluée.

> Les yeux fermés du sommeil ou de la mort évoquent le monde intérieur, le rêve, l'absence ou l'apparition, thèmes féconds chez Odilon Redon, comme il le raconte dans *A soi-même*, son journal intime publié en 1922. L'extrême dilution de la peinture la rend presque immatérielle, laissant le grain de la toile apparent. Le buste semble flotter dans un espace que l'artiste laisse indéfini.[27]

De cette manière, Odilon Redon propose une interprétation de la représentation du rêve, dans lequel le corps de la dormeuse semble baigner. L'espace du rêve constitue un affranchissement du monde réel. Dans l'expérience du sommeil, le corps s'évade de la réalité. Pour y échapper, le dormeur façonne un monde fictif qui confond plusieurs espaces-temps. Mon traitement plastique traduit cette matérialité spatio-temporelle. Au cours de mon processus de création, je laisse apparaitre les erreurs que j'ai commise en traçant le corps du personnage. La répétition de mes coups de pinceaux corrigeant les proportions des personnages produit un mouvement dans l'espace de la peinture, et témoigne de mes recherches sur la forme du corps. De cette manière, je choisis de faire du spectateur un témoin de la conception de l'œuvre. En effet, nous pouvons observer l'apparition de plusieurs pieds superposés dans mes peintures. Ce motif répété évoque le mouvement produit par le dormeur lorsqu'il ajuste sa position dans son sommeil.



Les mains jointes (Détail)
2024, huile et acrylique sur tissu polyester, 162x90cm

Cet élément témoigne de la présence de plusieurs temporalités simultanées. La réserve du tissu renforce la présence du corps dans l'espace de la peinture. En employant des couleurs arbitraires pour représenter le personnage, je m'éloigne également d'une figuration réaliste, et je renforce la dimension onirique de mon travail. L'espace de mes peintures peut s'apparenter à un lieu de transition entre la vie et la mort, car il conjugue l'état d'inertie du corps à l'activité cérébrale.

[27] Musée-orsay. Les Yeux clos [consultation le 10 février 2026] . Disponible sur : <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/les-yeux-clos-476>.



Les mains jointes (Détail)
2024, huile et acrylique sur tissu polyester, 162x90cm

La paume nue
2025, huile et acrylique sur tissu acétate, 162x90cm (p.31)



En effet, dans son ouvrage « Le Sommeil et le Rêve »[28] paru en 1959, le neuro scientifique Michel Jouvet observe l'augmentation de l'activité cérébrale et de la température du cerveau au cours de la formation du rêve. Cet ouvrage rassemble l'ensemble des données qu'il a collecté au cours de ses expérimentations, fondamentales pour les études neurologiques sur le corps endormi, un sujet longtemps négligé par la recherche scientifique. En effet, le corps endormi a seulement commencé à être étudié en Europe et en Amérique du Nord à partir de la seconde moitié du XXème siècle. Michel Jouvet constitue l'un des neurologues pionniers de l'étude du sommeil et du rêve en France. Dans ses écrits, il expose les corrélations entre l'état physique du corps dans le sommeil et la formation du rêve dans le cerveau. Michel Jouvet explique dans son ouvrage que le rêve se forme au cours de la troisième phase du sommeil, appelée « sommeil paradoxal ». En effet, l'endormissement s'accompagne d'une première phase de « sommeil profond léger », suivie par un « sommeil lent profond ». Au cours de ces deux premières périodes, les muscles du corps se détendent et s'enfoncent progressivement dans l'état du sommeil. La seconde étape sert à la préparation du rêve dans le cerveau. En effet, sa température, et l'activité des neurones, augmentent à partir de cette phase. Le neuro scientifique observe également la répétition de mouvements oculaires rapides à cette étape, appelés les « rapid eye movement sleep »[29]. Ces facteurs indiquent que le dormeur entre dans la phase de formation du rêve, dite « sommeil paradoxal ». Il explique cette phase du sommeil dans son ouvrage.

> Il semble que le rêve atteint son développement et sa structure finale dans la phase du sommeil paradoxal. (…) le sommeil lent se prête à l'ébauche d'une élaboration onirique, qui débuterait à ce stade davantage sous forme de pensées et de réflexions, ne mettant pas à contribution toutes les participations sensorielles et motrices.[30]

La période du rêve, qui dure en moyenne une heure et demie par nuit, est scindée en trois parties distinctes.

---

[28] M. Jouvet, *Le Sommeil et le Rêve*, Paris, Odile Jacob, février 1992.

[29] « Sommeil du mouvement rapide de l'oeil » [Ma traduction].

[30] M. Jouvet, *Le Sommeil et le Rêve*, Paris, Odile Jacob, février 1992, p.113.



Les amants
2025, Installation de deux peintures, 190x90 et 162x90cm

En effet, selon le neuro scientifique, le cerveau rencontre des phases de « sommeil paradoxal » qui durent vingt à vingt-cinq minutes, et qui sont séparées par des intervalles de « sommeil lent profond » de quatre-vingt-dix minutes. Pour atteindre l'activité mentale du rêve, le corps doit passer par différents états physiques, qui débutent nécessairement par la détente des muscles. La détente des muscles est exprimée dans mon travail, à la fois par le choix du support de mes peintures, leur installation dans l'espace, et les postures de mes personnages. En effet, les supports en tissu et en plastique expriment la sensation de mollesse du corps endormi. L'installation de la peinture sur le sol traduit également la décontraction du corps allongé. L'activité du sommeil est chronophage et improductive. Elle constitue un besoin essentiel pour l'être vivant. En l'absence de sommeil, les facultés physiques et l'activité des neurones diminuent. Elle plonge le corps dans une profonde vulnérabilité. C'est pourquoi la privation de sommeil constitue une forme de torture employée sur les personnes incarcérées.[31] La figure du dormeur est celle d'un corps qui cesse de produire. Le corps trouve le repos dans le sommeil, et la liberté dans la formation du rêve.

[31] C. Jonathan, *24/7 : Le capitalisme à l'assaut du sommeil*, Paris, Zones, mai 2014, p.15.

En effet, le rêve est le fruit d'une activité cérébrale sur laquelle il est impossible de capitaliser. Il est riche en images et en informations accumulées par le cerveau au cours de l'éveil. C'est pourquoi il est source de fascination et de mystère. Désormais, le sommeil fait l'objet de nombreuses études scientifiques du XXIème siècle. Des chercheurs américains, en particulier de Madison et du Wisconsin, ont réalisé des recherches sur l'activité cérébrale des oiseaux migrateurs d'Amérique du Nord, qui sont capables de rester éveillés jusqu'à sept jours d'affilés en période de migration.[32] Ces études avaient pour ambition de trouver des connaissances chez cette espèce d'oiseaux qui permettraient de supprimer le besoin du sommeil chez les êtres-humains. La privation de sommeil permettrait de garder éveillé les soldats et les travailleurs. Ainsi, ces recherches serviraient à trouver des moyens pour asservir entièrement le corps à l'ère contemporaine. Dans son ouvrage intitulé « 24/7 : le capitalisme à l'assaut du sommeil », le professeur de théorie de l'art moderne Jonathan Crary explique le mécanisme d'une société qui mobiliserait sans relâches les individus : « Le temps 24/7 est un temps d'indifférence, où la fragilité de la vie humaine revêt de moins en moins d'importance, où le sommeil n'est plus (…) nécessaire (…) On s'aligne sur l'existence des choses inanimées, inertes ou intemporelles »[33]. Mes peintures de dormeurs proposent l'émancipation du corps, confondu à l'espace de son rêve. Mes personnages endormis s'affranchissent de la réalité pour s'échapper dans leur monde onirique. Le film d'animation japonais intitulé « Paprika » (Satoshi Kon, 2006)[34] créé d'après l'œuvre du romancier Yasutaka Tsutsui, propose le récit d'un futur dystopique au sein duquel un appareil psychothérapeutique appelé le « DC mini » a été inventé pour rentrer dans les rêves des êtres humains et les enregistrer. La doctoresse Atsuko intervient dans les rêves de ses patients sous l'apparence du personnage onirique de Paprika. Ce film d'animation fait écho aux recherches scientifiques actuelles dont le sommeil fait l'objet, expliqués dans l'ouvrage de Jonathan Crary. La machine créée dans « Paprika » permet de sonder les pensées et l'inconscient des êtres-humains. Le vol du DC mini au début du film plonge le monde dans le chaos. Les scientifiques se retrouvent rapidement pris au piège par leur propre création. Ce récit avertit le spectateur des dangers qu'entrainent les recherches scientifiques qui ont pour objet de contrôler l'être humain, à travers la thématique du sommeil. Ainsi, l'activité du sommeil s'impose malgré elle comme un acte de résistance face au capitalisme, et comme un moyen de libération face aux sociétés de contrôle.

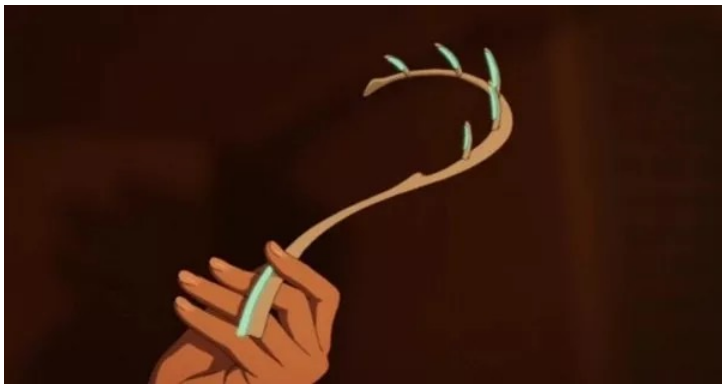
---

[32] *Ibid.*, p.11.

[33] *Ibid.*, p.19.

[34] Kon, S. (Réalisateur). (2006). *Paprika* [Film], MadHouse.

L'artiste peintre Danielle McKinney, qui constitue l'une de mes références plastiques, s'interroge sur la notion de libération et d'abandon du corps dans le sommeil. À la 28ème minutes de son entretien avec l'historienne de l'art Katy Hessel, dans le podcast intitulé « The great women artists » enregistré en 2025, elle qualifie le sommeil de capitulation : « J'adore quand les gens capitulent, et le sommeil est la capitulation ultime »[35]. En abandonnant toute forme de résistance, le dormeur relâche ses muscles pour atteindre le sommeil et l'espace du rêve.



Satoshi Kon, Illustration 12



Satoshi Kon, Illustration 13

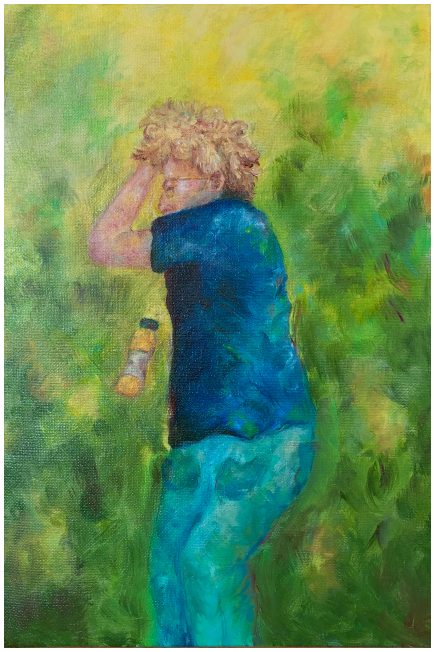
[35] Katy Hessel, (30 avril 2025), Danielle Mckinney, (ep 165), [Podcast]. Dans *The great women artists, Society of Women Artists*. https://open.spotify.com/episode/4FR5zKcAxnIZQzhbtJ5xJDsi=1Svfs0n5RfWOaOYZSmCPGQ.

CHAPITRE II - LE CORPS DE L'INSTALLATION

La couleur, la transparence ou l'opacité, ainsi que les effets de lumière et de profondeur produits par les plis du tissu ou du plastique, accompagnent et dialoguent avec les corps peints. En effet, j'obtiens des représentations picturales différentes selon les propriétés plastiques des matériaux. L'usage de la peinture à l'huile, technique du XII ème siècle, me permet de préserver le lien avec une tradition picturale tout en choisissant de l'émanciper du support traditionnel. En effet, un des premiers supports que j'ai employé pour représenter le corps endormi est la toile sur châssis. Je me suis progressivement éloignée de la rigidité de la toile pour explorer des supports souples et malléables.



Mousse de rosée
2023, huile sur toile, 24x33cm



Chasseur des bruits
2023, huile sur toile, 35x24cm

Un des premiers supports que j'ai expérimenté est la matière plastique. Selon le « Vocabulaire d'esthétique » de Étienne Souriau, « le plastique est une matière colloïdale macromoléculaire fabriquée artificiellement et qui, à chaud, peut être modelée ou moulée (d'où l'emploi du mot plastique) ».[36] C'est précisément la raison pour laquelle j'ai utilisé alternativement un rideau et un tapis de douche transparent comme supports picturaux. J'ai exploré la peinture sur ces supports transparents et épais.

[36] E. Souriau, *Vocabulaire d'Esthétique*, Paris, PUF, septembre 2010, p.1206.

Il est intéressant de noter que j'utilise de l'acrylique pour ces supports. C'est un dialogue entre des matières plastiques. L'exploration des tissus quant à elle revêt différentes étapes. Tout d'abord, c'est la sensation des tissus sous mes doigts qui détermine mes choix. Mes tissus sont glanés au fur et à mesure de mes expérimentations, sans que je ne m'interroge particulièrement sur la composition de leur matière. J'ai progressivement commencé à considérer cet élément, en introduisant la notion de naturel et en m'éloignant de celle dite artificielle. En effet, le polyester tout comme le plastique sont nuisibles pour l'environnement. Je constate que ces matières constituées de pétrole apportent une lumière plus artificielle. Quant à l'acétate, c'est une matière naturelle à base de coton qui apporte un aspect de douceur et de légèreté que nous retrouvons également dans la soie, matière obtenue à partir des cocons du ver à soie.

Soie, Illustration 14



Acétate, Illustration 15



Polyester, Illustration 16

Une fois le support choisi, je le dépose sur le sol pour commencer à peindre. Ce facteur me permet de rester fidèle à la position horizontale du modèle. C'est le support qui me permet de donner cours à la représentation. En effet, nous ne distinguons que certains parties des corps exposés. Je peins l'apparition et l'impression du corps endormi. C'est pourquoi j'introduis la notion de réserve sur le tissu comme sur la toile : cet espace qui fait vivre le plein en montrant le vide. C'est un silence que le regardeur observe et qui lui permet de faire seul mentalement le dessein de ce corps exposé à ses pieds. C'est une transmission de mon geste de peintre, une cognition qui dialogue avec «le sensible» du regardeur. Chaque fois que je pose un tissu ou un plastique au sol, c'est une expérience unique. Chaque regardeur associe l'espace de la peinture à son imaginaire et forme avec la réserve l'histoire de chaque dormeur. Je cherche également à souligner l'aspect de légèreté dans mon travail car je l'associe à la sensation éprouvée lors de l'endormissement. Je traduis cette notion par la représentation de corps évanescents sur des supports souples et délicats.

Les corps représentés semblent impondérables, et le vide à l'intérieur de leurs figures ouvertes traduisent leur caractère aérien. En effet, les représentations des dormeurs sont caractérisées par leur apparence fantomatique. Ils se devinent sur le subjectile, sans jamais se dévoiler distinctement au regardeur. Je peins sur des coupons de tissus glanés ici et là. Il s'agit des restes d'une plus grande pièce de tissu. J'attribue un nouvel usage au coupon en l'introduisant dans ma démarche plastique. En effet, je cherche à revaloriser la chute du tissu, à l'image du geste déprécié de la tisseuse, de la couturière et la brodeuse. L'objet du tissu me lie à mes ancêtres femmes qui m'ont insufflées la volonté de créer. Il me permet de prolonger l'ouvrage commencé de leurs vies. Le tissu en tant que support de mes peintures me permet de rendre hommage à leur travail, et par extension à celui de toutes les femmes liées par l'action de tisser, coudre et broder. En effet, le tissu et le fil sont des objets historiquement associés au travail féminin depuis plusieurs décennies. L'acte de coudre fait partie des tâches quotidiennes des femmes au foyer. Dans son ouvrage intitulé « Gestes de femmes » datant de 2024, Sophie Coste met en lumière les travaux de femmes réalisés dans l'ombre des hommes. Elle consacre son premier chapitre aux travaux d'aiguilles : « Quand je songe aux travaux qui ont longtemps rythmé les jours des femmes, viennent d'abord à moi ceux qu'on appelle les *travaux d'aiguilles*. (…) Les travaux d'aiguilles assurent, justement, la continuité du labeur féminin. »[37] La couture est une tâche qui maintient les femmes au foyer disciplinées. L'ensemble des travaux qu'elles réalisent au quotidien sont déconsidérés par la société :

> Dépourvus de valeur marchande, ni conquérants ni spectaculaires, liés à l'intime et au corps, ils ont été rendus invisibles et insignifiants - et ils le restent. Laver, ranger ou raccommoder semble si peu prestigieux face aux travaux virils - chasser, bâtir, soulever de lourdes masses. Ces gestes encore en grande partie « féminins », même si les femmes ont obtenu le droit de ne plus y être cantonnées, ce sont eux, pourtant, qui entretiennent la vie, la restaurent, la nourrissent, lui permettent de suivre son cours.[38]

Ma pratique s'inscrit dans la continuité de celles des arts textiles qui, depuis les années 60, ont permis aux artistes femmes de décloisonner cet art et de le propulser dans le domaine de l'art contemporain. Les œuvres de l'artiste Kiki Smith, qui mêlent la pratique du dessin à celle de la tapisserie, font écho à mes recherches plastiques. Son travail est marqué par un caractère volontairement féminin, tant par le choix de ses sujets que ses médiums.

---

[37] S. Coste, *Gestes de femmes,* Paris, éditions Philippe Rey, septembre 2024, p 19.

[38] *Ibid*., p 19.

En effet, elle place la femme au centre de son iconographie. Selon Camille Morineau et Sophie Delpeux, Kiki Smith explore la notion de féminité dans son travail en l'abordant sous l'angle du viscéral, du végétal, et de la cosmologie.[39] L'œuvre de Kiki Smith révèle la réalité du corps de la femme. Au cours des années 90, elle scandalise les institutions muséales en attachant à ses statues de femmes : « des filets de sang, des cordons ombilicaux, des bébés de papiers, des queues résiduelles, des cordages d'excréments, du lait en surplus, des images de vulves avec ficelles »[40]. Les ajouts trainés par les statues dévoilent ce qui est omis du corps de la femme dans la société. De cette façon, Kiki Smith propose une ré-interprétation des symboles de la féminité. Son œuvre présente : « ce point de vue d'une femme qui recompose le monde autour d'un féminin apaisé, rassembleur, syncrétique »[41]. De cette façon, sa démarche traduit la réparation du monde par le biais du geste de la femme. La plasticienne explore également le corps féminin sous le prisme du sommeil dans ses œuvres. Il s'agit d'une spécificité que je partage avec elle. Son installation « Sleeping, Wandering, Slumber, Looking About, Rest Upon » datant de 2009, montre trois statues de femmes endormies sur le sol, entourées de trois moutons éveillés. L'un des moutons repose sur le corps d'une des dormeuses. Il s'apparente au gardien de son sommeil. Les animaux qui entourent les femmes semblent veiller sur elles, et les protéger. La représentation du sommeil dans cette œuvre convie une impression de douceur chez le regardeur. Il s'agit d'une autre caractéristique que je partage avec l'artiste. En effet, mes dormeurs s'offrent à la contemplation du regardeur. L'expression sur leurs visages traduit leur état de béatitude.



Kiki Smith, Illustration 17



Kiki Smith, Illustration 18

[39] *Kiki Smith*, Sous la direction de C. Morineau, S. Delpeux, N. Philippe, Milan, Silvana Editoriale, novembre 2019, p.16.

[40] *Ibid*., p. 66.

[41] *Ibid*., p.16.

Dans « Sleeping, Wandering, Slumber, Looking About, Rest Upon », les spectateurs sont libres de se déplacer à l'intérieur de l'espace de l'installation. L'intention de Kiki Smith est d'introduire le regardeur dans l'œuvre en l'incitant à intéragir avec celle-ci. En effet, elle définit cette installation comme une « œuvre bucolique pouvant s'insérer dans le paysage et sur laquelle les enfants peuvent s'allonger ou s'amuser ».[42] Je cherche également à créer une interaction entre la représentation du corps endormi et le corps du regardeur. En plaçant mes œuvres dans des lieux de la vie courante, notamment à l'université, dans la rue, et au skatepark, je cherche à susciter des réactions chez les passants. Dans une démarche similaire à celle de Kiki Smith, je tisse un lien entre le regardeur et mes peintures par le biais de l'installation. En utilisant mes peintures au sein de mes performances dansées, je confronte également mon corps éveillé à mes représentations de corps endormis. De cette façon, j'insère l'image fixe du corps dans l'espace réel en mouvement. Je m'interroge sur les moyens plastiques qui peuvent traduire la vivacité du corps dans l'espace de la peinture. L'étude du pli constitue l'une de mes pistes de recherches. Il s'agit d'un élément clé de ma pratique artistique, car l'installation de mon travail produit la multiplication de plis aléatoires dans l'espace de mes peintures. En effet, lorsque je dépose le tissu, il se gonfle d'air avant de tomber sur le sol. Ce geste créé une installation organique dont le résultat est imprévisible. L'accrochage de mes peintures sur des branches d'arbres altèrent également la forme du tissu, mis en mouvement par le vent et les passants. C'est le mouvement de l'air qui métamorphose mes expérimentations. Le pli traduit le passage du temps et du vivant. Il constitue la trace de l'être vivant. La place essentielle que j'accorde au tissu et à ses plis dans mes recherches fait échos à celle qui lui est attribuée dans les œuvres de l'époque baroque. Dans son cours datant de 1986 sur « Leibniz et le baroque » diffusé sur France Culture en janvier 2025, le philosophe Gilles Deleuze définit les caractéristiques du mouvement baroque dans la peinture et l'architecture, s'étant étendu du XVIème au XVIIIème siècle, en établissant un lien avec la pensée du philosophe Leibniz.[43] Le cours s'articule autour de l'interrogation suivante : « Y a t-il un traitement de la matière que l'on puisse appeler baroque ? ». L'une des hypothèses développée à la vingt et unième minute de l'enregistrement par Gilles Deleuze est la suivante : le traitement par masse, comme définition possible du baroque, opère à tous les niveaux par plis et déplis. Le traitement de la matière pliée, et dépliée, constitue une caractéristique de l'œuvre baroque.

---

[42] *Ibid*., p.88.

[43] France Culture, (12 janvier 2025), Leibniz, le pli et le baroque : un cours fulgurant de Gilles Deleuze en 1986, [Podcast]. Dans *Radio France*. https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/leibniz-le-pli-et-le-baroque-un-cours-fulgurant-de-gilles-deleuze-en-1986-6946500.

En effet, selon le philosophe, le mouvement baroque constitue l'héritier de l'ensemble de l'histoire du pli, qu'il cite dans l'ordre suivant au cours de son analyse : oriental, grecque, romain, roman, gothique et classique. Le baroque prolonge l'histoire du pli en introduisant la notion de repli dans son traitement de la matière. Gilles Deleuze définit le repli comme étant un pli reproduit à l'infini. En effet, au sein de l'art baroque, les formes du tissu semblent s'incliner, se tordent et se redresser indéfiniment. Au cours de l'installation de mon travail, j'alterne également entre l'action de plier, et de déplier mes tissus. Les formes de mes subjectiles se modulent constamment en fonction de la manière dont je les installe. Je peux omettre une partie du corps du dormeur, ou créer un amoncellement de l'étoffe. Les plis de mes supports se multiplient à l'infini. La manière dont j'installe mes peintures dans l'espace traduit le relâchement du corps dans le sommeil. En effet, je jette mes peintures textiles sur le sol dans l'espace d'exposition. Mon installation contient la trace du geste, qui réside dans les plis et les froissements des supports. J'apporte un facteur de hasard à l'installation pour reproduire les positions hasardeuses empruntées par le corps dans le sommeil. Ainsi, mon installation du tissu dans l'espace d'exposition accompagne la représentation du corps. Selon Gilles Deleuze, le traitement lisse et uniforme de la figure humaine s'oppose à celui du drapé dans lequel réside le dramatisme de l'œuvre baroque. La vitalité est traduite par le mouvement du pli, à la place d'être exprimée par le corps humain. Nous pouvons relever cette particularité dans l'huile sur toile intitulée « Fille endormie » attribuée à Domenico Fetti. Cette peinture représente le visage d'une jeune fille assoupie, ses bras reposant mollement sur un support en tissu. Dans ce tableau, le geste lent et minutieux employé pour peindre le visage de la dormeuse montre la staticité de sa figure, en opposition au geste rapide utilisé pour représenter sa chemise, qui exprime la vivacité de son être. Le clair-obscur employé par Domenico Fetti dans « Fille endormie » souligne l'apparition de la jeune fille dans l'amoncellement de tissus. Le monochrome de couleur noire employé pour le fond contribue à faire ressortir la figure humaine, révélée par les éclats de lumière parsemant sa peau.





Awakening body
2025, performance, Le Générateur.
© Bernard Bousquet

Sans titre
2025, huile et acrylique sur tissu polyester et acétate, 152x113cm



Domenico Fetti, Illustration 19



Juliana Theodore, Illustration 20

En m'appuyant sur l'analyse de Gilles Deleuze, c'est l'abondance de tissus, et les mouvements des plis qui apportent un caractère dramatique à la peinture de Domenico Fetti. L'importance que le peintre attribue au tissu est révélée par l'espace qu'il lui consacre dans sa peinture. En effet, les deux tiers du tableau montre la représentation de l'étoffe. Le motif du tissu et les plis produit, à la fois par les vêtements de la jeune fille, et par le support sur lequel elle repose, créent le dessin de lignes de force dans l'espace de la peinture. Au cours de son analyse, Gilles Deleuze relève que le travail du pli implique nécessairement une étude de la gravité. Un pli tombe sur un autre, qui en forme un nouveau à son tour. Le mouvement du tissu altère leurs formes mutuelles. Le poids de la gravité, auquel est sujet le vêtement arboré par la figure dans l'œuvre de Domenico Fetti, souligne l'impuissance de l'être-vivant face à ce phénomène physique. Il met en évidence la fragilité du corps. Ces caractéristiques peuvent également être attribuées à ma pratique plastique. De la même façon que Domenico Fetti, les plis produits par mes tissus composent l'espace de mes œuvres. Ils compensent l'absence de représentation de fond dans mes peintures et mettent en mouvement la figure humaine figée dans le sommeil. L'emploi du tissu plié m'éloigne de la rigidité de l'huile sur toile. En effet, Gilles Deleuze définit la nature des corps baroques à la soixante-quatorzième minute du podcast.

> Les corps ne sont pas des corps durs mais des corps élastiques, et à la limite, des corps fluides. Et leur trajet ne sont pas des rectilignes, mais des courbes : leur opération consiste perpétuellement à arrondir les angles, à éviter l'angle.[44]

Les plis de mes tissus engendrent la contorsion de la figure peinte, et traduisent l'impression de souplesse du corps dans le sommeil. Les matières des tissus que je choisi multiplient les effets de lumière dans l'espace de mes œuvres et altère la représentation des corps. En effet, mon tissu en polyester et en acétate, argenté et brillant, illumine le champ de mes peintures. J'installe mes peintures avec l'intention de multiplier les effets de lumière produits par l'éclairage dans l'espace d'exposition.

[44] *Ibid.*

b) L'exposition dans l'espace urbain

J'envisage la peinture, à la fois comme un moyen de représentation d'images, et une matière altérée par son installation dans l'espace d'exposition. L'union de ces deux facteurs créé une nouvelle notion plastique que je nomme la « peinture-installation ». Mes peintures-installations proposent un nouveau mode d'exposition qui s'éloigne de la contemplation pour laisser place au jeu de la perception. En effet, les effets de lumière produits par les qualités plastiques des tissus, et leurs plis, créent un jeu d'optique, qui incitent le regardeur à imaginer l'espace de mes peintures. La réserve du support constitue l'indice laissé au regardeur face à ma peinture incomplète. Mon travail s'apparente à une énigme visuelle dont la résolution implique l'observateur. Je partage les questionnements de David Hockney sur la création des images dans l'espace mental. Dans l'ouvrage consacré à sa retrospective en 2004, il questionne la notion de perception : « Voit-on vraiment tout ce qu'il y a à voir ? Et que se passe-t-il quand le regard se déplace et tente d'accommoder ? »[45]. Mes peintures-installations proposent une expérience visuelle qui fait appel à l'imagination du regardeur. Les clés qui lui sont données pour figurer l'espace sur le support vierge sont les obstacles rencontrés par les tissus. En effet, dans son ouvrage intitulé « Espèces d'espaces » publié en 2000, Georges Perec analyse la faculté de voir : « Lorsque rien n'arrête notre regard, notre regard porte très loin. Mais s'il ne rencontre rien, il ne voit rien ; il ne voit que ce qu'il rencontre : l'espace c'est ce qui arrête le regard, ce sur quoi la vue bute : l'obstacle »[46].

---

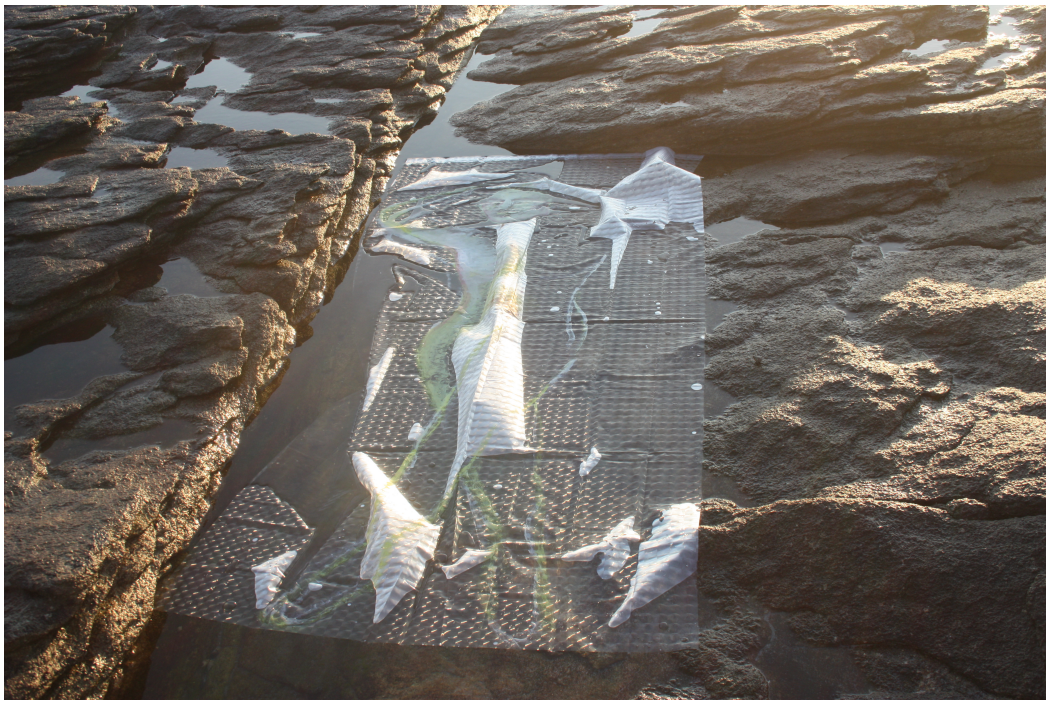
[45] D. Hockney et P. Saint-Jean, *Images*, Paris, Édition de la Martinière, octobre 2004, p.186.

[46] G. Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, octobre 2000, p.150.



La danseuse (I)
2025, huile et acrylique sur tissu acétate, 162x90cm (p.47)





La danseuse (II)
2025, acrylique sur plastique, 200x88cm



Sans titre
2024, huile et acrylique sur tissu polyester et acétate, 156x88cm (p.49)

Les plis agissent comme des obstacles sur les surfaces de mes tissus, car leurs entassements produisent des gonflements et des creux de la matière textile. Les parties ombragées mettent l'accent sur les éclats de lumière qui leurs sont adjacents. De cette façon, la tension qu'ils exercent l'un sur l'autre contribuent à les révéler mutuellement. En l'absence de représentation picturale du fond, la lumière se substitue à mon geste de peintre en dévoilant les plis des matières textiles, dont les trajectoires créent des lignes de force. Ils sculptent l'espace de la peinture. Le champ de l'œuvre vibre ; il est en mouvement. L'observateur figure l'espace de mes œuvres dans son esprit en se déplaçant dans l'espace de l'installation, notamment celui de l'espace urbain. Le choix de placer mes peintures dans l'espace urbain me permet d'insérer l'art dans la vie quotidienne, en le faisant quitter l'espace neutre et aseptisé du *White Cube* utilisé par les galeries et les musées. Mon acte désacralise la peinture en la rendant accessible dans des lieux de passages. Il la met également à l'épreuve du climat et des passants. De cette manière, mes peintures-installations sont transformées au rythme du vivant. Mon processus d'installation dans l'espace urbain initie des échanges avec des inconnus, qui m'interrogent sur les significations de mes peintures. L'installation de mes œuvres ouvrent un espace de dialogues et de réflexions. Dans son ouvrage intitulé « L'espace plastique », le philosophe Michel Guérin définit les caractéristiques de l'espace créé par le plasticien :

> Qu'est ce que l'espace ? C'est ce qui est ouvert, *patent* (*pateo*, d'où *spatium*). Ce qui, plus exactement, s'ouvre en accueillant un ou des hôtes, des figures, des images, des mouvements, des traces. L'espace ne s'ouvre pas tout seul ni pour lui, pour rien : il est ouvert à l'instant qu'il libère une scène, que la différenciation prend tournure. C'est pourquoi l'espace ne précède pas les formes comme le fond, croit-on préexiste aux figures : ce n'est ni un support fixe, ni un contenant, mais plutôt, comme dirait Gilbert Simondon, un champ métastable qui se transforme en détachant des figures et est, en retour, modifié par elles.[47]

Mes peintures réalisées sur des supports transparents, notamment sur de la soie et du plastique, invitent la lumière du lieu à pénétrer l'œuvre. Mon support permet à la lumière d'habiter mes peintures. En effet, mon travail installé dans l'espace urbain est traversé par la lumière du soleil.

[47] M. Guérin, *L'espace plastique*, Bruxelles, La Part de l'œil, janvier 2008, p. 9.



Mon poing contient mes rêves (Détail)
2025, acrylique sur plastique, 224x100cm

Cette caractéristique induit que mon travail est altéré par la lumière du lieu, notamment lorsqu'il est exposé en extérieur à la lumière du soleil, ou dans les lieux clos, éclairé par une lumière artificielle. Les formes que prennent mes supports en matières textile et plastique dans l'espace d'exposition, sont également altérées par les surfaces sur lesquelles je les installe. En effet, ma peinture placée dans une cage d'escalier épouse la forme des marches, ce qui provoque la contorsion de la figure peinte. Mes peintures-installations sont transformées par les éléments de l'architecture urbaine et les éléments naturels, notamment celui de l'eau. J'ai expérimenté l'installation de l'une de mes peintures, peint sur un support en plastique, à la surface de l'océan Atlantique entre des rochers. La matière plastique est devenue lourde lorsqu'elle s'est gorgée d'eau, et les forme des rochers ont entrainés le gondolement du support. La représentation du dormeur s'est retrouvée dissimulée par la lumière du soleil et les vibrations de l'eau. Les couleurs des pigments ont également changé au contact de l'océan. En effet, la peinture que j'avais réalisé dans des tons jaunes vifs a viré au vert lorsqu'elle je l'ai placé dans l'eau. Ma peinture-installation transformée par l'eau a confondu l'art avec le vivant. Mon intention avec cette installation était de confronter la peinture sur un matériau en plastique, aux éléments naturels de l'eau, du rocher et de la lumière du soleil, pour ouvrir un espace de dialogues entre les matières. Selon Gilles Deleuze, la couleur constitue le résultat de l'altération de la lumière. Dans ses cours, le philosophe analyse le lien intrinsèque entre la lumière et la couleur dans le tableau.

> *La* couleur (…) peut être dite avoir une couleur sombre car elle obscurcissement de la lumière. Sans doute est elle aussi éclaircissement du noir. Le blanc obscurci, c'est le jaune. Le noir éclairci, c'est le bleu.[48]

Mes recherches sur la lumière en tant que moyen pour révéler l'espace de la peinture font écho à celles de l'artiste Mark Rothko. En effet, le peintre dévoile la lumière inhérente à la couleur au sein de ses peintures asbtraites. Mark Rothko étudie de quelle façon la contemplation de ses aplats de couleurs produit des visions chez le spectateur. L'observation prolongée de ses œuvres conduit le regardeur à :

> (…) combler le vide laissé par la disparition du sujet par un nouveau corpus d'images au rôle descriptif ou rhétorique. Il en résulte que la fortune critique de Rothko, particulièrement de son vivant, tend vers la métaphore.[49]

L'observateur associe une iconographie à l'espace inconnu des peintures de Rothko. De la même façon, la réserve au sein de mes peintures, qui met l'accent sur la couleur du support et le mouvement de ses plis, contraint le regardeur à se figurer l'espace par des analogies visuelles. Cette caractéristique donne une apparence organique à mon travail, car les plis de mes tissus peuvent évoquer la forme de vagues ou de montagnes. L'espace du tissu devient un microcosme à travers le regard de l'observateur. Ainsi, les plis de mes matières textiles et plastiques peuvent produire l'illusion d'un paysage chez le regardeur. Les qualités plastiques de mes supports renforcent le jeu des peintures-installations en stimulant la vision du regardeur. En effet, le tissu en polyester et en acétate argenté que j'ai employé pour de nombreuses expérimentations possède des qualités de brillance. C'est pourquoi ce tissu peut évoquer des matières plastiques. Les effets de lumière produits par la brillance du tissu, et son installation dans l'espace, éblouissent la représentation du dormeur et contribuent à le cacher.

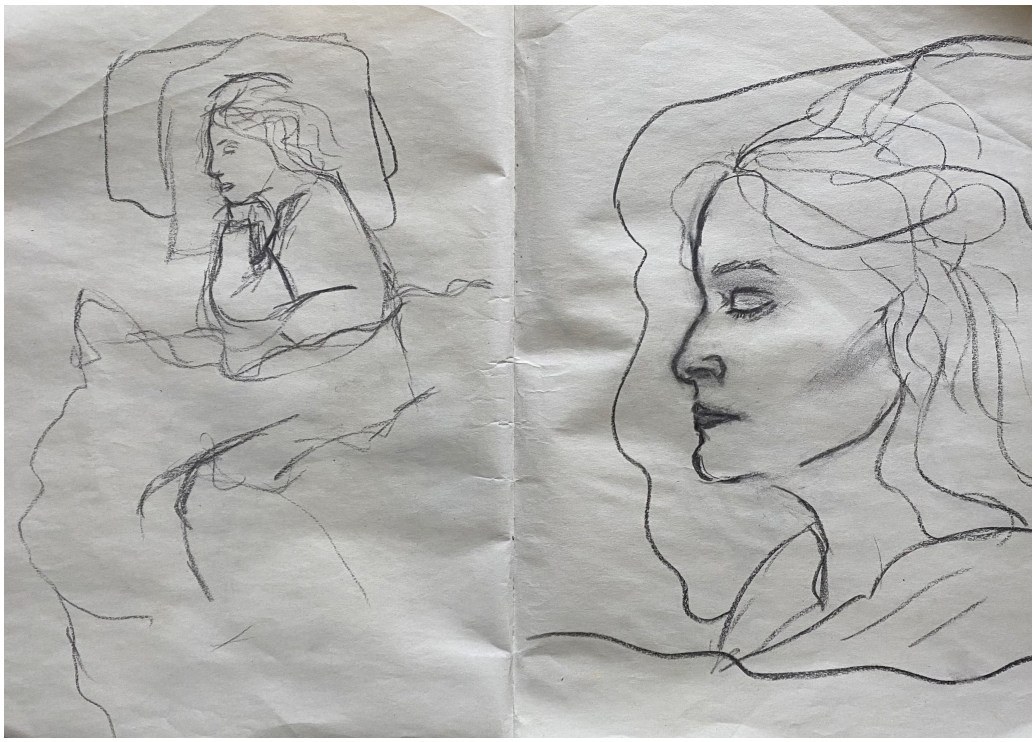
---

[48] G. Deleuze, *Sur la peinture : cours mars-juin 1981*, Paris, Minuit, octobre 2023, p. 229.

[49] C. Rothko et S. Pagé, *ROTHKO*, Paris, Citadelles et Mazenod, octobre 2023, p. 59.


Le sel
Poivre
Son
empreinte
Il prend
le son
de ta
voix
Quand
je
marche
mes pas
Emportent mon nom
qui résonne
Plus fort dans ma tête
Les lettres se logent
Dans chaque recoin de mon
être

Les veilleuses
2026, huile et acrylique sur tissu en soie, 200x155cm (p.53)





Études pour Les Veilleuses
2026, mine de crayon, 42x29,7cm





Création de la peinture « *Les veilleuses* »
2026.
© Photographies : Elvira Magalhaes.



Simon Martin, Illustration 21

Cette caractéristique de mon travail peut rappeler celui du peintre Simon Martin, qui a également exploré la thématique du sommeil dans ses séries de tableaux. Dans son huile sur toile intitulée « Sur le lit, ton t-shirt à la clarté du jour » datant de 2020, l'artiste représente deux hommes étendus sur un lit dans un espace clos. Ils sont dissimulés par la lumière dans laquelle ils baignent. L'un des personnage est caché dans l'espace de la peinture. En effet, la lumière représentée entrave à la lecture de l'œuvre. Dans ce tableau, les couleurs grises et bleues claires sont employées pour recouvrir les personnages et les cacher. Elles rendent compte de l'altération de la couleur par l'intensité de l'éclairage. Les vêtements du personnage au premier plan sont recouvert par un gris clair. Nous pouvons relever les traces bleues foncées du pantalon en dessous du gris. Les traits de son visage indistinct masquent son identité. Le second personnage représenté est dissimulé dans la partie inférieure gauche du tableau. En effet, une partie de son torse et de son bras révèlent sa figure, et son visage ébloui par la lumière le rend aussi anonyme. Les formes des membres de son corps se répètent autour de lui dans l'espace de la peinture, comme des échos. Au sein de mes peintures-installations, la figure du dormeur éblouie par la lumière semblent également se répercuter dans l'espace. Les touches délicates du pinceau employées pour peindre les corps chez Simon Martin, traduisent un sentiment de tendresse, que nous pouvons également retrouver dans mes peintures. Son travail est empreint de la légèreté que je souhaite convier dans mes peintures. En effet, le dé flottant dans la partie supérieure de son tableau signifie l'absence de pesanteur. Cet élément montre la distorsion de la réalité et conduit le spectateur à s'interroger sur la dimension onirique de la peinture. L'espace de l'œuvre est chromatiquement divisée en deux parties : la partie inférieure du tableau, aux couleurs vives et saisissantes, et la partie supérieure, aux couleurs pastels et délicates. Cette opposition marque les endroits où la lumière se pose dans le lieu. De cette manière, elle confère à la lumière un rôle essentiel, car elle détermine la lecture de la peinture.

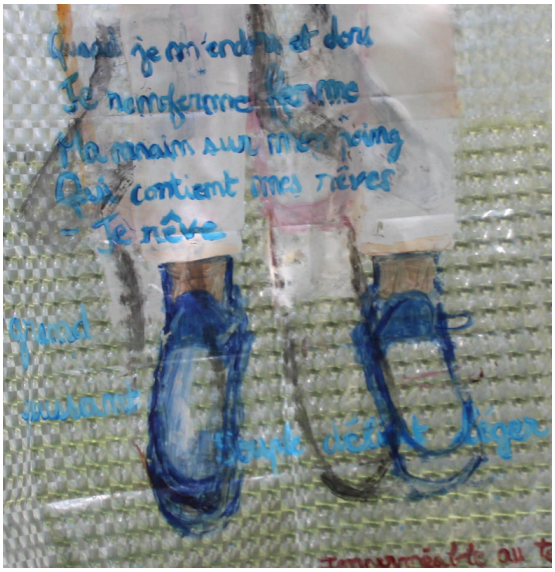
La lumière a une place primordiale dans mes installations car elle affecte l'expérience de l'œuvre dans le lieu. En effet, l'intensité de la lumière et ses qualités froides ou chaudes, changent en fonction de l'heure à laquelle je place mon travail. La manière dont j'agence les plis des matières textiles et plastiques produit des gonflements d'air. Cette caractéristique apporte également un caractère tridimensionnel à la représentation picturale. Elle donne l'impression de la matérialité du corps. De cette façon, j'emploie l'air pour créer l'installation et altérer la représentation du dormeur. Les formats de mes peintures, qui mesurent en moyenne 180 cm de longueur, placent le corps du dormeur à la même échelle que celle de l'observateur. Elles l'invitent à la rencontre de la représentation du dormeur. En effet, le personnage endormi est dévoilé au cours du déplacement de l'observateur dans le lieu. Les matières transparentes sur lesquelles je peins, comme la soie et le plastique, incitent le spectateur à se mouvoir dans l'espace. Au cours de mon installation, j'accroche uniquement les coins supérieurs de mes peintures pour leur permettre de se mouvoir au gré du vent. C'est une manière de laisser respirer le support, et d'amener le regardeur à se déplacer autour de l'œuvre. La particularité de mon accrochage peut évoquer les peintures de Djamel Tatah réalisées sur des toiles varias ignifugées. Nos travaux partagent l'étude de la figure humaine sur la réserve transparente de la toile, autour de laquelle le regardeur se déplace dans l'espace d'exposition.



Djamel Tatah, Illustration 22

Les espaces picturaux de mes supports transparents, en plastique et en soie, sont habités par les textes personnels que j'inscris autour et à l'intérieur des dormeurs.

Je porte un intérêt particulier envers la poésie, que je pratique régulièrement. En effet, ma première série de peintures représentant des dormeurs sur des huiles sur toiles a été nommée d'après des extraits du poème « La courbe de tes yeux » de Paul Éluard paru dans le recueil « Capitale de la douleur » en 1926. L'écriture constitue une étape qui accompagne mon processus de création pictural. J'aime rédiger des vers dont la signification pourraient apporter des indices sur la lecture de l'œuvre. Je peins souvent des extraits de mes poèmes dans mes peintures pour leur faire quitter leur contexte initial et leur attribuer un sens nouveau. Je joue avec les mots et leurs significations. Je les insère dans l'espace de mes œuvres car les lettres montrent également la tension plastique entre un vide et un plein, notamment la lettre « O », dont les contours soulignent le vide qui l'habite. Les lettres embrassent les formes des corps au repos. Elle sont parfois cachées dans l'espace de mes peintures. Je peins notamment mes poèmes sur des matières en soie et en plastique pour expérimenter la déformation des lettres au revers des supports transparents.





Mon poing contient mes rêves (Détails du Recto et du Verso du support en plastique)
2025, acrylique sur plastique, 224x100cm

La peinture traverse les surfaces des matières. En fonction de l'endroit où se place le regardeur, les mots peuvent perdent leur sens, et les lettres, s'apparenter à un nouvel alphabet. Les mots gravitent autour, et à l'intérieur de la figure du dormeur, ce qui renforce une impression d'apesanteur. Les lettres traduisent le caractère léger du corps endormi. Mon processus d'écriture est également marqué par la thématique du sommeil. L'un de mes poèmes intitulé « Ton visage endormi », rédigé en 2025, explore l'impression que provoque la contemplation d'un proche endormi.

Ton visage endormi recèle tous mes poèmes
Ma vie -La tienne
Nos existences sont frêles
Comme ton corps fêlé
S'abandonnant plus profondément
Dans le gouffre du matelas
S'imprimant dans les draps
Si bien que tu reposes sur toi-même
Lorsque tu renonces à bouger
Ton corps raconte la vie
Celle dissimulée sous tes paupières
Je la vois dans le pli de ta nuque contre ton bras
Et ta joue sur l'oreiller formant un cercle
Il se propage dans la pièce
Dont tu remplis l'espace
Je respire ta présence[50]

Dans ce poème que j'ai composé, le corps du dormeur échappe à sa corporéité pour occuper l'espace de la chambre et s'infiltrer dans l'air. Il enveloppe la personne éveillée, bercée par l'amour qu'elle porte envers le dormeur. De la même façon que dans l'amorce de ce mémoire rédigée par George Perec, le corps endormi se métamorphose pour devenir en un nouvel espace. En effet, le corps blessé, comme l'indique le quatrième vers du poème avec l'emploi de l'adjectif « fêlé », abandonne son corps sur l'objet du matelas pour s'en libérer.

[50] D. Nathhorst, *Ton visage endormi,* mai 2025.

Dans mes écrits, les personnages cherchent à s'émanciper du monde réel à travers l'expérience du rêve :

Je peine à me lever
Quand j'entends les grondements de la terre
Comme un écho- résonner
Je veux me souvenir du silence de l'obscurité
Qui s'est glissé sous mes paupières
La nuit dernière
Si je reste ainsi
Je pourrais feindre le rêve
Je laisserai le temps s'écouler
En espérant le sommeil[51]

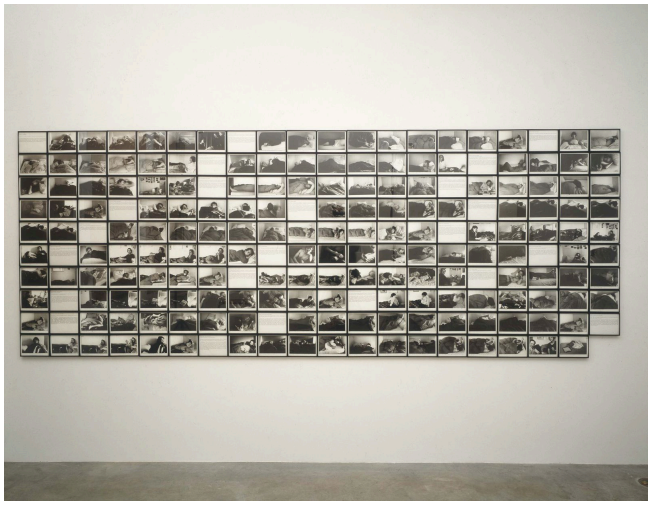
Dans ce poème, le personnage refuse de s'éveiller et reste dans un état d'inertie, le corps au repos. Il attend de plonger de nouveau dans le sommeil. Mes écrits partagent des similarités avec l'un des poèmes de l'artiste américaine Marilyn Monroe, icône du XXème siècle. Ce poème qui porte sur la thématique du sommeil constitue une source d'inspiration pour mon travail. Il s'agit de l'un des nombreux écrits de Marilyn Monroe découverts après son décès dans ses journaux intimes. Ce poème constitue l'un des points de départ de mes recherches sur la représentation du sommeil, car il décrit l'impression que produit l'observation d'un corps endormi. Marilyn Monroe décrit l'expérience de l'endormissement du point de vue de l'observateur éveillé.

mon amour dort à côté de moi -
dans la lumière pâle - Je vois sa mâchoire d'homme
se relâcher - et la bouche de son
enfance revient
avec une douceur plus douce
sa sensibilité frémissante
dans l'immobilité
ses yeux ont dû chercher
avec émerveillement depuis la grotte du petit
garçon - quand les choses qu'il ne comprenait pas
il les oubliait - [52]

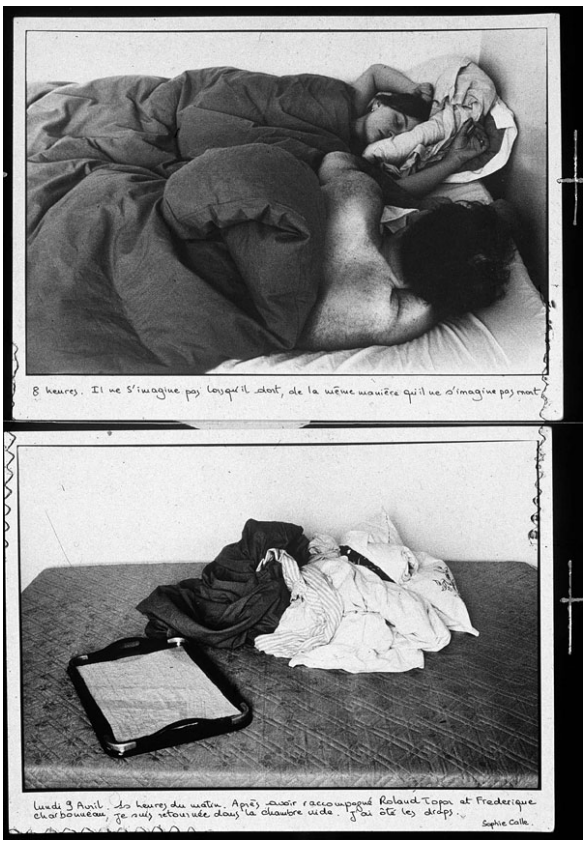
[51] D. Nathhorst, *Je peine à me lever,* janvier 2023.

[52] M. Monroe, *Fragments : poèmes, écrits intimes, lettres*, Paris, Seuil, octobre 2010, p. 131, [Ma traduction].

Ce texte fait écho à ma perception de l'observation d'un corps endormi, que j'exprime à la fois dans mes représentations picturales et mes écrits. Il traduit la paisibilité que semble éprouver le dormeur, et qui se diffuse chez le spectateur dans sa contemplation. En effet, les visages de mes dormeurs traduisent un sentiment de douceur et d'apaisement. Marilyn Monroe associe la crispation des muscles à la figure de l'adulte, et leur relâchement, à celui de l'enfance. Elle exprime cette notion en décrivant le relâchement de la mâchoire de son mari, dans le second, le troisième et le quatrième vers du poème : « dans la pénombre— Je vois sa mâchoire d'homme se relâcher—et la bouche de son enfance revient ». La mâchoire détendue de son mari révèle sa bouche de jeune garçon. Le dormeur happé par son rêve, perd conscience de sa corporéité et du regard porté sur lui. Il n'est plus accablé pas le poids d'une réalité crispante. De cette façon, Marilyn Monroe établit un lien entre la décontraction des muscles dans le sommeil et un retour vers notre corps d'enfant. Les trois derniers vers du poème expriment la candeur de l'enfance retrouvée : « quand les choses qu'il ne comprenait pas il les oubliait— ». Le sommeil s'apparente à un retour vers l'essence du corps, caractérisée par la légèreté de l'enfance. Le spectateur du sommeil est nécessairement placé comme un voyeur, car il fait intrusion dans l'intimité du dormeur. La personne endormie est offerte à sa vue dans l'étendue de sa vulnérabilité. Ce rôle d'intrus que j'attribue au regardeur dans mon poème et mes peintures évoque la série de photographies intitulée « Les dormeurs » de Sophie Calle. En effet, mes peintures-installations sont nommées d'après cette installation de la plasticienne, dont je m'inspire. Pour cette œuvre, Sophie Calle a proposé à des individus de venir dormir dans son lit pendant huit heures. Les participants ont accepté d'être observés, photographiés et interrogés au cours de cette expérience. Ce travail a donné lieu à une installation, qui mêle les photographies des dormeurs, du lit, et des textes d'observation de Sophie Calle. L'installation se propose comme un journal de bord qui indique la venue des individus, avec les dates et les heures inscrites dans un ordre chronologique. L'artiste et le spectateur de l'œuvre sont tous deux placés comme des voyeurs qui s'infiltrent dans l'intimité des dormeurs, révélée par les photographies des corps endormis ou suggérée par les froissements des draps et des vêtements laissés après leur passage.



Sophie Calle, Illustration 23



Sophie Calle, Illustration 24

À travers mon installation, je retire la figure du dormeur de l'espace intime de la chambre pour l'exposer dans l'espace public. Je l'ouvre à la rencontre du regardeur dans l'espace plastique. L'exposition des dormeurs dans l'espace public évoque une scène quotidienne de la vie des sans-abris. Le travail sensible de l'artiste Francys Alÿs souligne les présences ignorées des personnes qui habitent la rue. Il met l'accent sur des corps oubliés, qui semblent s'effacer de l'espace du monde, comme le font mes dormeurs sur le tissu et le plastique. En effet, mes recherches sur le corps au repos dans l'espace urbain font écho à son travail.



Francys Alÿs, Illustration 25

La poésie de la représentation du sommeil est confrontée à la brutalité du sujet de l'œuvre. Nous pouvons également relever cette particularité dans l'installation vidéo de Yarema Malashchuk et Roman Khimei datant de 2024 et intitulée « You should not have to see this ». Cette œuvre exposée à la soixantième biennale de Venise est composée d'écrans qui affichent des images en boucle d'enfants ukrainiens endormis, qui ont été déplacés de force sur le territoire russe.



Yarema Malashchuk et Roman Khimei, Illustration 26



Yarema Malashchuk et Roman Khimei, Illustration 27

Cette œuvre donne à voir des enfants victimes de l'invasion russe, arrachés à leur pays d'origine. La violence du sujet de l'œuvre est voilée par l'image de l'enfant endormi qui est empreinte de douceur et d'innocence. Cette image du sommeil peut aussi faire référence aux enfants morts. Le spectateur est placé comme un voyeur, et un témoin des crimes de la guerre, face à cette installation qui lui inspire de l'inconfort.

Chapitre III - Le médium du corps

L'étude de la représentation picturale du corps m'a progressivement amené à impliquer mon propre corps dans le processus créatif à travers l'exploration de ma gestuelle de peintre. En effet, je pars de mon corps pour inventer des figures endormies. Pour cela, j'applique un protocole, la répétition d'une chorégraphie. Je commence par déployer le tissu vierge sur le sol. Lorsque je l'installe, je le déplie, et je l'étend pour révéler son extension. Je choisis de l'installer au sol pour le placer dans la même position que le corps allongé que je m'apprête à peindre. Le terme allongé renvoie à : « ce qui est étendu, déployé dans toute sa longueur. »[53] Mon processus traduit cette intention de révéler le corps en déployant le tissu.



Les jambes encerclées (Détail)
2025, huile et acrylique sur tissu acétate et polyester, 89x138cm



Les veilleuses (Détail)
2026, huile et acrylique sur tissu en soie, 200x155cm

Après avoir déposé le support pictural sur le sol, je m'allonge dessus. Je ferme les yeux. Je détends mes muscles et j'ajuste ma position, comme si je m'apprêtais à m'endormir. Je me concentre sur les sensations que j'éprouve, et j'imagine le dessin de ma figure se tracer sur le support en textile. Je me visualise mentalement d'un point de vue extérieur. De cette façon, je suis à la fois la modèle et la peintre qui l'observe. Au fur et à mesure du processus, j'expérimente différentes positions. Le choix de la position que je vais représenter se fait de manière intuitive. Une fois que je l'ai trouvé, je me lève, et je commence à tracer les contours d'un corps sur le tissu à l'aide d'un pinceau, en

[53] Cnrtl. ALLONGÉ : Définition de ALLONGÉ [consultation le 14 avril 2026] . Disponible sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/allong%C3%A9>

essayant de visualiser la position dans laquelle je me trouvais. Dans un premier temps, j'emploie de la peinture acrylique pour préparer le support en textile à la peinture à l'huile. Mes premiers coups de pinceaux sur le tissu, tracés dans une couleur chaire, sont délicats, presque invisibles. Je me remémore le souvenir de mes sensations pour peindre le corps humain. Mon intention n'est pas de me représenter, mais de m'appuyer sur une expérience empirique pour créer une image du corps. Ainsi, j'accorde une importance particulière à la notion de vécu dans mon travail. Je me déplace fréquemment dans le lieu au sein duquel je peins pour saisir la représentation du corps au cours du processus. Par moment, je m'allonge sur le support, je m'assois dessus, je tourne autour, je m'en éloigne, et je reviens vers lui. De cette manière, je fais corps avec le support de la peinture. Il s'agit de la première étape de mon processus, qui dure une heure en moyenne. Il s'accompagne de nombreux moments d'arrêts au cours desquels j'observe l'évolution de ma peinture. Ce protocole implique que je peigne le corps de manière intuitive et imprécise. En effet, je corrige progressivement les proportions du personnage que je peins. C'est pourquoi les traces de peinture se multiplient, autour, et à l'intérieur du corps humain. Une fois que le contour de la figure a pris forme, j'utilise de la peinture à l'huile pour peindre avec précision l'intérieur du corps. À partir de cette étape, j'accorde une autre identité au personnage en le différenciant de mon corps. Je mêle les effets de transparence de l'acrylique à l'opacité de l'huile pour représenter la figure humaine. Cette approche gestuelle de la peinture m'a été inspiré par l'*action painting* des expressionnistes abstraits américains des années 1950, et particulièrement par l'artiste Helen Frankenthaler.



Helen Frankenthaler, Illustration 28



Trisha Brown, Illustration 29

Debout, face au support déposé sur le sol, la peinture se forme de manière empirique sans croquis préalable. Helen frankenthaler emploie des toiles sans châssis qui possèdent la même malléabilité que mes supports en tissu et en plastique. À travers la rencontre avec la toile étendue sur le sol, Helen Frankenthaler se meut dans l'espace. Elle dépose intuitivement la peinture sur le subjectile : la composition se créée de manière expérimentale.

De la même façon que la plasticienne, je rencontre le support en me déplaçant dans le lieu où je peins, en me contorsionnant sur le tissu pour feindre le sommeil, en lui marchant dessus, en lui tournant autour pour esquisser le dormeur, et en m'en éloignant pour l'observer. Mon processus créatif demande un point de vue omniscient, où je joue à tour de rôle la dormeuse, la peintre et la spectatrice. Ma démarche plastique qui mêle des notions picturales et chorégraphiques peut évoquer le travail de la plasticienne et chorégraphe du XXème siècle Trisha Brown. À travers ses dessins-performances, Trisha Brown se déplace sur une toile dans une chorégraphie improvisée pour tracer un dessin à l'aide de pastels. De la même façon que l'artiste, j'emploie mes capacités proprioceptives pour conserver la puissance évocatrice de la sensation du corps dans le sommeil, sous chaque angle de l'installation. Selon le dictionnaire du CNRTL[54], la proprioception ou sensibilité profonde, du préfixe latin propius signifiant « propre », et du suffixe capio signifiant « prendre », désigne la faculté de percevoir la position des membres de son corps sans recourir à sa vision. En visualisant mentalement la posture de mon corps pour le représenter sur le tissu, j'emploie ma faculté de proprioception. La conscience de mon corps et de mes gestes dans l'espace me permet de créer la figure endormie. Mon travail consiste à révéler la marque invisible laissée par mon corps sur le tissu, sa présence silencieuse. Je m'interroge sur la forme que prend le corps lorsqu'il est entièrement détendu et que la conscience s'est enlisée dans le sommeil. Lorsque nous observons une personne endormie, nous pouvons relever les différentes positions qu'elle adopte. Le sommeil s'accompagne d'une danse propre à chaque individu. Je partage cet intérêt pour l'étude des positions que prennent le corps avec le peintre contemporain Dhewadi Hadjab. Ses peintures sont consacrées à des représentations hyper-réalistes de figures contorsionnées. Au cœur de son entretien avec Thomas Lévy-Lasne, enregistré dans le cadre de son émission intitulé « Les apparences »[55] en août 2024, Dhewadi Hadjab révélait son processus de création. L'artiste commence par prendre des photographies de son modèle. Ce dernier se meut dans l'espace pendant que le peintre observe ses gestes. Les modèles choisis ne sont pas des danseurs, car l'intention de Dhewadi Hadjab est de saisir la maladresse du geste pour exprimer la fragilité du corps. Dans une démarche similaire à la sienne, mon travail étudie la vulnérabilité du corps humain. L'artiste questionne la perception du corps dans nos sociétés contemporaines, ainsi que les rapports que nous entretenons avec la notion d'image.

---

54 CNRTL. PROPRIOCEPTION : Définition de PROPRIOCEPTION [consultation le 27 avril 2025] . Disponible sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/proprioception>.

55 Youtube. Les apparences, épisode 91 : Dhewadi Hadjab [consultation le 27 avril 2025] . Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=jk9-VpyEdxU>



Dhewadi Hadjab, Illustration 30

Pour cela, il explore la dimension séductrice de l'image, notamment à travers l'emploi fréquent d'un rouge vif dans ses représentations qui capte le regard. Nos travaux partagent l'étude des positions que prennent intuitivement le corps. Le modèle de Dhewadi Hadjab expérimente les positions pour cerner les limites et les possibilités de son corps, de la même façon que lorsque je me contorsionne sur le tissu pour choisir une position à peindre. Lorsque je feins de dormir, j'explore la capacité de mes muscles à se relâcher : jusqu'à quel stade puis-je détendre mon corps lorsque je suis éveillée ? Parviendrais-je à l'abandonner, ici, et maintenant, sur le tissu ? Nos recherches plastiques respectives témoignent d'une volonté de dépasser l'enveloppe corporelle. Chez Dhewadi Hadjab, le modèle semble se débattre avec son propre corps auquel il voudrait se soustraire. Ce malaise est exprimé par leurs positions inconfortables, douloureuses et parfois mêmes dangereuses. En opposition avec mon travail, le modèle de l'artiste plasticien semble chercher à atteindre le degré le plus fort de crispation de ses muscles. Cette recherche produit un effet d'étrangeté dans l'œuvre. Au cours de son entretien avec Thomas Levy-Lasne, Dhewadi Hadjab explique inventer l'espace dans lequel la figure se trouve en modifiant le rendu de la photographie sur le logiciel photoshop. Au cours de cette étape, il ajoute et supprime des éléments dans l'œuvre. De cette façon, il exerce un contrôle sur l'espace au sein duquel la figure évolue. Nos travaux traduisent la même contradiction, celle de vouloir échapper au corps humain, alors même qu'il s'agit du sujet principal de la peinture. Nous exprimons la volonté de fuir le corps. Toutefois, dans la peinture de Dhewadi Hadjab, le modèle ancré dans la réalité de sa corporéité y demeure enfermé. La dimension onirique de mes peintures offre la possibilité d'une évasion, celle du rêve. L'étude de la représentation picturale du corps humain m'a amené à m'interroger sur mon corps en tant que matière sensible. À travers l'exploration de mon geste de peintre dans l'espace sur des supports en textile et en plastique, au sol et sans châssis, j'ai mis mon corps en mouvement.

Ces expérimentations ont servi de transition dans mon travail vers la performance plasticienne. Ainsi, j'ai quitté la représentation picturale et bidimensionnelle en explorant la tridimensionnalité de mon corps.

b - La performance chorégraphiée

La performance présente le corps, à la fois comme un médium et une finalité plastique. L'œuvre réside dans l'attitude corporelle, le geste, la voix. Le corps fait œuvre par sa présence. Il est vecteur d'émotion esthétique, et tout ce qu'il produit ou qui le traverse est sujet à la création. Dans la continuité de mon geste de peintre, empreint de l'*action painting* des expressionnistes américains, j'ai commencé à étudier les mouvements et les gestes produits par mon corps. Pour cela, j'ai développé une pratique de la danse dans mes performances, que je chorégraphie moi-même. Le corps du danseur dans l'espace soulève les mêmes questions que celui du performeur plasticien. En effet, il propose d'explorer le corps comme sujet, médium et finalité de l'œuvre. La performance plastique et la danse partagent la notion d'éphémérité. Le corps en mouvement constitue l'œuvre délimitée dans l'espace et le temps. Le public est témoin de la performance qui prend forme et s'évapore sous ses yeux. L'expérience de la performance est toujours unique car elle implique une marge d'erreurs, d'accidents et de changements imprévisibles. Elle révèle la force du corps humain à travers la maîtrise du danseur, mais également ses fragilités. Comme un memento mori en mouvement, elle ramène le performeur et le spectateur au caractère éphémère du corps. Elle propose l'expérience de l'art à travers un médium fugace, qui existe dans une seule temporalité et un lieu donné. En effet, la chorégraphe et interprète Crystal Pite souligne dans son interview pour le journal *The Guardian* : « La danse n'a pas d'artefacts. Je pense que c'est son caractère éphémère qui lui confère sa puissance. »[56] En effet, la danse est caractérisée par son immatérialité. L'expérience de la danse éprouve le danseur, qui parcourt son corps et en dépasse les limites, à travers l'exploration de ses capacités de souplesse, de tonicité et de résistance. Dans son ouvrage intitulé « L'espace plastique », le philosophe Michel Guérin analyse l'œuvre créée par le danseur en s'appuyant sur la réflexion du chorégraphe et danseur traditionnel hongrois Rudolf Laban, né en 1879 et décédé en 1958.

---

[56] The Guardian. 'Having 36 dancers waiting for me fills me with dread': choreographer Crystal Pite on her seminal productions [consultation le 7 avril 2026] . Disponible sur : <https://www.theguardian.com/stage/2026/mar/06/crystal-pite-dance-body-soul-english-national-ballet>.

Selon Rudolf Laban, l'activité humaine serait scindée en deux parties, d'une part « faire » et d'autre part « danser ». Le faire désigne la mise en mouvement du corps dans l'intention d'accomplir un dessein ou une tâche, tandis que la danse se caractérise par le mouvement autonome, accompli sans but. En effet, Michel Guérin oppose le « faire » et le « danser » dans son ouvrage :

> La danse, au contraire, est d'abord un geste qui ne vise pas à produire quelque chose, à dégager un résultat, un reste autonome. Alors que le faire se présente toujours sous la forme d'un processus médiateur, d'un chemin irréversible en vue d'atteindre tel ou tel but, celui-ci dût-il se gauchir en cours de route, la danse se donne comme sa propre fin : elle est, pour ainsi dire, la *médiation pour la médiation*, l'illustration d'une métamorphose. À la fois éphémère et suffisante, elle refuse le secours de la parole (de la logique) et répugne à traiter le corps comme un simple moyen (comme une force doublée d'habileté).[57]

De la même manière que le corps dans le sommeil, le corps dansant existe pour lui-même en échappant à la notion de production. Danser permet de retrouver l'état de liberté du corps endormi au cours de l'éveil. De cette façon, la danse et le sommeil s'affirment comme des activités émancipatrices. Elles s'imposent comme des actes de résistance, dans les sociétés d'Europe et d'Amérique du Nord en quête de contrôle et de soumission totale du corps. Les chorégraphies que je performe mêlent principalement des gestes issues de danses funk et modern jazz. En effet, les danses afro-descendantes font partie de mes recherches de part mon héritage culturel caribéen. La dénomination « jazz-funk » employée pour désigner la fusion des styles que j'explore, est attribuée à la danseuse, chorégraphe et actrice américaine Rosie Perez de la fin du XXème siècle. Ce style combine la précision et la fluidité de mouvements issus du modern jazz, aux mouvements saccadés et puissants du funk. Il s'agit d'une danse de résistance noire américaine. En effet l'apparition de Rosie Perez dans le générique du film « Do the Right Thing » réalisé par Spike Lee[58], dans lequel elle réalise une performance de jazz-funk sur la musique « Fight The Power » du groupe Public Enemy, affirme cette danse comme un acte politique. Le film de Spike Lee montre les dynamiques entre les différentes communautés ethniques du quartier de Brooklyn à New-York, dans les années 80, et la misère des populations précaires aux États-Unis. Il met en lumière le racisme et le communautarisme omniprésents dans la population américaine, et la violence qui en découle à travers le récit du personnage de Mookie, un livreur de pizza noir américain dans une enseigne italo américaine.

---

[57] M. Guérin, *L'espace plastique*, Bruxelles, La Part de l'œil, janvier 2008, p. 59.

[58] Lee, S. (réalisateur). (1989). *Do the Right Thing* [Film], 40 Acres & A Mule Filmworks.



Do the Right Thing, réalisation de Spike Lee, Illustration 31



Do the Right Thing, réalisation de Spike Lee, Illustration 32

L'apparition explosive du personnage de Rosie Perez dans le générique, dansant dans les rues de Brooklyn en étant vêtue de gants de boxe, montre la lutte des populations noires-américaines aux États-Unis. En effet, sa chorégraphie est réalisée sur la musique du groupe de rap *Public Enemy*, dont les paroles incitent l'audience à se rebeller contre les discriminations raciales et les inégalités économiques. La danseuse se bat sur le titre intitulé « Fight the Power » qui signifie « Combats le pouvoir ». Rosie Perez a été repéré par Spike Lee en dansant pour l'émission américaine « Soul Train » créée par l'animateur Don Cornelius. Cette émission de télévision, diffusée pour la première fois en 1970, présentait des concerts de chanteurs afro américains entourés de danseurs amateurs et bénévoles. Il s'agit de l'un des premiers programmes de variétés aux États-Unis animé par un noir américain qui visait principalement une audience noire américaine. C'est pourquoi l'émission a été un véritable phénomène culturel aux États-Unis. En effet, elle a favorisé l'émergence de chanteurs afro américains, et la création de nombreuses danses qui se déclinent dans le genre du funk, précurseur du disco et du hip-hop. Les danses funk développées au cours des années soixante-dix constituent l'inspiration principale de mes performances chorégraphiées.



Rosie Perez dans l'émission Soul Train, Illustration 33







Awakening body,
2025, Performance. © Film : Daniel Nathhorst.



En effet, mes chorégraphies reprennent les pas de danses et les attitudes des performeurs funk, qui se veulent dynamiques et assurées. Les performeurs funk fixent le spectateur droit dans les yeux dans une attitude de défi. Ils engagent le public à danser, et riposter. Les danses funk sont réalisées en groupe, sur des musiques à prédominance rythmiques, notamment avec de la batterie, de la guitare et de la basse. Elles encouragent à la rencontre, au partage, et à la célébration de l'identité noire américaine. En effet, l'une des séquences de Soul Train qui montre les danseurs performer les uns après les autres en file, a donné lieu à la création d'un pas de danse célèbre dans la communauté noire américaine nommé « Soul Train Line ». Elle consiste à ce qu'un groupe de personnes forme deux rangs parallèles, tandis que des danseurs se succèdent pour performer en son centre. Le film « BlacKkKlansman » de Spike Lee réalisé en 2018 fait directement référence à cette danse dans l'une de ses séquences



Soul Train Line, Illustration 34



BlacKkKlansman, réalisation de Spike Lee, Illustration 35

L'émission *Soul Train* a favorisé l'émergence de nombreux artistes afros-américains, comme le groupe *Jackson Five* qui est apparu à plusieurs reprises dans l'émission, notamment en 1972 pour interpréter leur titre « I want you Back ». Les pas de danses célèbres inventés par le groupe, qui mêlent modern jazz, claquettes, et danses funk ont été particulièrement influencés par cette émission.[59] C'est pourquoi ils font aussi parti de mes références chorégraphiques.



Les Jackson Five dans Soul Train, Illustration 36

Je m'inspire également de la manière avec laquelle les danseurs de *Soul Train* sont filmés. En effet, la caméra avance parmi les danseurs et tourne autour d'eux, ce qui créé l'impression au spectateur de faire partie de la foule lorsqu'il visionne la vidéo. Cette façon de filmer accentue la dimension intime et immersive de la performance. Nous pouvons retrouver cette particularité dans les chorégraphies réalisée par Shay Latukolan en 2023, pour les clips du groupe britannique « Jungle » de musique soul-funk. Ces clips reprennent les codes esthétiques de l'émission *Soul Train*, du décor, jusqu'aux vêtements des danseurs.



Shay Latukolan, Illustration 37

[59] Dailymotion. Soul Train: The Hippest Trip in America {VH1 Classic 2010} [consultation le 10 août 2025] . Disponible sur : <https://www.dailymotion.com/video/x8tz78e>.

Le chorégraphe Shay Latukolan est une référence importante de mon travail chorégraphique. En effet, ses créations comportent des pas de danse jazz-funk. J'observe longuement ses travaux en amont de mes créations de danse. Nous pourrions définir l'art de la chorégraphie comme la quête du geste exact. Lorsque j'essaye de composer un geste, je le répète longtemps, en variant sa vitesse, sa texture et son intensité, jusqu'à trouver celui qui exprime exactement l'émotion que je souhaite véhiculer. Dans un premier temps, je créé le geste de manière intuitive, sans observer mon reflet dans un miroir. J'alterne entre des répétitions du geste avec et sans musique. Le fait de danser sans musique induit d'imaginer le rythme, de le sentir. Ainsi, mon processus chorégraphique focalise entièrement mon attention sur les sensations que j'éprouve dans mon corps. De cette manière, j'emploie ma faculté de proprioception pour créé la chorégraphie. Mon travail chorégraphique est empirique et chronophage. Il nécessite de la patience et de la rigueur. Il débute de manière intuitive à travers l'exploration de mon geste, mais il se perfectionne et se précise lorsque je l'étudie par la suite. Selon Michel Guérin, la recherche de précision chez le danseur n'est pas due à un étouffement de sa sensibilité : l'étendue de sa richesse et de sa complexité est exprimée à travers la justesse de son geste, car la danse est une langue à part entière dont il faut maitriser l'écriture pour l'utiliser. En effet, le philosophe Michel Guérin définit la danse comme : « un mouvement autonome et parlant sa langue propre, dans lequel le geste, le sens et l'émotion ne sont qu'un. »[60] De la même façon que l'apprentissage d'une langue étrangère nécessite d'étudier la forme des mots, et leurs sons, l'apprentissage de la danse implique un travail appliqué et répété du geste. En effet, Michel Guérin explique dans son ouvrage que la danse constitue un langage autonome :

> La danse en effet, dès qu'elle s'est refusée les facilités et les ficelles d'un corps secrètement méprisé, ne connait que l'exact. Elle a, du calcul, l'exigence que cela tombe juste (…) Juste ne veut pas dire froid. Il y va, plutôt, d'un enjeu, d'une ambition extrêmes : libérer le mouvement intérieur (…) La danse ne raconte pas (rien de plus ridicule qu'une allégorie sur pattes), ne symbolise pas non plus (au diable le symbolisme, qui met le pieds dans le plat) elle *figure*.[61]

La démarche du chorégraphe peut rejoindre celle du performeur plasticien. En effet, je pense le corps dansant comme une peinture en mouvement. J'envisage sa dimension plastique dans la création chorégraphique, l'effet visuel qu'il produit, notamment à travers le choix des vêtements que je porte lors de la performance.

---

[60] M. Guérin, *L'espace plastique*, Bruxelles, La Part de l'œil, janvier 2008, p. 50.

[61] *Ibid.*

Les vêtements participent à l'expérience visuelle de la danse. Ils accompagnent les déplacements de mon corps. En effet, le mouvement de mon écharpe en soie blanche dans ma performance « Awakening body » prolonge chacun de mes gestes. Il s'agit d'une performance que j'ai présenté au centre d'art « Le Générateur » le 6 octobre 2025. Celle-ci a été documentée en photographies par Bernard Bousquet. Au sein de cette performance, je confronte mon corps à mes œuvres infinies, en dansant aux côtés de mes peintures. Ces dernières, qui représentent des corps endormis et figés, sont mises en mouvement au rythme du vivant. L'image du corps immortalisé dans l'objet de la peinture, s'oppose au caractère fragile et éphémère de la réalité de mon corps. Il s'agit d'une opposition poétique qui fait vivre mes peintures à travers ma corporéité. Au sein de cette performance, j'utilise la danse pour activer mes peintures. À la fin de celle-ci, je recouvre mon corps de ma peinture en polyester transparent, en l'arborant à la manière d'un vêtement. De cette façon, je fais corps avec elle à travers cette superposition. Mon écharpe en soie blanche et transparente fait écho à la matière de la peinture sur textile. J'utilise mon corps comme un objet plastique, en le plaçant sur le même plan que mes peintures.



Awakening body
2025, Performance, Le générateur.
© Film : Thibault Paris.




Awakening body
2025, Performance, Le générateur.
© Photographies : Bernard Bousquet.

J'accorde également une importance particulière à la mise en scène car je pense l'espace de la performance comme un élément qui altère l'expérience du spectateur, de la même façon que pour mes peintures-installations. Ainsi, mon travail performatif confond des notions plasticiennes, théâtrales, et de danse. À travers leur projet intitulé « *7 AM »,* la compagnie de danse contemporaine ANNAMAE mêle création chorégraphique et dramaturgique. Leur approche créative et leurs thématiques font écho à mes recherches sur l'instrumentalisation du corps dans nos sociétés contemporaines. En effet, le projet *7 AM,* lauréat du concours *Sobanova awards 2025*, montre deux personnes sur scène, vêtues de costumes deux pièces aux couleurs sombres. Des collants recouvrent les visages des danseuses. Les performeuses se meuvent dans l'espace au même rythme, dans des gestes saccadés et presque machinaux. Dans cette performance, les corps semblent désincarnés. Au fur et à mesure de la danse, les corps se libèrent des gestes dont ils étaient prisonniers. Elle prend fin sur l'image des danseuses dos nues, dégagées de leurs costumes étriqués, qui s'éloignent lentement du public. Les fondatrices et membres de la compagnie, Anna Beghelli et Maé Nayrolles, ont accepté de s'entretenir avec moi le 15 novembre 2025 pour échanger à propos de la conception

de leur spectacle *7 AM,* et retracer le parcours de leur compagnie, officiellement fondée en 2020 à Montreuil. Pour chorégraphier, les deux danseuses partent de ce que Maé Nayrolles qualifie de « concepts chorégraphiques » et « d'images » : le point de départ des créations de la compagnie sont des notions plastiques qui servent à penser le geste. En effet, le premier projet de leur compagnie, intitulé « MOON » est parti de l'idée de fusion des corps des danseuses, qui se confondent dans l'espace scénique. Anna Beghelli souligne au cours de notre entretien que le nom de la compagnie « ANNAMAE » réunit le nom de Anna et de Maé en une seule entité. Leur dernière création *7 AM* a été particulièrement influencé par l'objet du costume, qui évoque le vêtement du travailleur bureautique. En effet, la coupe épurée de l'habit accompagne la précision des gestes chorégraphiques au début de leur prestation. Maé Nayrolles explique que la compagnie a également accordé beaucoup d'importance à la musique pour ce projet, qui se créé de manière empirique en même temps que la chorégraphie : les danseuses cherchent des sons auxquels leurs corps réagit, qui les font vibrer, dans leur quête de libération du geste. Leur intention est de dissoudre toute forme de contrainte corporelle. Le projet *7 AM* a donné lieu à des court-métrages, au sein desquels les danseuses interprètent leurs personnages dans l'espace d'un bureau, vêtues de leurs costumes de scène. Les séquences de leur danse sont rythmées par le montage de la vidéo. De cette manière, la compagnie de danse ANNAMAE propose une œuvre plasticienne en partant d'un travail chorégraphique. *7 AM* invite à une réflexion sur le corps en tant qu'objet de production, prisonnier d'un quotidien répétitif. C'est pourquoi le travail chorégraphique de ANNAMAE, qui évoque l'incision et la théâtralité des œuvres de Crystal Pite, répond à mes recherches sur l'instrumentalisation du corps.



ANNAMAE, 7 A.M.

Illustration 38



ANNAMAE, 7 A.M.

Illustration 39

CONCLUSION

Peindre le corps en partant des sensations vécues dans l'expérience du sommeil traduit mon désir profond de me rapprocher de l'essence de l'humain à travers l'étude de ses composantes anatomiques et ses capacités sensorielles, qui, loin de se limiter à un support de la conscience et de l'intellect, s'avère révélateur de notre manière d'être au monde. Je souhaite rendre hommage au corps, et à tous les corps, qui luttent contre les tentatives d'objectification et d'asservissement qui leur sont infligées par la société à des fins de dominations et de production. Je veux montrer les corps oubliés, ceux qui ont disparus, ceux qui ne sont pas reconnus, ceux que je n'ai pas connu. Mes recherches plastiques sur le sommeil qui se sont étendues sur plusieurs années ont fait naitre la multiplicité des corps qui habitent mes travaux. À travers leur représentation à l'état de repos, je m'invente passeuse, en les invitant à franchir leurs maux pour rejoindre leur liberté. Le corps endormi est celui du rêveur qui se réapproprie son enveloppe corporelle pour imaginer de nouveaux mondes dans l'espace du rêve. Mes dormeurs se trouvent dans cet espace. Je déplie le tissu pour déployer le corps, et l'étendue de son imagination. Le sommeil renferme les secrets du rêve, qui nous échappe aussi tôt qu'il prend fin, mais parfois ses images subsistent au réveil comme des souvenirs lointains. Mes représentations de corps, qui semblent placés entre un état de vie et de mort, montrent le cycle de la vie en soulignant le caractère fragile et éphémère du vivant. Les dynamiques de la vie sont dévoilées dans le silence et la solitude de l'expérience du sommeil. De manière antinomique, c'est dans cet état d'immobilité que l'humain, exempt d'une vie factice, se montre actif et créateur. Le support en textile, délicat et malléable, me permet d'apporter de la légèreté à la matérialité des corps, qui s'adaptent aux lieux dans lesquels je le place. La peinture en tissu installée dans l'espace urbain est insérée dans le mouvement de la vie. Elle invite le regardeur à sa rencontre. L'objet du tissu me permet également de prolonger le geste de mes ancêtres femmes qui l'ont chacune manié à leur tour, et par extension, de rendre hommage à toutes les femmes qui manient le tissu. Des gestes de femmes dévalorisés, et invisibilisés par la société. L'étude de la représentation picturale des corps m'a progressivement amené à parcourir mon corps en tant que médium plastique et vecteur d'émotion esthétique, à travers l'exploration de la danse. La pratique de la danse implique de parcourir son corps en mouvement. Cette étude sensorielle amène à une compréhension précise de son corps et la maitrise de ses gestes. En effet, nous pourrions définir la pratique de la danse comme l'étude du geste et du mouvement inutiles. La danse qui s'accomplit sans dessein peut exister pour elle-même en échappant à la notion de production.

Elle peut se révéler comme un moyen de lutte, un langage à part entière qui figure la liberté que nous disposons sur notre corps. Ainsi, mes travaux picturaux et performatifs expriment la célébration de la vie. Mes recherches plastiques invitent à penser le monde en partant de soi, pour rejoindre l'autre.

L'attente

Quand demain sera là

Je laisserai tomber le drap

Le long de ma peau comme un manteau

Bien trop grand bien trop chaud

Il restera à mes pieds -mon corps nu dévoilé

Est un ciel sans nuages d'un blanc immaculé

Mes cheveux détachés -Mon visage silencieux

Ne feint pas

Car il n' attend plus

Le monde est une masse informe

Mon corps lourd enfonce mes talons dans le sol

Demain j'oublierai même mon nom

Toutes les lettres s'absenteront

Dispersées dans la mousse des vagues

Rejetées sur la rive

Enfouies dans le sable[62]

[62] D. Nathhorst, *L'attente*, septembre 2024.

BIBLIOGRAPHIE

ABRAMOVIC, Marina, *Walk through walls : a memoir*, London, Fig Tree, janvier 2016.

ARRASSE, Daniel, *On n'y voit rien*, Paris, Gallimard, janvier 2003.

BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Puf, mai 2020.

BENJAMIN, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, octobre 2011.

BOISSEAU, Rosita, et GATTINONI Christian, *Danse et art contemporain,* photographies de PHILIPPE Laurent, Lyon, Nouvelles éditions Scala, mars 2011.

BOURRIAUD, Nicolas, *Esthétique relationnelle,* Paris, Presses du réel, janvier 1998.

BROU, Benjamin, *Enseigner les arts plastiques à l'université*, Paris, L'harmattan, avril 2024.

BROU, Benjamin, *Les origines et les arts*, Paris, L'harmattan, avril 2024.

CHAGALL, Marc, *Ma vie*, Paris, Stock, février 2003.

COCCIA, Emanuele, *La vie sensible*, Paris, Rivages, février 2018.

COCCIA, Emanuele, *Métamorphoses*, Paris, Rivages, mars 2020.

COSTE, Sophie, *Gestes de femmes,* préface de Philippe Delerm, Paris, éditions Philippe Rey, septembre 2024.

CRARY, Jonathan, *24/7 : Le capitalisme à l'assaut du sommeil*, traduit de l'anglais par Grégoire Chamayou, Paris, Zones, mai 2014.

DELEUZE, Gilles, *Sur la peinture : Cours mars-juin 1981, Paris,* Minuit, octobre 2023.

DELMOTTE, Benjamin, *Esthétique de l'angoisse : Le Memento mori comme thème esthétique*, Paris, *Puf*, juin 2010.

DÉOTTE, Jean-Louis, et HUYGHE Pierre-Damien, *Le jeu de l'exposition*, Paris, L'harmattan, mai 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Essayer voir*, Paris, Les éditions de Minuit, mars 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'homme qui marchait dans la couleur*, Paris, Les éditions de minuit, janvier 2001.

EKIRCH, Roger, et WOLF-MEYER Matthew, *La grande transformation du sommeil : comment la révolution industrielle a bouleversé nos nuits*, Paris, Amsterdam/Multitudes, janvier 2021.

ÉLUARD, Paul, *Capitale de la douleur,* préface de André Pieyre de Mandriargues, Paris, Gallimard, mars 1966.

FANON, Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Points, avril 2015.

FANON, Frantz, *Les Damnés de la terre*, préface de Jean-Paul Sartre et de Alice Cherki, Paris, La découverte, janvier 2004.

FEBVRE, Michèle, *Danse contemporaine et théâtralité*, Paris, Chiron, mars 1995.

FOCILLON, Henri, *Vie des formes* suivi de *Éloge de la main*, Paris, Puf, mars 2010.

FOUCAULT, Michel, *Le corps utopique, Les hétérotopies*, Paris, Nouvelles éditions Lignes, septembre 2019.

FREUD, Sigmund, *L'interprétation du rêve*, Paris, Quadrige, novembre 2012.

GAROUSTE, Gérard avec Perrignon Judith, *L'intranquille*, Paris, Le livre de poche, octobre 2011.

GRANDJEAN, Nathalie, *Généalogies des corps de Donna Haraway : féminismes, diffractions, figurations*, Bruxelles, Éditions de l'université de Bruxelles, janvier 2021.

GUÉRIN, Michel, *L'espace plastique*, Bruxelles, La Part de l'œil, janvier 2008.

GUÉRIN, Michel, *Philosophie du geste*, Paris, Actes Sud, décembre 2011.

HOCKNEY, David, et SAINT-JEAN, Pierre, *Images*, Paris, Édition de la Martinière, octobre 2004.

JAQUET, Chantal, *Le corps*, Paris, Puf, septembre 2001.

JEUDY, Henri-Pierre, *Le corps comme objet d'art*, Paris, Armand Colin, février 1998.

JOUVET, Michel, *Le Sommeil et le Rêve*, Paris, Odile Jacob, février 1992.

KAHN, Frédéric, Lextrait Fabrice et le Collectif Sujet-objet, *Nouveaux territoires de l'art,* Paris, Sujet-Objet, octobre 2005.

LE BRETON, David, *Anthropologie du corps et modernité,* Paris, PUF, septembre 2005.

LE BRETON, David, *Des visages*, Paris, Métailié, novembre 2022.

LAURICELLA, Michel, *Morpho : Anatomie artistique*, Paris, Eyrolles, octobre 2014.

MATISSE, Henri, *Notes d'un peintre*, New-York, Evergreen, février 2012.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'Œil et l'Esprit,* Paris, Gallimard, septembre 2006.

MONROE, Marilyn, *Fragments : poèmes, écrits intimes, lettres*, Paris, Seuil, octobre 2010.

MORIZOT, Baptiste, *Manières d'être vivants : Enquêtes sur la vie à travers nous*, Arles, Actes Sud, août 2022.

MORSILLO, Sandrine, *Habiter la peinture : Expositions, fiction avec Jean le Gac*, Paris, L'harmattan, 2004.

MORSILLO, Sandrine, et PERROT Antoine, *Ce que disent les peintres : du tableau à la peinture*, Paris, Pratiques picturales, décembre 2020.

NEMEROV, Alexander, *Fierce Poise : Helen Frankenthaler and 1950s New York*, Londres, Penguin Books, mars 2022.

NÉRET, Gilles, *Manet : 1832-1883*, Paris, Taschen, janvier 2004.

PENNAC, Daniel, *Journal d'un corps*, Paris, Folio, 2012.

PEREC, Georges, *Un homme qui dort*, Paris, Folio, octobre 1990.

PEREC, Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Seuil, janvier 2022.

ROTHKO, Christopher, et PAGÉ Suzanne, *Rothko*, Citadelles & Mazenod, octobre 2023.

ROTHKO, Mark, *Paroles d'artistes : Mark Rothko*, préface de Christopher Rothko, traduction de Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Fage éditions, septembre 2020.

SARTRE, Jean Paul, *L'être et le Néant*, Gallimard, avril 1976.

SIVRY, Sophie, et MEYER Philippe, *L'art du sommeil : petite histoire sociale, symbolique, médicale, poétique et amoureuse du sommeil,* Paris, Empêcheurs de penser en rond, novembre 1995.

VIOLA, Bill, *Reasons for knocking at an Empty House : writings 1973-1994*, Londres, Thames & Hudson, août 2006.

CATALOGUES D'EXPOSITION

L'empire du sommeil, Sous la direction de Laura Bossi, Paris, Connaissance des arts (hors-série), octobre 2025.

Chorégraphies : dessiner, danser, XVIIe-XXIe siècle : [exposition, Besançon, Musée des beaux-arts et d'archéologie, 19 avril-21 septembre 2025] / [réalisée par la Ville de Besançon en partenariat avec l'Institut national d'histoire de l'art], Sous la direction de Pauline Chevalier et Amandine Royer, Paris, Lienart éditions, avril 2025.

Immortelle : vitalité de la jeune peinture figurative française, Sous la direction de Amélie Adamo, Paris, Silvana, avril 2025.

Helen Frankenthaler : Move and Make, Sous la direction de Reinhard Ernst, Léa Munich, Hirmer Verlag, avril 2025.

Voir en peinture : la jeune figuration en France, Sous la direction de Laget Denis, Didier Semin et Marie Brugerolle, Paris, Lienart, février 2023.

Xie Lei, Sous la direction de Harou Hanru, Paris, Sémiose, février 2023.

Le corps évanoui : les images subites, Sous la direction de Véronique Mauron, et Claire De Ribaupierre, Paris, Fernand Hazan, janvier 2023.

Kiki Smith, Sous la direction de C. Morineau, S. Delpeux, N. Philippe, Milan, Silvana Editoriale, novembre 2019, p.16.

Women house : [exposition Monnaie de Paris, 20 octobre 2017 - 28 janvier 2018, National Museum of Women in the Arts, Washington, 9 mars - 28 mai 2018], Sous la direction de Camille Morineau, Lucia Pesapane, préface de Aurélien Rousseau, Paris, Manuella éditions, octobre 2017.

Djamel Tatah, Sous la direction de Lóránd Hegyi, François-René Martin, et Caroline Archat, Paris, Nicolas Chaudun, juin 2014.

Bill Viola, Sous la direction de Jerôme Neutres, Paris, RMN, mars 2014.

Sam Francis : Retrospective in blue : Meulensteen collection, Delaive collection / Gerard Meulensteen & Vincent Polakovic, Sous la direction de Gerard, Meulensteen, et Nico Delaive, Bratislava, Meulensteen, 2010.

Rothko : Exposition au Musée national d'art moderne, Sous la direction de John Gage, Barbara Novak, Ireland Patrick, et Eric Michaud, Paris, Paris-Musées, janvier 1999.

Danses tracées : dessins et notation des chorégraphes, Sous la direction de Laurence, Louppe Paris, Dis voir, 1991.

COLLOQUES

Façon d'endormis 2 : Le sommeil dans l'art contemporain, Sous la direction de Véronique Dalmasso et Stéphanie Smalbeen, Centre de Recherches en Arts et Esthétiques de l'UFR des Arts de l'Université de Picardie, Paris, Le Manuscrit, juillet 2014.

DICTIONNAIRES

Vocabulaire d'Esthétique, Sous la direction de Étienne Souriau, Paris, PUF, septembre 2010.

Dictionnaire du corps, Sous la direction de Michela Marzano, Paris, Puf, janvier 2007.

Dictionnaire culturel en langue française, Sous la direction de Alain Rey, Paris, Le Robert, octobre 2005.

SÉMINAIRES

Corps et arts, Sous la direction de Marc Jimenez, Paris 1-Panthéon-Sorbonne, Paris III-Sorbonne-Nouvelle, Paris IV-Sorbonne et Paris VIII-Vincennes-Saint-Denis, Paris, Klincksieck, mai 2010.

FILMOGRAPHIE

BlacKkKlansman, réalisation de Spike Lee, scénario de Spike Lee, David Rabinowitz, Charlie Wachtel et Kevin Willmott, Brooklyn, 40 Acres & A Mule Filmworks, Blumhouse Productions, Monkey paw Productions, QC Entertainment, Legendary Entertainment, 2018. 135min.

Paprika, réalisation de Satoshi Kon, d'après l'œuvre originale de Yasutaka Tsutsui, scénario de Satoshi Kon et Seishi Minakami, Tokyo, MadHouse, 2006. 90min.

Do the Right Thing, réalisation de Spike Lee, scénario de Spike Lee, Brooklyn, 40 Acres & A Mule Filmworks, 1989. 120min.

SITOGRAPHIE

Cnrtl. ALLONGÉ : Définition de ALLONGÉ [consultation le 14 avril 2026] . Disponible sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/allong%C3%A9>

The Guardian. 'Having 36 dancers waiting for me fills me with dread': choreographer Crystal Pite on her seminal productions [consultation le 7 avril 2026] . Disponible sur : <https://www.theguardian.com/stage/2026/mar/06/crystal-pite-dance-body-soul-english-national-ballet>.

Isaac Julien. Lessons of the Hour [consultation le 13 février 2026] . Disponible sur : <https://www.isaacjulien.com/projects/37/>.

Musée-orsay. Les Yeux clos [consultation le 10 février 2026] . Disponible sur : <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/les-yeux-clos-476>.

Cnrtl. REPOS : Définition de REPOS [consultation le 13 février 2026] . Disponible sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/repos>.

Cnrtl. IMAGE : Définition de IMAGE [consultation le 4 janvier 2026] . Disponible sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/image>.

Cnrtl. REPRÉSENTER : Définition de REPRÉSENTER [consultation le 2 janvier 2026] . Disponible sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/repr%C3%A9senter>.

National Geographic. Notre organisme serait composé de poussières d'étoiles [consultation le 14 décembre 2025] . Disponible sur : <https://www.nationalgeographic.fr/espace/notre-organisme-est-compose-de-poussieres-detoiles-vieilles-de-milliards-dannees#:~:text=Tous%20les%20mat%C3%A9riaux%20de%20notre,de%20notre%20corps%20est%20renouvel%C3%A9e.>.

Educ'Arte. Notre véritable 6e sens. [consultation le 31 octobre 2025] . Disponible sur <https://educ.arte.tv/program/notre-veritable-6e-sens>.

Vedantu. Open and Closed Figures Explained for Students [consultation le 10 octobre 2025] . Disponible sur : <https://www.vedantu.com/maths/open-and-closed-figures>.

Cnrtl. REPOS : Définition de REPOS [consultation le 8 octobre 2025] . Disponible sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/academie8/repos>.

Cnrtl. SOMMEIL : Définition de SOMMEIL [consultation le 8 octobre 2025] . Disponible sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/academie8/sommeil>.

Cnrtl. CORPS : Définition de CORPS [consultation le 8 octobre 2025] . Disponible sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/corps>.

Dailymotion. Soul Train: The Hippest Trip in America {VH1 Classic 2010} [consultation le 10 août 2025] . Disponible sur : <https://www.dailymotion.com/video/x8tz78e>.

Youtube. Les apparences, épisode 91 : Dhewadi Hadjab [consultation le 27 avril 2025] . Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=jk9-VpyEdxU>

Cnrtl. PROPRIOCEPTION : Définition de PROPRIOCEPTION [consultation le 27 avril 2025] . Disponible sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/proprioception>.

Bill Viola. Interviews, Lectures [consultation le 3 avril 2025] . Disponible sur : <https://www.billviola.com/interviews.htm >.

PODCASTS

Katy Hessel, (30 avril 2025), Danielle Mckinney, (ep 165), [Podcast]. Dans *The great women artists, Society of Women Artists*. https://open.spotify.com/episode/4FR5zKcAxnIZQzhbtJ5xJDsi=1Svfs0n5RfWOaOYZSmCPGQ.

France culture, (12 janvier 2025), Leibniz, le pli et le baroque : un cours fulgurant de Gilles Deleuze en 1986, (hors-série) [Podcast]. Dans *Radio France*. https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/leibniz-le-pli-et-le-baroque-un-cours-fulgurant-de-gilles-deleuze-en-1986-6946500.

Katy Hessel, (24 mai 2023), Kiki Smith, (ep 120), [Podcast]. Dans *The great women artists, Society of Women Artists*. https://open.spotify.com/episode/7uv4TEDi22EH3zj52sw9pT?si=LOXkdXLRQQmOoxbWWknGMw.

Katy Hessel, (25 juillet 2022), Marina Abramović, (ep 100), [Podcast]. Dans *The great women artists, Society of Women Artists*. https://open.spotify.com/episode/1WzqWl5yGkL0w5WMgNd7aB?si=iAIuXtEiSEOd_SVy6vDDkw.

France culture, (8 avril 2014), Bill Viola : « On porte l'image dans nos cœurs, pas tellement dans nos têtes », [Podcast]. Dans *Radio France*. https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/hors-champs/bill-viola-et-kira-perov-8994305.

INDEX DES NOMS PROPRES

A

Alÿs, Francis : p.62

Annamae : p.77, p.78

Ange, Michel : p.18

B

Beghelli, Anna : p.77, p.78

Bousquet, Bernard : p.76

Brown, Trisha : p. 67

C

Calle, Sophie : p.61

Christ, Jésus : p.16, p.17, p.18, p.21

Coste, Sophie : p.39

Crary, Jonathan : p.33, p.34

D

Dalmasso, Véronique : p.27

Descartes, René : p.7

Delmotte, Benjamin : p.22, p.23, p.24, p.26

De Vinci, Léonard : p.7

Douglass, Frederick : p.21

F

Falte, Camille : p.28

Fetti, Domenico : p.42, p.45

Five, Jackson : p.74

Foucault, Michel : p.23, p.24

Frankenthaler, Helen : p.66

𝔾

Guérin, Michel : p.50, p.69, p.70, p.75

ℍ

Hadjab, Dhewadi : p.67, p.68

Hessel, Katy : p.35

Hockney, David : p.46

𝕁

Jouvet, Michel : p.32

Julien, Isaac : p.21

𝕂

Kon, Satoshi : p.34

𝕃

Laban, Rudolf : p.69, p.70

Latukolan, Shay : p.74, p.75

Le Breton, David : p.7, p.15

Lee, Spike : p. 70, p.71, p.73

Lévy-Lasne, Thomas : p.67, p.68

𝕄

Manet, Édouard : p.13, p.14

Mantegna, Andrea : p.16, p.17, p.18

Marshall, Kerry James : p.15

Martin, Simon : p.56

McKinney, Danielle : p.35

Monroe, Marilyn : p.60, p.61

ℕ

Nayrolles, Maé : p.77, p.78

ℙ

Perec, Georges : p.6, p.7, p.46

Perez, Rosie : p.70, p.71

Pite, Crystal : p.69, p.78

ℝ

Redon, Odilon : p.28, p.29

Rothko, Mark : p.52

𝕊

Sartre, Jean Paul : p.13

Schäfer, Rudolf : p.23

Simondon, Gilbert : p.50

Smith, Kiki : p.39, p.40, p.41

Souriau, Étienne : p.37

𝕋

Tatah, Djamel : p.14, p.57

Tsutsui, Yasutaka : p.34

𝕍

Vésale, André : p.7

Viola, Bill : p.26, p.27

𝕎

Weyden, Rogier van der : p.18

INDEX DES NOTIONS

A

Acétate : p.38, p.45, p.52

Action painting : p.66, p.69

B

Brodeuse : p.39

C

Chorégraphie : p.65, p.67, p.69, p.70, p.71, p.73, p.74, p.75, p.78

Composition : p.14, p.17, p.23, p.38, p.66

Corps : p.4, p.5, p.6, p.7, p.8, p.9, p.12, p.13, p.14, p.15, p.16, p.17, p.18, p.21, p.22, p.23, p.24, p.p.26, p.27, p.28, p.29, p.32, p.33, p.35, p.36, p.37, p.38, p.39, p.40, p.41, p.42, p.45, p.56, p.57, p.58, p.59, p.60, p.61, p.62, p.64, p.65, p.66, p.67, p.68, p.69, p.70, p.75, p.76, p.77, p.78, p.79, p.80, p.81, p.102

Couturière : p.39

Couleur : p.13, p.14, p.22, p.23, p.24, p.28, p.29, p.37, p.42, p.51, p.52, p.56, p.66, p.77

D

Danse : p.4, p.5, p.8, p.65, p.67, p.69, p.70, p.71, p.73, p.74, p.75, p.76, p.77, p.78, p.79, p.80, P.102

E

Espace : p.4, p.5, p.6, p.7, p.8, p.9, p.13, p.14, p.15, p.16, p.18, p.22, p.23, p.24, p.26, p.27, p.28, p.29, p.33, p.35, p.38, p.41, p.42, p.45, p.46, p.50, p.51, p.52, p.56, p.57, p.58, p.59, p.62, p.66, p.67, p.68, p.69, p.77, p.78, p.79, p.102

Expérience : p.4, p.6, p.7, p.8, p.21, p.22, p.29, p.38, p.46, p.57, p.60, p.61, p.66, p.69, p.76, p.77, p.79

Exposition : p.4, p.5, p.8, p.15, p.16, p.42, p.45, p.46, p.51, p.57, p.62

F

Figure : p.5, p.7, p.8, p.13, p.14, p.15, p.17, p.18, p.21, p.22, p.23, p.24, p.26, p.27, p.28, p.33, p.39, p.42, p.45, p.50, p.51, p.56, p.57, p.58, p.61, p.62, p.65, p.66, p.67, p.68, p.80

Fond : p.5, p.6, p.13, p.14, p.26, p.27, p.28, p.42, p.45, p.50

𝔾

Geste : p.27, p.38, p.39, p.40, p.41, p.42, p.50, p.67, p.68, p.69, p.70, p.75, p.76, p.77, p.78, p.79

𝕀

Image : p.7, p.14, p.15, p.21, p.23, p.26, p.28, p.33, p.39, p.40, p.41, p.46, p.50, p.52, p.63, p.66, p.67, p.68, p.76, p.77, p.78, p.79

Intime : p.17, p.18, p.29, p.39, p.60, p.62, p.74

Installation : p.4, p.5, p.7, p.8, p.9, p.15, p.18, p.26, p.27, p.33, p.36, p.40, p.41, p.42, p.46, p.50, p.51, p.52, p.57, p.61, p.62, p.63, p.67

𝕁

Jazz-funk : p.8, p.70, p.75

𝕃

Lieu : p.6, p.7, p.8, p.13, p.21, p.23, p.24, p.26, p.28, p.29, p.41, p.50, p.51, p.56, p.57, p.61, p.66, p.67, p.69, p.73, p.78

Lumière : p.4, p.8, p.14, p.17, p.37, p.38, p.39, p.42, p.45, p.46, p.50, p.51, p.52, p.56, p.57, p.60, p.70, p.102

𝕄

Matière : p.5, p.6, p.8, p.9, p.13, p.18, p.37, p.38, p.41, p.42, p.45, p.46, p.50, p.51, p.52, p.57, p.58, p.68, p.76

Médium : p.5, p.8, p.9, p.39, p.64, p.69, p.79

Memento mori : p.21, p.22, p.24, p.26, p.69

Modèle : p.28, p.38, p.65, p.67, p.68

Mort : p.4, p.5, p.6, p.7, p.8, p.13, p.14, p.16, p.17, p.18, p.21, p.22, p.23, p.24, p.26, p.27, p.29, p.102

Mouvement : p.4, p.6, p.8, p.21, p.26, p.27, p.29, p.32, p.41, p.42, p.45, p.50, p.52, p.68, p.69, p.70, p.75, p.76, p.79, p.102

Muscle : p.6, p.15, p.32, p.33, p.35, p.61, p.65, p.68

𝕆

Observateur : p.18, p.46, p.50, p.52, p.57, p.60

ℙ

Performance : p.4, p.5, p.6, p.7, p.8, p.9, p.41, p.67, p.69, p.70, p.71, p.74, p.75, p.76, p.77

Perspective : p.13, p.14, p.15, p.17

Peinture : p.6, p.7, p.8, p.9, p.13, p.14, p.15, p.16, p.17, p.18, p.21, p.22, p.24, p.26, p.27, p.28, p.29, p.33, p.37, p.38, p.39, p.41, p.42, p.45, p.46, p.50, p.51, p.52, p.56, p.57, p.58, p.61, p.66, p.67, p.68, p.75, p.76, p.79

Peinture-installation : p.46, p.51

Pictural : p.4, p.5, p.9, p.12, p.13, p.15, p.16, p.18, p.26, p.28, p.37, p.50, p.57, p.58, p.61, p.65, p.67, p.68, p.69, p.79

Plan : p.13, p.14, p.15, p.17, p.56, p.76

Pli : p.23, p.27, p.28, p.37, p.41, p.42, p.45, p.46, p.50, p.52, p.57, p.59

Poésie : p.27, p.58, p.63

Polyester : p.24, p.38, p.45, p.52, p.76

Position : p.13, p.15, p.16, p.17, p.29, p.38, p.42, p.65, p.66, p.67, p.68

Proprioception : p.9, p.67, p.75

ℝ

Regardeur : p.8, p.13, p.14, p.15, p.16, p.17, p.18, p.22, p.26, p.38, p.40, p.41, p.46, p.52, p.57, p.58, p.61, p.62, p.79

Repos : p.4, p.6, p.7, p.8, p.9, p.13, p.16, p.17, p.18, p.21, p.27, p.33, p.58, p.60, p.62, p.79, p.102

Rêve : p.4, p.5, p.6, p.18, p.27, p.28, p.29, p.32, p.33, p.34, p.35, p.60, p.61, p.68, p.79, p.102

Rythme : p.50, p.75, p.76, p.77

𝕊

Sensation : p.4, p.6, p.33, p.38, p.65, p.66, p.67, p.75, p.79

Soie : p.37, p.38, p.50, p.57, p.58, p.76

Sommeil : p.4, p.5, p.6, p.7, p.8, p.16, p.22, p.23, p.27, p.28, p.29, p.32, p.33, p.34, p.35, p.40, p.42, p.45, p.56, p.58, p.60, p.61, p.63, p.67, p.70, p.79, p.102

Spectateur : p.5, p.9, p.16, p.17, p.21, p.22, p.23, p.24, p.26, p.27, p.29, p.34, p.41, p.52, p.56, p.57, p. 59, p.61, p.63, p.69, p.73, p.74, p.77

Support : p.5, p.7, p.8, p.13, p.14, p.15, p.18, p.27, p.28, p.33, p.37, p.38, p.39, p.42, p.45, p.46, p.50, p.51, p.52, p.57, p.58, p.65, p.66, p.67, p.68, p.79

T

Tisseuse : p.39

Tissu : p.4, p.6, p.13, p.14, p.15, p.17, p.18, p.23, p.24, p.26, p.27, p.28, p.29, p.37, p.38, p.39, p.41, p.42, p.45, p.46, p.50, p.52, p.62, p.65, p.66, p.67, p.68, p.79, p.102

Transparence : p.18, p.37, p.66

U

Urbain : p.5, p.6, p.15, p.46, p.50, p.51, p.62, p.79

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Illustration 1 : Édouard Manet, *L'homme mort*, vers 1864, huile sur toile, 75,9 × 153,3 cm, **p.14**

Illustration 2 : Djamel Tatah, *Sans titre,* 1992, huile et cire sur toile et bois, 128 x 199 cm, **p.14**

Illustration 3 : Kerry James Marshall, *Beauty Examined*, 1993, acrylique et collage sur toile, 214 x 252 cm., **p.16**

Illustration 4 : Andréa Mantegna, *Lamentation sur le Christ mort*, vers 1480, tempera à la colle sur toile, 68 × 81 cm, **p. 17**

Illustration 5 : Rogier Van der Weyden, *Diptyque du Christ mort sur croix,* vers 1460, huile sur panneau, **p.20**

Illustration 6 : Michel-Ange, *L'esclave mourant*, vers 1513-1516, sculpture en marbre, **p.20**

Illustration 7 : Isaac Julien, *Lessons of the Hour,* 2019, installation de dix écrans, film de 35mm et 4k digital, 28'46", **p.21**

Illustration 8 : Isaac Julien, *Lessons of the Hour,* 2019, installation de dix écrans, film de 35mm et 4k digital, 28'46", **p.21**

Illustration 9 : Rudolf Schäfer, *Totengesichter*, 1981, photographie, **p.22**

Illustration 10 : Bill Viola, *The dreamers*, 2013, Vidéo/Installation sonore ; sept canaux de diffusion vidéo HD en couleurs visibles sur sept écrans plasma accrochés verticalement sur les murs d'une salle obscurcie ; Quatre canaux de son stéréo ; écrans de 155,5 x 92,5 x12,7 cm, Fonctionnement en continu, **p.26**

Illustration 11 : Odilon Redon, *Les yeux clos*, 1890, huile sur toile, **p.28**

Illustration 12 : *Paprika*, réalisation de Satoshi Kon, d'après l'œuvre originale de Yasutaka Tsutsui, scénario de Satoshi Kon et Seishi Minakami, Tokyo, MadHouse, 2006. **90min.**

Illustration 13 : *Paprika*, réalisation de Satoshi Kon, d'après l'œuvre originale de Yasutaka Tsutsui, scénario de Satoshi Kon et Seishi Minakami, Tokyo, MadHouse, 2006. **90min.**

Illustration 14 : Échantillon de soie, **p. 38**

Illustration 15 : Échantillon d'acétate, **p. 38**

Illustration 16 : Échantillon de soie/acétate, **p. 38**

Illustration 17 : Kiki Smith, *Sleeping, Wandering, Slumber, Looking About, Rest Upon,* 2009, sculptures en bronze, dimensions variables**, p. 40**

Illustration 18 : Kiki Smith, *Sleeping, Wandering, Slumber, Looking About, Rest Upon,* 2009, sculptures en bronze, dimensions variables**, p.40**

Illustration 19 : Domenico Fetti, *Fille endormie*, 1620-1622, huile sur toile, 67,5x74cm, **p.44**

Illustration 20 : Juliana Theodore, *Wisła*, 2025, couture sur soie, dimensions variables, **p.44**

Illustration 21 : Simon Martin, *Sur le lit, ton t-shirt à la clarté du jour*, 2020, huile sur toile, 160 x 260cm, **p. 56**

Illustration 22 : Djamel Tatah, *Sans titre*, 2019, lés gravés et peints recto verso sur toile varia ignifugée M1, ensemble de 4 lés de 740 x 150 cm chacun, **p. 57**

Illustration 23 : Sophie Calle, *Les Dormeurs*, 1979, installation de 23 séries de 5 à 12 images forment un total de 176 photographies en noir et blanc. 23 textes et photographies encadrés individuellement constituent un livre de 15x20 cm, **p.62**

Illustration 24 : Sophie Calle, *Les Dormeurs*, 1979, installation de 23 séries de 5 à 12 images forment un total de 176 photographies en noir et blanc. 23 textes et photographies encadrés individuellement constituent un livre de 15x20 cm, **p.62**

Illustration 25 : Francys Alÿs, *Sleepers*, 1999, 0-slide projection carrousel, **p.62**

Illustration 26 : Yarema Malashchuk et Roman Khimei, *You should not have to see this,* 2024, Installation vidéo à six canaux, écrans LED de taille variable, sans audio, boucle de 7'30", **p.63**

Illustration 27 : Yarema Malashchuk et Roman Khimei, *You should not have to see this,* 2024, Installation vidéo à six canaux, écrans LED de taille variable, sans audio, boucle de 7'30", **p.63**

Illustration 28 : Ernest Haas, *Helen Frankenthaler peignant,* photographie, **p.66**

Illustration 29 : Laurent Philippe, *Trisha Brown à Montpellier*, juin 2002, photographie **p.66**

Illustration 30 : Dhewadi Hadjab, *Sans titre*, 2021, huile sur toile, **p.68**

Illustration 31 : *Do the Right Thing*, réalisation de Spike Lee, scénario de Spike Lee, Brooklyn, 40 Acres & A Mule Filmworks, 1989. 120min. **p.71**

Illustration 32 : *Do the Right Thing* , réalisation de Spike Lee, scénario de Spike Lee, Brooklyn, 40 Acres & A Mule Filmworks, 1989. 120min. **p.71**

Illustration 33 : *Rosie Perez dans l'émission Soul Train*, photographie, **p.71**

Illustration 34 : *Soul Train Line*, photographie, **p.73**

Illustration 35 : *BlacKkKlansman*, réalisation de Spike Lee, scénario de Spike Lee, David Rabinowitz, Charlie Wachtel et Kevin Willmott, Brooklyn, 40 Acres & A Mule Filmworks, Blumhouse Productions, Monkey paw Productions, QC Entertainment, Legendary Entertainment, 2018. 135min.

Illustration 36 : *Les Jackson Five dans Soul Train*, photographie, **p.74**

Illustration 37 : *Clip Back on 74 du groupe « Jungle »,* 2023, capture d'image du vidéoclip, **p. 74**

Illustration 38 : Cie Annamae, *7 A.M.*, 2025, court métrage, **p.78**

Illustration 39 : Cie Annamae, *7 A.M.,* 2025, **p.78**

TABLE DES FIGURES

(Couverture) **#0**

Daniel dort près de moi, 2024, huile et acrylique sur tissu polyester et acétate, 156x109cm **p.11**

Mon poing contient mes rêves 2025, acrylique sur plastique, 224x100cm, **p.19**

Mon poing contient mes rêves (Détail), 2025, acrylique sur plastique, 224x100cm, **p.20**

Sans titre (Détail), 2025, technique mixte, 90x162cm, **p.24**

Le bras qui me recouvre, 2025, huile et acrylique sur tissu polyester, 172x90cm, **p.25**

Les mains jointes (Détail), 2024, huile et acrylique sur tissu polyester, 162x90cm, **p.29**

Les mains jointes (Détail), 2024, huile et acrylique sur tissu polyester, 162x90cm, **p.30**

La paume nue, 2025, huile et acrylique sur tissu acétate, 162x90cm, **p.31**

Les amants, 2025, Installation de deux peintures, 190x90 et 162x90cm, **p.33**

Mousse de rosée, 2023, huile sur toile, 24x33cm, **p.37**

Chasseur des bruits, 2023, huile sur toile, 35x24cm, **p.37**

Awakening body, 2025, performance, Le Générateur. © Bernard Bousquet, **p.43**

Sans titre, 2025, huile et acrylique sur tissu polyester et acétate, 152x113cm, **p.43**

La danseuse (I), 2025, huile et acrylique sur tissu acétate, 162x90cm, **p.47**

La danseuse (II), 2025, acrylique sur plastique, 200x88cm, **p.48**

Sans titre, 2024, huile et acrylique sur tissu polyester et acétate, 156x88cm, **p.49**

Mon poing contient mes rêves (Détail), 2025, acrylique sur plastique, 224x100cm, **p.51**

Les veilleuses, 2026, huile et acrylique sur tissu en soie, 200x155cm, **p.53**

Études pour Les Veilleuses, 2026, mine de crayon, 42x29,7cm, **p.54**

Création de la peinture « *Les veilleuses »* 2026. © Photographies : Elvira Magalhaes, **p.55**

Mon poing contient mes rêves (Détails du Recto et du Verso du support en plastique), 2025, acrylique sur plastique, 224x100cm, **p.58**

Les jambes encerclées (Détail), 2025, huile et acrylique sur tissu acétate et polyester, 89x138cm, **p.65**

Les veilleuses (Détail), 2026, huile et acrylique sur tissu en soie, 200x155cm, **p.65**

Awakening body,2025, Performance. © Film : Daniel Nathhorst, **p.72**

Awakening body, 2025, Performance, Le générateur. © Film : Thibault Paris, **p.76**

Awakening body, 2025, Performance, Le générateur. © Photographies : Bernard Bousquet, **p.77**

MOTS-CLEFS

Corps

Repos

Sommeil

Rêve

Lumière

Mort

Espace

Tissu

Mouvement

Danse