

«Corps verbal. Les humeurs du corpsⁱ»
dans l'œuvre de Marisa Portolese

Christine Palmiéri

The acquisition of the maternal language may be understood as an illness of the return of what has been lost. It consists in making the first voice, the mother's voice, come back inside oneself—since remaining inside the maternal flesh is impossible—, and giving oneself up completely to accents all the while immediately feeding on them. Man's endless and inexhaustible past can hence be defined in relation to his mother and her voice heard earlier and from afar, the past simple of the maternal tongue which gives an answer to the abyss of birth.

Dessiner, peindre, photographier, écrire au dos du passé pour combler l'abîme qui nous sépare de nous-mêmes. Traduire, transposer en image ce que nous avons de plus intime et de plus universel à la fois, la langue, le langage qui nous permet de communiquer, de nous ouvrir à l'autre, d'aller chercher dans l'autre l'inconnu, de tisser des liens, des espaces de rencontre. Surtout quand cette langue est teintée d'accents multiples et qu'elle laisse sous-entendre qu'elle a visité plusieurs lieux du monde. C'est ce que semble faire Marisa Portolese avec sa voix, cette langue d'ici et d'ailleurs qui s'entend à travers les corps des personnages qu'elle met en scène, les fixant dans les sels d'argent ou les pixels sur du papier photographique. Façonner des formes, des configurations plurielles et singulières, telle semble être la voie qu'elle suit, à l'instar d'un Richard Millet qui écrit:

Je suis né, j'ai grandi dans un grand bruissement de langues: français méridional, parfois du Haut-Limousin, arabe libanais, grec ancien, latin, syriaque — langues qui très tôt me renvoyèrent à moi-même, solitaire, grave, mais soucieux déjà des gestes frivoles de l'écrivain. Et maintenant, quelle figure faire parmi mes semblables et les morts?ⁱⁱⁱ

Des allégories familiales aux portraits de femmes, Marisa Portolese interroge autant l'italianité, l'américanité que la québécoïté, qui l'habitent, en insufflant aux moindres détails des caractéristiques propres à chacune de ses marques identitaires. L'art a cette flexibilité, cette souplesse, cette fluidité de permettre à l'imaginaire d'embraser différentes temporalités, différentes identités dans l'élaboration d'un langage visuel universel. Dans le travail de Marisa Portolese, cette universalité ne tend pas à estomper les particularités ethniques et sexuelles; au contraire, l'artiste contextualise, recrée des intérieurs familiers, dans des décors très typés. Par l'utilisation de tissus aux

motifs floraux, de certains styles de coiffure et de vêtements, par l'évocation de quelques valeurs rattachées aux réunions familiales, elle refait le parcours d'une mémoire qui cherche à retrouver l'essence de ses origines et semble manifester ce que Pascal Quignard décrit en ces mots: «Je laisse la langue où je suis né avancer ses vestiges et ces derniers se mêlent aux lectures et aux rêves.»^{iv}

Cette reconstruction, où elle veille à chaque détail, lui permet de solidifier les fondements d'une identité plurielle qui lui avait échappé et dont elle se réclame aujourd'hui dans le but de mieux comprendre et maîtriser ses affects, mais aussi pour mieux s'en éloigner. C'est alors que l'image reconstituée du passé et de la langue maternelle ravive la question identitaire. Car cette langue originaire conserve une vitalité qui survit à tout décombre. Pascal Quignard ne dit-il pas: «La parole effleure une zone intéressée, zoologique, nue intime, possessive, qui est demeurée intacte au fond de nous en dépit du temps»^v?

Deux choix s'imposent à ceux qui possèdent des origines multiples: s'em pêtrer dans leurs racines et, par le fait même, se couper d'une partie du monde, ou s'appuyer dessus pour bâtir, élaborer des univers fictionnels qui interrogent cette double réalité. Ce retour en arrière dans le «je» donne accès paradoxalement à l'appropriation du présent et même du futur qui incorpore le «nous». C'est en effet par cette invitation dans le «je» que le spectateur réceptif s'incorpore dans le «nous»^{vi}. Et ce passé singulier intégré dans le «nous» interpelle d'autres passés tout aussi singuliers; ensemble ils deviennent substance, forme d'existence. Il y a intégration, volonté de contact, dans ces moments biographiques et occasionnels de rencontre entre des langues maternelles, il y a ébranlement affectif et moral.

Certes, le travail de Marisa Portolese n'interroge pas directement les multiples couches culturelles qui sont à la base de notre identité, il questionne les gestuelles féminines qui ponctuent l'histoire de la peinture, du cinéma et de la photographie. Cependant, il témoigne, comme un accent qui revient parfois, dans certaines occasions, de la pluralité culturelle de l'artiste, constitutive de sa marque, de son style. Prenons les portraits des femmes, de la série *Belles de jour*; ces portraits anonymes s'offrent à notre regard dans leur nudité et leur candeur même quand les attitudes des modèles se veulent sensuelles et provocatrices. Leur puissance érotique jaillit de la singularité et de la profondeur des regards qui nous interpellent, mais aussi des choix vestimentaires et des coiffures qui affichent un certain exotisme: coupe noire, courte ou longue, cheveux soigneusement relevés, combinaison soyeuse et chemisier de dentelle, blanc pour l'une, noire pour l'autre; un autre temps, une autre mode sont évoqués, un ailleurs méditerranéen. Ces femmes semblent sortir d'un film de Fellini; d'ailleurs, le décor, qui supporte leur figure et avale leur ombre, fait tourbillonner les volutes florales de tapisseries du XVIII^e ou XIX^e siècle. Ces *Belles de jour* ne sont pas n'importe quelles Belles de jour, Vénus ou divas sorties d'un autre monde, loin des stéréotypes hollywoodiens. Elles ne ressemblent en rien aux modèles de Vanessa Beecroft, blonde aux bottes fuseaux noires, ou à celles de Mariko Mori, avatars de science-fiction robotisés, pour ne mentionner que ces deux artistes. Il est des traces, comme des accents, qui nous singularisent, nous dit Alain Fleisher:

L'accent est communément perçu comme la présence d'un dépôt — arrière-goût, parfum parasite, agréable ou désagréable, évocateur ou mystérieux —, la trace ou l'indice d'un ailleurs de la langue, d'un hors-champ qui reste ouvert dans les coulisses de la parole, d'un arrière-plan présent dans la profondeur de champ. (...) L'accent est à la fois une forme de mémoire et la marque d'une différence, l'incapacité à la ressemblance absolue, au mimétisme parfait, à l'idéal caméléonesque du camouflage.^{vii}

«Ce fantôme phonétique qui nous habite et émerge hors de nous parfois c'est la présence du passé ou d'un inactuel dans l'actualisation d'un discours», dit-il encore.

Cependant, dans sa plus récente production, Marisa Portolese semble s'être affranchie du passé et son regard dénudé se pose sur des gestes subtils, des attitudes et des comportements énigmatiques de femmes solitaires. Déjà, dans sa série *Amuletta* (2001), elle cadrait des fragments de corps et des gestuels qui lui apparaissaient essentiels dans un langage de signes féminins — des mains certies de lacets rouges et roses, des pieds noués de bracelets de corde, des amulettes de corail se balançant au bout des doigts, manifestations de croyances obscures d'un autre temps conjuguant mémoire et féminité. Sa dernière série, intitulée *Portraits*, renoue avec l'obscur et l'angoisse, c'est telle femme à demi-nue, le visage recouvert d'un linge, telle autre qui nous fait dos, allongée dans l'herbe, ou telle autre encore en demi-profil. Elles cachent leur visage, ou hurlent, défigurées par la puissance de leur drame personnel. Ces femmes ne portent plus aucun signe particulier d'appartenance à une origine autre que celle du pays d'accueil. L'artiste semble les avoir libérées de l'obsessionnel marquage originaire pour mieux saisir leur tourment, leur passion, à travers leurs expressions et leur physionomie changeantes. Après avoir étudié les signes extérieurs et leur langage, elle capte à présent les signes internes dans un langage du corps qui exprime autant les terreurs que le calme contemplatif. Comme si le rapport à cette voix maternelle dont parle Quignard s'était transposé du dehors au dedans. Plutôt que de faire parler ces modèles, elle les écoute, elle écoute leur voix féminine à travers lesquelles s'entendent mille voix maternelles. Cependant, elle les isole pour mieux saisir le grondement muet de leur corps qui semble dire, comme Richard Millet:

Je me réfugie, me tapis, me résigne au plus secret, au plus humble, au plus petit de ma langue; dès lors, où suis-je — en quel pays, terre, corps — par cette après-midi de lumière? comment me tenir dans ma langue comme au bord de cette lumière, de ce sous-bois — un peu en retrait des siècles et de moi-même, dans la syntaxe du monde?^{viii}

Et comme elle le dit elle-même: « Le personnage solitaire de chaque photographie présente un regard perdu au loin ou fait un geste subtil qui tentent de témoigner de son état psychologique ou de révéler un instant d'intimité. »

Si les rapports d'intimité qu'elle crée ne relèvent plus de signes extérieurs aux corps mais bel et bien des signes intérieurs, les arrière-plans ou les environnements ne représentent plus des espaces intimes du familier mais des espaces externes où les creux de la terre et les forêts sombres provoquent un effet d'étrangeté. La nature comme support devient un nouvel espace matriciel, plus universel. Jeux temporels et jeux spatiaux déplacent la mémoire, tantôt par des rapprochements, tantôt par des éloignements et cela se manifeste par de subtils transports syntaxiques et inflexions sémantiques. Portolese transpose ce qu'elle a de plus intime, cette voix maternelle ancrée dans sa chair, et à qui elle donne chair par l'entremise de représentations corporelles du féminin. Sa démarche donne à voir ce que Marcel Moreau écrit à propos de la langue française, sa langue maternelle:

Le génie du rythme (le corps comme danseur) serait pelotonné dans le corps d'une langue française menacée dans sa chair par les littératures de l'indansable, ce génie-là n'est pas mort, ce n'est pas possible qu'il le soit. Il persiste à produire dans l'amour un art du mouvement, un art antique, comme prédestiné à faire en sorte que les mots nous soulèvent au moment où leur vérité, la profonde vérité de leur sens, c'est d'être des corps dans notre corps, tout un corps verbal dans tout notre corps charnel.^{ix}

Ronde obscure, danse insaisissable, transe solitaire, l'exil en ce qu'il a d'attachement originaire s'inscrit à même la chair dans ce que Moreau nomme *le corps verbal*, avec ses discours qui sont ceux des humeurs mêmes, celles des tréfonds de notre passé originaire avec lesquelles on négocie notre vie durant:

Je ne me sens écrivain qu'en vivant ainsi, par la grâce ou la fureur des évolutions du corps verbal dans l'espace sensoriel. Ces évolutions s'enchaînent les unes après les autres, en mouvements sauvages ou classiques, selon l'humeur du corps.^x

Si la parole, chez Moreau, sort tout entière de son corps pensant et vivant, Portolese, quant à elle, semble donner à voir, non pas son propre *corps verbal* mais une corporéité secouée par ses propres humeurs féminines. Humeurs intimes que provoquent des affects diffus, indiscernables, qui circulent et se font écho d'un corps de femme à l'autre: «Ce qui reste du fond du temps originaire dans l'homme est un battement à deux temps: perdu et imminent. (...) [L]a construction linguistique de la présence du passé est toujours contemporaine du jadis *irréversible*,

inorientable, physique qui afflue en lui. L'actuel cesse de se raconter une histoire: il oriente son perdu^{xi}», comme l'écrit Quignard. Cette ré-orientation du perdu s'exprime par des gestes inquiétants et des comportements intrigants, que Portolèse capte chez ses modèles comme pour tirer la part ténébreuse, à même le corps, substance sensible qui permet de créer un lien de communication entre les êtres, une langue qui se fait charnelle dans un corps parlant, suivant les migrances de sa propre histoire.

Notes

ⁱ Christophe Van Rossom, *Marcel Moreau, L'insoumission et l'ivresse*, Bruxelles: 2004, Luce Wilquin.

ⁱⁱ Pascal Quignard, *Abîmes*, Paris: 2002, Grasset, p 45.

ⁱⁱⁱ Richard Millet, *Le sentiment de la langue*, Seyssel: 1986, Champ Vallon, p.19.

^{iv} *Op. cit.* 2, p. 34.

^v *Op. cit.* 2, p. 21.

^{vi} Comme l'écrit Michaël la Chance à propos de la communauté de langage et de Paul Celan dans *Paroxysmes. La parole hyperbolique*, Montréal: 2003, Trait d'union, coll. «Le soi et l'autre» p. 22.

^{vii} Alain Fleischer, *L'accent, une langue fantôme*, Paris: 2005, Seuil, p. 76.

^{viii} *Op. cit.* 3, p. 19.

^{ix} *Op. cit.* 1, p. 265.

^x *Op. cit.* 1, p. 267.

^{xi} *Op. cit.* 2. p. 28.