

À contre-corps

F r é d é r i c B a i l l e t t e

« Les murs et les interdits dont la culture nous entoure sont là pour être surmontés, dépassés, pas pour qu'on les respecte. »

Jean-Jacques Lebel, *Poésie directe*, 1994

Il existe une esthétique réglementaire du corps, une représentation académique, des anatomies basée sur une harmonie arithmétiquement idéalisée, aseptisée, anthropométriquement instituée¹. Or, ces figurations traditionnelles, ces topographies ne sont que des « *fictions de corps* » (parmi d'autres hallucinations possibles) qui font autorité en la matière et rassurent en apportant tout à la fois un modèle esthétique et une définition du corps aisément saisissable, reposante. « *Ces simulacres corporels*, écrit Michel de Certeau, *exorcisent l'inquiétante inconnue du corps en lui substituant des images, une objectivation fictive, en même temps que, par la sélection dont ils résultent, par la fascination qu'ils exercent, par l'autorité "scientifique" dont ils sont affectés, ils acquièrent une portée canonique.* »² Ils ne peuvent être que des substituts fragmentaires, des approches, des approximations parfois plus vraies que nature (des reproductions « fidèles » !), mais toujours leurrantes, car le corps relève du domaine de l'irreprésentable³ absolu, de l'infigurable⁴. Il est ce qui échappe de toute part, l'objet insaisissable par excellence, toujours énigmatique⁵, (« *le plus énigmatique des objets du monde sensible* », pour Roger Gennis), gorgé de symbolismes, capable de résistances, de roublardises, de duplicités, de « *négativité* » (Jacques Ardoino). Ces icônes, ces ersatz de corps, deviennent des supercheries, lorsqu'elles se présentent comme des modèles pour le bon usage pictural du corps. En confortant la croyance en la possibilité d'une connaissance rationnelle et d'une perception géométrique du corps, ces mises en ordre maintiennent l'illusion que celui-ci peut être saisi, maîtrisé, retranscrit avec réalisme. Or, figer le corps dans une posture « objective », c'est toujours l'appauvrir, c'est n'en présenter



1 – Cf., par exemple, Ettore Maiotti, *Grand manuel. Techniques de l'art*, Paris, Celiv, 1993.

2 – Michel de Certeau (entretien avec), « Histoires de corps », *Esprit*, n° 62 (« Le corps... entre illusions et savoirs »), février 1982, p. 180. On se reportera aussi aux textes recueillis et présentés par Claude Reichler dans *Le Corps et ses fictions*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983. Pour une étude de la mise en forme du corps dans l'art, consulter Nadeije Laneyrie-Dagen, *L'Invention du corps. La représentation de l'homme, du Moyen Âge à la fin du XIX^{ème} siècle*, Paris, Flammarion, 1997.

3 – Cf. Daniel Sibony, « Le corps ou de l'irreprésentable », *Actes du corps*, n° 7 (« L'enjeu de la représentation : le corps »), Paris, A.R.I.C., 1988.

4 – Cf. François Lecercle, « L'infigurable. Le corps entre théologie des images et théorie de l'art », in Jean Céard et alii, *Le Corps à la Renaissance*, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1990, p. 173-186.

5 – Voir de Marc Le Bot, « Le corps-énigme », *La Quinzaine Littéraire*, n° 514 (« Le meilleur des corps »), août 1988, p. 40.

6 – Se reporter aux considérations philosophiques de Michel Henry, « Le corps vivant », *Cahiers de l'École des Sciences Philosophiques et Religieuses*, n° 18 (« Le corps : sujet ou objet ? », 1995, p. 71-97.

7 – Cf. *Cahiers du Centre de Recherches Sociologiques*, n° 8 (« Les Gestions du corps, du corps vu au corps construit »), octobre 1988, Toulouse. Notamment de Marc-Alain Descamps, « Les stéréotypes dans la perception du corps d'autrui », p. 59-68.

8 – Jean-Jacques Lebel et Arnaud Labelle-Rojoux, *Poésie directe des happenings à Polyphonix*, Paris, Opus International édition, 1994, p. 126.

9 – Voir de Gilbert Lascault, « Symétrie et arts visuels », in Gilles Minot, *La Symétrie aujourd'hui*, Paris, Seuil, 1989, p. 175-187.

10 – Allan Kaprow définit le *un-artiste*, comme « celui qui a un vrai questionnement philosophique qu'il faut traiter ». Voir son entretien avec Jacques Donguy, in *Hors Limites*, Paris, Centre Pompidou, 1994, p. 71.

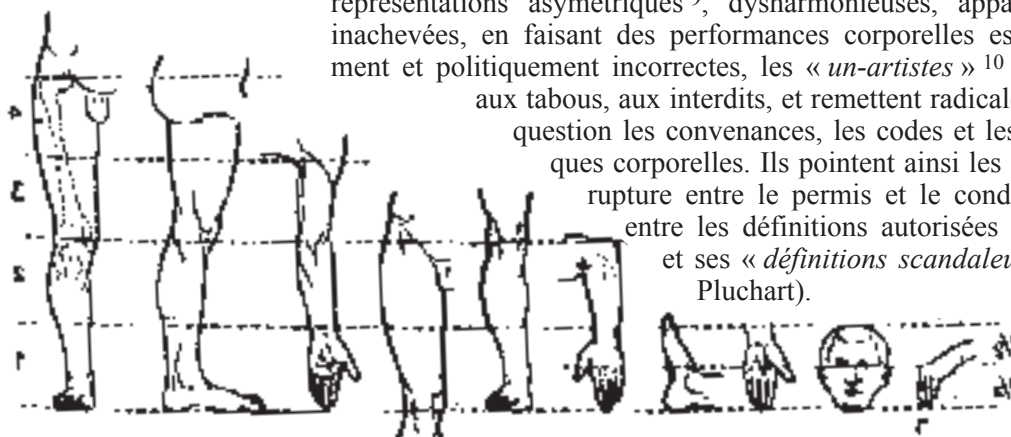
qu'un piètre succédané, en abolissant le corps sensible, le « *corps vivant* »⁶, c'est simplifier, réduire l'accès à la compréhension du réel. C'est couper court à l'exploration des ressources imaginaires du corps en le neutralisant dans du décoratif, en « *occultant ce qui paraît désordre* » (Michel Journiac).

Dans leur prétention à reproduire, à signifier le réel, ces constructions⁷ ne se rendent pas compte qu'elles ne sont que des reflets obéissant à des stéréotypes sociaux, des abstractions respectant des catégories de perception propres aux valeurs dominantes, qu'elles sont des représentations enfermantes, aliénantes, à vocation « civilisatrice ». Toutes les figurations du corps sont des projections fantasmatiques porteuses d'idéologie, de « *valeurs faites corps* » (Pierre Bourdieu), d'usages légitimes, licites (ou illicites) du corps. Le corps, ne serait-il pas finalement qu'un symptôme, une somatisation des conflits (psychiques, sociaux, institutionnels) ?

Les artistes réfractaires à toute cette mascarade ont résolument cherché à détourner cette imagerie autorisée, en prenant ces figures convenues à *contre-corps*. Afin de susciter une réaction épidermique, un malaise, une révolte et de donner à penser différemment l'agencement des corps, de (re)donner droit de citer aux anatomies dépréciées, aux corps marginalisés, escamotés, mais également à toutes les dimensions et facettes de la corporalité (omis ou refoulées).

Outre les contours et la forme du corps, se sont ses mises en scène, son expressivité, son ressenti, sa présence au monde, sa temporalité, ses langages, ses productions, ses orifices, ses capacités à réagir (blessures) qui demandent à être travaillés (inquiétés), présentés, « esthétisés » ou travestis. Il importe de découvrir un art total, polyphonique, qui « *ne s'adresse pas seulement à vos yeux mais à TOUS vos sens. À votre ouïe, à votre odorat, à votre palais, à votre vagin, à votre gland, à votre anus, à votre corps astral, à votre émetteur / récepteur de vibrations, à votre fluidité, à vos doubles.* »⁸

En proposant des visions du corps en désaccord, en proposant des représentations asymétriques⁹, dysharmonieuses, apparemment inachevées, en faisant des performances corporelles esthétiquement et politiquement incorrectes, les « *un-artistes* »¹⁰ touchent aux tabous, aux interdits, et remettent radicalement en question les convenances, les codes et les didactiques corporelles. Ils pointent ainsi les lignes de rupture entre le permis et le condamnable, entre les définitions autorisées du corps et ses « *définitions scandaleuses* » (F. Pluchart).



Ceux par qui le scandale arrive

Dans leur analyse de « *la crise des modèles iconiques* » du corps dans l'art, Jean Maisonneuve et Marilou Bruchon-Schweitzer repèrent quelques uns des plasticiens qui ont rompu avec l'académisme de la figuration humaine, en fracturant les représentations conventionnelles, quasi « pédagogiques » du corps, en désidéalisant la perfection physique (contre les « *grecqueries* »)¹¹, la malmenant afin d'échapper au carcan du formalisme esthétique (ce que des critiques français ont appelé la « *cuirasse esthétique* »), pour réintroduire la subjectivité du corps, son opacité. Ainsi ils ouvrent sur d'autres lectures moins paresseuses et contemplatives, engagent vers des appropriations incommodes, perturbantes, participatives. L'artiste, quel que soit son thème, son sujet, n'a-t-il pas pour mission de nous ouvrir sur d'autres visions, d'éviter la simple répétition du « déjà vu », pour faire basculer nos imaginaires, transformer notre regard ?¹²

Manet, Degas, puis Lautrec et Rouault redonnent la parole aux corps disgraciés, humiliés, dépréciés, aux corps « *tels quels* », saisis sur le vif, sans pose, à la trivialité des contorsions corporelles ; ils peignent les ouvrières, les prostituées « *au masque lugubre, au corps décrépité ou monstrueux* », les marginaux, estropiés, les « laids ». Picasso « *déforme les repères et les frontières du corps coutumier* », il démembré, disloque, métamorphose les anatomies. Dadaïstes et surréalistes tournent le corps en dérision, le parodient, le machinisent, l'excluent et le « nihilisent ». Bacon le distord et le brouille. Velikovic le convulsionne, l'écartèle, le torture et l'empale. Adzak explore et inventorie son intériorité à l'aide des technologies de pointe (endoscopie, scanner, ultrasons, etc.)¹³. Enfin, comme pour en finir avec le corps, pour s'en délivrer, les actionnistes, les tenants de l'art corporel et du *happening* « l'agressent », en font sourdre l'animalité, la part maudite, démoniaque, la vitalité subversive de ses flux. Pour Jean Maisonneuve, ce retour et ces recours au corps « *constituent, à travers leur violence même, une sorte d'ultime cri d'alarme, et de témoignage pour l'existence déniée ou bafouée, disons du vital-animal en l'homme. [...] Animalité, exploration, effraction, mortification apparaissent essentiellement comme des moyens d'attestation voire de provocation. Par ce rappel lancinant du corps, c'est d'abord une présence qui est restituée. Aux antipodes de l'abstraction et de l'art conceptuel, les plasticiens veulent en quelque sorte, à travers ce nouveau pathos, nous "mettre sous le nez" celui que l'on tendait à oublier ou à désanimer sous l'artifice : ce corps banal, laid, quotidien, mouvant, souffrant, bien plutôt qu'un corps esthétisé et par suite distancié comme on l'a vu par une sorte de cuirasse.* »¹⁴

Tous ces artistes, plasticiens du vivant et de l'événementiel, proposent et élaborent des contre-modèles, des « *antimodèles trans-*

11 – Jean Maisonneuve et Marilou Bruchon-Schweitzer, *Modèles du corps et psychologie esthétique*, Paris, PUF, 1981, chapitre III : « Le corps dans l'art et la crise des modèles iconiques », p. 137-184.

12 – Pour une application de cette prise de distance au paysage, voir de Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997.

13 – Dans une vidéo de 1994, intitulée *Corps étranger*, l'artiste Mona Hattoum expose l'intérieur de son propre corps filmé avec un endoscope.

14 – Jean Maisonneuve et Marilou Bruchon-Schweitzer, *op. cit.*, p. 163 et 169.

gressifs », récusant la catégorie et le souci du Beau, refusant ce que François Pluchart appelle « *la surenchère prostitutionnelle du beau* ». Il s'agit bien de désacraliser, d'échapper aux impératifs et aux effets hypnotiques du « *plaisir rétinien* », aux orthodoxies et ataraxies artistiques, de sortir du cadre rigide du tableau, de la galerie, et, pour certains, d'éviter de finir muséifiés.

Les nouveaux rituels artistiques et corporels sont porteurs d'une revendication sociale, d'un discours politique qui se déclare et s'explique (sous forme de manifestes, d'intentions).

Au travers de la mise en jeu débridée, irruptive du corps, de sa pulsionnalité, il s'agit d'imposer la présence des aspects les plus embarrassants du corps, de rechercher une vérité critique du corps, pour mettre en échec les emprises corporelles du pouvoir politique, marchand, juridique qui l'asservissent, le mutilent, le châtent¹⁵. C'est un corps perçu et vécu sous « *son double aspect de viande et de sexe* » que les artistes engagés tenteront d'opposer à toutes les formes de censure qui nient l'individu¹⁶.

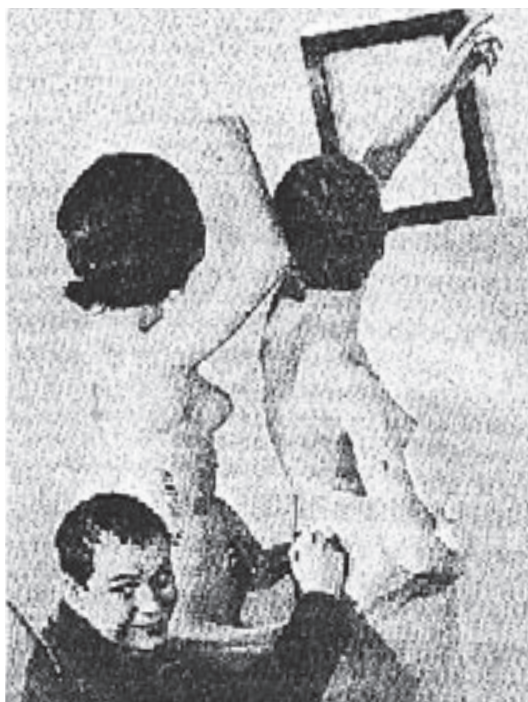
15 – Cf. Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. Tome I : Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, chapitre X : « L'économie scriptuaire », p. 195-224 ; Jean-Marie Brohm, « L'emprise au corps », *Quel Corps ?*, n° 28-29 (« Sport et modernité »), décembre 1985, p. 35-51. Pour le juridique, consulter, *Actes*, n° 49-50 (« Le corps aux mains du droit »), juin 1985 et Jean-Pierre Baud, *L'Affaire de la main volée. Une histoire juridique du corps*, Paris, Seuil, 1993.

16 – Cf. François Pluchart, « La présence en représentation de l'art corporel », in *Actes du corps, op. cit.*

Le corporellement iconoclaste

Le corps est avant tout perçu comme une forme organisée, un agencement de membres, de segments articulés entre eux, hiérarchisés selon un plan de montage anatomiquement invariable.

Piero Manzoni,
Sculpture vivante, 1961



Aux mains des artistes cette disposition « classique » du corps peut être mise à mal, son harmonie chamboulée. Il est possible d'être totalement irrespectueux envers les proportions du corps, sa disposition, son intégrité. Le corps devient un anagramme, ses éléments sont interchangeable. Dans ce domaine de la recomposition hétéroclite du cul par-dessus tête, Roland Topor excellait, c'était devenu pour lui presque une nécessité : « *Un thème qui revient malgré moi, déclarait-il, c'est le corps humain, et tout ce que l'on peut faire avec, et toutes les possibilités de changer les choses que l'on peut imaginer. De mettre un pied à la place du visage, de mettre des cheveux au bout des mains, le dos devant, le devant derrière, de faire le haut en bas, le bas en haut. Je m'amuse à changer la hiérarchie du corps. Peut-être pour échapper à la fonction et aux fonctions du corps.* » (*Les Rêves de Topor*, Arte, 1994) Ne plus subir le corps, ses exigences, ses restrictions, mais l'agencer selon ses désirs, ses lubies et chercher à démultiplier ses possibilités plastiques et expressives. D'autres artistes explorèrent ainsi les

possibilités élastiques offertes par leur corps, étirant manuellement leurs chairs (voir les déformations corporelles réalisées par Bruce Nauman, *Pulling Mouth*, 1969), disloquant leurs articulations à la manière des contorsionnistes et poussant sa malléabilité jusqu'à l'incohérence anatomique. À la manière de l'artiste viennois Arnulf Rainer s'évertuant dans les années 60 « à extorquer de son visage et de son corps les expressions les plus extravagantes, à force de grimaces, de gesticulations et de contorsions véhémentes »¹⁷. On pense également aux distorsions et « extensions » du corps exécutées par l'américaine Ernestine Ruben, jouant des trompe-l'œil, « relevant des aspects inimaginables et insoupçonnés »¹⁸, mais encore aux « mutations morphologiques » des Poupées de Bellmer, un artiste pour qui « le corps est comparable à une phrase qui vous inviterait à la désarticuler, pour que se recompose, à travers une série d'anagrammes sans fin, ses contenus véritables »¹⁹.

Le corps lui-même remplace l'œuvre d'art et devient une sorte de « *ready made humain* » (selon l'expression de Michel Trévoz) : l'américain Bruce Nauman se transforme, par exemple, en fontaine : buste nu, il fait jaillir de sa bouche un jet d'eau (*Self-Portrait as a Fountain*, 1966-1967) ; Piero Manzoni expose en 1961 ses *Sculptures vivantes* : des modèles nus, portant au bas des reins la signature de l'artiste sont présentés sur des socles sans plus de fioritures que leur habillage anatomique ; le Finlandais Arno Rafael Minkinen « utilise son corps long et mince pour générer toute sorte de formes » et les imbriquer dans la nature²⁰ ; aujourd'hui, Made in Éric (« homme objet ») se fait tour à tour soc de charrue, table de salon, micro, barrière pour saut d'obstacle, marche d'escalier ou encore accessoire vestimentaire.

Tout récemment, en octobre 1997, deux jeunes artistes britanniques, Jake et Dinos Chapman, ont fait scandale en présentant à la Royal Academy of Arts de Londres, dans le cadre de l'exposition *Sensation*, des moulages d'enfants androgynes avec des anus en guise de bouche, des sexes en érection à la place du nez, des têtes accolées entre-elles par des oreilles devenues vulves. Tout cela, semble-t-il, pour interroger la pédophilie.

Enfin, dans « *l'instauration d'un ordre anatomique nouveau* », le cinéma *gore* offre aujourd'hui « un vaste espace de liberté artistique. [Sa focalisation] sur le corps autorise tout les délires ». Tout semble désormais techniquement possible, comme faire se mouvoir des intestins devenus autonomes, donner le pouvoir aux organes, faire d'une main (meurtrière) un personnage à part entière, etc.²¹

17 – Michel Trévoz, *Le Corps peint*, Genève, Skira, 1984, p. 115-116.

18 – Cf. Patrick Roegiers, « Deux architectes du corps », *Le Monde*, 13-14 novembre 1988.

19 – Hans Bellmer, *Anatomie de l'Image*, Paris, Le Terrain Vague, 1957. Cité par Robert C. Morgan, « Hans Bellmer. L'invasion d'Éros », *Art Press*, n° 207, p. 38.

20 – Cf. John Pultz et Anne de Mondenard, *Le Corps photographié*, Paris, Flammarion, 1995, p. 149-150.

21 – Philippe Rouyer, *Le Cinéma gore : une esthétique du sang*, Paris, Cerf, 1997, p. 176 et 177.

Ugo Rondinone,
Modèles corrigés, 1996



Implications directes

Toutefois, ces élucubrations distanciées (certaines « *empêtrées dans l'esthétique destructrice* », selon la formule d'Otto Mühl), cette « *surenchère destructrice de morphologies* » (François Pluchart), ces projections fantastiques/fantasmatiques ne sont guère impliquantes. Elles laissent les corps réels intacts et n'inquiètent nullement les « *corps constitués* » qui fondent l'organisation sociale. Même s'il y a sacrilège, délit (de « sale gueule »), effet de scandale, ce remue-ménage n'irrite que les puristes, les esthètes de la belle et bonne forme. Elles ne sont que simulacres, faux-semblants, séries d'artifices figuratifs. Pour Jean Maisonneuve, « *les invectives antiesthétiques seraient une péripétie, voire le leitmotiv de chaque génération d'artistes contre leurs aînés* »²², une crise de puberté, en quelque sorte, avec des poussées d'acné, parfois défigurantes...

22 – Jean Maisonneuve, *op. cit.*, p. 182.

23 – Cf. Martin Monestier, « Approche excrémentielle des arts et des lettres », in *Histoire et bizarreries sociales des excréments. Des origines à nos jours*, Paris, Le Cherche Midi Éditeur, 1997, p. 275-287.

24 – Cf. Chantal Pontbriand, « Corps dérégés », *Parachute*, n° 80, 1995.

25 – François Pluchart, « Manifeste de l'art corporel » [1974], in catalogue *Art corporel*, Paris, Galerie Stadler, 1975.

26 – Cf. Jacques Ardoino, « Prendre corps : incarnation ou réification », *Pour*, n° 41 (« Les nouveaux groupes de formation »), 1975, p. 113.

27 – Voir de Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1978, notamment « Les corps dociles », p. 138-171 ; Jean-Marie Brohm, *Corps et politique*, Paris, Éditions Universitaires, 1975.

Il n'en est plus de même lorsque le corps, la peau, la chair, les boyaux, ses liquides et sécrétions, ses déchets et déjections²³ deviennent matériaux artistiques, lorsque le corps est présenté, considéré, exhibé comme une matière première à triturer, à sonder, à entailler et à explorer jusque dans ses ultimes retranchements. L'artiste travaille dans le vif, à même la viande, les entrailles, le viscéral. Le corps appréhendé dans toute son épaisseur est modelé, peint, déformé, dérégé²⁴, exténué, pour être refiguré et contenir une charge subversive, devenir une pratique contestataire radicale. En quittant le domaine de la simple figuration pour celui de la mise en scène dionysiaque du corps, ce sont les effets répressifs des « *appareils idéologiques d'état* » (Louis Althusser) qui sont attaqués, dénoncés, bafoués. Sa mise en jeu devient « *sociologique-critique* », politique, idéologique et révolutionnaire. L'art corporel a « *inéluçtablement débarrassé la peinture de ses anciennes servitudes pour la transformer en instrument d'action sociale, en arme de combat* », écrit François Pluchart²⁵. Elle se donne en exemple, se veut incitative, cherche à enclencher un processus libérateur, transgressif, à délivrer les énergies, à collectiviser le plaisir. Il s'agit de se débarrasser des oripeaux corrompus d'un corps de plus en plus perçu comme « *façonné et sophistiqué par l'organisation sociale à des fins de production et de reproduction* »²⁶, politiquement réprimé, assujéti et discipliné²⁷, économiquement marchandisé, exploité.

Aux « enrégés » de mai 68, font échos les *enrégés du corps*, parmi eux, les actionnistes viennois vont être les plus coriaces pour « *témoigner d'un surgissement du corps dans son irréductibilité* » (Michel Journiac). Pour Otto Mühl, « *avec l'actionnisme, la destruction corporelle "s'intellectualise" à travers le renversement de toutes les valeurs. Et après l'actionnisme, la peinture redevient possible en tant que destruction intellectualisée. La destruction*

(déformation) opérée par Picasso est de nature formelle, la thématization reste subjective et ne déforme aucun système de pensée. [...] Ce n'est pas la destruction formelle qui est importante, mais la destruction thématique qui se dirige contre les images du monde. [...] Même le processus pictural de Pollock, qui a dépassé les frontières du tableau, ne m'impressionne pas outre mesure. Cette "transgression des frontières" n'a de valeur symbolique que du point de vue formel. [...] À part ces agressions, il n'avait aucun thème. »²⁸

Tel fut ainsi dans les années soixante-dix l'objectif principal des artistes de l'art corporel et des actionnistes qui par souci d'authenticité, impliquèrent leur corps (ou celui d'un modèle) dans leurs actions, « sans tricherie ni trucage » (Robert Fleck), pour créer avec « la puissance pulsionnelle de sa réalité immédiate »²⁹. Il ne s'agissait plus simplement de symboliser les composants et les liquides du corps³⁰ par des produits de substitution, ni de les réorienter en les détournant de leurs fonctions premières, mais de ne plus tricher avec le corps et ses fonctions vitales. Dans les rituels parareligieux d'Hermann Nitsch³¹, sang, sperme, étrons sont bien réels. Rien ne saurait être édulcoré, euphémisé, ni les bruits du corps, ni ses odeurs.

Otto Mühl, Hermann Nitsch et Günther Brus ne se contentèrent pas d'utiliser le corps « comme nouveau support de l'œuvre, [mais ajoutèrent] un caractère ouvertement blasphématoire, violent et outrageux, symbolisé par l'utilisation, très consciente d'ailleurs, du sang, d'excréments, d'organes sexuels, du danger [...], ainsi que de l'agressivité »³².

Pour Michel Onfray, la brutalité de l'actionnisme viennois (1962-1973), sa fougue dionysiaque, et son « esthétique » doivent être compris comme une réaction, un antidote « aux apocalypses induites par le régime hitlérien : sang et graisse, peaux et chairs, squelettes et sacrifices, corps bafoués, viandes mutilées, sanies, souillures, ravalement des êtres à leurs composantes excrémentielles, matérielles et sauvagement corporelles ». Leurs rituels orgiaques, sanglants, régressifs, sont à lire comme une « entreprise esthétique de dénazification ». Ces pratiques scatologiques, ce nouveau « théâtre des horreurs » d'inspiration sadienne, ces simulacres « fascisants » (qui vaudront à leurs auteurs des poursuites judiciaires) ne fonctionnent-ils pas comme un adorcisme ? À la manière des guérisseurs qui aspirent le mal du corps souffrant et incorporent la part démoniaque pour l'annihiler, au risque d'être eux-mêmes (passagèrement) contaminés, habités par la maladie, « les-Actionnistes-viennois-ont-tâché-d'avalier-et-de-digérer-sans-ré-gurgiter-ces-morceaux-d'infamie,-ces-mémoires-infernales »³³.

On peut également rapprocher ces actions des techniques de purification mystiques où l'amour, lorsqu'il est réel, permet de sauver l'être aimé en entrant en contact avec les « matériaux négatifs » de

28 – Otto Mühl, « Échange épistolaire avec Hans-Ulrich Obrist », in *Hors limites*, op. cit., p. 215.

29 – Robert Fleck, « L'Actionnisme viennois », in *L'Art au corps. Le corps exposé de Man Ray à nos jours*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1996, p. 75.

30 – Pour une analyse des résonances libidinales, fantasmatiques, idéologiques, de différents éléments liquides du corps humain, voir *Champ Psychosomatique*, n° 1 (« Les liquides du corps »), Grenoble, Éditions la Pensée Sauvage, mars 1995.

31 – Qu'Arnaud Labelle-Rojoux qualifie de « liturgies visqueuses mystico-excrémentielles », *L'Acte pour l'art*, Les Éditions Évidant.

32 – Robert Fleck, « L'Actionnisme viennois », in *L'Art au corps*, op. cit., p. 73-87. Cette théâtralisation païenne et ironique rappelle « la danse de l'urine » décrite par John Gregory Bourke dans *Les Rites scatologiques*, [1891], Presses Universitaires de France, 1981, p. 44-45. Pratiquée par l'un des ordres secrets des indiens Zuñis du Nouveau Mexique (le Nehue-Cue), elle commence par une « bizarre mais fidèle parodie d'une congrégation catholique mexicaine à vêpres. » Dans un second temps, les danseurs, dont deux « complètement dévêtus ». Ils se livrèrent à un « festin » se désaltérant « copieusement » dans des seaux d'« urine humaine » (« mon odorat me démontrait la vérité de leurs dires ») : « Les danseurs avalaient à longs traits, claquaient des lèvres et, au milieu de la joie hurlante des spectateurs, faisaient la remarque que c'était très bon. Ces rustres étaient maintenant à leur sommet, chacun essayant de surpasser ses voisins en prouesses de saleté. [...] Ils se faisaient toujours un point d'honneur de manger des excréments d'hommes et de chiens. ».

33 – Michel Onfray, « Otto Muehl, Dionysos incarcéré », *Art Press*, n° 204, juillet-août 1995, p. 34.



Günter Brus,
Transfusion. Action, 1965

son corps. En absorbant les « *liquides abjectés du corps* » de l'autre (pus, crachats, vomis, fèces), ses « *liquides infernaux* », les saints chrétiens n'ont-ils pas dessiné une « *géographie du salut* » ? La rédemption passait alors par l'amour de l'abjection ³⁴.

Pour saisir la dimension politique de ces œuvres, il est nécessaire de les contextualiser historiquement, au risque de n'y voir que du loufoque, du détraqué, un défoulement pervers et grand-guignolesque. À propos de l'actionnisme viennois, Per Kirkeby (peintre et sculpteur danois, membre du mouvement Fluxus dans les années 60) avouera son erreur résultant d'une lecture hâtive et non armée : « *Je trouvais les œuvres elles-mêmes pas très puissantes. Mais lorsque j'eus en 1983 l'occasion de travailler plus longuement en Autriche [...], je compris : il fallait le faire. C'est une société si incroyablement*

cléricale, conservatrice ; que dis-je ! littéralement fasciste. Il fallait qu'ils le fassent. C'est pourquoi je tiens depuis les actionnistes viennois en haute estime. » ³⁵

Incisions sang anesthésie

34 – Cf. Philippe Oliviero, « Les liquides infernaux et la passion amoureuse », *Champ Psychosomatique*, n° 1, *op. cit.*, p. 25-47. Dans le même numéro, Marie-Claire Célérier, « La M... », p. 55-69.

35 – Cité par Robert Fleck, « L'actionnisme viennois », in *Hors limites, op. cit.*, p. 196.

36 – Cf. Jean-Pierre Albert, *Le Sang et le ciel. Les saintes mystiques dans le monde chrétien*, Paris, Aubier, 1997.

37 – Cf. Murielle Gagnebin, « L'épreuve du corps », *Sociétés et Représentations*, n° 2 (« Le corps à l'épreuve »), CREDHESS, avril 1996, p. 45-58.

38 – Une *performance* qui fut réalisée à Arles. Cf. Michel Erlich, *La Mutilation*, Paris, PUF, 1990, p. 207.

Les actionnistes ne furent pas les seuls à maculer leur corps, à l'entailler, à faire couler l'hémoglobine à des fins esthétiques et politiques (voire de béatification / sanctification artistique ? Toute candidate à la sainteté ne doit-elle pas avoir souffert et versé son sang ? ³⁶) Dans les années 60, beaucoup d'autres artistes mirent leur corps à l'épreuve ³⁷. Van Gogh n'avait-il pas déjà ouvert la voie en offrant, le 23 décembre 1888, un fragment de son oreille droite à Rachel (une prostituée, devenue l'un de ses modèles favoris), accompagné d'un vibrant « *Ceci est mon corps* » ? ³⁸

De même Gina Pane fit scandale en transgressant les limites de l'enveloppe corporelle. Elle s'infligea ainsi des blessures dans des actions artistiques sanglantes où la lame de rasoir remplaçait le pinceau. Elle expose un corps qu'« *elle maquille avec une lame de rasoir* » (François Pluchart). « *Fer de lance, au sens propre* » du body art en France dans les années soixante-dix (décédée en 1990), elle prit son épiderme pour la toile de ses tableaux et « *à partir de 1971, la blessure devint la marque de reconnaissance de chacune de*

ses interventions publiques ». Dans *Escalade non anesthésiée*, elle montait pied nu sur une échelle aux barreaux acérés pour dénoncer « l'escalade » de la guerre au Viêt-nam... « Il faut que le corps éclate, aille dans tous les sens, qu'il parte conquérir des espaces, des terres nouvelles », précisait-elle ³⁹. Gina Pane souhaite faire de son corps superficiellement blessé, incisé « un instrument de connaissance » trans-individuel, collectif, permettant aux spectateurs de repérer au travers d'une action bien précise, maîtrisée, au cheminement tracé par avance, la « violence de l'ordre établi [...], faire passer au stade conscient cette aliénation généralisée du corps ; amener à la conscience du spectateur la préhension de toutes les oppressions en voyant une seule » ⁴⁰. La blessure se fait signe, pour Gina Pane, elle « repère, identifie et inscrit un certain malaise », l'ouverture du corps devient pour l'artiste « l'affirmation de la nécessité vitale, élémentaire de la révolte de l'individu » ⁴¹.

Si ces automutilations rappellent certaines pratiques rituelles « primitives », elles s'en distinguent totalement, car elle sont au contraire toutes entières tournées « “contre” la culture et ses normes ». Elles s'apparentent bien plus sur le plan idéologique à ces formes ultimes de contestation utilisées par ces prisonniers révoltés qui, acculés au désespoir, « refusant de dialoguer avec le pouvoir et ses représentants, se murant dans un silence absolu [...] ont des conduites inouïes. Il arrive qu'ils avalent des cuillers, tatouent leurs visages avec des slogans interdits, passibles de mise à mort, clouent leurs testicules aux châlits malpropres, enfoncent dans leur sexe ce qu'ils appellent une “ancree”, mangent leur propre chair, etc. » ⁴² Comportements d'autodestruction, automutilations, masturbation itérative, « oubli » du corps, musculation effrénée, suicides, grèves de l'hygiène (prisonniers se barbouillant de leurs excréments) sont autant d'appels du corps, de résistances aux effets destructurants de l'incarcération qui est avant tout prise de possession du corps par l'institution ⁴³. Maltraiter son corps pour dire qu'il est encore vivant, pour explorer sa propre mort, tester les résistances de cette « carcasse potentielle » (Bacon), lui arracher toutes ses jouissances.

39 – Cité par Christian Schlatter, « Motifs et teneurs en fragments pour corps et traces », in *L'Art au corps*, *op. cit.*, p. 50-55.

40 – *Ibidem*, p. 52.

41 – Cité par Christian Schlatter, *op. cit.*, p. 53.

42 – Murielle Gagnebin, *op. cit.*, p. 47-48 et 49.

43 – Cf. *Quasimodo*, n° 2 (« Corps incarcérés »), janvier 1997.

Libérez vos sphincters !

« L'art sépare par le cadre », rappelle Michel Deguy ⁴⁴. Il enferme, introduit une distance, déréalise, et donc sécurise le lecteur. À partir de là tout ou presque peut être regardé ou lu, même le plus repoussant, le plus abominable. L'art n'a pas d'odeur. Une merde peinte, sculptée ou photographiée n'est plus totalement répugnante. Enfermée dans une boîte de conserve une « Merde d'artiste » peu passer de main en main, elle est neutralisée, aseptisée, désodorisée

44 – Michel Deguy, « Montre-moi tout ! », *Traverses*, n° 37 (« Le dégoût »), avril 1986, p. 15.

45 – Ce qui ne signifie nullement que cet art là est de la merde. Jacques Lizene se définit lui-même comme « *artiste de la médiocrité* ». Il défend avec ardeur, précise Martin Monestier, « *l'art sans talent* », *art de la non-qualité et de la non-importance* ». De ses œuvres qui se rapprochent de l'expression traditionnelle, il parle comme « *de la merde sans matière fécale* ». Cf. « *Approche excrémentielle des arts* », *op. cit.*

46 – Guy Scarpetta, « *Variations* », *Traversés*, n° 37, *op. cit.* Citation extraite de Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil.

47 – Pierre Restany, « *1960 : l'année hors limites* », in *Hors limites*, *op. cit.*, p. 27. Voir également du même auteur, sur « *la fonction déviante de l'art* », *L'Autre face de l'art*, Paris, Galilée, 1979.

48 – Otto Mühl, *Hors limites*, *op. cit.*, p. 217.

(à moins que l'on ne peigne avec ses propres excréments, comme Jacques Lizene)⁴⁵. En littérature, « *nous nous contentons, lorsque la thématique coprophage insiste trop, d'aller voir plus loin, de "sauter des passages"*. Barthes, déjà, avait noté ce phénomène paradoxal : "Écrite, la merde ne pue pas ; Sade peut en inonder ses partenaires, nous n'en recevons aucune effluve, seul le signe abstrait d'un désagrément"⁴⁶. Elle se laisse regarder, toucher, caresser. Des dépouilles de chats écrasés une fois mis sous cadre peuvent être exposés, tout comme des animaux débités en tranche, une fois noyés dans du Plexiglas (exposition *Sensation*). La misère en noir et blanc devient presque esthétique, elle est supportable, elle ne dérange plus. Il devient possible de côtoyer le clochard, pétrié dans l'instantané. Son insistance à demander une pièce, et son odeur ne perturbent plus. L'esthète ne fuit plus, il n'a pas à mettre sa main au portefeuille (sauf pour acquérir l'œuvre d'art), à bloquer sa respiration ou à trouver une excuse pour se défilier. L'art devient proprement scandaleux, déviant et dangereux, lorsqu'il sort de son cadre (traditionnel), lorsqu'il devient bel et bien réel, lorsqu'il fait irruption dans la vie et refuse d'être une pièce de musée identifiable, repérable, cataloguable. (« *L'art, c'est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art* », disait Filliou.) Lorsque l'artiste « *opte résolument pour l'action contre l'œuvre, pour la dimension éphémère de la liberté existentielle* »⁴⁷. L'événement (l'événement), l'action, son déroulement, ses imprévus, sa capacité à enclencher (déclencher) un processus participatif, importent bien plus que l'effet et le résultat esthétique. Celui qui regarde, ou assiste est transformé en acteur. « *Le happening est une tentative de démocratisation de l'art par le fait qu'il autorise le public à participer et à décider* », expliquait Otto Mühl⁴⁸. C'est également un moment exceptionnel, une expérience corporelle et émotionnelle incommunicable, non-rejouable et impossible à appréhender de l'extérieur. Il s'agissait d'être là, de participer à cet « *événement-en-train-de-se-dérouler* », ou encore à cette « *expérience-en-train-de-se-vivre* » (Jean-Jacques Lebel).

Frédéric Baillette