



HAL
open science

Corps contemporains : la représentation du corps nu au sein et hors des normes culturelles et sociales

Romane Le Peuc'h

► **To cite this version:**

Romane Le Peuc'h. Corps contemporains : la représentation du corps nu au sein et hors des normes culturelles et sociales. Sciences de l'Homme et Société. 2018. dumas-01886132

HAL Id: dumas-01886132

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01886132>

Submitted on 2 Oct 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université de Rennes 2, UFR Arts, Lettres et Communication – Département Arts Plastiques.

CORPS CONTEMPORAINS

La représentation du corps nu au sein et hors des normes
culturelles et sociales

Mémoire présenté par Romane Le Peuc'h,
pour l'obtention du Master 2 d'Arts Plastiques.
Sous la direction de Anne Zeitz.
Rennes, année universitaire 2017/2018.



SOMMAIRE

INTRODUCTION	4
I – APPROCHE PLASTIQUE	9
Figure et couleur	9
Couleur et perception	9
Symboles et acquis	11
Corps et matière.....	14
Matière peinture	14
La coulure	17
Le cadre	20
Détail et proximité.....	20
Anonymat	23
II – LE CORPS.....	26
Avoir un corps.....	26
Corps et conscience.....	26
Le corps nu	28
Le regard.....	32
Mise en scène et individualité.....	35
Individu	35
Mise en scène	37
Authenticité.....	38
Intime, sexe et genre.....	40
Intimité	40
Sexe et genre	43
Identité	45
III – NORME ET BEAUTE.....	48
Beauté historique	48
Retour au Nu	48
Le nu féministe	51
Le nu contemporain	53
Hors-norme	57
Le corps idéal en question.....	57

La marque.....	59
Vers le monstrueux	61
Laideur symbolique	61
Monstres modernes	63
Avenirs du corps	67
CONCLUSION	69
ANNEXE	73
Œuvres citées	73
Extrait de média	86
Travail personnel	87
BIBLIOGRAPHIE.....	90
Ouvrages.....	90
Articles.....	91
Catalogues d'exposition	92
SITOGRAFIE	93

INTRODUCTION

« Le corps fait signe de toutes parts tandis que sa matérialité ne cesse de nous glisser entre les mains »¹. Voici, pour Catherine Elkar (directrice du FRAC Bretagne) et les coauteurs de la préface des *Laboratoires : pour une expérience du corps*, la situation actuelle de notre relation au corps. Une recherche constante de ce qui est là, omniprésent, inaccessible.

Le corps, en fait, qu'est-ce que c'est ? C'est de la chair, des os, une silhouette, mais c'est avant tout une production sociale. Le corps est le résultat d'un certain contexte, géographique, culturel, ou encore politique. Le corps se construit donc, tandis qu'on le perçoit selon des attentes et des *a priori* qui restent spécifiques à nos sociétés. Nous limiterons ici ce discours à notre société contemporaine et occidentale, puisqu'il s'agit pour ma part celle dans laquelle j'évolue. La façon que l'on a de *voir* les corps qui nous entourent, mais aussi la façon que l'on a de *montrer* nos corps, et la façon dont nos identités se construisent, s'adaptent et se traduisent dans ces mêmes corps. L'identité, concept socialement répandu, et pourtant particulièrement complexe. Comment parler d'identité si justement elle *s'adapte* ? Sommes-nous vraiment *un* individu, unicité inébranlable, ou sommes-nous une *multitude* de facettes regroupée en un corps ? Et ce corps, peut-il changer lui aussi à mesure que nos contextes varient ? S'il est une construction, alors il est acteur, mais est-il possible de le représenter *hors scène* ? Existe-t-il une *vérité* du corps qu'il serait possible d'atteindre ? Pour nous attarder sur ces questions, nous nous débarrasserons du bijou et du vêtement, qui marquent l'appartenance culturelle et sociale, et nous nous concentrerons sur le corps *nu*. Nous resterons pourtant dans le contexte du social, car nous le verrons, les sociétés possèdent un avis sur la nudité, la façon dont elle doit se manifester et les critères auxquels elle doit répondre. Cependant, cette nudité nous permettra une approche personnelle du corps. Elle nous permettra également de nous rapprocher de ce que l'on nomme *l'intime*. Car peut-on représenter le corps nu et ne pas aborder l'intime ? Est-il possible de ne *pas* représenter l'intimité d'un corps nu ? Ou bien s'agit-il de confronter cet intime, de s'en servir comme d'une porte vers cette *vérité* du corps qui n'existe peut-être pas ? Si seulement il s'agit toujours bien d'intime une fois sorti de son contexte et donné à la vue. Pourtant, l'intime doit bien persister : ne parle-t-on pas d'intimité pour se référer au sexe ? Et le corps nu n'est-il pas sexué ? Est-il aujourd'hui acceptable et accepté de représenter le sexe, celui de l'homme, celui de la femme ? Est-ce qu'alors il s'agit d'une recherche de la frontalité corporelle, ou bien

¹ Catherine Elkar, Larys Frogier, Claire Legrand, Sylvie Mokhtari, « Préface : corps à découvert », dans *Laboratoires : pour une expérience du corps*, Damien Hirst, Fabrice Hybert, Kiki Smith, Patrick Van Caekenbergh, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1995, p. 8.

est-ce une distraction de la personnalité de l'individu représenté ? Le sexe qui détourne de la personne, la personne réduite à son sexe – homme, ou bien femme. Nu, intime, sexe et genre, autant d'objets d'étude qui sont susceptibles d'être liés à une certaine réalité pudique, ou réservée, notamment lorsqu'ils sont associés au corps de la femme. Longtemps un homme représenté à sexe découvert est fier, tandis que le sexe de la femme se représente dans la pudeur. Nous vivons pourtant à une époque qui a connu un mouvement féministe, social, artistique ; à quel point la manière de représenter les corps a changé en regard de cette évolution massive ? A quel point l'art du mouvement féministe, ainsi que les travaux des artistes qui en ont fait partie dès les années 1970, ont-ils permis aux artistes d'aujourd'hui d'effectuer un recul sur ces normes sociales ? Normes concernant le corps de la femme en premier lieu, mais aussi le corps en général, puisque les deux sont étroitement liés. Après tout, rappelons-le, ce qui est valable pour la libération du corps de la femme est valable pour la libération du corps de quiconque. Il s'agit d'une expression qu'il est courant d'entendre : la libération du corps (de la femme). Mais de quoi, au juste, ce corps devrait-il être libéré ?

Lorsque nous parlons de normes qui concernent le corps, elles concernent généralement *l'apparence* du corps ; en d'autres termes, sa beauté. La beauté, qui est un élément changeant et pourtant omniprésent de l'histoire de l'art, est en effet un aspect dit important de l'image du corps. Ces standards, ces *normes* auxquelles nous allons nous intéresser, ne s'articulent qu'autour du *beau* dégagé par le corps. Etre dans la norme, c'est être beau, et atteindre les standards de cette norme, c'est atteindre une perfection socialement définie du corps. Mais qu'en est-il alors de la laideur ? S'il existe des caractéristiques de beauté, il existe forcément une laideur, formée par des éléments qui ne répondent pas, ou ne se conforment pas à ces critères. Que faire alors de ces corps-là ? Sont-ils représentables ? Les représente-t-on ? Et si oui, comment nous y prenons-nous ? Transgresser les normes de la beauté, est-ce la même chose que se rebeller contre ces standards ? Ou bien existe-il également des règles de la laideur ? Dans ce cas, comment les artistes représentent-ils la laideur, l'abject ? Et quel impact ces représentations ont-elles sur nous et sur nos corps ? S'agit-il vraiment d'une libération, ou bien est-il question de la représentation de cet enfermement dans lequel semblent se trouver nos corps ? Dans ce cas, comment se libérer, et comment être ?

Ce travail de recherche a été mené en parallèle d'un travail plastique, débuté en 2016 et se poursuivant aujourd'hui. Afin de situer le contexte de cette recherche, je préciserai ainsi la nature de mon travail : je peins des autoportraits à l'acrylique, en aquarelle, sur de grands formats de tissu, du coton de couleur blanc. Mes outils de prédilection sont les pinceaux de gros calibre ainsi que les brosses épaisses, qui me permettent de travailler un trait large et avec de

conséquentes quantités d'eau. Ces autoportraits, nus, de couleurs éloignées des couleurs naturelles que la peau peut avoir, ne montrent jamais mon visage. Ils ne portent pas, non plus, le nom d'*autoportraits*. Je donne à ces productions des titres, ou plutôt des *noms*, qui font plus référence aux forces de ces corps qu'au fait qu'ils m'appartiennent. L'artiste et écrivain Kamal Boullata, dans *Le corps découvert* (2012), parle ainsi du travail d'autoportrait d'Hani Zurob (1976) : « Pourtant l'artiste a choisi de l'appeler *Sans titre*. Le fait de l'intituler "autoportrait" l'aurait cantonnée à un genre traditionnel, ce qui n'était apparemment pas l'intention de l'artiste »². Ce n'est pas non plus mon *intention* de présenter ces travaux comme des autoportraits – et nous le verrons plus en détail au cours de cette étude. Au lieu de ça, je présente *Victoire*, *Harmonie* ou encore *Clémence*, des autoportraits sans visages mais conçus dans des postures assurées. J'ai choisi des prénoms pour leur caractère personnel, mais j'ai également choisi qu'ils soient des noms communs aux connotations positives, pour influencer le regard porté sur elles.

Ces titres, ces noms, ces prénoms, donnent à mon sens une personnalité différente à chacun de ces corps, pourtant identiques, puisque appartenant à la même personne. *Victoire* (2017) a été la première que j'ai nommée, avant cela mon travail ne se trouvait pas dans la même dynamique – une dynamique de fierté sans doute, je m'en rends compte avec le recul. *Victoire* nous tourne le dos, et bombe le buste, les bras en arrière, elle est *fière* et assurée. A vrai dire, elles le sont toutes. La fierté a quelque chose d'unique en chacun de nous, elle ne se traduit jamais vraiment de la même manière. Une fierté explosive, une fierté calme, une fierté arrogante. Cette impression, celle d'une personnalité différente à chacune de ces versions de mon corps, dépend sans doute également des couleurs utilisées pour chacune. La signification des couleurs a une forte influence sur la manière que l'on a de réagir à une production. Mais ces réactions sont-elles innées ou acquises ? Sommes-nous influençables via les couleurs ? Ce qu'elles insinuent ou ce qu'elles symbolisent au sein d'une production plastique forme en tout cas une part importante du travail des artistes de tous temps, et des artistes contemporains en particulier, conscients de la valeur symbolique au-delà de la fonction réaliste, ou illustratrice de la couleur. La matière, également, est un élément méritant d'être étudié à part, en tant que tel – lisse, transparente, épaisse ou encore empâtée, elle a été récemment redécouverte (à l'échelle de l'histoire de l'art), et les artistes font depuis l'éventail de ses possibilités plastiques. Quel rôle, alors, a l'usage de la matière dans la représentation du corps ? A quel point les différents

² Kamal Boullata, « L'autoportrait et le regard de l'autre », dans Philippe Cardinal, Hoda Makram-Ebeid (dirs.), *Le corps découvert*, Hazan, Paris, 2012, p. 148.

usages de la matière, notamment à travers le pigment pictural, pèse dans la perception du corps et de la figure humaine en général ?

C'est autour des multiples questions que peuvent soulever nos manières de percevoir nos corps – les nôtres, mais aussi ceux des autres – que s'articule cette étude. Le corps, vaste sujet, qui est à la fois tout ce que l'on est et rien de plus que notre apparence matérielle. « Acteur principal de toutes les utopies »³, dit Michel Foucault, les utopies du corps, de l'échappée, des géants, des fées, de l'invisible, ces corps qui s'inventent sans cesse. « Corps pensant, jouissant, actant, jactant, sexuant, aimant, pâmant, bramant »⁴, comme l'écrit Daniel Sibony (psychanalyste et philosophe), mais aussi corps regardé, corps vu, corps perçu. Si la perception est subjective, alors quelle image renvoyons-nous de nous-mêmes ? De quelle façon les artistes, au fil des années, des décennies ont-ils représenté le corps humain ? Ce corps si complexe, et aujourd'hui si présent, faisant « signe de toute part »⁵, montré et relayé, reproduit, copié, diffusé. Nous commencerons par nous pencher sur la réalité matérielle de la peinture, cette couleur et cette matière qui sont les premiers éléments que nous percevons d'une œuvre et qui nous influencent dans notre perception de ses objets. Par une observation de travaux d'artistes contemporains, les peintures de Marlène Dumas et de Marc Desgrandchamps notamment, nous nous intéresserons aux différentes utilisations d'un même matériau, et l'atmosphère que l'artiste est capable de créer grâce à elle. Ensuite alors nous nous intéresserons à la nature sociale du corps, à l'importance du concept de la mise en scène dans un contexte de communication permanente, ainsi qu'au fait de voir et d'être regardé : à l'aide des théories du regard de Lacan et de Sartre ainsi que la théorie de la mise en scène d'Erving Goffman, nous tenterons de comprendre l'importance de ces contextes socio-culturels, ainsi que leurs fonctionnements. Parallèlement, nous verrons que certains artistes se sont imprégnés de ces contraintes sociales du corps au sein même de leur travail, mais aussi des questions liées à l'identité et la façon que nous avons de l'exprimer, comme par exemple Rineke Dijkstra, dont nous verrons qu'il est possible de mettre en relation le travail photographique aux théories sociales de la présentation des corps. Finalement, nous aborderons la question des relations entre normes et beauté, qui suivent depuis longtemps l'histoire de l'art et les évolutions culturelles, et tenterons d'explorer les différentes positions prises par les artistes contemporains sur le sujet, la réponse qu'ils ont eu à apporter à ces normes, par contournement ou bien de manière plus frontale – les

³ Michel Foucault, *L'utopie du corps*, émission diffusée sur France Inter, 1966.

⁴ Daniel Sibony, *Le Corps et sa danse*, Paris, Seuil, 1995, p. 21.

⁵ Catherine Elkar, Larys Frogier, Claire Legrand, Sylvie Mokhtari, « Préface : corps à découvert », dans *Laboratoires : pour une expérience du corps...*, op cit., p. 8.

photographies de Sophie Ristelhueber, la peinture de Francis Bacon ou encore celle de Lucian Freud. Ainsi, nous tenterons de répondre à la question suivante :

Comment les artistes contemporains trouvent-ils, à travers leurs pratiques plastiques, les moyens d'élargir la perception que nous avons de nos propres corps ?

I – APPROCHE PLASTIQUE

FIGURE ET COULEUR

Cette réflexion menée autour du corps, que nous nous apprêtons à aborder, trouve donc ses bases dans ma propre pratique plastique. Loin d'être le lieu particulier de réponses, elle a été néanmoins à l'origine de multiples questionnements ; comment représenter le corps aujourd'hui, quelle posture avoir en tant que femme produisant des nus, comment me positionner socialement, artistiquement. Cette pratique de la peinture m'a parfois même permis de rebondir, de faire le lien, d'une idée à une autre, de pousser ma pensée dans la – ou les – direction(s) qu'elle a pu prendre. Je me suis intéressée en premiers points aux façons de représenter le corps humain, et de quelles façons ces différentes manières de faire peuvent influencer le regard porté sur lui. Notamment, comment le travail de la couleur est susceptible, ou non, de biaiser la façon d'appréhender la peinture. A travers les théories mêmes de la couleur, mais aussi les travaux d'artistes peintres qui me semblent des bases pertinentes dans l'exploration d'une représentation contemporaine de la figure humaine, j'ai tenté de déterminer les aspects, mais aussi les limites d'un travail particulier de cette couleur au sein d'une pratique de la peinture.

Couleur et perception

Les théories de la couleur ont été nombreuses. Newton (1642-1727) et le cercle des rapports chromatiques dans le domaine de la lumière, Goethe (1749-1832) et les rapports de couleurs entre les lumières les ombres et les surfaces – pour les théories de la physique les plus présentes à mon sens – ou encore Michel-Eugène Chevreul (1786-1889) dans le rapport des couleurs entre elles, cette fois-ci chromatiques. S'il ne s'agit ici que de questionnements de *nature* de la couleur et de la lumière, ou bien de phénomènes optiques purs, cela n'empêche que ces recherches scientifiques sont les premières à parler d'une caractéristique qui sera la base de notre propre exploration contemporaine de la couleur : sa « subjectivité »⁶. Parlant d'optique plutôt que de physique, Chevreul décrit ainsi le phénomène de la perception modifiée de deux couleurs dans un contexte de proximité :

⁶ Georges Roque, *Art et science de la couleur, Chevreul et les peintres, de Delacroix à l'abstraction*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1997, p. 407.

[Cela] ne signifie pas que les deux couleurs [...] aient une action mutuelle, soit physique, soit chimique ; elle ne s'applique réellement qu'à la modification qui se passe en nous, lorsque nous percevons la sensation simultanée de ces deux couleurs.⁷

Ainsi, on se met d'ores et déjà d'accord sur le fait que l'œil du regardeur a une part de responsabilité dans sa perception des couleurs. Il est alors possible de s'ouvrir sur l'optique physiologique (Hermann Helmholtz, 1856)⁸, ou encore la chromathérapie ou thérapie par la couleur (qui ne fait plus partie des cercles de la psychologie, mais qui a donné ses bases à l'« associationnisme »⁹ utilisé dans la communication commerciale). La chromathérapie prenait ses fondements justement dans les réactions physiologiques à la couleur, l'exemple le plus marquant à mon sens étant les effets opposés des couleurs froides et des couleurs chaudes sur nos corps, à savoir un apaisement dans le premier cas et une excitation dans le second ; en effet John T. Drew (professeur de design graphique à l'université d'État de Californie de Fullerton) et Sarah A. Meyer (professeur de graphisme et de communication visuelle à l'université polytechnique de l'État de Californie de Pomona), le décrivent ainsi dans leur ouvrage consacré à la couleur :

Un individu placé dans une pièce rouge vif verra pendant un court instant son rythme cardiaque et respiratoire s'accélérer et sa tension artérielle et musculaire augmenter. Les verts et les bleus pâles provoquent la réaction opposée en ralentissant les réflexes et en produisant un effet qui apaise et relaxe le corps.¹⁰

Ceci dit, les réactions aux couleurs sont à considérer avec précaution. En effet, d'après Drew et Meyer toujours, la simple inversion de la saturation des couleurs précédemment citées suffiraient à inverser leurs effets sur nos corps – des bleus très saturés seraient excitants, et des rouges pâles apaisants. Cependant, les réactions aux couleurs ne sont pas seulement physiologiques, elles peuvent aussi être psychologiques. « La couleur est essentiellement un phénomène psychologique »¹¹, écrit d'ailleurs John Cage dans l'introduction de son livre *La couleur dans l'art*. Que pouvons-nous entendre par là ? Quelles peuvent être les raisons qui font que les couleurs puissent avoir un impact psychologique sur celui qui les regarde ? Sans doute est-ce la complémentarité des effets physiologiques dont nous parlions justement et de l'aspect

⁷ Michel-Eugène Chevreul, cité par Gorge Roque, *Art et science de la couleur...*, *op. cit.*, p. 407.

⁸ Hermann von Helmholtz a publié son ouvrage *Optique physiologique* entre 1856 et 1866.

⁹ John Cage, *La couleur dans l'art*, Paris, Thames & Hudson, 2009, p. 81.

¹⁰ John T. Drew et Sarah A. Meyer, *La gestion de la couleur, guide exhaustif à l'usage des graphistes*, Singapour, Pyramid, 2006, p. 197.

¹¹ John Cage, *op. cit.*, p. 11.

symbolique de ladite couleur. Prenons par exemple l'installation de 1970 de l'artiste Larry Bell, *Leaning Room II*¹², citée entre nombre d'autres œuvres par Paul Zelanski et Mary Pat Fisher dans leur ouvrage sur les « théories de la couleur »¹³. Il s'agit d'une pièce « penchée » selon la traduction même du titre (« leaning »), à savoir une pièce dont la forme a été modifiée à l'aide de plaques de pierre – à tel point qu'elle se termine en pointe, l'angle le plus loin à gauche étant obtus, le plus loin à droite étant aigu. Entièrement peinte de bleu, elle est seulement éclairée par l'installation d'une source lumineuse bleue au niveau des frontières du plafond. Les questions que posent Zelanski et Fisher sont les suivantes :

Que se passerait-il si vous vous trouviez à l'intérieur de l'installation de Bell par temps froid ? Vous semblerait-elle d'un bleu plus froid ? Les sensations que procure ce bleu seraient-elles plus agréables par une chaude journée d'été ?¹⁴

En d'autres termes, l'association symbolique du bleu et de la sensation de froid modifierait-elle la perception de l'œuvre ? Le bleu est en effet largement répandu comme symbole de fraîcheur ; couleur de l'eau, de la glace. Il en va de même, de façon similaire, avec un bon nombre de couleurs qui nous sont familières. Si le bleu rappelle dans l'esprit commun des impressions de froid ou de fraîcheur, le vert tiendra le rôle de végétation et de nature, le rouge celui de la flamme, la chaleur ou encore l'érotisme.

Symboles et acquis

Bien que apparemment universels, les associations de couleurs et d'idées ne sont pas innées, mais acquises. En effet, jouant un rôle plus important encore que nos préférences personnelles, notre environnement préconçoit pour nous des symboliques toutes trouvées. John Cage le dit bien dans son ouvrage sur la couleur : « ce sont invariablement les objets symbolisés plutôt que les couleurs elles-mêmes qui sont porteurs de sens, car les couleurs d'un même objet naturel peuvent varier considérablement »¹⁵. De la même façon que toute la nature n'est pas verte, et que l'eau ne nous apparaît pas toujours bleue, les significations des couleurs dépendent du contexte dans lesquelles elles se construisent. Prenons l'exemple que Cage utilise dans son ouvrage, celui des drapeaux : si le rouge du drapeau français peut être lu comme symbole du

¹² Voir annexe. (Dans le cadre de la publication de ce mémoire, l'annexe a néanmoins été censurée. Seront disponibles les titres, dimensions et techniques.)

¹³ Paul Zelanski et Mary Pat Fisher, *Les théories de la couleur*, Paris, Thalia, 2006.

¹⁴ *Ibid.*, p. 42.

¹⁵ John Cage, *La couleur dans l'art*, op. cit., p. 147.

peuple, le rouge du drapeau australien-aborigène symbolise la couleur de la terre. En Europe occidentale la terre ne serait jamais symbolisée avec du rouge, puisque le contexte géographique ne permet pas à ce que notre esprit commun associe la couleur et l'idée – le brun, en revanche, sera plus approprié. Comme l'a si bien dit Lacan, « toute l'ambiguïté du signe tient à ce qu'il représente quelque chose pour quelqu'un »¹⁶.

Dès le début du XXe siècle, on comprend que les réactions psychologiques liées à la couleur ne sont pas universelles. Gustav Von Allesch (1882-1967), professeur en psychologie, ne parvient pas à trouver de cohérence dans les « réactions affectives aux couleurs de ses nombreux patients »¹⁷ ; sans doute parce qu'il n'y en a pas. Ces « réactions affectives » dépendent en effet d'un certain nombre de critères. Outre les préférences personnelles et la situation géographique dont nous parlions plus tôt, les origines culturelles et le contexte historique s'ajoutent au mélange.

La question m'intéresse particulièrement en regard de ma production plastique, dans la mesure où je n'utilise pas la couleur de manière naturaliste, mais de manière « expressionniste »¹⁸, selon les termes de Zelanski et Fisher, à savoir « servant [...] à exprimer une vérité émotionnelle plutôt que visuelle »¹⁹. Considérant le fait que je travaille avec un nombre limité de couleurs en ton sur ton – presque en camaïeu – il n'est sans doute pas impensable que les chromatiques choisies aient, pour mes nus, un impact sur la façon de les regarder. Parmi mes peintures récentes, par exemple, aucune n'est rose. En effet, le rose, très largement répandu comme l'une des couleurs de la féminité, ne ferait à mon sens que condamner à une case particulière des arts plastiques : celle des *femmes* artistes. Dans un contexte artistique et théorique majoritairement masculin, la couleur rose ne renvoie pas nécessairement à des idées de force. Cette couleur, en effet plutôt symbolique d'une idée de l'enfance, de la sensualité, de la féminité ou encore de l'homosexualité, ne répond alors pas aux critères habituellement requis pour le public masculin, à qui il est socialement demandé de faire d'abord preuve de virilité. Cette virilité n'apparaît compatible ni avec la pré-adolescence, ni avec la sensualité ou l'attraction à la gente masculine, qui sont deux caractéristiques largement associées au *monde de la femme*, donc à la féminité. De manière générale, ce qui se rapporte à la féminité est souvent dégradé. Cage utilise des termes allant dans ce sens lorsqu'il évoque le livre de David Batchelor, *La Peur de la couleur*, paru en 2000, qu'il dit « traite[r] de la méfiance

¹⁶ Jacques Lacan, *Le séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973, p. 188.

¹⁷ John Cage, *La couleur dans l'art*, op. cit., p. 83.

¹⁸ Paul Zelanski et Mary Pat Fisher, *Les théories de la couleur*, op. cit., p. 48.

¹⁹ *Ibid.*

récurrente à l'égard de la couleur des sociétés européennes qui la considèrent comme purement décorative, orientale et féminine »²⁰ ; les termes successivement employés « décorative », « orientale » et « féminine » étant chacun entendu péjorativement. Cependant, cette question semble dépasser le simple problème de la couleur, et nous y reviendront avec de meilleures bases, plus propices à une réflexion autour de la façon d'appréhender *la femme*, s'il est seulement possible de l'appeler de cette manière.

Bien entendu, la question *controversable* du rose n'est pas la seule en jeu. Mes intérêts pour la couleur sont également matériels ; le récent de ma production plastique tourne autour de couleurs vives, bleu, jaune ou encore violet, mais chaque pièce possède sa propre palette restreinte de nuances. En travaillant ainsi mes aquarelles en ton sur ton, je tente de jouer à la fois sur le contraste, la nuance et la transparence de la peinture, pour donner à chaque pièce une atmosphère particulière. Je peins en couleurs vives, parce qu'elles donnent de l'énergie à mes portraits ; nous l'avons dit, lorsque les couleurs sont saturées elles ont plus tendance à exciter le système nerveux. Ainsi, elles ont la possibilité de saisir l'attention du regardeur, d'accrocher son regard. Ceci dit, pour cette même raison, et même si le choix des couleurs utilisées reste surtout basé sur mes préférences personnelles, je ne peux éviter de prendre en compte les symboliques qui y sont habituellement associées et les réactions physiologiques qui s'en découlent : ainsi, même si j'apprécie personnellement le rouge, la violence de la teinte me dissuadera d'en user pour l'un des travaux de cette série. Si je cherche à captiver le regard du spectateur, je ne cherche ni à l'agresser ni à le provoquer. Un rouge vif et saturé, couplant l'excitation visuelle à une symbolique habituellement colérique ou guerrière, sera trop corrosif, trop offensif pour correspondre à l'objet de ma peinture. Ainsi, je reste dans des couleurs froides, ou du moins pas tout à fait chaudes : mon violet tire sur le noir ou pâlit, mon jaune se rapproche de l'ocre qui le radoucit.

Cependant, comme le rappellent Zelanski et Fisher dans leurs *Théories de la couleur*, « nous voyons dans la vie quotidienne des centaines de couleurs associées selon un nombre infini de combinaisons et dans des contextes toujours singuliers »²¹ ; la façon dont nous les percevons donc, même dans un contexte artistique, reste malgré tout toujours très personnelle. Si nous pouvons être guidés par des symbolisations et des associations culturelles ou historiques, notre appréhension de telle ou telle couleur dépendra toujours « des idées que cette dernière exprime dans sa totalité »²² dans notre esprit. Pour Cage, ceci n'est pas pour autant une

²⁰ John Cage, *La couleur dans l'art*, op. cit., p. 197.

²¹ Paul Zelanski et Mary Pat Fisher, *Les théories de la couleur*, op. cit., p. 46.

²² *Ibid.*

mauvaise chose : « ce sont précisément les incertitudes et l'instabilité des effets des couleurs qui les rendent propres à exprimer des émotions instables »²³, dit-il même. Un art *expressionniste*, au sens où l'entendaient plus haut Zelanski et Fisher, tiendrait donc en partie sa force de l'aspect *instable* qu'apporterait une lecture personnelle des couleurs. Gauguin lui-même parlait d'ailleurs de la couleur, à la fin du XIXe siècle, comme ayant une « force intérieure, mystérieuse, énigmatique [tant qu'on] ne peut logiquement l'employer qu'énigmatiquement »²⁴ – et il est vrai que le travail de l'artiste en regard de son usage de la couleur est remarquable, dans le sens distinctif du terme. Ses aplats sont saisissants, vifs. Cette façon qu'il avait de composer ces aplats de matière, déposés ainsi à la fois lisses et mats, est d'ailleurs ce qui lie son travail et permet de le reconnaître. Une technique qui, de la même façon qu'on ne peut pas en peinture séparer la couleur de sa matière, « va compter dans l'expression de la couleur »²⁵. En effet, le rendu d'un tableau n'est pas le même, qu'il soit une peinture à l'huile flamande du XVIIe siècle où une pièce du mouvement impressionniste ; gouache ou acrylique, à l'eau, à l'huile, légère, épaisse, les effets de matière varient d'un artiste à un autre et, visuellement, créent des ambiances, des mondes esthétiques propres à chacun. Je me suis donc aussi, parallèlement, intéressée aux différents traitements de matière adoptés par des peintres contemporains traitant le corps et pouvant, à mon sens, m'apporter des pistes de réflexion ou de pratique, à la fois dans le traitement de la couleur et de sa matière.

CORPS ET MATIERE

Matière peinture

Deux artistes auront particulièrement retenu mon attention, Marlène Dumas et Marc Desgrandchamps. Marlene Dumas est la première qui m'a semblé avoir une approche de la peinture qui résonnait vraiment avec ce que je recherchais en pratique. Née en 1953, elle est une artiste peintre sud-africaine qui vit et travaille à Amsterdam, aux Pays-Bas. Ses œuvres sont des aquarelles sur toile qui représentent la figure humaine ; ses peintures sont celles de visages uniques, ou de portraits en pied, souvent nus, ou bien encore parfois de représentations de groupes. Elle travaille d'après des photographies, qu'elle prend elle-même ou qu'elle sélectionne dans des journaux, des magazines, toutes sortes de media divers et variés. Son

²³ John Cage, *La couleur dans l'art, op. cit.*, p. 83

²⁴ Paul Gauguin, cité par John Cage, *ibid.*, p. 81.

²⁵ Yves Charnay et Hélène De Givry, *Comment regarder... Les couleurs dans la peinture*, Paris, Hazan, 2011, p. 142.

travail présente un large aspect politique et social ; enfant, elle a été témoin de la ségrégation ethnique de son pays, plus tard elle s'est également intéressée à la discrimination dont était victime la population arabe au temps de l'Algérie française. Elle peint des visages célèbres comme ceux d'Amy Winehouse ou Naomi Campbell, ou encore des criminels notoires comme en témoigne son portrait de Ben Laden, mais aussi des visages d'anonymes à la peau noire, et ceux d'hommes homosexuels ayant souffert des lois anti-LGBT de la Russie. Elle traite des sujets de grande ampleur de la même façon qu'elle traite ceux qui relèvent de ce qu'on pourrait appeler la *Petite Histoire* – ou bien encore de sujets qui lui sont personnels, comme le portrait de sa fille Helena, *The Painter*²⁶. Cette peinture, monumentale, la représente enfant, nue et austère. La peau ici et là bleu pâle ou orangée, son pinceau à la main et les avant-bras couverts de peinture, elle fixe le spectateur d'un air revêché – comme prise sur le fait, ou déjà sur la défensive. Dumas traite du sexe, du genre, de la misère, de la guerre et de la mort sur un même pied d'égalité. Pour elle, la peinture et la vie sont étroitement liées, dans leurs « paradoxes et leurs ambiguïtés » ou, en d'autres termes, « *Dumas deals in the paradoxes and ambiguities of both painting and life* »²⁷. Lorsqu'elle représente sa fille dans *The Painter*, c'est principalement son expression indéchiffrable qui trouble le spectateur, mêlée sans aucun doute au travail de la couleur et du contour de son sujet qui ajoute à l'incertitude. C'est également cette association du traitement de sa peinture et des expressions, des regards de ses modèles qui rend si vifs les portraits de sa série *Models* (1994)²⁸ en noir et blanc. « *My best works are erotic displays of mental confusions (with intrusions of irrelevant information)* »²⁹, écrit-elle ; cette confusion qui est représentée par sa peinture, son traitement de la forme et de la matière.

C'est justement cette façon de travailler la matière en aplats qui m'a intéressée dans son travail. La matière donnée à la peau de ses sujets les éloigne du réalisme, mais leur procure une autre dimension – une solidité malgré l'incertitude induite par la technique, une présence qui m'a interpellée. Son traitement de la couleur semble primer sur la précision des traits des visages qu'elle peint, sans pour autant dénaturer son modèle. Elle révèle et conserve des expressions uniques, toujours fidèles à l'individu représenté et pourtant éloignées de la photographie qui lui

²⁶ Voir annexe.

²⁷ Adrian Searle, « Rapture and rejects: the beautiful, flawed world of Marlene Dumas », *The Guardian*, 2 février 2015, en ligne : https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/feb/02/rapture-and-rejects-marlene-dumas-tate-modern?CMP=share_btn_tw (Traduction : « Elle traite à la fois des paradoxes et des ambiguïtés de la vie et de l'art »)

²⁸ Voir annexe.

²⁹ Marlene Dumas, citée par Gaby Wood dans « Marlene Dumas interview: 'Retrospectives are not very good for you' », *Telegraph*, 2015, en ligne : <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/11380195/Marlene-Dumas-interview-worlds-most-successful-female-artist.html> (Traduction : « Mes meilleurs travaux sont des étalages érotiques de confusions mentales (avec l'intervention d'information sans pertinence) »)

aura servi de point de départ. Souvent ils perdent leurs exactes proportions, mais ils perdent surtout ce caractère photographique au profit de cette nouvelle présence que j'évoquais justement. Avec peu de matière elle paraît pouvoir capter l'essentiel et le peindre en sachant rester fidèle à la nature de son modèle. Par là, j'entends l'essentiel nécessaire à la production de l'œuvre, ce qui est prélevé au modèle dans un contexte de la création d'un portrait, pour en donner une certaine image : l'image que l'artiste percevait de son modèle au moment de le peindre. Néanmoins, *restant fidèle*, il ne s'agit pas de la pure projection de l'artiste sur son modèle, mais bien d'une version de ce modèle qui a existé et existe toujours, qui lui correspond et qui est réel. Le résultat : des corps et des visages nous faisant face de manière nette, devant un fond neutre, qui interpellent, qui confrontent même notre regard de spectateur. La figure humaine étant l'unique sujet, nos yeux n'ont nulle part ailleurs où se poser ; la peinture semblant si hermétique, ces sujets résistent et nous tiennent tête.

De son côté, Marc Desgrandchamps travaille différemment avec sa matière peinture. Né en 1960, Desgrandchamps est un peintre français qui pratique la figuration depuis ses débuts dans les années 1980. Il mêle observation extérieure avec une certaine forme d'intériorité et compose ainsi, à partir de différentes images remémorées ou photographiées, des tableaux relevant à la fois du public et de l'intime. La représentation du corps n'est pas son unique préoccupation, mais il s'agit tout de même d'une part importante de son travail. La façon qu'il a d'aborder les corps a quelque chose d'indéterminé, d'incomplet ; pas dans la césure, mais directement dans la matière. Là où Dumas travaille en surface, Desgrandchamps travaille dans la profondeur, en transparence, en couches successives, ce qui donne cette impression d'incomplétude, cette disparition des corps dans le tableau – si Dumas donne parfois de l'incertitude aux frontières de ses corps, Desgrandchamps fond les siens dans leurs paysages, joue sur leur translucidité et par là se rapproche d'une certaine représentation par le manque. Ses arrière-plans sont toujours plus vifs que ses figures premières, ce qui permet cette impression de les voir disparaître dans leur environnement, si bien qu'il n'est pas toujours évident de savoir ce qu'on regarde. Il y a un côté presque abstrait dans sa manière de peindre les corps. Ils deviennent parfois des ombres, des silhouettes, ou encore des écrans translucides qu'on peut avoir du mal à cerner. Dans une huile sur toile de 2008 baptisée *Gradiva*³⁰, une femme de dos en bikini sur une plage s'éloigne de nous alors que, tout en transparence, elle se fond dans l'image – elle et les quelques silhouettes que l'on peut apercevoir devant elle, ainsi que les parasols du paysage. Le traitement de leur forme reste simple, malgré la façon qu'il a

³⁰ Voir annexe.

d'éclater leur surface, si l'on peut appeler comme ça cette manière d'omettre volontairement certaines parts de leur matérialité. Avec ces absences, à travers ce traitement de la matière, c'est le doute qui l'emporte – ou *l'instabilité*, comme l'aura appelé John Cage, rappelons-nous, dans un contexte favorable à un traitement expressionniste de la couleur. Bien qu'il peigne des paysages, c'est par la même occasion une impression de suspension du temps qui l'emporte sur une hypothétique appréciation de l'espace. Cette dissolution de la matière peinture, qui laisse parfois même des traces sur la toile, est peut-être l'une des raisons de cette impression de suspension. Ces traces, ces *coulures* dans la peinture, sont des aspects de la peinture qui m'interpellent particulièrement. Travaillant en aquarelle, sur un support à la verticale, il s'agit d'une caractéristique du travail de la matière à laquelle je suis moi-même confrontée – et que je recherche même le plus souvent, parce que c'est un rappel à la matérialité de la peinture. John Cage évoque brièvement Ad Reinhard, moderniste américains du XXe siècle qui, s'appuyant sur Lao Tseu, disait ceci : « Les couleurs sont barbares, instables, suggèrent la vie, “ne peuvent pas être entièrement contrôlées” et doivent “être dissimulées” »³¹. Pourtant ce n'est pas forcément toujours dans le contrôle, aujourd'hui, que la couleur intéresse les artistes contemporains. Ces couleurs, « instables », « suggérant la vie », sont parfois laissées, à travers leur matérialité, tout à leur capacité d'expression.

La coulure

Longtemps considérée comme une erreur de débutant, signe de maladresse, d'une « défaillance de l'attention et de l'habileté du peintre »³², la coulure en peinture fait partie de la famille des *traces accidentelles* laissées par la matière ; elle s'échappe, se soustrait au contrôle du peintre. En figuration, elle dénonce l'illusion de l'image, en révélant au regard l'absence de réelle profondeur alors qu'elle semble suivre, d'un point à un autre du support, un chemin indépendant au sein de l'image – et ce même lorsque l'effet d'écoulement est recherché, dans la représentation d'un fluide tel que du vin ou du sang par exemple. Bien que résultante des gestes du peintre, sa « nature fugace et involontaire »³³ lui procure une dynamique propre. Cette *dynamique*, qui diffère la plupart du temps de celle de l'œuvre, est ce qui provoque le rappel de la matérialité de l'image ; dans un surgissement soudain, la peinture s'exprime seule.

³¹ John Cage, *La couleur dans l'art, op. cit.*, p. 204.

³² Guillaume Cassegrain, *La coulure, histoire(s) de la peinture en mouvement, XIe-XXIe siècles*, Paris, Hazan, 2015, p. 187.

³³ *Ibid.*

Parallèlement, et inévitablement, de par cette matérialité, elle implique la réalité de l'*acte* de peindre. Ce geste dont justement elle provient, elle le révèle au regard, dénonce le processus de (sa) réalisation. Parfois même, l'artiste utilisait la coulure de la peinture en la simulant, dans une nature morte par exemple, « pour accompagner un discours général sur la vanité des choses »³⁴, dans un rappel d'une matière destinée à disparaître.

Depuis la fin des années quarante et le début des années cinquante, à l'inspiration des premiers *dripping* de Pollock (1945), la coulure devient, d'après Guillaume Cassegrain, un « geste "politique" dont la force critique contribue à détourner les valeurs des sociétés industrialisées modernes »³⁵. Si longtemps mal vue, considérée comme trace à camoufler, elle trouve à ce moment de l'histoire de l'art un certain potentiel de révolte, de « "destruction" des valeurs d'une élite bourgeoise »³⁶. La coulure est un amas excessif de matière et, comme tout ce qui est excessif, elle relève de l'« obscène »³⁷ – en ça, elle est susceptible d'avoir, en effet, un impact politique. Le discours par la provocation d'un choc, d'une surprise, ou bien d'un refus net de se soumettre aux attentes de son champ.

La coulure et sa « force expressive »³⁸ sont aujourd'hui recherchées par certains artistes – non pas dans une volonté d'intégration à l'image figurative, mais bien comme élément à part entière, reconnaissable pour lui-même. Dans *Before and After I*³⁹, de 1961, Andy Warhol utilise des coulures dans une volonté de « révéler la détresse dont toute œuvre d'art est porteuse »⁴⁰ ; ainsi on peut voir les deux mêmes profils d'une seule femme, avant et après une rhinoplastie, dont les contours tracés mécaniquement en noir laissent échapper des traînées sombre, notamment des cheveux et des yeux du modèle. Cy Twombly, lui, aussi, use de la coulure – de la trace, de la marque, de la matière – dans ses travaux. A la fois « une sorte d'expressionniste abstrait impénitent » et pourtant « [au] plus éloigné de l'expressionnisme abstrait »⁴¹, d'après Simon Schama et son texte consacré à l'artiste dans *Cy Twombly, Cinquante années de dessins*, il se sert de la matière dans une recherche de l'« histoire [...] des modes d'expression graphiques de l'homme »⁴². Bien entendu, immanquablement, dans cette recherche menée plastiquement, c'est bien l'*expression* qui ressort, et c'est dans cette optique que la matière est

³⁴ Guillaume Cassegrain, *La coulure...*, *op. cit.*, p. 191.

³⁵ *Ibid.*, p. 196.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*, p. 205.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Voir annexe.

⁴⁰ Guillaume Cassegrain, *La coulure...*, *op. cit.*, p. 212.

⁴¹ Simon Schama, « Cy Twombly », dans *Cy Twombly, Cinquante années de dessin*, Paris, Gallimard, 2004, p. 27.

⁴² *Ibid.*

utilisée par l'artiste puis perçue par le spectateur. Ce qui rend si important la capacité expressive de la coulure est peut-être le fait qu'elle soit une image en puissance, « susceptible de devenir une toute autre forme, de devenir “toutes les autres formes” »⁴³. Un caractère figé mais instable, incertain, potentiellement infini de la représentation. Partie intégrante du processus de peinture, elle est symbolique de la disposition permanente de la peinture à être créatrice, alors même qu'elle s'en réserve.

C'est à la fois dans l'expression de la matière et, dans une moindre mesure, dans le refus d'une certaine convention sans doute déjà désuète de la représentation du corps (classique, naturaliste), que se manifeste la coulure dans mes travaux les plus récents. Dans *Victoire* (2017)⁴⁴ par exemple, un autoportrait de 160 sur 260 centimètres, je me suis représentée de dos, les bras écartés de façon à bomber le torse. Le haut de mon crâne est coupé par les limites du support, ainsi que mes bras après les coudes, et le bas de mon dos. Si mes cheveux au-dessus de mes trapèzes sont peints gris sombre, ma peau est une nuance de bleu et de vert, interrompue par endroits par une absence nette de peinture. Certains endroits, comme l'épaule gauche et le haut du dos, sont marqués par la diffusion visible de l'eau dans la matière, tandis qu'à la frontière basse des bras les trop-pleins de peinture qui sont descendus jusque-là poursuivent leur chute verticale en coulure de tailles variables sur le blanc du tissu. J'appréhende ces coulures comme l'expression indépendante de la peinture, rendue possible par un pinceau de grande taille, une pression excessive, et une importante quantité de liquide. Imprévisible, cette réaction d'un trop-plein de matière est toujours unique en ce que, dépendant du geste initiateur, de la qualité de la toile à cet endroit – vierge, partiellement peinte ou encore déjà humide – la coulure qui en résulte suit un chemin particulier, court, long, diffus ou net. S'ajoutent à cela les idées liées à l'esthétique de la coulure, de la marque et de la tache ; à savoir l'impropre, le négligé. Ne sont pas non plus à écarter les possibilités de lecture amenées par le sujet du corps, l'intimité et le sensuel. L'intimité appelée par les fluides corporels, et le sensuel au regard de la sensation résultant du corps et de matières liquides en contact. Cette façon de peindre est en accord, à mon sens, avec mon parti pris de la représentation du corps : dans l'expression d'une intimité, justement, forcément maîtrisée, mais aussi forcément vulnérable – comme le démontraient déjà les travaux de Dumas et de Desgrandchamps – qui se poursuit dans mes supports, tissus de coton, matière du drap de lit par excellence.

⁴³ Guillaume Cassegrain, *La coulure...*, *op. cit.*, p. 14.

⁴⁴ Voir annexe.

Détail et proximité

Un détail, en arts plastiques, désigne à la fois un petit élément spécifique de l'œuvre (la veine d'un poignet⁴⁵) et l'isolement effectué dudit élément (une partie d'un tableau) – un détail *dans* l'œuvre contre un *Détail de* l'œuvre. Intrinsèquement, il s'agit bien du même élément, l'un étant toujours dans le tableau et l'autre isolé pour mieux y prêter attention. Le détail, le petit élément précis dans l'œuvre, comme « le tracé des veines »⁴⁶ pour reprendre l'exemple que donne Daniel Arasse dans ses *Histoires de peintures*, est longtemps considéré comme preuve de la « qualité du peintre »⁴⁷. Cette capacité à représenter la réalité de façon si réaliste est en effet une aptitude appréciée. Puis le détail perd de sa valeur, il « fait digression »⁴⁸, distrait de l'œuvre même. Enfin, l'art contemporain permet son retour : « Il y a toujours des détails dans l'art contemporain, aussi bien *particlore* que *dettaglio* »⁴⁹, assure Arasse. L'évolution de la valeur du détail fait partie de l'histoire de l'art, mais sa présence et son utilisation sont des éléments indissociables du travail des artistes, qu'elle soit volontaire ou non – car « il arrive aussi que l'artiste ait mis dans le tableau quelque chose dont lui-même ne sait éventuellement pas le sens »⁵⁰. Le fait est que je m'intéresse plus particulièrement au détail isolé, parce qu'alors on sait déjà ce qu'on doit regarder, guidé par celui qui l'a extrait de son tout.

C'est en considération du travail photographique de John Coplans (1920-2003) que j'aborde ici cette notion du détail. Bien qu'il ne relève pas de la peinture, le travail de Coplans effectué dans les années quatre-vingt a permis à ma recherche plastique de prendre une nouvelle dimension, à un moment où j'oscillais entre différentes positions de représentation. Dans ces années-là, Coplans s'est en effet lancé dans une série d'autoportraits en noir et blanc : des prises en gros plans de parties très précises de son corps dont les tirages, grands formats, dominant le regardeur. *Hands on knees*⁵¹, par exemple, offre en plan rapproché les deux mains de l'artiste serrées autour de ses genoux, de telle façon que sa peau se plisse grossièrement autour de ses articulations. Totalemment de face, le cadrage se limite à ses poignets, qui n'apparaissent pas à

⁴⁵ Exemple pris sur le travail du peintre Stefano par Daniel Arasse, *Histoires de peintures*, Paris, Denoël, 2004, p. 273.

⁴⁶ Daniel Arasse, *Histoires de peintures*, op cit., p. 273.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*, p. 275.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 277.

⁵¹ Voir annexe.

l'image, au haut de ses tibias ; la lumière irradiant de la gauche du cliché, nous voyons sans peine les détails de la peau et de la pilosité de l'artiste. Son but était de montrer et de constater l'effet que le temps avait eu sur son corps, de représenter en photographie le corps – et la peau – d'un homme de plus de soixante ans, de manière la plus objective possible, sans jugement de sa part. Le choix de ce format, mais aussi et surtout de cette proximité, donne une nouvelle possibilité d'appréhension du corps. Cette attention permise aux *détails*, de par la proximité de la prise de vue, permet une perception presque sensuelle de son travail. Néanmoins, le grain de sa peau se mêle au grain de l'impression, les plis, les pressions, les poils et les rides sont donnés au regard. Cependant, il ne s'agit pas seulement des *détails* de son corps particulièrement exposés, mais aussi du fait qu'il s'agit bien de *Détails* de son corps – de parties isolées du reste pour y prêter une attention particulière.

Ainsi, dans les photographies de cette série, le corps de Coplans, nu, est toujours anonyme. Non seulement il ne présente aucun signe distinctif socio-culturel, habituellement apporté par l'habit ou les ornements, mais il ne photographie non plus jamais son visage. De cette manière, il n'est pour ainsi dire *qu'un* corps. Il dit lui-même : « Parfois je suis un homme, parfois une femme (...). Je peux faire penser à la Vénus de Willendorf et, à un autre moment, à un fragment d'un guerrier du Parthénon »⁵². Ce n'est pas son identité qui importe, mais ce corps qu'il nous montre. Je ne pense pas qu'on puisse parler de revendication, mais ce constat du corps est ce qui m'intéresse et m'attire dans le travail de Coplans. Ce côté *objectif* – aussi objectif que puisse être un autoportrait – est ce qui m'a interpellée en premier. C'est cet aspect de son travail qui m'a permis de mieux discerner la direction que j'aurais voulu faire prendre à mes travaux : un constat de corps, le plus possible sans jugement, du moins de ma part – la capacité de jugement du spectateur étant inévitable, ce même jugement qui est effectué en présence d'un corps physique, une relation de sujet à objet qui amène le regardeur à se forger un avis sur le regardé.

Le fait que son identité n'ait à ce point pas d'importance permet également, et de manière assez forte, une certaine identification à son corps. Même si le spectateur n'a aucun point commun *physique* avec Coplans, qui reste malgré tout un homme de soixante ans dans ces clichés, nous avons tous cependant une jambe, un genou, une épaule, un poing. Cette identification est permise par le même procédé d'empathie physique qui fait grincer des dents quand quelqu'un d'autre se coupe avec du papier. La présence du corps, anonyme de surcroît, permet à elle seule d'établir une connexion personnelle avec l'image et, dans une moindre

⁵² John Coplans, cité dans *L'art et le corps*, Phaidon, Paris, 2016, p.288.

mesure, avec l'objet de cette image – ici l'artiste. Ce n'est pas seulement la proximité, cependant, qui permet cette relation empathique de corps à corps. Arasse, dans ses *Histoires de peintures*, rappelle qu'il existe « le “de loin, de près”, et aussi le “public, privé, intime”, qui sont trois problématiques différentes et qui peuvent se jouer dans le même tableau »⁵³. Là où le *loin* et le *près* se distinguent dans une profondeur de compréhension du sens de l'œuvre, la question du public, du privé et de l'intime se joue au niveau de *l'expérience* faite de l'œuvre. Le *détail*, en tant qu'élément isolé d'un tout, peut aussi jouer un rôle dans cette facette de l'appréhension du tableau – transformer une représentation donnée au public en expérience plus intime.

Lorsqu'il amorce son livre centré plus particulièrement sur le détail, Arasse paraphrase l'auteur de *Cent Détails provenant des peintures de la National Gallery* (1938) en rappelant qu'il considérait les détails sélectionnés pour son ouvrage comme « des “surprises” éprouvées devant des tableaux qu'il croyait connaître »⁵⁴. Roland Barthes évoque cette question en photographie, et nomme ces détails, ces surprises, un « *punctum* »⁵⁵. Ce *punctum*, qu'il traduit du latin par « piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure »⁵⁶, est un élément de la photographie qui, sans avoir été cherché, surgit de l'image jusqu'à l'œil du regardeur et le « poigne »⁵⁷. Si l'on se permet la comparaison au corps, il est indéniable que le *détail* d'un corps est généralement survolé, à moins d'avoir avec la personne une relation particulière. Là où les détails isolés d'une peinture « donnent à voir au lecteur les “récompenses” promises à celui qui “scrute patiemment” la peinture »⁵⁸, une partie du corps spécifiquement donnée au regard, un genou, une épaule, n'est généralement destinée qu'à un instant intime de partage avec quelqu'un qui, au fil du temps, des rencontres et des moments d'intimité, *scrute patiemment* les contours de ce corps – de la même façon qu'un enfant connaît les mains de ses parents, qu'un médecin est familier avec les articulations de son patient, ou que des amants reconnaissent les courbes de l'autre. Le rapport au corps de l'artiste, dans le travail de Coplans, rejoint cette intimité due non seulement à la proximité induite par le format, mais aussi à ce *secret* du détail, qui n'aurait dû apparaître qu'à force de persévérance d'observation mais qui, isolé du reste du corps, est donné sans effort.

⁵³ Daniel Arasse, *Histoires de peintures*, *op cit.*, p. 277.

⁵⁴ Daniel Arasse, *Le détail, pour une histoire rapprochée de la peinture*, *op. cit.*, p. 7.

⁵⁵ Roland Barthes, *La chambre claire, note sur la photographie*, Paris, Gallimard, Le Seuil, 1980, p. 49.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ Daniel Arasse, *Le détail, pour une histoire rapprochée de la peinture*, *op. cit.*, p. 7.

Anonymat

Malgré le caractère personnel de mon travail, l'anonymat – le mien – reste une constante de ma peinture. Sur *Victoire* (2017) que j'évoquais plus haut, bien que la tête fasse une apparition, le fait que le corps ait été peint de dos empêche son (mon) identification. Sur *Harmonie* (2017)⁵⁹, un tissu de 1,60 sur 2,40 centimètres, nous ne pouvons voir qu'une paire de fesses, le début du haut des cuisses et, de chaque côté, un pouce et quelques doigts partiellement devinés. Sur *Clémence* (2017)⁶⁰, du même format, il n'est visible qu'un ventre marqué au centre par un nombril et une cicatrice verticale et, de chaque côté une fois de plus, une main coupée par le cadre juste avant le poignet. Les hanches, à la limite du support, ne sont que supposées. C'est un aspect important de mon travail ; ma volonté n'est pas qu'on reconnaisse *l'identité* de mon corps, seulement son existence. De cette manière, l'attention est portée ailleurs, sur ce qui est tangible. Déjà chez Coplans c'est ce qui ressort dans son maniement de l'anonymat, notion qui relève dans son travail, nous l'avons vu, d'une certaine importance. Mettre l'accent sur le corps lui-même plutôt que sur l'artiste-objet. Grâce au cadre, il est facile de rendre cela possible : sans visage, tout corps nu est anonyme. Bien entendu, à partir du moment où le modèle est inconnu du spectateur, tout portrait est *anonyme* dans le sens où on pourrait parfois l'entendre, à savoir reconnaissable mais non reconnu. Cependant, nous parlons bien ici d'un caractère *inidentifiable*, à partir d'un travail qui ne donne pas la possibilité de reconnaître le modèle. Là où Coplans use du cadre pour laisser son visage hors-champ, Francis Bacon (1909-1992), par exemple, chargeait tellement certains des visages qu'il peignait de matière picturale qu'il les rendait par là quasiment méconnaissables – quoique ce soit à discuter. Il est vrai que, d'un tableau à un autre, il est tout à fait possible de reconnaître des visages qui se ressemblent : les mêmes personnes, les mêmes modèles qui reviennent régulièrement. Lorsque l'on compare la plupart de ces portraits à des photographies des modèles, on reconnaît en effet très bien les visages malgré leurs déformations. Milan Kundera parle de cette ressemblance comme d'un « miracle »⁶¹, et en effet il faut reconnaître à Bacon un certain tour de main. Cependant, dans d'autres œuvres, le sujet est *rendu* volontairement méconnaissable : dans une *Etude pour autoportrait*⁶² de 1963 par exemple, le visage est travaillé de telle manière que, sans le titre, il serait impossible de savoir qu'il s'agit de Bacon.

⁵⁹ Voir annexe.

⁶⁰ Voir annexe.

⁶¹ Milan Kundera, *Bacon, Portraits et autoportraits*, Paris, Les Belles Lettres, 1996, p. 11.

⁶² Voir annexe.

De nouveau, l'attention est portée ailleurs que sur les identités : sur les postures, les couleurs, les émotions transmises par l'œuvre. Assis sur un canapé bleu, devant un mur blanc et sur un sol jaune, tout en aplats homogènes, le corps (autant les vêtements que la peau) concentre tout le travail de matière du tableau. Ces travaux sont d'ailleurs tous construits de cette manière : la figure, toujours centrale ou presque, est peinte dans un décor d'aplats, tandis qu'elle est toujours « traité[e] avec une richesse d'autant plus dense des couleurs et des formes »⁶³. Bacon dit de sa peinture qu'il ne s'agit « pas d'illustrations de la réalité mais [de] créer des images qui sont concentration de réalité et sténographie de réalité »⁶⁴. En ça, la posture de Dumas rejoint un peu la sienne : cette idée que la confusion de la peinture puisse traduire la confusion de la vie, à travers le mélange des couleurs et le travail de la matière. Cependant nous reviendrons sur le travail de Bacon plus tard, et sur cette part importante que les émotions et les sensations prennent dans son travail.

L'anonymat, dans le cas de Coplans mais aussi de manière plus générale, peut également être amené par l'absence de contexte : le cadre comme ce qui « délimite géométriquement une clôture, circonscrit un thème, [...] isole de l'environnement »⁶⁵. Nous l'évoquions déjà plus tôt, l'absence de marqueur social, qu'il s'agisse de vêtement, de bijou, de tatouage, de maquillage, limite l'identification de l'individu. C'est à la fois la proximité intimiste et cet anonymat social que je recherche dans la représentation que je fais de moi-même en peinture – le partage d'une possession profondément personnelle, mais foncièrement universelle, le corps, mon corps, qui pourrait être celui de n'importe qui d'autre. Entre partage d'intimité et désir d'objectivité se trouve donc ce corps, nu, peint ou photographié.

Peut-être que le mot que je recherche, à travers cette notion d'anonymat, est celui d'*humanité*. Par cette idée que le corps n'est pas important pour la personne qu'il incarne mais d'autant plus comme témoignage d'une existence indéniable, ce corps devient universel. Le corps comme l'ultime connexion entre les hommes en tant qu'espèce, point commun entre tous. Un peintre auquel nous ne manquerons pas de nous intéresser également par la suite, que Bacon a peint et qui a peint Bacon, Lucian Freud (1922-2011), est un artiste qui « tente d'approcher au plus près de l'essence de l'humain »⁶⁶, nous dit Valérie Bougault dans un article dédié à Freud pour le 681^e numéro de la revue *Connaissance des Arts*. Il se trouve précisément que Freud, dans cette quête supposée de l'humain, s'est spécialisé dans la peinture du nu. Une

⁶³ Milan Kundera, *Bacon, Portraits et autoportraits*, op. cit., p. 14.

⁶⁴ Francis Bacon, cité dans Philippe Sollers, *Les passions de Francis Bacon*, Vérone, Gallimard, 1996, p. 75.

⁶⁵ Patricia Signorile, *Le cadre de la peinture*, op. cit., p. 7.

⁶⁶ Valérie Bougault, « Lucian Freud, la vérité nue », dans *Connaissance des Arts*, Paris, avril 2010, n°681, p. 57.

« nudité sans pudeur »⁶⁷ qui passe par un traitement épais, cireux de la matière, et qui malgré toute son exposition conserve le « mystère du vivant »⁶⁸. « Je ne connaîtrai jamais ces personnes »⁶⁹ dit Freud lui-même – et pourtant les portraits des corps qu’il peint dégagent une présence, une existence ferme, solide, mate, qu’il est impossible de nier ou d’ignorer. Ils sont bien *là*, et il n’y a rien que nous ne puissions faire à ce sujet. C’est cette présence incontestable, avant toute interprétation ou traduction, qui m’intéresse dans la représentation des corps. Cependant, cette interprétation, qui est inévitable en arts, joue aussi un rôle majeur dans la compréhension de l’image, et n’est certainement pas à sous-estimer.

Le paradoxe d’un travail d’autoportrait – de portrait aussi sans doute – est que l’image donnée du corps est toujours forcément perçue différemment que ce qu’aura prévu l’artiste. Dans le cas d’un autoportrait surtout, la relation au corps ne peut que différer ; après tout la relation avec son propre corps est souvent complexe, tout en étant *évidente* dans le sens où chacun est plus familier avec son propre corps qu’avec aucun autre. C’est peut-être plutôt d’ailleurs cette *évidence* que se fait entrapercevoir dans le travail de Coplans, plutôt qu’une objectivité qui peut difficilement avoir lieu. Jouer sur l’universalité du corps, point commun entre tous, pour rappeler un lien qui existe déjà de lui-même : la réalité de notre physicalité et, même, de notre nudité. « Dans l’expérience que nous pouvons en faire, la nudité est toujours dénuement ou mise à nu, jamais forme ou possession stable. En tout cas, difficile à saisir et impossible à retenir »⁷⁰, nous dit Giorgio Agamben dans son livre consacré à la question. Photographier, peindre du nu pourrait aujourd’hui être une tentative de *saisir*, de *retenir* un aspect de soi ; redéfinir son rapport au corps en des termes plus satisfaisants que ce qu’ils peuvent être par ailleurs. Au travers de cette étude, et partiellement appuyée sur mon travail plastique, c’est à cette relation au corps que je souhaite porter une attention toute particulière, dans les arts mais aussi en dehors, à l’endroit où le corps naît – que ce soit dans le monde, ou dans le regard de ceux qui y vivent.

⁶⁷ Valérie Bougault, « Lucian Freud, la vérité nue », dans *Connaissance des Arts*, op. cit., p. 58.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ Giorgio Agamben, *Nudités*, Paris, Payot & Rivages, 2009, p. 110-111.

II – LE CORPS

AVOIR UN CORPS

Avant de vouloir approfondir ce que cela veut dire de montrer ou de voir un corps, au sein d'un domaine artistique comme dans la vie quotidienne, il m'est apparu nécessaire que l'on commence par explorer ce que l'on entend par *corps*, et ce que signifie pour nous d'en posséder, ou d'en être un.

Corps et conscience

A la fois *soi* et *à soi*, le corps a été le sujet et l'objet d'innombrables études, recherches et théories – en médecine bien sûr, mais je pense ici plutôt à ce qu'il représente en tant que tel, extérieurement, pour nous qui le possédons. Après tout nous ne sommes que rarement pleinement conscients de sa présence, et jamais capables de l'appréhender dans son tout. Nous pouvons voir des bras et des jambes, un ventre, un torse, parfois dans le miroir tout un visage ou le bout d'un dos en se contorsionnant. La plupart du temps, nous ignorons sa présence, ou même son existence au profit d'autres choses ; « il se laisse traverser sans résistance par toutes mes intentions »⁷¹, dit Michel Foucault dans une émission de France Culture de 1966. Nos intentions, donc, prévalent sur les actions que nous effectuons pour les satisfaire, les résultats prévalent sur les moyens physiques mis en œuvre. Notre corps mis en action n'est qu'un détail de la banalité, survolé par notre conscience, trop vu, mis de côté, sans poids ni forme, invisible – comme tout autre détail de la vie quotidienne. J'entends le terme *banalité* de la même manière que l'entend le professeur Pierre-Henry Frangne dans sa conférence de 2004, *Le fragment et le quotidien dans l'art* : « La banalité, c'est l'évidence [de] notre “monde environnant” »⁷². Notre « monde environnant » étant constitué de choses et de gestes auxquels nous nous sommes accoutumés et ne prêtons plus attention. Cette banalité, dit Frangne, est « le premier effort d'une lutte [...] contre les résistances [...] de la quotidienneté »⁷³, comprenons une tentative inconsciente de notre part de vouloir simplifier l'instant présent en éludant les détails récurrents de notre quotidien. Notre corps, irrémédiablement présent, immobile ou mouvant, en fait partie.

⁷¹ Michel Foucault, *L'utopie du corps*, émission diffusée sur France Inter, 1966.

⁷² Pierre-Henry Frangne, *Le fragment et le quotidien dans l'art*, 4 février 2004, [en ligne], consulté le 30 novembre 2017. URL : <<http://cedricbernadotte.com/reader/pierre-henry-frangne-le-fragment-et-le-quotidien-dans-lart/>>

⁷³ *Ibid.*

La première des choses qui nous ramène à chaque fois inmanquablement et avec brio à notre matérialité, c'est la douleur. Le changement d'état de ce corps oublié nous le rappelle ; une foulure, une coupure, une irritation, la faim, la gelure, autant d'éléments perturbateurs qui nous rattachent inévitablement à notre corporalité et nous y enchaînent, comme si nous ne pouvions plus penser à autre chose, comme si nous ne pouvions plus être autre chose que *corps* – « je deviens chose »⁷⁴. Mais lorsque tout va bien, lorsque notre corps est en santé, il s'efface. Il redevient cet élément mis de côté, invisible et impondérable, que nous ne voyons que fragmenté et que nous semblons pouvoir oublier si facilement, emporté par la banalité. Rien d'étonnant à ce que les jeunes enfants n'aient pas la conscience d'être un tout⁷⁵. Ainsi, avant six mois, l'enfant n'a pas de corps. Il n'a pas conscience d'être dans un corps, ou que ses yeux, ses doigts, ses pieds font partie du même ensemble indissociable – il est « dispersé »⁷⁶. C'est seulement autour de six mois, donc, que l'enfant commence à prendre conscience de son unité. Cet intérêt soudain de l'enfant pour son corps se manifeste au travers de son reflet, qu'il reconnaît et devant lequel il s'agite en gestes. Alors même qu'il ne sait encore ni parler ni marcher, il est fasciné par son image dans le miroir. Au travers de ce procédé, l'enfant va reconnaître puis assumer son image comme étant sienne, et donc s'identifier comme *un*, ou plutôt comme « *Je* »⁷⁷. C'est ce que Lacan a nommé le « stade du miroir »⁷⁸. Il est donc et tout d'abord *je*, sans notion de perception par autrui (objectivation) ni de contexte social (subjectivation)⁷⁹ – notions sur lesquelles nous reviendrons. L'enfant devient sa propre personne, son propre corps et son propre espace, avant tout autre chose. Il se définit comme un tout séparé de son environnement et étant donc en relation avec lui – ou, comme le dit Lacan en reprenant les termes allemands du milieu de la psychanalyse, il différencie à présent l'*Innenwelt* (l'intérieur) de l'*Umwelt* (l'extérieur)⁸⁰.

S'il s'agit d'une étape de notre développement en tant qu'humains, et même si elle intervient relativement tôt dans l'enfance, cela signifie bien qu'avoir un corps – ou plutôt ici être un corps – n'est pas quelque chose d'évident, même s'il apparaît si primordial. Mais les jeunes enfants ne sont pas les seuls à ne pas penser l'évidence du corps, à ne pas avoir la possibilité de le désigner : les Grecs anciens non plus n'avaient pas de mot pour « corps », et

⁷⁴ Michel Foucault, *L'utopie du corps*, op. cit.

⁷⁵ Jacques Lacan aborde cette question en même temps que son explication du *stade du miroir* dans *Ecrits I*, Paris, Seuil, 1966.

⁷⁶ Michel Foucault, *L'utopie du corps*, op. cit.

⁷⁷ Jacques Lacan, *Ecrits I*, Paris, Seuil, 1966, p. 90.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 93.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 90-91.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 93.

Foucault pour l'affirmer cite les écrits d'Homère. Le mot qui s'en rapprochait le plus était celui qui désignait le cadavre, corps sans vie, corps redevenu objet. Et c'est ce corps redevenu objet qui met alors en évidence le fait qu'il possède une forme, un contour, une épaisseur, un poids, qu'il « occupe un lieu »⁸¹. Mais ce lieu qu'occupe notre corps, nous l'occupons nous aussi, puisque nous sommes matériellement indissociables. « Mon corps, c'est ce lieu sans recours auquel je suis condamné »⁸². Pourtant Foucault, tout en étant bien l'auteur de ces mots, ne s'arrête pas là dans son questionnement du *lieu* occupé par le corps. Parce qu'il rappelle bien, de la même façon qu'en parle Sartre d'ailleurs, nous le verrons, que c'est par rapport au corps justement que l'espace se dessine et se déploie, il est comme l'appelle Foucault le « point zéro du monde »⁸³. Tout autour de soi est relatif à notre point de vue, dans tous les sens de l'expression. Qu'il s'agisse de nos opinions ou, plus matériellement, de notre présence physique en un certain point, les *objets* qui nous entourent auront telles ou telles propriétés qui seront propres à nous-mêmes plutôt qu'à eux ; à notre façon de les percevoir, dans la critique ou dans l'espace, plutôt qu'à leur nature. Cette position que nous avons par rapport au monde, c'est l'origine de notre regard. Mais nous y reviendrons un peu plus tard, car notre corps n'est pas seulement l'origine conceptuel d'un regard, c'est aussi et surtout un organisme vivant fait de chair et d'os, qu'il est aussi possible de voir et de toucher, et qui évolue aujourd'hui comme depuis toujours dans un contexte social, historique et culturel, toujours plus contemporain.

Le corps nu

Il y a deux manières, à mon sens, d'aborder cette question de la nudité : le corps nu comme corps en situation de manque, ou le corps nu comme dans sa situation originelle. L'un et l'autre de ces points de vue sont, pour Giorgio Agamben d'un côté et Flaminio Gualdoni de l'autre, originaires des récits bibliques – dans notre civilisation occidentale et profondément ancrée dans la religion catholique du moins. Pourtant de même source, la compréhension tirée de ces textes pourrait en effet répondre à la question concernant la façon qu'a l'Occident de voir et d'appréhender sa propre nudité.

« A l'origine le corps n'est pas nu, il est »⁸⁴, écrit Gualdoni dès les premières lignes de son *Histoire générale du Nu*. Il rappelle ainsi que la nudité, dans l'histoire religieuse du moins,

⁸¹ Michel Foucault, *L'utopie du corps*, op. cit.

⁸² *Ibid.*

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ Flaminio Gualdoni, *Histoire générale du Nu*, Paris, Skira, 2012, p. 9.

n'a pas toujours été le signe d'un manque – manque de vêtement notamment – mais bien l'état originel du corps. Adam et Eve, au jardin d'Eden, sont nus. Mais l'enfant, aussi, lorsqu'il naît, naît nu. Dans un certain nombre de cultures qui nous sont contemporaines, d'ailleurs, les jeunes enfants marchent, courent, déambulent nus au milieu d'adultes et d'autres enfants. Nul besoin d'ailleurs d'aller chercher ces cultures à l'autre bout du monde, en Europe et en France nous sommes l'une d'entre elles : l'été, nombreux sont les jeunes enfants qui jouent nus dans les jardins, dans les piscines ou à la plage. C'est à partir d'un certain âge que nudité et sexualité semblent commencer à se valoir ; ce sont les adultes qui ne sont jamais nus en public. Giorgio Agamben, partant des textes bibliques toujours, l'explique par la révélation qui subvient entre enfance et âge adulte du péché originel : l'expulsion d'Adam et Eve du jardin et, par la même occasion, l'apparition de la honte liée à la nudité. Il le formule en ces termes : « les enfants, dans la mesure où ils ne voient pas leur nudité, demeurent dans une espèce de limbe, ils ignorent tout de la honte qui sanctionne, selon Augustin, l'apparition de la *libido* »⁸⁵. Le fait qu'il associe l'apparition de la *libido* à une certaine « révélation » de la nudité chez l'enfant traduit d'un élément essentiel de notre société contemporaine, et hérité des sociétés qui l'ont précédée, à savoir le lien apparemment inflexible existant entre nudité et sexualité. Ce sont bien leurs sexes que Adam et Eve couvrent en premier, et c'est bien la culotte que l'on commence par imposer aux enfants plus grands quand on laisse leurs cadets jouer nus au soleil. Chez l'adulte dans notre société occidentale contemporaine, enfin, le corps nu – partiellement ou non – renvoie directement à la sensualité, à l'érotisme, au désir et à la pornographie.

En art, le corps nu possède un extraordinaire potentiel. C'est l'ultime possession, à la fois une frontière et un barrage, pour le monde comme pour soi. C'est aussi ce qui relie les hommes entre eux : tout humain existe dans un corps. De cette façon, la présentation d'un travail sur la figure humaine est susceptible de susciter un intérêt particulier, en ce que le public peut s'identifier au sujet – ses émotions, son attitude, même sa douleur. Par un travail artistique centré sur le corps, la question est posée de ce que signifie *être humain*. A travers nos corps, nous exprimons des émotions vives et profondes, propres à chacun et potentiellement expérimentées par tous. L'appréhension d'un travail mettant en scène le corps humain dépend donc d'abord des expériences personnelles que les regardeurs ont de leur propre corps. Ce qui se ressent sont d'abord les ressemblances et les dissemblances, qui suscitent une prise de conscience de son corps. « Chaque regardeur reçoit l'œuvre à partir de sa propre subjectivité idiosyncratique », nous dit Dominique Baqué dans sa *Photographie plasticienne*, « [il] la rejette

⁸⁵ Giorgio Agamben, *Nudités*, Paris, Payot & Rivages, 2009, p. 122.

ou l'assimile, la fait sienne, se l'incorpore »⁸⁶. Il s'agit ici d'attirance, de répulsion ou d'indifférence, dépendant à la fois de la vraisemblance du modèle et du genre qu'il présente. Nous pouvons formuler une critique, prendre position, mais surtout il reste toujours une part d'authentification. C'est notre capacité naturelle à l'empathie.

Cependant, il n'y a que dans l'histoire de l'art que « le Nu » est un format noble, et voilà où se trouve à mon sens la première contradiction de notre temps en ce qui concerne le corps nu.

Avant de poursuivre, je tiens à situer avec précision où se trouve de mon point de vue la frontière entre ces deux nudités. J'appellerai la « nudité ordinaire » toute nudité ne relevant ni de l'histoire de l'art ni de la publicité moderne et contemporaine. Pour nous, adultes, la nudité quelle qu'elle soit est connotée de sexualité et d'érotisme. Là où se situe cette contradiction que j'évoquais justement, est dans le fait que dans le domaine artistique comme dans la publicité contemporaine, cette nudité liée à la sexualité et l'érotisme est largement acceptée – des nus de l'époque Classique aux affiches au format A1 de la marque Etam ou Solendro dans les rues de nos grandes villes. De son côté, la nudité ordinaire ne semble bénéficier d'aucun passe-droit ; en témoignent les lynchages sur les réseaux sociaux après des fuites de photographies de nus.

Le Nu, en tant que corps sexué, est un fondamental de l'histoire de l'art. Les premières *Venus* étaient symbole de fertilité, les dieux grecs étaient des nus de perfection et de pouvoir ; le corps nu a longtemps été une réalisation de l'être dans l'expression de son essence, de sa présence. Incontournable, le nu féminin des années classiques était pourtant lui déjà devenu un sujet à caractère sexuel à destination d'un public d'hommes. Est-il possible, au stade où nous en sommes, en ce point de l'histoire et de l'histoire de l'art, à la fois de fournir un travail artistique lié au corps nu et d'échapper aux connotations de sexualité et d'érotisme qui y sont liées ? Il est sans doute difficile de se l'imaginer, particulièrement dans la représentation de corps féminins. C'est une question que je me suis moi-même posée lors de la réalisation de mes travaux passés ; étant une femme et réalisant des autoportraits nus, même sans vouloir faire appel à l'érotisme ou à la sexualité, est-ce vraiment possible de l'éviter ? Pourtant la nudité précède l'idée même de l'érotisme, et si elle le précède c'est bien qu'elle peut exister sans lui. Pour parer à cela, je tente en amont de mon travail d'appuyer le plus possible sur d'autres impressions à donner qui me paraissent plus importantes et que je désire partager : la force, la persévérance, la clémence. Je choisis mes postures stables, frontales. Cependant, je ne souhaite pas repousser ma féminité, ni la cacher, ni la dénaturer, et c'est là la complication dans le

⁸⁶ Dominique Baqué, *Photographie plasticienne, l'Extrême contemporain*, Paris, Regard, 2004, p. 262.

contexte social qui est le nôtre, dans lequel la place de la femme semble toujours être *par rapport* à celle de l'homme, et jamais son propre choix.

Vanessa Beecroft semble trouver une parade différente, du moins partielle, au sein de son travail. Née à Gênes en Italie en 1969, elle est une peintre, une photographe, et surtout une performeuse connue pour ses expositions de femmes nues ou à demi-nues. C'est justement lorsqu'elle expose ces dizaines de mannequins nues seulement chaussées de talons blancs, debout et immobiles, comme des sculptures offertes au regard des spectateurs dans sa performance *vb46*, de 2001⁸⁷, qu'elle propose un début de solution à ce problème de rapport apparemment obligatoire à l'érotisme dans la nudité. Dans cette œuvre, bien que ce soient les mannequins qui se trouvent être nues et offertes à la vue de tous, c'est bien le spectateur qui est en position de faiblesse : face à ces femmes nues, immobiles et droites, c'est lui qui ressent la gêne de la nudité, et non l'inverse. Ce renversement est justement dû, sans aucun doute, à l'attitude de ces femmes qui font face, qui *confrontent* la question de la nudité et ce qu'elle est supposée soulever – la sexualité, le désir, l'érotisme. Ces notions liées à leurs corps par la nudité ne disparaissent pas dans l'œuvre, au contraire, mais cette confrontation presque absurde tend à les rendre caduques. « Il n'y a rien d'autre que cela »⁸⁸, dit Agamben en parlant de la nudité même, avant de poursuivre : « Cette simple demeure de l'apparence dans l'absence de secret est son tremblement spécial – la nudité qui, comme une voix blanche, ne signifie rien et nous transperce précisément pour cette raison »⁸⁹. Pourtant, dépouiller la nudité de ses attributs sociaux pour la considérer de nouveau comme l'état originel du corps demande un effort, c'est, pour reprendre les mots d'Agamben, « une tâche qui exige une lucidité peu commune »⁹⁰. A partir du moment où nous quittons l'enfance, et donc sommes immergés dans la culture adulte post-pubertaire, nous ne pouvons plus que difficilement échapper à la sexualité. Une façon de s'adresser à quelqu'un, d'attendre à l'arrêt de bus, de s'asseoir dans le métro, de boire à la bouteille, de manger même. Paraître *disponible*, ou tout faire pour ne surtout *pas* le paraître. La sexualité recouvre tout, et surtout nos corps, par lesquels tout autre chose circule : notre filtre vers l'extérieur, et vers les autres.

⁸⁷ Nous évoquons ici *vb46* mais nous pourrions citer la totalité de la série de performances « vb » que Beecroft constitue depuis 1993, avec un tournant particulier en 1997 avec son *vb26* qui semble être le premier à traiter la nudité de façon plus crue et plus formelle.

⁸⁸ Giorgio Agamben, *Nudités*, *op. cit.*, p. 145.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 146.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 110.

Le regard

Les autres, c'est d'abord par le regard que nous les percevons, et qu'ils nous perçoivent. La psychanalyse a fait du regard un thème de choix, si ce n'est un élément primordial de la discipline. Le regard est aussi une notion importante dans le domaine des arts, puisqu'il entraîne les notions de perspective et de subjectivité – ainsi peuvent intervenir les multiples théories survenues et survenant autour des représentations de fenêtres ouvertes ou fermées tout au long de l'histoire de l'art, l'ambigüité embarrassante des *Pantoufles* de Samuel van Hoogstraten, ou bien encore ces discussions et débats sur de célèbres tableaux défiant le *regard* du spectateur comme le fait l'*Olympia* de Manet (cf annexe). Moi-même, toujours dans cette volonté d'échapper à l'érotisme tout en préservant ma féminité dans les autoportraits que je produis, j'ai voulu au sein de mon travail plastique réfléchir aux regards que j'allais provoquer et à la nature que je voulais qu'ils prennent. Il est bien impossible, bien sûr, de dicter avec précision le regard du spectateur sur un travail plastique, mais cela ne m'a pas empêchée d'essayer de le guider, tandis que je tentais moi-même de me familiariser avec sa nature. Lacan propose ainsi cette définition :

Dans notre rapport aux choses, tel qu'il est constitué par la voie de la vision [...], quelque chose glisse, passe, se transmet, d'étage en étage, pour y être tout à quelque degré éludé – c'est ça qui s'appelle le regard.⁹¹

Il différencie par cette voie le *voir* et le *regarder*. De cette manière, le regard est présenté plus comme une opération d'effacement que d'ouverture, et s'apparente au processus d'une concentration, ou plutôt d'une focalisation – éluder une partie de la chose pour en mieux percevoir une autre. Le regard est donc une action délibéré de la conscience, et n'est par conséquent jamais passif. Là où l'on peut voir sans regarder il n'y a pas d'effort, mais même dans le fait de regarder sans voir se trouve une intention particulière.

Le regard, c'est aussi ce qui donne au corps sa matérialité. C'est parce qu'on le regarde que le corps existe, celui qui l'habite, nous le disions plus tôt, a tendance à oublier ce corps fragmenté et partiellement invisible duquel il ne se sépare jamais. C'est *autrui* qui perçoit notre corps comme il est alors que nous ne pouvons y accéder, c'est lui qui « le voit comme je ne le verrai jamais »⁹². Cette relation entre *autrui* et notre corps prend alors pour Sartre la forme d'une

⁹¹ Jacques Lacan, *Le séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, p. 70.

⁹² Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant : Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1943, p. 404.

« possession »⁹³. Puisqu'il est celui qui nous renvoie à notre forme physique, celle-là-même que nous ne pouvons appréhender comme il le fait, autrui deviendrait alors le créateur de cette forme, et donc son possesseur – « Je suis possédé par autrui »⁹⁴. Tout du moins dit-il, c'est de cette façon que nous le ressentons dans la rencontre. La question qui se pose ensuite est celle de sa revendication, de sa récupération – qui semble alors impossible, si notre corps ne peut exister sans être fondé par autrui. Rien n'empêche, cependant, d'en faire l'essai ou, comme le dit Sartre, d'en faire le « projet »⁹⁵.

Parallèlement et de la même manière, c'est par le regard que nous percevons *l'autre*. Notre environnement est constitué de choses, d'objets, que nous reconnaissons comme faisant partie de notre espace, et en cela autrui n'est pas différent. Il est un seul point qui lui confère cependant un statut particulier : cette capacité qu'il a d'avoir lui aussi une certaine relation avec notre environnement, qui n'est pas la nôtre, et que nous n'avons aucun moyen de savoir. L'espace qui nous entoure l'entoure lui aussi et ce faisant il le modifie pour nous en se l'appropriant de cette manière qui nous est inconnue, l'autre comme le dit Lacan « change toutes les perspectives, les lignes de force, de mon monde, qu'il ordonne, du point de néant où je suis, dans une sorte de réticulation rayonnée des organismes »⁹⁶. Nous nous apercevons alors que le « point zéro » de notre monde, dont nous parlions plus tôt, se trouve dans le champ de rayonnement du « point zéro » de quelqu'un d'autre, et donc *est* ailleurs de là où nous pensions être, dans une autre dimension : celle du monde construit par la vision de l'autre. La différence profonde que soulève cet état de fait est que, contrairement aux autres objets qui nous entourent, autrui est susceptible de nous regarder ou plutôt, nous sommes susceptibles d'être regardés par lui. Il fait partie des *choses* pour nous, et nous faisons partie des *choses* pour lui. Et c'est également parce que nous reconnaissons la possibilité de devenir pour lui « être-objet »⁹⁷ que nous pouvons prendre conscience de son « être-sujet »⁹⁸ ; se rendre compte ou se rappeler qu'autrui partage le même statut que nous d'*individu*, dans la reconnaissance du fait d'être regardé. C'est sans doute d'ailleurs ce phénomène de reconnaissance qui génère cette courte surprise partagée lorsque deux personnes s'échangent accidentellement un regard. Ce pied d'égalité lorsqu'il s'agit de regarder et d'être regardé est, pour Sartre toujours, l'accomplissement de ce qu'il appelle être « le sens originel de l'être-pour-autrui »⁹⁹, à savoir

⁹³ Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant : Essai d'ontologie phénoménologique*, op. cit., p. 404.

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ Jacques Lacan, *Le séminaire, livre XI...*, op. cit., p. 79.

⁹⁷ Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant : Essai d'ontologie phénoménologique*, op. cit., p. 296.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ *Ibid.*, p. 404.

une relation conflictuelle par essence. Ce conflit, c'est à la fois posséder autrui pendant qu'il nous possède, et vouloir se libérer de lui tandis qu'il veut se libérer de nous. Ce principe de la relation à l'autre comme étant substantiellement conflictuelle rejoint d'ailleurs la théorie lacanienne concernant les conséquences de l'aboutissement du *stade du miroir*, qui nous détache irréparablement de tout autre – amenant ainsi jalousie, désir, nécessité d'échange et de social.

Mais alors, qu'est-ce que cette relation avec l'autre implique de si primordial dans notre rapport au corps ? Le fait est qu'en devenant objet du regard de l'autre, nous y réagissons. La première étape, nous l'avons dit, est celle de la réalisation de notre matérialité, mais notre réaction au regard ne s'arrête pas là. Sur cette question d'ailleurs, Sartre et Lacan diffèrent de points de vue. Là où Sartre assure que le regard de l'autre s'efface lorsque l'on s'en rend compte – qu'il se fonde, passé la surprise, dans notre champ de perception, comme un *détail* supplémentaire – Lacan défend qu'il persiste. Dans cette thèse, que je me permettrai de préférer momentanément à celle de Sartre, le regard persiste parce qu'il n'est pas en réalité le véritable regard de l'autre, mais « un regard par moi imaginé au champ de l'Autre »¹⁰⁰. Si nous partons de la condition que ce regard est imaginé – pas au sens où il n'est pas réel, mais en celui qu'il nous faut nous mettre à la place d'autrui pour penser voir ce qu'il voit – alors s'ouvre un nouveau champ de possibles. Lacan, parlant de Sartre, cite la honte comme le premier sentiment influé par le regard surpris sur soi. Le rappel soudain à sa corporalité ramènerait la conscience de soi, temporairement oubliée, et flancherait pour un temps l'assurance du regardé. Ce sentiment d'être soudainement réduit à son corps et de savoir cette apparence momentanément oubliée jugée, même brièvement, nous met mal à l'aise justement parce qu'autrui perçoit notre corps d'une façon que nous ne pouvons pas savoir ; de la même façon que nous ne pouvons pas avoir nous-mêmes de jugement sur ce corps qu'il voit et que nous ne voyons pas, nous ne pouvons imaginer le jugement de cet autre. C'est cette incertitude concernant ce jugement, décidé mais pas prononcé, qui entraîne de supposer le pire de l'image que nous renvoyons et qui provoque en nous ce sentiment de honte. Cependant, même si cette honte est le sentiment le plus mis en avant dans ces circonstances par Sartre – et donc par Lacan le citant – je pense pouvoir me permettre relever le fait que, sachant que le regard de l'Autre reste une énigme, rien ne permet d'assurer que ce regard porte tel ou tel jugement. Si l'on devait d'ailleurs le provoquer, comme je compte bien le faire plastiquement, il persisterait à rester un mystère –

¹⁰⁰ Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre XI, op. cit.*, p. 79.

même en le dirigeant, et même en l'influençant – dans la mesure où, nous le disions, ce regard que nous surprenons n'est qu'imaginé par nous, et donc possiblement tout autre. C'est peut-être alors le chemin à prendre pour *reprendre* notre corps à l'Autre : plutôt que de subir la matérialité qu'il nous renvoie, tenter de lui donner à voir la seulement ce que l'on souhaite.

MISE EN SCENE ET INDIVIDUALITE

Le principe de *mise en scène*, tel que formulé par Erving Goffman, est un élément important de mon travail plastique, comme il peut l'être dans beaucoup de portraits. Savoir représenter – ou dans mon cas *se représenter* – dans un but particulier, pour encourager chez le regardeur certaines réactions ou en diminuer d'autres. Nous parlions du travail de Vanessa Beecroft plus tôt, dans ces performances la mise en scène est évidente, visible – des femmes, mises à nues, placées dans l'espace. Mais il existe aussi de la mise en scène dans le travail de Marlène Dumas, par exemple, que nous évoquions en première partie, avec la façon dont elle choisit de peindre ses visages et ses corps. A partir du moment où il y a un *choix* d'effectué, alors il y a mise en scène. Cependant ce n'est pas seulement un principe artistique, c'est aussi un principe social et c'est d'ailleurs du social que nous le tenons.

Un environnement social implique un certain nombre de règles destinées à le faire fonctionner. De la même façon que les lois régissent le fonctionnement légal d'un pays, ces règles sociales – le plus souvent tacites – régissent les interactions entre les utilisateurs d'un même espace. C'est justement parce que nous partageons un espace et que nous circulons les uns avec les autres que des liens doivent être faits, de nous à notre environnement, de notre environnement à nous, et surtout entre chacun d'entre nous. Mais commençons par nous pencher sur ce que nous entendons par « chacun », la personne, l'individu.

Individu

Si l'on s'accorde à la pensée de Gilbert Simondon il faudrait parler d'*in-dividu* : « une unité singulière à travers laquelle s'opère “une communication informative et interactive entre ce qui est *plus grand* que l'individu et ce qui est *plus petit* que lui”. »¹⁰¹ Comprenons ici un être indivisé, médiateur entre son extérieur et son intérieur. L'Homme est individu dans le temps –

¹⁰¹ Jean-François Marquet, *Gilbert Simondon : Une pensée de l'individuation et de la technique*, Albin Michel, Paris, 1994, p. 91.

entre son passé, *plus petit*, déjà vécu, et son futur, *plus grand*, toujours à venir – et dans l’espace – entre la nature, *plus grande*, qui l’enveloppe, et la culture, *plus petite*, en lui. Cependant, cet individu n’est pas isolable de ce qui est *plus grand* et *plus petit* que lui, il ne peut pas être pris *seul* en considération : il ne peut ni être séparé de son histoire, ni de son futur, ni de sa culture, ni de la nature dont il provient. Tous ces critères forment ce qu’est l’individu, s’ils ne le définissent pas, au moins ils l’influencent et le guident. Une histoire personnelle, l’histoire d’un peuple, la culture d’une famille ou d’un pays, tout cela influe sur les choix que l’individu fera tout au long de sa vie, et sur les pensées qui le traverseront. En d’autres termes, l’individu est indéracinable de son contexte socio-culturel, toujours en médiation entre son environnement et son intériorité, entre son histoire et ses possibilités de futur. C’est cet échange perpétuel qui le maintient en équilibre, entre Nature et Culture, alors même qu’il est pris dans un mouvement constant. Cette dualité, ce « nœud »¹⁰² entre deux réalités, ce *conflit* dont parlait déjà Lacan à la découverte de l’Autre, est ce que l’on retrouve lorsque l’on parle du caractère des hommes à se redéfinir à chaque instant – entre doutes et questionnements.

D’après Simondon toujours, « La seule et définitive métastabilité [...] est celle du collectif »¹⁰³. Là où l’Homme, l’individu, est en constant mouvement, toujours en échange, en réinvention, la collectivité tisse le lien, « sans vieillir »¹⁰⁴, entre les individualités qui traversent le temps, qui naissent, grandissent et disparaissent, tandis que la collectivité subsiste. La question que nous nous posons, de notre côté, est celle du fonctionnement – ou des fonctionnements – possible de ces fameuses collectivités, ces espaces de vie sociale où se mêlent, justement, nombres d’individus distincts, de personnes autonomes, possédant leurs propres contextes socio-culturels et leurs propres desseins. Le mot *personne*, d’ailleurs, provient du latin *personare*, voulant dire « parler au travers »¹⁰⁵, nous apprend Sébastien Laurent dans sa contribution au catalogue d’exposition *My body is a cage*. Provenant du théâtre, ce terme servait à désigner « le masque en forme de porte-voix »¹⁰⁶ que portaient les acteurs qui montaient sur scène. Peu à peu, le mot *personne* a fini par désigner l’acteur lui-même plutôt que le personnage incarné par le masque. C’est étonnant de faire ce constat, surtout lorsque l’on commence à s’intéresser comme nous le faisons aux théories de mise en scène – comme au théâtre – prenant en considération l’interaction des individus les uns avec les autres, dans un même espace. Le masque lui-même est aussi un élément qui persiste au sein même de cette

¹⁰² Jean-François Marquet, *Gilbert Simondon : Une pensée de l’individuation et de la technique*, op. cit., p. 92.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 91.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 97.

¹⁰⁵ *My Body Is A Cage : collection du [mac]musée contemporain de Marseille*, Marseille, MAC’s, 2016, p. 16.

¹⁰⁶ *Ibid.*

théorie : pour désigner cet outil qui permet à l'acteur de mieux se mettre en scène, Erving Goffman utilise le terme de « façade personnelle »¹⁰⁷.

Mise en scène

La façon de se présenter aux autres n'est jamais innocente, dans le sens où elle n'est jamais pleinement *sincère*. Il ne s'agit pas, bien sûr, d'un mensonge perpétuel que nous performons, car la *performance* ne se trouve pas là : elle naît, plutôt, dans l'expression que nous faisons de nous-mêmes. Si ce que nous sommes, ce que nous pensons est intérieur, il faut pouvoir le formuler pour le communiquer. Cette communication – cet échange, donc, entre individus – demande une traduction de l'intérieur vers l'extérieur. « Sauf à se défigurer »¹⁰⁸, comme le formule Dominique Baqué, toujours dans *Photographie plasticienne*, comment cette traduction pourrait-elle avoir lieu ? Et c'est justement là la réponse, se *défigurer*, s'adapter ; à sa situation, à son interlocuteur. Selon le milieu, le moment, le public, la manière qu'a chacun de se montrer est susceptible de se modifier. Ces éléments mobiles que sont les mimiques, les attitudes, ou encore le langage sont ce qui constitue cette fameuse *façade personnelle*, accompagnant le sujet à tout instant.

Parmi les différentes perspectives adoptées de présentation de soi, on trouve par exemple la *dramatisation*, pour laquelle Goffman donne l'exemple de l'infirmière qui, en prodiguant les soins à son patient, énonce à chaque instant ce qu'elle est en train de faire, même si ça n'est pas utile, pour que le patient n'ait pas l'impression qu'elle est juste venue tourner en rond dans sa chambre sans raison et l'en accuse. Elle insiste, de cette façon, sur des actions qui n'auraient pas besoin d'être remarquées pour accentuer la *véracité* de son rôle. Goffman parle aussi de l'*idéalisation*, qui consiste à se montrer à la hauteur de standards ou de valeurs de société qui ne seraient pas forcément respectés en d'autres circonstances, ou dont on aurait tendance à s'écarter – il reste ainsi dans le domaine médical en citant les médecins qui viennent dans les chambre des patients pour faire quelque chose qu'une infirmière aurait très bien pu faire à leur place, pour leur assurer qu'ils s'occupent bien de leur cas. De façon générale, cela s'applique à chacun d'entre nous : en se présentant aux autres on soigne, sciemment ou non, l'idée que l'on donne de soi. D'ailleurs, ce phénomène ne s'arrête pas aux interactions seules.

Rappelons-nous de ce que disait Lacan sur le regard, et poursuivons sur cette pensée.

¹⁰⁷ Erving Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne : 1. la présentation de soi*, Paris, Minuit, 1973, p. 30.

¹⁰⁸ Dominique Baqué, *Photographie plasticienne, l'Extrême contemporain*, op. cit., p. 73.

Nous le disions, nous sommes tous potentiellement regardés, et cela a une incidence sur notre façon de nous comporter. Lacan prend l'exemple de l'insecte qui se fond dans son environnement par ce qu'il appelle la « fonction de la tache »¹⁰⁹ – ces insectes qui ressemblent pour leurs prédateurs à des taches sur des troncs d'arbres. Par-là, il soulève le fait qu'il existe une « préexistence au vu d'un donné-à-voir »¹¹⁰, que l'insecte ressemble à une tache même quand rien n'est là pour le voir, que les choses sont faites pour être vues avant même d'être regardées. Il existe donc un regard en puissance universel ; peu importe la nature de notre environnement, dit Lacan, il est « omnivoyeur »¹¹¹. Ce terme, directement emprunté à la perspective platonicienne de l'être absolu et omnivoquant, va dans le même sens que la théorie de Maurice Merleau-Ponty, dont Lacan se sert d'ailleurs pour appuyer ses dires, qui avance que nous prenons part consciemment au « spectacle du monde » : « Ce qui nous fait conscience nous institue du même coup comme *speculum mundi* »¹¹². Cette conscience d'un public constant, si l'on peut dire, nous laisse dans un état de *jeu* perpétuel, sans que cela nous demande d'effort particulier. C'est justement parce que nous modifions notre façon d'être en fonction des situations et des contextes, et que nous le faisons souvent avec naturel, que nous parlerons donc d'avantage d' « authenticité », qui dépend à mon sens du contexte et de l'instant, plutôt que de « sincérité », qui impliquerait une transparence constante qui ne paraît pas réalisable ; si l'on suit le raisonnement de Goffman en effet la sincérité, qui est une absence de mensonge, est très difficilement atteignable, puisque nous paraissions être si malléables devant l'instant proposé. Nous parlerons ici de l'authenticité comme d'une correspondance juste entre la façon qu'a l'acteur de se percevoir lui-même et la façon qu'un autre extérieur a de le percevoir au même moment ; la lecture de la *façade* la plus personnelle de l'individu.

Authenticité

Cette authenticité qui m'intéresse plastiquement et à laquelle j'aspire, on la trouve dans le travail photographique de Rineke Dijkstra. Née en 1959 aux Pays-Bas, Dijkstra est une photographe qui vit et travaille à Amsterdam. Ses photographies m'ont intéressée pour plusieurs raisons bien distinctes, mais nous parlerons d'abord de cette fameuse authenticité qui vient prendre part au jeu de la mise en scène, quotidienne et artistique. Dans une série photographique

¹⁰⁹ Jacques Lacan, *Le séminaire, livre XI, op. cit.*, p. 71.

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² *Ibid.*

de 1994, elle prend pour modèles des femmes qui viennent d'accoucher. Ces photographies, prises sous une lumière blanche et crue, s'opposent à une vision habituellement « idéalisée et aseptisée »¹¹³ de la maternité. Elle montre le corps se remettant tout juste de l'épreuve de l'accouchement – du sang coule encore le long de la jambe de l'une d'entre elles (*Tecla*, cf annexe) – ainsi que l'état d'esprit des nouvelles mamans. Sur ces clichés, les personnes comme leurs corps viennent de subir un effort et un stress incomparables, suivi de la réalisation d'être mère, et voilà qu'elles se tiennent debout devant un objectif, l'expression indéterminée ; un peu sur la défensive, un peu dans l'admiration, ce qui donne cette aspect indéchiffrable à leur regard. Dijkstra, de son côté, met sur pellicule cette expérience universelle et tellement personnelle, indescriptible. C'est ce « présent arrêté »¹¹⁴, comme le définit Thérèse Saint-Gelais dans un article voué à l'artiste, cet instant de vie, quasiment pris sur le vif, à quelques minutes seulement de l'accouchement, qui permet à l'artiste d'être aussi proche de l'authentique – donc proche d'une vision que le sujet, à la place de la photographe, pourrait avoir de lui-même. Cet instant particulier, il faut le soulever, est également un moment charnière. La maternité est un événement majeur, un changement, un bouleversement parfois. Les femmes sur ces photographies sont en évolution, d'un stade de leur vie à un autre, et ce qu'on devine comme incertitude dans leurs présences peut aussi être la traduction d'une identité en transformation, « chancelante »¹¹⁵. Dans ce cas, c'est peut-être alors cet aperçu d'une fragilité de l'identité qui permet d'obtenir une vision si proche de l'authenticité de l'instant photographique de Dijkstra.

On pourra citer une seconde série photographie, de 1992 cette fois-ci (cf annexe), qui, avec d'autres codes, retrouve pourtant un effet similaire d'authenticité. Il s'agit d'adolescents qui posent sur la plage en maillots de bain, mais ils n'ont pas le corps et l'attitude qu'on pourrait attendre d'adolescents – hors de leur zone de confort, dans un corps qui n'est pas encore celui d'adultes, ils ressemblent plus à des enfants. Ils sont en profond contraste avec l'image donnée de cet âge par notre environnement occidental, celle notamment des films et des séries télé, qui proposent des adolescents musclés, sûrs d'eux, souvent interprétés par des acteurs déjà adultes qui faussent la représentation d'individus de cet âge¹¹⁶. Ce que l'on peut ressortir de ce travail, et qui se trouve également dans le premier, c'est la présence d'une certaine vulnérabilité ; face à l'objectif, face au regard du photographe. Une *conscience de son corps* presque encombrante,

¹¹³ *L'art et le corps, op. cit.*, p.234.

¹¹⁴ Thérèse Saint-Gelais, « Rineke Dijkstra : une communauté de solitudes », *Parachute* n°102, 2001, p. 22.

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ Lorsque la série télévisée « Teen Wolf » est diffusée pour la première fois aux Etats-Unis en 2011, les quatre acteurs principaux (Tyler Posey, Dylan O'Brien, Crystal Reed et Holland Roden), qui interprètent des lycéens de première année, ont 20 ans (Posey et O'Brien), 26 ans (Reed) et 25 ans (Roden).

le temps d'un cliché, pour ces mères en faiblesse physique et ces adolescents faisant face en maillot de bain. La différence la plus flagrante est que, si ces mères se contentent de se tenir devant l'objectif, les adolescents eux ont l'air de tenter de donner un certain aspect d'eux-mêmes à la photographie et son appareil. « Le regard qu'il [l'adolescent] tend vers la photographie et vers nous est directif »¹¹⁷, dit de nouveau Thérèse Saint-Gelai. Se sachant photographiés, et ayant l'envie de se montrer à son avantage à un âge où les doutes et la recherche de soi sont au cœur de leur développement en tant que personnes, ils laissent pourtant passer une certaine fragilité. Ainsi, ici aussi, nous sommes témoins d'un décalage ; entre ce que nous voyons et ce que nous devinons qu'ils cherchent à nous montrer. De nouveau, l'identité est mise en question, travaillée, essayée.

Ces instants de vie, qu'il s'agisse de ces jeunes mamans à l'hôpital ou de ces adolescents sur ces plages, ont également en commun que de par ce glissement de l'identité devant l'objectif, ils revêtent un caractère à la fois extrêmement personnel et potentiellement universel. Saint-Gelais dit de la série de photographies d'adolescents que les modèles de Dijkstra présentent une « *curieuse ressemblance* »¹¹⁸. Elle explique cela par un aveu de l'artiste elle-même, qui pense que cette ressemblance est générée par « la vulnérabilité de l'adolescent »¹¹⁹. Ce serait cette vulnérabilité qui leur serait commune et qui agirait sur eux de façon similaire. Si c'est bien le cas, alors nous avons vu juste en parlant d'universalité en puissance de l'expérience, et peut-être qu'il s'agit là d'un complément de réponse à notre question de l'authenticité au sein d'un travail plastique. Non seulement toucher à l'identité même, mais d'une manière que tout regardeur potentiel pourrait voir et reconnaître. Réduisant au possible les effets de mise en scène, ou en en usant de manière à paraître le plus véridique possible, traduire son identité, son for intérieur, d'une façon lisible et reconnaissable.

INTIME, SEXE ET GENRE

Intimité

L'intime, qu'est-ce au juste ? Dans sa préface au compte rendu de la conférence *L'intime, le privé, le public dans l'art contemporain*, Eliane Chiron nous met en garde : « la tentation est grande de projeter dans l'art les sens qu'ont en sociologie, en psychanalyse ou en

¹¹⁷ Thérèse Saint-Gelais, « Rineke Dijkstra : une communauté de solitudes », p. 22.

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ *Ibid.*

droit, les trois sphères de l'intime, du privé et du public »¹²⁰. Il existe en effet une frontière entre le travail d'un artiste et ce qui sera sa « vie privée » ; pourtant l'intime, dans l'esprit commun, fait partie du privé. On le voit dans mon propre travail et c'est d'ailleurs flagrant : mes peintures me représentent nue, et la nudité fait partie des choses de l'intime, pourtant je les expose et leur permets ainsi de tomber dans le domaine du public. Sont-elles moins intimes pour autant ? En art, lorsque l'intime est montré, il est choisi. Dans la même idée de mise en scène, la façon de se présenter reste contrôlée à partir du moment où il y a eu un choix de fait. Mes autoportraits font partie de mon intimité, mais je choisis de les montrer, peints d'une certaine manière, justement pour être vus. Il s'agit d'un aperçu d'intimité, d'un don, et non d'un dépouillement. À mon sens, l'*intimité* elle-même reste préservée. La question reste donc : qu'est-ce que l'intimité, celle qui perdure, celle des sociologues et des psychanalystes ? Et comment la préserver au mieux en art ?

De toutes les définitions qui se bousculent autour de l'intime, la première que je citerai est celle de l'artiste Anne Geoffroy : « L'intime, ce qui est contenu au plus profond d'un être, est comme une mine où je puise, cet abîme d'où remontent des choses plus ou moins consciemment »¹²¹. Profond, intérieur, sans fin, les trois caractéristiques principales de ce que pourrait être l'intime. Pour Delphine Colin, artiste vidéaste, l'intime abrite aussi une contradiction : « tout en appartenant à notre sphère individuelle et personnelle, il semble être ce qui sans cesse se dérobe, à la fois proche et lointain, connu et inconnu »¹²². S'il est si mystérieux, c'est peut-être bien justement à cause de cette intériorité qui lui est propre. Rappelons-nous ce que nous disions déjà des remarques de Dominique Braqué : « Sauf à se défigurer, [...] comment [notre intérieur] se ferait-il image »¹²³ ? C'est ici qu'intervenait le principe de mise en scène, passerelle entre soi et l'extérieur. Si vraiment la défiguration est inévitable, alors l'intime ne peut être représenté pour ce qu'il est. Il peut, cependant, être la source ou, pour reprendre de nouveau les mots d'Anne Geoffroy, « un matériau, une matière avec laquelle je compose, un fond(s) où je puise »¹²⁴. L'intime comme source d'inspiration, source de geste, source de choix, source de toute chose touchant de près à l'individu, voilà qui pourrait être une définition satisfaisante – quant à sa nature véritable, serait-elle condamnée à persister une énigme ?

¹²⁰ Eliane Chiron, *L'intime, le privé, le public dans l'art contemporain*, Eliane Chiron et Anaïs Lelièvre (dir.), Bialec, Nancy, 2012, p. 7.

¹²¹ Anne Geoffroy, « La peur du noir. L'intime à l'œuvre », *L'intime, le privé, le public...*, *op. cit.*, p. 126.

¹²² Delphine Colin, « L'autoportrait et l'autre intime à travers la vidéo numérique », *L'intime, le privé, le public...*, *op. cit.*, p. 193.

¹²³ Dominique Baqué, *Photographie plasticienne, l'Extrême contemporain*, *op. cit.*, p. 73.

¹²⁴ Anne Geoffroy, « La peur du noir. L'intime à l'œuvre », *L'intime, le privé, le public...*, *op. cit.*, p. 125.

Le psychanalyste Jean-Pierre Sag propose une première caractéristique : « l'intime », dit-il, « est directement ou indirectement, littéralement ou métaphoriquement, de nature sexuelle »¹²⁵. Intimité et sexualité donc étroitement liées, et en effet il est difficile de nier que le sexe dans ce qu'il regroupe – des organes génitaux aux relations sexuelles – ressort du domaine du privé et de l'intime. Sont-ils pour autant synonymes ? Sag poursuit pour appuyer ses propos : « Le langage courant l'atteste quand il parle de “toilette intime” ou de “relation intime”. »¹²⁶. Pourtant ce ne sont pas les seuls exemples que peut fournir le discours de tous les jours ; une « intime » conviction est bien une conviction profondément intérieure, une cérémonie « intime » est simplement un événement en petit comité, un ami « intime » n'est pas nécessairement un amant. Une fois encore, la sexualité de l'adulte prend le pas sur les autres facettes disponibles d'une situation. C'est à mon sens également ce qui se passe avec le corps, autour duquel existe une confusion générale entre nudité et sexualité. Là où l'intimité du corps pourrait être tout ce qui s'y rapporte de près – sa proximité, sa peau, sa chaleur, même sa nudité justement – elle est généralement réduite à ses parties génitales. La « toilette intime » que cite le docteur Sag par exemple, qui réfère directement à des produits conçus spécifiquement pour l'hygiène du sexe, et généralement du sexe de la femme par ailleurs.

Pourtant, être « dans l'intimité » veut à la fois dire être seul avec une ou un petit nombre de personnes, ou bien se situer dans un petit espace. Les notions de proximité et de solitude semblent alors primer, comme si pour faire l'expérience de l'intime, il fallait se dépouiller des choses superflues. Loin d'être purement sexuel, l'intime est ce qu'il nous reste quand toute autre chose est partie – au plus proche de nous, intérieur, spécial à chacun. Dominique Salini le formule ainsi :

Il est tout le refoulé de sa propre vie mais aussi de tout ce qui s'est tissé au fil du temps pour constituer les divers contextes dans lesquels mon moi a pris forme : familiale, certes, mais plus largement, historique, anthropologique...¹²⁷

Cet intime qu'elle définit comme à la fois émanant d'un être et formé au fil du temps par les contextes entourant cet être, et qui pourrait être, en plus de cela, à la fois intérieur et spécial à chacun, c'est alors le plus proche de ce que nous sommes. Et si nous ne sommes pas seulement que des êtres sexuels, alors que reste-t-il ? En tentant de dépasser cette tendance générale à sexualiser le monde adulte, explorons les options à notre portée.

¹²⁵ Jean-Pierre Sag, « L'intime et la psychanalyse », *L'intime, le privé, le public...*, op. cit., p. 152.

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ Dominique Salini, « De l'œil à l'œil », *L'intime, le privé...*, op. cit., p. 63

Sexe et genre

La question de la séparation du sexe et du genre est à mon sens primordiale dans une théorie qui irait de pair avec ma pratique plastique. En tant qu'artiste travaillant des autoportraits qui se devinent aisément féminins, le risque est grand pour moi qu'il en soit réduit à mon sexe. Marie Buscatto appelle ça la « capacité de séduction »¹²⁸ des femmes artistes. Cette « capacité », qui je pense résulte directement d'un contexte social favorisant l'objectivation de la femme, piège les artistes en les obligeant à faire un choix : jouir d'une certaine expression de leurs corps, ce qui pourrait les mener à être réduites à leur sexe et professionnellement dégradées pour leur féminité, ou se restreindre et se protéger, quitte à ne pas être une assez bonne artiste. « Relatif paradoxe », dit Buscatto, entre « dénigrement » et inintérêt¹²⁹. Mais la séparation reconnue du sexe et du genre servirait d'autres intérêts de l'identité individuelle : « Lorsqu'on théorise le genre comme une construction qui n'a rien à voir avec le sexe, le genre devient lui-même un artefact affranchi du biologique »¹³⁰, nous dit Judith Butler dans son livre fondateur de la théorie du genre. C'est-à-dire que le genre est alors permis d'être détaché du corps, rejoignant les caractéristiques qui nous sont intérieures. Cependant, dans la continuité d'un parallélisme avec le sexe, l'idée persiste d'une binarité du genre, et nombre de théoriciennes féministes ont par le passé parlé du genre comme d'un « système de rapports »¹³¹ – c'est-à-dire qu'un genre n'existerait que parce que son contraire existerait lui aussi. Que le féminin serait reconnaissable parce qu'il ne serait pas le masculin, ou vice-versa. C'est aussi pour cette raison que ma réflexion sur la couleur, au sein de mon processus de réflexion plastique, apparaît en tension. Si je veux me positionner en tant qu'artiste, surtout à travers cette série d'autoportraits nus que j'effectue ces temps-ci, je tiens à affirmer cette *intérieurité* dont nous ne cessons de parler, cette identité individuelle qui est la mienne, avec laquelle d'autres seront susceptibles de résonner, et qui contient en elle ce qui serait mon *genre*. Mais je ne veux en aucun cas être rangée dans la case « femme », ou bien comme le dit Butler dans la « catégorie femme »¹³², et ainsi être superficiellement jugée pour cette appartenance plutôt que pour mon travail, car la catégorie femme est une catégorie qui repose sur le sexe, et est donc inévitablement à la fois vague, exclusive et misogyne. « Assimiler la catégorie “femme” aux

¹²⁸ Marie Buscatto, « Une artiste si séduisante. Entre expressions intimes et périls artistiques », *L'intime, le privé...*, *op. cit.*, p. 50.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 52.

¹³⁰ Judith Butler, *Trouble dans le genre (Gender Trouble), Le féminisme et la subversion de l'identité*, Editions La Découverte, Paris, 2006, p. 68.

¹³¹ *Ibid.*, p. 73.

¹³² *Ibid.*, p. 66.

traits apparemment sexualisés de leurs corps, [c'est] refuser aux femmes la liberté et l'autonomie dont les hommes sont censés jouir »¹³³. Remplacer la vision des catégories de sexes par la reconnaissance de l'existence de genres individuels serait rendre la place à « la personne », au « *cogito* autonome »¹³⁴. Il serait alors possible, à la vue de mon travail par exemple, de voir mon corps d'abord, avant de voir celui d'une femme. La difficulté est que, dans notre occident moderne du moins, serait installée ce que Butler appelle une « hétérosexualité obligatoire »¹³⁵ régissant ces rapports de genres que nous évoquions, basée sur un système d'opposition. Elle écrit :

L'institution d'une hétérosexualité obligatoire et naturalisée a pour condition nécessaire le genre et le régule comme un rapport binaire dans lequel le terme masculin se différencie d'un terme féminin, et dans lequel cette différenciation est réalisée à travers le désir hétérosexuel.¹³⁶

Cette « différenciation », cette mise en opposition les renforce alors l'un l'autre, comme étant justement des opposés parfaits, fonctionnant l'un avec l'autre en cohérence avec leur sexe apparemment respectif sous la loi du désir hétérosexuel. Pourtant, si l'on reste à la recherche de la véritable intimité, du « plus proche de soi » comme nous le disions plus haut, alors l'effacement des catégories de sexes semble nécessaire, pour laisser le genre sortir du système binaire et restrictif que nous connaissons : l'épanouissement individuel, s'il n'a comme choix que deux voies préconçues, n'est pas un épanouissement véritable. « La notion d'identité est fréquemment évoquée, non pas quête ou invention de soi, mais davantage dévoilement d'un déjà-présent »¹³⁷, écrit Hélène Marquié dans ce même rendu de conférence, et en cela sous-entend que dans son rapport aux catégories de sexe, de genre ou à quelque autre encore, l'identité préexiste. Si l'identité préexiste, alors ces catégories sont arbitraires, parce qu'elles valorisent un attribut plutôt qu'un autre pour former des groupes, sociaux, politiques, qui peuvent n'avoir au final aucun sens ; c'est d'ailleurs pour cette raison que Judith Butler serait partisane d'une politique féministe basée sur des actions, et non pas des *femmes*, qui serait alors une politique plus inclusive et plus partagée, quitte à faire fluctuer les groupes action par action. Ainsi, le piège serait écarté d'une politique coincée par ce que Butler appelle « le caractère ténu ou fantasmagorique du “nous” »¹³⁸, qui exclut plus qu'il ne représente.

¹³³ Judith Butler, *Trouble dans le genre...*, op. cit., p. 88.

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ *Ibid.*, p. 93.

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ Hélène Marquié, « Corps intimes dans l'avant-garde chorégraphique », *L'intime, le privé...*, op. cit., p. 211.

¹³⁸ Judith Butler, *Trouble dans le genre...*, op. cit., p. 267.

Le genre, comme une identité à part entière, libéré des réductions liées au sexe, serait indéniablement une part de soi à explorer dans l'optique d'une expression individuelle. Rendre à chacun toutes les options d'expressions possibles ou imaginables, sans règles ou restrictions arbitraires, permettre à chacun en somme de s'ouvrir au monde, sans se réserver la primeur d'un rôle, d'une action ou d'une couleur. Bien sûr nous ne sommes pas *qu'un* genre, et l'identité comme nous l'entendons ne peut sans doute pas être réduite à un unique attribut. Serait-il alors possible que l'*identité* soit en réalité *des identités*, arrangées entre elles de façon particulière à chacun ? « Il ne faudrait pas concevoir le genre comme une identité stable ou un lieu de la capacité d'agir à l'origine des différents actes » nous dit Butler ; « le genre consiste davantage en une identité tissée avec le temps par des fils ténus »¹³⁹. Instabilité, multiplicité, évolution, il s'agirait alors des premières conditions à l'appréhension de ce que l'on pourrait appeler véritablement « identité ».

Identité

Pour Dominique Baqué, l'*art de l'intime* est un « repli – frileux, autarcique – sur les micro-histoires et sur les mythologies personnelles »¹⁴⁰. Mais pourquoi devrait-ce forcément être le cas ? Un art de l'intime, art de l'identité en puissance, est-il condamné à « se retirer du monde »¹⁴¹ pour exister ? Bien entendu, la critique de Baqué, en 2004, porte sur l'art intimiste des années 1990 – cependant je pense qu'il est important de saisir ses mots pour éviter les pièges qui peuvent exister sur l'expression d'une intimité, aujourd'hui encore. Traçant la ligne entre ces années 1990 et ce qu'elle appelle les « avant-gardes libertaires »¹⁴² qui ont eux-aussi énormément travaillé sur le corps en tant que « corps de résistance »¹⁴³, elle reproche aux artistes de son temps de « refus[er] le monde »¹⁴⁴, et en cela tomber dans la « complaisance pour les figures les plus dévoyées du narcissisme »¹⁴⁵.

Parallèlement à cela, quelques artistes conservent pour Baqué quelque mérite du côté de l'intime, notamment Maria Hahnenkamp (1959) et Cécile Hartmann (1971), artistes respectivement photographe et vidéaste, que Baqué cite pour leurs travaux respectifs. Précisément sans doute parce que le corps, représenté dans leurs travaux – de vidéo, de

¹³⁹ Judith Butler, *Trouble dans le genre (Gender Trouble)...*, op. cit., p. 265.

¹⁴⁰ Dominique Baqué, *Photographie Plasticienne, l'Extrême Contemporain*, Paris, Editions du regard, 2004, p. 73.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 75.

¹⁴² *Ibid.*, p. 76.

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 81.

¹⁴⁵ *Ibid.*

photographie, ou même encore de broderie – loin d’être isolé du monde, est confronté à son environnement, qu’il soit spatial ou social. *A Window to the World*¹⁴⁶ de Hartmann, par exemple, est une vidéo qui nous présente des bâtiments en construction : échafaudages, en hauteur, paysage industriel. Mais ce à quoi nous sommes vraiment confrontés est ce vide devant nous, qui sommes du point de vue de la caméra et qui ne bénéficions ni de sol, ni de fenêtre pour nous assurer d’être bien les pieds sur une surface stable et le corps protégé des dangers de la gravité. Avalés par ce paysage industriel des hauteurs, sans espace dédié à notre présence dans ce territoire, nous disparaissions au profit du panorama en construction. Dans la série de Hahnenkanp des photos cousues (1993-1995)¹⁴⁷, il est également question de disparition. Il n’est pas évident, au premier regard, qu’il s’agit de représentation de corps ; et pourtant il est présent. Nous pouvons reconnaître sans mal la texture et les motifs d’un canapé rouge décoré par des boutons qui s’enfoncent dans la matière. Les impressions, cousues entre elles pour donner des formats d’environ 30 x 40 centimètres, donnent aux travaux un caractère *décousu*, si l’on peut dire. L’ameublement est découpé pour être reformé, mais il manque des morceaux, les liens d’une photo à leur ne correspondent pas, le montage est voulu grossier. Entre certaines pièces de ce puzzle de canapé, on remarque des mèches de cheveux roux : il s’agit de tout ce qu’il reste du visage d’une femme qui s’était tenue là. Par le travail de découpage de l’image, elle a presque complètement disparu, s’est fondue dans son décor, s’est évaporée au profit de ce canapé de couleur rouge rappelant ses cheveux, et symbole de féminité ; avalée par son espace personnel. Ce que Baqué ressort de ces travaux, c’est un « sujet [...] en proie au doute, à la menace, à la difficulté d’exister »¹⁴⁸ et je pense que c’est dans cette direction qu’une expression de l’intime peut exister en art. Dans le contexte historique et social dans lequel nous vivons aujourd’hui, nos espaces privés et publics se « confondant de plus en plus »¹⁴⁹, notamment au travers des divers réseaux sociaux dont l’existence récente a sans aucun doute bouleversé les codes sociaux en vigueur jusque-là, ce n’est pas à mon sens un *repli*, un refus du monde qui peut faire évoluer notre environnement dans le bon sens. Au contraire, une réaffirmation de l’identité individuelle est certainement nécessaire. Cette « difficulté d’exister » ne doit pas être intériorisée, mais exprimée, montrée, partagée, en tant que message fort – un refus de soumission au monde, mais aussi une ouverture à lui. « L’inquiétude » dit Baqué, « ne se réduit pas à une pure négativité : elle peut aussi être ce qui, précisément, pousse le sujet à se

¹⁴⁶ Voir annexe.

¹⁴⁷ Voir annexe.

¹⁴⁸ Dominique Baqué, *Photographie Plasticienne, l’Extrême Contemporain*, op. cit., p. 190.

¹⁴⁹ Emmanuel Jeuland, « Réflexions juridiques sur l’intime, le public et le privé », *L’intime, le privé... op. cit.*, p. 21.

dépasser [...] pour ne pas se laisser aliéner par le poids des jours »¹⁵⁰. C'est peut-être d'ailleurs pour cela que tant d'artistes qui traitent du corps et dont j'ai rencontré les travaux au cours de mes recherches plastiques abordent des notions de doute, de vulnérabilité, d'inconfort – Marc Desgrandchamps par exemple, ou Rineke Dijskra dont nous avons déjà abordé les caractères de vulnérabilité et de doute de son travail, ou bien encore Delphine Colin que nous avons citée plus haut. Colin, à propos de sa vidéo intitulée *Sans fard, journal de mes 13 ans*¹⁵¹, dit bien : « Ma vidéo n'est pas l'exposition ou la révélation d'une part secrète de moi-même : elle montre bien plus mes tâtonnements et mes contradictions »¹⁵². C'est cette incertitude, ce questionnement permanent, cette recherche d'authenticité qui nous approche le plus possible d'une identité qui, à défaut d'être stable, est le plus propice à nous définir ; et n'est-ce pas justement cohérent avec l'instabilité de nos identités-mêmes ? Butler dit à propos du genre :

Il n'y a pas d'identité de genre cachée derrière les expressions du genre ; cette identité est constituée sur un mode performatif par ces expressions, celles-là mêmes qui sont censées résulter de cette identité.¹⁵³

Si nous voulions extrapoler, alors nous pourrions en déduire qu'il n'y a pas, finalement, d'identité *cachée derrière* les expressions d'identité, que l'identité même est *performative*, et que ce sont ses actes, à travers notre histoire personnelle et sociale, qui nous constituent en tant que personne : que ce ne sont pas nos identités qui nous poussent à agir, mais nos actes qui définissent nos identités. Guidés, influencés par notre sexe, notre genre, notre ethnie, et notre contexte social, mais pas définis par eux : porteurs d'une identité purement comportementale.

¹⁵⁰ Dominique Baqué, *Photographie plasticienne, l'Extrême Contemporain*, op. cit., p. 190.

¹⁵¹ Delphine Colin, *Sans fard, journal de mes 13 ans*, 2010, vidéo numérique couleur, 4'28''.

¹⁵² Delphine Colin, « L'autoportrait et l'autre intime à travers la vidéo numérique », *L'intime, le privé...*, op. cit., p. 198-199.

¹⁵³ Judith Butler, *Trouble dans le genre...*, op. cit., p. 96.

III – NORME ET BEAUTE

BEAUTE HISTORIQUE

La question de la beauté a longtemps été, et est aujourd'hui un fondement de l'histoire de l'art. *Qu'est-ce que la Beauté ?* Sujet par excellence de philosophie de l'art tout comme de philosophie générale, et ce depuis Platon¹⁵⁴. Si la *Beauté* a pu varier en art au fil des mouvements et des modes, la beauté du corps humain a suivi elle aussi des modes qui lui ont été propres. Parmi les exemples les plus connus et les plus flagrants des changements de critères de beauté nous avons par exemple, chez les modèles féminins du moins, le poids et les rondeurs qui étaient autrefois signes de richesse et de santé – et donc attractifs. Plus tard en Europe, la pâleur de la peau signifiait l'absence de labeur en extérieur, et traduisait donc l'importance du rang social. Cependant ces modes ne sont pas universelles, et si elles changent avec les époques elles n'évoluent pas de la même manière partout sur le globe. Chaque époque, mais aussi chaque pays, chaque culture a sa propre définition d'un *beau* corps.

Retour au Nu

« Le nu », nous rappelle l'artiste et critique Asaad Arabi, « atteint sa forme définitive à cette apogée que constitue la Renaissance italienne »¹⁵⁵. Figures de la mythologie grecque et des grands épisodes bibliques, on pense notamment aux thèmes très repris de la naissance de Vénus ou de l'expulsion d'Adam et Eve du jardin d'Eden. On considère vite le nu comme un symbole, « une figure symbolique, détachée de toute sexualité comme toute réalité biologique »¹⁵⁶ – Arabi prend ici l'exemple du *Penseur* de Rodin, dont la nudité n'est jamais considérée comme *sexuelle*. D'ailleurs, il existe une « distinction » faite en art, comme le rappelle Silvia Naef (professeur à l'unité d'arabe de l'université de Genève), « entre pratique sociale et pratique artistique, entre “nudité” des corps [...] et des “nus” conçus comme des chefs-d'œuvre »¹⁵⁷. Il s'agit d'ailleurs ici du même raisonnement qui nous avait amenés à parler

¹⁵⁴ Je pense notamment à *L'Hippias majeur*, qui construit, sur le thème de la beauté, un échange argumenté entre Hippias et Socrate.

¹⁵⁵ Asaad Arabi, « La lumière et la couleur, masques du corps », dans Philippe Cardinal, Hoda Makram-Ebeid (dirs.), *Le corps découvert*, Hazan, Paris, 2012, p. 57.

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ Silvia Naef, « Figurer le corps féminin », dans Philippe Cardinal, Hoda Makram-Ebeid (dirs.), *Le corps découvert*, Hazan, Paris, 2012, p. 105.

plus tôt de « nudité ordinaire » en opposition à des images médiatisées du corps, où une certaine forme de tolérance n'était accordée qu'aux nudités des images construites, et non aux nudités véritables. Pourtant, malgré cette distinction en faveur du domaine artistique, ils seront plus tard des nus qui feront scandale : notamment par exemple l'*Olympia* de Manet que nous mentionnions déjà plus tôt, ou bien la première femme du *Déjeuner sur l'herbe* de Claude Monet¹⁵⁸. Dans les deux cas, ce qui aura choqué sera le regard de la femme, directement dirigé sur le spectateur, comme si la validation de leur présence rendait la scène plus provocante. Notons parallèlement que ces nus *provocants* sont ceux de femmes, et qu'il n'est pas resté de scandale ayant pour cible le regard provocant et intrinsèquement sexuel d'un modèle nu masculin. Si tel est le cas, c'est sans doute parce qu'il y a, entre le nu masculin et le nu féminin, une différence de perception publique. Très tôt, et déjà en Grèce antique, la différence est marquée : là où « le nu féminin exprime dans ses poses un mouvement de pudeur, le type viril [du nu masculin] arbore fièrement sa nudité »¹⁵⁹, pudeur contre fierté. Philippe Comar, qui a rédigé *L'homme nu* pour l'édition du Musée d'Orsay, cite même très vite Claude-Henri Watelet et son *Encyclopédie méthodique* (1788), qui pose ainsi les choses : « comme l'homme est lui-même un objet plus noble que ses vêtements, [les Grecs] le représentaient le plus souvent nu, excepté les femmes que la décence exige qu'on vête »¹⁶⁰. Pourquoi la nudité féminine serait alors plus indécente que la nudité masculine ? Et pourquoi est-ce encore le cas ? Ce qu'on appellera ensuite le nu héroïque et qui « valorise la Vertu (courage, tempérance, justice) [...] est incarné par le corps masculin »¹⁶¹, il est un modèle non seulement de beauté mais de valeurs, de qualités de l'esprit. De l'autre côté, « l'image du féminin sera mythologique, sociale, érotique »¹⁶². Ce n'est que bien plus tard que le « corps désiré »¹⁶³ comme l'appelle Comar, s'ouvre au masculin. « Le nu viril » nous dit-il « était [...] censé offrir une image générique de l'être humain, exempte de tout désir de possession charnelle et, en cela, d'une beauté plus noble »¹⁶⁴. L'homme est alors considéré comme l'humain par défaut, tandis que la femme représente le désir charnel. Lorsqu'on commence, d'ailleurs, au milieu du XVII^e siècle, à se servir de modèles nus vivants pour l'enseignement de la peinture et du dessin, les seuls modèles autorisés à poser sont des modèles masculins ; parallèlement, « le modèle nu féminin demeure

¹⁵⁸ Voir annexe.

¹⁵⁹ Philippe Comar, *L'homme nu*, Paris, Gallimard, 2013.

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² Claude Leibenson, *Le Féminin dans l'art occidental*, Paris, La Différence, 2007, p. 19.

¹⁶³ Philippe Comar, *L'homme nu*, *op. cit.*

¹⁶⁴ *Ibid.*

cantonné dans le secret des alcôves et des ateliers privés »¹⁶⁵, encore sans doute pour raisons de décence et de pudeur, à une époque à laquelle il était impensable qu'une femme se tienne nue devant une classe d'apprentis.

Si le nu féminin, nous le disions, reste tout de même un incontournable de l'histoire de l'art classique, sa beauté reste étroitement liée à sa représentation. Tout en dépendant, bien entendu, des canons de chaque époque, mais la jeune femme nue est rarement laide. Même lorsque le nu passe de mode, que la pudeur demande à la femme peinte par l'artiste qu'elle « se rhabille »¹⁶⁶, comme le dit Girolamo de Michele dans *l'Histoire de la beauté*, elle reste belle du point de vue de l'homme, spectateur qui la regarde, dans ses postures, son allure et l'aspect de son visage. Cette évolution du corps nu au corps vêtu dans la représentation passe par « l'évolution des mœurs »¹⁶⁷, qui transforme la femme en « ménagère, éducatrice, administratrice »¹⁶⁸ – en d'autres termes, la place du corps de la femme en art tend alors à se rapprocher de la place du corps de la femme dans le quotidien. Cependant, même en suivant les critères de conformité de chaque époque, ces femmes représentées ont la capacité d'« être sensuelles et tentatrices sans pour autant manquer à leur rôle »¹⁶⁹. On leur permet donc, en peinture du moins, de répondre à ces deux demandes paradoxales : la droiture morale et l'attrait sensuel.

Le XX^e siècle opère une « remise en question »¹⁷⁰ de ce qui est entendu par *beauté*. L'intérêt des artistes s'ouvre alors sur des modèles qui s'écartent des « définitions conventionnelles de la beauté à cause de la couleur de peau, du genre, de l'âge, de la morphologie, de la santé ou de l'infirmité »¹⁷¹. En s'écartant ainsi des canons de la beauté classique, ils élargissent leurs objets d'observation et diversifient la représentation donnée, en art, des corps humains, des apparences qui existent mais n'étaient jusque là pas ou peu représentées. Ainsi naissent des œuvres prenant pour modèles des hommes et des femmes qui ne sont pas blancs, les codes de la représentation des genres sont explorés (d'abord la façon de représenter l'homme ou la femme, puis plus tard le mélange des genres, surtout amené puis porté par des artistes homosexuels représentant l'homme comme « objet du désir »¹⁷², puis

¹⁶⁵ Philippe Comar, *L'homme nu*, op. cit.

¹⁶⁶ Girolamo de Michele dans Umberto Eco (dir.), *Histoire de la beauté*, Paris, Flammarion, 2004, p. 193.

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 208.

¹⁷⁰ *L'art et le corps*, Phaidon, Paris, 2016, p. 14.

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² Damien Delille, « L'objet du désir », *Masculin / Masculin, l'Homme nu dans l'art de 1800 à nos jours*, Paris, Flammarion, 2014, p. 248.

explorent « la confusion des identités masculine et féminine »¹⁷³ construites par le modèle hétérosexuel), on représente la vieillesse autrement que dans la laideur, on reconsidère le corps malade comme un corps méritant une représentation qui ne soit pas qu'une dénonciation de cette absence de santé. En ce qui concerne le corps de la femme en particulier, dès les années 1970 le mouvement féministe s'empare de ses représentations et remet en question ses codes.

Le nu féministe

Ce mouvement féministe de la seconde moitié du XX^e siècle est majoritairement mené par des femmes qui « se servent souvent de leur corps pour défier les valeurs patriarcales »¹⁷⁴ : à travers des représentations de leurs propres corps, ou même des performances corporelles, elles cherchent à remettre en question la façon dont les femmes ont été représentées en art jusque-là, et les « conséquences [d'une] vision étriquée de la beauté dans la vie quotidienne des femmes »¹⁷⁵. Car il serait sans doute naïf de penser que la représentation donnée de la femme n'a pas de répercussions sur les femmes elles-mêmes – qu'il s'agisse de la vision qu'elles puissent avoir d'elles-mêmes ou bien de la vision que les hommes puissent avoir d'elles. Les années 1970 permettent à ces artistes de rétablir une certaine vérité du corps de la femme : une vérité en chair, en formes, en poils et en veines. *Plan*¹⁷⁶, par Jenny Saville, en est un exemple parfait : huile sur toile monumentale de 274 x 213 centimètres, cette pièce la représente nue, en contreplongée, de la moitié de ses cuisses à son visage qui, du plus haut de la toile, regarde le spectateur. Géante, son regard écrase, alors que son corps, recouvert de tracés de cartographe, est donné vulnérable à la vue. « L'histoire de l'art », dit-elle, « a été dominée par les hommes (...) qui voyaient les femmes comme des objets sexuels. Je peins les femmes comme la plupart des femmes se voient elles-mêmes »¹⁷⁷ ; puisque c'est bien de ça dont il s'agit, récupérer son propre corps, jusqu'ici mal compris, mal représenté. « Nos corps nous sont littéralement volés », déclare Kiki Smith dans les années 1990, « et il s'agit de faire en sorte que chacune reconquière son propre territoire, son propre véhicule qui lui permet d'être »¹⁷⁸. Cette réappropriation du corps est souvent passée par son utilisation massive, « Répétant, copiant,

¹⁷³ Damien Delille, « L'objet du désir », *Masculin / Masculin, l'Homme nu dans l'art de 1800 à nos jours*, op. cit., p. 253.

¹⁷⁴ *L'art et le corps*, op. cit., p. 15.

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ Voir annexe

¹⁷⁷ Jenny Saville, citée dans *L'art et le corps*, op. cit., p. 44.

¹⁷⁸ Larys Frogier, « Kiki Smith : ce qu'un corps peut faire à un autre corps », *Laboratoires : pour une expérience du corps*, Presses Universitaires de Rennes, 1995, p. 92.

manipulant, fragmentant des images préfabriquées de corps »¹⁷⁹, le but était alors de mettre en échec les représentations existantes en les vidant de leurs sens, par la saturation, par l'abus, d'utiliser ces corps contre eux-mêmes afin de mettre fin à leur caractère « idéologique autoritaire »¹⁸⁰.

Cependant, dans un système construit de manière patriarcale, il s'avère difficile de prendre véritablement le contrepied de la patriarchie. Comme pour tout système, ce qui naît et évolue à l'intérieur de ce système répond forcément à ses lois. Nous le disions déjà lorsque nous nous intéressions à Judith Butler et au mouvement social féministe, le principe reste le même : lorsque le mouvement féministe se dit constitué de *femmes* et parle et agit *au nom des femmes*, alors ce mouvement conçoit qu'il existe bien une catégorie *femme* qui se détache du reste de la population, à savoir généralement des *hommes*. En se dressant contre un système de valeurs qui oppose hommes et femmes, le mouvement continue de séparer les *femmes* du reste, et donc reste en opposition, tout en recherchant le contraire. C'est là le piège d'évoluer dans un système : les règles posées par ce système continuent de s'appliquer si l'action prend place à l'intérieur. Butler le dit bien : « le mécanisme du refoulement a une logique culturelle paradoxale : il prohibe en même temps qu'il produit, ce qui fait de la "libération" une question particulièrement sensible »¹⁸¹. Ainsi, il n'est pas étonnant que des critiques comme Catherine Francklin aient « critiqué les artistes femmes qui se livraient à ces pratiques » utilisant leur corps « comme objet de [leurs] œuvre[s] »¹⁸². Usant de leurs corps pour critiquer une vision institutionnalisée du corps de la femme, elles ont été accusées de « faire le jeu »¹⁸³ du système en place, comme si elles n'avaient pas pu s'extraire de cette vision du corps qu'elles voulaient pourtant dénoncer.

De son côté Kiki Smith, que nous évoquons à l'instant, est une figure incontournable du mouvement artistique et politique féministe. Elle reconnaît qu'une politique féministe ne peut se faire sans « une reconquête d'un territoire corporel en constante formation »¹⁸⁴. La question de la place de la femme, au côté d'un intérêt porté à l'animal, la religion et la mythologie dans son ensemble, s'ouvre dans un domaine redéployé de l'identité ; qu'il s'agisse

¹⁷⁹ Larys Frogier, « Kiki Smith : ce qu'un corps peut faire à un autre corps », *Laboratoires : pour une expérience du corps*, op. cit., p. 86.

¹⁸⁰ *Ibid.*

¹⁸¹ Judith Butler, *Gender Trouble...*, op. cit., p. 198.

¹⁸² Tracey Warr, dans *Le Corps de l'artiste*, Paris, Phaidon, 2005, p. 13.

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ Larys Frogier, « Kiki Smith : ce qu'un corps peut faire à un autre corps », *Laboratoires : pour une expérience du corps*, op. cit., p. 92.

de sa version du personnage chrétien de Lilith (*Lilith*, 1994¹⁸⁵), animale, couverte de terre, recroquevillée sur elle-même et tapie contre le mur à la verticale, tel un insecte la tête en bas et le regard vif, ou bien sa Vierge Marie (*Virgin Mary*, 1993¹⁸⁶), chauve et nue, entièrement noire, comme brûlée, la chair comme à vif. C'est la proposition d'une vision différente de la féminité, du corps, des histoires telles qu'on les connaît – une prise de recul, une oscillation de point de vue. Dans ses travaux, « l'identité n'est jamais figée sur elle-même »¹⁸⁷, Smith ne se repose pas sur un idéal féminin, ni sur aucun archétype, car c'est bien ça dont il s'agit au fond : la reconquête d'une *identité*, personnelle et unique, brouillée par l'image de *la* femme et le système patriarcal qui la produit.

Néanmoins, l'usage excessif des corps durant cette période a, pour les quelques années suivantes, refroidi l'envie de continuer à en faire l'usage. Nous y reviendrons : trop vu, trop utilisé, ou bien devenu sujet trop sensible pour certains artistes après le déluge féministe et identitaire des années 1970, le corps – et le nu – finit par être momentanément délaissé par les artistes.

Le nu contemporain

Aujourd'hui, le corps et ses représentations peuvent sembler omniprésents. Pour citer ce passage de la préface au catalogue d'exposition intitulé *Laboratoires* : « Notre société contemporaine n'en peut plus de s'éprouver dans la redécouverte de l'image du corps »¹⁸⁸. Nous vivons dans une époque qui non seulement a connu les années féministes de la fin du XX^e siècle, mais aussi qui possède les moyens et la technologie nécessaires à la diffusion d'images en quantité industrielle. Le corps, et plus particulièrement le « corps en santé »¹⁸⁹, y trouve sa place comme toute autre marchandise de notre temps. Pourtant, et bien qu'il puisse paraître que nous vivons dans une ère où le corps nu bénéficie d'une « acceptation sociale largement assurée »¹⁹⁰, il reste conçu et perçu par l'esprit normatif commun dans une dimension de perfection. Ces images prolifiques de corps « re-modelés et donc hautement idéalisés »¹⁹¹, qui

¹⁸⁵ Voir annexe.

¹⁸⁶ Voir annexe.

¹⁸⁷ Larys Frogier, « Kiki Smith : ce qu'un corps peut faire à un autre corps », *Laboratoires : pour une expérience du corps*, op. cit., p. 92.

¹⁸⁸ Catherine Elkar, Larys Frogier, Claire Legrand, Sylvie Mokhtari, « Préface : corps à découvert », *Laboratoires : pour une expérience du corps*, op. cit., p. 8.

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ Flaminio Gualdoni, *Histoire générale du Nu*, Paris, Skira, 2012, p. 134.

¹⁹¹ Silvia Naef, « Figurer le corps féminin », dans Philippe Cardinal, Hoda Makram-Ebeid (dirs.), *Le corps découvert*, Hazan, Paris, 2012, p. 105.

peinent à être le reflet de la réalité, sont malgré tout donnés comme modèles, comme standards. Alors, au lieu de se retrouver face à un échantillon représentatif de notre époque contemporaine, nous nous retrouvons avec un « *idéal de beauté* » exigeant pour l'atteindre un « long chemin à parcourir [...] du maquillage à l'exercice physique et aux régimes alimentaire, en passant par des méthodes plus extrêmes comme la chirurgie plastique et l'anorexie »¹⁹². Cette vision dangereuse de l'idéal du corps, qui a déjà en partie suscité le mouvement féministe des années 1970, est encore aujourd'hui une vérité du monde de la consommation.

L'art du XXI^e siècle, de son côté, « redécouvre »¹⁹³ le corps, comme le dit le psychanalyste et philosophe Daniel Sibony dans son *Corps et sa danse*. Après des années à l'avoir exploré et poussé dans ses retranchements (le body-art, l'exploitation de la douleur, de l'expérience comme œuvre d'art), on revient au « corps existant ; à l'existence physique de soi et de l'autre »¹⁹⁴. Nous le disions lorsque nous évoquions Foucault et ses utopies : notre corps s'oublie. Le regarder et le voir, reconnaître sa présence, son existence, sa réalité matérielle est ce qui reste aujourd'hui aux artistes. C'est aussi sans doute ce qui manque à chacun, dans ce contexte de consommation perpétuelle de marchandises et d'images, énormément liée au corps et à l'image du corps, de prendre le temps de reconnaître la réalité matérielle de nos propres corps. En peinture, c'est surtout par l'expressionnisme de l'époque post-moderne que cette question de l'*existence* du corps est progressivement amenée. Les années féministes, nous le disions, ont sans doute été un frein dans l'utilisation du corps en art pour les années qui ont suivi ; le *post-féminisme*, en effet, a pu être marqué par une certaine prudence vis-à-vis du corps, ou bien ces années ont-elles été lassées par ce médium-corps, celui-ci ayant alors été utilisé et exploité à l'excès dans des tentatives répétées de « mettre en cause les constituants traditionnels de l'identité »¹⁹⁵, et notamment des rôles et images du genre. C'est donc bien le post-modernisme qui le ramène sur le devant de la scène, dans un mélange, nous dit Arabi, de « l'image de l'autre (le modèle) [et de] celle du moi dans le miroir »¹⁹⁶. En d'autres termes, ce qu'exprime le modèle et ce qu'en voit l'artiste, ou même ce qu'il y projette de lui-même. Le corps, passé ces quelques années délicates au cours desquelles le corps étant considéré soit comme un médium usé de l'art, soit comme un objet trop périlleux avec lequel travailler sous le regard du mouvement féministe ambiant, redevient alors un mode d'expression apprécié et

¹⁹² *L'art et le corps, op. cit.*, p. 14.

¹⁹³ Daniel Sibony, *Le Corps et sa danse*, Paris, Seuil, 1995, p.21.

¹⁹⁴ *Ibid.*

¹⁹⁵ Tracey Warr, dans *Le Corps de l'artiste, op. cit.*, p. 13.

¹⁹⁶ Asaad Arabi, « La lumière et la couleur, masques du corps », dans Philippe Cardinal, Hoda Makram-Ebeid (dirs.), *Le corps découvert, op. cit.*, p. 58. Arabi fait référence à Freud et son concept d'« ego dans le miroir ».

valorisé. C'est la représentation d'une rencontre entre le corps du modèle et la façon dont le reçoit l'artiste, d'une manière paradoxalement subjective et authentique – subjective comme toute représentation, et authentique dans l'« évocation de la sensation »¹⁹⁷ émanant de l'œuvre. Il s'agit d'ailleurs d'une expression employée pour décrire le travail de Francis Bacon, et c'est sans conteste une force qui se retrouve dans son travail, ainsi que dans celui notamment de Lucian Freud.

Francis Bacon était un peintre anglais né à Dublin en 1909, mort à Madrid en 1992 à l'âge de 82 ans. D'après ses propres mots « avide quant à la vie et [...] avide comme artiste »¹⁹⁸, Bacon a peint la figure humaine haute en couleurs et en formes, en déformations, en profondeur semble-t-il. Il est un artiste qui peint l'existence palpable du corps, « l'héroïsme, parfaitement gratuit et insolite, de l'être là »¹⁹⁹. D'après photographie et de mémoire, il peint à l'aide de brosses épaisses les visages de personnes qu'il connaît et qui lui sont proches. Les fonds de ses toiles sont toujours simples, alors que ses corps regorgent de matière – les couleurs se superposent et s'entremêlent, parfois dans une épaisseur pâteuse qui donne à la peau de ses sujets une présence singulière. Il peint ces corps justement parce qu'ils sont la dernière chose qui reste à l'homme ; Bacon ne croit en aucun dieu, ni en un avenir particulièrement brillant du monde ou de l'art²⁰⁰. Cette absence d'« illusions »²⁰¹ le pousse à laisser de côté la « confrontation [...] avec une société, avec un Etat, avec une politique »²⁰² au profit de la question de « matérialité physiologique de l'homme »²⁰³. En d'autres termes, dans un dernier recours face au monde, après que tout le reste a disparu ou s'est révélé fragile et éphémère, il privilégie l'existence du corps, l'existence de chacun, pour affirmer un droit – le droit ultime s'il en est, de se trouver là.

Lorsque Bacon peint une figure humaine, il n'est pas tendre avec son apparence. Qu'il s'agisse d'autoportraits, ou bien de portraits de ses amis ou de ses amants, les corps et les visages surgissent, difformes, criants. Il le dit d'ailleurs, il veut « peindre [...] le *cri* »²⁰⁴. Cette tension émanant de ses travaux, ce que nous donnent à voir ces toiles, c'est ça : « une présence humaine, superlative, à nu, sans concession [...]. Une chair vibrante dans laquelle l'existence

¹⁹⁷ France Borel, « Francis Bacon, le visage en viscères », dans Milan Kundera (dir.), *Bacon, Portraits et autoportraits*, op. cit., p. 198.

¹⁹⁸ Francis Bacon cité par Philippe Sollers, *Les passions de Francis Bacon*, Vérone, Gallimard, 1996, p. 18.

¹⁹⁹ Philippe Sollers, *Les passions de Francis Bacon*, op. cit., p. 23.

²⁰⁰ Milan Kundera (dir.), *Bacon, Portraits et autoportraits*, op. cit., p. 16.

²⁰¹ *Ibid.*

²⁰² *Ibid.*

²⁰³ *Ibid.*

²⁰⁴ Philippe Sollers, *Les passions de Francis Bacon*, op. cit., p. 51.

est concentrée »²⁰⁵ – ce qui bouillonne à l'intérieur des corps, ce qui est éprouvé, densément retranscrit par la matière et par la distorsion des formes. Par là, il s'éloigne de *l'illustration*, vers laquelle il refuse de se tourner, puisque ce n'est pas l'apparence qui compte, mais « l'apparence au-delà de l'apparence »²⁰⁶ comme le formule Sollers, l'expression avant l'image. Gilles Deleuze, d'ailleurs, dans son ouvrage consacré à Bacon, fait bien la différence entre « Figure » et « figuratif »²⁰⁷ : « Le figuratif (la représentation) implique le rapport d'une image avec d'autres images dans un ensemble [...]. Entre deux figures, toujours une histoire se glisse »²⁰⁸. Si le figuratif, à cause de ce *rapport* entre les images, ne peut pas éviter l'illustration, alors la réponse logique est donc, toujours selon les mots de Deleuze, d'« isoler »²⁰⁹ la figure. C'est bien ce qui s'observe dans le travail de Bacon : qu'elle soit sur fond sombre ou placée dans un décor, la forme humaine semble rarement dépendre d'un contexte. Certaines toiles figurent plus d'un corps, mais elles restent minoritaires, et cela n'altère en rien l'absence de contexte donné au travail de l'artiste, et l'étrangeté qui y règne. Les toiles de Bacon, en effet, manquent clairement de cohérence de l'espace : l'appréciation des profondeurs, des perspectives, des plans est faussée. Ici la moitié inférieure d'un corps disparaît dans l'escalier d'une cave étrangement placé, là un lavabo est à la fois relié au mur qui est aussi le sol, et à la fois lévite au milieu de la pièce²¹⁰. Ce refus du sens, cette absence de contexte, c'est bien le rejet de l'illustration, de la *figuration*, au profit de la seule *figure humaine* : la volonté de « s'en tenir au fait »²¹¹.

S'en tenir au fait, c'est une des volontés principales de mon travail plastique, et Deleuze le formule d'une manière qui n'aurait pas pu mieux me convenir. J'abordais la question en parlant du fait de vivre dans un corps, ainsi que lorsque nous explorions le travail de Coplans et ses *constats* du corps, et il se trouve que ce corps, lorsque je le peins, est sorti de son contexte. La seule matière utilisée l'est pour donner corps au corps, en formes et en nuances, mais le tissu persiste comme seul fond. Sans distraction ou mise en espace fictif, le corps se dresse seul face au spectateur – ce corps, le point commun des Hommes entre tous, grâce auquel il est possible « aux artistes d'explorer ce que signifie le fait d'être un humain »²¹². Chacun est susceptible de

²⁰⁵ France Borel, « Francis Bacon, le visage en viscères », dans Milan Kundera (dir.), *Bacon, Portraits et autoportraits*, op. cit., p. 187.

²⁰⁶ Philippe Sollers, *Les passions de Francis Bacon*, op. cit., p. 102.

²⁰⁷ Larys Frogier, « Kiki Smith : ce qu'un corps peut faire à un autre corps », Laboratoires : pour une expérience du corps, op. cit., p. 87.

²⁰⁸ Gilles Deleuze, *Francis Bacon : logique de la sensation*, Paris, La Différence, 1981, p. 10.

²⁰⁹ *Ibid.*

²¹⁰ Peinture (1978) et Autoportrait (1973), voir annexe.

²¹¹ Gilles Deleuze, *Francis Bacon : logique de la sensation*, op. cit., p. 10.

²¹² *L'art et le corps*, op. cit., p. 232.

se reconnaître dans un corps, c'est pour cette raison sans doute que certains artistes, comme Bacon, isolent ce corps de son contexte – de son histoire et de sa culture, mais également de son espace. C'est bien par lui, par ce corps, que l'on perçoit le monde extérieur autant que ce qui nous est intérieur : « les êtres humains manifestent leurs émotions avec le corps »²¹³, ce sont nos réactions, nos mimiques, nos attitudes. L'universalité de ce qui nous est possible de ressentir par le corps ouvre notre empathie et notre réceptivité. Si tous les corps ne sont pas à la hauteur de leurs standards, tous les corps existent – c'est ce que cherchent à montrer nombre d'artistes travaillant avec lui aujourd'hui et c'est dans cette optique que va se poursuivre notre intérêt porté sur l'usage artistique contemporain du corps.

HORS-NORME

Le corps idéal en question

Souvent, le corps idéal est aussi un corps épuré. Il s'agit d'un aspect de la représentation du corps que nous avons très rapidement évoqué lorsque nous nous sommes intéressés au travail photographique de Rineke Dijkstra et la vision de la maternité à laquelle nous sommes habitués : cette *idéalisation* du corps des jeunes mères, propres et émues, « idéalisées et aseptisées »²¹⁴. Ce phénomène ne se limite pourtant pas aux services des maternités : les représentations générales du corps de la femme peuvent en être de bons exemples. Nous avons, au cours de cette recherche, beaucoup abordé la question de la représentation des femmes dans leur ensemble (ou des individus présentant des caractéristiques du genre féminin), et il est vrai que nous avons déjà convenu qu'il n'était pas satisfaisant de parler de *la* femme, comme si chacune pouvait se reconnaître dans une seule et unique représentation du genre. Pourtant, cette représentation unique existe bien, et elle est pour le moins restrictive : des critères de taille, de poids, de netteté de peau, de maquillage, d'attitude, de vêtements, de pilosité. Le fait est que tous ces critères, mis bout à bout, donnent une image très *propre* de l'individu féminin. Pour donner un exemple parlant, il est facile de remarquer que les actrices dans les publicités pour les rasoirs n'ont pas de poils à raser²¹⁵. Au cœur d'une époque qui commence à diversifier ses modèles, la beauté obligatoire persiste – cette beauté construite et idéalisante qui ne se contente pas du corps tel qu'il se présente mais qui le contraint dans des apparences qui ne lui sont pas toujours naturelles.

²¹³ *L'art et le corps, op. cit.*, p. 233.

²¹⁴ *Ibid.*, p.234.

²¹⁵ Voir annexe.

Du côté des artistes, depuis le XX^e siècle et ce dans une tendance grandissante, l'intérêt porté à l'individu commun et à la présence des corps pour elle-même, invite à surpasser ces restrictions de normes et à représenter tous types de corps. Les corps peints de Lucian Freud, dont nous avons déjà brièvement parlé, se distinguent par leur « laideur »²¹⁶ – et lorsque Claude Leibenson, auteur du *Féminin dans l'art occidental*, le formule ainsi, c'est bien un jugement de valeur basé sur leur apparence, parce qu'ils manquent d'un « physique agréable, ils sont gros ou chétifs, leur teint est pâle ou trop rouge »²¹⁷, en somme l'inverse d'un corps idéal. Pourtant nus, ces sujets n'ont rien d'attrayant ou même de sexuel, et cela provient bien de la volonté de l'artiste. Ces nus ne sont pas des exemples de volupté, ou des contre-exemples caricaturés, ce sont « des gens ordinaires »²¹⁸. Rien d'étonnant alors que Philippe Comar nous dise que Freud « n'intitule jamais ses toiles “nu” (*Nude*), mais “portrait nu” (*Naked portrait*) »²¹⁹, puisque dans ces toiles la nudité n'est pas un événement qui se montre ou se produit comme un spectacle, mais un état ordinaire du corps représenté dans sa « quotidienneté »²²⁰. Dans *Benefits Supervisor Sleeping* (1995)²²¹, l'objet de l'œuvre est une femme assoupie sur un canapé fleuri aux couleurs pâles, beige, vert et rose délavés. Le corps lui-même est obèse, charnu, la peau est plissée, tachée d'ombres, de rougeurs, de veines, de dénivelés de chair. Une joue est appuyée contre le bras du canapé, une main tient un sein lourd, le ventre tombe sur les jambes et sur l'assise, des poils pubiens se devinent entre les cuisses, l'une sur l'autre. Les couleurs utilisées pour la figure humaine ont aussi peu d'éclat que celle qui constituent le décor, Freud a d'ailleurs déclaré : « Les couleurs satinée ont une charge affective que je veux éviter »²²². En écartant ainsi l'affectif, ce sont bien les *faits*, comme nous le disions plus tôt, qui demeurent. Dans *Girl in Attic Doorway* (1995)²²³, cette fois-ci constitué d'un sujet éveillé, ces observations persistent. Songeuse, assise dans une trappe murale en hauteur, la figure est faite de beige, de rouge au visage, aux genoux, aux pieds et aux mains – la peau, brillante par endroit, éclairée par ce qui semble être une lumière artificielle, est traitée de la même façon que le mur près d'elle. C'est cireux, c'est vertical, c'est épais. Le dos est avachi, un sein tombe sur le ventre plissé. Encore une fois, malgré la nudité, l'aspect sexuel est absent : « la charge érotique [est] faible, la

²¹⁶ Claude Leibenson, *Le Féminin dans l'art occidental*, op. cit., p. 58.

²¹⁷ *Ibid.*

²¹⁸ *Ibid.*, p. 59.

²¹⁹ Philippe Comar, *L'homme nu*, op. cit.

²²⁰ Claude Leibenson, *Le Féminin dans l'art occidental*, op. cit., p.59.

²²¹ Voir annexe.

²²² Lucian Freud, cité par Claude Leibenson, *Le Féminin dans l'art occidental*, op. cit., p.59.

²²³ Voir annexe

perversité totalement absente »²²⁴, dit Bougault dans son article portant sur Freud pour la revue *Connaissance des Arts*. Ni parfaits ni beaux, ces corps dégagent une *authenticité* certaine – si par authenticité nous entendons bien le plus proche de ce qu’est le modèle au moment du travail. Bougault, dans ce même article, parle d’« humanité »²²⁵.

Ce qui diffère entre ces représentations et les représentations sociales semble être la quantité de *défauts* : le grain de la peau blafarde et épaisse de Freud, la difformité des corps de Bacon, ou bien encore les rides de Coplans ou le sang sur la jambe de l’une des jeunes mamans épuisées de Dijkstra. Ces éléments qui sont parfois des détails et qui, tel le *punctum* de Roland Barthes que nous évoquions déjà plus tôt, « part[ent] de la scène, comme une flèche, et vien[nent] me percer »²²⁶, nous touchent par leur humanité. Comme si le corps en avait assez d’être mis sur un piédestal et que les artistes parvenaient à le remettre à sa place, aux côtés de leurs hôtes, ces humains qui les habitent.

La marque

La déformation du corps a très tôt servi à représenter la « tourmente »²²⁷ de l’esprit, à l’image, comme le dit Comar, « des souffrances et des angoisses humaines »²²⁸. Cet intérêt pour la souffrance et l’angoisse, c’est un intérêt pour l’humain, comme il se développe au XX^e siècle et de la façon que nous venons d’évoquer – le droit d’être là, la nudité quotidienne. Mais sans aller jusqu’à la déformation exagérée des corps, il est un élément qui participe à cette vision à la fois palpable et ordinaire du corps : la peau marquée. Mon intérêt a été piqué une première fois par les photographies de Coplans et son corps *marqué* par l’âge, ridé, plissé. Il se trouve que certains de mes travaux réalisés en 2016, déjà des autoportraits nus, sont des productions aux couleurs plus proches de celles de la chair (rosé, orangé), centrées sur une cicatrice qui barre mon ventre, qui part de mon pubis et remonte jusqu’à mon nombril²²⁹. Je ne m’y intéressais pas pour ce qu’elle avait de *marque*, mais parce qu’elle impliquait un vécu propre à un individu tout en étant susceptible d’être partagé par un plus grand nombre. Guillaume Cassegrain, que j’ai déjà cité et qui nous a intéressés pour son livre spécifique à la coulure, au sein de ce même ouvrage dit ceci : « Les coulures sont comme les larmes : communes par leur

²²⁴ Valérie Bougault, « Lucian Freud, la vérité nue », dans *Connaissance des Arts*, Paris, avril 2010, n°681, p. 58.

²²⁵ *Ibid.*

²²⁶ Roland Barthes, *La chambre claire, note sur la photographie, op. cit.*, p. 49.

²²⁷ Philippe Comar, *L’homme nu, op. cit.*

²²⁸ *Ibid.*

²²⁹ Voir annexe.

nature (rien de plus banal) et singulières quand même dans leur expression (rien de plus intime). »²³⁰ Il se trouve que c'est la même chose des cicatrices : beaucoup en ont, aucune n'est identique. C'est ce que j'entends par un vécu propre, susceptible d'être partagé ; des expériences humaines, uniques et universelles, comme nos corps. De nouveau intéressée par la cicatrice, j'ai rencontré le travail de Sophie Ristelhueber.

Née en 1949 à Paris, Ristelhueber est une plasticienne qui a touché à beaucoup de médiums au cours de sa carrière d'artiste ; c'est son travail photographique qui m'a intéressée, et plus particulièrement à celui qui l'a amenée à travailler sur le corps. Avant d'en arriver là, elle a réalisé des photographies de paysages abîmés, ceux de pays en guerre, ou qui avaient connu la guerre par le passé. Des chemins éboulés, des terrains creusés, des endroits qui avaient été détruits par l'action de l'homme. Partant de là, et en poursuivant son intérêt pour la *trace* et la *marque*, elle a commencé à porter son attention sur les blessures des corps humains, jusqu'à un nouveau travail photographique porté sur les cicatrices des corps. C'est par sa série *Everyone* (1994)²³¹ que j'ai pris connaissance de ce travail. Les cicatrices qu'elle photographie sont le plus souvent le résultat d'opérations chirurgicales ; dans l'une d'elle le modèle, de dos, est une femme dont la colonne vertébrale est marquée par une cicatrice épaisse, de ses reins à la base de sa nuque. En noir et blanc, sur un fond neutre, la marque ressort, foncée. Ristelhueber, en évoquant son travail, dit vouloir montrer la « vulnérabilité de la chair »²³². Ces cicatrices involontaires de blessure ou de chirurgie nécessaire (opposées à ce qui pourrait être une catégorie de cicatrices voulues ou attendues, ressortant du tatouage ou de la scarification par exemple), font à mon sens partie de l'histoire du corps en tant que chose vivante, *vulnérable* justement, charnel, organique. La cicatrice est disgracieuse, mais elle est fonctionnelle, et elle est rapide. Grâce à la faculté cicatricielle de nos tissus, nous survivons à des blessures graves, des interventions chirurgicales lourdes, même des amputations. En parallèle, la capacité régénératrice de notre corps lui permet de guérir par lui-même de traumatismes dont nous pouvons même ignorer l'existence – une écorchure passée inaperçue ou encore, marques courantes mais pourtant mal perçues, surtout chez les individus féminins, les vergetures.

En 2018, j'ai décidé de peindre *Patience*²³³, une pièce de 160 x 123 cm, dont la couleur principale est le turquoise. De profil, le cadre délimite le corps du haut du ventre à la moitié des cuisses. Le bras droit descend du coin supérieur gauche, et la main prend place sur la hanche.

²³⁰ Guillaume Cassegrain, *La Couleur*, 2015, Paris, Hazan, p.150.

²³¹ Voir annexe.

²³² Sophie Ristelhueber dans « Sophie Ristelhueber : femme en colère », pour People Act Magazine, 20/01/15.

²³³ Voir annexe.

On devine le haut de la cuisse gauche au bas de la peinture et, sur la droite, des poils pubiens. Sur la partie supérieure, la peau est tigrée de marques : les vergetures des hanches, rendues visibles par le contraste de la couleur. Ces vergetures, qui sont donc des tissus cicatriciels, sont tout comme les rides et les cicatrices de blessures des marques qui attestent de la vie de la peau et de la chair – le corps, avant d’être un objet d’apparence, reste un outil d’action et de communication. Communication entre les Hommes, mais aussi entre l’Homme et l’animal, l’Homme et la machine, l’Homme et l’objet. C’est aussi un objet en évolution constante ; il se forme, grandit, grossit, vieillit, se blesse, se répare. C’est parce que la fonction organique de nos corps tend à être mise de côté par notre société de consommation et d’apparence que la représentation des corps ordinaires, parfois souffrants certes, mais pas toujours, paraît sortir du commun. Une peau cicatrisée a souffert, mais ne souffre plus et est maintenant saine ; les cicatrices de Ristelhueber attestent d’un traumatisme et d’une vulnérabilité, mais aussi d’une résistance et d’une guérison. Ainsi, ce n’est pas véritablement une faiblesse de présenter des marques de ce genre, mais la preuve d’une certaine force du corps qui, seul, parvient à prendre soin de lui-même.

Pourtant, la cicatrice garde un caractère répulsif – qu’il s’agisse d’une empathie à la douleur, ou bien d’un rejet esthétique visuel, souvent les tissus cicatriciels rebutent le spectateur. Et s’ils ne rebutent pas, alors ils fascinent. Cette étrange contradiction n’est d’ailleurs pas nouvelle, preuves en sont les foires ou les cabinets de curiosité qui se servaient d’humains aux corps déformés ou étranges pour faire sensation. Aujourd’hui, certains artistes retournent au *monstrueux*, à l’extrême de l’hors-norme, dans un contexte très contemporain de consommation, de technologie et d’un perfectionnement toujours recherché du corps, de ses capacités et de son apparence.

VERS LE MONSTRUEUX

Laideur symbolique

L’Homme a toujours été attiré par les « phénomènes humains »²³⁴, comme ils sont appelés dans l’ouvrage traitant des *Monstres* et dirigé par Martial Guédron. Ces corps inhabituels, cette « humanité en souffrance »²³⁵ qui fascine du XV^e au XIX^e siècle les publics

²³⁴ Martial Guédron (dir.), *Monstres, merveilles et créatures fantastiques*, Paris, Hazan, 2011, p. 304.

²³⁵ *Ibid.*

qui se déplacent dans les foires : des déformations de naissances, des maladies de peau, « l'extrême maigreur »²³⁶ ou « l'obésité morbide »²³⁷. Lorsque la « tératologie scientifique »²³⁸ se (re)met à « voir dans les monstres des êtres humains »²³⁹, le goût pour la monstruosité des hommes se déplace, d'après les auteurs de cet ouvrage, vers le cinéma d'horreur. D'une manière ou d'une autre le corps dans les extrêmes trouble et captive, comme une attirance, curieuse ou intéressée, pour l'étrange et l'étranger. « Celui par lequel l'abject existe » écrit Julia Kristeva dans son essai sur les *Pouvoirs de l'horreur*, « [...] se *sépare*, se situe et donc *erre* au lieu de se reconnaître, de désirer, d'appartenir ou de refuser »²⁴⁰. La relation à ce qui est abject, ou plutôt à ce qui devient abject par la position que prend celui qui regarde, n'est pas une relation ordinaire entre sujet et objet ; ici, le désir n'entre pas en jeu. Il ne s'agit pas d'être attiré ou d'être rejeté, mais de se *séparer*, de créer un fossé entre soi et l'autre. Il n'y a pas d'envie ou de reconnaissance, rien que la curiosité de quelque chose qui est si différent qu'il n'est pas possible de s'y identifier et qui donc « fascine »²⁴¹. Cette relation au corps étrange, *hors-norme*, reste souvent dans une logique de foire, de *curiosité* dans le sens du *cabinet de curiosité*, et joue sur un certain « sentiment de supériorité »²⁴² du regardeur qui forme, nous l'avons dit, une barrière, un fossé entre le corps abject et celui qui pose son regard sur lui. Cette idée d'un *sentiment de supériorité* est utilisée par l'auteur dans le contexte de l'exploration du monde par les Occidentaux, qui ont rencontré ou ont dit avoir rencontré des peuples aux cultures différentes, et qui ont toujours porté sur eux un jugement de valeur sur la base de leur propre culture occidentale. Néanmoins, je me permets de déplacer le contexte de cette expression à une expérience de la rencontre d'un corps juste assez différent pour provoquer chez le regardeur l'arrêt de l'identification ou, tout du moins, la création d'un fossé entre lui et l'Autre. D'ailleurs, cette expansion de ce sentiment de supériorité est déjà amenée par l'auteur, puisqu'il dit bien que malgré le fait qu'avec une « meilleure connaissance du monde et des peuples, le mythe des races fabuleuses se dissipe [...] le sentiment de supériorité des Occidentaux va encore interférer bien longtemps dans la perception de l'Autre »²⁴³. Cette manière de se positionner vis-à-vis de l'Autre, dans un système de valeurs, est très certainement ce qui a permis à cette fascination des *phénomènes* de tant prospérer.

²³⁶ Martial Guédron (dir.), *Monstres, merveilles et créatures fantastiques*, op. cit., p. 312

²³⁷ *Ibid.*

²³⁸ *Ibid.*

²³⁹ *Ibid.*, p. 304

²⁴⁰ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, Londrai, Seuil, 1980, p. 15.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 9.

²⁴² *Ibid.*, p. 240.

²⁴³ Martial Guédron (dir.), *Monstres, merveilles et créatures fantastiques*, op. cit., p. 240.

Parallèlement à ça, la laideur en art a souvent été significative de la *vraie nature* de la personne représentée, elle servait surtout à voir en apparence la vilénie de l'esprit ; Claude Leibenson le dit ainsi, « la laideur, la monstruosité [...] étaient généralement chargées de représenter le Mal et de mettre ainsi en valeur le Bien et son corollaire, la Beauté »²⁴⁴. Dès le XVI^e siècle, les « estampes satiriques »²⁴⁵ montrant des monstres symbolisant tour à tour les représentants du catholicisme et du protestantisme sont utilisées « comme une arme de propagande visuelle »²⁴⁶, tant l'image du monstre contient le pouvoir d'exposer la « véritable nature »²⁴⁷ de tel ou tel personnage historique ou politique. Le *monstre* est d'ailleurs utilisé comme objet politique à la même époque, dès le XVI^e siècle. Images fortes, ces représentations servent alors à « frapper l'opinion publique »²⁴⁸ ; ces pratiques de travestissement des personnages politiques ne sont d'ailleurs pas terminées et sont « deven[ues] ainsi indissociables du paysage démocratique »²⁴⁹, comme il est si bien dit dans l'ouvrage de Guédron. Représenter nos personnages politiques avec des attributs animaux ou des parties de corps démesurées est commun dans le langage du journal satirique, et même du citoyen ordinaire.

Monstres modernes

Représenter le monstrueux, l'abject, est aussi pour l'art contemporain une manière de frapper les esprits. Lorsque l'artiste John Isaacs (1968) se représente en 2002 dans sa pièce *Bad Miracle*²⁵⁰, il cherche à la fois « à susciter le dégoût »²⁵¹ et, par ce dégoût, à « dénonce[r] les maladies et les excès d'une société »²⁵². Cette sculpture à taille humaine, 190 centimètres de hauteur pour 150 centimètres de large et de profondeur, représente l'artiste nu, déformé par une obésité morbide qui couvre ses bras, ses jambes et son cou de bourrelets de chair, tandis que sa poitrine et son ventre tombent, lourdement attirés par le sol. Son crâne est chauve et son visage, gonflé, est attaqué de tumeurs sur le côté gauche. Dans une pièce de 2003 intitulée *I can't help the way I feel*²⁵³, son corps disparaît tout entier au profit de boursoflures immenses – ne restent que ses jambes supportant le tout. Ces œuvres, massives et frappantes, peuvent être considérées

²⁴⁴ Claude Leibenson, *Le féminin dans l'art occidental*, op. cit., p. 55.

²⁴⁵ Martial Guédron (dir.), *Monstres, merveilles et créatures fantastiques*, op. cit., p. 260.

²⁴⁶ *Ibid.*

²⁴⁷ *Ibid.*

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 252.

²⁴⁹ *Ibid.*

²⁵⁰ Voir annexe.

²⁵¹ Martial Guédron (dir.), *Monstres, merveilles et créatures fantastiques*, op. cit., p. 312.

²⁵² *Ibid.*

²⁵³ Voir annexe.

comme un avertissement du sort que notre société contemporaine occidentale inflige aux corps, mais peuvent aussi apparaître comme une constatation, brutale, du piteux état de nos chairs modernes. Cette vérité du corps, à l'époque même de la recherche de la perfection physique, tant au niveau de l'apparence que de l'aptitude, est ce qui interpelle dans ces travaux d'Isaacs – des corps maltraités, puis mis de côté, cachés par leur époque.

Mais représenter l'abject peut aussi être une manière de se réapproprier le corps. Steven Bernas, dans sa préface au livre *Images du corps monstrueux* d'Aurélié Martinez, écrit ceci : « L'idée du corps a peu à peu été construite à travers des représentations collectives normées, contraignantes, avilissantes qui parlent désormais contre le corps »²⁵⁴. Si le corps normal, *normé*, est un corps contraint dans des règles de représentations qui le dénaturent, alors faire le choix d'explorer des représentations hors des normes, monstrueuses ou abjectes du corps, peut pour les artistes répondre à une nécessité d'éloignement vis-à-vis de ces contraintes. « Le terme abjection », d'après le texte définissant l'art abject publié sur le site du Tate, « signifie littéralement “l'état d'être rejeté” »²⁵⁵. Rejeté d'une norme, donc, qui d'après Steven Bernas ne serait pas forcément bénéfique au corps ; nous l'avons d'ailleurs vu à plusieurs reprises au cours de cette étude, très rarement bénéfique. Qu'il s'agisse des formes d'expression du genre, de l'âge, de l'apparence, les normes sont par nature restrictives. Ainsi, se réapproprier l'abjection pour l'assumer de manière positive serait une pratique artistique de la résistance. Simone Korff Sausse (psychanalyste, maître de conférences à l'UFR Sciences Humaines Cliniques de l'université Paris-VII et membre de la société psychanalytique de Paris), dans sa contribution au *Corps contemporain* de Céline Masson et Catherine Desprats-Pequignot, écrit ceci : « La déshumanisation du corps serait une manière paradoxale et subversive de traquer ce que l'humain a d'irréductible »²⁵⁶. En d'autres termes, revenir à l'humain en passant par une représentation étrangère du corps ; penser l'humain non pas dans l'apparence de son corps, mais dans son existence au-delà de la façon dont il peut être perçu. *Irréductible*, cette humanité qui continue d'exister même si l'on refuse, de prime abord, de la voir.

Kiki Smith, que nous avons déjà évoquée plus tôt, et Cindy Sherman (1954), qui sont toutes deux des artistes féministes, ont usé de l'abject dans leurs travaux au profit de la réappropriation des corps – et en particulier du corps féminin. L'art abject a en effet, d'après ce

²⁵⁴ Steven Bernas pour la préface d'Aurélié Martinez, *Images du corps monstrueux*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 7.

²⁵⁵ Tate, *Abject Art*, [en ligne], consulté le 31/03/18, URL : <http://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/abject-art> (« The term abjection literally means 'the state of being cast off'. »)

²⁵⁶ Simone Korff Sausse, « Le corps extrême : corps inhumain, corps post-humain ou corps trop humain ? », Céline Masson et Catherine Desprats-Pequignot (dir.), *Le corps contemporain : création et faits de culture*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 52.

même texte publié sur le site du Tate, « un fort contexte féministe »²⁵⁷. En effet, représenter le corps de la femme (si tant est qu'il existe un *corps de la femme*) de manière *abjecte*, c'est associer le dégoût à un objet qui est habituellement associé au désir et à l'érotisme. Il est alors possible de montrer à travers des pratiques artistiques le corps de la femme tel qu'il est en réalité, lui et ses fonctions habituellement « “abjectées” par un ordre social patriarcal »²⁵⁸, pour dés-érotiser le mythe de la femme et lui rendre son humanité organique, matérielle, *fonctionnelle*. Dans une pièce sans titre de 1993, Smith donne à voir un mannequin presque sans visage, duquel s'échappent des tripes de tissu aux couleurs fades. Dans une autre pièce sans titre de 1993-1994, le corps sculpté en résine, par endroit translucide, tout le côté droit sans chair, les os à vue, fait penser à un cadavre de grand brûlé, sans sexe ni genre, maintenu par un socle en plexiglas. Plus tôt, en 1985, Sherman se photographie couchée, blafarde et sale, les yeux ouverts mais ternes, dans une imitation de la mort. La mort, le cadavre comme monstruosité, c'est la question du corps poussé à ses limites – quoi que nous en fassions, voici ce à quoi il sera réduit, « Le cadavre [...], ce qui a irrémédiablement chuté, cloaque et mort »²⁵⁹. La limite existant entre la vie et la mort est brouillée par ce corps sans vie, donc mort, mais toujours là, matériel, perceptible. « Le cadavre, le plus écoeurant des déchets »²⁶⁰ d'après Kristeva, qui « envahi[t] »²⁶¹ l'espace du vivant et qui, déplacé, rappelle son existence quand il aurait dû avoir disparu de la vie toute entière : « sans Dieu et hors de la science [il] est le comble de l'abjection »²⁶². Le cadavre c'est le symbole par excellence de la mort, et la mort le grand adversaire de notre époque contemporaine. Nous sommes aujourd'hui en effet dans une recherche constante de l'amélioration ou, pour reprendre les mots de l'ouvrage supervisé par Martial Guédron, nous avons la volonté de « transcender les limites biologiques de l'humanité commune »²⁶³, jusqu'à l'immortalité, car après tout Claude Leibenson aussi le dit, « vaincre la mort est le combat que les hommes mènent depuis l'aube de la création »²⁶⁴. Mais le cadavre, c'est aussi une « perturb[ation] de l'identité »²⁶⁵, et c'est d'après Kristeva ce qui le rend si abject – ce corps qui jusqu'à présent était quelqu'un et qui se transforme en objet inanimé, en sac, en chairs vides. Mis face à face avec notre inévitable disparition corporelle, ou plutôt notre

²⁵⁷ Tate, *Abject Art*, op. cit. (« a strong feminist context »)

²⁵⁸ *Ibid.* (« 'abjected' by a patriarchal social order »)

²⁵⁹ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, op. cit., p. 11.

²⁶⁰ *Ibid.*

²⁶¹ *Ibid.*

²⁶² *Ibid.*, p. 11-12.

²⁶³ Martial Guédron (dir.), *Monstres, merveilles et créatures fantastiques*, op. cit., p. 313.

²⁶⁴ Claude Leibenson, *Le Féminin dans l'art occidental*, op. cit., p. 200.

²⁶⁵ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, op. cit., p. 12.

disparition identitaire, c'est peut-être une invitation de ces artistes de la mort à effectuer un retour sur soi – sans se fermer, mais pour se retrouver, dans un contexte où social et consommation ont tendance à prendre le dessus sur nos corps. Angélique Christaki (psychologue clinicienne, psychanalyste, chargée de cours et chercheur associé au CRPM de l'université de Paris-VII), écrit dans *Corps contemporain* que « La provocation [est l']ingrédient essentiel de l'esthétique de l'extrême »²⁶⁶, extrême portant ici une connotation éthique ainsi que la question de la « limite du possible »²⁶⁷. Mais ce terme, *extrême*, peut également vouloir désigner, pour Simone Korff Sausse par exemple, le « corps handicapé, corps du grand prématuré, corps blessé, corps ranimé, corps du grand brûlé, corps du vieillard, corps transsexuel, corps en phase terminale »²⁶⁸, en d'autres termes tout corps sortant de manière radicale des normes en vigueur. Ces corps extrêmes sont construits en art pour provoquer, pour choquer, pour, nous l'avons dit à propos du travail de John Isaacs, « dénonce[r] »²⁶⁹ certains des aspects de notre société contemporaine occidentale. La mort d'ailleurs, le cadavre, Isaacs s'y est lui aussi frotté. *A necessary change of heart*²⁷⁰, de 1999, et *Are you still mad at me*²⁷¹, de 2001, représentent l'un et l'autre un corps écorché, partiellement démembré. Dans le premier travail le corps s'étend, ventre à terre, toute peau disparue ou presque, saignant légèrement au niveau de la hanche, plus abondamment au niveau du coude. De la peau semble couvrir ses hanches et son bassin, comme une serviette de bain, ainsi que son visage à partir de son oreille, recouvert dans sa mort. Dans le second, sans bras, ni mâchoire inférieure, ni yeux dans les orbites, ni peau sur les viscères, le sujet semble dans un état de détresse émotionnelle – ou peut-être est-ce le titre qui nous le suggère. En effet, *Es-tu encore en colère contre moi* évoque un corps à l'image de l'esprit, désarmé, démuné, physiquement. L'abject, l'horreur comme appel au secours ou, de nouveau, comme avertissement. L'avertissement, peut-être, vis-à-vis d'un enfermement culturel et social, d'un corps qui serait de plus en plus « assujetti en tant que pur objet de savoir et de représentation »²⁷². Passer par la provocation pour pouvoir effectuer un « retour du corps existant »²⁷³, reconnu, présent avant tout autre chose.

²⁶⁶ Angélique Christaki dans Céline Masson et Catherine Desprats-Pequignot (dir.), *Le corps contemporain : création et faits de culture*, op. cit., p. 141.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 151.

²⁶⁸ Simone Korff Sausse dans Céline Masson et Catherine Desprats-Pequignot (dir.), *Le corps contemporain...*, op. cit., p. 53.

²⁶⁹ Martial Guédron (dir.), *Monstres, merveilles et créatures fantastiques*, op. cit., p. 312.

²⁷⁰ Voir annexe.

²⁷¹ Voir annexe.

²⁷² Catherine Elkar, Larys Frogier, Claire Legrand, Sylvie Mokhtari, *Laboratoires : pour une expérience du corps...* op. cit., p. 8.

²⁷³ *Ibid.*, p. 11.

Avenirs du corps

Pour certains, l'avenir des corps a déjà commencé – c'est du moins ce qu'on pourrait penser devant les appellations de *post-humains*, ou de *transhumanisme*, utilisées notamment par les champs de la philosophie et de la science-fiction en plus d'une certaine branche de l'art contemporain ; « une redéfinition de l'humain »²⁷⁴ nécessaire pour faire face à l'évolution d'une science du corps. Cette idée liée, donc, à l'avancement technologique et technique du XX^e siècle, relève de « la volonté de transformer le corps humain par toutes sortes de prolongements artificiels »²⁷⁵. Après tout, « le rêve de l'Homme-machine a traversé les siècles »²⁷⁶ et aujourd'hui la science a les connaissances et les aptitudes nécessaires à la création de machines intelligentes, des « androïdes susceptibles de prendre la place des humains, mais sans leur humanité »²⁷⁷. La question de la place du corps, et du corps *humain* se pose alors plus que jamais.

Un certain nombre d'artistes se sont intéressés aux « mutations du corps et [leurs] dérivés »²⁷⁸, à travers des travaux aussi bien matériels que virtuels. Dans les années 1990, Daniel Lee (1945) débute sa série *Manimals* : un travail numérique qui, grâce à l'informatique, permet à l'artiste de créer des portraits mélangeant visages humains et animaux dans un réalisme étonnant²⁷⁹. Cependant, ce n'est toujours pas un travail sur une « délivrance »²⁸⁰ mais, pour citer de nouveau *Monstres, merveilles et créatures*, « un attachement excessif aux plaisirs et aux contingences de l'existence charnelle »²⁸¹. L'idée d'un corps prisonnier de son contexte contemporain, c'est aussi ce qui est véhiculé par le travail, dans la même décennie, de l'artiste Orlan (1947), incontournable du mouvement des modifications corporelles. Orlan s'est en effet infligée, entre 1991 et 1993, « 9 opérations de chirurgie esthétique [...] mises en scène et retransmises en public »²⁸², transformant ainsi son corps en « le lieu du débat public »²⁸³ ; toujours dans un questionnement de cette recherche perpétuelle de la perfection d'une société

²⁷⁴ Claude Leibenson, *Le Féminin dans l'art occidental*, op. cit., p. 198.

²⁷⁵ Martial Guédron (dir.), *Monstres, merveilles et créatures fantastiques*, op. cit., p. 313.

²⁷⁶ Robert Samacher dans Céline Masson et Catherine Desprats-Pequignot (dir.), *Le corps contemporain : création et faits de culture*, op. cit., p. 110.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 111.

²⁷⁸ Martial Guédron (dir.), *Monstres, merveilles et créatures fantastiques*, op. cit., p. 313.

²⁷⁹ Voir annexe.

²⁸⁰ Martial Guédron (dir.), *Monstres, merveilles et créatures fantastiques*, op. cit., p. 315.

²⁸¹ *Ibid.*

²⁸² Sabrina Silamo, « Entre chirurgie esthétique et art contemporain, la folie Orlan en cinq œuvres bien barrées » (2015), Téléràma, [en ligne], consulté le 01/04/18, <http://www.telerama.fr/sortir/entre-chirurgie-esthetique-art-contemporain-la-folie-orlan-en-cinq-oeuvres-bien-barrees,131345.php>

²⁸³ Orlan, citée par Sabrina Silamo, *ibid.*

ultra-consommatrice d'images, jusqu'à l'oubli des corps, qui souffrent, se déforment, dans une tentative d'adaptation jusqu'à l'absurde.

Peut-être alors que l'avenir du corps, comme l'avenir de la beauté, ne se trouve pas dans la révolution technique, dans cette recherche perpétuelle de l'amélioration physique. Cette réappropriation des corps, qui s'essaye déjà au moins depuis les années 1960 et le mouvement féministe puis s'étend jusqu'à nos jours, doit passer par autre chose qu'une recherche obsessionnelle de l'immortalité, ou de la transcendance. Lorsque l'on parle de corps, et même de nus, il arrive souvent qu'on évoque un certain retour aux sources, au sens d'un retour à l'essence de l'humain, comme c'était le cas à l'époque classique de la représentation mythologique. Dans *Gender Trouble*, Butler écrit pourtant que « Le corps construit par la culture sera alors libéré non par un retour vers son passé "naturel" ou ses plaisirs originels, mais vers un futur ouvert et plein de possibilités culturelles »²⁸⁴. Pour elle, la réponse ne se trouve pas non plus dans une *essence originelle* de l'homme, mais bien dans une *ouverture* qui s'inscrirait dans un monde de diversité culturelle et sociale, ainsi que dans l'acceptation d'un pluriel du corps et de l'expression corporelle. Dans l'ouvrage *A corps perdu*, Bernard Lafargue, professeur d'histoire de l'art et d'esthétique à l'université de Bordeaux 3, avance que c'est « à [une] sculpture de soi que nous invitent [...] les artistes du corps »²⁸⁵. Une *sculpture*, une invention, une réinvention de soi, qui passerait en art par une « défigura[tion] pour se modeler »²⁸⁶. Se défigurer, donc, pour se débarrasser de l'image construite, produite par le social, au profit d'une représentation à *l'image* de soi, ou *d'une* version de soi parmi d'autre, dans une réinvention perpétuelle de l'expression de son corps.

²⁸⁴ Judith Butler, *Gender Trouble...*, *op. cit.*, p. 198.

²⁸⁵ Muriel Gagnebin et Christian Gaillard (dir.), *A corps perdu*, Paris, Jean-Michel Place, 1995, p. 149.

²⁸⁶ *Ibid.*

CONCLUSION

Le corps, cette production sociale, cette performance. Une construction qui prend forme entre les standards d'une culture et les regards de ceux avec qui nous la partageons. Une apparence qui nous définit en tant qu'individu, en parallèle de nos actes, par laquelle on nous reconnaît mais, aussi, à laquelle nous sommes souvent réduits. La volonté de représenter le corps n'est pas nouvelle, mais les techniques et les angles de perception des artistes évoluent constamment. En peinture, les couleurs et la matière sont travaillées de manière à véhiculer, non seulement une image, mais une expression des corps. En photographie, bien sûr, le point de vue adopté par le photographe est essentiel à la perception de son sujet. Frontal, il est direct, rapproché il dégage de son travail une certaine intimité, au bord du vide il provoque un malaise induit par l'espace et la question de la sécurité – sécurité du corps du regardeur. Tous médiums confondus, la mise en confrontation du regardeur (à travers un regard fixe dirigé vers lui, un rapport brutal à l'espace, une proximité excessive avec le modèle) l'inclut dans l'expérience de l'œuvre. Les artistes usent du rapport au corps de l'autre, au corps étranger, pour provoquer une réaction du côté du spectateur. Ces réactions, elles sont à la fois psychologiques et sociales. Prendre conscience du corps d'un autre, c'est être renvoyé à l'existence de son propre corps. Mais c'est aussi prendre part à un système réunissant les individus entre eux, constitué de règles d'expressions et de communications afin de partager un même espace. Exister dans ce système, c'est faire le lien entre notre intériorité et notre environnement, c'est devenir un *in-dividu* et s'exprimer à travers un éventail varié de possibles personnalités : nous mettre en scène. Cette mise en scène n'est pas nécessairement un outil de l'artiste, mais toujours un outil du modèle, au moins malgré-lui. Dans ces conditions, la compréhension authentique d'un individu, lorsqu'elle est possible, n'est pas une vérité absolue de ce qu'il est, mais l'expérience partagée de son rapport à celui qui l'observe. Il s'agit alors pour les artistes de se diriger vers l'intime du corps, pas à la recherche d'une vérité, mais comme une manière de limiter le jeu des apparences qui font la plus grande partie des façades personnelles du social. En effet, si l'intime se trouve au plus proche de la personne, alors il est moins nécessaire de se maquiller, au sens social du terme, pour le partager. Cependant, nous ne sommes pas seulement l'intime qui se cache derrière les apparences, nous sommes aussi la somme de ces apparences et les choix que nous faisons non seulement pour les constituer mais aussi pour agir et se comporter en tant que personne à part entière, et comme individu composant d'un système. Nous isoler de ce système, prendre le corps et le considérer pour lui-même, c'est un parti pris artistique qui permet alors

de se concentrer sur l'existence même, prendre du recul vis-à-vis de la vie en communauté, et poser la question d'une présence personnelle et unique. Du moins, c'est ce dont il s'agit pour les artistes contemporains occidentales, car le corps a traversé les époques et les mouvements pour être considéré aujourd'hui de cette manière – le corps de la femme, notamment, a été l'objet d'évolutions de pensée et de prises de position, passant d'objet de désir à objet de résistance en l'espace de quelques siècles. C'est d'ailleurs entre autres cette prise de position en regard du corps, relativement récente, qui a permis aux artistes de se lancer dans cette exploration de l'existence même, à travers la seule présence du corps, et particulièrement du corps nu. La mise de côté des normes sociales permet également une représentation plus large du corps, une prise en compte de corps autrement ignorés ou délaissés – vieux, maigres, obèses, laids, marqués, blessés, déformés.

Nous nous demandons s'il est possible de représenter le corps *hors-scène*, de toucher à l'identité hors-contexte, tandis que l'individu est de quelque façon coupé du social. Nous avons déduit que ce n'était pas possible : la mise en scène n'agit pas seulement au sein d'un groupe social ou public, mais dès que deux personnes, même proches, partagent un même espace. Il s'agit alors d'un rapport, d'un échange, d'une expérience partagée – ce qui ne rend pas l'individu moins honnête, simplement acteur d'une partie de lui-même propre à l'instant et à la compagnie. Nous nous posons également la question de la place du sexe et du genre dans la sphère de l'identité et le fait est que, bien qu'ils soient généralement difficiles à mettre de côté dans la représentation et la compréhension du corps, ils ne sont pas essentiels à la personne ; il reste donc du chemin à parcourir pour les traiter, en tant que société, comme les caractéristiques auxiliaires qu'ils sont vraiment, et mettre enfin tout humain sur un véritable pied d'égalité. Enfin, nous formulons ce questionnement : comment les artistes contemporains trouvent-ils, à travers leurs pratiques plastiques, les moyens d'élargir la perception que nous avons de nos propres corps ? Aujourd'hui, l'élargissement de la perception du corps, c'est comprendre que le corps n'est pas limité par nature à la société dans laquelle il évolue. La *société*, lorsque l'on parle du corps, c'est non seulement l'apparence type proposée en termes de conformité du corps (ces *standards*), mais aussi les expressions bridées de ces corps. C'est bien de ça qu'il s'agit de se libérer : prendre conscience que les règles de présentation, de représentation et d'expérience du corps sont biaisées et subjectives. Il n'existe pas de règles véritables et objectives en ce qui concerne l'expérience du corps. Ce corps qui est le nôtre, il est unique et éphémère, il est donc question d'en faire l'expérience la plus complète et la plus personnelle. En s'intéressant à la question de l'existence seule, de la présence des corps, les artistes contemporains permettent une ouverture sur ces questions de potentiel.

Notre relation au corps est en constante mutation. En tant qu'organisme vivant il se transforme et de notre côté, en tant qu'individu, nous évoluons. Nous évoluons socialement, culturellement, dans un contexte de communication et d'échange avec une ou plusieurs communautés. Nos opinions varient constamment, à mesure que nous grandissons, que nous nous réalisons. Si le corps est une production sociale, alors il est important de se rappeler qu'il est par nature une expérience que nous vivons : à mesure qu'il se *produit*, nous en *faisons l'expérience*. Grâce à cette expérience du corps, nous avons le pouvoir de modifier la façon qu'il a de se produire, d'apparaître en public – sans lui être infidèle, mais en s'adaptant à notre environnement et à la meilleure façon de l'appréhender. Nous ne sommes pas constitués d'une identité unique et fixe, mais avons la possibilité de nous multiplier dans l'expérimentation. Le corps ne devrait donc pas être perçu comme une entrave à cette multiplicité, mais comme un outil à travers lequel en faire l'expression. Nous nous demandons de quelle manière peuvent intervenir les artistes dans l'élargissement de cette perception de nos corps, et il me semble qu'un début de réponse peut être trouvé dans ce que nous disions en dernier lieu : la provocation a jusqu'à présent joué un rôle essentiel. Depuis quelques décennies, le corps dans l'abjection – jusqu'au *cadavre* – est l'objet et le sujet de réalisations plastiques. Succédant aux représentations du corps empreint de doutes, de souffrances ou d'incertitudes, ces versions *abjectes* semblent vouloir prendre les choses en mains, ne plus se laisser aller au désespoir ou au doute mais revendiquer un statut, une situation souvent désagréable du corps contemporain. Ceci dit la provocation n'est pas forcément une solution à long terme, et on voit parallèlement se développer, nous l'avons bien vu, des représentations contemporaines de la présence.

Le fait est que l'art est vecteur d'idées. Parfois précurseur, mais surtout lieu de propagation de pensée – les milieux de l'art, de la communication, ou encore du social s'influencent entre eux. Si l'on applique ce principe de communication interdisciplinaire à l'idée que l'on peut, en tant que société, se faire du corps, alors il n'est pas exclu de penser que la vision que l'art peut en donner est capable d'influencer l'opinion générale. Lorsque l'art commence à se jouer de la représentation des genres, alors la couture explore les apparences androgynes, puis la mode s'empare de certaines de ces idées et enfin l'avis général sur le rapport entre genre et vêtement évolue peu à peu – la mode du féminin-masculin, les costumes taillés pour les corps féminins, même le mouvement des garçons en jupes au lycée pour lutter contre les inégalités causées par les règlements vestimentaires restrictifs visant les élèves féminins²⁸⁷.

²⁸⁷ Notamment à Nantes en 2014. (Source : Le Monde, [en ligne], consulté le 12/04/18, (http://www.lemonde.fr/education/article/2014/05/16/a-nantes-des-garcons-en-jupes-et-quelques-frictions-devant-les-lycees_4420103_1473685.html))

Il ne s'agit pas forcément, bien sûr, de relations de cause à effet directes, mais il est indéniable qu'un changement dans l'opinion publique passe par une évolution globale de la pensée portée par divers domaines de création. L'art, comme la science ou la psychologie, agit comme une clé qui permet d'élargir notre compréhension du monde et de nous-mêmes. Comprendre notre corps, notre condition d'humains charnels, c'est apprendre à respecter ce que nous sommes et, par conséquent, respecter le corps pour ce qu'il est. Ne pas réduire un individu à son corps, c'est lui accorder une liberté d'action et de pensée ; mais il ne s'agit pas non plus de voir toujours au-delà du corps, jusqu'à l'effacer. Ces corps existent et n'iront nulle part : nous sentons, nous voyons, nous vivons par eux. Dans leurs façons de s'exprimer se situent nos identités.

Il s'agit donc, en art du moins, de représenter nos corps comme nous les ressentons, mais peut-être également de les représenter comme nous souhaiterions les ressentir. Faut-il dans ce cas, vis-à-vis des normes culturelles et sociales, rester dans l'opposition, dans la provocation ? Ou bien serait-il possible de représenter le corps de manières moins vindicatives, dans une ouverture ou, comme l'écrit Butler, « vers un futur ouvert et plein de possibilités culturelles »²⁸⁸ ? Il s'agit peut-être en effet d'une voie à explorer pour *libérer* le corps de ses normes. Mais il s'agirait seulement d'un outil, Michel Foucault le dit d'ailleurs : « la liberté est une pratique »²⁸⁹. Et si la liberté est une pratique, alors le pouvoir de libérer son corps se trouve avant tout en chaque individu.

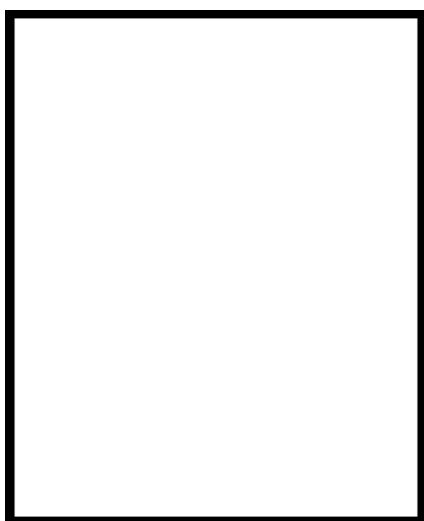
²⁸⁸ Judith Butler, *Gender Trouble...*, *op. cit.*, p. 198.

²⁸⁹ Michel Foucault, *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001, p. 1094.

ANNEXE

ŒUVRES CITEES

Les œuvres illustrées dans cette annexe sont présentées dans l'ordre dans lequel elles sont citées dans le texte. Pour la publication de cette recherche et par l'absence de droit sur les représentations des œuvres suivantes, les images ont été censurées.



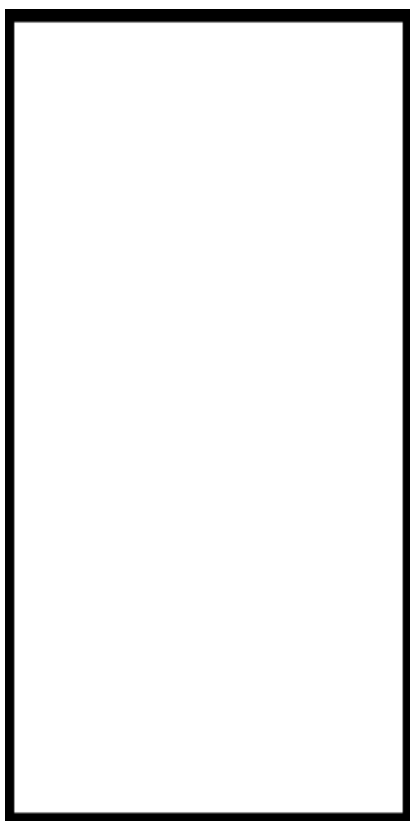
Larry Bell

Leaning Room II, 1970

Installation, plaques de pierre, peinture et lumière fluorescente basée sur une pièce inclinée

Studio de l'artiste

@Larry Bell



Marlene Dumas

The Painter, 1994

Huile sur toile

200 x 100 cm

Musée d'art moderne de New York (MoMA)



Marlène Dumas

Models, 1994

Aquarelle et encre sur
papier

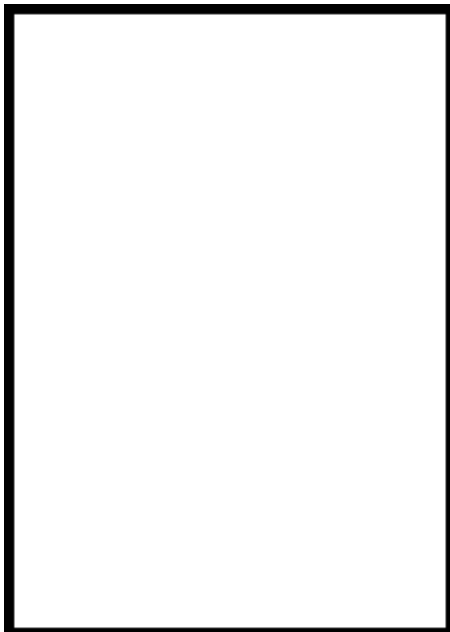
62 x 50 cm (par portrait)

Musée d'art

contemporain de

Eindhoven (Pays-Bas),

Van Abbemuseum



Marc Desgrandchamps

Gradiva, 2008

Huile sur toile

195 x 130 cm

Musée d'art moderne de Paris (MAM)



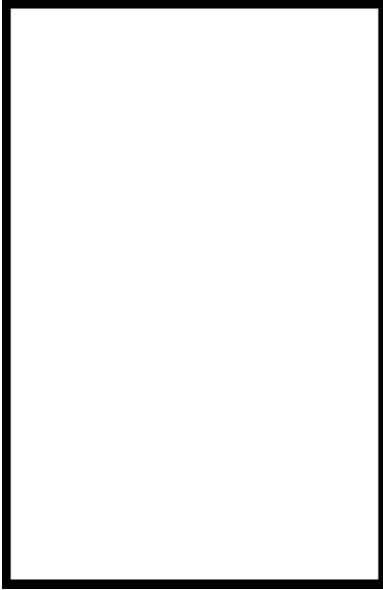
Andy Warhol

Before and After I, 1961

Caséine et crayon sur toile

137 x 177,5 cm

Musée d'art moderne de New York (MoMA)



Cy Twombly

Discourse on Commode I, 1963

Huile, crayon et crayon de cire sur toile

204 x 134 cm

Musée Guggenheim de Bilbao



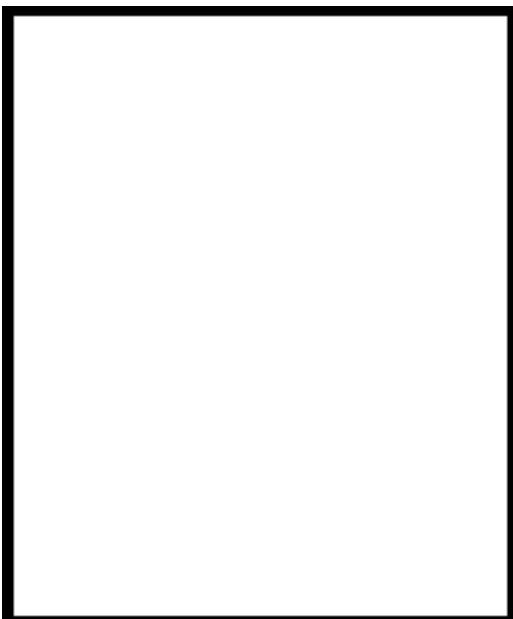
John Coplans

Hands on knees, 1984

Photographie noir et blanc

33 x 40 cm

@Succession de John Coplans



Francis Bacon

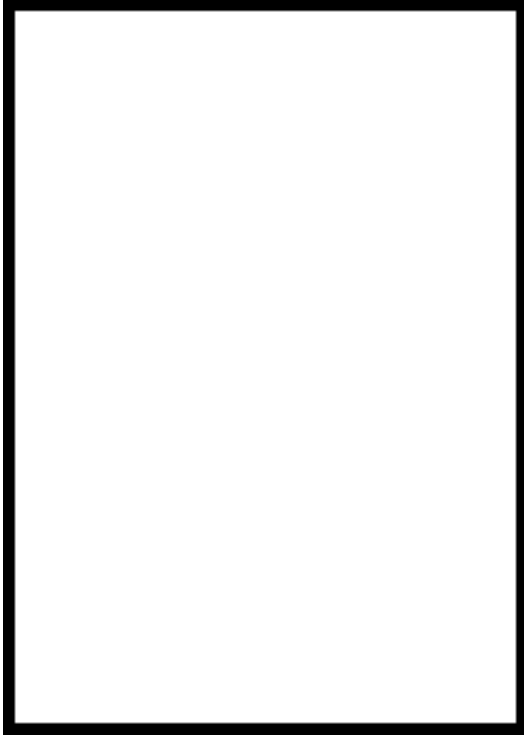
Etude pour autoportrait, 1963

Huile sur toile

165,2 x 142,6 cm

Musée national du Pays de Galles (Amgueddfa
Cymru)

Samuel van Hoogstraten



Les pantoufles, 1654-1662

Huile sur toile

103 x 71 cm

Musée du Louvre à Paris

Edouard Manet

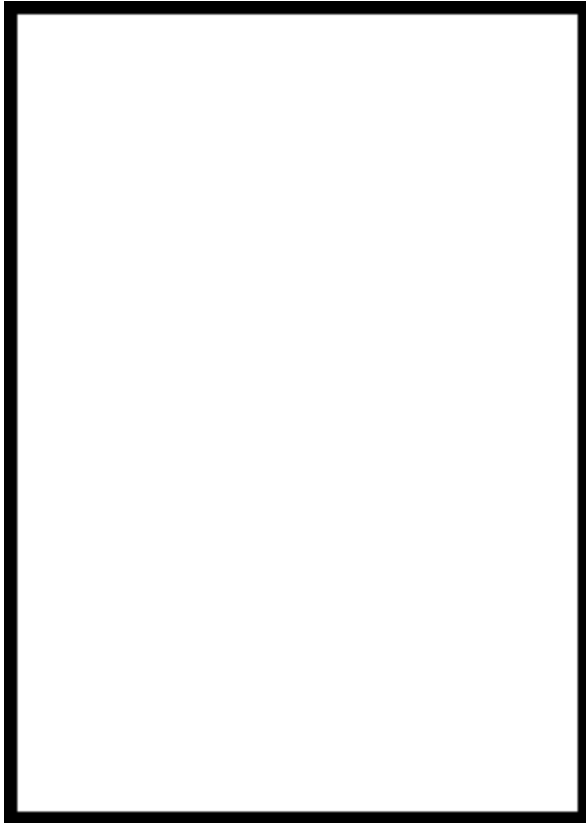


Olympia, 1863

Huile sur toile

130.5 x 191 cm

Musée d'Orsay à Paris



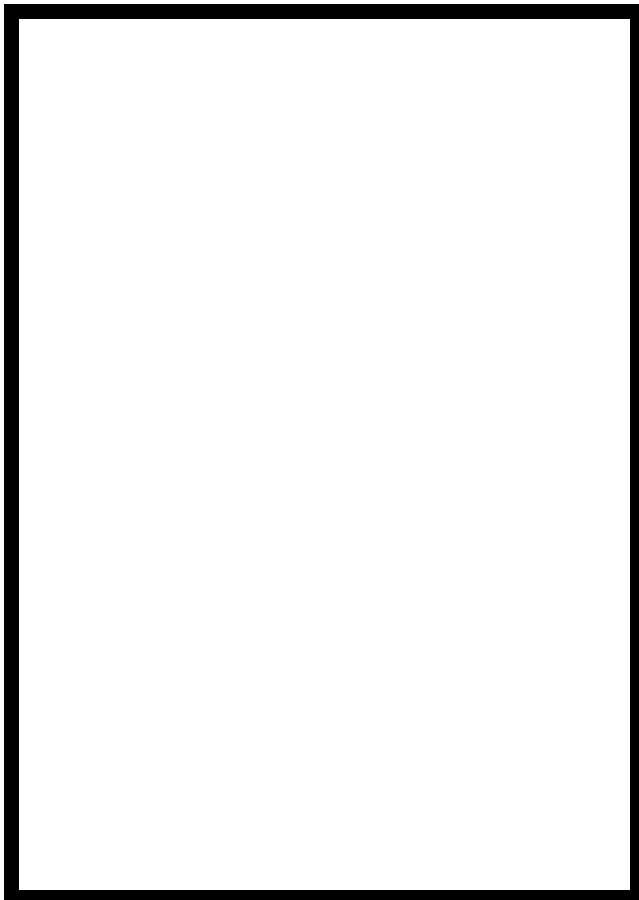
Rineke Dijkstra

Tecla, Amsterdam, Netherlands, May 16 1994,
1994

Photographie couleur

117,5 x 94,5 cm

@Rineke Dijkstra



Rineke Dijkstra

Kolobrzeg, Poland, July 26 1992, 1992

Photographie couleur

137 x 107 cm

@Rineke Dijkstra



Maria Hahnenkamp

Photos cousues en rouge,

1993-1995

C-prints cousus ensemble, caoutchouc
cellulaire,

30 x 40 cm

@Maria Hahnenkamp



Cécile Hartmann

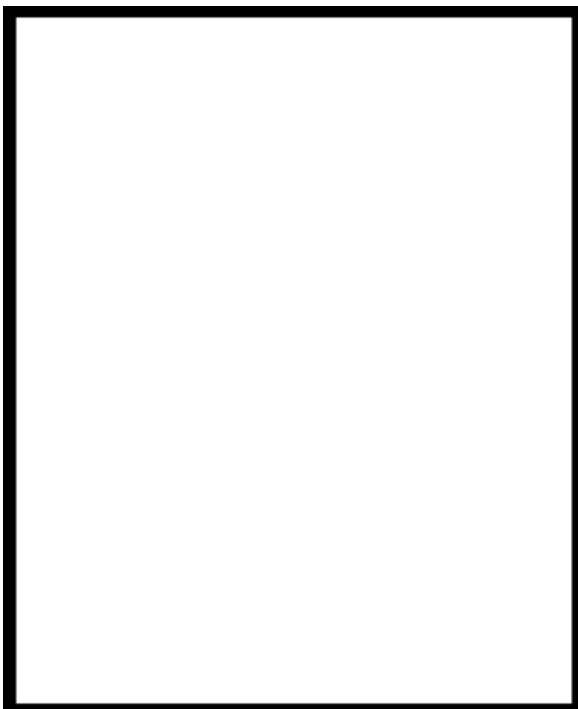
A Window to the World,

01/08/17 – 22/11/17

Vidéo

Format variable

@Cécile Hartmann



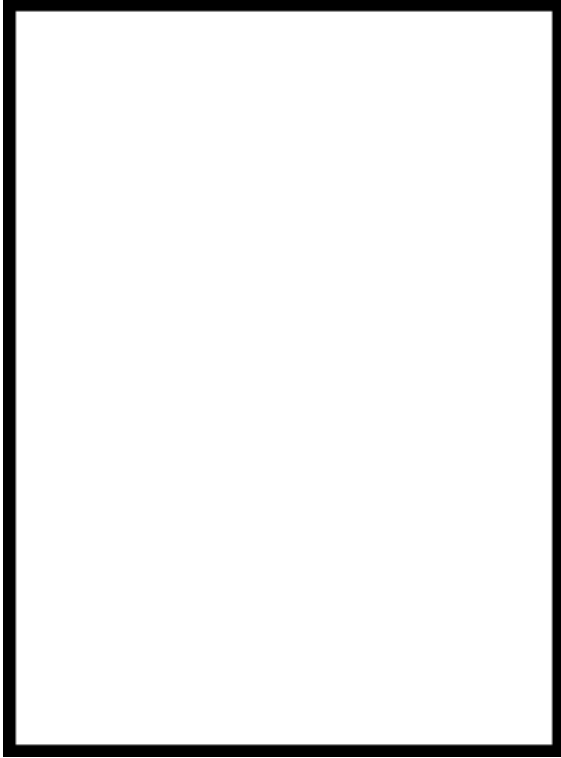
Claude Monet

Le déjeuner sur l'herbe, 1865-1866

Huile sur toile

248 x 217 cm

Musée d'Orsay à Paris



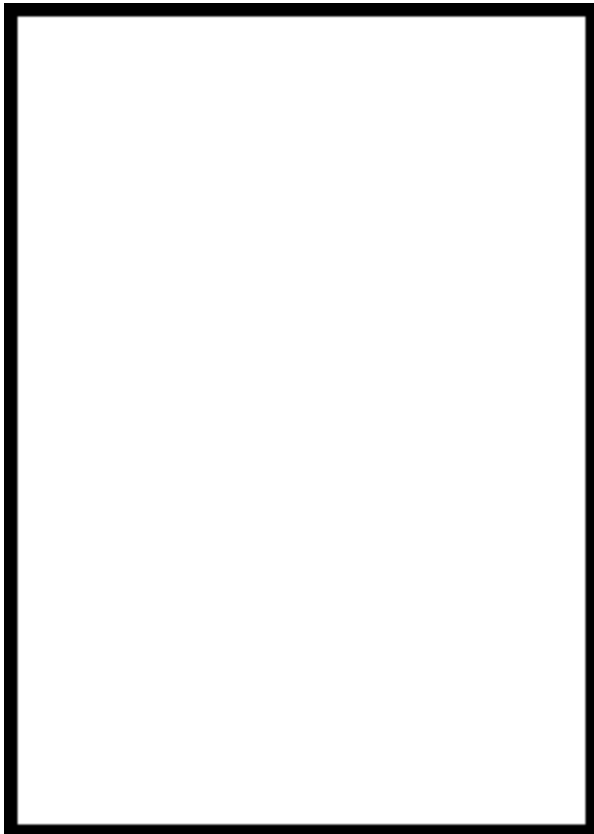
Jenny Saville

Plan, 1993

Huile sur toile

274 x 213.5 cm

@Saatchi Gallery



Kiki Smith

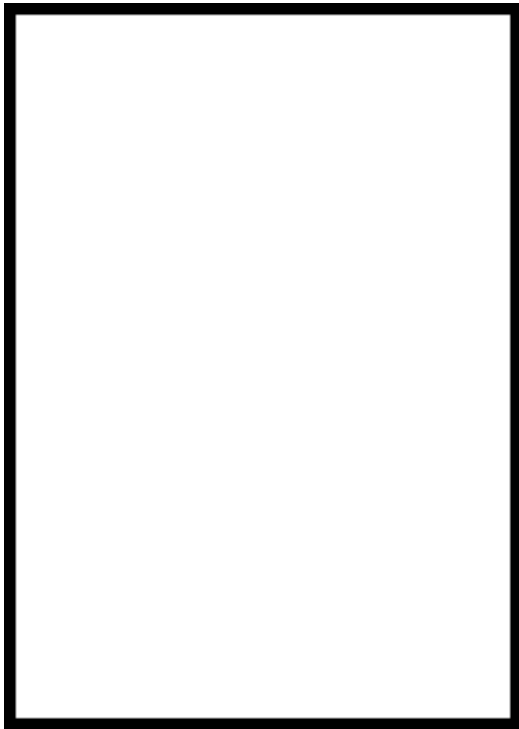
Lilith, 1994

Silicone, bronze et verre,

83.82 cm x 69.85 cm x 48.26 cm

SFMOMA, Musée d'Art Moderne de San
Francisco

@Kiki Smith



Kiki Smith

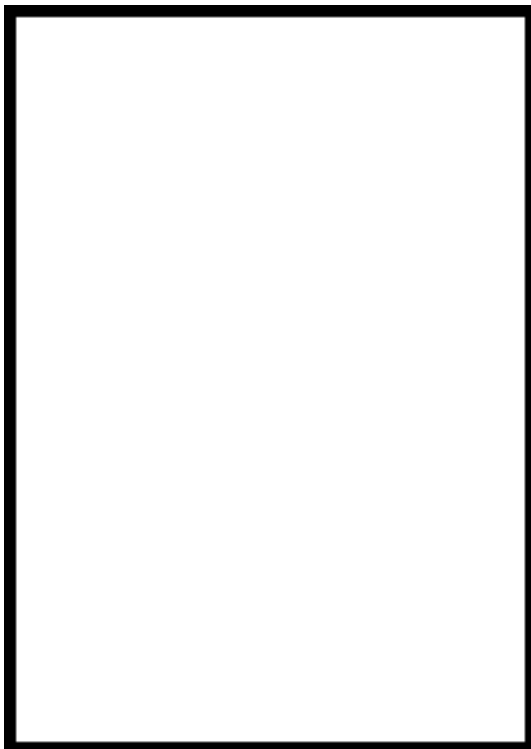
Virgin Mary, 1993

Bronze et argent,

167.64 cm x 64.77 cm x 43.18 cm

Collection de Vicki et Kent Logan

@Kiki Smith



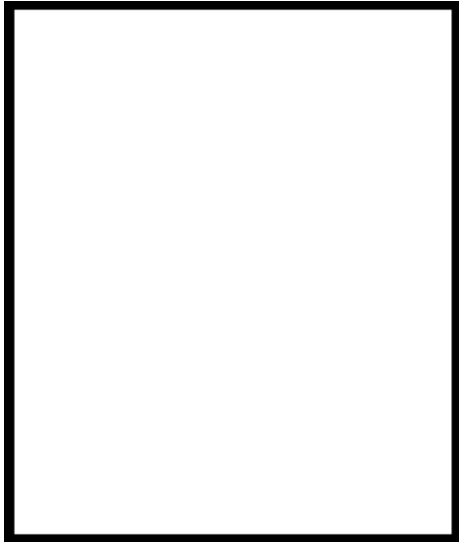
Francis Bacon

Peinture (1978)

Huile sur toile

198 x 174,5 cm

Collection particulière



Francis Bacon

Autoportrait, 1973

Huile sur toile

198 x 147,5 cm

Collection Particulière



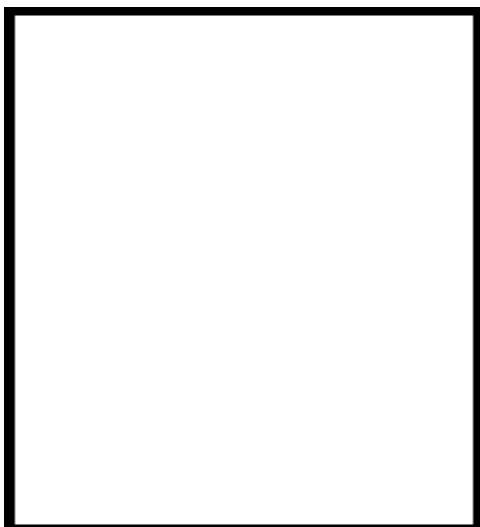
Lucian Freud

Benefits Supervisor Sleeping, 1995

Huile sur toile

151,3 x 219 cm

@Christie's

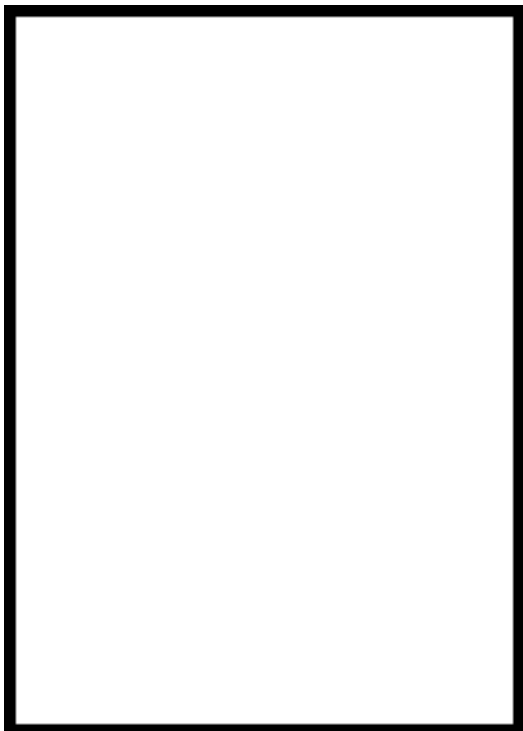


Girl in Attic Doorway, 1995

Huile sur toile,

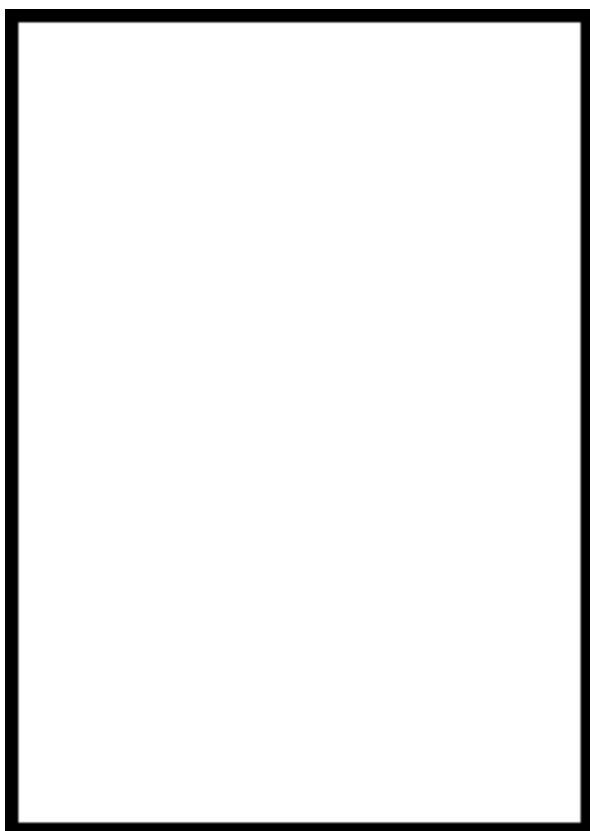
130,5 x 117,7 cm

Collection particulière, @John Riddy



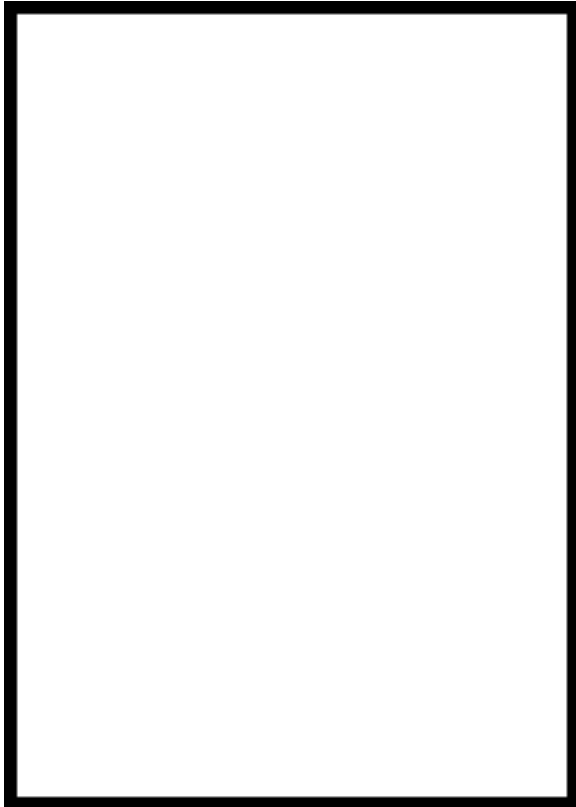
Sophie Ristelhueber

Extrait de la série *Everyone*, 1994
Photographie numérique,
@Sophie Ristelhueber



John Isaacs

Bad miracle, 2002
Cire, acier, verre, peinture à l'huile, mousse,
latex, polystyrène,
190 x 150 x 150 cm
Corée du Sud, collection particulière
@John Isaacs



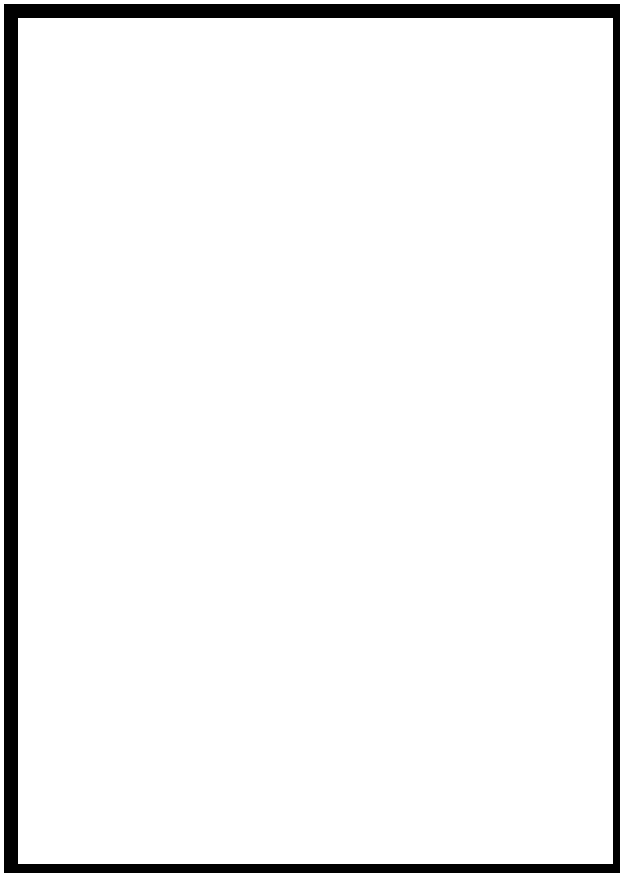
John Isaacs

I can't help the way I feel, 2003

Cire, résine de polyester, mousse, polystyrène,
peinture à l'huile, acier,

220 x 150 x 170 cm

@John Isaacs



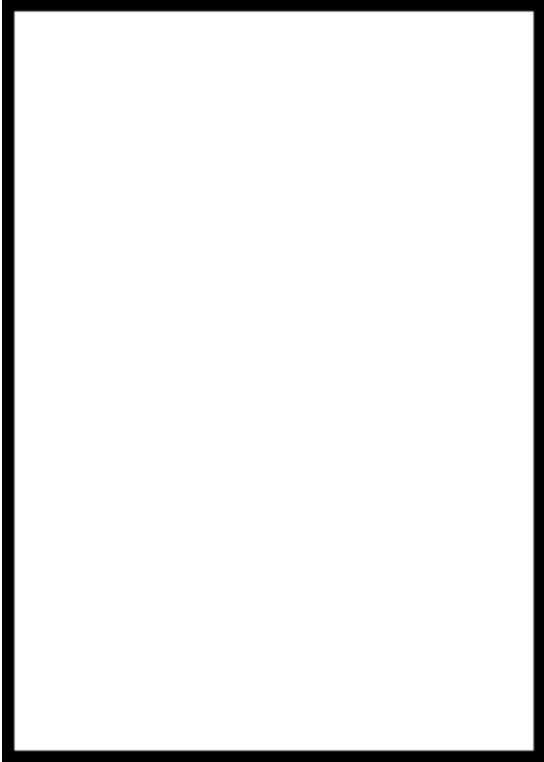
Kiki Smith

Sans titre, 1993,

Matériaux variables,

160 x 47 x 137,2 cm

@Kiki Smith



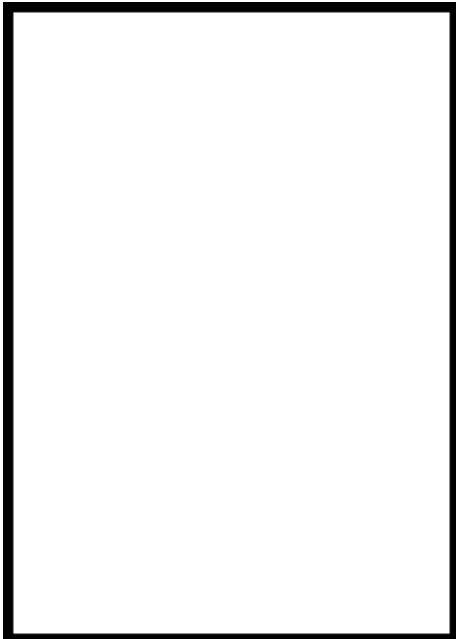
Kiki Smith

Sans titre, 1993-1994

Résine,

43 cm

@Kiki Smith



Cindy Sherman

Untitled #153, 1985

Impression couleur,

170.8 x 125.7 cm

@Cindy Sherman

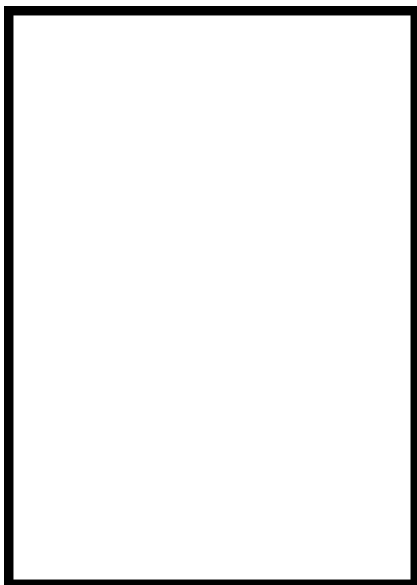


John Isaacs

A necessary change of heart, 1999

Cire, peinture à l'huile, latex, faux sang,
125 x 230 x 90 cm

@John Isaacs

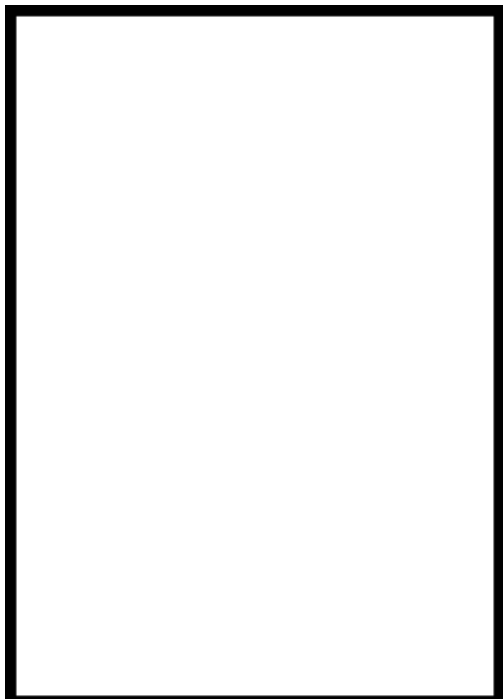


John Isaacs

Are you still mad at me, 2001

Cire, peinture à l'huile, acier, mousse, latex, faux sang,
90 x 50 x 100 cm

@John Isaacs



Daniel Lee

1949 – The year of the Ox, série « Manimals », 1993

Photographie générée par ordinateur

76,2 x 61 cm

@Daniel Lee

EXTRAIT DE MEDIA



Gillette Venus

Venus Swirl, 2015

Format vidéo

0'30''

TRAVAIL PERSONNEL



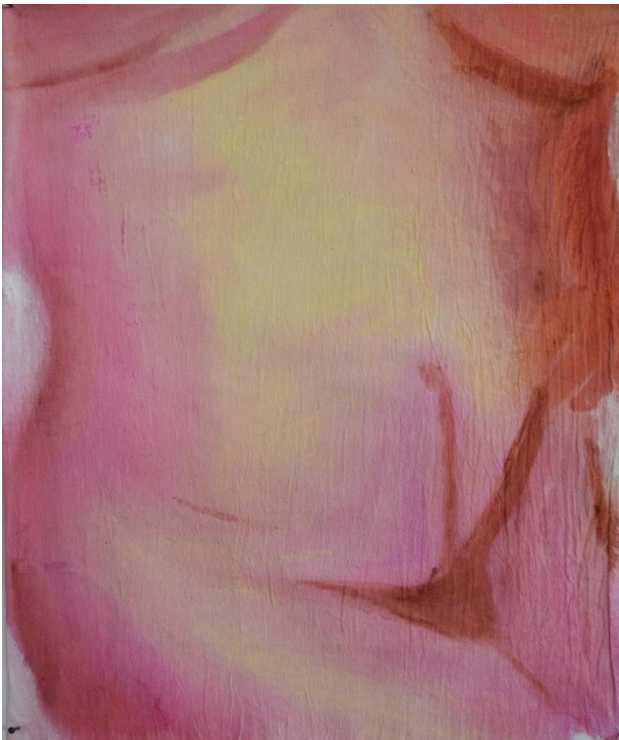
Victoire, 2017
Acrylique sur tissu
160 x 240 cm



Harmonie, 2017
Acrylique sur tissu
160 x 240 cm



Clémence, 2017
Acrylique sur tissu
160 x 240 cm



Sans titre, 2016
Acrylique sur tissu
50,4 x 41,8 cm



Patience, 2018
Acrylique sur coton
160 x 123 cm

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES

- AGAMBEN Giorgio, *Nudités*, Paris, Editions Payot & Rivages, 2009.
- ARASSE Daniel, *Histoires de peintures*, Paris, Denoël, 2004.
- ARASSE Daniel, *Le détail, pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 2014.
- BAQUE Dominique, *Photographie Plasticienne, l'Extrême Contemporain*, Paris, Editions du regard, 2004.
- BARTHES Roland, SCHAMA Simon, STORSVE Jonas et al., *Cy Twombly, Cinquante années de dessins*, Paris, Gallimard, 2004.
- BLESSING Jennifer (dir.), *L'art et le corps*, Phaidon, Paris, 2016.
- BUTLER Judith, *Trouble dans le genre (Gender Trouble), Le féminisme et la subversion de l'identité*, Editions La Découverte, Paris, 2006.
- CAGE John, *La couleur dans l'art*, Paris, Thames & Hudson, 2009.
- CARDINAL Philippe et MAKRAM-EBEID Hoda (dirs.), *Le corps découvert*, Hazan, Paris, 2012.
- CASSEGRAIN Guillaume, *La coulure, histoire(s) de la peinture, XI^e-XXI^e siècles*, Hazan, Paris, 2015.
- CHARNAY Yves et DE GIVRY Hélène, *Comment regarder... Les couleurs dans la peinture*, Paris, Hazan, 2011.
- CHIRON Eliane et LELIEVRE Anaïs (dir.), *L'intime, le privé, le public dans l'art contemporain*, Nancy, Bialec, 2012.
- Collège International de Philosophie, *Gilbert Simondon : Une pensée de l'individuation et de la technique*, Paris, Albin Michel, 1994.
- COMAR Philippe, *L'homme nu*, Paris, Gallimard, 2013.
- DELEUZE Gilles, *Francis Bacon : logique de la sensation*, Paris, Editions de la Différence, 1981.
- DREW John T. et MEYER Sarah A., *La gestion de la couleur, guide exhaustif à l'usage des graphistes*, Singapour, Pyramid, 2006.
- FOUCAULT Michel, *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001.
- GAGNEBIN Muriel et GAILLARD Christian (dir.), *A corps perdu*, Paris, J-M Place, 1995.

- GOFFMAN Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne : 1. la présentation de soi*, Editions de Minuit, 1993.
- GUALDONI Flaminio, *Histoire générale du Nu*, Paris, Editions Skira, 2012.
- GUEDRON Martial (dir.), *Monstres, merveilles et créatures fantastiques*, Parisn, Hazan, 2011.
- HELLER Eva, *Psychologie de la couleur, effets et symboliques*, Paris, Pyramid, 2009.
- KRISTEVA Julia, *Pouvoirs de l'horreur*, Londrai, Seuil, 1980.
- KUNDERA Milan (dir.), *Bacon, Portraits et autoportraits*, Paris, Les Belles Lettres, 1996.
- LACAN Jacques, *Ecrits I*, Editions du Seuil, Paris, 1966.
- LACAN Jacques, *Le Séminaire, livre XI : Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Editions du Seuil, Paris, 1973.
- LEIBENSON Claude, *Le Féminin dans l'art occidental*, Paris, Editions de la Différence, 2007.
- LEBOVICI Elisabeth (dir.), *L'intime*, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 2004.
- MARTINEZ Aurélie, *Images du corps monstrueux*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- MASSON Céline et DESPRATS-PEQUIGNOT (dir.), *Le corps contemporain : création et faits de culture*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- MILLET Catherine, BORDAZ Jean-Pierre, *Marc Desgrandchamps*, Centre Georges Pompidou, Paris, 2006.
- O'REILLY Sally, *Le corps dans l'art contemporain*, Editions Thames & Hudson, Paris, 2010.
- SARTRE Jean-Paul, *L'être et le néant : Essai d'ontologie phénoménologique*, Gallimard, Paris, 1943.
- SIBONY Daniel, *Le Corps et sa danse*, Paris, Seuil, 1995.
- SOLLERS Philippe, *Les passions de Francis Bacon*, Vérone, Gallimard, 1996.
- UMBERTO Eco (dir.), *Histoire de la beauté*, Flammarion, Paris, 2004.
- WARR Tracey (dir.), *Le corps de l'artiste*, Phaidon, Paris, 2005.
- ZELANSKI Paul et PAT FISHER Mary, *Les théories de la couleur*, Paris, Thalia, 2006.

ARTICLES

- Saint-Gelais T., « Rineke Dijkstra : une communauté de solitudes », *Parachute* n°102, 2001, p.16-31.
- Valérie Bougault, « Lucian Freud, la vérité nue », *Connaissance des Arts*, Paris, avril 2010, n°681, p. 53-58.

CATALOGUES D'EXPOSITION

- COGEVAL Guy *et al.*, *Masculin / Masculin : l'homme nu dans l'art de 1800 à nos jours*. Catalogue d'exposition (24 septembre 2013 – 2 janvier 2014). Paris, Flammarion : Musée d'Orsay, 2013.
- DAGEN Philippe *et al.*, *Marc Desgrandchamps*. Catalogue d'exposition (13 mai 2011 – 4 sept 2011). Paris, Paris-Musée, 2011.
- ELKAR Catherine *et al.*, *Laboratoires : pour une expérience du corps*. Catalogue d'exposition (1995). Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1995.
- OLLAT Thierry *et al.*, *My Body is a Cage : collection du [mac]musée d'art contemporain de Marseille*. Catalogue d'exposition (26 juin 2016 – 29 septembre 2016). Marseille, Hornu : MAC'S, 2016.

SITOGRAPHIE

- Adrian Searle (02/02/15), *Rapture and rejects: the beautiful, flawed world of Marlene Dumas*, [en ligne,], consulté le 18/03/17. URL : <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/feb/02/rapture-and-rejects-marlene-dumas-tate-modern?CMP=share_btn_tw>
- Art Passions (09/06/15), *L'art indéfini de Marlene Dumas*, [en ligne], consulté le 18/03/17. URL : <<http://artpassions.ch/lart-indefini-de-marlene-dumas/>>
- Artnet, *Kiki Smith*, [en ligne], consulté le 31/03/18. URL : <<http://www.artnet.fr/artistes/kiki-smith>>
- California State University, Fullerton (08/12/17), *John T. Drew*, [en ligne], consulté le 16/02/18. URL : <http://www.fullerton.edu/arts/art/about_us/faculty_staff/drew.php>
- Cecile Hartmann, *Cecile Hartmann*, [en ligne], consulté le 17/07/18. URL : <<http://www.cecilehartmann.com/>>
- Florence Andoka (03/06/15), *Marlene Dumas, The image as burden*, [en ligne], consulté le 18/03/17, URL : <<http://www.lacritique.org/article-marlene-dumas-the-image-as-burden>>
- Gillette Venus (10/02/15), *Rasoir pour Femme Gillette Venus Swirl | Publicité en Français*, YouTube, [en ligne], consulté le 24/03/18. URL : <<https://www.youtube.com/watch?v=JF94Rtd4Htk>>
- John Isaacs, *Artworks*, [en ligne], consulté le 29/03/18, URL : <<http://www.johnisaacs.net/works.html>>
- Maria Hahnenkamp, *Arbeiten*, [en ligne], consulté le 17/01/18. URL : <<http://www.maria-hahnenkamp.at>>
- Michel Foucault, *L'utopie du corps*, émission de radio, 1966, [en ligne], consulté le 30/03/17. URL : <<https://www.youtube.com/watch?v=NSNkxvGIUNY>>
- Musée d'Orsay, *Fiche Œuvre n°712*, 2006, [en ligne], consulté le 17/02/18. URL : <http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/notice.html?no_cache=1&numid=712&cHash=6ebf50ef37>
- Musée du Louvre, *Vermeer and the Masters of Genre Painting*, 2017, [en ligne], consulté le 17/02/18. URL : <<http://presse.louvre.fr/vermeer-and-the-masters-of-genre-painting/>>
- Nicholas Cullinan, *Neuf discours sur Commode*, 2009, [en ligne], consulté le 17/02/18. URL : <<https://www.guggenheim-bilbao.eus/fr/oeuvres/neuf-discours-sur-commode/>>
- PeopleActMagazine (20/01/15), *Sophie Ristelhueber : femme en colère*, [en ligne], consulté le 21/03/17. URL : <<http://peopleactmagazine.fr/sophie-ristelhueber-femme-en-colere/>>

Pierre-Henry Frangne, *Le fragment et le quotidien dans l'art*, 4 février 2004, [en ligne], consulté le 30/11/17. URL : <<http://cedricbernadotte.com/reader/pierre-henry-frangne-le-fragment-et-le-quotidien-dans-lart/>>

Pyramid Editions, *Sarah A. Meyer*, [en ligne], consulté le 07/02/18. URL : <<https://pyramid-editions.com/entities/sarah-a-meyer>>

Saatchi Gallery, *Jenny Saville*, Plan, [en ligne], consulté le 24/03/18. URL : <http://www.saatchigallery.com/artists/artpages/jenny_saville_4.htm>

Sabrina Silamo, « Entre chirurgie esthétique et art contemporain, la folie Orlan en cinq œuvres bien barrées » (2015), *Télérama*, [en ligne], consulté le 01/04/18. URL : <<http://www.telerama.fr/sortir/entre-chirurgie-esthetique-art-contemporain-la-folie-orlan-en-cinq-oeuvres-bien-barrees,131345.php>>

SFMOMA, *Kiki Smith*, [en ligne], consulté le 31/03/18. URL : <https://www.sfmoma.org/artist/Kiki_Smith>

Tate, *Abject Art*, [en ligne], consulté le 31/03/18, URL : <<http://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/abject-art>>

Tate, *Rineke Dijkstra*, [en ligne], consulté le 19/10/17. URL : <<http://www.tate.org.uk/art/artists/rineke-dijkstra-2666>>

The Museum Of Modern Art, *Andy Warhol, Before and After, 1961*, 2018, [en ligne], consulté le 16/02/18. URL : <<https://www.moma.org/collection/works/78921>>

Vanessa Beecroft, [en ligne], consulté le 17/11/17. URL : <<http://vanessabeecroft.us/>>