



HAL
open science

Nudité ouverte : une analyse de l'ouverture du corps féminin nu dans l'art contemporain

Cora Froger

► **To cite this version:**

Cora Froger. Nudité ouverte : une analyse de l'ouverture du corps féminin nu dans l'art contemporain. Art et histoire de l'art. 2023. dumas-04471581

HAL Id: dumas-04471581

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04471581>

Submitted on 21 Feb 2024

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 Paris 1 Panthéon Sorbonne
UFR 04 Arts et sciences de l'art

Cora Froger

Nudité ouverte

Une analyse de l'ouverture du corps féminin nu dans l'Art Contemporain

Mémoire de master 2 Théories des Arts et de la Culture
Sous la direction de Jacinto Lageira

Septembre 2023

Remerciements

Je tiens à exprimer ma gratitude à María Ortega, artiste et commissaire d'art textile espagnole, qui m'a non seulement initiée à la notion de nudité ouverte, mais a également nourri mon intérêt pour cette pratique.

Je souhaite également remercier Vincente Alemany, qui m'a aidée à développer ces recherches en Espagne, ainsi que mon actuel directeur de mémoire, Jacinto Lageira.

*Corps incompréhensible, corps pénétrable, et opaque, corps ouvert et fermé: corps utopique*¹.
Michel Foucault

*Il n'y a pas d'image du corps sans l'imagination de son ouverture*².
Georges Didi Huberman

¹ Foucault, Michel. « Le corps utopique », *conférence radiophonique du 21 décembre 1966*, Re transcription écrite de la conférence radiophonique sur France Culture.

² Didi-Huberman, Georges. *Ouvrir Vénus: nudité, rêve, cruauté*, Gallimard, 1999, p.99.

Sommaire

Introduction	5
I. Nudité ouverte	20
A. Une transgression de la frontière peau	20
B. Corps féminin ouvert passif	32
C. Corps féminin ouvert actif	42
II. Nudité fragmentée	52
A. Fragmentations physiques	53
B. Fragmentations symboliques	60
C. Fragmentation féminine et universelle	70
III. Subversion de la nudité érotique	78
A. Créer un nu qui n'appelle pas le désir ?	78
B. Une nudité obscène	85
C. Une désacralisation du corps nu ?	94
IV. Mort et nudité	104
A. Le féminin et la mort	106
B. Philosophie du corps ouvert dans la mort	114
C. Corps entre vie et mort	121
Conclusion	129
Table des illustrations	132
Bibliographie	137
Table des matières	151
Résumé / Abstract	154

INTRODUCTION

Si la tradition du nu féminin met l'accent sur l'extérieur du corps et la complétion de ses surfaces, l'art corporel fait par les femmes révèle l'intérieur, le secret terrifiant dissimulé sous cet extérieur idéalisé³.

Lynda Nead

Le corps féminin est façonné par une opposition traditionnelle entre son apparence extérieure et son essence intérieure, une dualité qui laisse une empreinte profonde sur sa forme dénudée. La nudité du corps se manifeste lorsque les vêtements se retirent et que la chair se dévoile. Symboliquement, le déshabillage évoque le dévoilement de soi. Selon la philosophe Marion Avarguès : « La nudité implique en effet le dévêtissement de toute parure, la déchirure de tout voile. Se mettre à nu, c'est mettre à bas son enveloppe protectrice pour se révéler dans sa plus grande simplicité, dans sa plus grande misère.⁴ »

Toutefois, d'après l'analyse de Lynda Nead, la nudité classique engendre un effet tout à fait contraire. Cette forme de dénudement s'apparente davantage à une mise en scène superficielle du corps, une exposition qui demeure en surface et se concentre sur l'apparence de la peau. Le nu féminin, dans ce contexte, semble n'exister que par ses traits extérieurs, polis et idéalisés. Cependant, il est crucial de souligner la richesse théorique de la notion de nudité et son caractère polysémique, ouvrant ainsi la voie à une exploration plus profonde du sujet féminin. Dans le cadre de ce mémoire, notre démarche vise à révéler les subtilités contemporaines du dénudement, en particulier en ce qui concerne l'exploration d'une nudité qui va au-delà de la surface cutanée. Cette investigation est conduite par des artistes femmes qui offrent une perspective novatrice et holistique sur la représentation de leur propre corps.

³ Nead, Lynda. *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*, Routledge, 1992, p.66. Traduction personnelle. Citation originale en anglais : « If the tradition of the female nude emphasizes the exterior of the body and the completion of its surfaces, then women's body art reveals the interior, the terrifying secret that is hidden within this idealized exterior. »

⁴ Voir Gaté, Juliette. « Nudité ». *Encyclopédie critique du genre*, La Découverte, 2021, pp. 489-498.

Préliminaires théoriques

Historiquement, le concept de nudité a cantonné le féminin dans une dichotomie rigide vis-à-vis du masculin, engendrant une vision limitée et problématique du corps de la femme. La division classique proposée par Clark entre les termes *naked* et *nude* illustre parfaitement cette dynamique⁵. *Naked* représente le corps féminin dénudé, positionné dans le domaine de l'inférieur et du féminin, existant en dehors de la sphère de la représentation. À l'opposé, le terme *nude* appartient à la catégorie supérieure du masculin. Ainsi, dans les théories classiques, le corps féminin se trouve à la fois en opposition au masculin et divisé en deux facettes, suggérant que sa nudité possède un aspect positif et un aspect négatif. Cette perspective enferme également le corps dans une vision sexualisée, comme le souligne Marion Avarguès : « Les corps nus renvoient autant à notre animalité, notre fragilité et notre finitude qu'au désir, à la sexualité et à la reproduction. Or le sens attribué à la nudité selon les sexes semble puiser dans cette dualité.⁶ » Ainsi, le corps féminin est fragilisé par de multiples oppositions dépassant la simple dualité entre *naked* et *nude*.

Cependant, d'autres auteurs empruntent cette division du corps nu tout en renversant l'opposition établie par Clark. John Berger, par exemple, affirme qu'« être nu, c'est être soi-même.⁷ », reliant ainsi le terme *naked* à la possibilité de se libérer des normes patriarcales de la société occidentale. Néanmoins, Lynda Nead reprend ces deux perspectives et avance qu'il est erroné d'opposer deux formes de nudité, car aucune d'entre elles n'est en dehors du champ de la représentation. Elle insiste sur la pertinence d'explorer les nouvelles formes de nudité créées par les artistes contemporaines, en laissant de côté cette tradition⁸. Notre analyse s'inscrit dans cette perspective, visant à comprendre les évolutions du corps lorsqu'il se dévoile, tout en se détachant de cette distinction qui conférait à la nudité une connotation excessive et la plaçait en position d'infériorité vis-à-vis du masculin.

En français, une séparation existe entre les termes « nu » et « nudité ». Selon Victor Azoulay, le concept de « nu » s'est solidifié en une véritable catégorie au début du XXe siècle. Auparavant, on utilisait le mot « nudités » pour évoquer les corps nus représentés dans les

⁵ Voir Nead, Lynda. *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*, Op. cit., p.14.

⁶ Voir Gaté, Juliette. « Nudité ». *Encyclopédie critique du genre*, Op. cit., pp. 489-498.

⁷ Berger, John. *Ways of Seeing* (1972), Penguin Classics, 2008. Traduction personnelle de l'expression originale en anglais « To be naked is to be oneself ».

⁸ Nead, Lynda. *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*, Op.cit., p.16.

tableaux religieux, les allégories et les peintures historiques⁹. Bien que ces deux notions puissent être employées comme des synonymes, notre analyse privilégie davantage le terme « nudité ». En effet, il évoque non seulement le corps dénudé de ses vêtements, mais englobe aussi des éléments symboliques et culturels au-delà de la simple absence d'apparats. Ainsi, il suggère la vulnérabilité, l'authenticité, la liberté, la remise en question des normes sociales, l'intimité et d'autres dimensions liées à l'identité et à la société. Par conséquent, notre étude s'inscrit dans la continuité du mouvement appelé « Esthétique de la nudité », lequel englobe des enjeux anthropologiques, des croyances, des idéologies à la fois religieuses et politiques, médicales et scientifiques, des pratiques ainsi que des significations¹⁰, des valeurs, des normes et des usages du corps¹¹.

Nudités féminines

L'émergence des artistes femmes dans le domaine artistique, tout particulièrement dans celui de l'art corporel durant la seconde moitié du XXe siècle, a engendré une réappropriation significative de la nudité. Cette démarche reflète une véritable volonté de transcender les conventions traditionnelles de représentation et de briser les entraves qui enserraient le corps nu. En accord avec la thèse de Giorgio Agamben, pour qui « la nudité n'est pas un état mais un événement [...] la nudité est toujours dénudement ou mise à nu, jamais forme ou possession stable¹² », ces artistes insistent sur sa nature dynamique, laquelle refuse toute fixité. Cette perspective se dresse en opposition radicale à la conception de la nudité élaborée par le regard masculin, qui fige le corps féminin en une entité immuable, comme gravée dans la pierre.

Parallèlement, comme le rappelle Didier Anzieu dans son ouvrage *Le moi-peau*, « le grand absent » tout au long du troisième quart du XXe siècle fut « le corps, comme dimension vitale de la réalité humaine, comme donnée présexuelle et irréductible, comme ce sur quoi les fonctions psychiques trouvent toutes leur étayage¹³ ». Ainsi, la réappropriation de la nudité par les artistes femmes dénote une véritable intention de renouer avec le corps en tant que vecteur de vie, rétablissant ses liens avec la réalité. Cette démarche met en évidence les liens entre le

⁹ Azoulay, Victor. « Le nu, l'intime, le regard... », *Sigila*, vol. 35, n°1, 2015, pp. 45-57.

¹⁰ Voir Philippe-Méden, Pierre, et Liotard, Philippe. Dans « La nudité érotique en scène. Vers une éroscénologie générale », *Corps*, vol. 19, n°1, 2021, pp. 149-155.

¹¹ *Ibid.*

¹² Agamben, Giorgio. *Nudités*, traduit de l'italien par Martin Rueff, Barcelone, Editions Payot & Rivages, 2009, p.92.

¹³ Anzieu, Didier. *Le Moi-Peau*, Paris, Dunod, 1995.

corps, son environnement et son psychisme, visant à réincarner le corps dans ses caractéristiques fondamentales, négligées dans les représentations antérieures.

Ouverture

La nudité émerge ainsi comme un concept fluide, susceptible d'être mobilisé pour mettre en lumière les spécificités du corps féminin. Dans ce contexte, de nombreuses artistes contemporaines embrassent ce que l'on nomme la nudité « ouverte ». Selon Jean Jacques Wunenburger, dans sa forme conventionnelle, le nu offre une opportunité symbolique pour susciter des réflexions au-delà de l'anatomie¹⁴. Cependant, dans ces œuvres, la perspective est inversée. La nudité ouverte renoue le lien entre le nu et ses bases anatomiques. Dans « L'impossible dévoilement de la nudité » l'auteur souligne les limites de la nudité classique :

« Par la peau nue, on ne montre donc pas l'essentiel, on n'atteint pas l'intime, qui est encore ailleurs. La nudité n'est qu'un passage et non un état, une forme phénoménale transitoire mais non une identité pleinement visible. L'être n'est pas davantage lui-même nu qu'habillé. On n'atteint pas davantage l'autre une fois dénudé qu'habillé ; la nudité est un leurre qui toujours échappe. Elle n'est pas la réalité enfin dévoilée d'un être mais un seuil sur lequel nous sommes à nouveau aveuglés, invités à chercher ailleurs l'être faussement dévoilé.¹⁵»

Ainsi, il est opportun de développer cette idée avancée par Jean Jacques Wunenburger, à savoir que la nudité n'est qu'une démarche transitoire déceptive, car le dénudement de l'être ne permet jamais d'atteindre sa véritable nature. Si l'on souhaite véritablement engager une réflexion sur l'identité à travers la nudité, il est nécessaire de pousser cette exploration plus en profondeur. Dans cette optique, la notion de nudité ouverte pourrait représenter une voie pour accéder à cette nature, car elle repousse les frontières de la nudité dans ses différentes formes de représentation.

Jean-Luc Nancy s'interroge sur la nature de cette ouverture du corps : « Dedans est-ce encore nu ou bien plus cru ? Crudité de nudité : devient chair et chaleur, devient chose choyée filant vers le fond toujours plus enfoui.¹⁶ » Dans cette analyse, nous statuons que l'ouverture du corps nu est une forme renouvelée de la nudité. Comme le souligne l'auteur, il s'agit d'une

¹⁴ Wunenburger, Jean-Jacques. « L'impossible dévoilement de la nudité », *Sigila*, vol. 35, n°1, 2015, p.23.

¹⁵ *Ibid.*, p.31.

¹⁶ Nancy, Jean-Luc. « Nu énuméré », *Sigila*, vol. 35, n°1, 2015, pp. 13-16.

nudité brutale, fusionnant la crudité intérieure de la chair avec la chaleur extérieure de la peau. En outre, l'image de déchirure accentue la vulnérabilité de la peau, bouleversant ainsi la perception conventionnelle qui la considère comme une barrière protectrice. L'ouverture et la mise en avant de la crudité de l'anatomie remodelent également la dimension sexuelle qui était associée au corps féminin, ainsi que son idéalisation traditionnelle.

L'action d'ouvrir et de pénétrer la peau offre une possibilité de transformer le corps nu féminin en un support à la fois pour la représentation artistique et pour une réflexion philosophique plus profonde. Selon Didier Anzieu, « la peau peut jouer psychiquement le rôle d'une surface tonique, d'un corps conquérant qui cherche par elle, à travers elle, à élargir la sphère du Moi. La peau dénudée peut devenir le point d'appui d'un élargissement de la conscience vers le monde, d'une dilatation de soi où les points de contact et les orifices de la peau peuvent s'exprimer, se montrer sur un mode centrifuge.¹⁷ » Ainsi, l'acte de pénétrer physiquement la peau engendre tout un ensemble de symboles et ouvre la voie à une réflexion profonde sur le sujet - sur l'essence même de l'être.

Kiki Smith, Mona Hatoum, ORLAN et Susana Guerrero

La notion de nudité ouverte est explorée aussi bien par des artistes masculins que féminins. Cependant, au sein de cette étude, mon attention se porte spécifiquement sur la nudité ouverte créée par les femmes. Cette focalisation met en lumière les spécificités inhérentes à cette approche et leur impact sur le renouvellement de l'iconographie et des théories liées au féminin. L'ouverture représente un acte de résistance, moins manifeste dans la création artistique masculine. Selon Jean-Marc Lachaud, le corps féminin se doit d'être obéissant dans nos sociétés occidentales. De ce fait, il est contrôlé socialement et politiquement¹⁸. À partir des années 1970, avec l'émergence du mouvement de l'art corporel, le corps cherche à manifester son potentiel d'existence, son « pouvoir être¹⁹ ». Les femmes entreprennent de saisir le contrôle de leur propre corps, ce qui explique leur implication à intégrer leur propre corporalité dans l'acte de création artistique. Pour contrer la soumission traditionnelle du corps, qu'y a-t-il de plus puissant que d'ouvrir le corps, à la fois physiquement et symboliquement ?

¹⁷ Anzieu, Didier. *Le Moi-Peau*, op.cit.

¹⁸ Grand Palais. *Les Lundis du Grand Palais. Conférence du Cycle Le Corps des femmes*. « Corps féminin et art contemporain : un nouveau regard ? », le 15 décembre 2014.

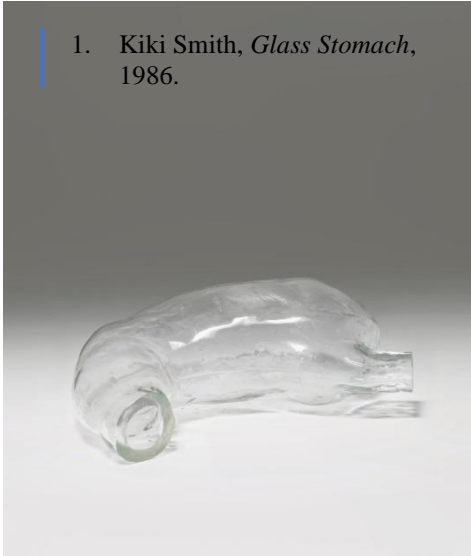
¹⁹ *Ibid.*

Ainsi, j'ai fait le choix de mettre en avant certaines artistes qui, selon moi, incarnent de manière exemplaire la notion de nudité ouverte. En endossant le rôle d'héritières de l'art corporel et en garantissant la continuité de cette forme d'expression à l'époque contemporaine, elles instaurent une approche artistique intrinsèquement originale et distinctive au sein du paysage artistique actuel. Bien que de nombreuses artistes actuelles explorent cette thématique, il n'existe pas de mouvement ou de courant artistique spécifiquement dédié à cette expression. Dans cette optique, l'objectif est de mettre en lumière cette démarche en lui accordant une dénomination, en identifiant ses éléments constants et en la reliant à certaines figures majeures.

J'ai choisi de me focaliser sur quatre artistes, soit Kiki Smith, Mona Hatoum, ORLAN et Susana Guerrero, qui explorent la notion de nudité ouverte avec une volonté commune de transcender le corps féminin. Ce qui suscite particulièrement mon intérêt, c'est cette variété de perspectives qui convergent autour de ce thème, démontrant ainsi que la nudité ouverte est pleinement intégrée au sein du paysage artistique contemporain. Kiki Smith et Susana Guerrero se concentrent principalement sur la sculpture, tandis qu'ORLAN et Mona Hatoum privilégient la performance. Toutes intègrent également des éléments d'installation dans leurs pratiques artistiques respectives. Toutefois, chacune aborde la nudité de manière personnelle et singulière. Cette diversité permet de mettre en évidence la multitude de significations que revêt la nudité ouverte et les réflexions qu'elle peut engendrer sur le corps. Il n'est pas de mon ambition ici de revenir en détail sur la vie des artistes ni de mettre en avant les éléments autobiographiques présents dans leurs œuvres. De nombreuses publications et articles se sont déjà penchés sur ces aspects de manière précise. Dans le cadre de cette analyse, mon objectif est de mettre en lumière les caractéristiques de la nudité ouverte contemporaine. Ainsi, je présenterai quelques œuvres sur lesquelles j'ai choisi de focaliser ma recherche.

Kiki Smith

1. Kiki Smith, *Glass Stomach*, 1986.



D'après Glenn D. Lowry, le directeur du Musée d'Art Moderne (MoMA) de New York, Kiki Smith est l'une des voix les plus novatrices et distinctives de l'art américain des deux dernières décennies²⁰. Le corps occupe une place centrale dans son œuvre et est exploré dans toutes ses dimensions, de la vie à la mort, de l'intégrité à la fragmentation. Sa pratique artistique a évolué au fil des époques, mais pour les besoins de notre étude, nous nous concentrons sur ses œuvres de la fin des années 1980 et du début des années 1990.



2. Kiki Smith, *Digestive system*, 1988.

Les années 1980 sont marquées par une représentation de la fragmentation du corps avec une insistance particulière sur ses parties digestives. Cependant, les années 1990 marquent un tournant dans son travail, avec un intérêt accru pour la figure féminine, sa vulnérabilité et sa capacité de métamorphose. Selon Wendy Weitman, en tant que femme et artiste, Kiki Smith s'est penchée sur l'expérience féminine de la vie, cherchant à universaliser le corps de la femme tout en explorant les caractéristiques spécifiques de son genre²¹. Ainsi, son travail a évolué de la représentation des organes internes vers la peau, les orifices et les limites entre l'intérieur et l'extérieur du corps²².

²⁰ Voir Weitman, Wendy. *Kiki Smith : Prints, Books & Things*, New York, The Museum of Modern Art, 2003, p.7.

²¹ *Ibid.*, p.16.

²² *Ibid.*, p.20.



3. Kiki Smith, *Untitled*, 1992.

La pratique artistique de Kiki Smith est vaste et multidimensionnelle, explorant à la fois des éléments concrets du corps et des concepts abstraits. Elle maintient une tension constante entre l'infiniment petit et le grand, situant le corps, incarné dans la nudité, au cœur de ces tensions. Dans le cadre de notre étude, nous avons choisi de nous concentrer sur quatre œuvres qui illustrent la diversité des représentations du corps chez Smith : *Glass Stomach* et *Digestive System*, qui se penchent sur les parties internes et digestives du corps, *Daisy Chain* qui explore la fragmentation à travers la sculpture, et enfin *Untitled* qui représente le corps féminin nu et mutilé.



4. Kiki Smith, *Daisy Chain*, 1992.

Susana Guerrero

5. Susana Guerrero, *La Desollada, El mal en mí I (Le mal en moi I)*, 2018.



Il existe des similitudes remarquables entre les œuvres de Susana Guerrero et celles de Kiki Smith. Les deux artistes abordent le corps à travers la perspective de la sculpture et de l'installation, et nous pouvons également déceler un certain rapport au surréalisme dans leur travail artistique.



6. Susana Guerrero, *La Desollada, El mal en mí II (Le mal en moi II)*, 2019.

Née en 1972 dans la province d'Elche, en Espagne, Susana Guerrero est une artiste et professeure à l'Université des Beaux-Arts de la même ville. Dans le cadre de notre étude, nous nous pencherons sur deux séries majeures qui illustrent au mieux sa vision de la nudité ouverte : *La Madre. Anatomía de un mito* et la *La Desollada*²³. Dans ces travaux, le corps oscille entre transparence, matérialité, originalité, multiplicité et contrastes. Susana Guerrero accorde également une grande importance aux dualités, explorant les extrêmes de l'existence humaine. Dans ses sculptures, elle puise constamment dans la mythologie et les légendes depuis une perspective féminine.

²³ Je traduis : *La Mère. Anatomie d'un mythe. Et L'Ecorchée.*

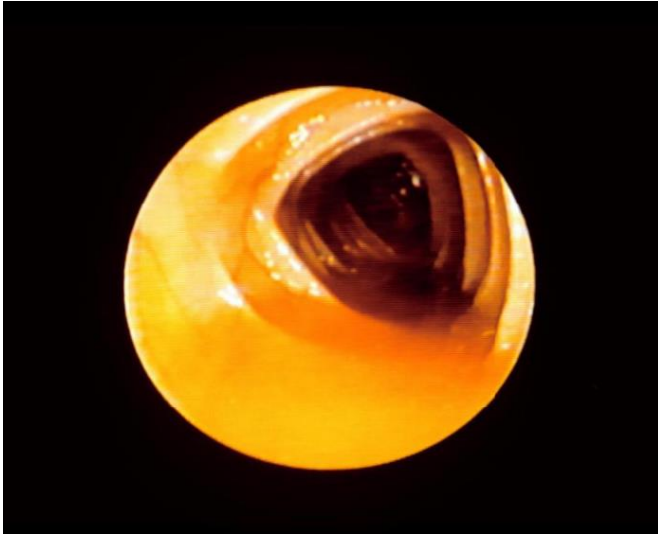


Dans l'ensemble de son oeuvre, le corps occupe une place centrale mais n'est jamais directement représenté. Il est abstrait et suggéré par des formes qui évoquent des organes. La nudité est explorée à la fois en profondeur et en surface, avec cette présence persistante d'une peau imaginaire. En même temps, cette transparence nous permet de pénétrer visuellement à l'intérieur du corps. Pour Dennys Matos, Susana Guerrero représente un imaginaire féminin étroitement lié à un corps biologique puissant²⁴.

7. Susana Guerrero. *La Madre. Anatomía del mito*, 2018-2019.

²⁴ Matos, Dennys. *Susana Guerrero, Body and Mythology*, Susana Guerrero site officiel.

Mona Hatoum



Mona Hatoum est une artiste palestinienne exilée à Londres depuis les années 1975. Son travail artistique est remarquablement multidisciplinaire, englobant la sculpture, l'installation et la performance. Contrairement à d'autres artistes que nous avons examinées, le corps et la nudité ne sont pas au centre de son œuvre, du moins pas dans ses travaux les plus récents.



Cependant, à la fin des années 1980 et au début des années 1990, certaines de ses œuvres abordent explicitement le corps féminin, comme *Measures of Distance*, qui explore le corps nu de sa mère. La majeure partie de ses œuvres traite de thèmes tels que l'exil, la géopolitique et la lutte personnelle et collective. Néanmoins, son travail présente un intérêt constant pour le féminisme, bien que cela se manifeste davantage par l'analyse des structures de pouvoir que par une représentation directe du corps, comme c'est le cas pour les autres artistes que nous avons étudiées.

8. Mona Hatoum, *Corps Etranger*, 1994.

Une œuvre particulièrement pertinente pour aborder le concept de nudité ouverte est sa performance/installation intitulée *Corps Etranger*, qui a été acquise par le Centre Pompidou en 1994. Comme le souligne Jean-Luc Nancy, cette œuvre offre une véritable plongée dans la crudité de la nudité²⁵ puisque l'artiste introduit une caméra de sa bouche jusqu'à ses entrailles. Cette approche de la nudité est incisive, une opposition franche à la représentation traditionnelle du corps féminin.

ORLAN



9. ORLAN, *La liberté en écorché et deux ORLAN corps*, 2013.

Enfin, ORLAN se distingue par sa perspective résolument contemporaine et moderne, fusionnant le corps avec la technologie et l'intelligence artificielle. Son travail est également marqué par la pluridisciplinarité, avec une importance particulière accordée à la performance

²⁵ Nancy, Jean-Luc. « Nu énuméré », *Op.cit.*, pp.13-16.

et à l'installation. Dans le cadre de notre étude, nous mettons en avant deux de ses œuvres récentes qui, bien que différentes de ce pour quoi ORLAN est connue, s'inscrivent dans la représentation de la nudité ouverte.

Il s'agit tout d'abord de *La liberté en écorchée*, une œuvre numérique, suivie de *ORLAN-OÏDE*, que l'on pourrait définir comme une sculpture robotique alimentée par la technologie et capable de parler grâce à l'intelligence artificielle. Une performance d'ORLAN accompagne également cette installation. Dans ces deux œuvres, elle explore la transgression de la peau et travaille sur la chair à travers le concept de l'art charnel, qu'elle distingue de l'art corporel. Elle s'intéresse aux modifications du corps et à leur mutilation, mais le résultat plastique final n'est pas son critère principal, idée partagée par les autres artistes étudiées.



10. ORLAN, *ORLAN-OÏDE*, 2018.

Dans le cadre de cette recherche, nous examinerons les motivations qui incitent ces artistes à transcender la barrière de la peau, tout en mettant en évidence leur approche de la représentation d'une nudité féminine subversive, ouverte, blessée et empreinte de souffrance. En explorant ces dimensions, nous chercherons à dévoiler les différentes stratégies artistiques

et les messages sous-jacents qui émergent de leur travail, tout en contribuant à une réflexion plus profonde sur la représentation du corps féminin dans l'Art Contemporain.

Enjeux

La nudité ouverte, à première vue, revêt une complexité difficile à démêler, nécessitant ainsi l'exploration de diverses théories et perspectives. Notre objectif est d'appréhender au mieux cette discipline et de mettre en exergue toute la symbolique qui l'entoure. Ainsi, notre démarche se doit d'être pluridisciplinaire et englobe des domaines tels que l'Histoire de l'Art, la Psychanalyse, l'Anthropologie du corps et l'Histoire de l'anatomie. Cette approche multidimensionnelle s'applique autant au théoricien qui analyse cette pratique qu'aux artistes travaillant sur la nudité ouverte. Ces dernières ne se limitent pas à un simple rôle de création, mais contribuent à la production de connaissance et, par ce biais, accèdent au statut d'« artiste-chercheur » mis en lumière par Carole Talon-Hugon : « Il n'est pas rare que l'artiste-chercheur soit présenté comme soucieux de l'épistémologie de la discipline qu'il entend pratiquer – l'épistémologie étant, rappelons-le, cette branche de la philosophie qui s'interroge sur la légitimité, les sources et les limites du savoir, sur la justification de la connaissance et la validation des procédures et des théories.²⁶ » Dans cette optique, Aline Caillet affirme que « les artistes font de l'épistémologie, parfois sans le savoir, c'est-à-dire travaillent, au moyen de l'art, les sciences humaines et sociales de façon réflexive.²⁷ » Cependant, dans les œuvres étudiées, la dimension réflexive et épistémologique semble être conscientisée et fait partie intégrante de leur démarche artistique. Cette notion est également mise en avant par Simone Korff-Sausse, mais elle souligne davantage les liens entre la création artistique et la psychanalyse.

« Si l'on considère d'une part que toute œuvre d'art propose une réflexion sur l'homme au même titre qu'un texte philosophique ou psychanalytique, et d'autre part que l'art contemporain renoue avec les origines de l'art en se ressaisissant de son ancrage corporel, alors le traitement du corps tel qu'il est pratiqué par les artistes contemporains pourra nous offrir des éclairages nouveaux ou complémentaires sur la clinique des corps extrêmes.²⁸ »

²⁶ Talon-Hugon, Carole. « 1. État des lieux : une triple intention », *L'artiste en habits de chercheur*. sous la direction de Talon-Hugon Carole. Presses Universitaires de France, 2021, pp. 19-45.

²⁷ Caillet, Aline. *L'Art de l'enquête. Savoirs pratiques et sciences sociales*, Paris, Éditions Mimésis, 2019, p. 20.

²⁸ Korff-Sausse, Simone. « Les corps extrêmes dans l'art contemporain. Entre perversion et créativité. », *Champ psychosomatique*, vol. n°35, n°3, 2004, p.62.

Ainsi, dans notre analyse, il est crucial de mettre en lumière les sources puisées dans la psychanalyse pour mieux comprendre la représentation de ces corps ouverts et extrêmes. Les méthodes psychanalytiques ont également joué un rôle significatif dans la théorisation du corps sexué²⁹, et, par conséquent, revêtent une importance primordiale pour notre recherche. Il s'agit alors d'explorer comment ces artistes dépassent ces théories préexistantes en puisant dans de nouvelles approches psychanalytiques développées par des auteures contemporaines.

Un autre aspect clé de cette étude est la dimension résolument féministe qui l'accompagne. Comme le souligne Lynda Nead, « L'art féministe est nécessairement déconstructif en ce sens qu'il s'efforce de remettre en question les normes et valeurs esthétiques existantes tout en étendant les possibilités de ces codes et en offrant des représentations alternatives et progressistes de l'identité féminine.³⁰ » Notre réflexion aborde la distinction entre féminin et masculin, ainsi que la prédominance structurelle du masculin. Cependant, il est primordial de nuancer cette perspective. Il s'agit de mettre en lumière la dualité présente au sein de ces œuvres : d'une part, les spécificités de l'art réalisé par les femmes en lien avec des thématiques féministes, et d'autre part, la manière dont elles abordent, par le biais du corps, des questions purement ontologiques et universelles. Il est crucial de prendre en considération l'aspect féministe qui indéniablement se manifeste au sein de ces œuvres, tout en reconnaissant que cela ne représente qu'un aspect de ces créations. En se référant à l'anatomie, elles sont également en quête d'un corps neutre capable de transcender les dualités de genre.

Notre recherche sera structurée en quatre sections distinctes, chacune mettant en lumière un aspect essentiel de la manière dont les artistes sélectionnées parviennent à créer une représentation subversive de la nudité féminine. Ces chapitres traiteront de l'ouverture du corps, de sa fragmentation, de la mise en tension du concept d'érotisme, et de l'exploration du lien entre nudité et mort.

²⁹ Pointon, Marcia. *Naked Authority: The Body in Western Painting 1830-1908*, Cambridge University Press, 1990.

³⁰ Nead, Lynda. *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*, *Op.cit.*, p.62. Traduction personnelle. Citation originale en anglais : « Feminist art is, therefore, necessarily deconstructive in that it works to question the basis of existing aesthetic norms and values whilst also extending the possibilities of those codes and offering alternative and progressive representations of female identity. »

I. Nudité ouverte

Ce premier chapitre établit les fondements conceptuels nécessaires à l'analyse approfondie des œuvres de Kiki Smith, Mona Hatoum, ORLAN et Susana Guerrero. Poursuivant la lancée de l'introduction, notre exploration nous entraînera au sein de l'univers captivant de la nudité ouverte dans l'art contemporain. Nous nous plongerons dans une enquête minutieuse sur ses origines, son évolution et son influence sur la perception du corps féminin. Dans un premier temps, nous mettrons en évidence les implications théoriques de la nudité ouverte, en explorant les notions de transgression et d'exposition de la peau. À travers cette démarche, nous analyserons en profondeur la symbolique inhérente à l'organe cutané, mettant en évidence la dimension philosophique de sa mutilation ainsi que les racines pratiques de cette ouverture, telles qu'elles sont observées dans le domaine de l'anatomie.

Par la suite, notre analyse se focalisera sur la nudité, abordant à la fois son aspect traditionnel et son interprétation ouverte telle que conceptualisée par les artistes et les théoriciens masculins. Nous entreprendrons une analyse minutieuse des concepts et de la représentation classique de ce corps féminin, afin de mieux appréhender les réinterprétations du nu lorsque les femmes pénètrent le milieu artistique. Cette section mettra en évidence le processus d'un corps qui s'ouvre, passant d'une ouverture masculine à une ouverture orchestrée par les artistes elles-mêmes. Cette dynamique révélera comment le corps féminin, autrefois envisagé selon une perspective extérieure et stéréotypée, évolue pour devenir une toile artistique et conceptuelle où les femmes prennent la main pour réécrire leur propre narration corporelle.

A. Une transgression de la frontière peau

La pratique de la nudité ouverte implique une percée de la peau et la découverte de ses profondeurs. La peau vise à préserver l'intégrité physique du sujet. De ce fait, son ouverture est anormale et contradictoire. Alors que la nudité traditionnelle suppose seulement la suppression du vêtement, qui marque les limites de l'intimité, la nudité ouverte fait coexister la pratique classique, reconnue et acceptée du nu à un acte d'extrême violence. Ici, la dénudation est double puisque l'épiderme est également mis à mal et violenté. Cette exploration du corps est motivée par des enjeux scientifiques, philosophiques, artistiques.

Définition du support peau

La peau est un organe qui délimite les contours externes du corps humain. Elle assure une protection permanente de toute la structure interne en bloquant les possibles intrusions extérieures. Dans son ouvrage majeur *Le Moi-Peau*, Didier Anzieu en donne la définition suivante : « La peau [...] c'est l'interface qui marque la limite avec le dehors et maintient celui-ci à l'extérieur, c'est la barrière qui protège de la pénétration par les avidités et les agressions en provenance des autres, êtres ou objets.³¹ » En utilisant les termes de barrière et d'interface, l'auteur affirme le rôle ambivalent de l'épiderme. Celui-ci agit comme une frontière et un point de contact. Les tissus de la peau communiquent en permanence avec les organes, muscles, vaisseaux sanguins et le monde extérieur. La définition de Didier Anzieu se focalise sur la fonction première, c'est-à-dire physique, de la peau. David Le Breton, anthropologue et sociologue reconnu pour ses nombreux travaux sur les usages et représentations du corps humain, y ajoute une dimension davantage philosophique : il la décrit comme « une enveloppe narcissique qui protège du chaos possible du monde »³².

La peau agit comme une double frontière, à la fois corporelle et immatérielle. Dans le langage courant, elle est synonyme de corps et d'intégrité physique. L'épiderme dépasse également la dimension purement physique et définit les limites du sujet, est garant de son identité et de son individualité. Ainsi, Schilder pense la peau comme « un organe imaginaire qui soutient la représentation que le sujet a de lui-même, tout en la modifiant constamment sous l'action de l'extériorité »³³. L'expression « organe imaginaire » développée par l'auteur reflète parfaitement le double champ d'action de la peau, l'entrelacement des dimensions physiques et immatérielles. De plus, il met en évidence la mise en tension permanente de la frontière.

En effet, le sujet se construit à partir de ses ressentis internes, son identité se forme en sous-cutané mais les influences extérieures l'impactent durablement. Les recherches de Didier Anzieu révèlent l'importance cruciale de la peau dans la connexion aux autres sujets. « La peau [...] est un lieu et un moyen primaire de communication avec autrui, d'établissement de relations signifiantes ; elle est, de plus, une surface d'inscription des traces laissées par eux³⁴ ». Même si cette théorie issue du *Moi-peau* se fonde principalement sur les liens entre la mère et

³¹ Anzieu, Didier. *Le Moi-Peau*, op.cit., p.61.

³² Le Breton, David. « 1. L'incision dans la chair : traces et douleurs pour exister », *La Peau et la Trace. Sur les blessures de soi*, sous la direction de Le Breton David. Éditions Métailié, 2003, p.10.

³³ Voir Andrieu, Bernard. « 5. La peau somaphore », *La nouvelle philosophie du corps*, sous la direction de Andrieu Bernard. Érès, 2002, pp. 101-116.

³⁴ Anzieu, Didier. *Le Moi-Peau*, op.cit., p.62.

son enfant, elle peut s'avérer utile pour appréhender les œuvres contemporaines de nudité ouverte.

La peau, en tant qu'organe universel, relie tous les êtres vivants entre eux. Kiki Smith, Mona Hatoum, ORLAN et Susana Guerrero ont conscience du poids philosophique, artistique, psychique de l'épiderme et l'intègre dans leur processus créatif. L'ouverture de l'enveloppe corporelle permet la connexion et la communication non verbale avec le public, nécessairement touché par cet acte de barbarie auquel il s'identifie. En choisissant cet objet d'étude, l'artiste mène une réflexion multiple : la mise en scène de la peau implique un mouvement d'introspection et l'élaboration d'une pensée sur sa propre corporalité et, par extension, son identité. Cette quête est également ontologique par essence. En tant que spectateur et spectatrice, la transgression de la barrière peau nous fascine, nous choque, nous blesse et nous interpelle. Qu'est-ce qu'implique la suppression de la peau comme surface de protection au profit d'un espace ouvert, faisant coexister les parties internes du corps et les menaces extérieures ? La représentation d'un corps perforé et écorché reflète-elle la mise en danger tant psychique que physique du sujet ?

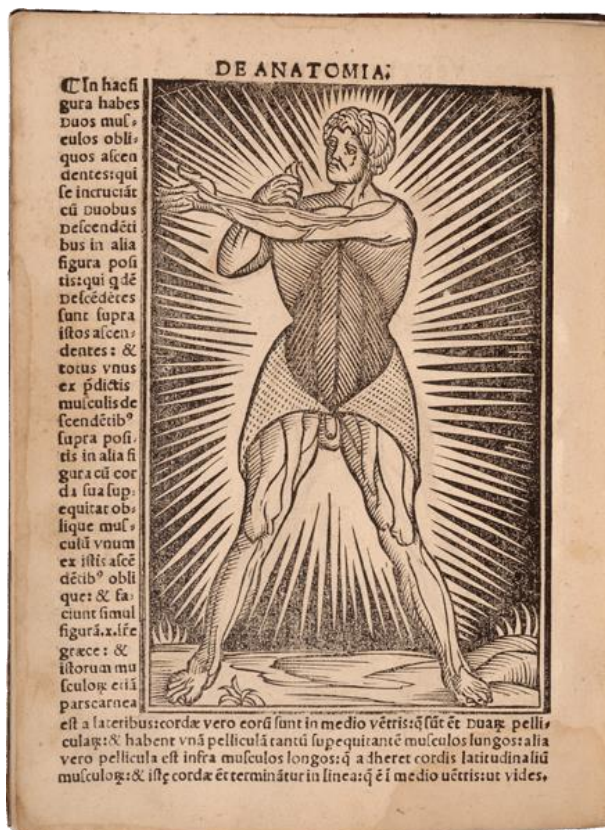
L'analyse de ces œuvres contemporaines doit explorer la peau dans ses nombreuses dimensions. Il est également essentiel de reconnaître l'influence significative des références artistiques dans la conception de la nudité ouverte. La figure artistique de l'écorché a été largement développée et popularisée dans les esquisses de Da Vinci et les planches de Vésale, pour ne nommer que quelques-uns des exemples les plus célèbres. Cette nouvelle fascination pour la peau s'est progressivement manifestée dans les œuvres artistiques à partir de la Renaissance en Occident. En effet, la pratique est étroitement liée aux progrès scientifiques et aux découvertes anatomiques de l'époque. Par conséquent, la peau s'est progressivement constituée en tant qu'objet de création artistique, avec une dépendance marquée envers le domaine médical. Cette intime relation entre les deux domaines a durablement influencé la création artistique contemporaine.

Aux origines de la transgression : l'ouverture médicale de la peau

La transgression de la frontière de la peau trouve ses origines principalement dans le domaine médical, avec l'avènement de l'ouverture anatomique. En disséquant et explorant le corps humain de manière systématique, cette pratique a fourni des informations inestimables sur la compréhension de l'être humain et marque ainsi un tournant dans l'histoire de l'humanité.

Cette approche globale a ouvert de nouvelles perspectives pour envisager la nature humaine dans sa complexité et a également influencé la manière dont l'art contemporain aborde le thème de la nudité ouverte.

Selon Rafael Mandressi, « dans l'étymologie grecque, "anatomie" renvoie à l'acte de couper, de démembrer, de séparer les différents éléments entrant dans la composition du corps humain.³⁵ » Pour l'auteur, les premières dissections remontent au IIIe siècle avant JC. Cependant, l'ouverture du corps est ensuite mise à l'arrêt pendant quinze siècles et s'impose finalement comme une véritable discipline à la Renaissance³⁶. Avant cette date, la majorité des dissections sont effectuées sur des corps d'animaux. Les tabous et interdictions, notamment dus à l'église, perdurent jusqu'à l'époque médiévale puis, à la fin du Moyen-Âge, le corps s'ouvre, physiquement et symboliquement. Au même moment, les traités d'anatomie émergent et les représentations visuelles jouent un rôle crucial dans le développement de la pratique. On recense de nombreux ouvrages mêlant explications scientifiques et illustrations, toutefois deux œuvres majeures ont marqué un tournant dans l'histoire de l'anatomie.



La première est *Anatomia Carpi* de Jacopo Berengario da Carpi (1523). Dans ce traité, le corps ouvert n'est pas sanglant, sale ou horrifique. Dans plusieurs dessins, la partie abdominale est entaillée et la peau fragmentée en quatre morceaux vient recouvrir les épaules et les cuisses, tel un vêtement. L'intérieur du ventre est peu développé et aucun organe n'est détaillé. L'image se construit autour d'une narration épique et néglige la précision anatomique.

11. Jacopo Berengario da Carpi, *Anatomia Carpi*, 1523.

³⁵ Mandressi, Rafael. *Le Regard de l'anatomiste. Dissections et invention du corps en Occident*. Le Seuil, 2003, pp. 7-18.

³⁶ *Ibid.*



Dans le deuxième ouvrage, *De Humani corporis fabrica* de Vésale (1539-1543), le corps ouvert est défini et réaliste. Les représentations mêlent science et art, empruntent des éléments naturalistes et classiques ainsi que des métaphores liées à la figure du cadavre. Comme dans *Anatomia Carpi*, les corps anatomisés ne sont pas inertes mais interagissent avec leur environnement. Ils font partie d'une narration, d'un décor et la vérité anatomique n'est pas le seul objectif recherché.

12. Andreas Vesalius, John of Calcar, *De Humanis Corporis Fabrica*, 1555.

Pour Rafael Mandressi, « l'anatomie aménage des horizons épistémologiques, secrète une esthétique et irrigue des doctrines philosophiques. Elle institue une iconographie, fournit des métaphores à toute sorte de parole, devient elle-même un lieu rhétorique et s'insinue dans les idéologies. Bref, elle instaure ce que j'appellerai une "civilisation de l'anatomie"³⁷ ». L'auteur peint le tableau captivant d'une ère nouvelle, où les frontières étroites du savoir médical sont transcendées et forgent une perspective inédite du corps humain.

La percée de la peau ouvre la voie à une connaissance profonde de l'être humain et joue ainsi un rôle crucial dans l'évolution du corps moderne occidental. L'incision anatomique prouve que l'Homme n'est pas intouchable. Au contraire, il est possible de franchir les tabous de l'ouverture et du sang. S'opère alors une forme de désacralisation du corps humain, qui peut être anéanti et morcelé au nom de la science et de la recherche de la vérité. La pratique de l'anatomie, si elle constitue une avancée considérable, provoque également un bouleversement dans la manière d'appréhender l'humain. Selon David Le Breton, un moment clé de l'individualisme occidental se joue à ce moment puisqu'une distinction implicite naît entre

³⁷ *Ibid.*

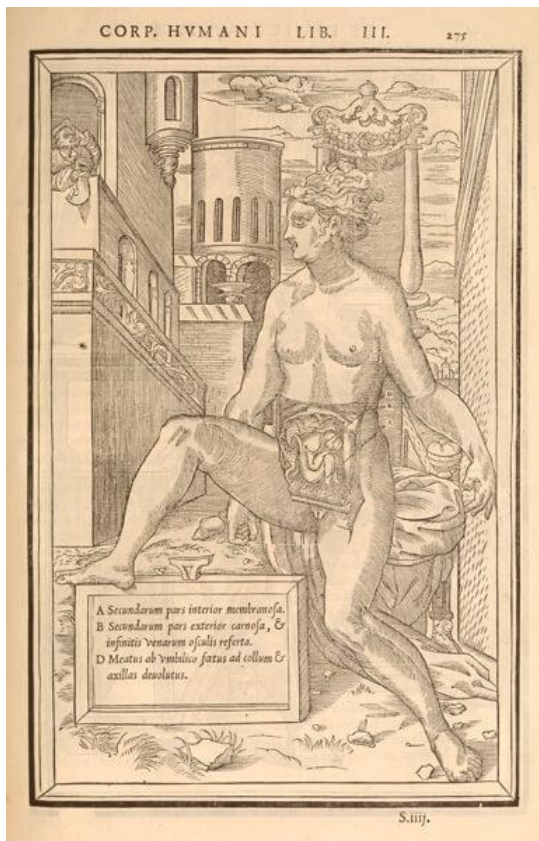
l'homme et son corps, surtout à partir de Vésale : « Là prend sa source le dualisme contemporain qui envisage le corps isolément dans une sorte d'indifférence à l'homme auquel il prête son visage.³⁸ » La pratique anatomique scellerait alors l'opposition entre corps et esprit, qui devient la manière globale d'appréhender le corps en occident. Dans cette perspective, le corps humain est pensé par sa fragmentation. L'Homme ne représente plus un tout mais une entité désunie et divisée. Parallèlement, on conçoit aussi que le corps puisse être mis à mort, sacrifié et ouvert comme la carcasse d'un animal.

La disparition de la peau engendre la suppression de la dernière frontière humaine, le corps passé sous les instruments de l'anatomie entre dans le domaine commun et s'ouvre à tous. La transgression de la peau crée un passage entre le corps de l'individu et le corps social, l'individuel devient universel. La désacralisation semble nécessaire pour accéder à la connaissance de soi et du genre humain. Cependant, la pratique génère aussi de nombreuses questions, la transgression de l'épiderme annihile-t-elle la puissance du sujet ? Est-il encore Homme sans sa peau ?

La discipline anatomique établit un lien entre l'Homme et son cadavre, explorant de manière concrète et philosophique la figure de l'écorché, à la fois traversé par la présence et l'absence de vie. Les œuvres issues des traités anatomiques se fondent sur cette ambivalence. Dans les textes majeurs de Berengario da Carpi, *Anatomia da Carpi*, *Commentaires à Mondino* ou *Isagogae breves*, les écorchés et les squelettes sont animés. Dans *De dissectione partium corporis humani* d'Etienne de la Rivière (1545) une femme est assise au bord d'un chemin longeant une ville. Sa position évoque l'effort et la recherche d'équilibre, une jambe sur le sol et l'autre sur une stèle. Sa position évoque la vie et pourtant, son corps est ouvert, de son nombril jusqu'à son sexe. A cet égard, Laqueur précise que la femme n'est pas un objet anatomique de prédilection. En analysant les frontispices de quatorze ouvrages d'anatomie publiés entre 1493 et 1658, il constate que le corps disséqué est dans neuf cas celui d'un homme et dans quatre celui d'une femme³⁹.

³⁸ Le Breton, David. « 2. Aux sources d'une représentation moderne du corps : l'homme anatomisé », *Anthropologie du corps et de la modernité*, sous la direction de Le Breton David. Presses Universitaires de France, 2013, pp. 39-80.

³⁹ Laqueur, Thomas. *La fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en Occident*, traduit de l'anglais par Michel Gautier. Gallimard, 1992, p.134.



14. Etienne de la Rivière, *De dissectione partium corporis humani*, 1545.



13. Giulio Cesare Casseri, *Tabulae anatomicae*, 1632.

Dans *Tabulae anatomica*, Giulio Cesare Casseri (1627), représente un homme de dos s'arrachant lui-même sa peau qui prend l'apparence d'un drapé. Sa position est complexe et évoque un mouvement de danse. Son comportement est contraire à l'immobilisme et à l'inactivité liés à l'état de mort. David Le Breton met en évidence ce phénomène présent chez les premiers anatomistes. Ces figures mi écorchées mi vivantes ne renoncent pas à leur humanité même dans la disparition. Pour l'auteur, c'est le signe de l'individualité grandissante de la société, l'homme se coupe de lui-même, de la communauté humaine, des lois qui le régissent et du cosmos⁴⁰.

Les théoriciens explorent également la position complexe de l'anatomiste vis-à-vis des défunts. Selon Rafael Mandressi, le chirurgien est envahi par des remords et des sentiments de culpabilité envers le corps qu'il a ouvert⁴¹. Ainsi, les illustrations évoquent la dualité en jeu lors

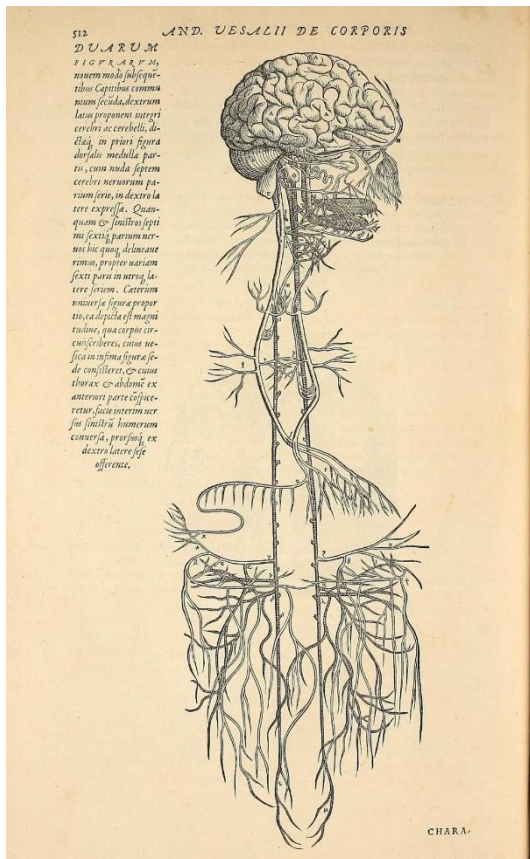
⁴⁰ Le Breton, David. « 2. Aux sources d'une représentation moderne du corps : l'homme anatomisé », *op.cit.*, pp. 39-80.

⁴¹ Mandressi, Rafael. « I. Le pape, le chirurgien, la chair et le sang », *Le Regard de l'anatomiste. Dissections et invention du corps en Occident*, *op.cit.*, pp. 19-60.

de la percée de la peau. L'auteur souligne que cet état d'esprit est répandu en France, en Allemagne et en Angleterre, alors qu'en Italie, la dépouille est perçue comme un objet inanimé. Dans ce contexte, les émotions ne sont pas prises en compte, ce qui a favorisé le développement des dissections⁴². Globalement, la pratique anatomique se révèle fragile à ses débuts, la discipline étant en construction, et l'absence de neutralité se manifeste dans les représentations.

Il me semblait nécessaire de revenir sur les origines de la pratique anatomique afin de mieux appréhender les œuvres des artistes contemporaines. Le corps anatomisé qu'elles présentent n'est ni neutre ni inerte mais en perpétuel mouvement. A la manière des illustrations des premiers traités anatomiques, elles mettent en scène des corps qui s'écorchent et se dévoilent. Bien que ces artistes ne partagent pas le même postulat que les illustrateurs de la Renaissance, il est évident que les images de cette époque constituent une source majeure d'inspiration. Dans *La liberté écorchée* d'ORLAN, les personnages sont des copies directes des planches de Vésale. De même, les organes représentés par Susana Guerrero font référence à plusieurs illustrations de *De Humani Corporis Fabrica*. Les sculptures de Kiki Smith semblent suivre un découpage anatomique précis, et son geste artistique évoque celui d'un chirurgien. Enfin, dans sa performance, Mona Hatoum explore sa propre anatomie pour accéder à la connaissance. Les quatre artistes étudiées explorent la dualité fondamentale de la pratique anatomique, en fusionnant la figure de la femme avec celle du cadavre.

⁴² *Ibid.*



15. Andreas Vesalius, John of Calcar, *De Humani Corporis Fabrica*, 1555.



16. Susana Guerrero, *Línea de sangre* (*Ligne de sang*), 2016.

Une théorie de la nudité ouverte

Afin de définir le concept de nudité ouverte, nous avons abordé la notion de peau et les principes de sa transgression telles qu'elles sont établies dans la pratique historique de l'anatomie. Avant d'aborder le corps féminin blessé plus en détail, il est primordial d'examiner les théories et symboles liés à l'exercice de nudité ouverte afin de mieux en comprendre les enjeux et saisir ce que cette variation de la nudité signifie pour les artistes du corpus.

Premièrement, selon Alberti, il est nécessaire de connaître les parties internes du corps pour créer un nu. Nous devons accéder à l'intérieur, c'est-à-dire ce qui est caché et laid pour capter la beauté de la chair⁴³. Georges Didi Huberman poursuit et explicite cette théorie. Dans *Vénus Ouverte*, il pense les notions de beauté et de cruauté de manière conjointe, la beauté du

⁴³ Didi-Huberman, Georges. *Ouvrir Vénus: nudité, rêve, cruauté*, op.cit., p.38.

nu provenant de la cruauté interne⁴⁴. Les œuvres contemporaines sélectionnées mettent en scène les concepts d'intériorité et d'extériorité de manière simultanée. En mêlant les parties visibles et invisibles de l'anatomie humaine, les artistes prouvent qu'elles ont eu recours à l'ouverture préconisée par Alberti. Cependant, dans cette perspective, l'objectif n'est pas d'accéder à la partie interne du corps pour ensuite créer un nu qui se revendique comme beau. Les quatre artistes façonnent une nudité hybride, plus axée sur l'intérieur du corps même si l'extérieur n'est pas absent et les critères du nu classique ne peuvent s'appliquer que dans une moindre mesure.

Dès lors, l'ouverture suppose une volonté de dépassement de la nudité classique et de ses symboles. Georges Didi Huberman élabore une théorie philosophique de la nudité ouverte, qui repose à l'origine sur les travaux de Botticelli mais qui peut être élargie et servir de support à la compréhension des œuvres de Kiki Smith, Mona Hatoum, ORLAN et Susana Guerrero. En se référant à la peinture *L'Histoire de Nastagio degli Onesti*, l'auteur déclare que la nudité botticellienne représente l'ouverture d'un monde agrandi et blessé. L'artiste met en scène un monde incompréhensible à première vue à moins qu'on ouvre le champ et qu'on ouvre le sang⁴⁵. Cette dimension du corps est évidente dans les productions des quatre artistes. Nous sommes d'abord désorientés par les organismes fragmentés et démembrés qu'elles représentent. Dans certaines œuvres, les organes sont même sortis de leur contexte corporel. Le public se retrouve face à un acte de mutilation et s'interroge sur la manière dont il doit l'interpréter.

Cependant, Georges Didi Huberman met en évidence la richesse symbolique accompagnant la percée de la peau. L'ouverture fait directement référence à la pratique anatomique, le courant de l'Art Corporel, des thèses issues de la Psychanalyse, de la Philosophie ou encore de l'Anthropologie du corps. Ainsi, l'accès aux parties internes du corps place l'œuvre dans une nouvelle dimension. Par ce biais, le public pénètre un monde parallèle construit par l'artiste dans lequel les critères sont inversés, la nudité cesse d'être fermée et s'ouvre. De manière symbolique, le concept d'ouverture suscite une réflexion qui englobe une multitude de sujets et transcende la notion restreinte du corps. En réalité, il peut être interprété dans sa portée la plus étendue, embrassant la curiosité et l'exploration du monde qui nous entoure. Ainsi, l'ouverture est corporelle, plastique, sociologique et philosophique.

⁴⁴ *Ibid.*, p.26.

⁴⁵ *Ibid.*, p.95.

Comme nous l'avons précisé auparavant, dans la pratique originelle de l'anatomie, la transgression de la peau est synonyme d'accès à la connaissance. Suivant ce précepte, les artistes pénètrent le corps en quête de réponses sur elles-mêmes et sur les autres. Ainsi, la nudité ouverte peut aussi être appréhendée comme une pratique relationnelle, dans la mesure où elle est centrée sur l'être humain et ses relations avec autrui. A cet égard, nous pouvons citer les travaux philosophiques menés sur la chair. Bien que les thèses diffèrent selon les auteurs, la notion de chair implique toujours une profonde connexion entre les sujets. Dans la phénoménologie, développée notamment par Maurice Merleau-Ponty, la chair, aussi appelée corps propre, est considérée comme notre manière fondamentale d'être au monde⁴⁶. Elle est le point d'ancrage de notre conscience et de notre compréhension de ce qui nous entoure. Dans le courant existentialiste, le concept de chair est souvent associé à la vulnérabilité et à la condition humaine. Jean-Paul Sartre souligne que notre chair est exposée à la souffrance, à la maladie et à la mort, ce qui crée une angoisse existentielle. Elle est l'expression de notre finitude et de notre fragilité⁴⁷. En somme, le concept de chair en philosophie engage une réflexion sur la dimension corporelle, sensorielle et existentielle de l'être humain.

Il est évident que les artistes contemporaines étudiées explorent les caractéristiques plastiques et symboliques de la matière provenant du corps. La nudité ouverte mobilise ainsi les théories recouvrant la peau, sa transgression et le concept de chair. Judith Butler réunit d'ailleurs ces deux concepts. Elle écrit : « La peau et la chair nous exposent autant au regard de l'autre qu'au contact et à la violence.⁴⁸ » Par ce biais, l'auteure met en évidence la complexité inhérente à la nudité ouverte. En effet, la présence de la peau et de la chair, éléments universellement partagés, permet une forte connexion au public. Ces œuvres sont centrées sur l'humain et sa corporéité et cherchent de ce fait une proximité intense avec le spectateur. Cependant, l'ouverture de la peau et la vision de la chair les désorientent puisqu'elles évoquent la violence. Dans ce cas, le risque est que la mutilation engendre une perte de cette connexion préalablement établie. Les travaux contemporains jouent sur cette limite existante entre connexion et déconnexion, explorent ces deux dimensions de manière simultanée.

Pour compléter notre démarche d'élaboration d'une théorie de la nudité ouverte, il est essentiel de prendre en compte de manière plus spécifique les motivations des artistes. Pourquoi

⁴⁶ Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Gallimard, 2005, 537 p.

⁴⁷ Sartre, Jean-Paul. *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1943, 722 p.

⁴⁸ Butler, Judith. *Vie précaire : les pouvoirs du deuil et de la violence après le 11 septembre 2001*, Paris, Editions Amsterdam, 2005, p.52.

les créateurs et créatrices dans leur globalité, et pas seulement les quatre femmes choisies, font-ils le choix de représenter des corps ouverts et souffrants ? Quelle est l'origine de cette obsession pour le corps, ses limites et tabous ? A cet égard, les ouvrages de David Le Breton apportent de nombreuses réponses. Dans l'article « Pour moi le corps n'existe pas », il déclare : « Toutes mes recherches, et donc tous mes livres, sont parties d'une nécessité intérieure, souvent d'une blessure intime, d'une volonté de comprendre des choses qui m'échappaient et donc d'aller au plus proche de là où l'on vit, avec le projet de toucher le cœur battant des choses. Si j'avais été un jeune homme bien dans sa peau, je n'aurais jamais travaillé sur le corps.⁴⁹ » Pour l'auteur, l'exploration du thème de la corporalité résulte forcément d'une tension ou d'une problématique liée à son propre corps. La représentation du corps est donc forcément liée à l'intime et par conséquent, porte en elle une dimension d'autoportrait. Le dévoilement de soi part d'une « nécessité intérieure », un besoin de se replonger dans ses blessures afin de pouvoir ensuite l'extérioriser et l'universaliser par le biais de l'écriture.

Nous pouvons appliquer l'analyse qu'il mène sur sa pratique au champ de l'art visuel puisque sa thèse fait directement écho au thème de la nudité ouverte. En effet, les artistes contemporaines semblent ouvrir des plaies et traumatismes anciens en perçant la peau. Selon l'auteur, « La blessure corporelle est une mémoire sans cesse ravivée du trauma, une tentative toujours à renouveler d'en reprendre le contrôle. La répétition signe la persistance de la souffrance⁵⁰ ». Les sévices corporels sont un thème récurrent dans le travail de Kiki Smith, Mona Hatoum, ORLAN et Susana Guerrero. Les œuvres sont marquées par l'itération de mêmes images et une accumulation de la douleur. L'incision symbolise alors la nécessité d'extraire du corps cette souffrance insupportable et d'y mettre un terme.

Les quatre artistes suivent le processus décrit par David Le Breton, qui consiste en un retour au corps, une exploration de la blessure, puis un mouvement d'extériorisation par la création, avec une connotation libératrice. Cette thèse nous permet de donner du sens à l'ouverture, pratique incomprise et terrifiante et de justifier sa représentation par les artistes. Pour Arthur Adamov, « Ni les uns ni les autres ne sont des malades, au contraire, ils souhaitent vivre plus. Leur désir éperdu d'exister enfin les conduit aux limites de la condition humaine, dans ce désir douloureux de "crever l'opacité de sa peau qui sépare du monde".⁵¹ » L'épiderme

⁴⁹ Le Breton, David, Cascarino, Adrien et Hiridjee, Kevin. « Pour moi, le corps n'existe pas », *Le Carnet PSY*, vol. 251, n°3, 2022, pp. 6-10.

⁵⁰ Id., « 1. L'incision dans la chair : traces et douleurs pour exister », *La Peau et la Trace. Sur les blessures de soi*, sous la direction de Le Breton David. Éditions Métailié, 2003, pp. 21-82.

⁵¹ Adamov, Arthur. *Je... ils...* Gallimard, 1966, p. 27.

est vécu comme un rempart au dévoilement de soi, une frontière dressée entre le sujet, les autres et le monde qui ne cause que de la souffrance.

Par l'ouverture du corps, l'artiste aspire à se mettre à nu devant le public, véhiculant ainsi les valeurs de transparence, de sincérité et d'authenticité. Symboliquement, la percée de la peau réduit la distance entre le spectateur et l'artiste, qui offre publiquement ses blessures et traumatismes. Cette absence de peau ouvre de nouvelles possibilités dans la création artistique et dans les discours exprimés, offrant une vision renouvelée du sujet. Cette pratique soulève également des ambiguïtés, comme le souligne Arthur Adamov. La transgression de la peau, qui évoque généralement la mort, est ici utilisée comme un moyen de revendiquer son existence. Les artistes éliminent la barrière cutanée pour accéder à leur émancipation et redéfinissent ainsi les frontières du corps contemporain.

B. Corps féminin ouvert passif

Dans la continuité de l'introduction du concept de nudité ouverte, nous focalisons désormais notre attention sur les spécificités de la représentation du corps féminin nu à travers le regard masculin. Historiquement, l'art du nu a établi une frontière entre les genres, où la femme était positionnée de manière passive, offrant son corps dévêtu à l'artiste, traditionnellement un homme, qui la représentait artistiquement. Ainsi, le corps féminin, dans son ouverture comme dans sa fermeture, a été délimité et défini par le prisme du genre masculin. Analyser la représentation de la nudité telle qu'elle est conçue par les artistes hommes constitue une étape essentielle dans notre recherche, car elle pose les bases théoriques qui ont ensuite été réappropriées et détournées par les artistes femmes, surtout au cours de la seconde moitié du XXe siècle.

Du corps féminin fermé...

Dans un premier temps, il s'agit d'aborder la nudité féminine dans sa forme traditionnelle, c'est-à-dire dans sa non-ouverture. Cela nous permettra ensuite de saisir les modifications et les changements que la transgression de la peau apporte à cette perception. Dans l'Histoire de l'Art, le corps féminin a été façonné à l'image de l'homme, par lui et pour lui. Cette perception est solidement ancrée dans le fait que le modèle de référence est toujours

féminin, tandis que le connaisseur, le créateur et le spectateur sont majoritairement de genre masculin.

Lynda Nead met en évidence les schémas de pensée structurant le genre du nu : « les valeurs positives de l'esprit sont associées aux attributs masculins, tandis que les valeurs négatives du corps sont liées à la féminité. La catégorie du nu de Clark appartient à l'ensemble inférieur et féminin du corps, alors que le nu est une extension des attributs masculins élevés associés à l'esprit.⁵² » La construction théorique de la nudité artistique est sexiste et clivante par essence. Le corps féminin est déprécié tout en étant érigé comme un idéal et une définition même du nu. Selon les propos de Clark, il est nécessaire de réguler et de maîtriser le corps de la femme afin de lui conférer le statut d'art. Cette perspective vise à détacher la forme féminine de son aspect physique concret pour l'élever au rang de concept artistique. Cependant, en procédant ainsi, elle est arrachée de sa nature réelle, perdant une part de son identité au profit d'une représentation idéalisée et esthétisée. L'idée qu'un nu féminin se doit d'être doux, universel, contenu et surtout non obscène reflète une série de règles qui démontrent que ce corps est perçu comme porteur de dangers qu'il faut absolument éviter. C'est ainsi que, au sein de cette conception principalement élaborée par des théoriciens et artistes masculins, la nudité féminine est appréhendée comme une menace lorsqu'elle ne correspond pas aux critères nobles et codifiés du nu.

De ce fait, la régulation du corps nu passe par sa fermeture. Selon Lynda Nead « Les formes, les conventions et les poses de l'art ont métaphoriquement servi à étayer le corps féminin, à sceller les orifices et à empêcher la matière marginale de transgresser la frontière entre l'intérieur du corps et l'extérieur, entre le soi et l'espace de l'autre.⁵³ » Ce verrouillage se déploie à différentes échelles, touchant à la fois le corps de la femme représentée et le spectateur. La répression des orifices provoque une fermeture entre l'intérieur et l'extérieur du corps féminin. Ainsi, une distance s'installe entre le personnage nu représenté et le public, créant un rapport inégalitaire où le spectateur est confronté à une image irréaliste. L'ambivalence de ce

⁵² Nead, Lynda. *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality. op.cit.*, p.14. Traduction personnelle. Citation originale en anglais : « the positive values of the mind are associated with masculine attributes, whereas the negative values of the body are related to femininity. Clark's category of the naked belongs to the inferior, female set of the body, whereas the nude is an extension of the elevated male attributes associated with the mind. »

⁵³ *Ibid.*, p.16. Traduction personnelle. Citation originale en anglais « The forms, conventions and poses of art have worked metaphorically to shore up the female body – to seal orifices and to prevent marginal matter from transgressing the boundary dividing the inside of the body and the outside, the self from the space of the other. »

corps nu, qui s'offre tout en étant dénué de ses caractéristiques sexuelles et naturelles, est mise en avant par Luce Irigaray:

« Si son corps se trouve ainsi érotisé, et sollicité à un double mouvement d'exhibition et de retrait pudique pour exciter les pulsions du "sujet", son sexe représente l'horreur du rien à voir. Défaut dans cette systématique de la représentation et du désir. [...] Que ce rien à voir doive être exclu, rejeté, d'une telle scène de la représentation s'avoue déjà dans la statuaire grecque. Le sexe de la femme s'en trouve simplement absent: masqué, recousu dans sa "fente".⁵⁴ »

Cette suppression du sexe engendre une négation de l'identité et des spécificités du genre féminin. Le terme « recoudre » utilisé par Irigaray témoigne d'une violence inouïe, illustrant la volonté de se débarrasser de ce sexe jugé gênant pour la représentation car il laisse la femme dans une position d'infériorité plutôt que d'élévation, nécessaire à son statut d'art.

La notion de fermeture dans la représentation du corps féminin va bien au-delà de la simple absence d'ouverture de la peau. Elle implique également une sorte de mutilation artistique, où les ouvertures naturelles du corps féminin sont souvent effacées ou dissimulées, contribuant à perpétuer des stéréotypes et une symbolique qui servent le masculin au détriment du féminin. Comme le souligne Luce Irigaray, cette fermeture du corps féminin dans l'art le réduit souvent à un simple support pour les fantasmes masculins, mettant en évidence la soumission de son corps à un désir qui n'est pas le sien⁵⁵. Cette représentation renforce une image de sexualité féminine fermée, effacée, neutre, essentiellement construite par des artistes masculins, négligeant ainsi les perspectives et expériences propres au genre féminin.

Toutefois, il est nécessaire de préciser que la fermeture n'est pas préalable à l'ouverture du corps par les artistes masculins. Il existe un double mouvement: d'une part, une fermeture totale, où l'hygiène et les tabous contribuent à maintenir le corps de la femme hermétique et imperméable à toute manifestation corporelle jugée impure ou obscène; d'autre part, une volonté d'ouverture, où le corps féminin est représenté et exposé, notamment depuis la Renaissance et les dissections de la fin du Moyen Âge. Les dynamiques d'ouverture et de fermeture peuvent sembler opposées, mais elles relèvent finalement de la même symbolique qui perpétue les mêmes codes et théories sur le féminin. L'ouverture du corps féminin dans l'art, bien que

⁵⁴ Irigaray, Luce. *Ce sexe qui n'en est pas un*. Les Editions de Minuit, 1977, pp.25-26.

⁵⁵ *Ibid.*, p.25.

semblant révéler une plus grande liberté, peut également amplifier les stéréotypes sexistes, car la symbolique devient plus évidente et crue.

Au corps féminin ouvert

Après avoir examiné le corps dévêtu, il est crucial d'approfondir l'analyse du corps féminin physiquement ouvert par le regard masculin. Nous avons choisi de nous concentrer sur deux œuvres majeures qui illustrent la représentation de la nudité ouverte: la *Vénus* de Botticelli et la *Vénus des Médecins*, également connue sous le nom de *Vénus anatomique* de Clemente Susini. Georges Didi-Huberman établit une continuité historique entre le couteau imaginaire plongé par Botticelli dans la plaie de la victime et le scalpel imaginaire de l'anatomiste Susini⁵⁶. Ces œuvres explorent à la fois les représentations traditionnelles de la féminité et transcendent la simple nudité classique.

Sandro Botticelli est généralement reconnu pour son célèbre tableau *La Naissance de Vénus*, mais dans cette analyse, nous nous concentrons sur un autre aspect de son art : la figure de Vénus dévoilée dans la série de quatre tableaux intitulée *L'histoire de Nastagio degli Onesti*. Réalisés vers 1483, ils s'inspirent d'un récit tiré du *Decameron*, une œuvre du poète italien du XIV^e siècle, Giovanni Boccaccio. Ces panneaux mettent en lumière l'histoire tragique de Nastagio, un noble italien, mais notre intérêt se porte sur un personnage secondaire, une jeune femme dont le protagoniste est éperdument amoureux. Sa nudité se dévoile progressivement au fil des tableaux : d'abord dissimulée dans les panneaux I et III, on peut tout de même percevoir les indices d'une ouverture progressive de cette nudité, la jeune femme étant toujours en mouvement, tentant de s'échapper. Cependant, dans le panneau II, sa peau est violemment transpercée, et son corps gît désormais sans vie sur le sol. Ainsi, Botticelli représente ici une nudité passive et victime, constamment en fuite ou arrêtée par la mort.

⁵⁶ Didi Huberman, Georges. *Ouvrir Vénus: nudité, rêve, cruauté*, op.cit., p.118.



17. Sandro Botticelli, *Histoire de Nastagio degli Onesti*, Panneau II, 1482-1483.

Dans son ouvrage *Ouvrir Vénus*, Georges Didi Huberman explore les notions de dissimulation et de déplacement nécessaires pour aborder le traitement du corps nu chez Botticelli. Les œuvres du peintre sont habilement tissées entre rêve et réalité, captant ainsi l'essence d'une Renaissance dépeinte comme impure⁵⁷. La capacité de Vénus à être blessée ajoute à sa beauté, elle se retrouve ainsi prise dans une tension permanente entre beauté et cruauté. Plus la figure extérieure est belle, plus grande est la souillure intérieure et plus grande est la possibilité d'ouverture⁵⁸. Botticelli crée un espace obsédant où la chair appelle à la mutilation et à la mort. La représentation de la violence infligée aux corps, qu'ils soient masculins ou féminins, est courante dans l'Histoire de l'Art, mais lorsqu'il s'agit de représenter un corps féminin meurtri, le cadre établi est davantage obscène. Ces œuvres suscitent un mélange complexe de désir, de cruauté et de dégoût, explorant ainsi les dimensions sombres et troublantes de la condition humaine.

⁵⁷ *Ibid.*, p.28.

⁵⁸ Bataille, Georges. *L'Erotisme*, Editions de Minuit, 1957, p.144. Cité par Didi Huberman, Georges. Dans *Ouvrir Vénus: nudité, rêve, cruauté*. *Op.cit.*, p.96.



18. Clemente Susini, *La Venerina* aussi connue sous le nom de *Vénus anatomique* ou *Vénus des médecins*, 1781-1782.

Un autre exemple majeur de nudité ouverte se trouve dans le travail des anatomistes, qui se sont engagés dans la création de modèles scientifiques en cire du corps féminin. Cependant, certains de ces modèles dépassaient le simple objectif anatomique en mettant en valeur l'esthétisme et la beauté même du cadavre. Un exemple fascinant de cette approche est la *Vénus des Médecins* de Clemente Susini, réalisée entre 1781 et 1782.

Cette œuvre unique est conçue pour être démontée en plusieurs parties, révélant ainsi les différentes structures anatomiques internes du corps féminin. La sculpture est exécutée avec une minutieuse précision, mettant en évidence chaque détail des muscles, des organes et des vaisseaux sanguins, ce qui en fait une pièce remarquable du point de vue scientifique.

Georges Didi-Huberman met en lumière le double mouvement qui s'opère dans les *Vénus anatomiques*, où fantasmes et vérité, désirs et réalité fusionnent⁵⁹. Clemente Susini façonne la *Vénus des Médecins* comme une effigie désirable, exhortant presque à être touchée, en utilisant la cire pour recréer chaque détail avec une perfection saisissante, y compris la texture de la peau. La vérité anatomique triomphe sur l'idéal de la *Vénus*, mais ce triomphe engendre également un fantasme pervers où la nature se personnifie en une femme se dévoilant devant la science et le savant, une fantaisie qui gagne en puissance au XIXe siècle. Ainsi, la tradition du nu féminin est perpétuée, mais ses limites sont repoussées. De prime abord, la représentation de la *Vénus des Médecins* semble suivre les canons classiques, mais dès que la sculpture s'ouvre, la pudeur s'efface progressivement. Couche après couche, on pénètre de plus en plus à l'intérieur du corps féminin, jusqu'à découvrir la présence d'un fœtus dans son appareil génital. Le regard à demi endormi, presque lascif, prend une tournure déroutante et effrayante lorsque l'œuvre est démontée. L'étrange réalisme et la mise en scène minutieuse rendent

⁵⁹ *Ibid.*, p.104.

l'expérience pesante et inconfortable, accentuée par le soin apporté aux détails tels que le maquillage ou les bijoux.

Même dans la représentation d'un cadavre, le corps évoque la passion et la sexualité. John Berger souligne dans son ouvrage *Ways of Seeing* une continuité dans le traitement des personnages féminins, que ce soit dans les célèbres peintures à l'huile ou dans les photographies de magazines : la femme est censée charmer l'homme qui la regarde pour susciter son désir⁶⁰. Cette idée est également véhiculée par les anatomistes à travers leurs modèles en cire, influençant ainsi la représentation du corps féminin par les artistes masculins. Un exemple contemporain illustrant cette notion est l'installation *Étant Donnée* de Marcel Duchamp, où une femme nue, les jambes écartées, semble s'offrir au spectateur. Dans les œuvres de Botticelli, Susini et Duchamp, les figures féminines sont toujours représentées dans une position passive, allongées, immobiles et inertes. Cependant, chez Duchamp, le traitement du corps est différencié. Son œuvre combine à la fois l'ouverture du corps et des orifices sexuels. La fissure au niveau du sexe renforce son ouverture. Comme nous l'avons vu précédemment, selon Georges Didi Huberman, la nudité qui transgresse la peau suscite le désir. En revanche, dans les œuvres de nudité fermée de Susini et Botticelli, le désir est suggéré symboliquement par l'ouverture du corps, en faisant écho aux orifices sexuels, bien que ceux-ci soient codifiés et non visibles. Ainsi, le désir est évoqué de manière détournée. Cependant, l'œuvre de Marcel Duchamp permet une évocation beaucoup plus directe de cette notion.

⁶⁰ Berger, John. *Ways of Seeing*, Episode 2, BBC, 28'28", 1972.



19. Marcel Duchamp, *Étant donnés : 1° la chute d'eau / 2° le gaz d'éclairage*, 1946-1966.

20. Artiste inconnu, *Josephinum*.

Un corps féminin soumis dans son ouverture comme dans sa fermeture

Dans l'analyse des représentations d'ouverture et de fermeture du corps féminin, il devient évident que celui-ci demeure étroitement contrôlé et façonné par une vision patriarcale, qui s'est enracinée dans toutes les strates de la société au fil du temps. Cette vision remonte aux civilisations antiques et s'est intensifiée de manière significative au Moyen Âge et à l'époque moderne, exerçant ainsi une influence directe sur les œuvres artistiques que nous avons étudiées. Cette supériorité établie du masculin sur le féminin a eu un impact significatif dans divers domaines, notamment la médecine et la psychanalyse, ce qui a, par conséquent, influencé l'art également. Afin de mieux appréhender la création de la nudité classique et ouverte, qui est largement le fruit de la vision masculine, il est essentiel de revenir brièvement sur ces quelques-unes de ces thèses fondamentales.

Dans le domaine médical, le corps féminin a longtemps été effacé au profit du masculin. Depuis l'antiquité jusqu'au XVII^e siècle, régnait le modèle du sexe unique notamment développé par Aristote et Galien de Pergame. Cette théorie était basée sur des croyances anciennes et des interprétations erronées de l'anatomie humaine, ainsi que sur des préjugés sociaux et culturels envers les femmes. L'hypothèse dominante étant que les organes génitaux internes féminins étaient des versions inversées ou moins développées de ceux des hommes.

Dès lors, le corps de la femme est pensé comme une variante imparfaite du corps masculin. Des anatomistes tels que Andreas Vesalius au XVI^e siècle ont contribué à corriger ces erreurs et à démontrer que les différences entre les sexes étaient bien réelles. La première formulation explicite concernant une « science de la femme » apparaît en 1775 dans le *Système physique et moral de la femme* du médecin français Pierre Roussel⁶¹. S'ensuit la création de la Gynécologie.

De même, en psychanalyse, la féminité a longtemps été envisagée à travers le prisme masculin, comme le décrit Luce Irigaray dans son ouvrage *Ce sexe qui n'en est pas un*. Elle y expose les thèses freudiennes classiques, notamment celle qui considère le pénis comme l'élément fondateur de tout. Dans cette perspective, les jeunes filles chercheraient à le posséder pour combler leurs désirs sexuels et bénéficier des avantages sociaux liés à la masculinité. Dès leur plus jeune âge, elles ont conscience d'être privées de quelque chose que les garçons possèdent⁶². Freud a développé une vision souvent réductrice et aliénante de la sexualité féminine, et ces idées ont exercé une influence directe sur l'art. En effet, dans son ouvrage *The Female Nude*, Lynda Nead décrit les effets de la vision freudienne. Elle cite Clark, pour qui le corps féminin a été débarrassé de ses excès formels et a été transformé en une image du phallus⁶³.

Les thèses évoquées mettent en évidence le désintéret pour la féminité, la présentant comme une version inférieure et imparfaite du corps masculin. La femme est reléguée à une position d'« autre », d'opposée, et donc de dominée, voire d'ennemie. Ce schéma se reflète largement dans l'art, surtout dans le traitement de la nudité féminine, où le corps est dévalorisé sous couvert d'idéalisation. Les représentations cherchent à élever le corps et la nudité féminine pour l'éloigner de sa réalité, c'est-à-dire sa condition de femme. La thèse du « sexe unique » a sans doute influencé la codification de la nudité, car les caractéristiques spécifiques du sexe féminin ont été invisibilisées, effaçant ainsi la réalité du corps et ses attributs. La nudité ouverte, quant à elle, représente une forme d'agression directe envers le corps féminin, manifestant possiblement cette haine envers le sexe opposé qui découle des schémas patriarcaux.

Dans les deux formes de nudité, le personnage féminin représenté reste objet, comme le souligne John Berger : « Les hommes regardent les femmes, les femmes se regardent en train

⁶¹ Roussel, Pierre. *Système physique et moral de la femme ou Tableau philosophique de la constitution, de l'état organique, du tempérament, des mœurs et des fonctions propres au sexe*, Paris, 1775.

⁶² Irigaray, Luce. *Ce sexe qui n'en est pas un*, op.cit., pp.49-50.

⁶³ Nead, Lynda. *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*, op.cit., p.6.

d'être regardées. Être nu, c'est être soi-même, être nu, c'est être vu nu par les autres et pourtant ne pas être reconnu pour soi-même⁶⁴ ». Le problème semble résider dans la représentation de la nudité elle-même. Les femmes incarnent le concept de nudité, l'idée du beau, du genre le plus noble, et sont ainsi dépersonnalisées. Leur corps est objet puisqu'il est observé par un regard masculin, socialement construit. Selon John Berger, les codes de représentation du corps féminin n'ont pas particulièrement changé car on assume toujours que le regard porté sur la nudité est masculin :

« L'essence de la vision des femmes, l'usage essentiel que l'on fait de leurs images, n'a pas changé. Les femmes sont représentées d'une manière tout à fait différente des hommes - non pas parce que le féminin est différent du masculin - mais parce que le spectateur "idéal" est toujours supposé être masculin et l'image de la femme est conçue pour le flatter.⁶⁵ »

Ce regard est pensé comme extérieur à la femme, car masculin et donc non neutre, mais implique aussi un jugement négatif. Selon lui, de nombreuses peintures européennes reflètent le moment de honte d'Adam et Eve, où Eve est présentée comme coupable dans les tableaux médiévaux⁶⁶. Bien que cette théorie ne soit pas explicitement mentionnée, elle continue de vivre à travers le regard du spectateur qui, à partir de la Renaissance, identifie les personnages féminins nus à Eve. Cette même idée semble également s'implanter dans les œuvres de nudité féminine ouverte. Par exemple, dans la Vénus de Botticelli, le personnage masculin tue et éventre Vénus pour avoir refusé ses avances, considérant cela comme une faute. Cette narration perpétue le schéma selon lequel la femme doit être punie pour ses erreurs. Cependant, dans ce cas, l'image de la punition est brutale et directe, sans détours.

Ainsi, dans les représentations d'ouverture, le corps féminin est davantage soumis au regard masculin, qui va jusqu'à l'ouvrir physiquement, dépassant ainsi le simple acte de regarder pour devenir une véritable action de violence et de mutilation du corps. Cette agression physique s'ajoute à la passivité imposée au sujet féminin, renforçant sa position de soumission totale. La passivité se manifeste de deux manières : tout d'abord, le sujet féminin est réduit à un objet qui n'existe dans les tableaux que par le regard de l'homme, ce qui en fait une

⁶⁴ Berger, John. *Ways of Seeing*, Episode 2, BBC, 28'28", 1972.

⁶⁵ *Id.*, *Ways of Seeing* (1972), Penguin Classics, 2008. Traduction personnelle. Citation originale en anglais : « But the essential way of seeing women, the essential use to which their images are put, has not changed. Women are depicted in a quite different way from men - not because the feminine is different from the masculine - but because the 'ideal' spectator is always assumed to be male and the image of the woman is designed to flatter him. »

⁶⁶ *Ibid.*

représentation de l'image fantasmée de la femme. Ensuite, elle est ouverte par lui, devenant ainsi le réceptacle vulnérable de ce regard qui se transforme en un objet tranchant, véritable torture à laquelle elle ne réagit pas.

Dans certaines représentations de cadavres, la mort semble être traitée avec douceur. Dans *Vénus ouverte* de Botticelli, la panique initiale est rapidement suivie d'un retour au calme, car le personnage féminin choisit de se marier avec Nastagio dans un calme apparent. Ainsi, le contrôle de la nudité se retrouve également dans la narration des œuvres, qui sera invariablement défavorable au personnage féminin, utilisé comme exemple d'imperfections morales et d'erreurs humaines, à l'instar de l'œuvre de Botticelli. Dans ce contexte, il devient nécessaire de donner un autre sens à la nudité féminine et de défier ce regard essentiellement masculin posé sur leur corps. Certaines artistes féminines optent pour un traitement différencié de la nudité, s'écartant des normes classiques et démocratisent la pratique de la nudité ouverte.

C. Corps féminin ouvert actif

Selon Julie Perrin, le genre du nu se caractérise par deux dimensions distinctes. D'une part, il existe une instrumentalisation du sujet nu féminin ainsi que du spectateur, où la nudité peut être utilisée de manière oppressive et objectifiante. D'autre part, nudité peut aussi rimer avec émancipation. Elle soutient que la nudité en elle-même n'apporte rien et ne possède pas de signification intrinsèque. Au contraire, c'est le contexte symbolique de réception qui donne sens au nu⁶⁷. Ainsi, le corps nu féminin n'a pas la même signification dans un contexte artistique et sociétal dominé par les hommes que dans un nouveau contexte de mise en tension de ce schéma et de réinterprétation du corps depuis les années 1960. L'arrivée de nombreuses femmes dans le milieu de l'art a ouvert des perspectives différentes, et elles voient dans le mouvement de l'art corporel une manière de s'affranchir de ces codes et de créer d'une manière authentique. Le nu réalisé par des femmes n'a pas la même valeur, ni les mêmes enjeux. Cette idée est également défendue par Lucy Lippard : « Il est indéniable que l'expérience (sociale et biologique) d'une femme dans cette société est tout simplement différente de celle d'un homme.

⁶⁷ Perrin Julie. « Le nu féminin en mouvement ». *Communications*, 92, 2013, p. 175.

Si l'art vient de l'intérieur, comme il se doit, alors l'art des hommes et des femmes doit également être différent.⁶⁸ »

Passage d'objet à sujet

Dans l'article *The pains of pleasure and rebirth : Women's Body Art*, Lucy Lippard souligne que lorsque les femmes intègrent leur propre corps dans leur travail artistique, elles mobilisent leur « moi », un facteur psychologique significatif qui transforme ces corps ou visages d'objet en sujet⁶⁹. Ce processus essentiel, qui correspond au passage d'objet à sujet dans l'art, marque l'émancipation artistique de la femme et lui permet de s'affirmer pleinement en tant que créatrice. Comprendre cette transformation nous offre un éclairage sur le développement de leur pratique artistique et ce qui les amène à explorer la nudité ouverte comme mode d'expression.

Tout d'abord, il est essentiel de revenir sur cette période de transition pour les femmes dans le milieu artistique. Jusqu'à la fin du XIXe siècle, l'accès aux académies de peinture était contrôlé, privant ainsi les femmes de la possibilité d'étudier pour devenir artistes. Le nu étant considéré en haut de la hiérarchie artistique, elles n'y avaient pas accès. Cependant, à la fin du XIXe siècle, l'accès aux écoles d'art se démocratise enfin. Face à cette opportunité, comment abordent-elles le genre du nu, dont elles avaient été exclues pendant si longtemps? Il est important de rappeler que le modèle nu féminin prédomine depuis le XVIIe siècle, bien que des disparités existent entre les pays. Par exemple, en France, le passage vers la nudité féminine, remplaçant la nudité masculine, se fait plus tard, au XIXe siècle, alors qu'en Angleterre, cela est déjà bien implanté au XVIIe siècle. Lynda Nead avance que cette préférence pour le modèle féminin s'explique par les qualités esthétiques et le défi technique que le corps de la femme offre aux artistes⁷⁰. De plus, les créateurs masculins se représentent souvent dans leur atelier en train de peindre un nu féminin. Cependant, lorsqu'elles arrivent enfin dans le milieu de l'art, les artistes femmes font le choix de peindre elles aussi des femmes nues ou de se représenter elles-mêmes nues, plutôt que de renverser cette tendance.

⁶⁸ Lippard, Lucy. «Prefaces to Catalogs», *The Pink Glass Swan. Selected Feminist Essays on Art*, The New Press, 1995, p. 57.

⁶⁹ *Id.*, « The Pains and Pleasures from Rebirth: European and American Women's Body Art », *From the Center*, E. P. Dutton, 1976, p. 125.

⁷⁰ Nead, Lynda. *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*, *op.cit.*, p.48.

La subversion du nu s'érige en une démarche visant à insuffler du sens et à lui conférer une singularité, au lieu de le réduire à une simple incarnation d'un concept ou d'un fantasme. En réaffirmant ainsi le corps, il se métamorphose, passant du statut de modèle objet à celui de sujet artistique. Cela implique une mise à distance des codes qui les enfermaient et leur offre une nouvelle liberté d'expression. Lynda Nead souligne d'ailleurs que, de manière générale, l'art et la théorie féministes sont impliqués dans la politique d'auto-définition⁷¹. Cette affirmation renforce le caractère politique et engagé de la démarche artistique des femmes qui cherchent à se définir et à s'émanciper à travers leur propre expression artistique, notamment dans le contexte du nu féminin.

Le deuxième mouvement de cette évolution artistique est marqué par le passage d'objet à sujet du regard. Les femmes artistes orientent leur regard vers elles-mêmes, mettant en valeur des expériences spécifiquement féminines qui n'avaient pas été pleinement explorées auparavant. Une forte nécessité d'authenticité se manifeste. Après des années d'idéalisation, elles ressentent l'urgence de rompre avec ces représentations stéréotypées, en établissant un nouveau regard sur le corps féminin. Cela se traduit par la mise en place d'un art qui intègre rapidement des représentations de la nudité mêlées à des thématiques telles que les menstruations, la maternité, les complications liées à celle-ci, les douleurs, le dévoilement et la représentation du sexe. Le focus se déplace alors du corps féminin dans son entièreté, avec ses formes et courbes idéalisées, vers un corps plus cru, non lisse, dans lequel l'intention est de perturber le désir du spectateur. Cette évolution conduit également à un intérêt pour des parties spécifiques du corps, telles que le sexe.

L'artiste invite à regarder au-delà des apparences pour voir en elle non pas un simple modèle, une vitrine ou une image, mais la vraie personne qui se cache derrière, cherchant à percer la frontière symbolique de la peau pour comprendre ses pensées, symboles et processus artistique. Lynda Nead observe que de nombreuses publications reproduisent avec enthousiasme le mythe sexuel de la relation artiste/modèle, positionnant ainsi toujours le lecteur en tant qu'homme, tandis que les corps qu'il est invité à étudier sont des corps féminins⁷². Les représentations émanant des années 1960 entendent briser l'image d'une intimité entre l'artiste et son modèle en éliminant la figure masculine de l'équation. Ainsi, à travers la nudité, même si initialement celle-ci est fermée, les artistes cherchent à s'ouvrir aux spectateurs, à montrer

⁷¹ *Ibid.*, p.61.

⁷² *Ibid.*, p.50.

leurs spécificités, leurs faiblesses, leurs vérités intimes. La nudité ouverte semble ensuite être une continuité logique de cette volonté de dévoilement et d'authenticité, une manière de briser les barrières de la pudeur dont elles ont été privées pendant si longtemps. Cette évolution artistique témoigne de leur désir de se réapproprier leur propre corps et de revendiquer leur place en tant que sujets et créatrices.

Enfin, les artistes femmes ne sont plus prisonnières ni objets du geste artistique, mais elles choisissent désormais leurs propres codes de création. Auparavant, elles étaient enfermées dans la froideur et le lissé de la sculpture, ainsi que dans l'immobilité de la peinture. Cependant, dès leur entrée dans le milieu artistique, elles optent pour de nouveaux médiums. Selon Elizabeth Hollander : « [Le modèle] a plutôt plus en commun avec la toile qu'avec le peintre, dans le sens où elle et lui doivent être subordonnés à la volonté du peintre dans l'atelier.⁷³ » Cette métaphore bien connue associe la femme à la toile - à la surface, modelée et donc totalement soumise à l'artiste et à son geste créateur, à ses médiums artistiques. Cependant, en adoptant de nouveaux moyens d'expression, elles sortent de leur statut de surface tout en le subvertissant. Leur corps devient leur surface, mais elles en ont désormais le contrôle. Elles ne sont plus seulement des objets passifs, elles deviennent aussi les auteures de leur propre signification.

En utilisant d'autres méthodes de représentation, elles repoussent également les limites imposées par la frontière de bienséance associée au dessin ou à la peinture. En utilisant directement leur corps, elles éliminent le médium qui établissait une séparation entre l'artiste et ses spectateurs. Selon Lynda Nead : « L'immédiateté et la précision supposées de l'image photographique sont investies d'une intention pornographique, tandis que l'abstraction et la médiation des méthodes artistiques telles que la peinture et le dessin sont considérées comme contraires au réalisme implacable du projet pornographique.⁷⁴ » Les artistes sélectionnées jouent ainsi avec l'effet pornographique et obscène, non à travers la photographie mais surtout la performance, remettant en question ce code de séparation qui permettait autrefois de contrôler le corps féminin. C'est une autre manière pour elles de s'affirmer et de repousser les limites

⁷³ *Ibid.*, p.51. Traduction personnelle. Citation originale en anglais : « [The model] has rather more in common with the canvas than with the painter in this sense, that . . . both she and it must be subordinated to the painter's will in the studio. »

⁷⁴ *Ibid.*, p.52. Traduction personnelle. Citation originale en anglais : « The assumed immediacy and accuracy of the photographic image is invested with a pornographic intent ; whereas the abstraction and mediation of artistic methods such as painting and drawing are believed to be contrary to the relentless realism of the pornographic project ».

traditionnelles du nu féminin. En résumé, ces trois phases - le passage d'objet à sujet de l'art, du regard et du geste artistique permettent à la femme de s'épanouir en tant que sujet actif, brisant ainsi son ancien statut d'objet passif.

Une ouverture du corps par les femmes

Il s'agit maintenant de s'intéresser au corps féminin ouvert par les artistes femmes. La nudité demeure un thème essentiel pour s'affirmer dans le domaine artistique, car pour Lynda Nead, c'est « le » sujet de l'art par excellence⁷⁵. Pour les artistes masculins, le nu était considéré comme le thème qui leur permettait d'affirmer leur légitimité artistique et d'être reconnus. De même, pour les femmes, la pratique intensive du nu témoigne peut-être de leur désir de combler les années perdues et révèle une volonté délibérée de prendre le pouvoir sur leur propre représentation artistique.

Le mouvement général de dépassement de la nudité classique n'est pas exclusivement féminin, car l'art corporel cherche à dépasser le traitement traditionnel du corps dans son ensemble. Cependant, il revêt un intérêt tout particulier pour les femmes, car elles continuent ainsi d'achever et de repenser cette vision rétrograde du corps. Elles reprennent cette nudité ouverte déjà utilisée auparavant, mais y ajoutent tout un ensemble de symboles, créant une forme de nudité à laquelle il est plus facile d'ajouter des revendications, notamment féministes. Ce mouvement opère également un renversement théorique important : les femmes ne sont plus ouvertes par autrui, elles ouvrent désormais leur propre corps. Elles perpétuent la tradition de l'ouverture, mais selon leurs propres termes. Symboliquement, cette ouverture évoque une mise en tension de toutes les thèses patriarcales et devient par conséquent une manière de produire et de percevoir l'Histoire de l'Art d'une manière nouvelle et audacieuse.

Les premières vagues d'œuvres de l'art corporel introduisent une remise en question de la frontière entre l'intérieur et l'extérieur du corps. Au sein du premier féminisme des années 1970, les artistes explorent cette ouverture du corps en représentant le sexe féminin. Le mouvement de l'art corporel instaure un changement radical en s'éloignant de la tradition qui occulte les orifices du corps dans la représentation du nu. Au contraire, ces nouvelles artistes les exhibent et les placent au cœur de leur œuvre. Le corps, autrefois clos et contrôlé, devient désormais ouvert et indomptable. Cette approche n'est pas sans précédent, comme en

⁷⁵ *Ibid.*, p.2.

témoignent les prémices de cette forme de représentation du sexe dans *La Machine de Madame du Coudray* au XVIIIe siècle, qui visait à comprendre l'accouchement. Les artistes contemporaines présentent avec fierté leurs orifices et, ce faisant, cherchent à provoquer le scandale et l'inconfort chez le public. Elles imposent ainsi aux spectateurs une vision du corps qu'ils n'ont pas l'habitude de voir et peut-être ne souhaitent pas voir. Une sculpture de Niki de Saint-Phalle illustre cette démarche provocatrice en invitant littéralement les spectateurs à entrer dans son sexe, créant ainsi un véritable point de passage.



22. Angélique du Coudray, *La Machine de Madame du Coudray*, XVIIIe siècle.

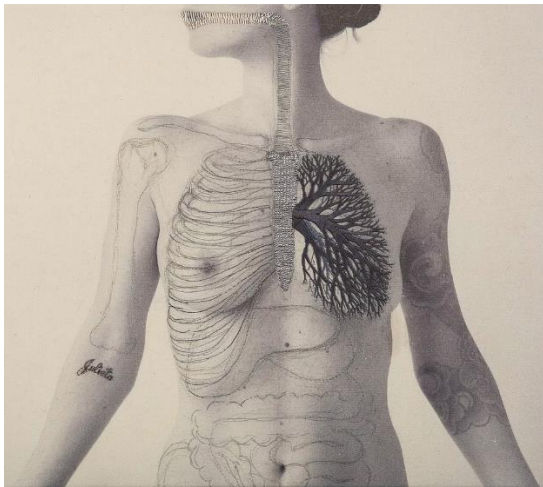


21. Niki de Saint Phalle, *Hon (Elle)*, 1966.

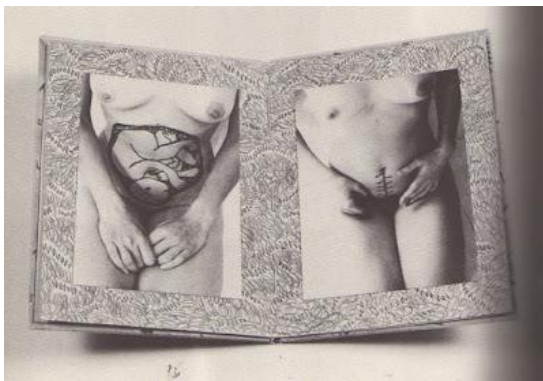
Ce sexe féminin agit comme une interface similaire à la peau, facilitant la connexion et la communion entre les espaces intimes et publics, notamment à travers les fluides, tels que le sang, qui marquent visuellement ce dialogue entre l'interne et l'externe. Carolee Schneemann, dans son œuvre *Blood Work Diary* réalisée en 1972, présente des serviettes en papier imprégnées de son sang menstruel, tandis que Judy Chicago réalise des performances sur ses menstruations, comme *Red Flag* en 1971. En exposant leur sang, elles laissent littéralement une partie d'elles-mêmes dans l'œuvre, créant ainsi une véritable autoreprésentation. Les flux évoquent directement l'anatomie et la vie, mais une fois sortis du corps, ils changent de connotation et deviennent une représentation de la mortalité, du morbide voire du chaotique. Alors que le nu féminin conventionnel établit une limite entre l'intérieur et l'extérieur du corps, ainsi qu'entre l'artiste et les autres, ici, ces limites s'affaiblissent.

Ce qui nous intéresse davantage est l'ouverture directe de la peau, un acte de violence d'auto-mutilation qui fait apparaître le sang, ainsi que tout acte de torsion ou de violence commise sur la peau, qui défie l'épiderme, son utilité et ses limites. Les artistes deviennent ainsi

les représentantes d'expérimentations sur le corps, explorant les frontières de la douleur et de l'intégrité physique.



24. Juana Gomez, *System*, 2016.



23. Annette Messager, *Truqueuse*, 1975.



25. Marina Abramović, *Sans titre*, 2018.

Gina Pane, avec ses performances utilisant des piques plantées dans la peau, et Marina Abramovic, avec ses actes de violence symbolique sur son propre corps, en sont des exemples saisissants. En outre, certaines œuvres expriment des ouvertures d'un ordre symbolique, évoquant la percée de la chair et l'anatomie sans pour autant représenter directement cette ouverture. C'est le cas des travaux d'Annette Messager ou d'Ana Mendieta, qui dessinent des organes sur leur peau ou du travail d'art textile de Juana Gomez, qui présente des similitudes avec ces deux dernières. Dans une performance de 2018, Marina Abramovic expose des organes sortis du corps et posés sur le corps nu d'une femme, mais ce corps reste neutre et n'est pas physiquement ouvert.

L'ouverture selon Kiki Smith, Mona Hatoum, ORLAN et Susana Guerrero

A l'inverse, les quatre artistes de notre corpus mettent en avant une véritable ouverture plastique de la peau dans leurs œuvres et révèlent l'anatomie dans toute sa complexité. Elles dépassent la simple ouverture symbolique que nous avons mentionnée auparavant puisqu'elles tranchent la peau de leurs personnages. Ces artistes s'inscrivent dans des champs artistiques différents mais présentent des similitudes frappantes, notamment dans l'utilisation de l'art textile, comme c'est le cas chez Kiki Smith et Susana Guerrero, ainsi que dans leur focalisation sur la performance, comme le montrent les œuvres de Mona Hatoum et ORLAN. Ces deux domaines artistiques ont historiquement été associés à des formes d'art spécifiquement féminines, ce qui nous prouve que la nudité ouverte est un thème qui a été totalement repris par les artistes femmes.

Au cours des années 1960 à 1980, l'art textile est devenu un terrain d'expression majeur pour les mouvements féministes, qui ont utilisé la broderie et la couture comme des moyens de résistance. Comme le souligne Larry Shiner dans son ouvrage *The Invention of Art*, ces artistes ont consciemment cherché à réhabiliter le travail traditionnel des femmes tout en remettant en question les idées préconçues sur la féminité⁷⁶. L'art textile s'est avéré être un vecteur privilégié pour la mise en scène de la nudité ouverte. Cette approche novatrice offre une véritable exploration du corps et de ses organes, le textile lui-même présentant de remarquables similitudes avec la peau. Au cœur de cette pratique se trouvent le tissage et la couture, des activités intimement liées au concept de transpercement, d'ouverture et de fermeture.

L'entrelacement ancien entre le textile et la représentation de l'anatomie trouve ici une continuité remarquable. Au Moyen Âge, les tapisseries, en tant qu'art textile populaire, dépeignaient fréquemment des scènes religieuses, mythologiques ou historiques. Certaines d'entre elles allaient même jusqu'à représenter des sujets anatomiques, tels que des dissections ou des chirurgies. Au XXe siècle, l'art textile devient un moyen d'explorer des questions liées à l'identité féminine et à sa représentation dans la société. Les œuvres mettent en scène des symboles spécifiquement féminins, tels que les organes génitaux, les seins ou le ventre. Dans cette dynamique artistique, Susana Guerrero se distingue en tissant des organes essentiellement à l'aide de câbles, créant ainsi une vision symbolique du corps humain. En dépit de son caractère énigmatique, on perçoit clairement la référence à l'anatomie. D'une manière similaire, Kiki

⁷⁶ Shiner, Larry. *The Invention of Art*. University of Chicago Press, 2001, p.6.

Smith adopte une approche abstraite dans son œuvre *Untitled*, utilisant habilement le textile comme un moyen de symboliser l'intérieur du corps. Son art ne vise pas une reproduction précise des organes, mais plutôt une représentation émotionnelle et poétique. L'absence de détails anatomiques explicites laisse place à l'imagination, encourageant une interprétation personnelle et émotionnelle de la corporalité.

Susana Guerrero et ORLAN choisissent d'utiliser la performance comme un moyen direct et percutant d'établir un lien avec le public. Historiquement, la performance a été un moyen privilégié pour les artistes féminines dans le contexte de l'art corporel, servant notamment à contrecarrer les images stéréotypées du féminin selon Anne Creissels⁷⁷. Boris Groys souligne également que la performance et l'installation artistique sont les formes les plus authentiques et prédominantes de l'art contemporain⁷⁸. Ce sont précisément ces deux formes artistiques que Mona Hatoum a utilisées dans son œuvre *Corps étranger*. Elle y explore les liens historiques entre les domaines de l'art et du médical, tout en affirmant sa prise de pouvoir sur le corps féminin en explorant sa propre anatomie. Elle confère une importance symbolique au fait de manipuler les instruments médicaux et de les introduire elle-même dans son corps. Ce mouvement rappelle également celui d'Annie Sprinkle avec sa performance *Public Cervix Announcement* (1990), où elle montre l'intérieur de son vagin en utilisant un colposcope. L'utilisation d'instruments médicaux dans ces performances renforce le thème de la nudité ouverte puisque l'artiste nous offre la possibilité d'accéder à son intérieur et transgresse ainsi les limites établies entre intériorité et extériorité du corps.

ORLAN, de son côté, combine la sculpture, l'intelligence artificielle et la performance. Elle reprend les images écorchées de Vésale, réalisant ainsi une adaptation moderne de la tradition artistique, tout en intégrant des revendications féministes. Cependant, elle explore également les possibilités du dépassement de son corps d'humain dans son installation *ORLAN-OÏDE*. Dans un geste audacieux, elle ouvre son corps pour y extraire les organes et les remplacer par des éléments mécaniques, explorant ainsi de nouvelles dimensions de l'identité et de l'existence humaine.

⁷⁷ Grand Palais. *Les Lundis du Grand Palais. Conférence du Cycle Le Corps des femmes*. « Corps féminin et art contemporain : un nouveau regard ? », le 15 décembre 2014.

⁷⁸ Groys, Boris cité dans : Erjavec, Aleš. Albert, Nicole. « Art et esthétique : du moderne au contemporain », *Diogène*, vol. 233-234, n°1-2, 2011, pp. 211-225.

Ces œuvres abordent la peau sous diverses perspectives. Chez Kiki Smith, certaines sculptures montrent une anatomie totalement détachée du corps (*Daisy Chain, Glass Stomach, Digestive System*), créant ainsi une rupture totale avec l'enveloppe charnelle. En revanche, chez Mona Hatoum, la peau conserve un rôle d'interface, mais elle disparaît ensuite lorsque la caméra pénètre le corps, ne laissant qu'une image interne. Chez ORLAN, l'épiderme est absent puisque le corps apparaît écorché. Dans *ORLAN-OÏDE*, elle met en scène une rupture avec cette surface protectrice en utilisant des éléments mécaniques qui se substituent au corporel, la peau devient hybride et artificielle. Enfin, dans les œuvres de Susana Guerrero, l'enveloppe corporelle est matériellement absente, mais elle semble transparaître sous certains aspects, notamment à travers l'utilisation de corsets ou de filets qui rappellent la consistance de cette peau qui n'est plus là. Cette présence évoquée mais non visible renforce le thème de la nudité ouverte et offre une perspective intrigante sur la représentation du corps et de cette enveloppe charnelle dans l'Art Contemporain.

Dans les œuvres des quatre artistes, les corps sont mutilés et en danger. Toutefois, dans les travaux de Kiki Smith et d'ORLAN, les personnages se distinguent davantage par le maintien de leur intégrité dans la douleur. Chez Smith, les corps inanimés revêtent une apparence humaine même si certains détails sont absents. Dans *Untitled*, la figure représentée, semblable à une statue, est debout, se tient droite et possède un visage. ORLAN représente un corps de femme totalement reconnaissable dans *La liberté écorchée*. Ses personnages mutilés, en mouvement, possèdent encore leur nature humaine. L'œuvre de Mona Hatoum se distingue nettement des trois autres, mais n'en est pas moins importante et symboliquement nécessaire à étudier. Elle se concentre sur les organes, tout en gardant un rapport avec l'extérieur, car la sonde commence sur la peau avant de pénétrer à l'intérieur. Cependant, elle ne fait pas référence au corps de la femme dans son ensemble telle qu'il est socialement accepté. Un schéma similaire se retrouve chez Guerrero, où les parties d'organes sont autonomes du corps, suspendues ou en flottage. Ces éléments remettant en question notre conception habituelle de l'anatomie et de la représentation du corps féminin.

Dans cette première partie, nous avons éclairé le concept de nudité ouverte et ses implications théoriques, dans l'objectif de mieux appréhender le travail artistique de Kiki Smith, Mona Hatoum, ORLAN et Susana Guerrero. La transgression de la peau, qui à la fois confirme son rôle d'interface et intensifie la proximité avec le public, tout en induisant la perte du corps, évoque un ensemble universel de peurs et d'angoisses. Le symbole de l'ouverture se

révèle être un moyen pour les artistes d'exprimer leurs tourments intérieurs et d'établir des liens entre leurs traumatismes et le monde extérieur. La nudité ouverte devient ainsi une manière de dépeindre le système oppressant qui contrôle et diminue les femmes, envahissant le plus profond de leur être. Dans cette perspective, la transgression de la peau s'affirme comme un moyen puissant de mettre en évidence cette violence qui s'abat sur leur corps, tout en libérant la pression qui en découle. De plus, l'ouverture symbolise une rupture avec les concepts établis autour de la nudité féminine, créant ainsi une nouvelle perspective qui est largement influencée par le mouvement de l'art corporel et les thèses féministes. Une fois les fondements théoriques de la nudité ouverte établis, notre attention se tournera vers une analyse plus approfondie des méthodes employées par les artistes pour construire cette forme de nudité. Dans les sections à suivre, nous scruterons les éléments pratiques et conceptuels qu'elles mettent en œuvre, en commençant par un pilier essentiel : la fragmentation du corps. Cette démarche joue un rôle crucial dans leurs créations, accentuant la vision tragique du corps nu et opérant une véritable inversion des perceptions traditionnelles associées au corps féminin.

II. Nudité fragmentée

Les quatre artistes sélectionnées présentent des corps cassés, mutilés et morcelés. A partir des approches de Chicago et Schapiro, Lucy Lippard énumère une série de traits qui, selon elle, se répètent constamment dans les œuvres créées par des femmes. Parmi ceux-ci, on retrouve une sensualité tactile, des compositions organisées autour d'un centre et des espaces intérieurs, une prépondérance des thèmes autobiographiques, permettant aux artistes d'explorer leurs propres expériences et perspectives. Enfin, Lippard met en avant un certain type de fragmentation, suggérant une rupture délibérée pour représenter une réalité complexe et diverse⁷⁹. Poursuivant cette idée, Lynda Nead souligne que les représentations féministes du corps féminin remettent en question les dichotomies telles que tout/fragment et surface/intériorité⁸⁰. Dans les travaux de Kiki Smith, ORLAN, Mona Hatoum et Susana Guerrero, les dichotomies sont prépondérantes. La fragmentation accroît la violence et l'aspect tragique de la représentation, s'appuyant sur la mutilation de l'ouverture du corps ainsi que sur le découpage et la destruction du corps tout entier. Ainsi, ces œuvres jouent sur la présence et

⁷⁹ Lippard, Lucy. «Prefaces to Catalogs», *op.cit.*, pp.57-58.

⁸⁰ Nead, Lynda. *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*, *op.cit.*, p.61.

l'absence du corps, interrogeant également la notion de nudité. La symbolique cachée derrière cette représentation plastique du corps fragmenté trouve des clés de lecture dans la psychanalyse et la philosophie.

A. Fragmentations physiques

Dans un premier temps, il est nécessaire de revisiter le concept même de fragmentation, en examinant sa définition ainsi que les effets qu'il engendre sur le corps, son intégrité physique et mentale. Dans cette partie, nous nous concentrerons essentiellement sur la manière dont les artistes fragmentent artistiquement le corps et, par extension, la nudité. Nous examinerons les fragments corporels présents dans les œuvres étudiées, en mettant en évidence le traitement spécifique de la tête et des entrailles. Nous entreprendrons de décrypter la signification symbolique derrière cette mise en relief de la fragmentation, et d'examiner comment cela peut refléter des aspects profonds de l'expérience humaine et de la représentation de soi.

Totalité / fragments

Selon Laura Guerra Serres « La fragmentation est le processus selon lequel un objet est divisé en plusieurs parties, en plus ou moins grand nombre de morceaux. La fragmentation crée de nouvelles limites qui empêchent les déplacements et les flux entre les parties ainsi créées. [...] Pour un corps, la fragmentation suppose la perte d'une intégrité, d'une entité et d'une entièreté. Mis en morceaux dans sa représentation, il devient non conforme, indéterminé dans sa réalité de corps existant, il s'éloigne du corps ressemblant et individualisé. Il perd de son identité.⁸¹ » Laura Guerra Serres se pose également la question de ce que représente la fragmentation dans l'art : « permet-il la réécriture d'un corps plus à soi, traversé par la sensation ?⁸² ».

Le choix d'aborder la mise en tension du corps à travers le terme de fragmentation plutôt que de morcellement est significatif. En effet, le fragment désigne des éléments issus d'une entité préexistante, tandis que le morceau peut simplement être une partie découpée d'un tout

⁸¹ Guerra Serres, Laura. *Corps malade, corps créateur. Fragmenter, Rassembler, Réparer*, thèse de doctorat en Arts Plastiques, Université Paris 1, 2018, p.8.

⁸² *Ibid.*, p.9.

sans nécessairement revendiquer une autonomie⁸³. Dans les œuvres étudiées, nous pouvons observer des éléments du corps qui s'autonomisent, cherchant à se détacher de leur contexte initial et à échapper à leur subordination à un tout prédéterminé. Dans les sculptures de Kiki Smith et de Susana Guerrero, les organes représentés semblent prendre une existence propre, détachés du corps mais toujours liés à lui symboliquement. De même, certaines parties du corps restent reliées à l'ensemble, mais la focalisation artistique se concentre essentiellement sur ces éléments indépendants, éclipsant le reste du corps. Ainsi, la performance *Corps Etranger* se structure autour des éléments internes du corps de Mona Hatoum. L'attention ne porte pas sur son corps en tant qu'entité globale.

La représentation artistique de la fragmentation exprime une désagrégation qui va au-delà de l'aspect purement corporel, reflétant des états psychologiques complexes. Selon Kohut, la fragmentation du *self* est un état où la cohésion du soi est compromise de manière durable ou temporaire. Cela correspond à une forme de régression vers un stade très archaïque, où le *self* est réduit à des fragments du *self* corporel et mental⁸⁴. Selon le dictionnaire médical de l'académie de médecine, en langue française, on parle de symptôme de morcellement ou d'angoisse de morcellement pour désigner une angoisse vécue par des sujets psychotiques comme une menace vitale due à la perte de l'unicité ou au sentiment de néantisation. Cette angoisse se manifeste sous la forme d'une rupture de l'image du corps et d'une désorganisation des sensations, où les organes peuvent être l'objet d'actions extérieures, voire de transformations terrifiantes⁸⁵. Par la mise en scène d'une fragmentation corporelle, les artistes explorent des dimensions psychologiques profondes et complexes, questionnant les concepts d'identité, d'intégrité et de cohésion de soi. On remarque que dans ces thèses, la désunité du corps est toujours perçue de manière négative.

Néanmoins, l'approche de Mélanie Klein apporte une nouvelle perspective de réparation face à la fragmentation et au morcellement du corps. Ce concept peut être appliqué à certaines œuvres d'artistes comme ORLAN, dont le corps est colmaté et reconstruit dans la machine. De même, chez Kiki Smith, les chaînes lient les différents fragments du corps dans *Daisy Chain*, tandis que chez Susana Guerrero, les câbles associent les éléments, bien que leur disposition reste illisible. Ces tentatives de réparation et de communication entre les organes fragmentés reflètent une volonté de rassemblement et de création d'une nouvelle intégrité corporelle,

⁸³ *Ibid.*, p.32.

⁸⁴ *Ibid.*, p.34.

⁸⁵ *Ibid.*, p.33.

comme le souligne Laura Guerra Serres dans ses réflexions sur la fragmentation dans l'art⁸⁶. En effet, malgré la dislocation du corps et la perte de son unité, on constate que le corps continue à vivre. Cette interconnexion entre les parties corporelles crée un nouveau fonctionnement, permettant la réorganisation des liens entre les organes. En mettant en scène cette tentative de réparation, les artistes expriment leurs expériences de vie complexes, leurs souffrances et leur résilience, tout en créant un nouveau corps qui transcende les limites traditionnelles de l'intégrité corporelle.

Une focalisation particulière sur les entrailles

Dans les créations de Kiki Smith, Mona Hatoum, ORLAN et Susana Guerrero, la fragmentation se focalise tout particulièrement sur les entrailles. Il convient d'explorer comment ces artistes traitent les organes de la cavité abdominale dans leurs œuvres, tant du point de vue de leur forme plastique que de la signification symbolique qui émane de leur utilisation.

L'utilisation de l'analogie de la digestion permet d'illustrer les processus d'élimination et de désintégration, où des idées obsolètes, des croyances limitantes ou des schémas de pensée destructeurs sont rejetés ou dissous pour faire place à de nouvelles perspectives ou à de nouveaux développements. Ainsi, il est probable que les artistes représentent la fragmentation des entrailles pour déconstruire la notion traditionnelle de nudité et les idéaux qui lui sont associés. Dans la psychanalyse, les organes digestifs peuvent être interprétés à travers la symbolique de l'inconscient. Le processus de digestion devient alors une métaphore de la transformation et de l'incorporation psychique. Les fantasmes, les désirs refoulés et les expériences traumatiques peuvent être assimilés par l'inconscient de manière symbolique, influençant notre psyché et notre comportement.

Ainsi, la séparation et la division des organes internes dans les œuvres reflète non seulement une exploration du corps physique, mais aussi des profondeurs de l'inconscient et de l'expérience humaine. La philosophe et psychanalyste Julia Kristeva a également abordé la notion d'abjection du corps dans son ouvrage *Pouvoirs de l'horreur*. Elle établit des analogies entre l'abjection et la digestion pour illustrer les aspects repoussants et rejetés de la vie humaine⁸⁷. Cette réflexion éclaire davantage la signification symbolique des entrailles

⁸⁶ *Ibid.*, p.9.

⁸⁷ Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, Editions Seuil, 1980, 256 p.

représentées dans les œuvres, soulignant leur potentiel de perturbation et de rejet, mais aussi leur importance cruciale dans la construction de nouvelles représentations du corps féminin.

Le traitement des organes digestifs dans les performances et sculptures étudiées révèle une double signification profonde, en écho aux concepts de la psychanalyse. D'une part, ces organes peuvent symboliser les tourments personnels ou les traumatismes liés à la violence de genre qui se sont accumulés inconsciemment dans le corps féminin. Ainsi, la mise en avant de la région du ventre dans les œuvres illustre cet acte de digestion psychique non conscientisé. D'autre part, l'ouverture et la fragmentation des corps dans ces représentations témoignent de la nécessité d'évacuer ces maux du corps, mais également d'un moment de prise de conscience et de révélation. La peau, en tant que frontière entre l'intérieur et l'extérieur, joue un rôle essentiel dans cette symbolique. Elle représente le passage de l'obscurité interne, où les plaies sont enfouies et cachées, vers la mise en lumière et la révélation.

Luce Irigaray, philosophe et théoricienne féministe, a largement exploité les analogies avec la digestion pour explorer des concepts essentiels tels que la corporéité féminine, la maternité et l'identité. En se concentrant sur l'intérieur du ventre et son lien avec la maternité dans l'ensemble des œuvres de *La Madre. Anatomía de un mito*, Susana Guerrero poursuit plastiquement cette comparaison. De même, Mona Hatoum, dans sa performance *Corps étranger*, introduit la caméra dans ses orifices pour explorer l'intérieur de son ventre. Les deux artistes font référence au corps féminin en tant que source potentielle de vie, en mettant spécifiquement en évidence le ventre. Cette focalisation sur les entrailles pourrait symboliser l'expérience universelle de la maternité. Le corps ainsi représenté n'est pas propre à une personne particulière, sa fragmentation en fait un corps neutre auquel les femmes peuvent s'associer. Parallèlement, elles utilisent peut-être cette même image pour critiquer le fait que la femme soit constamment réduite à sa capacité de procréation. Ainsi, nous pouvons observer ici les dichotomies évoquées par Lucy Lippard qui continuent d'être à l'œuvre au sein des créations artistiques féminines.

Une comparaison intéressante peut également être établie entre les dessins tirés de la série *La Madre. Anatomía de un mito* de Susana Guerrero et les sculptures de Kiki Smith. Elles créent des organes quasi transparents, comme vidés de leur substance. Dans l'œuvre de Kiki Smith, *Glass Stomach*, un estomac de verre vide et transparent est représenté. L'organe semble éviscéré et dépourvu de sa substance originelle, présenté tel un vestige d'une vie passée. Jessica Bradley souligne que le travail de Kiki Smith fait référence au cycle de la procréation ainsi qu'à

la destruction du corps⁸⁸. Cette sculpture explore la notion de destruction et d'absence de vie. Dans sa forme actuelle, l'organe ne remplit plus ses fonctions vitales. Par l'utilisation du verre et la pratique de l'éviscération, Kiki Smith parvient à esthétiser cet élément qui provient de notre intérieur et qui, a priori, n'a rien d'esthétique. Les dessins de Susana Guerrero présentent des caractéristiques similaires. Son travail, en noir et blanc, évoque la transparence et la pureté, bien que l'intérieur du corps humain soit souvent associé à l'impureté, surtout lorsqu'il s'agit du corps féminin. Ainsi, les œuvres de Guerrero cherchent également à subvertir les codes et à transformer la perception de l'intérieur du corps. En rendant ces organes presque esthétiques, les deux artistes remettent en question les idées préconçues sur l'intérieur du corps humain, et particulièrement du corps féminin et invitent le public à réfléchir sur la complexité et la beauté cachée de l'anatomie interne.



27. Kiki Smith. *Glass Stomach*. 1986.



26. Susana Guerrero, *Estómago negro (Estomac noir)*, 2019.

Cependant, l'esthétisation n'est qu'une facette de leur travail parmi tant d'autres explorations qu'elles font du corps. Kiki Smith s'intéresse aux aspects contrastés du corps humain. Dans l'œuvre *Digestive system*, elle représente des intestins disposés en plusieurs lignes, créant ainsi un labyrinthe visuel. La couleur brune utilisée rappelle les excréments, et l'organe représenté est plein de matière. Contrairement à son œuvre précédente, ici, Smith expose littéralement et métaphoriquement l'indicible, les aspects cachés de notre existence, en retirant les organes du corps. Par ce geste, elle fait réapparaître un corps résistant et socialement

⁸⁸ Bradley, Jessica. « Kiki Smith ». *Les Cahiers du GRIF*, Chair et Viance, Hors-Série n°1, 1996, p.66.

condamné⁸⁹. Cette approche trouve un écho dans la performance de Mona Hatoum, qui évoque également la matérialité du corps de manière crue et sans fard. *Corps étranger* fait apparaître les vraies couleurs du corps, de la chair et des organes. Il n'y a pas d'esthétisation ou d'embellissement, mais une mise à nu sans compromis. Cette mise en lumière de la matérialité du corps permet une déconstruction de l'idée traditionnelle de la nudité idéalisée, et une mise en avant de la réalité brute et concrète du corps humain.

Tête/visage : significations symboliques de sa présence ou de son absence

La fragmentation s'exprime également à travers le traitement de la tête dans les œuvres. Kiki Smith, Mona Hatoum et Susana Guerrero mettent souvent en scène son absence, ce qui prive le corps de ses fonctions vitales et lui confère une dimension effrayante. A l'inverse, dans les deux performances d'ORLAN, le visage existe et joue un rôle essentiel. Cependant, sa présence n'offre pas plus de réconfort, car dans *ORLAN-OÏDE*, la tête est la seule partie qui demeure humaine et non mécanique. Ce contraste est d'autant plus perturbant, car c'est la tête de l'artiste qui est coupée et placée sur une machine.

Le visage est décrit par Giorgio Agamben comme le lieu de l'expressivité par excellence. Sans lui, le corps humain perd singulièrement ses traits expressifs⁹⁰. David Le Breton, dans son ouvrage *Des Visages. Essai d'anthropologie*, souligne que « Si le visage est le signe de l'être de l'homme, la négation de l'homme passe par celle de son visage. De même, si le visage est le lieu du sacré, une conception de l'homme qui cherche son avilissement s'acharne à profaner son visage, à l'humilier ou à nier son identité.⁹¹ » Ainsi, l'absence du visage dans les œuvres peut être interprétée comme une tentative de négation, d'humiliation, ou de déshumanisation.

Chez Mona Hatoum, les fragments de corps prennent une connotation scientifique, mettant en avant l'aspect médical plutôt que l'identité personnelle de la personne filmée. Les organes deviennent ainsi le point central, renvoyant à une vision médicalisée et occidentale du corps, qui sépare le physique de l'esprit. Bien que le visage apparaisse brièvement dans la vidéo,

⁸⁹ *Ibid.*, p.66.

⁹⁰ Agamben, Giorgio. *Nudités, op.cit.*, p.118.

⁹¹ Le Breton, David. « 8. Le sacré : le visage et la shoah », *Des Visages. Essai d'anthropologie*, sous la direction de Le Breton David. Éditions Métailié, 1992, pp. 283-295.

il est fragmenté et peu discernable, s'écartant de son rôle traditionnel. Dans *Daisy Chain, Glass Stomach et Digestive System* de Kiki Smith, l'ensemble du corps est absent, ne laissant que des restes organiques. Cette disparition de l'enveloppe corporelle et du visage crée une ambiguïté, remettant en question l'identité même du personnage représenté. Dans *Untitled*, un personnage est présent, debout, mais son visage est effacé. Cette absence accentue l'état de quasi-décomposition du corps représenté, figé et presque momifié, présentant à la fois des ressemblances et des différences marquées avec le corps humain. Comme dans les premières représentations anatomiques, le corps continue de vivre malgré l'écorchement et les altérations. Dans *La Madre, Anatomía de un mito* de Susana Guerrero, la déshumanisation du personnage est poussée à l'extrême car il n'y a aucune référence au visage ni au corps dans son entièreté. Par la scission et l'éclatement de tous les éléments, le personnage s'émancipe du schéma corporel traditionnel. Le visage ne fait pas partie de l'équation, permettant de créer une œuvre qui défie les normes et les attentes liées à la représentation du corps féminin.

David Le Breton a approfondi la dimension sociale, culturelle et symbolique du visage dans plusieurs de ses ouvrages. Dans *Anthropologie du corps et modernité*, il explore la signification du visage en tant que support de l'identité et du rapport à autrui. Il met en évidence que le visage joue un rôle crucial dans la reconnaissance, la communication et la création de liens avec les autres. Il analyse également comment les sociétés contemporaines sont marquées par une « iconolâtrie du visage⁹² », où l'apparence et l'expression de ce dernier sont devenus des enjeux sociaux importants. Ainsi, le visage a la capacité de susciter une présence et une attention éthiques chez le spectateur, l'invitant à s'engager dans une relation empathique avec le sujet représenté.

En fragmentant le corps et en effaçant le visage, les artistes étudiées semblent délibérément bloquer toute possibilité d'intimité entre le personnage représenté et le spectateur. Cette suppression du visage entraîne une altération du regard du public, qui peut observer, mais n'est pas regardé en retour, créant ainsi une mise en tension de la communication, comme le détaille David Le Breton. En reprenant les codes de la subversion du regard déjà présents dans des œuvres telles que *Olympia* ou *Le déjeuner sur l'herbe* de Manet, qui ont permis de briser la distance érotique établie avec le spectateur, les artistes poursuivent cette transgression en supprimant la réciprocité du regard, ajoutant ainsi encore plus de distance, cette fois-ci de

⁹² Le Breton, David. « 1. L'insaisissable du corps », *Anthropologie du corps et de la modernité*. Sous la direction de Le Breton David. Presses Universitaires de France, 2013, pp. 17-38.

manière violente. David Le Breton parle d'iconolâtrie du visage, et dans l'Histoire de l'Art, il en est de même pour le corps féminin. Cependant, ici, les artistes refusent le culte du visage et mettent en avant une nouvelle forme d'idolâtrie du corps, qui se manifeste désormais sous de nouvelles formes, soit la crudité du corps réel et l'omniprésence de la blessure.

Aux premiers abords, les performances d'ORLAN s'opposent en tout point aux œuvres des trois autres artistes puisque ses autoportraits portent son visage. Cependant, celui-ci est délibérément rendu impassible, soit en adoptant un aspect robotique, soit par sa nature écorchée. Dans les deux cas, il demeure impénétrable et son analyse est rendue impossible. Le visage est présent mais clos, aussi illisible que s'il était absent, accentuant ainsi la fragmentation en détachant la tête du reste du corps. Cette mise à distance du visage est encore plus évidente dans le cas du robot *ORLAN-OÏDE*, dont le corps est construit comme un assemblage de divers éléments hétérogènes. La tête représente le seul élément qui rappelle l'humanité mais échoue également dans ce sens. Le regard persiste toutefois à travers la performance vidéo diffusée sur les deux écrans qui entourent le corps robotique. ORLAN s'adresse directement au public, insufflant une certaine humanité dans l'œuvre, bien que la vidéo demeure au second plan.

Dans l'ensemble des œuvres des quatre artistes, il reste des possibilités d'empathie malgré la distance imposée. Comme nous l'avons mentionné, selon Georges Didi Huberman, les visages permettent la création d'une relation empathique. Même si le visage du personnage n'existe pas, le spectateur lui porte un regard attentionné et plein de compassion. La dégradation du corps et de la tête évoque la douleur et la mutilation. Dès lors, le public ne peut que partager la souffrance de ce personnage, permettant ainsi le maintien d'une forme de relation, même si elle est à sens unique. Dans ce contexte, la présence du visage, même dans son absence, reste perceptible.

B. Fragmentations symboliques

Après avoir exploré la fragmentation physique du corps telle qu'elle est mise en œuvre par les artistes, il convient désormais de plonger plus profondément dans la dimension symbolique de cette fragmentation. Il s'agit d'examiner en détail la signification sous-jacente de cette mise en scène violente, et de décoder les symboles et les idées qu'elle implique. Cette fragmentation corporelle élabore une iconographie qui s'appuie sur la douleur ainsi qu'une

dimension sacrificielle qui évoque l'image du martyr. Parallèlement, la disparition de la peau à travers la fragmentation revêt une signification symbolique profonde, impliquant une renaissance conceptuelle dans la manière de percevoir le corps féminin.

Expression de la douleur

Selon David Le Breton, la douleur est par définition une négation du visage⁹³. Son intensité est telle qu'elle provoque l'inhumanité. En étendant cette perspective, nous pouvons avancer que, de la même manière que le visage, le corps se dérobe sous l'emprise de la souffrance. La douleur agit comme un point de convergence entre toutes les œuvres étudiées, incarnée symboliquement, bien que jamais directement mentionnée. Néanmoins, on peut la discerner entre les lignes. La fragmentation du corps évoque la perturbation de son unité et, par conséquent, de son fonctionnement. La suppression de la tête, l'exposition des entrailles ou même la peau écorchée, bien que symboliques, sont logiquement associées à la douleur. Ces éléments sont esthétisés, cachant la réalité qu'ils représentent: des corps dépouillés de leur enveloppe cutanée, ouverts et désarticulés. Selon Forte, le concept de douleur trouve sa base dans le corps, c'est son canal d'expression⁹⁴. Les œuvres de Kiki Smith, Mona Hatoum, ORLAN et Susana Guerrero établissent un lien entre la notion de douleur et le corps, en particulier le corps féminin. ORLAN, en élaborant la discipline de l'art charnel, qui émerge de l'art corporel tout en s'en distinguant, remet en question la conception du corps en tant que vecteur de souffrance. Cependant, nous statuons ici que le public ne perçoit pas forcément l'œuvre de la même manière que son auteure et que, par conséquent, les corps qu'elles représente demeurent toujours liés à la notion de souffrance.

L'expérience douloureuse engendre un repli sur soi et sur son propre corps, source même de cette souffrance. Cette réalité a des répercussions majeures sur l'individu qui en fait l'expérience, puisque la douleur entrave et bloque la potentialité de la communication. Cette théorie a été particulièrement mise en évidence par David Le Breton dans son article « Expériences de la douleur, expériences de la violence »: « Si la douleur est une violence symbolique en ce qu'elle laisse en suspens la question de son sens et se révèle incommunicable, elle est simultanément une violence physique qui s'abrite au cœur même de l'individu sans rien laisser

⁹³ Le Breton, David. « 8. Le sacré : le visage et la shoah », *op.cit.*, pp. 283-295.

⁹⁴ Smith, Kathy. « Abject Bodies. Beckett, Orlan, Stelarc and the politics of contemporary performance », *Performance Research*, 2007, 12, pp.69-70.

en friche, elle est une déchirure de soi qui brise l'évidence de la relation au monde. Le corps devient autre que soi.⁹⁵ » Forte développe également cette notion en affirmant que la douleur intense entraîne une perturbation profonde du langage⁹⁶. Dans cette perspective, les créations des artistes que nous étudions mettent en scène le silence. Un silence absolu imprègne les sculptures de Kiki Smith et Susana Guerrero ainsi que la vidéo *La Liberté écorchée* d'ORLAN. Dans la performance de Mona Hatoum, les seuls sons proviennent de l'appareil médical. Même si le corps subit une forme de torture intérieure car pénétré par une caméra qui scrute ses entrailles, on n'entend ni cris ni expressions de douleur. Cette dissociation rend l'oeuvre énigmatique.

L'idée d'une rupture avec le monde est également abordée par Elaine Scarry, qui affirme que la douleur a un effet de désintégration sur la réalité environnante⁹⁷. Selon elle, lorsque qu'un être souffre, sa capacité à se concentrer sur le monde extérieur et sur les autres diminue, la poussant à se replier sur lui-même. Ainsi, la focalisation sur le corps et son intérieur dans ces œuvres prend un sens cohérent. Cependant, le repli est également complexe, car la douleur crée une déchirure interne en soi, comme le souligne Le Breton. Sur le plan philosophique, la douleur entraîne une incapacité d'être en général, de faire partie du monde. La représentation de la fragmentation symbolise cet état de dualité : en se concentrant sur des parties spécifiques du corps, ces œuvres évoquent le déchirement interne tout en illustrant l'impossibilité pour le corps de subsister dans de telles conditions. Au sein des œuvres étudiées, le corps subit une tension interne et une dégradation, reflétant les multiples altérations infligées par la douleur. Par conséquent, cette métamorphose le rend presque méconnaissable aux yeux du public.

Selon Forte, la performance s'impose comme une plateforme privilégiée pour transmettre la souffrance de manière directe étant donné que l'intégrité physique est véritablement en péril⁹⁸. Cette souffrance se manifeste de manière marquée dans les performances de l'actionnisme viennois et d'autres artistes du mouvement de l'art corporel, un aspect également présent dans les performances vidéo de Mona Hatoum et d'ORLAN. Cependant, dans les deux œuvres d'ORLAN que nous avons sélectionnées, l'artiste ne met pas en danger son propre corps mais utilise plutôt une représentation numérique d'elle-même,

⁹⁵ Le Breton, David. « Expériences de la douleur, expériences de la violence », Françoise Héritier éd., *De la violence II*. Odile Jacob, 2005, pp. 113-132.

⁹⁶ Smith, Kathy. « Abject Bodies. Beckett, Orlan, Stelarc and the politics of contemporary performance », *op.cit.*, p.68.

⁹⁷ Scarry, Elaine. *The Body in Pain : The Making and Unmaking of the World*, Oxford University Press, 1985, 385p.

⁹⁸ Smith, Kathy. « Abject Bodies. Beckett, Orlan, Stelarc and the politics of contemporary performance », *op.cit.*, p.68.

instaurant ainsi une distance entre son corps, la douleur et le public. Toutefois, dans *La Liberté écorchée*, la souffrance est manifeste, la peau étant arrachée, exposant le corps entièrement dénudé et vulnérable. Il ne subsiste que les muscles, une incarnation du supplice de dépeçage subi auparavant. La souffrance prend une teinte différente dans la performance de Mona Hatoum, se rapprochant davantage du désagrément que de la douleur pure. Néanmoins, l'acte intrusif d'insertion au sein de son organisme suggère une expérience de douleur pour les spectateurs, car les limites entre intérieur et extérieur sont transpercées.

Les autres œuvres explorent le thème de la douleur à travers la sculpture, créant ainsi une souffrance tout aussi saisissante qu'éternelle. Les mouvements du corps sont absents, remplacés uniquement par la représentation d'un corps fragmenté et tourmenté, immobile. Il se tient devant nous, figé à jamais dans cet espace marqué par la douleur.



28. Susana Guerrero, *La Madre (La Mère)*, 2020.

Dans *La Madre. Anatomía del mito* de Susana Guerrero, la référence principale à la douleur semble être celle de l'accouchement, illustrée par la séparation des éléments vitaux du buste. Les ovaires se distinguent sur le côté droit de l'installation tandis que le bassin apparaît sur le côté gauche. Une autre sculpture issue de la même série, nommée *La Madre*, partage des caractéristiques semblables: le buste féminin qui y est représenté est encerclé d'épines d'agave fixées sur du cuivre. Ainsi, la froideur du cuivre combinée à la netteté des épines évoque la souffrance. Ces épines sont agencées de manière à créer une sorte de ventre de femme enceinte autour du buste.

Selon Dennys Matos: « La maternité était une leçon de vie qui a marqué la perception du monde, perturbant la relation entre son corps et les instances spatio-temporelles qui gouvernent la réalité de son expérience. [...] La force positive impliquée dans le sacrifice corporel et la transformation subie par les mères pour donner la vie

est un pouvoir positif du féminin.⁹⁹ » Par conséquent, il y a ici une inversion du précepte chrétien qui condamne Ève à enfanter dans la douleur, transformant cette punition en un acte héroïque, une souffrance transcendée avec éclat. Cette démarche s'inscrit dans la volonté de redéfinir le regard porté sur la féminité, présentant le corps non pas comme faible et assujéti, mais comme puissant et affirmé au travers de la douleur.

Au sein des créations de Kiki Smith, la fragmentation évoque de façon suggestive des actes de torture, se matérialisant à travers les parties du corps enchaînées, ainsi que par les incisions au niveau du ventre. De telles représentations ravivent en nous l'idée de percer la peau et engendrent l'évocation mentale de la douleur qui en découle. Dans certaines œuvres, le corps est entièrement fragmenté et n'est représenté que par le biais d'organes isolés et autonomes. Cette métamorphose pourrait atténuer la perception de la douleur en la reléguant à un plan secondaire, les éléments organiques devenant ornementaux et esthétiques. Ce traitement du fragment est moins évident dans certaines sculptures de la série *La Desollada* de Susana Guerrero où ces mêmes organes sont transpercés par des épines de palmiers. Ici, la référence à la douleur est évidente et reprend ainsi le devant de la scène.

ORLAN affirme que dès que nous contemplons un corps ouvert, notre propre corps s'identifie instantanément à lui, et en nous réside l'idée qu'il doit être une victime. Cependant, elle soutient que l'ouverture d'un corps ne signifie pas nécessairement la douleur, et qu'en réalité, ce sont les spectateurs qui souffrent en regardant les images de sa chirurgie sur vidéo¹⁰⁰. Cette perspective souligne également l'aspect relationnel et empathique de la douleur. Il existe une disjonction entre le corps ouvert et son lien à la souffrance, mais aux yeux du public, ce corps y est invariablement associé. Par conséquent, les œuvres jouent sur cette ambivalence du corps de douleur, ce qui suscite une réflexion sur son aspect victimaire qui mérite d'être approfondi.

⁹⁹ Matos, Dennys. *Susana Guerrero, Body and Mythology*, *op.cit.*, Traduction personnelle. Citation originale en anglais : « Motherhood was a life lesson that marked the perception of the world, disrupting the relationship between her body and the spatial-temporal instances that govern the reality of her experience. [...] The positive force involved in the corporal sacrifice and transformation suffered by mothers to give life as a positive power of the feminine. »

¹⁰⁰ Smith, Kathy. « Abject Bodies. Beckett, Orlan, Stelarc and the politics of contemporary performance », *op.cit.*, p.69.

Nudité sacrificielle

Les corps qui s'ouvrent et s'offrent embrassent une forme de renoncement volontaire au corps complet, intègre et clos, qui prend des allures de sacrifice. Georges Didi Huberman évoque cette idée en se référant au personnage féminin dans les panneaux de Botticelli. Ce qui fascine ici, ce n'est pas seulement la beauté de la jeune femme, mais davantage la beauté de son acte sacrificiel¹⁰¹. Cette même dimension du corps est perceptible dans les œuvres de Kiki Smith, Mona Hatoum, Susana Guerrero et ORLAN, où résonne une réinterprétation de l'iconologie du martyr.

Traditionnellement, le terme « martyr » est associé à des individus qui endurent des souffrances extrêmes, voire la mort, en raison de leur fidélité à leurs convictions, leurs croyances religieuses ou leur engagement envers une cause spécifique. Le martyr est souvent perçu comme un acte de sacrifice volontaire, où l'individu démontre un dévouement absolu envers ses valeurs, allant jusqu'à risquer ou abandonner sa propre vie. Sa résolution et son courage sont admirés et célébrés. Les codes classiques de représentation illustrent les moments de leur supplice ainsi que leurs expressions de sérénité et de résilience, transmettant ainsi une acceptation du destin et une foi inébranlable.



29. Francisco Zurbarán, *Sainte Agathe*, 1635-1640.

L'inspiration des artistes découle de diverses représentations du martyr, dont celle de Sainte Agathe, qui est dépeinte avec une grande sérénité bien que ses seins soient coupés. Une composition similaire est visible avec Sainte Lucie, dont les yeux sont extirpés pour symboliser sa cécité volontaire. Dans ces deux exemples, l'importance de la fragmentation corporelle dans la représentation du martyr est évidente. Dans les œuvres étudiées, on peut observer une réappropriation des conventions de la nudité chrétienne, telles qu'elles sont décrites par Georges Didi

¹⁰¹ Didi-Huberman, Georges. *Ouvrir Vénus: nudité, rêve, cruauté*, op.cit., p.97.



30. Domenico Beccafumi, *Sainte Lucie*, 1521.

Huberman dans *Ouvrir Vénus*. Cette nudité porte en elle une dimension d'humiliation volontaire, où se dénuder équivaut à sacrifier sa propre chair. Elle obéit à l'injonction de « suivre nu le Christ nu », incarnant ainsi son humilité suprême. Cette perspective combine les significations rituelles et martyrologiques de la nudité. Elle reflète le *pudor*, où l'humiliation se transforme en modestie et en décence, tout en évoquant également l'*horror*, où cette humiliation devient châtement, transformant l'acte de blesser et d'ouvrir la chair en une forme de cruauté contenue¹⁰².

Un double mouvement se manifeste ici, où les personnages sont perçus à la fois comme victimes à l'instar de la Vénus de Botticelli, mais également comme incarnant un acte de sacrifice. Cette dualité d'interprétation est d'ailleurs amplifiée par le fait qu'il est difficile de discerner si ces personnages représentent véritablement l'une ou l'autre de ces notions. Cette ambivalence naît de leur ouverture et de leur fragmentation, qui peut refléter leur statut de victime dans une société hostile et exprimer une souffrance face à un environnement patriarcal. Cela rappelle les performances de Franko B, qui évoquent « une peau meurtrie par les agressions du monde¹⁰³ ». Son corps nu, ensanglanté et meurtri illustre la « violence, le sadisme, la perversité, la solitude, le désespoir, l'isolement, et l'aliénation qui prévalent dans notre société.¹⁰⁴ »

L'influence religieuse, en particulier les métaphores catholiques, est abondante dans les œuvres de Susana Guerrero, Kiki Smith et ORLAN. En revanche, cette réflexion ne transparaît pas dans *Corps Etranger* de Mona Hatoum, bien que nombre de ses œuvres font allusion à la

¹⁰² *Ibid.*, p.57.

¹⁰³ Vigarello, Georges. Roques, Sylvie. « La fascination de la peau ». *Communications, Performance - Le corps exposé*, 92, 2013, p.93.

¹⁰⁴ Franko B. Interview avec le Dr Rachel Armstrong, *Totally Wired : Science, Technology and the Human Form*, Londres, Institute of Contemporary Arts, 1996.

religion musulmane et à son identité palestinienne. En se référant au catholicisme, les trois artistes semblent réinterpréter l'image du martyr et s'éloignent de celle de la victime en revendiquant une souffrante choisie. Cette réappropriation de l'iconographie religieuse est mise en évidence par Mélissa Simard lorsqu'elle aborde les performances féministes ibéro-américaines. Elle décrit ces expressions artistiques, notamment l'art corporel, comme une fusion entre l'icône et l'iconoclaste, permettant à certaines femmes de reprendre le contrôle de l'image de leur corps et de façonner leur propre sacrifice¹⁰⁵. Dans cette démarche, l'incorporation de références religieuses devient un outil d'émancipation vis-à-vis des connotations négatives associées au corps féminin. L'objectif est d'utiliser la religion comme un moyen de subvertir l'iconographie dévalorisante de la femme qu'elle a elle-même créé et qui l'a longtemps présentée comme fragile, silencieuse, passive et liée au vice. Le sacrifice peut être interprété comme une tentative de faire subir au corps féminin des blessures délibérées, non seulement pour exprimer leur propre souffrance, mais également pour exprimer la souffrance universelle inhérente à leur genre.

Mona Hatoum et ORLAN initient le supplice de leur propre corps. Hatoum, en utilisant un endoscope pour découvrir sa propre chair, incarne presque un sacrifice en temps réel, un acte effectué au nom de l'expansion de la connaissance. D'autre part, ORLAN opte pour la reconstitution corporelle, un sacrifice humain au profit du technologique. Dans *La Liberté écorchée*, elle fait également le choix de se dépecer. En ce qui concerne les autres artistes, il peut être difficile de déterminer avec certitude, car leurs corps sont excessivement fragmentés, presque indiscernables. Néanmoins, on peut supposer qu'il y a un aspect de sacrifice dans leur intention initiale d'ouvrir leurs corps. Dans tous les cas, la réflexion de Mélissa Simard, fondée sur les propos de Pierre Ouellet, s'applique, décrivant la pratique du sacrifice comme un moyen de se renouveler, similaire à un don, une offrande ou une présentation, tout comme la naissance¹⁰⁶. Dans le contexte de ces artistes, le sacrifice prend une signification plus vaste, représentant une façon de réinventer la perception du féminin.

¹⁰⁵ Simard, Melissa. « Mort et sacrifice dans la performance féministe ibéro-américaine. Œuvres d'Ana Mendieta et de Rocío Boliver », *Amerika*, 12, 2015, § 32.

¹⁰⁶ *Ibid.*, § 23.

Fragmentation : enlever à la femme sa peau symbolique

L'exploration de la fragmentation dans ces œuvres suscite une réflexion profonde sur la disparition de la peau en tant que support visuel et symbolique. La perte de l'enveloppe corporelle sous-tend également une intention de déconstruction des symboles traditionnellement liés à la nudité féminine. En effet, la fragmentation est employée ici comme un moyen de déposséder la femme de sa peau symbolique, qui l'emprisonne non seulement dans l'art, mais aussi dans les normes sociétales.

Dans la majorité des œuvres présentées, la peau est arrachée et absente, ou, lorsqu'elle est présente, n'est pas considérée comme l'élément principal. Par exemple, dans l'installation *ORLAN-OÏDE*, la peau ne recouvre que le visage du personnage. Dans *Corps Etranger* de Mona Hatoum, la peau du visage de l'artiste apparaît brièvement, mais l'attention est rapidement détournée vers l'intérieur du corps. Dans les créations de Kiki Smith, la peau est présente. Toutefois, dans *Untitled* et *Daisy Chain*, on constate que l'épiderme ne recouvre pas les zones associées à la nudité féminine, comme la poitrine ou les parties intimes. Au contraire, ces éléments sont délibérément absents de la représentation. Cela se manifeste également dans *ORLAN-OÏDE*, où la poitrine est enlevée de la représentation et l'emplacement du sexe est matérialisé par une paire d'yeux qui renvoie au spectateur son propre regard. Ainsi, la fragmentation du corps et de la peau permet de dénoncer l'objectification et la sexualisation du corps féminin d'une manière plus directe.

La suppression du support de la peau et la plongée dans l'intimité du corps renvoient également à la notion de voyeurisme, largement ancrée dans le domaine artistique, où le désir de découvrir le corps féminin va parfois jusqu'à l'ouvrir symboliquement. Même si le voyeurisme est teinté d'aspects érotiques, dans ces œuvres, ces connotations semblent être dépassées. Les artistes revisitent cette inclination, la poussent à l'extrême, dans l'optique de dénoncer sa nature malsaine envers le corps féminin. Elles subvertissent cette attitude en la réinterprétant. Par conséquent, elles ouvrent le corps et abolissent la barrière de la peau, offrant une vision du corps qui peut être totalement explorée. Les orifices ne fonctionnent plus comme des limites : le corps de Kiki Smith présente un trou béant dans son abdomen, le corps intérieur de Susana Guerrero est complètement exposé et permet d'accéder à tous les recoins de son intimité.

Le sommet du voyeurisme se trouve dans la performance de Mona Hatoum, où elle fait le choix audacieux d'insérer une caméra dans son propre organisme, invitant ainsi le spectateur à explorer cette ouverture intime. A première vue, elle semble offrir au public la possibilité d'assouvir sa fascination malsaine pour le corps féminin en dévoilant entièrement l'intérieur de son corps. Cependant, son objectif est inverse. Comme elle le souligne dans une interview, son œuvre aborde le corps en tant qu'objet examiné, envahi, violé et déconstruit par le regard scientifique¹⁰⁷. Cette démarche révèle la nature intrusive inhérente à la pratique médicale, ainsi que sa connotation voyeuriste. Dans cette optique, Mona Hatoum intègre le public à une expérience médicale, l'encourageant à mettre de côté ses désirs et fantasmes personnels afin d'adopter une perspective plus détachée et objective vis-à-vis du corps féminin.

La fragmentation peut être interprétée comme une implosion violente, où la peau continue d'exister mais devient fragile et vulnérable. Les œuvres de nudité ouverte et celles qui dépassent cette notion pour ne devenir que des ouvertures, comme celles de Susana Guerrero, illustrent cette idée. Cependant, dans certaines œuvres comme *Corps étranger*, une tentative de reconstruction de cette peau manquante est perceptible. La structure cylindrique abritant la performance dans laquelle les spectateurs pénètrent rappelle l'installation *Precious Liquids* de Louise Bourgeois. L'armature reconstitue l'enveloppe corporelle qui, dans la vidéo, est mise en retrait au profit de l'intérieur du corps. L'épiderme cède la place à une ossature mécanique, formant ainsi une nouvelle peau améliorée, plus résistante, et se positionnant justement en contraste avec la peau en tant qu'élément mortel.

Ainsi, la fragmentation opère une invisibilisation de la peau, contribuant à l'objectif d'atténuer la mise en avant des caractéristiques sexuelles féminines. Les actes d'ouverture et de fragmentation du corps permettent aux artistes de faire l'économie de certaines parties, de choisir délibérément d'omettre des éléments qui ont toujours été intrinsèquement liés à la représentation traditionnelle du nu féminin. Ce geste renverse les codes symboliques, car elles abordent le corps selon d'autres critères, remettant en question les paradigmes antérieurs tels que le voyeurisme. Dans le même temps, comme nous l'avons démontré, la fragmentation ne conduit pas à une disparition totale de la peau qui, bien qu'implicitement, persiste en revêtant des dimensions plus symboliques. C'est une manière de maintenir un lien avec la corporalité

¹⁰⁷ Antoni, Janine. « Mona Hatoum by Janine Antoni ». *BOMB*, n°63, 1998, p.61. Traduction personnelle. Citation originale en anglais : « I wanted the work to be about the body probed, invaded, violated, deconstructed, by the scientific eye. ».

classique ou même de mettre en avant les potentialités d'amélioration de cette peau, comme le fait ORLAN.

C. Fragmentation féminine et universelle

Dans notre analyse, nous avons mis en évidence l'acte d'ouverture et de séparation des différentes parties corporelles des personnages. Cette démarche a permis de révéler les symboles qui se cachent derrière cette fragmentation. Nous abordons à présent un troisième niveau d'interprétation de cette division, qui explore une dimension ontologique plus profonde. Nous allons examiner comment cette mise en tension du corps suscite une réflexion sur le corps féminin dans la société, tout en offrant des perspectives pour transcender la hiérarchisation des genres.

Violence patriarcale

L'objectif central de cette déconstruction du corps réside dans la représentation de la violence patriarcale et de ses répercussions sur le corps féminin. Sur le plan social, le corps se trouve compartimenté car soumis à des injonctions, des dictats et des regards qui le catégorisent et le divisent. Dans *Le Deuxième Sexe*, Simone de Beauvoir analyse comment la société morcelle l'identité des femmes en leur assignant des rôles et des attentes spécifiques. Parallèlement, Jean-Paul Sartre aborde la question de la fragmentation corporelle dans *L'Être et le Néant*. Il examine comment le corps peut être perçu comme un objet séparé de la conscience, entraînant une division et une aliénation de soi. Ainsi, la fragmentation symbolise une dissolution du sujet, une perte d'identité dans une société qui dévalorise le genre féminin. Il est indéniable que Kiki Smith, Mona Hatoum, ORLAN et Susana Guerrero adhèrent à une perspective féministe, en utilisant la fragmentation du corps pour s'opposer à cette perception aliénante. En effet, selon Forte, un élément essentiel du féminisme contemporain réside dans l'expression de la souffrance du corps féminin dans une culture patriarcale¹⁰⁸.

Cette exploration de la fragmentation, abordée spécifiquement dans le contexte féminin, met en lumière la violence subie par les femmes. Julia Kristeva, psychanalyste et philosophe

¹⁰⁸ Smith, Kathy. « Abject Bodies. Beckett, Orlan, Stelarc and the politics of contemporary performance », *op.cit.*, p.69.

française, a apporté une contribution significative à la compréhension de la fragmentation du corps dans le domaine de la psychanalyse. Son ouvrage *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection* explore les expériences de déchirement et de fragmentation corporelle dans les domaines de la peur, de l'angoisse et de la répulsion. Par conséquent, il est plausible de considérer que ces artistes se réfèrent au concept de fragmentation pour symboliser la violence physique et psychologique subie par les femmes, la peur de vivre dans une société qui leur est hostile.

Dans *l'Histoire de Nastagio Degli Onesti*, Sandro Botticelli dépeint un scénario de féminicide. Le protagoniste masculin cherche vengeance après le rejet du personnage féminin, orchestrant ainsi son meurtre dans le panneau II. Cette atmosphère empreinte de violence envers le genre féminin résonne d'une manière similaire au sein des œuvres des artistes examinées. Jessica Bradley soutient que Kiki Smith fait une allusion directe à la violence envers les femmes dans son travail. De plus, la blessure béante qu'elle représente dans *Untitled* se trouve dans la même région du corps que celle présente dans les panneaux de Botticelli. Dans *La liberté en écorchée*, ORLAN dépeint des personnages aux libertés bafouées et dont l'existence semble ignorée. Les trois figures sont emprisonnés dans l'écran et luttent pour leur survie. La performance de Mona Hatoum offre aux spectateurs la possibilité de marcher sur le corps projeté d'une femme, un geste symbolique d'une violence frappante. Enfin, dans les créations de Susana Guerrero, même si l'esthétisation peut masquer certaines facettes, le corps démantelé et ouvert évoque une violence visuelle, établissant une analogie avec une scène monstrueuse ou un acte de meurtre.

L'utilisation de la fragmentation dans ces œuvres artistiques permet non seulement de faire référence à la souffrance et à la violence patriarcale, mais également de s'en affranchir. Les artistes opèrent une réappropriation d'un concept historiquement associé à la sphère masculine. Dans cette perspective, la représentation du corps féminin ouvert transcende le simple rôle de victime, évoquant une ère révolue où le corps fragmenté était célébré. L'analyse de Rodney Needham met en lumière la perception de la division corporelle au fil de l'histoire des sociétés occidentales. La demi-figure masculine se révèle commune et engendre une concentration plutôt qu'une dispersion de la puissance génésique. Un exemple probant est celui de la figure présente sur une monnaie de Sinope : une jambe humaine unique surmontée d'une tête de taureau, symbolisant la virilité et la semence concentrées dans la tête. En Égypte, le dieu

de la fécondité, Min, est représenté avec une seule jambe, un seul bras et un sexe érigé¹⁰⁹. Cette démarche de recontextualisation offre une perspective éclairante sur la symbolique de la fragmentation dans le discours artistique contemporain.

Sandrine Meats met en avant le rôle offensif de la performance dans la lutte contre l'exclusion des femmes de l'espace public. Cette stratégie est minutieusement élaborée pour réaffirmer le contrôle des artistes sur leur propre corps, leur image et leur position dans le monde. Dans cette démarche, la fragmentation joue un rôle crucial en établissant un lien avec la représentation traditionnelle du corps masculin comme icône héroïque et vénérée bien que morcelée. Cependant, cette offensive ne se limite pas à la sphère de la performance, elle s'étend également à d'autres médiums, tels que la sculpture. À travers la fragmentation du corps, la force féminine est condensée, ne conservant que les éléments les plus symboliques, comme la puissance de la fécondité et de la fertilité, visibles chez Susana Guerrero. La réduction du corps semble refléter à la fois sa vulnérabilité et sa force intrinsèque. En conséquence, l'acte de fragmentation porte une double signification, renforçant la complexité de cette démarche d'émancipation.

Fragmentation et catharsis

La fragmentation se révèle ici comme un mécanisme de catharsis, opérant tant pour les artistes que pour le public. Le terme grec « catharsis » englobe les notions de purgation et de purification. Sa signification philosophique a été introduite par Aristote dans sa *Poétique*, où il met en évidence l'effet de la tragédie sur les émotions des spectateurs. La mise en scène du destin tragique du héros suscite des sentiments de peur (*phobos*) et de compassion (*eleos*), des émotions que l'on réproche dans la réalité mais qui trouvent un épanouissement sur la scène théâtrale. Cette notion peut être transposée de manière similaire de l'univers théâtral à celui de l'art visuel.

Les œuvres de Kiki Smith, Mona Hatoum, ORLAN et Susana Guerrero évoquent des tragédies, où le héros est symboliquement mis à mort au sein d'une représentation crue et violente, conçue pour susciter une réaction émotionnelle intense chez le public. À la vue de ces corps meurtris, le spectateur éprouve une peur et une compassion similaires à celles suscitées

¹⁰⁹ Needham, Rodney. *Reconnaissances*, Toronto, University of Toronto Press, 1980, pp.17-40.

par les tragédies. La contemplation de ces œuvres suscite en effet une réaction d'angoisse face à la vision des corps blessés, ainsi qu'un sentiment de compassion envers les événements qui ont conduit ces sujets à leur état actuel. Le public ressent une profonde pitié pour ces corps qui sont ouverts et inspectés depuis leur intérieur, dans une violation intime de leur intégrité. Aristote évoque également dans sa *Poétique* le plaisir naturel que procurent les représentations (*mimèsis*) de la réalité, point souligné dans le chapitre 4. Il explique : « Nous prenons plaisir à contempler les images les plus exactes de choses dont la vue nous est pénible dans la réalité, comme les formes d'animaux les plus méprisés et des cadavres.¹¹⁰ » Cette description est particulièrement pertinente dans le contexte présent, où il est justement question de corps cadavériques et de représentations saisissantes de la réalité morbide.

Elizabeth A. Brown examine également le concept de catharsis dans son article « Inside-Out: Catharsis in the Art of Lari Pittman and Kiki Smith ». Elle soutient que cette notion nécessite plusieurs éléments : un stimulus intense et une réponse tout aussi intense conduisant à une forme de purification ou de résolution¹¹¹. Cette idée soulève la possibilité que l'expérience esthétique puisse agir comme un moyen de purger et de libérer les émotions et les tensions accumulées. L'art, dans ce contexte, se présente comme une voie permettant de canaliser et de transformer la douleur ou le traumatisme en une expérience esthétique capable d'apporter un certain soulagement et une forme de guérison. Cette conception de la catharsis repose sur des éléments profondément intimes, tout en mettant en évidence la volonté de donner voix aux traumatismes vécus par toute une génération de femmes, comme le carcan de la violence patriarcale, que nous avons déjà exploré. Ainsi, l'art engagé dans le féminisme peut être perçu comme une force libératrice. La transgression des tabous liés au corps et la mise en scène de corps extrêmes contribuent au dépassement des normes restrictives qui ont longtemps limité l'expression artistique féminine.

La fragmentation joue un rôle essentiel dans la catharsis personnelle de l'artiste. Dans cette démarche, il devient pertinent d'explorer les liens entre la psychanalyse et la représentation artistique. La catharsis, telle qu'elle est conceptualisée en psychanalyse, a été introduite pour la première fois en 1893 dans la « Communication préliminaire », qui constituera le premier chapitre des *Études sur l'hystérie* (1895) de Josef Breuer et Sigmund Freud¹¹². Ce concept

¹¹⁰ Aristote, *La Poétique*, 50b 35, trad. R. Dupont-Roc et J. La Ilot, Paris, Seuil, 1980, p.89.

¹¹¹ Brown, Elizabeth. « Inside-Out: Catharsis in the Art of Lari Pittman and Kiki Smith ». *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 27:1, 1997, p.26.

¹¹² Freud, Sigmund. Breuer, Josef. *Études sur l'hystérie*, Paris, Presses universitaires de France, 1971.

repose sur la prise de conscience par laquelle un individu se remémore un événement traumatique passé, le revit et le surmonte au sein d'un processus de cure psychanalytique. La catharsis implique l'abréaction des affects associés au traumatisme, c'est-à-dire l'évacuation émotionnelle qui accompagne cette prise de conscience.

Le concept de catharsis résonne directement dans les œuvres des artistes examinées. Isabel Tejada Martin explore cette idée en lien avec le travail de Susana Guerrero, en mettant en avant le fait que ses créations intègrent de nombreux éléments qui agissent comme une thérapie et un exorcisme¹¹³. L'exorcisme est compris ici dans son sens littéral, symbolisant l'éloignement des angoisses et des douleurs morales qui tourmentent l'individu. Selon Jessica Bradley, Kiki Smith aborde les zones limites du corps qui portent des signes d'oppression et d'agression mais qui sont également les indicateurs d'une reprise en main du corps libératrice¹¹⁴. Mona Hatoum explore également cet aspect. En présentant l'intérieur du corps féminin, elle libère et désacralise ce qui était autrefois caché. Ainsi, pour ces artistes, la violence infligée au corps semble être une nécessité pour atteindre l'émancipation artistique. Ces références directes au concept de catharsis soulignent la profondeur émotionnelle et philosophique des œuvres, témoignant de la capacité de l'art à catalyser des émotions, à susciter des réflexions et à offrir un moyen de guérison et de transformation.

Dans les travaux d'ORLAN, la catharsis ne se limite pas à l'artiste et à un niveau individuel mais s'étend à l'ensemble du genre féminin. Dans sa conférence intitulée *Corps féminin et art contemporain*, la créatrice exprime une perspective à la fois féministe et humaniste. Elle se réfère au contexte actuel dans lequel les femmes sont souvent réduites au silence et où le terme même de "féminisme" peut être mal perçu. Malgré cela, ORLAN fait le choix de réintroduire ce mot, soulevant ainsi des questions cruciales. Les femmes sont souvent ramenées au rythme imposé par la société, au détriment de leurs propres aspirations. Ce confinement peut être ressenti dans leur corps, qui semble ne pas leur appartenir pleinement. Cette sensation est exacerbée par des normes ancestrales, comme l'obligation d'enfanter. Dans *La Liberté en écorché*, ORLAN explore l'idée de dépouiller la peau pour libérer les femmes du fardeau constant de ces pressions sociétales. Elle utilise également la fragmentation du corps, associée à l'imaginaire mécanique, comme une stratégie pour contrecarrer les contraintes maternelles et les conventions liées au corps féminin. Ainsi, le corps mécanique et

¹¹³ Tejada Martin, Isabel. « Desolladas ». Catalogue de l'exposition La Desollada, 2018, Campello, Alicante, Espagne.

¹¹⁴ Bradley, Jessica. « Kiki Smith », *op.cit.*, p.68.

technologique devient une voie vers la libération, offrant une alternative à la fois artistique et philosophique pour repenser les liens entre le corps féminin et les pressions sociales.

La fragmentation du corps émerge comme le catalyseur de cette libération, révélant que les formes corporelles sont modélisées d'après les désirs et les fantasmes les plus audacieux des artistes. À travers l'expression artistique, elles peuvent libérer toute la violence et la cruauté imaginables. Cette catharsis est complète, car elle met en scène le fardeau porté par ces femmes, à la fois à l'échelon individuel et collectif. Parallèlement, l'acte de dépouillement de la peau traduit une volonté de fragmenter et de réduire le corps à sa base pour ensuite le reconstruire. Ces artistes abordent le thème du renouveau du corps et de sa cyclique transformation. Leur démarche vise à mettre un terme à la représentation traditionnelle de la femme dans l'art et à tracer la voie vers un nouveau cycle qui oscille entre la mise en avant des particularités féminines et l'établissement des fondements d'une possible représentation indifférenciée des genres, dans le but de capturer l'essence globale de l'expérience humaine.

Spécificités et universalité

La démarche artistique des quatre créatrices se révèle complexe, car elles explorent deux facettes opposées du corps humain : elles se focalisent à la fois sur ce qui constitue la spécificité féminine et sur ce qui définit l'universalité du corps humain. Dans cette optique, nous constatons que la fragmentation, et plus particulièrement la suppression des caractéristiques sexuelles, suscite une réflexion ontologique d'envergure, qui transcende les frontières de l'expérience purement féminine. Judith Butler reprend l'argument de Monique Wittig selon lequel la catégorie de sexe reste toujours associée au féminin dans les conditions d'une hétérosexualité obligatoire, le masculin demeurant non marqué et donc assimilé à l'universel¹¹⁵. Toutefois, Wittig rejoint les idées de Foucault en affirmant que la catégorie même de sexe pourrait disparaître, voire s'évanouir, si l'hégémonie de l'hétérosexualité était perturbée et renversée¹¹⁶. Ainsi, dans cette démarche, les artistes étudiées reprennent les codes de l'universel qui sont traditionnellement associés au masculin, dans l'intention de renverser cette hiérarchie des sexes.

¹¹⁵ Butler, Judith. *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*. Traduit de l'anglais par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2005, p.42.

¹¹⁶ *Ibid.*, p.43.

Selon Jessica Bradley, le travail artistique de Kiki Smith se situe à la croisée de la présence inévitable du corps réel et de la remise en question de la stabilité des notions sociales, nationales, sexuelles et raciales¹¹⁷. Cette représentation du corps renvoie au modèle unisexe décrit par Thomas Laqueur, qui souligne que jusqu'au XVI^e siècle, la distinction entre les sexes était minime et que le corps était principalement conçu comme masculin¹¹⁸. Ainsi, les artistes pourraient rétablir un lien avec cette période historique où le corps était indifférencié, sans toutefois souscrire à l'idée d'une supériorité du corps masculin. Au contraire, cette démarche pourrait incarner une forme de neutralité genrée et de célébration du corps, s'inspirant d'une époque où l'indistinction corporelle a prédominé pendant des siècles. Cette notion se retrouve également dans le travail de Mona Hatoum, où elle établit un lien direct avec les organes sans intermédiaire, offrant un accès visuel aux parties internes digestives communes à tous les êtres humains.

Les œuvres de Susana Guerrero et d'ORLAN établissent une neutralité en intégrant le corps mécanique et technologique. Guerrero représente la fragilité des organes humains, tout en utilisant des matériaux tels que les câbles, évoquant ainsi le concept de corps machine présent dans le travail d'ORLAN. Cette convergence thématique entre les artistes réside dans leur exploration de la fragilité et de la mortalité du corps humain, tout en proposant une possible transformation technologique. Cette dynamique soulève la dichotomie entre la fragilité et la résilience, la durabilité et la force. Cependant, l'utilisation de matériaux froids et technologiques permet également une certaine distanciation vis-à-vis de l'iconographie féminine. Malgré cela, elles naviguent entre ces deux pôles, évitant une rupture totale avec cette équation. Ce constat met en évidence que leur démarche artistique, bien que résolument engagée et féministe, poursuit également des objectifs d'une portée plus universelle. Dans ce contexte, le lien organique entre le corps humain et le mécanique prend une signification renouvelée dans une société qui accorde une importance grandissante aux évolutions technologiques.

Foucault a scruté le corps sous diverses perspectives, le considérant à la fois comme objet de savoir et comme un entité docile soumise aux mécanismes de pouvoir. Cependant, il a également mis en évidence sa capacité de résistance. Cette analyse trouve un écho dans le travail de Kiki Smith, où le corps est dépeint comme le siège de l'identité et de l'action¹¹⁹. Les artistes

¹¹⁷ Bradley, Jessica. « Kiki Smith », *op.cit.*, p.68. Référence à Douglas, Mary. *De la souillure, Essai sur les notions de pollution et de tabou*, Paris, Maspero, 1967.

¹¹⁸ Laqueur, Thomas. *La fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en Occident*, *op.cit.*, p.122. « Au XVI^e siècle, comme dans l'Antiquité classique, il n'y avait donc qu'un seul corps canonique et ce corps était mâle. »

¹¹⁹ Bradley, Jessica. « Kiki Smith », *op.cit.*, p.68.

abordent la transgression, révélant ainsi la manière dont le corps défie les limitations politiques et sociales. Les œuvres de Kiki Smith et de Mona Hatoum incarnent cette résistance de manière manifeste. Les zones limites du corps qu'elles explorent sont universelles, transcendant les contraintes de genre et se rattachant à une expérience humaine commune. La performance de Hatoum, en particulier, incarne cette présence du corps réel, un concept recherché par Smith.

Au fil de cette section, nous avons exposé trois étapes qui détaillent la manière dont les artistes abordent la fragmentation du corps féminin. Elles conçoivent un corps qui se divise, se désintègre et se compartimente en parties autonomes, dans le but de subvertir la représentation traditionnelle du nu féminin. Ce processus implique une destruction corporelle, qui fonctionne comme une préface à une déconstruction théorique plus profonde. Parallèlement, elles explorent la dualité inhérente à la fragmentation puisqu'elles dépassent la disparition du corps et mettent en évidence les possibilités de sa reconstruction, en témoigne la tentative de réparation et de réunification des entités divisées. Ainsi, la division du corps s'impose comme une force libératrice, brisant les attaches théoriques misogynes qui emprisonnaient le nu féminin et exposant les souffrances liées au genre jusqu'alors enfouies dans le corps. Le corps, en tant qu'entité morcelée, devient alors difficilement reconnaissable, ce qui ouvre la voie à une réflexion transcendant les limites du genre. L'ouverture et la fragmentation permettent aux artistes de concilier une réflexion sur la neutralité potentielle du corps tout en mettant en lumière les spécificités du corps féminin. Dans ce contexte, leur démarche explore également le thème de l'érotisme et du désir qui ont traditionnellement imprégné les représentations du corps féminin.

III. Subversion de la nudité érotique

La mise en scène de la nudité ouverte dans les œuvres des artistes reflète leur intention de remettre en question l'érotisme historiquement et artistiquement associé au corps féminin dénudé. Lynda Nead souligne comment l'érotisme délimite historiquement les frontières du sexuel dans le cadre de la culture légitime. L'« art érotique » désigne le degré de sexualité permis dans la catégorie de l'esthétique¹²⁰. Toutefois, les œuvres contemporaines remettent en cause ce principe en s'inscrivant dans une subversion des critères esthétiques traditionnels et en manifestant une attraction croissante pour ce qui est étrange et considéré laid, selon Simone Korff-Sausse¹²¹. Ainsi, elles poursuivent cette tendance contemporaine en présentant une version alternative du corps, dans laquelle la laideur et le dégoût prennent le pas sur le désir. Cette démarche vise à perturber la catégorie de l'érotisme, qui s'avère limitante pour les artistes femmes dans sa forme traditionnelle.

Néanmoins, comme nous l'avons observé précédemment, ces artistes opèrent à partir de dichotomies. Ainsi, notre analyse cherche à démontrer que bien que l'érotisme puisse être un frein, il n'est pas éradiqué pour autant. La subversion du désir prime sur une réelle disparition de celui-ci, les codes esthétiques continuant d'exister sous une forme différente de celle qui prévalait auparavant.

A. Créer un nu qui n'appelle pas le désir ?

Alors que certains auteurs tels que Bataille ou Didi Huberman associent le corps ouvert au désir, Kiki Smith, Mona Hatoum, ORLAN et Susana Guerrero s'efforcent de transcender cette vision réductrice du corps, qui est constamment appréhendé à travers le prisme de sa sexualisation. Elles ne renoncent pas à cette perspective du corps féminin comme porteur de sexualité, mais la renversent pour parvenir à une conception du corps et de la nudité profondément intime, échappant aux catégories d'analyse conventionnelles.

¹²⁰ Nead, Lynda. *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*, op.cit., p.103. Traduction personnelle. Citation originale en anglais : « The erotic represents aestheticized sexual representation ; it marks out the limits of the sexual within legitimate culture. 'Erotic art' is the term that defines the degree of sexuality that is permissible within the category of the aesthetic. »

¹²¹ Korff-Sausse, Simone. « Les corps extrêmes dans l'art contemporain. Entre perversion et créativité. », *Champ psychosomatique*, vol. n° 35, n°3, 2004, p. 61.

Désir et nudité ouverte

L'analyse du corps anatomique de Georges Didi Huberman met en évidence la persistance du regard masculin sur le corps féminin. Selon lui, le corps écorché mêle la mort et l'érotisme. Il s'appuie sur la « fantaisie morbide-sexuelle », concept élaboré par l'écrivain français Georges Bataille. Cette notion est particulièrement présente dans son œuvre *Madame Edwarda*, notamment dans les passages suivants : « la nudité du bordel appelle le couteau du boucher¹²² », « Et tout était noué dans ce regard de rêve : les corps nus, les doigts qui ouvraient la chair, mon angoisse et le souvenir de la base aux lèvres [...] le flot de volupté n'arrêtait pas de glorifier son être, de faire sa nudité plus nue, son impudeur plus honteuse¹²³. » Selon Didi Huberman, « il n'y a pas d'image du corps sans l'imagination de son ouverture¹²⁴ » et il compare cette déchirure du corps à un acte érotique : « Ouvrir, écarter, explorer le corps, ces gestes de dissection lui procurent évidemment des sensations spécifiquement érotiques, en plus de faire de la dissection un acte de désir primaire, une manipulation sexuelle à la recherche de l'orgasme¹²⁵. » Dans ce contexte, la vision d'un corps écorché susciterait un désir nécrophile.

Ainsi, il est clair que la notion de désir est intrinsèquement problématique et vient perturber toute création artistique incluant un corps féminin. L'ouverture du corps renvoie directement aux orifices et la représentation des parties internes évoque inévitablement la cavité vaginale. L'acte d'ouvrir le corps féminin et de s'y immerger fait écho à l'acte sexuel de la pénétration. Alors que l'on pourrait supposer que la nudité conventionnelle engendre plus d'érotisme que la nudité ouverte, cette perception semble erronée. Au contraire, l'ouverture du corps offre des possibilités sadiques et des pulsions encore plus fortes et violentes. La fascination et le désir pour la peau se transforment en fascination pour la chair crue. Dès lors, les artistes choisissent de représenter le corps ouvert car c'est précisément dans cette configuration que la notion de désir devient plus insaisissable et singulière. L'image de l'ouverture symbolise la frontière entre la vie et la mort corporelles, entre le désir et le dégoût, offrant ainsi à l'artiste un moyen de subvertir davantage la nudité et de la teinter d'une morbidité transgressive.

¹²² Bataille, Georges. *Madame Edwarda – Le mort – Histoire de l'œil*, Editions 10/18, 2021, p.35.

¹²³ *Ibid.*, p.51.

¹²⁴ Didi-Huberman, Georges. *Ouvrir Vénus: nudité, rêve, cruauté*, *op.cit.*, p.99.

¹²⁵ *Ibid.*

Cette démarche de déstabilisation de la nudité érotique peut être divisée en plusieurs étapes discernables. En premier lieu, les artistes réintègrent le plaisir esthétique découlant de la contemplation du corps réel et interne, comme le soulignent les auteurs classiques. Ainsi, Morwena Joly revient sur le point de vue de Diderot concernant la nudité ouverte : « Ses déclarations dans les *Pensées détachées* montrent en tout cas qu'il a pris la mesure, sur le plan strictement esthétique, du plaisir spéculaire provoqué par la contemplation de l'intérieur.¹²⁶ » Ce plaisir paradoxal du regard, en contradiction avec la fonction idéalisante de l'art, suscite à la fois un « dégoût » de la vérité et « poursuit l'imagination », comme le relève également Stendhal. Ce dernier déclare :

« J'ai le diable au corps pour montrer l'écorché à tout le monde. C'est un peintre qui voudrait s'illustrer dans le genre de l'Albane, qui aurait judicieusement commencé par l'étude de l'anatomie, et pour qui, comme objet utile, elle serait devenue tellement agréable, qu'au lieu de peindre un joli sein, voulant enchanter les hommes, il peindrait à découvert et sanglants tous les muscles qui forment la poitrine d'une jolie femme, d'autant plus horrible, dans leur sottise manie, qu'on s'attendrait à une chose plus agréable. Ils procurent un nouveau dégoût pour la vérité des objets qu'ils présentent. On ne ferait que les mépriser s'ils étaient faux, mais ils sont vrais, ils poursuivent l'imagination.¹²⁷ ».

Les artistes reprennent également les catégories de pensée classiques qui établissent une distinction entre un nu artistique et un nu jugé indigne en raison de son lien trop étroit avec la dimension sexuelle. Cependant, elles opèrent un renversement vers la seconde catégorie en choisissant de pratiquer l'ouverture corporelle. Elles considèrent cette forme de représentation comme une opportunité de reprendre le contrôle sur le désir et de le transformer. Cette hiérarchie est expliquée par Lynda Nead dans son ouvrage *The Female Nude*: « l'expérience esthétique pure et indépendante est sérieusement compromise par le nu. Si la transmutation des pulsions sexuelles en création artistique est impossible, alors le nu présente également le risque d'un excès de sexualité - un excès, en d'autres termes, pour l'art. Le triomphe d'une représentation réussie du nu réside dans le contrôle de ce risque potentiel.¹²⁸ »

¹²⁶ Joly, Morwena. « L'obsession du « dessous » : Diderot et l'image anatomique », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, vol. 43, no. 1, 2008, p.70. Dans ce passage, elle cite Diderot, Denis. *Héros et Martyrs. Salons de 1769, 1771, 1775, 1781*, Paris, Hermann, 1995.

¹²⁷ *Ibid.*, p.70. Elle cite : Stendhal, *Œuvres intimes*, I, Paris, Gallimard, 1981, p. 303.

¹²⁸ Nead, Lynda. *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*, *op.cit.*, p.13.

Ainsi, pour élaborer une nouvelle perspective sur le corps nu, il devient impératif de confronter ce problème intrinsèque qu'est le désir suscité par la vision du corps dénudé. L'ouverture du corps révèle une nudité échappant au contrôle, une libération de son pouvoir érotique qui devient encore plus puissant dans ce contexte. Le corps cesse d'être maîtrisé : la fermeture représente le contrôle, tandis que l'ouverture engendre le chaos, tant sur le plan esthétique que symbolique. Cette dynamique se reflète dans la Vénus de Botticelli, où l'ouverture du corps plonge le tableau dans une ambiance catastrophique, une folie destructrice, et le corps nu de la femme devient un symbole négatif associé au mal. Ainsi, l'idée prévaut que le désir suscité par la nudité fermée émane de la suggestion, tandis que le fait de libérer complètement ce désir en exposant des scènes obscènes au public finit par en amoindrir l'intensité. La subversion orchestrée par les artistes réside dans le fait que le corps féminin est poussé vers ses confins les plus extrêmes et pervers, suscitant ainsi une répulsion qui le protège, du moins en partie, de l'emprise du désir.

Selon Catherine Desprats-Péquignot, en ce début du XXI^e siècle, le corps se révèle comme celui qui « me dévoile », une entité désormais « choisissable » dans ses contours, sa dualité interne/externe. Ce choix engendre pour les individus contemporains une nécessité d'être sans « boussole », privés d'orientations en matière de désir, de manque et d'altérité, ainsi que de la « reconnaissance de soi par l'Autre »¹²⁹. Cette dynamique révèle une reconstruction de la nudité, à la fois individuelle et collective. Dans ce sens, chaque individu choisit la symbolique corporelle qu'il représente, mais d'une manière générale, le corps émerge affranchi des contraintes artistiques et esthétiques. Comme l'observe l'autrice, il existe une volonté de se défaire de tout critère de référence, le désir étant inclus dans cette démarche.

Attraction et répulsion

Dans ces œuvres, le désir subit une altération notable: tout d'abord, une puissante répulsion émerge en lien avec la présence du corps réel, son exposition interne et la représentation d'une forme corporelle extrême qui déroge aux canons esthétiques préétablis. Néanmoins, ce désir ne s'évanouit pas entièrement, mais il se dilue considérablement pour revêtir davantage une forme d'attraction et de curiosité envers ce corps, dénuée de l'aspect sexuel généralement associé au désir. Ainsi, les créations des artistes se concentrent sur la dichotomie entre attraction

¹²⁹ Desprats-Péquignot, Catherine. « De *Body art* en phénomène du *thigh gap* : monstration de corps, présentation de « moi » », *Journal français de psychiatrie*, vol. 41, n°1, 2015, p.29.

et répulsion. Cette notion est explicitement énoncée par Mona Hatoum qui déclare: « Je choisis les matériaux comme une extension du concept ou parfois en opposition à celui-ci, afin de créer une situation contradictoire et paradoxale d'attraction/répulsion, de fascination et de répulsion.¹³⁰ » Dans *Corps Etranger*, bien que la dimension sexuelle puisse être perceptible à travers la pénétration d'un objet dans ses cavités, l'attraction semble davantage découler d'une fascination pour la crudité du corps.

Les créations de Kiki Smith, Mona Hatoum, ORLAN et Susana Guerrero s'inscrivent dans la continuité et l'héritage du mouvement de l'art corporel. Carolee Schneemann, par exemple, explore la dualité entre érotisme et subversion dans sa pièce *Interior Scroll*. Elle commence sa performance en exposant son corps nu au public, jouant ainsi sur l'image de sensualité liée au corps féminin, mais elle poursuit en tirant un long rouleau de papier de son sexe. Cette démarche marque le basculement de l'attraction initiale vers une répulsion progressive. De manière similaire, la performance *Meat Joy* incarne une inversion entre intérieur et extérieur. La chair crue recouvre le corps dénudé de la performeuse, suscitant le désir dans la mesure où le public imagine ce qui se trouve sous ce vêtement de viande. Cependant, seule l'imagination est sollicitée, car ce qui est visible provoque plutôt le dégoût. Ainsi, les œuvres contemporaines marquent une nouvelle évolution de l'art corporel en limitant le désir et l'érotisme, tout en continuant à explorer la dualité entre attraction et répulsion.

Kiki Smith, selon les propos de Jessica Bradley, réalise une « exposition littérale et métaphorique de l'indicible¹³¹ », révélant ainsi les aspects cachés de notre existence et faisant réapparaître un corps résistant, condamné socialement¹³². La répulsion qu'elle suscite provient des parties de ce corps qui sont habituellement dissimulées, destinées à rester à l'intérieur, tandis que l'attraction émane de leur présentation sous forme d'objets rares à l'esthétique singulière. De plus, ces organes, vidés de leur fonction d'origine, acquièrent une existence distincte, presque déconnectée du corps. Un processus similaire se retrouve chez Susana Guerrero, où les organes subissent une transformation comparable à celle de Kiki Smith. Dans *La liberté écorchée*, la référence à l'érotisme est plus explicite. ORLAN exploite des poses lascives du corps, jouant ainsi avec l'iconologie associée au désir et à la féminité. Ces poses rappellent les images classiques que l'on retrouve dans les magazines, comme l'a observé John Berger.

¹³⁰ Antoni, Janine. « Mona Hatoum by Janine Antoni », *op.cit.*, p.61. Traduction personnelle. Citation originale en anglais : « I choose the material as an extension of the concept or sometimes in opposition to it, to create a contradictory and paradoxical situation of attraction/repulsion, fascination and revulsion. »

¹³¹ Bradley, Jessica. « Kiki Smith », *op.cit.*, p.67.

¹³² *Ibid.*, p.67.

Toutefois, cette représentation séductrice est rapidement altérée et perturbée par la disparition de la peau et l'apparition de la figure écorchée. Un processus similaire se déroule avec l'*ORLAN-OÏDE*, où le visage féminin subsiste, mais le corps naturel laisse place à la froideur de la machine.

Selon Patrick Merot, la pratique du *body art* représente une tentative de revenir vers le corporel, le sexuel et le pulsionnel, dans le but d'explorer plus profondément les problématiques de notre époque¹³³. Il souligne l'universalité des préoccupations soulevées par ces artistes, bien qu'elles émergent aussi de leurs expériences individuelles¹³⁴. Cette dualité entre attraction et répulsion génère ainsi une réflexion ontologique plus vaste, soulevant des questions fondamentales sur le corps et notre perception de celui-ci. Plutôt que de se limiter à sa capacité érotique, ces artistes proposent une perspective plus complexe, explorant le désir et le dégoût simultanément, ainsi que la coexistence de la beauté et de la laideur, de la trivialité et de l'élévation.

Le regard du public

Nous avons éclairé le fait que ces œuvres s'inscrivent dans un mouvement artistique visant à subvertir le désir. Cependant, il est également pertinent d'examiner en profondeur l'impact que ces créations ont sur le public. Pour illustrer ce point, une comparaison peut être établie avec les nus mis en scène par Vanessa Beecroft. Dans les œuvres de nudité fermée comme les siennes ainsi que dans celles de nudité ouverte que nous étudions, le spectateur est confronté à une incompréhension et une gêne similaire. Chez Beecroft, la surabondance de nudité engendre un sentiment d'inconfort. La nudité est complexe car elle possède des strates de lecture multiples qui perturbent et désorientent le spectateur. Par conséquent, si le premier contact avec l'œuvre peut susciter du désir, cette impression est rapidement contrebalancée, à l'instar des œuvres que nous analysons.

¹³³ Voir Lebailly, Alice. « Performeuses : limites du corps et corps de l'autre. Réflexions sur l'oeuvre de Marina Abramovic et Gina Pane », *Perspectives Psy*, vol. 50, no. 2, 2011, pp. 110-116.

¹³⁴ *Ibid.*, pp. 110-116.



31. Vanessa Beecroft, *VB47.364.DR*, 2001.

Selon Patricia Aubé : « Avec les œuvres de Beecroft, le regard désirant des spectateurs (s'il y a lieu) tombe nécessairement sur l'indifférence des mannequins. Ces femmes, même si elles sont très belles, ne sont aucunement réceptives à l'échange. On ne peut donc pas créer de relations autres que superficielles et, au final, le regardeur a donc bien peu d'emprise sur celles-ci.¹³⁵ »

« Il semble, en fait, que la nudité et la passivité des femmes, qui pourraient être vues comme des signes de faiblesse, peuvent profondément déstabiliser les spectateurs. Leur nudité, qui est multipliée et assumée, renverse le rapport au corps-objet.¹³⁶ »

Les corps-objets mis en scène par Beecroft émergent finalement en tant que force dominante grâce à la multiplicité des corps, leurs positions et leurs auras. Ces femmes prennent le dessus et le corps du spectateur se transforme en objet regardé, inversant ainsi le désir initial. En tant que public, notre attention se tourne vers notre propre place au sein de l'œuvre, nous amenant à réaliser que le problème réside en nous. Leur nudité, d'apparence passive, ne suscite pas le désir, mais plutôt déstabilise les spectateurs, déséquilibre également présent dans les œuvres étudiées. En règle générale, les visages des modèles sont visibles lors des performances de Beecroft, mais dans *VB47*, ils sont dissimulés, lisses comme les têtes peintes par Giorgio de Chirico. Cette absence de visage nous renvoie directement aux créations du corpus. Dans *Untitled*, Kiki Smith dépeint une figure debout, suivant ainsi le modèle des compositions de Vanessa Beecroft. Ses traits du visage s'estompent, conférant à la silhouette une apparence quasi inhumaine. Son immobilité et sa fixité ne stimulent pas le désir chez le public. Par le biais de l'utilisation de matériaux technologiques, Susana Guerrero et ORLAN instaurent une distance avec le corps réel, créant ainsi une sensation de froideur, de rigidité et d'abstraction, similaire aux modèles dans les performances de Beecroft. Comme évoqué précédemment, la profusion de nudité dans ses créations provoque un malaise chez le spectateur. *Corps étranger* suscite une

¹³⁵ Aubé, Patricia. « Nudité et érotisme en art contemporain : réflexion sur les œuvres de Vanessa Beecroft », *Actes du 13^e colloque international étudiant du Département d'histoire de l'Université de Laval*, 2014, p.264.

¹³⁶ *Ibid.*, p.265.

impression similaire. La durée de la performance et l'exploration détaillée de l'intérieur de son propre corps accentuent la répulsion.

ORLAN utilise le concept d'« art charnel » pour décrire sa méthode créative. Le terme charnel est pertinent non seulement parce que son œuvre fait référence au sens littéral de la chair, mais également en raison de la part de chair qu'elle partage avec le public, la « communion charnelle ». Son intérêt ne réside pas seulement dans la suscitation du désir, mais principalement dans la création d'un lien avec le public, même s'il peut être dérangeant. Cette démarche vise à rapprocher l'artiste et le public à travers le corps qu'ils partagent, ainsi qu'à interroger des questions existentielles telles que la vie, la mort, la sexualité et la douleur. Dans ses écrits, Gina Pane exprime cette quête incessante de l'autre et d'un ressenti commun qui permettrait de fusionner avec lui : « La manière dont “nous” vivons le corps n'est jamais complètement “nôtre” du fait que toute expérience corporelle réfléchit le corps d'autrui; autrement dit mon corps en action n'est pas seulement en relation mais relation lui-même ¹³⁷ ». Elle nomme ce nouveau corps en formation « la chair commune ¹³⁸ ». Ainsi, la blessure qu'elle inflige à son propre corps ouvre un espace interindividuel dans lequel la différence entre soi et l'autre s'efface. La démarche d'ouverture qu'elle opère sur son propre corps permet une ouverture à l'autre. De ce fait, il devient apparent qu'une révision de la notion de désir est à l'œuvre ici, sa signification s'étendant au-delà du seul domaine érotique.

B. Une nudité obscène

En 1998, grâce à Lynda Nead, le nu féminin est abordé sous une perspective féministe. L'auteure établit le cadre esthétique occidental relatif à cette thématique ainsi que les valeurs qui la sous-tendent. Elle explore les concepts classiques de beauté, de retenue, d'obscénité et de pornographie¹³⁹. Les années 1980 ont marqué un changement dans la manière de percevoir le corps féminin, passant d'une notion célébratrice à une exploration du corps obscène et des aspects transgressifs de la sexualité féminine. Une analyse approfondie des éléments liés à l'obscénité, ainsi que de ses dérivés tels que l'abjection et la laideur, s'avère nécessaire. Ces trois

¹³⁷ Voir Lebailly, Alice. « Performeuses : limites du corps et corps de l'autre. Réflexions sur l'oeuvre de Marina Abramovic et Gina Pane », *op.cit.*, pp. 110-116.

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ Nead, Lynda. *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*, *op.cit.*

éléments jouent un rôle essentiel dans l'analyse des œuvres, interagissant de manière cohérente pour subvertir la catégorie de l'érotisme.

Obscénité

Plusieurs éléments d'étymologie s'entrelacent pour définir le concept d'obscénité. Dérivé du latin *obscenus*, signifiant de mauvais augure¹⁴⁰, son usage actuel est lié à une déformation assonante avec *ob-scaena*, c'est-à-dire ce qui est exhibé devant le public, donnant ainsi à l'obscénité son sens contemporain de révéler au grand jour ce qui devrait demeurer caché¹⁴¹. Sa définition générale renvoie à ce qui blesse ouvertement la pudeur, principalement à travers des représentations d'ordre sexuel ou scatologique¹⁴². Les œuvres sélectionnées sont obscènes au sens où elles dévoilent les parties internes du corps, intrinsèquement destinées à la dissimulation. Il en résulte une double signification: ces créations blessent de manière littérale la pudeur du corps représenté tout en l'exposant au grand jour, *ob-scaena*. Ainsi, l'obscénité opère sur plusieurs plans, jouant sur la tension entre révélation et dissimulation. Lynda Nead aborde de manière détaillée la notion d'obscénité en soulignant que l'art se définit par le fait de contenir la forme dans des limites, tandis que l'obscénité, à l'opposé, est définie en termes d'excès, comme une forme au-delà des limites, au-delà du cadre et de la représentation¹⁴³. Comme mentionné précédemment, l'ouverture abolit la régulation du corps, constitue la première étape de la transgression de la peau, suivie par l'apparition de l'anatomie du personnage, qui fait émerger l'obscénité.

Selon Lynda Nead, le nu féminin agit comme une frontière entre l'art et l'obscénité¹⁴⁴. Alors que l'œuvre érotique « invite le lecteur à recréer mentalement le point de vue à la première personne de quelqu'un participant à une rencontre érotique ¹⁴⁵», l'obscénité, quant à elle, suscite une vision dépersonnalisée. Ainsi, traditionnellement, l'obscénité transcende les limites de l'art et du jugement esthétique, engendrant une dépersonnalisation qui brise toute la symbolique construite autour du nu féminin, qui avait été érigée justement contre ce concept. Cependant, cette obscénité, autrefois cantonnée en marge, est réintroduite par les artistes de l'art corporel.

¹⁴⁰ Voir Dictionnaire Larousse en ligne.

¹⁴¹ Voir Dictionnaire de l'Académie Française.

¹⁴² Voir Dictionnaire Larousse en ligne.

¹⁴³ Nead, Lynda. *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*, op.cit., p.20. Traduction personnelle. Citation originale en anglais : « Art is being defined in terms of the containing of form within limits ; obscenity, on the other hand, is defined in terms of excess, as form beyond limit, beyond the frame and representation. »

¹⁴⁴ *Ibid.*, p.25.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p.104.

L'ouverture du corps permet la rencontre de concepts liés à la nudité, tels que l'obscénité et l'érotisme. Les fragments de peau qui demeurent dans les œuvres de nudité ouverte représentent les dernières barrières pour contrer les codifications traditionnelles du nu. Des remparts fragiles qui semblent en train de s'effondrer dans les œuvres des artistes sélectionnées.

La réappropriation de l'esthétique obscène et scatologique, particulièrement répandue dans l'art médiéval, émerge sous un nouvel angle au sein de l'art contemporain. Cette esthétique, autrefois présente dans les décors des églises et les manuscrits médiévaux, partage un caractère public d'exhibition de l'intime, analogue aux œuvres des artistes discutées ici. Cécile Bulté souligne que les personnages médiévaux sont dépersonnalisés, représentant davantage une catégorie qu'un individu spécifique¹⁴⁶. Dans les œuvres de Smith, Hatoum, ORLAN et Guerrero, personnalisation et dépersonnalisation s'entrelacent. Les personnages fragmentés évoquent un corps laissé en suspens, un reste qui dépersonnalise l'individu. Parallèlement, les artistes représentent le corps féminin dans son aspect universel, augmentant encore cette dépersonnalisation. Néanmoins, il est indéniable qu'un lien étroit unit l'artiste à son œuvre, comme en témoigne la façon dont Mona Hatoum et ORLAN intègrent leurs propres corps dans leurs créations.

L'utilité des représentations scatologiques est soulevée par Cécile Bulté, qui évoque les amulettes symbolisant les organes sexuels féminins et masculins. Ces éléments étaient placés sur les portes des villes pour protéger les femmes enceintes et assurer la fertilité aux voyageurs¹⁴⁷. Traditionnellement, ces images avaient une fonction didactique et moralisatrice, mais les œuvres des artistes contemporaines ne semblent pas adhérer à cette tendance. L'essor de ces images scatologiques s'arrête à la Renaissance, avec l'observation que « L'obscénité ne fait plus sens quand le nu devient sensuel et érotique.¹⁴⁸ » Ainsi, on observe un changement dans la représentation du corps à cette époque, suivi d'un retour aux formes obscènes, bien que largement modernisées, dans l'art contemporain. Kiki Smith, Mona Hatoum, ORLAN et Susana Guerrero parviennent à concilier ces deux traditions, créant comme un condensé de l'histoire du corps depuis le Moyen Âge, en mélangeant différentes perspectives sur le corps féminin.

¹⁴⁶ Bulté, Cécile. « Corps exposé, corps nié. L'obscénité dans le décor urbain à l'aube de la Renaissance. », *Histoire de l'art*, Art et érotisme, n°66, 2010, p.62.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p.67.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p.69.



32. Cécile Bulté, façade du château de blois, 1498-1502.

Les images médiévales nous rappellent combien le concept d'obscénité est intrinsèquement lié au sexe et maintient un lien avec l'image pornographique. Ce rapport avec la pornographie accentue encore davantage la mise en danger de la notion d'érotisme. Selon Didier Valhère, qui reprend les propos de Pierre Bourgeade, « De l'image érotique à l'image pornographique, la différence est objective : l'érotisme dévoile le sexe de la femme. La pornographie, l'intérieur du sexe¹⁴⁹ ». Lynda Nead, en s'appuyant sur les travaux de Fuchs, avance que la mise en scène du corps obscène dans les performances artistiques réalisées par des femmes transgresse les limites de l'érotisme pour basculer vers une forme de pornographie. Cette transition s'opère en adoptant les codes du burlesque, du peep show et du porno¹⁵⁰. Par conséquent, selon ces perspectives, l'obscénité pourrait engendrer un glissement vers la pornographie, à la fois sur le fond et la forme, apparaissant ainsi comme l'opposée de l'érotisme.

Cependant, cette distinction formelle entre les termes ne semble pas adéquate pour aborder les œuvres des quatre artistes. En représentant l'intérieur du corps, elles établissent une connexion avec la pornographie mais ne poursuivent pas les mêmes objectifs d'ordre sexuel. Elles se focalisent davantage sur la dimension de transgression que cette pratique implique. De plus, comme le souligne Lynda Nead, il devient nécessaire de repenser les catégories d'érotisme et de pornographie, car elles font partie d'un même continuum et ne peuvent être aussi rigoureusement séparées¹⁵¹. Par conséquent, l'ouverture du corps provoque également une

¹⁴⁹ Vacher dit Valhère, Didier. « Le naked comme image de l'obscénité : la porno-photo-graphie dans le champ des arts plastiques. », *Figures de l'Art. Revue d'études esthétiques*, nude or naked ? Erotiques ou pornographies de l'art, n°4, 1999., p.450. Originellement cité par Lapouge, Gilles dans « Pornographie », *Encyclopédie Universalis*, Tome XIV, p. 1072 c.

¹⁵⁰ Nead, Lynda. *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*, op.cit., p.69.

¹⁵¹ *Ibid.*, p.103.

ouverture théorique, transformant la caractérisation traditionnelle du nu féminin. Les artistes ont brisé les codes de représentation établis. Toutes ces notions se trouvent désormais entrelacées, et le corps nu ouvert ne peut être classifié uniquement dans l'une ou l'autre de ces catégories. La transgression de la peau exprime une volonté de créer un corps féminin fluide, d'une plus grande richesse conceptuelle, échappant à une forme de représentation figée. Cette nudité devient alors une forme d'accumulation symbolique qui fusionne les notions d'érotisme, d'obscénité, de désir et de cruauté.

Dégoût

Ces œuvres se démarquent par leur lien intrinsèque avec l'obscénité, et par conséquent, leur relation à l'abject, autre notion cruciale à analyser dans le contexte de la subversion de l'érotisme. Le domaine de l'abjection s'impose comme une force majeure dans l'art contemporain. Julia Peker évoque une « irruption significative du dégoût » au cours du XXe siècle¹⁵². Ce constat est également partagé par Rosalind Krauss, qui décrit une « montée irrésistible de l'abjection comme modalité expressive¹⁵³ ».

Premièrement, il convient de poser les bases conceptuelles de ce terme. L'abject désigne ce qui engendre le dégoût, évoque la bassesse et suscite le mépris. Dans cette analyse, l'attention se porte spécifiquement sur la notion de dégoût, un élément central au sein des œuvres choisies. Aurel Kolnai, dans son ouvrage *Le Dégoût* paru en 1997, établit une classification des objets typiquement associés à cette émotion. Il cite ainsi la putréfaction – soit la décomposition d'un organisme vivant, accompagnée d'odeurs cadavériques ainsi que les excréments, les sécrétions, les créatures rampantes telles que les limaces et les nuisibles tels que les rats. En somme, ce qui évoque la vie en désintégration, la multiplication, l'adhérence, l'agglutination, le gonflement et l'ondulation¹⁵⁴. Les œuvres des quatre artistes étudiées répondent à ces critères. Les corps ouverts représentent une entrée symbolique dans un état de putréfaction. Le corps écorché d'ORLAN suggère une décomposition imminente, tandis que dans *Untitled* de Kiki Smith, les parties digestives en lambeaux évoquent la désintégration. Les créations de Susana Guerrero explorent également cette destruction de l'intégrité du corps.

¹⁵² Peker, Julia. « Le spectacle de l'immonde : l'interdit kantien », *Le Philosophoire*, vol. 30, n°2, 2008, p.223.

¹⁵³ Krauss, Rosalind, *L'Informe, mode d'emploi*, Paris, Publications du Centre Pompidou, 1996. Cité par Talon-Hugon, Carole. « Les pouvoirs de l'Art à l'épreuve du dégoût », *Ethnologie française*, vol. 41, n°1, 2011, p. 99.

¹⁵⁴ Kolnai, Aurel, *Le Dégoût*, Paris, Agalma, 1997. Cité par Talon-Hugon, Carole. « Les pouvoirs de l'Art à l'épreuve du dégoût », *op.cit.*, p.99.

Une précision essentielle sur la définition de l'abject est apportée par l'article intitulé « *Abject bodies* »: Kathy Smith détaille que dans la pensée de Kristeva, l'abject correspond à ce qui est expulsé, ce qui appartient d'abord au corps, mais qui, une fois extérieur au corps, devient un objet de répulsion et de dégoût, le « non-moi » du corps, ce qui délimite les frontières entre ce qu'il est et ce qu'il n'est pas, entre ce qui est « propre et convenable » et ce qui est « impur ¹⁵⁵ ». Ces éléments sont les fluides corporels et les excréments ainsi que les substances qui franchissent le seuil entre l'intérieur et l'extérieur. L'urine, les excréments, le sperme, la sueur, le mucus, le sang et les vomissements sont considérés comme "répugnants" et provoquent une réaction viscérale de nausée ¹⁵⁶.

Ainsi, le dégoût se focalise sur les fluides qui émergent du corps, et les artistes s'engagent à étendre davantage cette notion en repoussant les frontières mêmes de la corporéité. Dans ce contexte, on peut considérer que le dégoût atteint un niveau suprême. Le cas de Mona Hatoum est particulièrement intéressant à cet égard. Elle évoque le dégoût de manière singulière, car contrairement à la définition de Kristeva selon laquelle le dégoût est suscité par l'extériorisation d'une partie interne, ici il n'y a pas d'extériorisation apparente. Tous les organes restent à l'intérieur de son corps, mais le processus est inversé : elle introduit un élément externe, une caméra, à l'intérieur de ses entrailles. Pourtant, le résultat demeure identique, générant le dégoût par la vision d'un élément normalement caché. Cette extériorisation est symbolique et se manifeste à travers la mise en scène propre à l'exposition. L'intérieur du corps est ainsi transmis sur des écrans, et par le biais de la vidéo, il semble s'extraire du corps. Cette extériorisation, même symbolique, est finalement une réalité, justifiant le dégoût ressenti en observant cette œuvre.

Quelles intentions guident les artistes dans leur mise en évidence du dégoût ? En premier lieu, elles remettent en question les thèses de Kant, pour qui le dégoût représente la seule forme de laideur susceptible de compromettre le ressenti esthétique ¹⁵⁷. Dans le contexte des sculptures et performances étudiées, la répulsion acquiert une dimension à la fois plastique et symbolique, intrinsèquement liée à tous les composants de l'œuvre. Il est évident que les artistes cherchent à renforcer la légitimité esthétique du dégoût.

¹⁵⁵ Smith, Kathy. « *Abject Bodies. Beckett, Orlan, Stelarc and the politics of contemporary performance* », *op.cit.*, p.67.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p.67.

¹⁵⁷ Kant, Emmanuel. *Critique de la faculté de juger* (1790), Paris, Flammarion, 2015, §48, p. 298.

Julia Peker, quant à elle, déclare que l'émergence de la notion de dégoût trouble la distinction entre présentation et représentation, s'inscrivant ainsi dans la lignée tracée par le siècle précédent, marqué par cette « passion du réel » identifiée par Alain Badiou comme son moteur fondamental¹⁵⁸ : « On a désiré l'art pur, celui dans lequel le rôle du semblant n'est que d'indiquer la crudité du réel¹⁵⁹. » Cette focalisation sur l'abject permet de déplacer l'attention vers le corps en tant qu'entité tangible, porteuse à la fois de vie et de mort. Elle met en relief tous les éléments qui soutiennent cette apparence externe du corps, soulignant l'importance plastique, symbolique et ontologique de son intérieur. Les éléments évoquant la répulsion et l'aversion contribuent ainsi à atténuer la capacité érotique traditionnellement associée au corps féminin, offrant une nouvelle perspective pour l'appréhender qui s'appuie non pas sur le désir et l'idéalisation, mais bien sur la réalité concrète. Il s'agit de saisir le corps féminin à travers ses similitudes avec le mien propre, en considérant sa capacité partagée de mortalité.

Dans cette quête de réinvention du corps, l'importance des sens prend une place prépondérante, comme le souligne Jean Clair dans son ouvrage *De Immundo* « Le temps du dégoût a remplacé l'âge du goût. [...] De Lucio Fontana à Louise Bourgeois, d'ORLAN à Serrano, d'Otto Muehl à David Nebreda, l'art s'est engagé dans une cérémonie étrange où le sordide et l'abjection écrivent un chapitre inattendu de l'histoire des sens.¹⁶⁰ » Autrefois, le corps féminin, figé dans le marbre et impénétrable, demeurait intouchable jusqu'à l'époque de l'art corporel. Ici, l'intention est de réinsuffler la sensation par le biais d'œuvres arborant une texture rugueuse, composées de matériaux qui défient la douceur et la peau lisse du cliché féminin : Câbles, pièces mécaniques, et matériaux textiles créent un contraste entre les organes de l'artiste et les représentations traditionnelles du corps.

Comme l'exprime Julia Peker, la vision de nos excréments ou l'odeur nauséabonde n'a jamais réellement menacé quiconque, mais quelque chose du réel parvient à se frayer un chemin à travers cette distance, sollicitant directement les sensations¹⁶¹. Par conséquent, l'objectif des artistes étudiées est d'engager le spectateur dans une expérience totale de l'œuvre, allant au-delà de la simple observation visuelle. Ces créations font écho à l'idée de décomposition, à la fragmentation du corps, impliquant ainsi une gamme d'éléments olfactifs et sensoriels accompagnant cette détérioration corporelle. Cette perspective cherche à subvertir le nu

¹⁵⁸ Peker, Julia. « Le spectacle de l'immonde : l'interdit kantien », *op.cit.*, p.224.

¹⁵⁹ Badiou, Alain. *Le Siècle*, Paris, Editions du Seuil, 2005, p.75 et p.83.

¹⁶⁰ Clair, Jean. *De Immundo*, Paris, Editions Galilée, 2004.

¹⁶¹ Peker, Julia. « Le spectacle de l'immonde : l'interdit kantien », *op.cit.*, p.226.

traditionnel en incitant le public à ne pas se complaire dans l'admiration de l'image du corps féminin dénudé, mais plutôt à éprouver une sensation de dégoût à son égard. L'objectif semble être de ne pas s'attarder devant l'œuvre, mais plutôt de s'en échapper rapidement.

Laideur

Enfin, un dernier aspect à considérer concerne les corps abjects et obscènes, qui sont interconnectés par le fil conducteur de la laideur. Ce concept revêt une importance cruciale lors de l'analyse de la déconstruction du nu féminin: la montée de l'obscène est étroitement liée à l'essor des éléments qui ramènent le corps vers cette dimension de laideur au sein de l'art. Selon Simone Korff-Sausse, il est historiquement notable que le laid ait été peu exploré jusqu'au XXe siècle¹⁶², ainsi que le met en lumière Murielle Gagnebin, auteure d'un des rares ouvrages sur cette question. Pour cette dernière, le XXe siècle a suscité un vif intérêt envers la laideur, qui s'est également infiltrée dans le domaine artistique. L'Histoire de l'Art dans son ensemble révèle que le laid et le beau sont indissociablement liés, et qu'il existe une forme de beauté dans la laideur, de même qu'il existe une sorte de laideur dans la beauté comme c'est le cas avec le kitsch, par exemple. Cette perspective souligne que l'esthétique ne peut être réduite à la seule notion de beauté¹⁶³.

Ainsi, une nouvelle dynamique contemporaine détourne l'opposition traditionnellement enracinée dans l'art, qui a longtemps séparé le beau du laid. En effet, pour Freud, l'émotion esthétique puise ses origines dans la sphère de la sexualité, où ce qui est perçu comme beau est lié aux sensations sexuelles et procure du plaisir, tandis que le laid engendre un sentiment de déplaisir¹⁶⁴. Néanmoins, à la lumière des analyses que nous avons menées sur le thème de la nudité féminine, il semble impossible d'affirmer que ces deux concepts sont totalement antithétiques. Comme l'affirme Simone Korff-Sausse dans son article « Ils ne sont pas beaux », le laid n'est pas nécessairement associé au déplaisir, et il existe même un plaisir à contempler ce qui est laid. De plus, la laideur n'est pas automatiquement marquée par une connotation négative, puisqu'elle peut être liée à la souffrance, conférant ainsi une valeur positive dans le développement de la philosophie, de la morale et de la religion¹⁶⁵.

¹⁶² Korff-Sausse, Simone. « Ils ne sont pas beaux... Le devenir psychique de la laideur. », *Champ psychosomatique*, vol. n°26, n°2, 2002, p.81.

¹⁶³ Gagnebin, Murielle. *Fascination de la laideur* (1978), L'Or de l'Atalante, Seyssel, Éd. Champ Vallon, 1994.

¹⁶⁴ Freud, Sigmund. « Malaise dans la civilisation », *Le Malaise dans la Culture* (1930), Puf, 2004.

¹⁶⁵ Korff-Sausse, Simone. « Ils ne sont pas beaux... Le devenir psychique de la laideur. », *op.cit.*, p.81.

Nos analyses ont révélé que dans les œuvres de nudité ouverte, la laideur et la beauté s'entremêlent. Les organes qui émergent du corps de la Vénus de Botticelli coexistent avec sa beauté extérieure, et cette dualité se manifeste également dans les créations artistiques réalisées par des femmes depuis le XXe siècle. Simone Korff-Sausse établit un lien entre la souffrance et la laideur, et elle avance que la première représentation de la laideur émerge avec l'image du Christ blessé au XVe siècle¹⁶⁶. Dans ce contexte, c'est l'humanisation du Christ qui lui confère cette dimension de laideur. Les débuts de l'art chrétien étaient caractérisés par la beauté idéalisée, mais s'opère un basculement vers une représentation plus humaine avec « l'Homme de Douleur »¹⁶⁷. Ce retournement se manifeste également dans les créations des artistes féminines qui dépeignent le corps dénudé: elles intègrent désormais la laideur pour insuffler une dimension humaine au corps.

En fin de compte, la symbolique inhérente à la laideur s'étend sur un spectre considérable. Dans son ouvrage dédié à la Fascination de la laideur, Murielle Gagnebin souligne que la notion du laid est intrinsèquement liée à la notion du temps. Elle préfigure de manière désagréable la mort, révèle notre mortalité, et témoigne impitoyablement du processus de vieillissement. Les peintures de Goya, artiste éminent dans la représentation de la laideur, illustrent cette notion. La laideur devient ainsi le reflet d'un temps dévastateur, une force négative, empreinte de mortalité et de destruction¹⁶⁸. En outre, le laid évoque également le concept de manque. Le corps laid devient un corps incomplet, inachevé, voire mutilé¹⁶⁹. Ainsi, dans les œuvres étudiées, la laideur revêt les trois dimensions décrites par Simone Korff-Sausse: la destruction, l'incomplétude et la mort¹⁷⁰.

Les corps représentés par Smith, Hatoum, ORLAN et Guerrero sont porteurs d'un imaginaire collectif profondément ancré dans l'histoire médiévale, et sont empreints de symbolisme lié à la mortalité. Elles font également allusion au corps laid en tant qu'entité inachevée et incomplète. Dans ce contexte, la fragmentation démontre la volonté des artistes de créer des corps désagréables qui, paradoxalement, n'en deviennent pas moins attirants, voire intrigants, voilà l'étrange attraction que le laid exerce. De même, le beau, en apparence plaisant, engendre

¹⁶⁶ *Ibid.*, p.99.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p.99.

¹⁶⁸ Gagnebin, Murielle. *Fascination de la laideur*, citée par Korff-Sausse, Simone. « Ils ne sont pas beaux... Le devenir psychique de la laideur. », *op.cit.*, p.86.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p.86.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p.86.

une perturbante inquiétude¹⁷¹. Ces créations s'inscrivent dans la dualité entre attraction et répulsion que nous avons déjà explorée. Cependant, comme Murielle Gagnebin le met en évidence, une inversion des termes s'opère également : la laideur prend une dimension attrayante, tandis que la beauté, associée à la cruauté et à la laideur, devient presque repoussante. Ainsi, les travaux de ces artistes sont également influencés par cette intrication complexe de concepts.

Ces notions ont également été étudiées par John Rickman, dans l'une des rares études psychanalytiques consacrées à la notion de la laideur. Il évoque la capacité de l'artiste à exprimer les forces destructrices en transformant la laideur initiale en quelque chose de beau¹⁷². Toutefois, dans le contexte contemporain, l'objectif semble être moins de convertir la laideur en beauté, mais plutôt d'inverser cette transmutation. Cela signifie utiliser la représentation pour atteindre la vérité plutôt que l'inverse. La transformation de la beauté stéréotypée du corps féminin en sa laideur se fait dans une quête de vérité. Le corps devient laid pour être authentique, révélant ainsi sa mortalité et sa véritable essence. L'acte de quitter la peau, comme dans *La Liberté Écorchée* d'ORLAN permet de percevoir la véritable nature de l'artiste et sa fragilité.

C. Une désacralisation du corps nu ?

Le nu féminin a longtemps été sacralisé lorsqu'il était érotique. Cependant, l'exploration poussée de cette catégorie nous conduit à nous questionner sur la métamorphose du corps nu. Est-ce que, par le biais de la pratique de la nudité ouverte, les artistes visent à désacraliser le corps féminin afin de renforcer leur rejet du concept de désir? Dans cette section, nous procéderons à une analyse approfondie pour démontrer que leur démarche ne peut être réduite à une simple opposition binaire entre sacralisation et désacralisation. Au contraire, c'est une fluidité extrême qui caractérise leur approche. Ainsi, ces deux concepts s'entrelacent et coexistent de manière intime. Leur objectif semble être de remettre en question la sacralisation traditionnelle tout en établissant une nouvelle forme de sacralisation contemporaine.

Sacralisation et désacralisation

¹⁷¹ *Ibid.*, p.89.

¹⁷² Rickman, John. *On the Nature of Ugliness and the Creative Impulse (Marginalia Psychoanalytica. II)*, Int. J. Ps.-An., 1937, p.9.

Premièrement, revenons sur les concepts de sacralisation et de désacralisation qui exercent une influence considérable sur la création artistique contemporaine. Selon Pierre Ouellet, ces notions, interdépendantes, équivalent aux concepts d'euphorie et de dysphorie¹⁷³. L'interaction entre ces deux éléments au sein de l'art ou de la poésie donne naissance « à la dimension sacrificielle en jeu dans toute l'œuvre au sens fort, qu'on peut détruire dans un rituel verbal ou visuel dans lequel la violence symbolique s'exerce à la fois pour immoler, détruire, consumer ou pour offrir, donner ou rendre grâce.¹⁷⁴ » Cette citation établit une distinction entre les notions de sacralisation et de désacralisation, lesquelles sont associées à des états émotionnels opposés. Cependant, l'essentiel réside dans l'affirmation que l'art, à travers des rituels, symboles et métaphores, peut donner forme à ces concepts. L'analyse des œuvres des artistes étudiées s'articule en deux temps distincts. En premier lieu, une forme de désacralisation du corps nu émerge grâce à l'influence du domaine scientifique. Dans ce processus initial, la nudité perd de son caractère sacré. Puis, dans un second temps, se produit une re-sacralisation.

Les artistes s'inscrivent dans une dynamique globale de désacralisation qui transcende les frontières de l'art : le sociologue allemand Max Weber a formulé la théorie du désenchantement du monde¹⁷⁵. Selon lui, la modernité se caractérise par une progressive désacralisation, où les croyances religieuses et les forces mystiques cèdent la place à une approche rationnelle et scientifique. Ce changement de paradigme et cette nouvelle relation avec la science, ont une incidence profonde sur les artistes du XXe siècle : ils tentent de traduire picturalement et sculpturalement les résultats scientifiques. Un exemple frappant est la vidéo *Flux/Reflux* de Michel Huelin, présentée en 2001 lors du Festival « Science et Cité » et dans l'espace d'art contemporain « Attitudes » de Genève. Cette œuvre est ainsi décrite : « le spectateur semble être englouti dans les cavités corporelles, invité à un voyage introspectif, tandis que des images médicales alternent avec des images générées par ordinateur, sélectionnées et manipulées par l'artiste¹⁷⁶ ». La référence aux cavités fait directement écho au processus artistique de Mona Hatoum. Ainsi, on observe ici un entremêlement artistique entre

¹⁷³ Ouellet, Pierre, *Sacrification : sacralisation et profanation dans l'art et la littérature*, Montréal : VLB éditeur, 2012, p.183.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p.183.

¹⁷⁵ Weber, Max. *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Plon/Pocket, 2010, p. 117.

¹⁷⁶ Talon-Hugon, Carole. « 2. Art et science : perspective historique », , *L'artiste en habits de chercheur*. Sous la direction de Talon-Hugon Carole. Presses Universitaires de France, 2021, pp. 47-77.

le corps et le domaine médical. Selon Anthea Callen, ces deux disciplines partagent un même intérêt pour le corps et s'influencent mutuellement¹⁷⁷.

Dans ce contexte, les artistes perçoivent la symbiose entre l'art et la science comme une voie légitime pour rendre visible ce corps qui peine à être accepté dans sa relation au réel, tout en enrichissant la connaissance physique et somatique du corps féminin. Ces représentations attestent de la nécessité non seulement artistique, mais également scientifique, d'explorer le corps de la femme en profondeur. Ce processus vise à créer une connaissance scientifique plus approfondie, particulièrement essentielle dans un cadre où la majorité des observations médicales concernent encore principalement des corps masculins. Symboliquement, la fragmentation du corps sert à mettre en lumière ce corps autrefois caché et mystérieux, et ainsi, à le désacraliser.

L'intégration du médical devient tangible dans *Corps Étranger* par le biais de la sonde, des éléments sonores et de l'écran évoquant une échographie, prolongeant ainsi cette relation. Les œuvres de Susana Guerrero représentent un corps presque décortiqué sur une table d'opération, avec des organes disséqués et une mise en pratique anatomique. En revanche, dans *La Liberté Écorchée*, ORLAN se distingue en exposant chaque partie de son corps, y compris ses implants, à travers une image qui partage des similitudes frappantes avec un scanner. Dans *ORLAN-OÏDE*, l'artiste affirme que son corps humain est semblable à une machine, et elle est littéralement représentée sous la forme d'un robot, offrant une référence évidente à la science au cœur de cette performance.

Les œuvres des artistes revêtent un double sens intrigant. D'une part, elles abordent l'anatomie, ce qui peut enfermer la femme dans une perspective purement biologique. D'autre part, elles opèrent une subversion en mettant en avant la réalité biologique telle qu'elle est vécue par les femmes elles-mêmes. Par le biais d'actions d'auto-auscultation ou de retrait de leur propre peau, les artistes ne se soumettent pas à un regard scientifique extérieur, souvent distant et influencé par des préjugés envers le corps féminin. Leur ambition réside dans la quête d'une vérité scientifique et d'une crudité brute. Dans ce cadre, Emilia D'Antuono évoque les observations subtiles de la psychologue italienne Silvia Vegetti Finzi sur le corps féminin, considéré comme observé de l'extérieur, plutôt qu'écoulé de l'intérieur¹⁷⁸.

¹⁷⁷ Callen, Anthea. « The Body and Difference: Anatomy training at the Ecole des Beaux-Arts in Paris in the later nineteenth century », *Art History*, vol.20, n°1, 1997, pp. 23-60.

¹⁷⁸ Voir Vegetti Finzi, Silvia. *Volere un figlio. La nuova maternità fra natura e scienza*, Milan, A. Mondadori, 1999.

Lynda Nead met en lumière le concept de désacralisation du corps nu. Selon les codes classiques de représentation, le nu féminin est censé transcender les marques de la corporéité individualisée grâce à un langage formel unifié ; lorsque cela échoue, tant l'image du corps que les émotions du spectateur sont profanées, c'est-à-dire souillées ou violées¹⁷⁹. « Profane » signifie littéralement « hors du temple », et une fois de plus, nous avons une image du corps qui évoque un intérieur et un extérieur, une distinction ici entre le sacré et le profané¹⁸⁰. Cette désacralisation s'opère puisque les organes sortent du corps et que le langage formel n'est pas uniformisé, oscillant entre une unification par la référence à la science et au domaine du médical et les spécificités propres à chaque artiste dans le cadre de la création contemporaine.

Cependant, ce processus s'accompagne d'une nouvelle forme de sacralisation. La science désacralise et dé-idéalise le corps féminin, libérant sa représentation des catégories d'interprétation trop étroites qui l'ont longtemps confiné. Ce désenchantement poursuit un but essentiel : révéler la trivialité qui anime le corps féminin de la même manière que tous les corps, rétablissant ainsi une base ontologique organique commune. Cependant, il devient évident que cette transformation ne se limite pas à un simple mouvement. Au contraire, elle opère une inversion fondamentale : la désacralisation de l'idéalisation et de l'aspect extérieur du corps se traduit par une nouvelle sacralisation de l'intérieur du corps. Les artistes contemporaines mythifient la corporéité, donnent une esthétique au dégoût et à la laideur, et révèlent ainsi une autre facette du sacré.

Sacralité du mythe

Ainsi, un processus de ré-enchantement du corps nu se déploie, impliquant non seulement la science, mais également l'utilisation de références mythiques. Kiki Smith, Mona Hatoum, ORLAN et Susana Guerrero réinventent l'imaginaire collectif entourant le corps féminin, assurant une continuité dans la sacralité de la nudité, tout en la réinterprétant de manière contemporaine, personnelle et toujours subversive. Au premier abord, l'obscénité et la désacralisation se font prédominantes dans leurs créations. Pourtant, au-delà de ces apparences, de multiples références évoquent des concepts plus profonds, notamment la réinterprétation de mythes préexistants. Dans ce contexte, il devient évident que la crise de la nudité dans l'Histoire

¹⁷⁹ Nead, Lynda. *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*, op.cit., p.22.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p.25.

de l'Art n'est pas totale, et que les codes établis ne sont pas totalement rejetés. Au contraire, les artistes jouent avec finesse et intelligence sur ces règles préexistantes. Comme le souligne Melissa Simard dans son article sur la performance féministe ibéro-américaine : « [Les artistes femmes] refont du corps féminin un corps rituel, un corps pur et sanctifié. Leurs rituels a parfois comme objectif de profaner le corps, parfois comme objectif de le "re-sacraliser".¹⁸¹ »

Les quatre artistes réinvestissent l'iconographie du corps féminin en tant que symbole, une signification qui puise ses racines dans les premières manifestations du féminin sacré, comme en témoignent les Vénus paléolithiques. Une de ces emblématiques figures est la statuette de Willendorf, découverte en 1903, qui depuis a été associée à toutes les représentations préhistoriques de la féminité. Ces représentations accordent une importance significative au centre du corps, mettant en avant les seins, le ventre, les fesses, les cuisses et le sexe, tandis que la tête et les pieds sont souvent absents. Cela témoigne du culte de la fertilité et de la fécondité. Les œuvres des artistes contemporaines se focalisent également sur les parties centrales du corps, excepté dans le cas d'ORLAN, qui se distingue des autres artistes. Ainsi, la composition et le culte de la « Grande déesse universelle » se retrouvent dans leurs représentations. Les Vénus paléolithiques symbolisaient l'enfantement et la fécondité d'un point de vue extérieur, mettant en avant les formes de la femme en tant que créatrice de vie, représentée dans sa nudité fermée. La démarche des artistes contemporaines peut être considérée comme une continuité et une variation autour de la figure de la Vénus, qui reste le point de départ de la représentation féminine en raison de sa sacralité.



33. Stéphane Lancelot, *Vénus gravétienne aux cheveux, de face, de dos et de profil*, entre 28 000 et 22 000 ans avant notre ère, photographie 2019.

¹⁸¹ Simard, Melissa. « Mort et sacrifice dans la performance féministe ibéro-américaine. Œuvres d'Ana Mendieta et de Rocío Boliver », *op.cit.*, § 32.

Miguel Pérez Blasco, commentant le travail de Susana Guerrero, souligne qu'elle crée : « Des femmes d'un nouveau mythe, des Artémises ressuscitées d'Éphèse, des déesses paradoxales et terrestres qui doivent lutter au quotidien, allaiter leurs enfants, surmonter les traumatismes que la vie nous apporte toujours avec stupeur et que nous devons porter comme un sac de pierres fatigant. Tissant comme une Pénélope renouvelée, dont le processus de création et de déconstruction du linceul représente paradoxalement la vie, un rituel de vie, et du temps, beaucoup de temps.¹⁸² »

Ainsi, des liens étroits se dessinent entre *La Madre. Anatomía de un mito* et la figure de la déesse-mère, qu'il s'agisse d'Isis allaitant, d'Artémis, déesse de la chasse et liée à la nature et aux animaux, ou encore d'Artémis d'Éphèse, représentée avec un collier orné de multiples seins. Dans le travail de Susana Guerrero, on retrouve aussi cette similarité entre la figure de la femme et celle de l'animal femelle. Dans cette perspective, l'utilisation de la référence à la sacralité permet de couper les liens avec l'obscène et l'érotisme, car ces figures incarnent la fonction même d'enfantement.

De plus, la référence à l'activité de tissage de Pénélope est essentielle. Dans un livre consacré à ce mythe, Nicole Loraux déclare : « La confection interminable de la toile est un langage chiffré : comme bien des femmes mythiques, Pénélope, de ce qui passe trop vite pour l'activité emblématique de l'épouse, a fait un usage détourné.¹⁸³ » Elle défait sa toile chaque jour et la refait en attendant le retour de son mari Ulysse. Cette référence à Pénélope est chargée de multiples symboliques, notamment une réaffirmation du pouvoir féminin à travers la métaphore du tissage : « le mouvement : du tissage et de l'analyse correspond au pouvoir de la femme, soit débloquent : tout échange, soit promouvoir : l'union familiale et sociale¹⁸⁴ », ainsi que la position unique et déroutante de Pénélope dans le poème, étant la seule femme dans l'épopée homérique à « tisser des astuces et des ruses pour dévier le cours des événements¹⁸⁵ », à brouiller « les limites entre le métaphorique et le littéral en confondant dans une même action tissage et métis¹⁸⁶ ». Le tissage, normalement une tâche exclusivement féminine dans l'épopée, est employé, dans sa dimension métaphorique, exclusivement par les hommes, à l'exception

¹⁸² Pérez Blasco, Miguel F. *Modern Mythology. Art and Ritual*, Susana Guerrero site officiel.

¹⁸³ Loraux, Nicole. « Pénélope-analyse », préface à Papadopoulou-Belmehti, Ionna. *Le chant de Pénélope, Poétique du tissage féminin dans l'Odyssée*, Paris, Belin, 1994, p.14.

¹⁸⁴ Papadopoulou-Belmehti, Ionna. *Le chant de Pénélope, Poétique du tissage féminin dans l'Odyssée*, préface de Nicole Loraux, Paris, Belin, 1994, p.85.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p.84.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p.84.

majeure de Pénélope dans l'Odyssée. Ainsi, la sacralisation intervient grâce à la référence à l'héroïsme associé au masculin, qui grâce au personnage de Pénélope, bascule dans le féminin. La référence au tissage et au dé-tissage se reflète dans l'œuvre de Guerrero avec l'usage de câbles gris et bleus. Comme le décrit Miguel Pérez Blasco, ces activités représentent un rituel de vie. Ainsi, en se référant à cette technique, Susana Guerrero crée un lien entre l'héroïsme et la sacralité du mythe avec la réalité de la vie quotidienne.

Kiki Smith opère une réappropriation iconographique des mythes médiévaux, comme le souligne Jessica Bradley : « [Elle] tire parti des métaphores catholiques... ses œuvres prennent origine dans le corps tel qu'on le voyait au Moyen Âge : à la fois fertile et putréfié.¹⁸⁷ » Cette réinterprétation s'ancre dans la vision médiévale du corps, marquée par son caractère mystique et sa fluidité. À cette époque, le corps était perçu comme une entité spirituelle plutôt qu'une contrainte charnelle. Cette ambiguïté se maintient entre la fin du Moyen Âge et les Lumières, où le statut du corps devient plus fluide, notamment pour les femmes dotées de pouvoirs mystiques. Cependant, cette perception change radicalement avec l'avènement des Lumières et du dualisme. Ainsi, la reprise de cette iconographie par Kiki Smith renforce le pouvoir et la liberté du corps. L'ouverture symbolise la migration des organes, la dissolution des contraintes corporelles.

Selon Bradley, les œuvres de Kiki Smith traduisent une présence inéluctable du corps réel mais la matière corporelle est également marquée par la transcendance¹⁸⁸. Ainsi, le corps de Smith oscille entre différentes temporalités et mythologies : il est imprégné de la symbolique médiévale et catholique, évoquant le sacré qui l'élève. Cependant, cette symbiose s'entremêle avec les mythologies contemporaines et personnelles, mêlant le corps ouvert et putréfié avec les réflexions modernes sur le genre féminin. Cette fusion réintroduit une sacralité ancienne tout en préservant une continuité dans l'art contemporain, qui demeure ouvert à toutes les possibilités. Le corps se métamorphose à l'infini.

ORLAN, de son côté, effectue des expérimentations audacieuses en utilisant son propre corps comme cobaye, comme en témoigne l'installation-performance *ORLAN-OÏDE*. Dans cette création, elle réinvestit le mythe du cyborg. Ce mythe contemporain repose sur une idée, voire une idéologie, celle de la capacité de réparer le corps par la technologie, envisageant le

¹⁸⁷ Bradley, Jessica. « Kiki Smith », *op.cit.*, p.66.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p.67.

corps comme interchangeable et substituable. ORLAN lie le cyborg à la figure féminine, fusionnant deux entités qui ont historiquement été dissociées. Cette association constitue en soi un acte de sacralisation en intégrant la femme dans le domaine technologique. Ainsi, elle affirme une fois de plus le pouvoir féminin, dépassant les limites qui lui avaient été imposées. Cette démarche s'inscrit dans une logique de mythologisation, élevant symboliquement ORLAN au statut d'immortalité. Cette entreprise s'accompagne d'une désacralisation de l'humanité en vue de sacraliser le domaine technologique à sa place. Le processus d'héroïsation se poursuit avec l'exposition du robot, placé au centre de la pièce dans l'obscurité, suscitant une aura de mystère et de pouvoir.

Esthétique grotesque

Nous avons pu observer que la pratique de la nudité ouverte par ces artistes parvient à concilier l'élevé et le sacré avec la réalité corporelle. Dans cette perspective, les œuvres de Kiki Smith, Mona Hatoum, ORLAN et Susana Guerrero s'inscrivent clairement dans le cadre de l'esthétique grotesque. Cette notion a été notamment élaborée par Anik Kouba, qui la décrit comme une procédure de renversement des termes et des valeurs, avec un rapport particulier au corps comme objet de ces renversements¹⁸⁹. « Ainsi le haut, c'est-à-dire tout ce qui est spirituel, idéal, abstrait, qui porterait vers le ciel, le divin, se trouve systématiquement ramené au bas corporel le plus trivial¹⁹⁰ ». Simone Korff-Sausse poursuit cette définition en soulignant que la tradition de l'esthétique grotesque réside dans une complaisance pour le triomphe amer de la provocation et l'exaltation de la déchéance¹⁹¹. Dans ce contexte, il est littéralement question de la dégradation du corps, de sa relation à la laideur et à l'abjection. Il existe un rapport constant à l'inversion des termes qui engendre une instabilité dans le jugement du spectateur.

À l'origine, le terme « grotesque », selon Vasari, faisait référence à des peintures murales inventées dans l'Antiquité¹⁹², ce qui, d'un point de vue plastique, pourrait sembler sans lien direct avec les artistes que nous étudions. Cependant, ces artistes contemporaines puisent dans cet héritage antique pour développer la veine du grotesque telle qu'elle est définie par Anik

¹⁸⁹ Kouba, Anik. *Pour une esthétique du grotesque*, Chimères, n°20, 1993, p.219-236. Cité par Korff-Sausse, Simone. « Les corps extrêmes dans l'art contemporain. Entre perversion et créativité. », *op.cit.*, p.67.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p.67.

¹⁹¹ *Ibid.*, p.67.

¹⁹² Kouba, Anik. « Pour une esthétique du grotesque ». *Chimères. Revue des schizoanalyses*, Zones de Folies, n°20, 1993, pp. 225.

Kouba comme étant « étrange, inquiétante, monstrueuse et tourmentée¹⁹³ ». C'est cette même atmosphère qui émane de leurs œuvres. Il est important de souligner que l'objectif n'est pas de rabaisser tout ce qui est considéré comme élevé, mais plutôt de renverser l'ordre établi¹⁹⁴. Ce processus est minutieusement décrit : il s'agit d'un mouvement permanent de déconstruction et de renouvellement, une ambivalence fondamentale où tout est réversible. Les pôles positif et négatif ne sont jamais séparés, les mots portent des significations doubles, et la mort et la naissance sont enchevêtrées¹⁹⁵. Ce concept se recoupe avec notre précédente analyse, où nous avons expliqué que la désacralisation du corps n'est jamais absolue, car elle s'accompagne toujours d'une reconstruction. De même, l'entrelacement de la naissance et de la mort du corps trouve une résonance dans cette vision du grotesque.

La transgression de la peau, l'ouverture du corps et sa mutilation sont également des facettes cruciales de l'esthétique grotesque. Cette perspective considère l'être humain comme intrinsèquement inachevé et ouvert, plutôt que clos¹⁹⁶. Cette conception rejette l'idée d'un corps comme une entité totale et le décrit plutôt comme une collection de parties corporelles autonomes¹⁹⁷, ce qui résonne parfaitement avec notre définition précédente de la fragmentation. Anik Kouba souligne également l'affinité du grotesque pour la représentation de corps déchiquetés, démembrés. Il y voit une forme de mise à mort du corps, qui peut être interprétée comme une invitation à explorer les profondeurs du corps, à découvrir de nouveaux mondes inconnus¹⁹⁸. Cette perspective trouve son écho dans les créations de Smith, Hatoum, ORLAN et Guerrero, puisqu'elles donnent forme à un corps qui semble en surface impossible à concevoir.

Par ailleurs, la métaphore du corps comme territoire inexploré est présente dans la performance de Mona Hatoum, où la caméra descend progressivement ses cavités. Cette descente conjointe du spectateur et de l'artiste incarne cette quête de découverte progressive. De même, ORLAN s'engage dans la poursuite de nouveaux horizons en établissant un espace qui fusionne harmonieusement l'humain et le technologique. Son travail évoque la naissance d'un monde distinct, marqué par l'hybridité. En ce qui concerne Kiki Smith et Susana Guerrero, le voyage est davantage symbolique, plongeant dans le passé et explorant comment le corps féminin a survécu à travers l'Histoire, portant en lui les traces du passé et du présent qui en font un être

¹⁹³ *Ibid.*, p.226.

¹⁹⁴ *Ibid* p.228.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p.224.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p.228.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p.229.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p.230.

hybride. Ces artistes réinterprètent et amplifient ainsi la vision du corps dans une perspective grotesque, unissant le physique et le symbolique, le profane et le sacré, et offrant une expérience viscérale et intellectuelle au public.

Anik Kouba met en évidence une particularité spécifique de la tête dans l'esthétique du grotesque, établissant ainsi un lien direct avec les œuvres étudiées : « Le corps grotesque n'est pas une surface, mais plutôt des trous et des protubérances. Son existence est définie par tout ce qui le met en contact avec le monde et avec d'autres corps. En ce qui concerne la partie supérieure, c'est-à-dire la tête, les yeux n'attirent aucune attention sauf s'ils sont exorbités comme tout ce qui fait saillie ; de même que la forme du visage, les oreilles, sauf si elles deviennent quelque chose d'animal ou d'objet.¹⁹⁹ »

Cela souligne l'absence de la tête précédemment mise en évidence. Cependant, l'importance des yeux exorbités apparaît dans le personnage de *La Liberté Écorchée* d'ORLAN. L'absence de peau accentue la forme de ses yeux et lui confère une qualité menaçante, encore plus renforcée par la lenteur délibérée de la vidéo. En outre, l'œil au début de la vidéo de Mona Hatoum, capturé en gros plan, devient un élément étrange et presque méconnaissable dans ce contexte, détaché de sa perspective habituelle et visible uniquement en fragments successifs, une proximité inhabituelle pour les spectateurs.

Cependant, l'auteur souligne l'importance capitale de la bouche, de préférence grande ouverte, dans les représentations grotesques. Étroitement liée à l'acte d'absorption et de déglutition, elle porte en elle une image ambivalente profondément enracinée dans la symbolique de la mort. Topographiquement associée au ventre, aux entrailles et à l'utérus, elle constitue la voie d'accès au bas corporel, la porte d'entrée des enfers. La bouche se révèle être l'expression la plus manifeste, et d'une certaine manière la plus universelle, d'un corps ouvert, non cloisonné, témoignant d'un rejet de la superficialité²⁰⁰. Cette importance de la bouche se reflète clairement dans la performance *Corps étranger* : la bouche s'y manifeste en une ouverture considérable, prête à accueillir la caméra qui finit par être engloutie. Cette scène évoque un tourbillon où la localisation de la caméra dans le corps devient initialement difficile à cerner, créant un sentiment de chaos. Cette représentation pourrait être interprétée comme une allusion aux enfers

¹⁹⁹ *Ibid.*, p.231.

²⁰⁰ *Ibid.*, p.231.

nichés au sein des cavités corporelles, tout en soulignant la frontière mise en tension entre la surface et l'intérieur.

L'exploration de l'érotisme au sein du contexte de l'obscène, du grotesque et de l'abject pose un défi considérable, car il est difficile de définir clairement les limites de cette subversion. Deux perspectives se dégagent ici : d'une part, l'érotisme pourrait adopter des formes plus crues et dérangeantes, se rapprochant de la pornographie ; d'autre part, le désir pourrait persister mais être tempéré par les éléments du grotesque et du dégoût. Ces deux approches se côtoient au sein des œuvres des artistes, reflétant une intention de perturber le public et de subvertir les conventions de la représentation corporelle. Ainsi, la complexité et l'entremêlement de ces perspectives opposées concernant l'érotisme semblent tout à fait plausibles. Les artistes créent un corps multiple qui navigue entre érotisme, pornographie et abjection, tout en jonglant avec les oppositions, dont celle entre la vie et la mort. Ces concepts, profondément enracinés dans le domaine du grotesque, se révèlent prépondérants dans les œuvres. Ainsi, une lecture plus sombre et tragique émerge de ces créations, où la nudité est intimement associée à la mort. Comme le souligne Didier Valhère, « Si l'indécent et le dégoûtant se rattachent souvent au sexe, il nous renvoie en filigrane à notre attitude envers la mort, à cette éprouvante réalité soumise aux confuses aspirations de l'homme partagé entre instincts et pulsions, vie et mort, plaisir et souffrance, désirs et frustrations.²⁰¹ »

IV. Mort et nudité

En représentant des corps ouverts, écorchés et séparés, Kiki Smith, Mona Hatoum, ORLAN et Susana Guerrero évoquent un état de décomposition. Le corps féminin, qui se dépouille de son voile de pudeur, devient morbide et cadavérique. Ainsi, les artistes contemporaines explorent la corrélation entre mortalité et forme féminine. Nous avons déjà abordé le thème de la mort au sein de notre analyse, à travers les prismes du sacrifice, du martyr, de la fragmentation corporelle et de l'esthétique grotesque. Cependant, nous nous engageons ici dans une quête plus profonde, scrutant minutieusement la manière dont ces corps nus et

²⁰¹ Vacher dit Valhère, Didier. « Le *naked* comme image de l'obscénité : la porno-photo-graphie dans le champ des arts plastiques. », *op.cit.*, p.438.

inanimés sont concrétisés au sein des œuvres, et comment ces incarnations s'entrelacent avec les théories philosophiques contemporaines sur la mort. Ce thème connaît une résurgence marquée en ce début du XXI^e siècle, particulièrement dans la création artistique actuelle.

Sylvia Girel, dans son article « L'Art du Cadavre : la Matérialité du Corps Mort », souligne que le corps mort, qu'il soit partiel ou complet, ne se contente pas d'une simple représentation dans les créations artistiques contemporaines. Il devient un élément intrinsèque du processus de création, prenant une existence matérielle, tangible et réaliste au sein même de l'œuvre, en dépit des réticences et des tabous qui l'entourent²⁰². Ces œuvres peuvent être divisées en deux catégories principales : d'une part, celles qui engendrent des faux cadavres d'une saisissante réalité, et de l'autre, celles qui mettent en scène de véritables défunts, authentiques²⁰³. Dans le contexte des œuvres examinées, il s'agit de la première catégorie, où des simulacres de cadavres sont présentés avec une intention d'authenticité, afin de confronter le spectateur. Les artistes abordent ainsi l'ambiguïté inhérente au corps sans vie, explorant et questionnant sa déshumanisation.

Ces représentations dévoilent comment les créatrices sélectionnées conçoivent le cadavre, cette relique corporelle souvent associée au néant. Vladimir Jankélévitch évoque la dépouille comme une « contrefaçon²⁰⁴ » de l'individu, réduite à un masque inerte et indifférent, voire même à une « charogne²⁰⁵ ». Dans cette perspective, les œuvres des quatre artistes contemporaines révèlent d'abord les spécificités du corps féminin inanimé, puis traduisent des angoisses universellement partagées. Enfin, elles mettent en exergue un corps en résistance face à la mort. Ces œuvres ambivalentes exposent la mortalité et ses implications tout en offrant la perspective d'une transcendance. Elles invitent à dépasser les limites de la perception humaine pour explorer les profondeurs insoupçonnées de l'existence.

²⁰² Girel, Sylvia. « L'art du cadavre », *Communications*, vol. 97, n°2, 2015, p.82.

²⁰³ *Ibid.*, p.82.

²⁰⁴ Jankélévitch, Vladimir. *La Mort*, Paris, Champ Flammarion, 1977, p.249.

²⁰⁵ *Ibid.*, p.249.

A. Le féminin et la mort

Le tabou enveloppant la mort s'applique universellement, touchant tous les individus, quelle que soit leur identité de genre. Cependant, la disparition du corps féminin revêt des spécificités qui méritent une analyse approfondie. En effet, se dégage une tendance persistante à teinter la mort de connotations érotiques, créant un lien qui perdure jusqu'à l'ultime souffle de la vie d'une femme, voire au-delà, franchissant les frontières de la mort elle-même. Parallèlement, les œuvres choisies mettent en lumière un autre aspect, celui des traditions et des rituels d'accompagnement qui soutiennent le passage vers l'au-delà. Souvent dirigées par des femmes, ces pratiques engendrent un renversement des perceptions antérieures. Ainsi, le regard masculin jadis porté sur la femme décédée est repris, mais subverti par une fusion avec ces traditions, compétences et connaissances typiquement féminines.

S'attaquer au tabou

Avant d'explorer le tabou entourant le cadavre féminin, il convient d'analyser la nature même de l'interdit associé à la mort, perspective notamment éclairée par les travaux de Tanguy Châtel. L'auteur se réfère aux études menées par des universitaires des années 1970 tels que P. Ariès, L.V. Thomas, E. Morin et V. Jankélévitch, ainsi qu'aux observations de médecins. Ces sources démontrent comment le contexte de l'après-guerre a contribué à la dissimulation et à l'occultation de l'expérience de la mort dans la société. « Tous dénonçaient le fait que la modernité, en promouvant exclusivement le temps de la vie, avait contribué à se représenter la mort comme l'échec même de la vie et non comme son aboutissement. Tous dénonçaient une mort devenue, selon le mot choisi d'Ariès, "interdite"²⁰⁶. »

Le tabou est une protection d'abord sociale, permanente et intangible qui se traduit dans les comportements individuels. D'un point de vue tant psychanalytique que social, c'est un espace indispensable correspondant aux interdits structurants (meurtre, inceste, etc.) qui préservent les individus comme la société de la folie et de l'autodestruction²⁰⁷. Ainsi, enfreindre un tabou se traduit par une exclusion sociale potentielle et peut même conduire à la folie. Tanguy Châtel aborde cette complexe question en optant pour le concept du « déni ». L'essentiel

²⁰⁶ Voir Châtel, Tanguy. « La mort moderne : « tabous » et représentations », *Cités*, vol. 66, n°2, 2016, p. 42.

²⁰⁷ Freud, Sigmund. *Totem et tabou* (1913), Paris, Payot, 2004.

n'est pas tant de briser le tabou en lui-même, ce qui pourrait entraîner des conséquences contre-productives, mais plutôt de lever le voile du déni²⁰⁸. C'est dans cette entreprise complexe que les artistes s'engagent activement.

En explorant le thème de la mort, elles semblent s'attaquer à un domaine dont elles ont été longtemps écartées. Selon Irigaray, les femmes ont fréquemment été exclues de la construction symbolique de la mort, réduites à des objets passifs dans les représentations masculines²⁰⁹. Ainsi, aborder la question de la mort revient à rétablir la présence féminine dans ce domaine, une présence historiquement significative mais souvent négligée et sous-étudiée. En effet, bien que les anthropologues et les archéologues se soient penchés depuis longtemps sur les objets matériels liés à la mort, il a fallu attendre les deux dernières décennies pour que l'on commence à analyser comment les pratiques sociales et matérielles liées à la mort sont influencées par la race et la classe sociale²¹⁰.

Ainsi, les artistes entreprennent ici de mettre en évidence le tabou de la mort au féminin et de confronter ce déni. Les femmes ont souvent été représentées comme des victimes, soumises à la torture et à la violence, sexualisées même dans la mort. Cependant, dans leurs œuvres, l'intention est de représenter la mort comme une transition vers un nouvel état, une expérience universelle. Elles s'attaquent à ce tabou en tant que femmes, conscientes de sa signification complexe. Cette démarche est un acte de prise de pouvoir. Toutefois, les figures qu'elles façonnent semblent refléter cette position délicate énoncée par Freud, selon laquelle la mise en lumière du tabou peut potentiellement mener à l'autodestruction. Ces œuvres dépeignent des corps qui exposent sans réserve ce qui était auparavant nié, et l'on pourrait interpréter leur processus de décomposition comme le résultat fatal de cet acte courageux qu'elles entreprennent.

Tanguy Châtel souligne la tension entre deux conceptions de la mort : d'un côté, une vision de la mort manifeste, quotidienne et troublante, dont l'impact psychologique est apaisé par son anonymat et son caractère virtuel ; de l'autre, une expérience quasi-invisible de la mort, personnelle et émotionnellement intense en raison de sa réalité concrète et de son profond

²⁰⁸ Châtel, Tanguy. « La mort moderne : « tabous » et représentations », *op.cit.*, p.44.

²⁰⁹ Voir les ouvrages *Ethique de la différence sexuelle*, *Je, tu, nous*, *Sexes et parentés* de Luce Irigaray qui abordent la mort.

²¹⁰ Daly Goggin, Maureen et Fowkes Tobin Beth. *Women and the Material Culture of Death*, Routledge, 2010.

impact psychologique²¹¹. Les corps représentés par Kiki Smith et Susana Guerrero, en raison de leur fragmentation et de la perte de leurs caractéristiques distinctives, semblent presque dépourvus d'identité. Néanmoins, ces corps symbolisent l'expérience de la finitude et sont visibles directement par les spectateurs, les plongeant ainsi dans une confrontation concrète et palpable avec la mort.

Le thème de la mort est enrichi par des sujets spécifiquement axés sur l'expérience de la mort au féminin. Une concentration sur le ventre dans la majorité de leurs œuvres aborde la mort maternelle, les avortements, les fausses-couches et la mort infantile. Il s'agit d'un volet essentiel de l'art féministe où la douleur et la mort s'insèrent dans un récit corporel plus vaste qui vise à donner une voix à l'expérience féminine, comme le souligne Costanza Bergo²¹². Avant cela, cet aspect était peu représenté dans l'art occidental, à l'exception notable de Frida Kahlo. Les artistes étudiées s'inscrivent donc dans cette continuité historique et artistique. Ces expériences semblent explicites dans le travail de Kiki Smith et Susana Guerrero, la dimension du ventre est également essentielle chez Mona Hatoum. La théorie de l'injustice herméneutique, élaborée par Miranda Fricker, remet en question la capacité des femmes à engendrer du savoir et à véhiculer complètement leurs expériences aux autres. Cette perspective éclaire l'occultation sociale des expériences spécifiquement féminines de douleur et de mort. Dans ce contexte, l'art prend la fonction de moyen pour représenter ces expériences de mort directes et leurs dérivés, qui souvent échappent à une description complète et ne peuvent être fidèlement transmises uniquement par l'usage de la parole.

Sexualisation de la mort au féminin

La sexualisation de la nudité dans le contexte de la mort est un phénomène largement présent dans l'art et la littérature. Une distinction nette se dessine entre la représentation des corps masculins et féminins décédés. La nudité du corps masculin est souvent associée à la grâce et à l'héroïsme, éloignée de toute connotation érotique. Cependant, dans le cas du corps féminin, un mélange entre désir et cruauté est fréquemment mis en avant, comme souligné par Didi Huberman. Edgar Allan Poe affirmait même que la mort d'une belle femme est

²¹¹ Châtel, Tanguy. « La mort moderne : « tabous » et représentations », *op.cit.*, p.42.

²¹² Bergo, Costanza. « The Poetics of Female Death : the Fetishization and Reclaiming of the Female Corpse in Modern and Contemporary Art ». *Visualising the Body*, Academia, 2014, p.3.

incontestablement le sujet le plus poétique au monde²¹³. Selon Costanza Bergo, les cadavres féminins créés par des artistes masculins sont souvent érotiquement séduisants, non pas malgré leur état de mort, mais précisément à cause de celui-ci²¹⁴. Cette observation soulève donc la nécessité de remettre en question cette association troublante entre mort, beauté et sexualisation. En opposition, les représentations élaborées par des artistes féminines, selon Costanza Bergo, ne cèdent pas à un sensationnalisme, car les corps y sont présentés comme des individus et non comme des objets²¹⁵. Ce constat rejoint notre analyse antérieure, démontrant que la création d'un corps qui s'apparente à celui de l'artiste ou qui lui est propre génère une tension critique vis-à-vis de cette dimension voyeuriste et malveillante.

Cependant, avant d'explorer comment Kiki Smith, Mona Hatoum, ORLAN et Susana Guerrero contrecarrent ces liens entre sexualisation et mort féminine, il est primordial de se plonger plus en profondeur dans les théories qui établissent ces connexions, afin de comprendre comment elles se manifestent. Pour ce faire, nous devons accorder une attention particulière à l'écrivain Georges Bataille, dont les œuvres abordent de manière récurrente la mort des personnages féminins sous le prisme de l'érotisme. Ses écrits, tels que *Madame Edwarda*, dévoilent cette interrelation complexe. Des extraits tels que « la mort elle-même était de la fête, en ceci que la nudité du bordel appelle le couteau du boucher²¹⁶ » ou encore « Et tout était noué dans ce regard de rêve : les corps nus, les doigts qui ouvraient la chair, mon angoisse et le souvenir de la base aux lèvres, il n'était rien qui ne contribuât à ce glissement aveugle dans la mort [...] le flot de volupté n'arrêtait pas de glorifier son être, de faire sa nudité plus nue, son impudeur plus honteuse »²¹⁷ attestent de cette convergence. De même, dans le livre *Le mort*, la première page présente la supplication du protagoniste : « Edouard en mourant l'avait suppliée de se mettre nue.²¹⁸ »

Chris Vanderwees suggère que le personnage de Simone dans *L'histoire de l'œil* est le fantasme sexuel de Bataille, toujours avide de sexualité et attiré par des éléments scatologiques²¹⁹. Citant Andrea Dworkin, Vanderwees note que l'essai de Bataille intitulé

²¹³ *Ibid.*, p.1. « The death of a beautiful woman is unquestionably the most poetic subject in the world. »

²¹⁴ *Ibid.*, p.7. « Female corpses by male artists rather, are frequently erotically beautiful, not in spite of but rather because they are dead. »

²¹⁵ *Ibid.*, p.7.

²¹⁶ Bataille, Georges. *Madame Edwarda – Le mort – Histoire de l'œil*, op.cit., p.35.

²¹⁷ *Ibid.*, p.51.

²¹⁸ *Ibid.*, p.57.

²¹⁹ Vanderwees, Chris « Complicating Eroticism and the Male Gaze: Feminism and Georges Bataille's Story of the Eye ». *Studies in 20th & 21st Century Literature*, Vol. 38: Iss. 1, Article 6, 2014, p.1.

Pornography, Men Possessing Women constitue un exemple parfait de misogynie masculine²²⁰. Cette vision pénétrante s'inscrit non seulement dans la littérature, mais également dans l'Histoire de l'Art. Une autre explication émanant de Georges Bataille lui-même révèle que la représentation esthétiquement belle et solennelle de la mort, caractéristique des sociétés idéalistes, découle d'une tentative de dompter l'angoisse inhérente à la mort, intimement liée à la phase de décomposition inévitable²²¹. Cette perspective propose un aspect ontologique plus profond, soulignant ainsi une esthétisation motivée par la crainte de la mort.

Toutefois, l'évocation de la mort féminine se trouve fréquemment marquée par la violence, portant en elle une résonance implicite de haine. Une grande partie de cette iconographie repose ainsi sur la représentation de châtiments élaborés pour réprimer des actions qui demeurent invariablement associées à la féminité. L'analyse menée par Christine Salas se penche particulièrement sur la figure de Méduse, où « La tête vulvaire, phallique de Méduse doit être coupée.²²² » Selon Freud, cette action de décapitation est synonyme de castration, où « décapiter équivaut à castrer. L'effroi devant la Méduse est l'effroi de la castration, liée à ce que l'on voit ²²³ ». De plus, Freud revisite l'histoire de Judith et avance que la défloration déclenche une réaction archaïque d'hostilité envers l'homme²²⁴. Dans cette optique, la décapitation, en tant que substitut symbolique de la castration, devient une manière de se venger de cette défloration. Par conséquent, l'image du féminin castrateur se manifeste abondamment, témoignant ainsi du lien profond entre ces représentations et la dimension sexuelle.

Cependant, dans les œuvres examinées, les éléments de vengeance ou de castration ne se manifestent pas de manière apparente. Au contraire, les artistes démystifient cette crainte du féminin en dépeignant des corps en transformation, altérés par l'expérience ontologique de la mort. L'absence de la tête, bien qu'elle évoque la décapitation et la mort violente, ne renferme pas exclusivement une connotation sexuelle. Les références à la sexualité s'inscrivent plutôt dans le mouvement, dans les corps qui ne sont pas complètement inertes, à l'instar des œuvres de Mona Hatoum et ORLAN, tandis que ces éléments sont absents des images de Kiki Smith et Susana Guerrero.

²²⁰ Dworkin, Andrea. *Pornography: Men Possessing Women*. New York: Penguin, 1989.

²²¹ Vanderwees, Chris « Complicating Eroticism and the Male Gaze: Feminism and Georges Bataille's Story of the Eye », *op.cit.*, p.4.

²²² Salas, Christine. *La représentation de la mort dans l'Art Contemporain*, Conférence-débat, 17 juin 2010, Auditorium du Musée d'Art Moderne de Troyes.

²²³ Freud, Sigmund. « La tête de Méduse », *Résultats, idées, problèmes II : 1921-1938*, Bibliothèque de Psychanalyse, 1998, p. 49.

²²⁴ *Id.*, « Le tabou de la virginité » *La vie sexuelle*, Bibliothèque de Psychanalyse, 1997, pp.66-80.

Ainsi, la référence au sexe persiste dans le contexte de la mort, notamment au sein des œuvres d'ORLAN, mais avec des implications distinctes des codes précédemment examinés. ORLAN entreprend une double démarche : d'une part, dans *La Liberté Écorchée*, elle représente un corps en agonie qui persiste à revendiquer son droit au désir, évoquant ainsi la perspective de Bataille. Cette subversion et cette volonté de provocation demeurent présentes. D'un autre côté, avec *ORLAN-OÏDE*, elle exprime une opposition franche vis-à-vis de son travail antérieur. Cette vision d'un corps qui survit à l'humain offre une perspective de l'humanité où la femme ne se définit plus par son sexe. Des yeux sont dépeints sur la région génitale, mettant en évidence la persistance de la sexualisation du corps féminin même dans la mort. Il est possible qu'ORLAN cherche ici à souligner que, dans toute représentation corporelle, qu'elle soit humaine ou autre, notre attention est invariablement attirée en premier lieu vers le sexe. Les yeux qu'elle ajoute au robot symbolisent dans ce contexte le besoin de détourner ce regard. Ils nous rappellent que nous devrions désormais délaissier cette focalisation sur le sexe d'ORLAN qui n'existe plus, car elle a adopté l'apparence d'un robot. En revanche, ce sexe nous observe attentivement, renvoyant ainsi le regard que nous lui avions réservé si longtemps. Dans le cas de Susana Guerrero, une référence implicite au sexe se manifeste dans *La Madre*, où des formes peuvent suggérer l'appareil génital. Cependant, tout comme chez Kiki Smith, la fragmentation totale du corps limite grandement ces références sexuelles.

Mort et traditions féminines

Plutôt que d'appréhender la mort à travers le prisme exclusif du sexe, les artistes s'orientent vers une réflexion davantage ancrée dans les savoir-faire et les rituels de passage. Les artistes transforment leurs propres corps en véritables rituels, souvent en faisant allusion au concept du sacrifice. Dans ce contexte, se dessine une reprise et un approfondissement de la notion de ritualisation, qui suit le passage à travers la mort et au-delà. Ces pratiques participent à la transmission du savoir et à l'élaboration culturelle, des éléments qui ont en grande partie été façonnés par les femmes. Ainsi, dans leurs œuvres, Kiki Smith, Mona Hatoum, ORLAN et Susana Guerrero se réfèrent aux rituels féminins qui confèrent un sens à la mort et qui ont tenu une place prépondérante dans l'histoire, bien que souvent relégués à l'oubli. Selon Jean Didier Urbain, le rituel ne vise pas à abolir, nier ou occulter la mort, mais à la transfigurer et à la rendre

compréhensible²²⁵. Pour Beaudry, la mort engendre une expérience collective et façonne la culture. Les sociétés sont contraintes de donner un sens à cette expérience inéluctable et de construire des liens sociaux autour de la mort puisqu'elle est inéluctable²²⁶.

Les rituels de passage se manifestent de diverses manières. Au XIXe siècle, une nouvelle forme de rituel funéraire a émergé en Occident, mettant en avant un culte des morts qui place le corps au centre du souvenir et du culte des défunts²²⁷. Comme le souligne David Le Breton dans son étude sur les liminalités du cadavre, la toilette mortuaire est un phénomène quasiment universel, témoignant du souci envers la personne devenue inerte et remettant souvent cette tâche entre les mains des femmes²²⁸. Maureen Daly Goggin et Beth Fowkes Tobin, dans leur ouvrage *Women and the Material Culture of Death*, démontrent que l'engagement des femmes avec la culture matérielle de la mort va bien au-delà des formes traditionnelles de deuil et de commémoration. Cela inclut des pratiques impliquant la manipulation des corps défunts, la réalisation de masques mortuaires et d'effigies de cire. Des femmes spécialisées en anatomie humaine collectaient également des spécimens d'autopsie et confectionnant des figurines de cire anatomiquement correctes pour la formation médicale²²⁹. Ainsi, les femmes jouent un rôle de gardiennes de la mémoire, comme cela a déjà été reconnu, mais ce qui est surprenant, c'est leur rôle essentiel dans des pratiques traditionnellement attribuées aux hommes, telles que la création de moulages mortuaires et d'anatomies.

L'art du moulage mortuaire et de la sculpture résonne de manière saisissante avec l'œuvre de Kiki Smith. Ce corps en entier qui semble être une réplique du défunt ou même une figure embaumée trouve ses racines dans des pratiques traditionnellement associées aux femmes. Le corps présenté dans *Untitled* évoque des traits de momie, une impression qui se trouve amplifiée par les teintes et les lambeaux utilisés. Cette démarche rappelle le processus de momification, où la parachiste enlevait les organes à mains nues, révélant ainsi la violence de l'entrée dans le corps. Dans cet acte, seul le cœur demeurerait. Dans la sculpture de Kiki Smith, le corps est déchiqueté alors que le cœur reste intact. Un parallèle peut également être tracé

²²⁵ Urbain, Jean-Didier. *L'archipel des morts. Le sentiment de la mort et les dérives de la mémoire dans les cimetières d'Occident*, Paris, Éditions Payot et Rivages, 1998, p.24.

²²⁶ Beaudry, Patrick. « La mort provoque la culture », dans Marc Augé [dir.], *La mort et moi et nous*, Paris, Textuel, 1995, p.64.

²²⁷ Voir Carol, Anne et Le Breton, David. « Introduction », *Corps*, vol. 11, n°1, 2013, p.32.

²²⁸ Le Breton, David. « Liminalités du cadavre : quelques réflexions anthropologiques », *Corps*, vol. 11, n°1, 2013, p.37.

²²⁹ Carol, Anne. « Maureen DALY GOGGIN & Beth FOWKES TOBIN (eds), *Women and the Material Culture of Death* », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 40, 2014, p.4.

avec les traditions d'auto-embaumement, particulièrement dans le contexte bouddhiste. La référence à la pratique de la momification est aussi perceptible dans *Corps Etranger* de Mona Hatoum où une interaction semblable à celle d'une parachiste s'opère. Le corps est en vie et les organes sont en mouvement, mais les gestes évoquent une intrusion dans un corps qui pourrait être sans vie, prêt à être dépouillé de ses organes. L'impact brutal de cette pénétration dans les entrailles et la douleur qu'elle engendre chez le spectateur sont indéniables. Si l'on part de l'idée que ces œuvres sont des autoportraits, elles se révèlent alors comme une forme de rite introspectif, une exposition de leur propre corps inanimé. Cette démarche confère une importance singulière à la présentation publique, imprégnée d'une atmosphère quasi cérémonielle.

L'importance de la sphère textile se révèle également significative, où la participation féminine est marquée dans la création des vêtements de deuil. Le tissage, dans *La Madre. Anatomía del mito* de Susana Guerrero, agit comme un hommage à la sphère textile féminine et évoque les traditions funéraires. Le corps fragmenté qu'elle représente est étroitement lié à l'expérience de la mort. Dans une œuvre particulière de la même série, on peut observer une structure évoquant la forme d'une robe avec une traîne au sol et un corset, une configuration qui rappelle les vêtements de deuil du XIXe siècle, bien que dépourvue de la teinte noire caractéristique de cette époque. En revanche, la couleur noire liée à la mort prédomine dans les pièces d'organes suspendues de *La Desollada*.

Le rituel d'accompagnement tire également sa force de la parole. Dans le cas d'ORLAN, cette dimension joue un rôle central. Sur les deux écrans disposés derrière l'*ORLAN-OÏDE*, l'image de l'artiste prend forme, prononçant un discours en opposition à la mort. Par la suite, la parole est transmise au robot, qui enchaîne un grand nombre de combinaisons de phrases, même si celles-ci ne sont pas toujours dotées de sens. Cet enchaînement représente une transition, une sorte d'auto-rite de passage, où l'artiste prend la parole puis se retire, comme un symbolique passage vers la mort, laissant par la suite son robot prendre la relève. Cependant, cette mise en scène ne tourne pas véritablement autour de la mort en tant que telle, mais fait plutôt référence au passage vers une dimension alternative et hybride de la vie, où le symbolisme de la mort du corps humain cède la place à une existence technologique. Ce processus est accompagné d'un rituel de parole, qui résonne à l'instar d'une cérémonie funéraire traditionnelle.

B. Philosophie du corps ouvert dans la mort

Après avoir exposé le tabou entourant la mort et le rôle essentiel du féminin dans sa transcendance, il convient désormais d'explorer en profondeur les aspects symboliques de la pratique de la nudité ouverte en lien avec la mort. Dans ce contexte, les artistes abordent des éléments de signification davantage universels, scrutant le corps mort dans son intégralité, dans le but de pousser le public à confronter sa propre mortalité. Les créations artistiques incarnent l'impossibilité de représentation du corps défunt et donnent vie aux angoisses et aux peurs collectives liées à la fragmentation et à la séparation corporelles. Cette mise en scène du corps offre également une plateforme pour élaborer un discours profond sur la nature du cadavre. Ainsi, les artistes s'engagent dans une entreprise qui transcende l'art pour toucher la sphère philosophique. Elles exposent un corps en souffrance, blessé et en agonie dans toute son universalité, cherchant ainsi à dévoiler la violence inhérente à la mort, non seulement sur le corps féminin, mais sur le corps humain en général.

Vanités

Ces œuvres peuvent être considérées comme des vanités à bien des égards. Elles inscrivent ainsi une continuité et une réinterprétation de ce thème qui était auparavant principalement focalisé sur la nature morte et la représentation du crâne. Cette continuité se traduit par la mise en avant d'éléments directement liés à la mort qui confrontent le spectateur à cette inéluctable fin, tout en représentant un corps devenu insaisissable. À cet égard, Christine Salas souligne que par le biais des vanités, souvent réduites à la représentation de crânes ou de têtes coupées, l'artiste représente la perte du visible, le corps disparaît, son enveloppe n'est plus²³⁰. Ainsi, la dégradation progressive du corps qui suit la mort trouve son expression dans ces représentations. Le crâne, détaché des autres éléments, se trouve dénudé de son enveloppe charnelle et vidé de toute substance : il incarne le « rien » par excellence²³¹. Cette partie manquante, essentielle à la vie, marque sa cessation. La tête, qu'elle nomme symbole de la pensée vivante²³², paraît perdre cette capacité avec son détachement du corps, impliquant une perte d'humanité. Comme elle le souligne, « La partie pour le tout : une tête de mort pour signifier la mort du corps, l'anéantissement du corps dans sa totalité »²³³. Ces crânes disposés

²³⁰ Salas, Christine. *La représentation de la mort dans l'Art Contemporain*, op.cit.

²³¹ *Ibid.*

²³² *Ibid.*

²³³ *Ibid.*

dans les tableaux agissent comme des *memento mori*, mais leur esthétisation et leur composition plastique les transforment également en de simples objets parmi d'autres.

Au sein des artistes sélectionnées, deux processus distincts émergent. Dans *Daisy Chain* de Kiki Smith, la représentation d'une tête tranchée ainsi que d'autres parties du corps coupées est prévalente. Cependant, dans d'autres créations de Kiki Smith et Susana Guerrero, l'attention ne se porte pas sur la tête, mais sur d'autres parties du corps, qui, cependant, symbolisent l'ensemble, à l'instar des vanités. Au cœur de ces compositions, le système digestif est utilisé pour représenter le corps. La décomposition physique qui se manifeste dans ces sculptures et l'absence de la tête évoquent également la détérioration mentale inhérente au processus de la mort.

Cette représentation du corps impossible expose ainsi aux spectateurs leur propre finitude. Bien que cette présentation soit esthétiquement atténuée en comparaison avec d'autres artistes, elle aborde néanmoins cette réalité. Ces œuvres font écho à la pratique de la vanité telle que décrite par Christine Salas, car elle implique une fragmentation de la tête et une disparition du corps. Même si le crâne, dans son aspect traditionnel, n'est pas explicitement représenté, la tête est tranchée, retirée de la structure corporelle chez Guerrero et ORLAN, symboliquement coupée et juxtaposée avec les membres fragmentés chez Kiki Smith, et symboliquement coupée chez Mona Hatoum, dont la performance met l'accent sur l'intérieur du corps.

La représentation classique des vanités s'articule autour des crânes mais également des squelettes. Cependant, dans les œuvres étudiées, ce thème est réinterprété. Chez Kiki Smith, le squelette se présente de manière abstraite et implicite, prenant la forme d'une chaîne qui lie les éléments entre eux. De même, Susana Guerrero crée une forme symbolique de squelette à travers les corsets qui dessinent une structure osseuse, soulignant ainsi la nature féminine du corps représenté. ORLAN, quant à elle, transforme le squelette en une version technologique qui remplace l'ossature osseuse humaine, laissant uniquement la tête comme point de référence. Cette hybridité dans la vanité intègre ainsi ces deux éléments distincts. Néanmoins, ORLAN semble être la seule à subvertir le concept traditionnel du *memento mori*. Alors que la notion classique invite à se souvenir que la mort est inévitable, ORLAN propose une nouvelle interprétation, évoquant le début d'une nouvelle ère dans laquelle la mort est évitable.

Marie-Claude Lambotte discerne dans les vanités contemporaines une liberté de représentation qui les conduit à s'éloigner considérablement de leur objectif initial : évoquer l'écoulement du temps et, par extension, notre condition finie²³⁴. Dans cette perspective, de nombreuses vanités contemporaines conservent des symboles empruntés aux vanités classiques, notamment le crâne qui agit comme un miroir pour le spectateur. Cependant, elles revêtent ce crâne d'une multitude d'aspects, allant du dégoût au comique en passant par le grotesque, altérant ainsi la perception traditionnelle de l'objet. Ainsi, la signification devient en quelque sorte conceptuelle²³⁵. Au sein de ces créations, la relation avec la finitude occupe une place centrale. Elles démontrent également l'étendue de la créativité que peut engendrer le corps humain en déclin, en décomposition et en délabrement. Elles abordent les angoisses du vide, de la vacuité et du silence, en s'appropriant la représentation de la mort et du corps en décomposition. Dans cet exercice, elles érigent ces thèmes en sujets dignes d'attention, les rendant comparables à d'autres sujets artistiques. Cette double démarche équivaut à un combat contre le déni de la mort et le déni de la mortalité spécifiquement féminine.

Marie-Claude Lambotte ajoute que les vanités contemporaines reflètent avant tout les caractéristiques de leur époque, une caractéristique qu'elles partagent avec leurs homologues du XVIIIe siècle²³⁶. Ainsi, elles confèrent généralement au spectateur la responsabilité de trouver une interprétation. Ce processus se reflète clairement dans les données de base fournies par ces œuvres : des corps vulnérables et ouverts dont la vie semble menacée. Néanmoins, aucune information complémentaire n'est donnée, laissant au spectateur le devoir de construire un contexte riche derrière ces créations.

Angoisse de morcellement

Les œuvres mettent en scène une ouverture et une désintégration corporelle qui semblent exprimer le concept d'angoisse de morcellement. Selon Edouard de Perrot et Martin Weyeneth, cette angoisse se traduit par la crainte de la destruction de son propre corps ou de son propre psychisme²³⁷. Pour Christine Salas, la représentation du corps morcelé ravive ce qui a été

²³⁴ Lambotte, Marie-Claude. « Les Vanités dans l'art contemporain. L'interpellation métaphorique ou le regardeur malgré lui » dans Marie Blaise et Sylvie Triaire [dir.], *Vanités, compositions de la fin*, Presses universitaires de la Méditerranée, 2019, § 3.

²³⁵ *Ibid.*, § 3.

²³⁶ *Ibid.*, § 4.

²³⁷ De Perrot, Édouard et Weyeneth, Martin. *Psychiatrie et psychothérapie, Une approche psychanalytique*, De Boeck Supérieur, 2004, p. 61.

refoulé, une forme d'angoisse de morcellement, tout comme la vision de têtes coupées nous renvoie à une expérience infantile archaïque face à l'inanimé²³⁸. D'un côté, on peut interpréter ces œuvres contemporaines comme une volonté de choquer et de confronter le public à cette image extrême de leur mort. D'un autre côté, elles semblent également chercher à examiner les limites imposées par le cerveau humain et à examiner ces sujets perturbants à partir de la mise en scène de la nudité ouverte.

D'après Bernard Chouvier, cette angoisse de morcellement se traduit par une perception imaginaire où chaque partie du corps retrouve une autonomie qu'elle aurait perdue²³⁹. La tête, les bras et les jambes échappent au contrôle du moi, engendrant une sensation atroce d'éclatement corporel. L'ensemble semble menacer de se désintégrer dans une sorte d'explosion ou de cataclysme interne²⁴⁰. Les termes violents tels que « éclatement », « explosion » et « cataclysme » revêtent une importance cruciale dans cette description et s'incarnent dans les œuvres de Kiki Smith et de Susana Guerrero. Les corps sont ouverts, atomisés, vulnérables.

La représentation de cette angoisse de morcellement trouve sa source dans des situations traumatogènes, comme l'explique Bernard Chouvier. Il se réfère à des scènes telles qu'un accident ou des images de violence physique observées dans un livre ou à l'écran mettant en évidence un corps ensanglanté, une scène de boucherie, un animal dépecé, ou toute autre image visuelle choquante qui perturbe l'esprit²⁴¹. Dans cette optique, on peut discerner l'influence de pièces artistiques mettant en scène des cadavres d'animaux, telles que celles de Rembrandt, Bacon ou Damien Hirst, sur le travail des artistes étudiées ici. Il est possible que leur vision de ces œuvres ait éveillé en elles une angoisse de morcellement qu'elles transmettent désormais au public à travers leurs propres créations.

Ainsi, la représentation de la désintégration corporelle dans ces œuvres est à la fois intime et universelle. Elle crée une nouvelle passerelle entre les créatrices et le spectateur qui partage ainsi les peurs profondes de l'artiste. Les effets du morcellement dans ces œuvres sont à la fois physiques, générant du dégoût et un sentiment d'inconfort chez le spectateur, et psychiques, ramenant à des aspects enfouis en nous qui restent cachés jusqu'à ce qu'ils soient réactivés. Le public ne prend pas nécessairement conscience de ces processus internes, mais

²³⁸ Salas, Christine. *La représentation de la mort dans l'Art Contemporain*, op.cit.

²³⁹ Chouvier, Bernard. « 4. La terreur du morcellement », *La médiation thérapeutique par les contes*, Dunod, 2015, p.57.

²⁴⁰ *Ibid.*, p.57.

²⁴¹ *Ibid.*, p.57.

ressent fortement la perturbation, sans toujours saisir la nature exacte de la sensation qui le traverse.

Bernard R. Schumacher, dans son ouvrage intitulé *Death and Mortality in Contemporary Philosophy*, identifie des peurs communes liées aux circonstances de la mort qui résonnent avec la crainte du morcellement. Alors que les générations passées étaient hantées par la crainte d'être enterrées vivantes, une préoccupation mise en lumière par A. Keith Mant et Claudio Milanesi²⁴², notre société moderne est tourmentée par la peur que leurs organes leur soient retirés de leur vivant, semblable à une « vivisection », comme le décrit Hans Jonas²⁴³. Les artistes contemporaines explorent cette peur universellement partagée. Cette dimension est particulièrement visible dans la performance de Mona Hatoum, qui peut incarner ce moment de la perte violente du corps, cette rupture avec les organes conduisant à une mort atroce. Le concept de la vivisection apparaît également dans la peinture de Botticelli et trouve des échos dans les sculptures et installations de Kiki Smith, ORLAN et Susana Guerrero. Ainsi, les artistes capturent l'essence de l'incapacité de l'esprit à faire face à la séparation violente du corps de son vivant. Ironiquement, leurs créations mettent en lumière les images que les individus ont tendance à éviter instinctivement.

La nature du cadavre

Les artistes engagent une réflexion approfondie sur la nature du cadavre, en explorant divers aspects et temporalités de la mort. David Le Breton, dans son ouvrage *Liminalités du cadavre*, décrit comment la mort est une transition qui ne se termine qu'avec l'apparition du « corps dur » constitué par les ossements²⁴⁴. Bien que ce concept ne soit pas directement reflété dans les œuvres sélectionnées, elles offrent une gradation des étapes possibles du cadavre, de la représentation d'un corps entier légèrement blessé à celui totalement démembré, jusqu'aux organes restants comme trace de vie. Elles représentent ainsi le corps défunt avec des temporalités variées, tout en se rapprochant de la vision finale de la mort.

Rafael Mandressi souligne que les images anatomiques de la première modernité déplacent l'identité du défunt vers un espace d'abstraction, éloignant le visage de toute identité

²⁴² Shumacher, Bernard. *Death and Mortality in Contemporary Philosophy*, translated by Michael J. Miller, Cambridge University Press, 2011, p.13.

²⁴³ *Ibid.*, p.13.

²⁴⁴ Le Breton, David. « Liminalités du cadavre : quelques réflexions anthropologiques », *op.cit.*, p.40.

pour mettre l'accent sur la visualisation du dépeçage et l'euphémisation de la mort²⁴⁵. Kiki Smith et Susana Guerrero s'inscrivent dans cette démarche en adoptant des codes de représentation qui offrent une vision neutre et épurée du cadavre, effaçant ainsi les traits et l'identité du défunt. L'abstraction est particulièrement visible dans leurs œuvres. Cependant, ORLAN adopte une approche opposée en revendiquant l'identité du cadavre, et plus spécifiquement sa propre identité. Une question se pose alors : quelle signification peut-on attribuer à ces choix artistiques divergents ?

D'un côté, l'acceptation du corps défunt comme un simple reste, une carcasse inanimée, pourrait être interprétée comme une reconnaissance de sa propre monstruosité et de la perte de son humanité. Cette approche traduit une volonté de dépasser le déni lié à la mort en présentant le cadavre de manière réaliste, sans artifices ni tentatives de préserver l'apparence humaine. D'un autre côté, dans le cas d'ORLAN, on observe un refus catégorique de la perte et de la décomposition du corps. Cette démarche pourrait refléter le rejet du processus naturel de la mort et de la désintégration corporelle, ainsi que de la vision d'horreur qui l'accompagne. En choisissant de représenter un corps ouvert et écorché, ORLAN affirme la monstruosité et la violence de cette réalité, tout en maintenant une identité revendiquée avec force.

David Le Breton explore cette phase transitoire où le corps est physiquement inerte mais n'a pas encore franchi le seuil social de la mort, une période qu'il considère comme inachevée jusqu'à ce qu'un rituel funéraire final ait été accompli. Durant cet intervalle, le cadavre est perçu comme potentiellement dangereux pour les vivants, un état de souillure persistant jusqu'à sa dessiccation²⁴⁶. De manière similaire, les idéaux d'hygiénisme du début du XIXe siècle ont contribué à assimiler le corps mort à un déchet nocif, susceptible de contaminer les vivants. Pour contrer ce risque, des mesures d'inhumation dans des cimetières conçus pour la décomposition rapide ou même l'incinération ont été adoptées, soulignant la nécessité d'une gestion efficiente des restes corporels²⁴⁷. Ce jeu sur la condition du cadavre, laissé à découvert devant le public, crée symboliquement une menace pour la communauté. Cette période de décomposition, hors du contexte de l'anatomie médicale, est généralement dissimulée et hors de vue. Toutefois, à l'ère contemporaine, une nouvelle forme de théâtre anatomique se dessine,

²⁴⁵ Mandressi, Rafael. « II. Les traducteurs, les livres, l'œil et l'artiste », , *Le Regard de l'anatomiste. Dissections et invention du corps en Occident*, *op.cit.*, pp. 61-109.

²⁴⁶ Le Breton, David. « Liminalités du cadavre : quelques réflexions anthropologiques », *op.cit.*, p.40.

²⁴⁷ Carol, Anne et Le Breton, David. « Introduction », *op.cit.*, p.33.

suscitant encore plus l'étonnement des spectateurs. Cette mise en scène du corps mort, comme une sorte de déchet potentiellement dangereux, devient ainsi un élément clé de la subversion artistique, ouvrant la voie à des explorations plus profondes.

De plus, dans son ouvrage sur les *Liminalités du cadavre*, David Le Breton expose comment le cadavre flotte entre deux mondes, ni complètement vivant ni totalement disparu, en attente des derniers moments du rituel funéraire qui le délie des vivants pour le rattacher au monde des morts.²⁴⁸ Cette période d'ambivalence, de souffrance et d'incertitude crée un espace de transition où le cadavre est pris entre plusieurs significations possibles. Cette liminalité renforce les doutes quant à sa nature – s'agit-il toujours de la personne ou devient-il simplement un reste ? Ce moment charnière entre la vie et la mort est marqué par des significations troubles et une menace sous-jacente.

Dans leurs œuvres, les artistes capturent ce moment où le corps est en train de mourir, mais où il n'a pas encore été enterré ni incinéré. Elles évoquent peut-être le moment où le corps est tué, comme le suggère la Vénus de Botticelli, ou encore le moment qui suit immédiatement la mort, une sorte de calme après la tourmente. Cette transition est souvent marquée par le silence dans les scènes représentées. Un silence qui est particulièrement poignant dans les œuvres de Kiki Smith et Susana Guerrero, ainsi que dans la performance *La Liberté Écorchée* d'ORLAN. Cette absence de parole est encore plus troublante lorsque des mouvements corporels sont présents. Par contraste, la performance *Corps Etranger* de Mona Hatoum se distingue par le son dérangeant qui l'accompagne tout au long de la scène. Ce son métallique, tranchant et empreint de violence, est délibérément conçu pour évoquer une forme d'acte de torture en direct, renforçant ainsi l'atmosphère perturbante de la représentation. Par ailleurs, les paroles dans la performance *ORLAN-OÏDE* soulignent le caractère hybride du cadavre humain en question. Elles contribuent à renforcer l'aspect inhabituel et presque inquiétant de la fusion entre l'humain et la technologie, en mettant en évidence la confrontation entre la vie et la mort, le naturel et l'artificiel.

²⁴⁸ Le Breton, David. « Liminalités du cadavre : quelques réflexions anthropologiques », *op.cit.*, pp.40-41.

C. Corps entre vie et mort

À travers leur introspection sur la nature du cadavre, les artistes représentent le corps nu dans un espace fluide et indéterminé, situé entre deux mondes, où il demeure à la fois défunt et en connexion avec le monde des vivants. Dans cette optique, elles exposent la dualité de ce corps, suspendu dans un état intermédiaire entre la vie et la mort. Après avoir exposé les caractéristiques inhérentes à ces représentations de corps inanimés, nous nous acheminons vers une lecture plus profonde de celles-ci. Nous affirmons que ce corps est imprégné autant de mort que de vie, une notion qui trouve écho dans la philosophie. Conformément à l'approche d'Anik Kouba, le corps n'est pas simplement l'habitat d'une identité individuelle, mais plutôt un maillon d'une chaîne continue, où l'ancien doit céder pour permettre l'émergence du nouveau, où la mort et la vie se révèlent réversibles²⁴⁹. Ainsi, l'idée d'un corps qui expérimente une perpétuelle renaissance au travers de la mort est mise en lumière, offrant une perspective cyclique qui transparaît dans les créations de ces artistes. Cette conception place le corps féminin dans une forme renouvelée de sacralité immortelle.

Pulsion de vie et pulsion de mort

Il est pertinent de revisiter le concept de pulsion de vie et de mort. Les artistes mettent en scène des corps complexes qui se trouvent dans une zone de flou, oscillant entre ces deux pulsions antagonistes. Ces représentations incarnent un état intermédiaire, où les forces de vie et de mort coexistent simultanément, créant une dynamique ambiguë. La vie s'exprime à travers le mouvement, la posture et la parole, tandis que la mort transparaît dans la mise à nu, dans l'ouverture.

Au cours des années 1920, Sigmund Freud introduit sa deuxième théorie des pulsions²⁵⁰, opposant les pulsions de vie aux pulsions de mort, devenues deux grandes catégories distinctes dans la pensée freudienne. Les pulsions de vie tendent à créer des unions plus vastes et à les préserver, englobant tant les pulsions sexuelles que celles d'auto-conservation. D'autre part, les pulsions de mort visent à l'apaisement total des tensions, ramenant l'organisme à un état

²⁴⁹ Kouba, Anik. « Pour une esthétique du grotesque », *op. cit.*, p.229.

²⁵⁰ Théorie préalablement annoncée dans *Pulsions et destins des pulsions* (1915) et consolidée par la suite dans plusieurs ouvrages tels que *Le problème économique du masochisme* (1924), tout en étant nuancée dans *Inhibition, symptôme et angoisse* (1926) et résumée dans *Abrégé de psychanalyse* (1938).

anorganique. Bien qu'initialement orientées vers l'intérieur et tendant à l'auto-destruction, elles se tournent également vers l'extérieur, se manifestant comme des pulsions d'agression ou de destruction²⁵¹. Ainsi, ces forces s'entrelacent : l'éros, force de liaison et de structuration, et le thanatos, pulsion de mort qui engendre dissolution et déliaison.



34. Hans Baldung, *La Mort et la Femme*, vers 1517.

Cette intrication complexe des pulsions est mise en scène par Hans Baldung dans *La mort et la femme*, où la différenciation de traitement entre les deux personnages souligne la dichotomie entre les deux concepts. Cependant, un point de convergence se situe au niveau du visage, où les bouches entre-ouvertes de la femme et de la mort se rejoignent. Au travers des œuvres examinées, il devient évident que les instincts de vie et de mort sont étroitement entrelacés, révélant ainsi que l'un ne domine pas nécessairement l'autre. Cependant, il convient de noter que la pulsion de vie ne se restreint pas exclusivement à une pulsion sexuelle. Dans ce contexte, la dichotomie oppose davantage la pulsion d'autoconservation à la pulsion d'autodestruction. Ainsi, ces œuvres embrassent les concepts examinés par Freud, tout en s'inscrivant également dans les théories philosophiques du XXe siècle en relation avec la mort.

Bernard Schumacher met en lumière un courant de pensée au sein de la philosophie contemporaine, incarné notamment par Scheler, Simmel ou Theunissen, qui théorise le concept de la mort au sein de la vie²⁵². Ils insistent pour que la mort ne soit plus perçue comme quelque chose d'inorganique et externe mais plutôt comme une composante formelle de la vie. La mort est indissociablement liée à la vie ; elle lui est intimement présente. Elle agit même au sein de la vie²⁵³. Un exemple de cette perspective peut être trouvé dans la performance *Death Control* (1974) dans laquelle elle met en scène la fusion entre ces deux aspects de manière saisissante, et semble servir d'inspiration aux artistes étudiés. Dans cette performance, elle dévoile sa peau

²⁵¹ Koreicho, Nicolas. « Eros et Thanatos : d'Empédocle à Freud – les deux théories des pulsions », Institut Français de Psychanalyse, 2020.

²⁵² Shumacher, Bernard. *Death and Mortality in Contemporary Philosophy*, op.cit., p.134.

²⁵³ Ibid., p.134.

recouverte et déchiquetée par des asticots. Sylvie Roques et Georges Vigarello décrivent cette action de la manière suivante : « Deux peaux sont ainsi affrontées, chacune se nourrissant de l'autre, chacune perdant ses frontières pour s'ouvrir au dehors : « deux chairs » se mêlent, deux « zones » interpénétrées.²⁵⁴ » Ainsi, cette interconnexion et cette pénétration de la mort dans la vie deviennent évidentes. Cette œuvre, tout comme celles que nous avons sélectionnées, explorent la notion de frontière. La peau ne se définit pas uniquement comme la limite entre l'interne et l'externe, mais également comme le support où se joue le jeu entre vie et mort.

Susana Guerrero aborde de manière particulièrement claire les pulsions de vie et de mort au sein de ses installations, comme le met en évidence Isabel Tejada Martin. L'artiste se penche sur les expériences les plus radicales de l'existence humaine, soit vivre et mourir²⁵⁵. À travers la combinaison de la peau et des organes entrelacés de câbles, un contraste saisissant se dessine : d'un côté, la délicatesse et la chaleur des organes vitaux ou des vêtements féminins, et de l'autre, la froideur et l'aspect artificiellement convulsif des câbles et du laiton. Ainsi, Guerrero réussit à représenter des organes qui incarnent simultanément la vie et la mort.

Ce schéma se retrouve également dans *Daisy Chain* de Smith, qui fait interagir les différentes parties du corps avec des chaînes, créant ainsi une réintroduction de la vie au sein de ce corps fragmenté. À l'inverse, dans *Untitled*, le corps dressé, évoquant la vivacité, est pourtant rempli de lambeaux remplaçant les organes. Une similitude se manifeste dans les créations de Mona Hatoum, où les organes en mouvement coexistent avec la pénétration de la peau et la vue directe des entrailles, rappelant inlassablement l'expérience de la mortalité. Chez ORLAN, la peau s'efface dans *La liberté écorchée* et se dilue dans *ORLAN-OÏDE*, laissant place uniquement au visage. Ce visage incarne également ces deux polarités, symbolisant simultanément la vie technologique et la condition mortelle humaine.

La morte-vivante

Les œuvres sélectionnées mettent en scène un corps évoluant dans un état singulier, fluctuant entre la vie et la mort, créant ainsi un résonnement direct avec la figure du mort-vivant, telle qu'elle existe dans la culture populaire. Comme nous l'avons démontré précédemment, ces créations entretiennent de multiples connexions avec la religion et la mythologie. Étant

²⁵⁴ Vigarello Georges, Roques Sylvie. « La fascination de la peau », *op.cit.*, p.91.

²⁵⁵ Tejada Martin, Isabel. « Desolladas », *op.cit.*

donné que la figure du mort-vivant puise ses origines dans diverses sources culturelles, qu'elles soient folkloriques ou religieuses, il est plausible que les quatre artistes contemporaines aient également pris en considération ce concept dans leurs réflexions créatives.

D'un point de vue mythologique, de nombreuses cultures à travers le monde ont tissé des récits relatant le retour à la vie des défunts ou des êtres partageant des traits avec les morts-vivants. Par exemple, la mythologie grecque abonde en histoires de revenants tels que les fantômes, désignés sous le terme de *keres*, ou les âmes errantes. On retrouve des mythes similaires dans d'autres cultures, comme les *jiangshi* en Chine, cadavres animés par une force surnaturelle. Dans la religion chrétienne, c'est surtout l'idée de la résurrection qui a une influence sur la représentation des morts-vivants dans la culture populaire. Cette figure s'est largement diffusée dans la Littérature et l'Art avec des œuvres telles que *Frankenstein* ou *Dracula*. Au sein de cette dénomination, deux grandes catégories émergent : d'une part, les esprits et d'autre part, les cadavres réanimés. Dans le travail de Kiki Smith, il semble exister une fusion de ces deux figures. Le corps de *Untitled* est fantasmatique, tout en évoquant un personnage émergeant de la terre. Sa couleur marron/sable rappelle la terre elle-même, renvoyant ainsi à l'image classique du mort-vivant surgissant du sol où il avait été enseveli. Cette représentation fait également écho à la figure de la momie, souvent perçue comme un être non-mort dans la culture populaire.

Les sculptures et performances étudiées font une référence directe aux premiers anatomistes, ce qui rappelle une observation de Thomas Laqueur à propos des représentations anatomiques classiques : « On y voit les morts agir comme si, d'une manière ou d'une autre, ils étaient encore vivants — et absolument pas des cadavres — et ainsi à même de corroborer en personne les faits que présente l'anatomiste et la rectitude épistémologique de l'anatomie en général ²⁵⁶ ». Cette référence trouve un écho particulier chez ORLAN et Mona Hatoum, qui mettent en scène le mouvement du corps. Dans *La liberté écorchée*, le corps semble vivant et capable de se déplacer malgré ce que l'on pourrait attendre d'un cadavre. Ce mouvement intentionnel souligne davantage l'idée que ce corps doit être compris dans un espace parallèle entre la vie et la mort. La mobilité du personnage renvoie directement aux mouvements déjà illustrés dans les planches anatomiques du XVIIe siècle, renforçant ainsi le lien entre les représentations contemporaines et les anciennes conceptions anatomiques.

²⁵⁶ Laqueur, Thomas. *La fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en Occident*, op.cit., p.135.

La figure du mort-vivant peut également renforcer le refus de la mort développé par ORLAN. Cette interprétation invite à appréhender la mort non pas comme une fin en soi, mais comme une transition vers une autre forme d'existence. Ainsi, même involontairement, une référence à la religion émerge, évoquant l'idée de transcendance et de continuité. Christine Salas met en évidence que lorsque la religion donnait un sens à la mort, la représentation du cadavre était plus sereine. Les frises de macchabées et les danses macabres dans les églises, par exemple, n'inspiraient que peu de crainte²⁵⁷. Au sein de sa performance *ORLAN-OÏDE*, l'artiste réintroduit une nouvelle forme de croyance, s'appuyant sur la possibilité de salut grâce à la technologie. Cette approche revêt des traits religieux du fait du caractère prophétique et transcendantal de sa démarche. On peut percevoir une réminiscence de la légèreté du passé dans cette œuvre, avec les figures qui évoluent librement dans *La liberté écorchée* et la manière dont ORLAN interagit avec le jeu, les vidéos, les robots et l'intelligence artificielle dans *ORLAN-OÏDE*.

Enfin, les corps mutilés et fantasmatiques provoquent chez les spectateurs le sentiment d'« inquiétante étrangeté », un concept étroitement lié à l'effroi, la peur et l'angoisse²⁵⁸. Selon Freud, ce concept s'inscrit au croisement de deux groupes de représentations, l'un familières et réconfortantes, l'autre cachées et potentiellement dangereuses²⁵⁹. Les circonstances propices à l'émergence de ce sentiment incluraient l'incertitude quant à l'animation d'un objet, ou la transformation d'un objet dépourvu de vie en quelque chose qui semble vivant²⁶⁰. Tout ce qui est lié à la mort, aux cadavres, aux apparitions des morts, aux spectres et aux revenants, pourrait également susciter ce sentiment²⁶¹. Dans le cas de Mona Hatoum, notamment, ce sentiment peut être activé par la révélation des organes jusque-là dissimulés, qui prennent soudain une apparence animée et captivante. De plus, l'animation des corps qui semblaient jusqu'alors dépourvus de vie dans les œuvres éveille ce sentiment d'inquiétante étrangeté.

²⁵⁷ Salas, Christine. *La représentation de la mort dans l'Art Contemporain*, op.cit.

²⁵⁸ Freud, Sigmund. *Essais de psychanalyse appliquée* (1919), Gallimard, 1976, p.163 et suiv.

²⁵⁹ *Ibid.*, p.173.

²⁶⁰ Salas, Christine. *La représentation de la mort dans l'Art Contemporain*, op.cit.

²⁶¹ Freud, Sigmund. *Essais de psychanalyse appliquée*, op.cit., p.194.

Fantasme d'immortalité

La figure du mort-vivant traduit une volonté intrinsèque de transcender la mort, de la prolonger à travers le temps. De ce fait, les œuvres reflètent un désir profond d'immortalité. Kiki Smith, Mona Hatoum, ORLAN et Susana Guerrero créent des corps à la fois survivants et hybrides, à la manière de Frankenstein. Cette idée est soulignée par Rafael Mandressi : « Le docteur Frankenstein imaginé par Mary Shelley en 1818 en fit l'expérience. Il était obsédé par la question “du principe de la vie” et avait, à cet égard, une conviction : “pour rechercher les causes de la vie, il est indispensable d'avoir d'abord recours à la mort. J'appris donc l'anatomie”. Mais cela ne suffisait pas ; il fallait animer la matière inerte ²⁶²». Cette référence à l'anatomie est pertinente, car elle se manifeste plastiquement dans les œuvres, permettant ainsi de confronter ces représentations de corps morts à l'objectif ultime de les transcender et de les rendre vivants.

Les œuvres examinées, bien qu'abordant le thème de la mortalité, laissent entrevoir une perspective selon laquelle la mort ne serait pas fondamentalement intrinsèque à l'humanité, reflétant une aspiration à engendrer un être immortel et surpuissant. Cette théorie trouve notamment son écho dans les travaux de Scheler, qui avance que certaines cellules sont « ammortelles ²⁶³ » et perçoit la mort comme un élément accidentel et externe à l'être vivant²⁶⁴. Dans cette théorie, la mort est perçue comme « catastrophique », un « piège » causé par des facteurs externes au sujet. Ce dernier rencontre la mort par hasard, comme s'il heurtait un « mur » dans l'obscurité. La mort est la conséquence de l'usure environnementale sur le sujet, qui ne parvient plus à se défendre et finit par périr ; elle vient toujours de l'extérieur²⁶⁵. Les artistes sélectionnées dans cette étude traduisent un corps résistant, même dans un état de décomposition avancée. Ce corps cherche à rester en vie et à exister sous de nouvelles formes, au-delà de la conception traditionnelle du corps. Dans leurs œuvres, il y a un point commun : les artistes brisent la peau, comme pour échapper à l'enveloppe corporelle devenue trop étroite et contraignante. Elles fantasment un corps capable de dépasser les limites qui marquent notre mortalité.

²⁶² Voir Mandressi, Rafael. « IV. Le cadavre, l'automate, la cruauté et l'inutile », *Le Regard de l'anatomiste. Dissections et invention du corps en Occident*, op.cit., pp. 167-216.

²⁶³ Shumacher, Bernard. *Death and Mortality in Contemporary Philosophy*, op.cit., p.136.

²⁶⁴ *Ibid.*, p.136.

²⁶⁵ *Ibid.*, p.133.

Miguel Pérez Blasco, en se penchant sur l'œuvre de Susana Guerrero, souligne que l'absence de substance, de membres, dans *La Desollada*, se manifeste non pas sous forme de décès, mais au contraire, insuffle une vie après une mort présumée en octroyant au personnage plusieurs seins ou une dizaine de reins pour affronter cette seconde existence²⁶⁶. L'artiste alicantine produit un corps en constante reconstruction et métamorphose pour engendrer une forme améliorée d'existence. Ce corps peut donc se remodeler à l'infini pour s'adapter en permanence. On remarque une distinction claire dans *La Madre. Anatomía de un mito*, où les éléments corporels apparaissent éclatés, dissociés de la structure du corset, qui symbolise l'enveloppe corporelle. Cette représentation suggère que ces organes sont perçus comme des obstacles à la recherche de l'immortalité. Pour survivre, il semble nécessaire de remodeler le corps, de le rendre hybride, tout en se débarrassant de ses organes qui l'ancrent dans la mortalité.

Ce fantasme du corps sans organes trouve un écho particulier dans les œuvres sélectionnées. Dans la vidéo *ORLAN-OÏDE au Grand Palais* (2018), ORLAN évoque l'influence directe qu'a eue Artaud sur son œuvre : « Je rêvais d'un corps sans organes. L'*ORLAN-OÏDE* est un corps sans organes.²⁶⁷ » Le poète a forgé ce terme en 1925. Vingt ans plus tard, il écrivit : « L'homme est malade parce qu'il est mal construit... Rien n'est plus inutile qu'un organe. Quand tu l'auras converti en un corps sans organes, tu l'auras libéré de tous les automatismes et lui auras rendu sa vraie et immortelle liberté.²⁶⁸ » L'auteur s'inspire de la tradition platonicienne qui considérait le corps comme un instrument au service de l'âme et externe à elle, voire comme une prison entravant le libre épanouissement de l'esprit. En créant *l'ORLAN-OÏDE*, l'artiste rejette résolument le corps qui la compose et la conduit à une fin inéluctable. En effet, elle s'adresse à son robot de la manière suivante : « Tu es nouveau, tu viens d'être créé et ton corps n'est pas fait de matière vivante. C'est ce qui nous rend si différents. Je ne suis qu'un corps, rien d'autre qu'un corps.²⁶⁹ » La même idée nous vient à l'esprit en observant la sculpture de Kiki Smith : le personnage, éventré et privé d'organes, a perdu ses caractéristiques humaines. Cependant, il demeure debout et stable, ce qui semble également prolonger la métaphore du corps sans organes.

²⁶⁶ Pérez Blasco, Miguel F. *Modern Mythology. Art and Ritual*, op.cit.

²⁶⁷ ORLAN. « *Theâtre du DEEPLARNING questions d'ORLAN à l'ORLANoïde* », expo Capitale au Grand Palais, 8'20", 2018, site officiel d'ORLAN.

²⁶⁸ Artaud, Antonin. *Pour en finir avec le jugement de dieu*, éd. Jean-Christophe Bailly, André Dimanche Éditeur, Paris, 1998.

²⁶⁹ ORLAN. *ORLANoïde Grand Palais QUESTIONS*.

ORLAN substitue symboliquement son corps humain et vivant par un corps métallique, robotique et artificiel. Dans cette démarche, elle poursuit la pensée de Socrate telle qu'elle est exprimée dans son *Apologie*, où la mort apparaît comme un « gain²⁷⁰ », ici au profit de la technologie. Cependant, « pour Descartes, le corps, sinon tout l'homme, est une machine. Après le cogito, l'homme se présente comme un automate dirigé par une âme²⁷¹ ». ORLAN poursuit cette idée en déclarant que l'*ORLAN-OÏDE* est une « sculpture qui me ressemble au niveau du visage mais aussi au niveau du corps car je suis une machine²⁷² ». L'organisme possède déjà une mécanique similaire à celle du robot. Toutefois, l'artiste va au-delà de cette simple analogie et vise à placer une véritable machine à la place de l'organisme pour résoudre ses dysfonctionnements. Elle traduit ainsi de manière profane une sorte d'au-delà.

La performance de Mona Hatoum se distingue quelque peu ici car elle présente un corps mortel en mettant l'accent sur le fonctionnement des organes. Néanmoins, en représentant le corps de cette manière, elle revisite l'idée que le corps est structuré comme une machine et met en lumière son mécanisme interne. Cette perspective s'étend à l'exposition de sa performance, qui dépasse le cadre purement corporel et inclue une véritable machine entourant le corps dans la vidéo, transcendant ainsi la simple notion de corps mortel. Cette métaphore mécaniste, issue du XVIIIe siècle, connaît actuellement un revirement radical: « Une fantaisie implicite sous-tend cette idée, innommable bien sûr, celle d'abolir le corps, de l'effacer purement et simplement ; la nostalgie d'une condition humaine qui ne devrait plus rien au corps, le lieu de la chute²⁷³ ».

²⁷⁰ Platon. « Apologie de Socrate », traduction Luc Brisson, *Œuvres complètes*, Flammarion, 2008, pp. 24 f.

²⁷¹ Le Breton, David. « 2. Aux sources d'une représentation moderne du corps : l'homme anatomisé », *op.cit.*, pp. 39-80.

²⁷² ORLAN. *ORLANoïde Grand Palais QUESTIONS*.

²⁷³ Le Breton, David. « 3. Aux sources d'une représentation moderne du corps : le corps machine », *Anthropologie du corps et de la modernité, op.cit.*, pp. 81-105.

CONCLUSION

Deleuze exprime brillamment que « Tout acte de résistance n'est pas une œuvre d'art, bien que, d'une certaine manière il le soit. Toute œuvre d'art n'est pas un acte de résistance et pourtant, d'une certaine manière, elle l'est...²⁷⁴ »

Cette dualité est omniprésente dans les œuvres de Kiki Smith, Mona Hatoum, ORLAN et Susana Guerrero. Ces quatre artistes façonnent un processus artistique profondément ancré dans le concept de résistance. Elles s'engagent dans une lutte visant à bouleverser le désir, l'érotisme, la beauté conventionnelle, l'idéalisation traditionnelle du corps féminin, l'intégrité corporelle, la perception classique de la peau, ainsi que les notions de vie et de mort. Deleuze, dans sa conférence, suggère que l'acte de résistance peut prendre deux formes, à savoir l'œuvre d'art ou la lutte des individus. Cependant, dans notre contexte, ces deux perspectives se fondent harmonieusement. Les artistes contemporaines luttent pour leur émancipation au sein de leurs propres créations artistiques. Cette résistance s'incarne dans la percée de la peau.

Notre étude s'est attachée à décrypter les motivations profondes de ces artistes contemporaines qui les conduisent à franchir la limite de la peau, tout en examinant la manière dont elles créent, à la fois sur le plan artistique et symbolique, une forme de nudité qui met en lumière les concepts de subversion, d'ouverture, de blessure et de souffrance. Nous avons montré que l'ouverture de la peau et du corps répond à la nécessité d'offrir une vision nouvelle et alternative de la nudité. La mutilation du corps, dans ce contexte, permet de créer un passage entre l'intérieur et l'extérieur, remettant en question la fermeture traditionnelle du corps féminin et l'omission de ses orifices. Ici, le corps n'est qu'une série d'ouvertures, une immense plaie qui dévore la peau et la fait disparaître, à la fois visuellement et symboliquement. Cette perte de l'épiderme engendre une ouverture permanente du corps féminin, révélant directement son anatomie, ce qui traduit la volonté de se débarrasser des concepts et des conventions qui ont contribué à enfermer le corps féminin pendant des siècles. Les restes de peau sont les vestiges de cette nudité close aliénante, tandis que la fente symbolise l'évolution vers une nudité libérée, exposant son essence biologique et revendiquant son autonomie.

²⁷⁴ Deleuze, Gilles. Extrait de la conférence « Qu'est-ce que l'acte de création ? », les mardis de la fondation Femis, 17 mai 1987.

Nous avons illustré comment les artistes créent une forme de nudité subversive, ouverte, marquée par la blessure et la souffrance, à travers trois mouvements distincts. La fragmentation joue un rôle central et évoque la désunion du corps féminin, attaqué à la fois de l'extérieur et de l'intérieur. Cette désintégration représente notamment la violence de la société patriarcale qui morcelle et compartimente le corps des femmes. La fragmentation est d'autant plus puissante qu'elle s'applique à un corps nu, par nature vulnérable. Le corps apparaît mutilé dans son intimité et fragilité la plus profonde. Cependant, ce corps blessé, atypique, presque monstrueux, ne cesse de se reconstruire, et tente de survivre à sa division.

La nudité élaborée par Smith, Hatoum, ORLAN et Guerrero est subversive car elle remet en question les codes traditionnels qui ont régi la représentation du corps féminin nu. L'érotisme devient une catégorie secondaire et le désir, mêlé à la répulsion, perd de son intensité. L'ouverture du corps crée une fusion entre les concepts d'érotisme et de pornographie, transformant ainsi la notion de nudité en un concept fluide qui rassemble des traditions ayant évoluées de manière opposée. Le corps se métamorphose à l'infini, marqué par une dualité constante. Les artistes n'effacent pas les anciens codes de la nudité de l'équation, l'érotisme ne disparaît pas complètement, mais il s'atténue, coexistant avec de nombreuses autres notions, notamment liées à l'obscénité. De même, beauté et laideur s'entremêlent et se complètent. Les corps nus représentés sont aussi effrayants qu'attirants. L'ordre établi est renversé, les extrêmes se rejoignent et revêtent des significations multidimensionnelles.

Enfin, le dernier mouvement de notre analyse a révélé les liens étroits entre la nudité ouverte, la féminité et la mortalité, suscitant ainsi une réflexion d'ordre ontologique. Ces artistes dépeignent une forme de nudité subversive et souffrante en ancrant le corps dans une mort violente évoquant la torture, confrontant ainsi le public aux scénarios les plus terribles. Elles exposent la finitude du corps dans ses possibilités les plus extrêmes. Par conséquent, l'ouverture évoque à la fois la blessure, l'entaille qui fragilise le corps et le diminue, mais aussi la plaie mortelle, ayant pour dessein de donner la mort. En s'attaquant à l'un des plus grands tabous de notre société contemporaine, elles imprègnent leurs œuvres d'une réflexion philosophique profonde et réaffirment leur rôle en tant que femmes dans le discours sur la mort. Cette subversion découle du fait qu'elles offrent une représentation peu conventionnelle d'un corps féminin en souffrance, en agonie, en décomposition, tout en explorant le flou qui entoure ce corps, oscillant entre la vie et la mort, et exprimant la volonté de repousser les limites de l'existence humaine.

Ces œuvres inscrivent le corps féminin dans une dimension intemporelle en empruntant des éléments grotesques du Moyen-âge, les codes des premiers anatomistes, des thèmes contemporains et certains éléments futuristes. Dans le même temps, la sacralité et la désacralisation coexistent en permanence. L'abjection et la laideur s'entremêlent avec la mythologie et les motifs religieux. Ainsi, les artistes parviennent à réaliser un pari incroyablement ambitieux en mettant en lumière, au sein d'une seule œuvre, l'évolution du corps féminin à travers les siècles, tout en révélant toutes les dualités et complexités qui sous-tendent une nouvelle vision contemporaine de ce corps. Leurs travaux sont d'une grande richesse artistique, symbolique et théorique, créant une image complexe, avec de multiples niveaux de lecture. À cet égard, ces œuvres sont semblables aux premiers autoportraits féminins qui, sous couvert de simplicité, dissimulaient en réalité de nombreux codes de subversion.

Les artistes que nous avons étudiées représentent un corps réel, anatomique, composé d'organes et d'os, mais elles transcendent constamment sa dimension corporelle, humaine et mortelle. Ainsi, notre analyse met en lumière une réflexion cyclique, le corps passe par une désacralisation totale pour ensuite être à nouveau sacralisé. Le corps dans sa réalité et trivialité est érigé en tant que concept et se métamorphose en une catégorie immortelle. Il est de nouveau sacralisé et renouvelé dans sa forme, repensé selon de nouveaux codes qui favorisent la perspective féminine. Pour Jean Luc Nancy : « Les dieux sont nés cela veut dire : les nus sont dieux les nues déesses. Divin est nu et divin le nu. Divin est nu : un peu comme mort. Divin le nu : comme toujours immortel.²⁷⁵ » Ainsi, nous assistons à une nouvelle mythologisation du corps nu féminin qui associe nudité, mort et immortalité.

²⁷⁵ Nancy, Jean-Luc. « Nu énuméré », *op.cit.*, pp. 13-16.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Illustration 1.

Kiki Smith, *Glass Stomach*, 1986, sculpture en verre.

Illustration 2.

Kiki Smith, *Digestive System*, 1988, Pace Gallery, photographie Ellen Labenski.

Illustration 3.

Kiki Smith, *Untitled (Sans titre)*, 1992, Graphite sur méthylcellulose et papier népalais teint à la main, 160 × 47 × 138 cm, D.Daskalopoulos Collection, photographie Kristen Knupp.

Illustration 4.

Kiki Smith, *Daisy Chain*, 1992, Installation en bronze et acier, dimensions variables.

Illustration 5.

Susana Guerrero, Série *La Desollada*, *El mal en mí I (Le mal en moi I)*, fil de fer tissé et céramique émaillée, 95 x 37 x 20 cm, 2018.

Illustration 6.

Susana Guerrero, Série *La Desollada*, *El mal en mí II (Le mal en moi II)*, fil de fer tissé et céramique émaillée, 87 x 43 x 48 cm , 2019.

Illustration 7.

Susana Guerrero, *La Madre. Anatomía del mito*, Laiton, câbles et céramique, 2016.

Illustration 8.

Mona Hatoum, *Corps Etranger*, 1994, installation mixte, 1 structure cylindrique, 1 vidéoprojecteur, 4 haut-parleurs, 1 bande vidéo, PAL, couleur, son stéréo, 11 min 51 s.

Illustration 9.

ORLAN, *La liberté en écorché et deux ORLAN corps*, 2013, vidéo 3D, 28 min 32 s.

Illustration 10.

ORLAN, *ORLAN-OÏDE*, 2018, robot humanoïde réalisé dans le cadre de l'exposition Artistes et Robots au Grand Palais de Paris, installation constituée d'un robot muni d'un générateur de textes et de mouvements, deux grands écrans LED avec des vidéos.

Illustration 11.

Jacopo Berengario da Carpi, *Isagogæ breves per lucidæ ac uberrimæ in anatomiam humani corporis a communi medicorum academia usitatam*, 1523, Bologne, Benedictum Hectoris.

Illustration 12.

Andreas Vesalius, artiste John of Calcar, *De humani corporis fabrica*, 1555, gravure sur bois, 38.7 x 26 cm.

Illustration 13.

Etienne de la Rivière, *De dissectione partium corporis humani*, 1545, p.299.

Illustration 14.

Giulio Cesare Casseri, *Tabulae anatomicae*, 1632, p.77.

Illustration 15.

Andreas Vesalius, artiste John of Calcar, *De humani corporis fabrica*, 1555.

Illustration 16.

Susana Guerrero, *Linea de sangre (Ligne de sang)*, 2016, câbles tressés et céramique émaillée. 200 x 200 x 10 cm.

Illustration 17.

Sandro Boticelli, *Histoire de Nastagio degli Onesti*, Panneau II, 1482-1483, tempera sur bois, 83 × 138 cm, Musée du Prado, Madrid.

Illustration 18.

Clemente Susini, *La Venerina* aussi connue sous le nom de *Vénus anatomique* ou *Vénus des médecins*, 1781-1782, sculpture en cire d'abeille, Musée d'anatomie et obstétrique Palazzo Poggi, Bologne.

Illustration 19.

Marcel Duchamp, *Étant donnés: 1° la chute d'eau / 2° le gaz d'éclairage*, 1946-1966, assemblage de techniques mixtes, 242,6 x 177,8 x 124,5 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphie.

Illustration 20.

Artiste inconnu, *Josephinum*, Collections and History of Medicine, MedUni Vienna, photographie Joanna Ebenstein.

Illustration 21.

Angélique du Coudray, *La Machine de Madame du Coudray*, originellement créée au XVIIIe siècle. Machine reproduite en 2004 par Rebecca Campeau avec l'autorisation du musée Flaubert et d'histoire de la médecine, Rouen.

Illustration 22.

Niki de Saint Phalle avec la collaboration de Jean Tinguely et Per Olof Ultvedt, *Hon (Elle)*, 1966, métal, grillage, tissu, peinture, toile encollée peinte sur grillage et objets divers, 23 x 13 x 14 m, 6 tonnes, Moderna Museet, Stockholm, Suède.

Illustration 23.

Juana Gomez, *System*, 2016, broderie à la main, dessin et photographie sur coton, 75 x 50 cm.

Illustration 24.

Annette Messenger, *Truqueuse*, 1975.

Illustration 25.

Marina Abramović, *Sans titre*, 2018.

Illustration 26.

Kiki Smith, *Glass Stomach*, 1986, sculpture en verre.

Illustration 27.

Susana Guerrero, *Estómago negro (Estomac noir)*, 2019, encre sur papier, 70 x 50 cm.

Illustration 28.

Susana Guerrero, *La Madre (La Mère)*, cuivre, épines d'agave et fil de fer tressé en laiton, 2020, 155 x 165 x 150 cm.

Illustration 29.

Francisco Zurbaran, *Sainte Agathe*, 1635-1640, huile sur toile, 127 x 60 cm, Musée Fabre, Montpellier.

Illustration 30.

Domenico Beccafumi, *Sainte Lucie*, 1521, huile sur panneau, Pinacothèque nationale de Sienne, Italie.

Illustration 31.

Vanessa Beecroft, *VB47.364.DR*, 2001, photographie d'une performance, 200 x 250 cm.

Illustration 32.

Cécile Bulté, façade du château de blois, cul de lampe sculpté sur l'aile louis XII, 1498-1502, pierre calcaire.

Illustration 33.

Stéphane Lancelot, *Vénus gravétienne aux cheveux, de face, de dos et de profil*, entre 28 000 et 22 000 ans avant notre ère, photographie 2019, Institut national de recherches archéologiques préventives (Inrap).

Illustration 34.

Hans Baldung, *La Mort et la Femme*, vers 1517, tempera sur bois, 31,1 × 18,7 cm,
Kunstmuseum Basel, Bâle, Suisse.

BIBLIOGRAPHIE

Au sujet de la Nudité

▪ *Ouvrages généraux*

AGAMBEN, Giorgio. *Nudités*, traduit de l'italien par Martin Rueff, Barcelone, Editions Payot & Rivages, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ouvrir Vénus: nudité, rêve, cruauté*, Gallimard, 1999.

NEAD, Lynda. *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*, Routledge, 1992.

POINTON, Marcia. *Naked Authority: The Body in Western Painting 1830-1908*, Cambridge University Press, 1990.

▪ *Articles*

AUBE, Patricia. « Nudité et érotisme en art contemporain : réflexion sur les œuvres de Vanessa Beecroft », *Actes du 13^e colloque international étudiant du Département d'histoire de l'Université de Laval*, 2014, pp. 253-269. En ligne : [Nudité et érotisme en art contemporain : réflexion sur les oeuvres de Vanessa Beecroft – Érudit \(erudit.org\)](#)

AZOULAY, Victor. « Le nu, l'intime, le regard... », *Sigila*, vol. 35, n°1, 2015, pp. 45-57. En ligne : [Le nu, l'intime, le regard... | Cairn.info](#)

NANCY, Jean-Luc. « Nu énuméré », *Sigila*, vol. 35, n°1, 2015, pp. 13-16. En ligne : [Nu énuméré | Cairn.info](#)

PERRIN Julie. « Le nu féminin en mouvement ». *Communications*, 92, 2013, pp. 173-182. En ligne : [Le nu féminin en mouvement | Cairn.info](#)

PHILIPPE-MEDEN, Pierre, et LIOTARD, Philippe. « La nudité érotique en scène. Vers une éroscénologie générale », *Corps*, vol. 19, n°1, 2021, pp. 149-155. En ligne : [La nudité érotique en scène. Vers une éroscénologie générale | Cairn.info](#)

WUNENBURGER, Jean-Jacques. « L'impossible dévoilement de la nudité », *Sigila*, vol. 35, n°1, 2015, pp. 19-31. En ligne : [L'impossible dévoilement de la nudité | Cairn.info](#)

Au sujet du Corps

▪ *Ouvrages généraux*

ANZIEU, Didier. *Le Moi-Peau*, Paris, Dunod, 1995.

LAQUEUR, Thomas. *La fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en Occident*, traduit de l'anglais par Michel Gautier, Gallimard, 1992.

NEEDHAM, Rodney. *Reconnaisances*, Toronto, University of Toronto Press, 1980, pp.17-40.

ROUSSEL, Pierre. *Système physique et moral de la femme ou Tableau philosophique de la constitution, de l'état organique, du tempérament, des mœurs et des fonctions propres au sexe*, Paris, 1775.

SCARRY, Elaine. *The Body in Pain : The Making and Unmaking of the World*, Oxford University Press, 1985.

VEGETTI FINZI, Silvia. *Volere un figlio. La nuova maternità fra natura e scienza*, Milan, A. Mondadori, 1999.

▪ *Thèse*

GUERRAS SERES, Laura. *Corps malade, corps créateur. Fragmenter, Rassembler, Réparer*, thèse de doctorat en Arts Plastiques, Université Paris 1, 2018, p.8.

▪ *Articles*

ANDRIEU, Bernard. « 5. La peau somaphore », *La nouvelle philosophie du corps*, sous la direction de Andrieu Bernard. Érès, 2002, pp. 101-116. En ligne : [5. La peau somaphore | Cairn.info](#)

DESPRATS-PEGUINOT, Catherine. « De *Body art* en phénomène du *thigh gap* : monstration de corps, présentation de « moi » », *Journal français de psychiatrie*, vol. 41, n°1, 2015, pp. 26-29. En ligne : [De Body art en phénomène du thigh gap : monstration de corps, présentation de « moi » | Cairn.info](#)

FOUCAULT, Michel. « Le corps utopique », *conférence radiophonique du 21 décembre 1966*, Retranscription écrite de la conférence radiophonique sur France Culture. En ligne : [Foucault corps utopique \(ecole-lacanienne.net\)](#)

FRANKO B. Interview avec le Dr Rachel Armstrong, *Totally Wired : Science, Technology and the Human Form*, Londres, Institute of Contemporary Arts, 1996. En ligne : [Franko B. - Archive - de Appel Amsterdam](#)

KORFF-SAUSSÉ, Simone. « Les corps extrêmes dans l'art contemporain. Entre perversion et créativité. », *Champ psychosomatique*, vol. n°35, n°3, 2004, pp. 61-74.

LEBAILLY, Alice. « Performeuses : limites du corps et corps de l'autre. Réflexions sur l'oeuvre de Marina Abramovic et Gina Pane », *Perspectives Psy*, vol. 50, no. 2, 2011, pp. 110-116. En ligne : [Performeuses : limites du corps et corps de l'autre | Cairn.info](#)

LIPPARD, LUCY. « The Pains and Pleasures from Rebirth: European and American Women's Body Art », *From the Center*, E. P. Dutton, 1976, pp. 73-81. En ligne : [MRG Lippard AinA 1976.pdf \(nyu.edu\)](#)

VIGARELLO, Georges. ROQUES, Sylvie. « La fascination de la peau ». *Communications, Performance - Le corps exposé*, 92, 2013, pp. 85-97. En ligne : [La fascination de la peau - Persée \(persee.fr\)](#)

▪ *Conférence*

Grand Palais. *Les Lundis du Grand Palais. Conférence du Cycle Le Corps des femmes*. « Corps féminin et art contemporain : un nouveau regard ? », le 15 décembre 2014. En ligne : [Streamez Rmn - Grand Palais | Écoutez la playlist Cycle Le corps des femmes - Les Lundis du Grand Palais en ligne gratuitement sur SoundCloud](#)

Au sujet de l'Anatomie

▪ *Ouvrages généraux*

DIDEROT, Denis. *Héros et Martyrs. Salons de 1769, 1771, 1775, 1781*, Paris, Hermann, 1995.

MANDRESSI, Rafael. *Le Regard de l'anatomiste. Dissections et invention du corps en Occident*, Le Seuil, 2003.

STENDHAL, *Œuvres intimes*, I, Paris, Gallimard, 1981.

▪ *Articles*

CALLEN, Anthea. « The Body and Difference: Anatomy training at the Ecole des Beaux-Arts in Paris in the later nineteenth century », *Art History*, vol.20, n°1, 1997, pp. 23-60.

JOLY, Morwena. « L'obsession du « dessous » : Diderot et l'image anatomique », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, vol. 43, no. 1, 2008, pp. 57-70. En ligne : [L'obsession du « dessous » : Diderot et l'image anatomique \(openedition.org\)](https://www.openedition.org/revue/11541)

David Le Breton

▪ *Ouvrages généraux*

Le BRETON, David.

- *Des Visages. Essai d'anthropologie*, sous la direction de Le Breton David. Éditions Métailié, 1992.
- *La Peau et la Trace. Sur les blessures de soi*, sous la direction de Le Breton David. Éditions Métailié, 2003.

▪ *Articles*

Le BRETON, David. « Expériences de la douleur, expériences de la violence », Françoise Héritier éd., *De la violence II*. Odile Jacob, 2005, pp. 113-132.

LE BRETON, David, CASCARINO, Adrien et HIRIDJEE, Kevin. « Pour moi, le corps n'existe pas », *Le Carnet PSY*, vol. 251, n°3, 2022, pp. 6-10.

Au sujet de l'Erotisme

▪ *Ouvrages généraux*

BATAILLE, Georges.

- *Madame Edwarda – Le mort – Histoire de l'œil*, Editions 10/18, 2021.
- *L'Erotisme*, Editions de Minuit, 1957.

- Articles

AUBE, Patricia. « Nudité et érotisme en art contemporain : réflexion sur les œuvres de Vanessa Beecroft », *Actes du 13^e colloque international étudiant du Département d'histoire de l'Université de Laval*, 2014. pp. 253-269. En ligne : [Nudité et érotisme en art contemporain : réflexion sur les oeuvres de Vanessa Beecroft – Érudit \(erudit.org\)](#)

PHILIPPE-MEDEN, Pierre, et LIOTARD, Philippe. « La nudité érotique en scène. Vers une éroscénologie générale », *Corps*, vol. 19, n°1, 2021, pp. 149-155. En ligne : [La nudité érotique en scène. Vers une éroscénologie générale | Cairn.info](#)

Psychiatrie / Psychanalyse

- *Ouvrages généraux*

BREUER, Josef. FREUD Sigmund. *Études sur l'hystérie*, Paris, Presses universitaires de France, 1971.

CHOUVIER, Bernard. *La médiation thérapeutique par les contes*, Dunod, 2015.

DE PERROT, Édouard et WEYENETH, Martin. *Psychiatrie et psychothérapie, Une approche psychanalytique*. De Boeck Supérieur, 2004.

FREUD, Sigmund. - *Essais de psychanalyse appliquée* (1919), Gallimard, 1976.

- *La vie sexuelle*, Bibliothèque de Psychanalyse, 1997.

- *Le Malaise dans la Culture* (1930), Puf, 2004.

- *Résultats, idées, problèmes II : 1921-1938*, Bibliothèque de Psychanalyse, 1998.

- *Totem et tabou* (1913), Paris, Payot, 2004.

IRIGARAY, Luce. *Ce sexe qui n'en est pas un*, Les Editions de Minuit, 1977.

- *Articles*

DESPRATS-PEGUINOT, Catherine. « De *Body art* en phénomène du *thigh gap* : monstration de corps, présentation de « moi » », *Journal français de psychiatrie*, vol. 41, n°1, 2015, pp. 26-

29. En ligne : [De Body art en phénomène du thigh gap : monstration de corps, présentation de « moi » | Cairn.info](#)

KOREICHO, Nicolas. « Eros et Thanatos : d'Empédocle à Freud – les deux théories des pulsions », Institut Français de Psychanalyse, 2020. En ligne : [Eros et Thanatos : d'Empédocle à Freud – Les deux théories des pulsions - Institut Français de Psychanalyse \(institutfrancaisdepsychanalyse.com\)](#)

Art et Sciences Sociales

▪ *Ouvrages généraux*

CAILLET, Aline. *L'Art de l'enquête. Savoirs pratiques et sciences sociales*, Paris, Éditions Mimésis, 2019.

TALON-HUGON, Carole. *L'artiste en habits de chercheur*. Sous la direction de Talon-Hugon Carole. Presses Universitaires de France, 2021.

Sur l'Art

▪ *Ouvrages généraux*

BERGER, John. *Ways of Seeing* (1972), Penguin Classics, 2008.

SHINER, Larry. *The Invention of Art*. University of Chicago Press, 2001.

▪ *Articles*

ERJAVEC, Aleš. ALBERT, Nicole. « Art et esthétique : du moderne au contemporain », *Diogène*, vol. 233-234, n°1-2, 2011, pp. 211-225. En ligne : [Art et esthétique : du moderne au contemporain | Cairn.info](#)

Obscénité, abjection

▪ *Ouvrages généraux*

CLAIR, Jean. *De Immundo*, Paris, Editions Galilée, 2004.

DOUGLAS, Mary. *De la souillure, Essai sur les notions de pollution et de tabou*, Paris, Maspero, 1967.

GAGNEBIN, Murielle. *Fascination de la laideur* (1978), L'Or de l'Atalante, Seyssel, Éd. Champ Vallon, 1994.

KOLNAI, Aurel, *Le Dégoût*, Paris, Agalma, 1997.

KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, Editions Seuil, 1980.

RICKMAN, John. *On the Nature of Ugliness and the Creative Impulse (Marginalia Psychoanalytica. II)*, 1937.

▪ *Articles*

BULTE, Cécile. « Corps exposé, corps nié. L'obscénité dans le décor urbain à l'aube de la Renaissance. », *Histoire de l'art*, Art et érotisme, n°66, 2010, pp.61-70. En ligne : [Corps exposé, corps nié. L'obscénité dans le décor urbain à l'aube de la Renaissance - Persée \(persee.fr\)](#)

KORFF-SAUSSE, Simone. « Ils ne sont pas beaux... Le devenir psychique de la laideur. », *Champ psychosomatique*, vol. n°26, n°2, 2002, pp.81-104. En ligne : [Ils ne sont pas beaux... | Cairn.info](#)

KOUBA, Anik. *Pour une esthétique du grotesque*, Chimères, n°20, 1993, p.219-236. En ligne : [Pour une esthétique du grotesque - Persée \(persee.fr\)](#)

PEKER, Julia. « Le spectacle de l'immonde : l'interdit kantien », *Le Philosophoire*, vol. 30, n°2, 2008, pp. 213-230. En ligne : [Le spectacle de l'immonde : l'interdit kantien | Cairn.info](#)

SMITH, Kathy. « Abject Bodies. Beckett, Orlan, Stelarc and the politics of contemporary performance », *Performance Research*, 2007, 12, pp.69-70.

TALON-HUGON, Carole. « Les pouvoirs de l'Art à l'épreuve du dégoût », *Ethnologie française*, vol. 41, n°1, 2011, pp. 99-106. En ligne : [Les pouvoirs de l'art à l'épreuve du dégoût | Cairn.info](#)

VACHER dit VALHERE, Didier. « Le *naked* comme image de l'obscénité : la porno-photo-graphie dans le champ des arts plastiques. », *Figures de l'Art. Revue d'études esthétiques*, nude or naked ? Erotiques ou pornographies de l'art, n°4, 1999., pp.435-453. En ligne : [Le «naked» comme image de l'obscénité : la porno-photo-graphie dans le champ des arts plastiques - Persée \(persee.fr\)](#)

Au sujet de la Mort

▪ *Ouvrages généraux*

AUGE, Marc. *La mort et moi et nous*, Paris, Textuel, 1995.

JANKELEVITCH, Vladimir. *La Mort*, Paris, Champ Flammarion, 1977, p.249.

SHUMACHER, Bernard. *Death and Mortality in Contemporary Philosophy*, translated by Michael J. Miller, Cambridge University Press, 2011.

URBAIN, Jean-Didier. *L'archipel des morts. Le sentiment de la mort et les dérives de la mémoire dans les cimetières d'Occident*, Paris, Éditions Payot et Rivages, 1998.

▪ *Articles*

CHATEL, Tanguy. « La mort moderne : « tabous » et représentations », *Cités*, vol. 66, n°2, 2016, pp. 41-48. En ligne : [La mort moderne : « tabous » et représentations | Cairn.info](#)

CAROL, Anne et LE BRETON, David. « Introduction », *Corps*, vol. 11, n°1, 2013, pp. 31-34. En ligne : [Introduction | Cairn.info](#)

LE BRETON, David. « Liminalités du cadavre : quelques réflexions anthropologiques », *Corps*, vol. 11, n°1, 2013, pp. 35-44. En ligne : [Liminalités du cadavre : quelques réflexions anthropologiques | Cairn.info](#)

Mort et femmes

▪ *Ouvrages généraux*

DALY GOGGIN, Maureen et FOWKES TOBIN, Beth. *Women and the Material Culture of Death*, Routledge, 2010.

▪ *Articles*

BERGO, Costanza. « The Poetics of Female Death : the Fetishization and Reclaiming of the Female Corpse in Modern and Contemporary Art ». *Visualising the Body*, Academia, 2014.

CAROL, Anne. « Maureen DALY GOGGIN & Beth FOWKES TOBIN (eds), Women and the Material Culture of Death », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 40, 2014, pp. 283-285. En ligne :

Mort et art

▪ *Articles*

BERGO, Costanza. « The Poetics of Female Death : the Fetishization and Reclaiming of the Female Corpse in Modern and Contemporary Art ». *Visualising the Body*, Academia, 2014.

GIREL, Sylvia. « L'art du cadavre », *Communications*, vol. 97, n°2, 2015, p.82.

LAMBOTTE, Marie-Claude. « Les Vanités dans l'art contemporain. L'interpellation métaphorique ou le regardeur malgré lui » dans Marie Blaise et Sylvie Triaire [dir.], *Vanités, compositions de la fin*, Presses universitaires de la Méditerranée, 2019, § 3.

▪ *Conférence*

SALAS, Christine. *La représentation de la mort dans l'Art Contemporain*, [Conférence-débat, 17 juin 2010, Auditorium du Musée d'Art Moderne de Troyes].

Au sujet du Féminisme

▪ *Ouvrages généraux*

BUTLER, Judith. *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*. Traduit de l'anglais par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2005.

DWORKIN, Andrea. *Pornography: Men Possessing Women*. New York, Penguin, 1989.

IRIGARAY, Luce. *Ce sexe qui n'en est pas un*. Les Editions de Minuit, 1977.

▪ *Articles*

VANDERWEES, Chris « Complicating Eroticism and the Male Gaze: Feminism and Georges Bataille's Story of the Eye ». *Studies in 20th & 21st Century Literature*, Vol. 38, Iss. 1, Article 6, 2014. En ligne : [Complicating Eroticism and the Male Gaze: Feminism and Georges Bataille's Story of the Eye \(semanticscholar.org\)](#)

Féminisme et art

▪ *Ouvrages généraux*

LIPPARD, Lucy. «Prefaces to Catalogs», *The Pink Glass Swan. Selected Feminist Essays on Art*, The New Press, 1995.

▪ *Articles*

SIMARD, Melissa. « Mort et sacrifice dans la performance féministe ibéro-américaine. Œuvres d'Ana Mendieta et de Rocío Boliver », *Amerika*, 12, 2015. En ligne : [Mort et sacrifice dans la performance féministe ibéro-américaine. Œuvres d'Ana Mendieta et de Rocío Boliver \(openedition.org\)](http://openedition.org)

Philosophie et littérature

▪ *Ouvrages généraux*

ADAMOV, Arthur. *Je... ils...* Gallimard, 1966.

ARISTOTE, *La Poétique*, 50b 35, trad. R. Dupont-Roc et J. La Ilot, Paris, Seuil, 1980.

BADIOU, Alain. *Le Siècle*, Paris, Editions du Seuil, 2005.

BUTLER, Judith. *Vie précaire : les pouvoirs du deuil et de la violence après le 11 septembre 2001*, Paris, Editions Amsterdam, 2005.

KANT, Emmanuel. *Critique de la faculté de juger* (1790), Paris, Flammarion, 2015.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Gallimard, 2005.

OUELLET, Pierre, *Sacrifiction : sacralisation et profanation dans l'art et la littérature*, Montréal : VLB éditeur, 2012.

PLATON. « Apologie de Socrate », traduction Luc Brisson, *Œuvres complètes*, Flammarion, 2008.

SARTRE, Jean-Paul. *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1943.

WEBER, Max. *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Plon/Pocket, 2010.

▪ **Retranscriptions de conférences**

ARTAUD, Antonin. *Pour en finir avec le jugement de dieu*, éd. Jean-Christophe Bailly, André Dimanche Éditeur, Paris, 1998.

DELEUZE, Gilles. Extrait de la conférence « Qu'est-ce que l'acte de création ? », les mardis de la fondation Femis, 17 mai 1987.

Vidéos

BERGER, John. *Ways of Seeing*, Episode 2, BBC, 28'28", 1972. En ligne : [John Berger / Ways of Seeing , Episode 2 \(1972\) - YouTube](#)

Dictionnaires

Dictionnaire de l'Académie Française, « Obscénité ». En ligne : [obscénité | Dictionnaire de l'Académie française | 9e édition \(dictionnaire-academie.fr\)](#)

Dictionnaire Larousse, « Obscénité ». En ligne : [Définitions : obscène - Dictionnaire de français Larousse](#)

Encyclopédie Universalis, « Pornographie » par Gilles Lapouge, Tome XIV, p. 1072 c. En ligne : [PORNOGRAPHIE - Encyclopædia Universalis](#)

GATE, Juliette. « Nudité ». *Encyclopédie critique du genre*, La Découverte, 2021, pp. 489-498. En ligne : [Encyclopédie critique du genre - Juliette Rennes | Cairn.info](#)

SMITH, Kiki.

- *Sites web*

SMITH, Kiki. MoMA. En ligne : [Kiki Smith | MoMA](#)

SMITH, Kiki. Belvedere Museum Vienna. En ligne : [Belvedere Museum Vienna | Kiki Smith exhibition](#)

- *Ouvrages généraux*

WEITMAN, Wendy. *Kiki Smith : Prints, Books & Things*, New York, The Museum of Modern Art, 2003.

- *Articles*

BRADLEY, Jessica. « Kiki Smith ». *Les Cahiers du GRIF*, Chair et Viance, Hors-Série n°1, 1996, p.63-69. En ligne : [Kiki Smith - Persée \(persee.fr\)](#)

BROWN, Elizabeth. « Inside-Out: Catharsis in the Art of Lari Pittman and Kiki Smith ». *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 27:1, 1997, p.23-35.

HATOUM, MONA.

- *Sites web*

HATOUM, Mona. MoMA. En ligne : [Mona Hatoum | MoMA](#)

HATOUM, Mona. *Corps Etranger*, Centre Pompidou. En ligne : [Corps étranger - Centre Pompidou](#)

- *Articles*

Antoni, Janine. « Mona Hatoum by Janine Antoni ». *BOMB*, n°63, 1998. En ligne : [BOMB Magazine | Mona Hatoum](#)

ORLAN

- *Site web*

ORLAN, site officiel. En ligne : [ORLAN OFFICIAL WEBSITE / SITE OFFICIEL D'ORLAN](#)

- *Références vidéo*

ORLAN. Pétition contre la Mort, performance filmée, 2'32", 2018. En ligne : [Petition Contre La Mort English Subtitles.mp4 on Vimeo](#) et [ART VIDEO @ ORLAN OFFICIAL WEBSITE / SITE OFFICIEL D'ORLAN](#)

ORLAN. "Theâtre du DEEPLARNING" questions d'ORLAN à l'ORLANoide, expo Capitale au Grand Palais, 8'20", 2018. En ligne : [ORLANoide Grand Palais QUESTIONS, \(2018\) on Vimeo](#) et [ART VIDEO @ ORLAN OFFICIAL WEBSITE / SITE OFFICIEL D'ORLAN](#)

ORLAN. Extrait de "La liberté en écorchée et deux ORLAN corps", Vidéo 3D, 28'32", 2013. En ligne : [Extract of "Flayed liberty and two ORLAN' bodies" on Vimeo](#) et [ART VIDEO @ ORLAN OFFICIAL WEBSITE / SITE OFFICIEL D'ORLAN](#)

- *Articles*

SMITH, Kathy. « Abject Bodies. Beckett, Orlan, Stelarc and the politics of contemporary performance », *Performance Research*, 2007, 12, pp.69-70.

GUERRERO, Susana.

- *Sites web*

GUERRERO, Susana, site web officiel. En ligne : [SUSANA GUERRERO](#)

GUERRERO, Susana, série *La Desollada*. En ligne : [SUSANA GUERRERO. La Desollada Serie](#)

GUERRERO, Susana, série *La Madre*. Anatomía de un mito. En ligne : [SUSANA GUERRERO. La Madre. Anatomia del Mito Serie](#)

- *Ouvrages*

LORAU, Nicole. « Pénélope-analyse », préface à Papadopoulou-Belmehdi, Ionna. *Le cbant de Pénélope, Poétique du tissage féminin dans l'Odysée*, Paris, Belin, 1994.

PAPADOPOULOU-BELMEHDI, Ionna. *Le chant de Pénélope, Poétique du tissage féminin dans l'Odyssee*, préface de Nicole Loraux, Paris, Belin, 1994.

▪ *Articles*

MATOS, Dennys. *Susana Guerrero, Body and Mythology*, Susana Guerrero site officiel. [En ligne : SUSANA GUERRERO. TEXTS](#)

PEREZ BLASCO, Miguel F. *Modern Mythology. Art and Ritual*, Susana Guerrero site officiel. En ligne : [SUSANA GUERRERO. TEXTS](#)

TEJEDA MARTIN, Isabel. « Desolladas ». Catalogue de l'exposition *La Desollada*, 2018, Campello, Alicante, Espagne. En ligne : [2018 catalogo fundacion cam susana guerrero web.pdf \(susanaguerrero.com\)](#)

TABLE DES MATIERES

Sommaire	4
Introduction	5
Préliminaires théoriques	6
Nudités féminines.....	7
Ouverture.....	8
Kiki Smith, Mona Hatoum, ORLAN et Susana Guerrero.....	9
Enjeux.....	18
I. Nudité ouverte	20
A. Une transgression de la frontière peau	20
Définition du support peau.....	21
Aux origines de la transgression : l'ouverture médicale de la peau.....	22
Une théorie de la nudité ouverte	28
B. Corps féminin ouvert passif	32
Du corps féminin fermé... ..	32
Au corps féminin ouvert	35
Un corps féminin soumis dans son ouverture comme dans sa fermeture	39
C. Corps féminin ouvert actif	42
Passage d'objet à sujet	43
Une ouverture du corps par les femmes.....	46
L'ouverture selon Kiki Smith, Mona Hatoum, ORLAN et Susana Guerrero.....	49
II. Nudité fragmentée	52
A. Fragmentations physiques	53
Totalité / fragments	53
Une focalisation particulière sur les entrailles	55
Tête/visage : significations symboliques de sa présence ou de son absence	58

B. Fragmentations symboliques.....	60
Expression de la douleur	61
Nudité sacrificielle	65
Fragmentation : enlever à la femme sa peau symbolique	68
C. Fragmentation féminine et universelle.....	70
Violence patriarcale	70
Fragmentation et catharsis	72
Spécificités et universalité	75
III. Subversion de la nudité érotique.....	78
A. Créer un nu qui n'appelle pas le désir ?.....	78
Désir et nudité ouverte	79
Attraction et répulsion.....	81
Le regard du public	83
B. Une nudité obscène.....	85
Obscénité.....	86
Dégoût.....	89
Laideur	92
C. Une désacralisation du corps nu ?	94
Sacralisation et désacralisation	94
Sacralité du mythe.....	97
Esthétique grotesque	101
IV. Mort et nudité.....	104
A. Le féminin et la mort.....	106
S'attaquer au tabou	106
Sexualisation de la mort au féminin.....	108
Mort et traditions féminines.....	111
B. Philosophie du corps ouvert dans la mort.....	114
Vanités	114

Angoisse de morcellement	116
La nature du cadavre	118
C. Corps entre vie et mort	121
Pulsion de vie et pulsion de mort	121
La morte-vivante	123
Fantasme d'immortalité	126
Conclusion.....	129
Table des illustrations	132
Bibliographie.....	137
Table des matières	151
Résumé	154

Mots clés

Nudité – ouverture – anatomie - fragmentation – subversion – obscénité - abjection

Résumé

La nudité contemporaine se révèle plurielle et subversive, transcendant les frontières de l'épiderme pour se métamorphoser et s'ouvrir. Cette étude explore une pratique artistique actuelle qui s'inscrit dans la lignée de l'art corporel et cherche à revitaliser la perception du corps nu féminin, lequel a été le plus durement impacté par les normes artistiques et esthétiques. Notre attention se porte sur un groupe d'artistes féminines qui redéfinissent les critères traditionnels de la nudité par l'ouverture de la peau et la révélation de l'anatomie. Cette recherche examine les influences et concepts qui sous-tendent cette approche novatrice de la nudité ouverte.

Key words

Nudity - openness - anatomy - fragmentation - subversion - obscenity - abjection

Abstract

Contemporary nudity is plural and subversive, transcending the boundaries of the epidermis to metamorphose and open up. This study explores a current artistic practice that follows in the footsteps of body art and seeks to revitalise the perception of the female nude body, which has been hardest hit by artistic and aesthetic norms. Our focus is on a group of female artists who are redefining the traditional criteria of nudity by opening up the skin and revealing the anatomy. This research examines the influences and concepts underlying this innovative approach to open nudity.