

*Liviu MALIȚA*

# NOUVELLES IDENTITÉS DE LA FEMME-ARTISTE DANS LES REPRÉSENTATIONS CONTEMPORAINES DU CORPS

**Abstract:** The paper discusses the use of the human body as a material and artistic object. The main hypothesis is that the body is a part of a wider process of innovation and revolution in art. Following those artists who implement the creative act on themselves, using their own body, and those works of art which use the bodily fluids in the same manner, the author interprets desecration as the logical extreme of the emancipation of the artwork from its ritual submission to political practice. These practices are understood in their radical feminist criticism targeting Christianity, and other structures of dominance of androcentric and patriarchal society in which man-father holds the power. The uses of phallogocentric ideology are opposed to those public displays of nudity, intimacy, body-blasphemous by the association of religious symbols excretory function, which have an inherent component of protest.

**Key words:** Body art, menstrual art, ideal feminine identity, nudity, violence.

*Liviu Malița*

*Babeș-Bolyai University, Faculty of Theatre and Television,  
Cluj-Napoca*

*E-mail: liviumalita@yahoo.com*

## 1. L'art corporel

L'utilisation du corps humain, déjà aux premières décennies après la guerre, en tant que matériau et objet artistique fait partie d'un processus plus large d'innovation et révolution de l'art.

La focalisation de l'attention de l'artiste sur le corps est naturelle. Le corps se situe au centre de la dynamique culturelle, parce qu'il est «le point de frontière»<sup>1</sup>, ce qui l'a transformé en un lieu de prédilection du syncrétisme des langages plastiques. La culture occidentale a connu un intense travail du corps. La sculpture et la peinture de la Grèce

---

1 Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello (coord.), *Istoria corpului. De la Renașterea la Secolul Luminilor*, vol. I dirigé par G. Vigarello, trad. de Simona Manolache, Gina Puică, Muguraș Constantinescu, Giuliano Sfichi, Bucarest, ART, 2008 [*Histoire du corps*, Paris, Seuil, 2005], p. 9.

ancienne, pour lesquelles le corps a été un sujet central, en ont fait l'expression perceptible d'une pensée humaniste, tandis que l'iconographie chrétienne lui a réservé une haute dignité, en le mettant au centre du mystère chrétien et en l'associant au culte du corps du Christ<sup>2</sup>. Aussi bien l'Antiquité et la Renaissance l'ont utilisé en tant que support pour la représentation du beau.

À mesure que la pratique artistique adoptait la technique du réalisme, le corps figuré dans la peinture et la sculpture a manifesté la tendance de rendre «l'expérience la plus matérielle, sa densité, sa résonance matérielle»<sup>3</sup>. Dans un mouvement anti-platonicien, anti-chrétien et néo-humaniste, le corps est détaché du paradigme dual (où il entretenait une dépendance par rapport à l'esprit), il s'émancipe du point de vue social et se voit promouvoir au rang d'une entité autonome.

La modernité a été préoccupée par la reconstitution du corps dans et par sa mécanique<sup>4</sup>. L'intérêt pour l'homme

vivant «en chair et en os» a été étendu, par des formes qui sont circonscrites au décadentisme, vers la physiologie du corps. Comme Yves Michaud le remarque très pertinemment, «ce n'est pas le corps expressif qui passe sur le premier plan de l'art, mais le corps mécanique et automatique»<sup>5</sup>, le corps torturé et défiguré.

Si, pour les penseurs modernes, le corps (en fait, l'épiderme) constitue le lieu où le sujet et l'objet se rencontrent, s'il est la «frontière», la «limite», l'«interface», un dispositif de l'intervalle qui réunit les contraires, il n'en est pas moins vrai que les postmodernes valorisent encore plus cet aspect. Ils déplacent l'accent sur l'idée d'entités intermédiaires inclassables, des genres ambigus, qui appartiennent à plusieurs dimensions, sans être complètement aptes à être englobées dans aucune d'entre elles. La limite entre intérieur et extérieur devient ambiguë et mobile, vu que le corps dispose (est

2 Les auteurs du monumental ouvrage cité dans la note précédente (vol. I, p. 17, 20) montrent que l'image du corps suit, dans la culture européenne, la controverse religieuse (la Réforme, la Contre-réforme, etc.), en devenant par la suite une référence permanente pour les hommes de l'époque moderne.

3 *Ibid.*, p. 9.

4 À propos de l'intérêt contemporain pour l'être humain en tant qu'*automaton*, voir Doru Pop, *Ochiul și corpul. Modern și post-modern în filosofia culturii vizuale*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2005. L'auteur offre,

de même, une précieuse synthèse des plus importantes théories classiques et contemporaines sur la relation entre le sujet et l'objet, regardée du point de vue (interdisciplinaire) de la culture du visuel.

5 Voir, à ce sujet, la vision ambiguë du dadaïsme sur l'homme mécanique, dont on ne sait pas si le mouvement le dénonce ou le célèbre (par ex. Picabia). L'obsession est celle d'un corps fait pour la performance et mécanisé. Yves Michaud, «Vizualizări. Corpul și artele vizuale», in Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello (coord.), *Istoria corpului. III. Mutațiile privirii. Secolul XX*, volum coordonat de Jean-Jacques Courtine, Bucarest, ART, 2009 [Paris, Seuil, 2006], p. 484-505.

enrichi) de plus en plus d'extensions technologiques électromagnétiques (de véritables «organes exosomatiques», comme les appelle Popper), ou finit par être conçu purement et simplement comme un hybride bio-électronique.

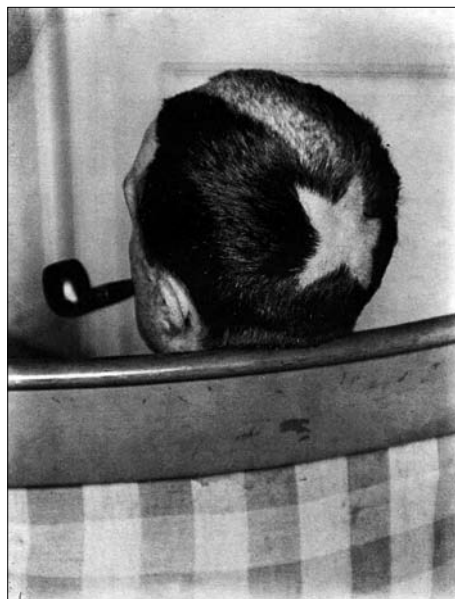
Qu'il adopte une position ou une autre, qu'il les mélange dans des structures hybrides, l'artiste contemporain double son regard d'une perspective ironique – parfois sarcastique – pluri-sémantique, qui n'exclut pourtant pas l'(auto-)compassion. Le passage de l'anorganique à l'organique acquiert, donc, dans l'imaginaire des artistes contemporains, une importance culturelle spéciale. L'attention accordée, pendant les septième et huitième décennies, au corps humain, quand celui-ci a littéralement envahi la scène de l'art, est différente.

## 2. Cas extrêmes. *Body Art*. Orlan

Certains artistes décident d'exécuter le geste créateur sur eux-mêmes, en se servant de leur propre corps. Le critique François Pluchart, théoricien du *Body Art*, affirmait, au début du manifeste homonyme, publié par la Galerie R. Stadler en 1974: «Le corps est la donnée fondamentale. Le plaisir, la souffrance, la maladie, la mort s'inscrivent en lui et, au cours de l'évolution biologique, modèlent l'individu socialisé, c'est-à-dire mis en situation [...] de satisfaire toutes les exigences et les contraintes de la mise en action.»<sup>6</sup>

6 Cité par Claude Frontisi (coord.), in *Istoria vizuală a artei*, Editura RAO, București, 2003, p. 488.

Dans la suite du geste de Marcel Duchamp, qui, en 1919, dessinait, dans une manifestation intitulée *Tonsure*, une étoile sur sa tête (Figure 1), plusieurs artistes parmi lesquels Gina Pane (1939-1990) et Michel Journiac (1943-1995) recourent aux procédés du *Body Art*.



En mélangeant l'ironie, la provocation et le sacrifice, les artistes intéressés par le *Body Art* emploient, en opposition avec l'image d'un corps socialisé, leurs propres corps afin de «construire un discours visuel critique sur la société et, par extension, sur l'hypocrisie sociale»<sup>7</sup>. En même temps, ils apportent une réponse à l'exaspération de la captivité dans le réel: celui-ci se révèle être une donnée que la conscience ne peut pas négliger et alors elle signe un pacte avec l'objet, la matière, où le moi retrouve ses tensions

7 *Ibid.*

irrésolues / irrésolubles. L'identification avec la matière absout la conscience du débat (idéologique) et du choix entre des solutions impossibles.

Ainsi, dans *Action sentimentale*, par exemple, Gina Pane apparaît-elle habillée de blanc, avec un bouquet de roses blanches à la main, dont elle va enfoncer les épines une à une dans les avant-bras, à intervalles réguliers. Son sang rend les fleurs rouges, souvenir de la mort plus ou moins mythique de Rainer Maria Rilke, suite à la piqûre d'une épine de rosier. Les actions qu'elle réalise, affirme le même Claude Frontisi (qui m'a fourni la description de la précédente *performance*), comportent toujours une connotation sexuelle ou féministe. Le statut passif de la femme, sa vocation sociale réduite à la séduction sont dénoncés par Gina Pane par les mises en scène de son propre corps. Les scarifications, les entailles seraient susceptibles d'affirmer la priorité de l'«intérieur» sur l'«extérieur», sur la surface. Claude Frontisi conclut que «le sang, la souffrance et le sacrifice sont des moyens d'évacuer le mensonge esthétique, en engageant le corps du créateur dans son œuvre, comme preuve de la contrainte inconsciente intégrée par la conduite sociale»<sup>8</sup>.

Employé en tant que modalité d'extension de la peinture par les artistes *body art* qui sont intéressés prioritairement par la pratique du tatouage, le corps humain (et non seulement un corps autre, mais bien le corps même de l'artiste) devient

de plus en plus souvent un manifeste politique. À son compte et à travers lui, quelques questions ardues de la modernité tardive sont discutées.

Ainsi Orlan (n. 1947) intervient-elle de manière décisive dans le débat identitaire et dans celui sur la destinée de l'être humain dans les sociétés de l'avenir. La comparaison d'un corps à un objet constitue une modalité d'annuler les empreintes sexuelles et sociales, de le neutraliser du point de vue idéologique. Certains critiques d'art<sup>9</sup> ont interprété les reconstructions chirurgicales du corps comme des «commentaires sur la beauté féminine idéalisée». Orlan s'est délimitée de cette appréciation, en montrant que, au contraire, elle agit contre les canons de beauté, qu'elle considère comme l'expression d'une idéologie dominante. Dans ce sens, elle a avoué:

Je ne veux pas ressembler à la *Vénus* de Botticelli.

Je ne veux pas ressembler à l'*Europe* de Gustave Moreau, qui n'est même pas mon peintre favori. [...]

Je ne veux pas être comme la *Psyché* de Gérard.

Je ne veux pas ressembler à la *Diane* de l'École de Fontainebleau.

Je ne veux pas ressembler à Mona Lisa...<sup>10</sup>

9 Voir Jill C. O'Brian, *Carnal art; Orlan's refacing*, University of Minnesota Press, 2005.

10 Orlan, *Multimedia Monograph* [C. D.], Édité par Michèle Barrière. Les citations qui suivent sont extraites de conférences et interviews de l'artiste française, rassemblés dans le présent recueil multimédia.

8 *Ibid*, p. 79.

Elle explique ensuite que, si elle est partie de ces images-là, c'est parce qu'elles sont devenues des symboles culturels universels et, à travers elles, l'artiste peut étudier directement l'impact qu'elles produisent sur le public, un public qui – précise-t-elle – «ne se ratta-che pas nécessairement au micro-milieu de l'art». Elle n'a pas eu recours à ces figures mythologiques parce qu'elles appartiendraient à un canon de beauté idéale, mais pour les idées que ces personnages incorporent et pour leurs histoires. (Figure 2)



Un possible argument du désintérêt (et même du mépris) pour la beauté peut être la *performance* suivante, prévue pour le Japon, et qui supposera une nouvelle intervention chirurgicale, à la faveur de laquelle Orlan créera pour elle-même un nez gigantesque – «le plus grand possible

du point de vue technique, en tenant compte de sa construction anatomique, et éthiquement acceptable pour un chirurgien de ce pays-là».

Les procédés de telles *performances* sont complexes. En partant de représentations canoniques de personnages féminins comme ceux énumérés plus haut, qui lui servent d'inspiration, l'artiste construit, à l'aide de l'ordinateur, un autoportrait soumis aux rigueurs du portrait classique, composé par la mixture et l'hybridisation de traits variés, empruntés à divers personnages mythologiques. Ces traits tiennent au substrat de l'«œuvre», étant intégrés au visage même de l'artiste, par des esquisses successives. À la fin, l'artiste «ajuste l'ensemble, comme fait chaque peintre, jusqu'à ce que le portrait final paraisse et que l'arrêt et la stagnation deviennent possibles. L'étape suivante est consacrée au modelé proprement dit de l'«autoportrait» de l'artiste, à travers des interventions chirurgicales sur son propre visage, qui sont filmées et intégrées à des *performances*, transmises en direct. Chaque *performance* de ce genre est conçue comme un «rite de passage», ayant un style propre et se déroulant selon une mise en scène bien précisée, qui suppose, entre autres, la lecture par Orlan – au cours de l'opération – de certains textes emblématiques de philosophie, psychanalyse et littérature, d'auteurs tels que: Eugénie Lamoine Luccioni, Michel Serres, textes sacrés hindous, Alphonse Allais, Antonin Artaud, Julia Kristeva, etc. Parfois, l'impression qu'Orlan crée, conformément à sa propre appréciation,

est celle d'un «cadavre autopsié, qui ne cesse de parler, tout en étant comme détaché de son corps».

L'opération chirurgicale elle-même est pensée comme une modalité dont dispose l'artiste plastique d'intervenir, en corrigeant «l'esthétique chirurgicale, froide et stéréotypée». Orlan conçoit la salle d'opération comme son «studio», où elle produit des matériaux visuels (photos, vidéos etc.), qu'elle expose par la suite. Les niveaux multiples où l'intervention se produit, à la fois celle de l'artiste que celle des chirurgiens, font que ces images-ci luttent pour l'autonomie. Orlan assume le rôle de coordonner l'ensemble et d'agir de telle manière que la qualité des matériaux dérivés révèle, dans sa matérialité, les idées qu'elle a l'intention de transmettre.

Ces idées appartiennent elles-mêmes à des plans différents.

Orlan a présenté, par exemple, son programme comme une des réponses possibles à la provocation contemporaine, quand l'individu se situe à la limite d'un monde pour lequel il n'est pas préparé, ni mentalement, ni physiquement. «Mon travail et les idées de celui-ci incarnées dans ma chair, confesse l'artiste, posent des questions sur le statut du corps dans notre société et sur son évolution avec les générations à venir, par les nouvelles technologies et les manipulations génétiques en cours. Mon corps est devenu une page pour un débat public, qui pose des questions cruciales pour notre temps.» Par ces (auto)performances où elle assume une nouvelle apparence, Orlan explorerait des modalités réactives et adaptatives de

l'individu aux provocations de l'avenir du présent.

Les interventions chirurgicales sur le corps trahissent, en même temps, le refus de la conformation de l'individu aux impératifs de la nature et aux exigences de la morale sociale et de la religion, qui proposent l'acceptation des «décisions de la Nature», nous interdisent d'«attaquer notre corps» et recommandent «de nous accepter nous-mêmes tels que nous sommes». Dans ce sens, Orlan définit son travail comme une lutte contre «l'inné et l'inexorable», «un effort et une tentative radicale et réconfortante d'éliminer les barreaux de la cage». Elle reconnaît qu'il s'agit là d'une action «blasphématoire», dirigée contre la Nature («cette loterie des gènes distribuées au hasard») et contre Dieu.

La tentative de transgresser les limites a pris, ainsi, dans le cas d'Orlan, la forme d'une protestation extrême: ce qui est inné, donné, figé, stable – comme le sexe, la couleur de la peau, la physionomie, la configuration corporelle etc. –, ce qui a alimenté d'énormes controverses, étant impliqué par le racisme dans ses combats, a été, de cette manière, nié. En échange, on a essayé d'affirmer, de manière provocatrice, la liberté de l'individu de disposer de lui-même et de s'accorder à lui seul de nouvelles chances.

Le problème de l'identité (et du changement d'identité), de l'ambiguïté sexuelle et de la discrimination sociale constitue une autre composante de la démarche de l'artiste française.

Sur le plan esthétique, les *performances* d'Orlan ont été considérées<sup>11</sup> une forme radicale de l'initiative de Marcel Duchamp, l'artiste poussant l'expérimentation jusqu'à employer son propre corps en tant que *ready made*. «Ceci est mon corps... Ceci est mon logiciel», a-t-elle déclaré dans une de ses conférences<sup>12</sup>. Toujours selon ses propres confessions, Orlan aurait adopté cette manière artistique radicale aussi pour protester contre les réseaux des grandes galeries d'art qui «haïssent la chair» et n'acceptent que des œuvres d'art conformes aux canons pré-établis. Orlan définit l'écriture permanente dans son propre corps «art charnel», qu'elle différencie de l'art corporel (*Body Art*), courant dans lequel elle affirme ne s'être jamais intégrée.

### 3. Le corps désenchanté. Ventre digestif et ventre sexuel. L'excrétion et les fluides du corps

Le ventre digestif et le ventre sexuel occupent au sein de la création de certains artistes contemporains une place centrale. De même, les expositions de senteurs et de touchers (interactives) ne se font plus rares. Une tendance de mieux en mieux configurée, surtout grâce aux multiples controverses qu'elle a fait naître, est celle dédiée à la récupération des fluides

corporels dans l'art. L'intention déclarée est de les introduire, en dépit des critiques qui dénoncent l'effet contraire à ce qui était escompté, dans la sphère plus élevée de la culture. Qu'il s'agisse d'un acte polémique ou non, l'art se retrouverait, disent les détracteurs, rabaisée par suite d'une telle invasion. Parmi les artistes emblématiques pour cette démarche artistique on pourrait rappeler Piero Manzoni, Andres Serrano, Pietro Costa, Vanessa Tiegs ou Selin Cileli.

Des fois, derrière une anti-tabouisation évidente, on peut décrypter, de manière tacite, une signification plus profonde, comme dans le cas des femmes-artistes qui peignent avec leur propre sang menstruel. Ainsi, Vanessa Tiegs, ancienne danseuse professionnelle de ballet, a peint de cette manière 88 tableaux, en capturant 36 cycles menstruels. Il s'agit plus exactement, d'une forme d'*action painting*, l'artiste peint alors qu'elle danse sur une musique et d'après une chorégraphie conçues par elle-même. Pendant tout ce temps le sang tombe goutte à goutte sur un drap blanc (de 2m/2 m), puis, après qu'il ait séché, elle le découpe et fait à partir des morceaux obtenus des collages, qu'elle expose comme œuvres d'art.

Selin Cileli utilise à son tour la même substance, donnant comme raison le fait que «le sang menstruel est immédiat et intuitif. De même que la peinture rouge, le sang est un oxyde de fer et ce medium nécessite de la vitesse, car il sèche très vite en l'absence d'une base acrylique ou d'huile». C'est pourquoi le procédé est fruste: l'artiste amasse tout simplement

11 Barbara Rose, *Is it Art? Orlan and the transgressive act – French Performance artist Orlan*, in *Art in America*, février 1993.

12 Orlan, *Art Charnel. Ceci est mon corps... Ceci est mon logiciel*; <http://www.orlan.net/>

ses restes menstruels et les «claque contre la toile»<sup>13</sup>.

Finalement il s'est constitué tout un art – *Menstrual Blood Art* – qui utilise des serviettes intimes, du sang et d'autres objets liés aux cycles menstruels de la femme, mais aussi ce qu'on appelle le *Menstrual Dance Performance*. Il est très intéressant de voir quelle est la motivation que ces artistes construisent autour de leur art et qui mise sur une double valorisation. Les menstrues et le liquide d'évacuation qui en résulte, soumis à une tabouisation quasi-générale, sont très proches de l'art. Implicitement, la femme qui a aussi beaucoup souffert à cause de la discrimination sociale, se retrouve réinvestie de valeurs symboliques, pareil à une déesse archaïque qui tutelle la vie et la perpétue, en maintenant les liens avec ses énergies vitales.

«Je n'ai pas compris, déclare Nikoline Calcaterra, l'inhabileté de ce monde de percevoir les choses telles qu'elles sont. J'ai senti le besoin de créer des discussions sur ce qui est souvent inexprimé. La femme saigne, le sang est la vie, la vie est incontrôlable. Je suis inspirée par la vie et par les émotions qu'implique la condition d'être femme. Je suis inspirée par la Grande Mère et par les émotions qui entourent ses créations et ses destructions. J'essaye de faire naître des réflexions sur les émotions impliquées par l'appartenance à un genre. Au sein de la modernité, la femme est déconnectée face à son propre sang. Une

fois que les produits menstruels jetables sont apparus, elle n'est plus obligée de regarder. Et qui plus est, elle jette et ignore le cadeau qui la distingue comme femme. Cette ignorance rend les femmes obsédées par le pouvoir. Déconnectées des rituels du sang, qui les définissent en tant que donneuses de vie, les femmes elles-mêmes voient le sang comme une malédiction, qui leur provoque du manque de confort et des inconvenances personnelles. Si les hommes avaient des menstruations, celles-ci deviendraient un événement à envier et à louer.»<sup>14</sup>

Dans son côté radical, la critique féministe a pour cible le christianisme, vu prioritairement comme une structure de domination d'une société androcentrique et patriarcale, dans laquelle l'homme-père détient (frauduleusement dans leur opinion) le pouvoir et, afin de rendre légitime cette autorité, recourt (aussi) à l'idéologie de type phallogocentrique.

Le discours féministe n'est pas le seul qui essaie de récupérer à son propre profit ce type d'art iconoclaste. Marcel Duchamp avait affirmé, lui aussi, dans une interview télévisée, faite par James Johnson Sweeney, en janvier 1956, pour la NBC, que la *Joconde à moustaches et barbiche* de sa période dadaïste n'est pas seulement un geste artistique iconoclaste de sa part, mais aussi un «violent sacrilège», un «blasphème».

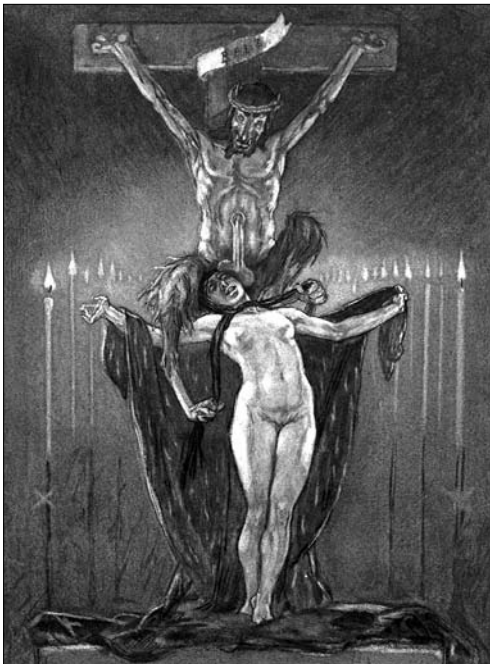
Utilisé ici dans un sens figuré, en faisant référence aux chefs d'œuvres artistiques de l'humanité, le diagnostic

13 Voir Slin Cileli, <http://www.mum.org/armensel.htm>

14 Voir Nikoline Calcaterra, <http://www.mum.org.armencal.htm>



a une certaine relevance aussi dans le sens primaire des termes. La plupart de ces œuvres contemporaines contiennent implicitement ou explicitement, une polémique antichrétienne aussi. L'attentat religieux a une tradition qui peut être attestée déjà au XIX<sup>ème</sup> siècle. Ainsi, Félicien Rops (auteur cité par Freud, 1833-1898) utilise-t-il, par exemple, le symbolisme sexuel dans divers contextes culturels et sociaux, mais surtout par rapport à la religion. (Figure 3) Il a peint, en 1885, une Marie Madeleine représentée comme une femme couchée en train de se masturber au pied d'une croix où, à la place du Christ, se trouve crucifié un pénis en érection.



Les artistes de l'après-guerre ont souvent repris ce type de subversion, perçue comme salutaire, car elle attaquait au caractère autoritaire et phallogocratique

de la civilisation chrétienne. En poussant la révolte vers des formes extrêmes, il a associé, dans des contextes démolisseurs, les symboles religieux (comme l'eucharistie) avec le sang, l'urine ou avec les excréments. Tout un cycle de *Madones* souffre ainsi des interventions à évident caractère blasphématoire.

Parmi les tableaux les plus récents se nombre *The Holy Virgin Mary*<sup>15</sup>, un portrait de la Sainte Vierge dû à Chris Ofili<sup>16</sup> et exposé à Brooklyn Museum of Art en 1999, comme faisant partie de l'exposition «Sensation». La peinture représente une Sainte Vierge noire – collage de papier, peinture à l'huile, résine de polystyrène, excréments d'éléphant (qui serait utilisés dans divers rituels africains), gaze – et, dans l'arrière-plan, des éléments pornographiques (des images découpées dans des revues porno avec des organes génitaux de femmes noires, modelés en forme de chérubins et organisés dans

15 L'association de la Madone à des personnages politiques n'est pas singulière. Dans une manière encore plus radicale, Gottfried Helnwein a peint et exposé au Musée d'Art de Denver une *Adoration of the Magi. Epiphany I*, où la Vierge Marie est entourée par des officiers nazis et la tête de l'enfant Jésus est justement celle d'Adolphe Hitler. Le tableau fait partie d'une suite de trois «épiphanies», toutes ayant une thématique nazie.

16 Chris Ofili est un peintre britannique, né en 1968, à Manchester; membre du groupe des Young British Artists, il a obtenu en 1998 le Prix Turner et, en 2003 a été sélectionné pour représenter la Grande Bretagne à la Biennale de Venise. Ses œuvres ont toujours créé des controverses.

des images de l'Immaculée Conception ou de l'Assomption. (Figure 4) Rudy Giuliani, le maire de New York d'alors, se serait exclamé: «*There's nothing in the First Amendment that supports horrible and disgusting projects!*»



À propos de la démarche de Chris Ofili, qui a fait scandale, on peut invoquer au moins un cas antérieur appartenant au «grand art». Il s'agit de la *Madone* de Munch, dans laquelle, «au sein d'une image iconique, la *Madone* nous offre explicitement sa sexualité extatique». La réponse à la question pourquoi, malgré tout cela, elle reste inaccessible, a été suggéré par la découverte d'une version lithographiée dans laquelle, «autour du cadre qui enferme la «Séductrice» bougent chaotiquement et vainement quelques spermatozoïdes, alors que, dans l'angle

gauche, en bas, un homuncule pathétique, un fœtus aux grands yeux et sans âge, lève son regard implorant vers la déesse»<sup>17</sup>.

Dans une société libre, où le débat et le désaccord se trouvent au centre même de la démocratie, aucun sujet, la «religion» incluse, n'est si inviolable qu'il ne soit ouvert aux discussions. Les idées, même celles difficiles, ne sont pas dangereuses. Le seul danger réside en leur répression.

L'art «sacrilège» de l'artiste et photographe suédoise Elisabeth Ohlson (née en 1961) a fait naître à son tour des réactions négatives violentes. Sa célèbre exposition «*Ecce homo*» construite à partir de reconstitutions photographiées de scènes néotestamentaires fameuses, où Jésus apparaît en la compagnie d'homosexuels, transsexuels, sadomasochistes habillés de cuir et malades du SIDA, exposition abritée, de manière étonnante, par la cathédrale même d'Uppsala, a réalisé la performance simultanée de rassembler non pas seulement l'indignation du Vatican, mais aussi le désaccord du Parlement Européen: après une tournée de l'exposition dans les grandes capitales européennes, le Parlement Européen a finalement voté son annulation.

Les réactions ont été, cette fois encore, controversées, les débats oscillant entre cataloguer la démarche comme étant «blasphématoire» ou, inversement, «d'inspiration divine» (d'après la manière dont le critique Heidi Kriz intitulait son

<sup>17</sup> «Art Gallery. La Vie et les œuvres des grands protagonistes de l'art», n° 50, (E. Munch), 2007, p. 148.

article un an plus tard). Comme élément de soutien envers cette exposition, on a invoqué le jeu maniériste avec le contexte, aiguïté au cours de la modernité. Les scènes bibliques avec personnages homosexuels ont été interprétées comme des citations (intertextuelles) des agendas de certains artistes comme Michelangelo ou le Caravage<sup>18</sup>.

La profanation est, dans la modernité tardive, la conséquence logique extrême de l'émancipation de l'œuvre d'art par rapport à sa matrice rituelle et de sa soumission à la pratique politique (perçue comme un ersatz moderne de la religion). L'attentat a été dirigé contre la religion chrétienne, de manière unanime reconnue comme le tabou le plus prestigieux de la société européenne, apte, quand il est violenté, à précipiter de l'horreur et à horrifier.

Certains artistes ont spéculé, par conséquence, la particularité du sacré à incorporer l'ambivalence agressive et profondément inquiétante, décryptée par Rudolf Otto, d'un *mysterium fascinans* et d'un *mysterium tremendum*. En valorisant le filon d'une «sacralité laïque» (l'oxymoron

appartenant à J. Grotowski), ils ont renoncé à représenter la transcendance parce qu'elle a d'intouchable (comme effet de sa participation à un niveau ontologique supérieur) et ont opté pour rendre celle-ci par l'intermédiaire de ce qui est monstrueux et immonde.

L'exposition publique de la nudité, de l'intimité corporelle – blasphématoire par l'association des fonctions excrétoires aux symboles religieux – a une composante contestataire, le corps exposé étant perçu comme étranger, aliéné, voire obscène par sa matérialité brute, non traversée par une quelconque spiritualité. Le corps dégradé, réduit à l'anatomie et à la physiologie, à l'animalité, est en même temps un corps polémique – opposé à l'esprit et, ainsi, aux grands paradigmes religieux et culturels qui l'ont soutenu.

L'homme vu **seulement** comme animal, la substitution de la transcendance par un *Ersatz*, par une transcendance déviée par rapport à un modèle – chrétien – énoncé et consacré, ont ainsi contribué d'une manière encore plus radicale au discrédit de l'art.

18 On peut aussi rappeler le fait que dans le tableau *Christ en raccourci* d'Andrea Mantegna, réalisé d'après le principe de l'anamorphose, le lieu géométrique de la rencontre des lignes de fuite du tableau est la zone génitale. En lisant le livre de Leo Steinberg, *La Sexualité du Christ*, Daniel Arasse affirme qu'il «existait à la Renais-

sance presque un culte des parties génitales du Christ», une «*ostentatio genitalia* qui était au centre de nombreuses peintures», tendance occultée plus tard, à cause de la «pruderie du XIXe siècle». *On n'y voit rien. Descriptions*, Paris, Editions Denoël, 2000, p. 78.