

# Nudité et érotisme en art contemporain : réflexion sur les œuvres de Vanessa Beecroft

Patricia Aubé

## Résumé

*Vanessa Beecroft est une artiste d'origine italienne qui progresse sur la scène de l'art contemporain depuis le début des années 1990. Autour des années 2000, sa démarche a évolué en une série de performances qui consistait à exposer des dizaines de femmes presque complètement dénudées, mais dont l'érotisme semble neutralisé. L'objectif de cet article est de réfléchir au lien qu'entretiennent les corps présentés par Beecroft avec l'érotisme, en questionnant à la fois leur rapport à la tradition du nu artistique et aux problématiques plus actuelles en art, comme la position du spectateur. Nous proposerons ainsi que, malgré les apparences, la neutralité qui traverse les œuvres de Beecroft n'est pas seulement un problème de nudité, mais qu'elle est liée aux différents enjeux soulevés par la représentation du corps dans un contexte performatif spécifique, qui inclut une relation particulière entre les femmes exposées et les spectateurs.*

Des femmes dénudées, n'ayant pour seuls accessoires que des souliers à talons hauts, des bas de nylon ou des perruques, s'offrent au regard des spectateurs. Ces femmes réitèrent les clichés de la séduction féminine et repoussent les limites de l'exhibition par leur nudité multipliée. Elles sont belles, elles sont jeunes et pourtant, la même impression revient chez plusieurs auteurs : on parle de « neutralisation du corps sexué<sup>1</sup> », d' « érotisme [...] désamorcé<sup>2</sup> », de « séduction [...] neutralisée<sup>3</sup> ». Comment donc réfléchir cette nudité<sup>4</sup> qui, malgré ces attributs associés à la séduction, semble désamorcer toute forme d'érotisme ?

En tant que représentations équivoques, les performances de Vanessa Beecroft ont suscité un nombre important d'écrits, qui abordent des thèmes tels que l'aspect autobiographique, les stéréotypes féminins, le rapport entre pouvoir et faiblesse ainsi que l'identité – tous ces sujets mettant en évidence la complexité de son œuvre<sup>5</sup>. La neutralisation de l'érotisme est aussi une problématique qui est abordée dans certains textes sur l'artiste, mais ce sujet n'a jamais fait l'objet d'une analyse approfondie puisque les auteurs qui s'y

sont intéressés l'ont principalement fait dans de courts articles, plutôt synthétiques. La question est pourtant fort intéressante pour les études en art contemporain, puisque le même genre de réaction semble se produire dans d'autres contextes, notamment avec les œuvres de l'artiste Spencer Tunick qui, malgré l'exhibition de centaines et parfois même de milliers de corps, expose une nudité qui est difficile à cerner et qui tend à estomper toute forme de désir<sup>6</sup>.

Enfin, la question de la neutralisation de l'érotisme présente certaines difficultés, puisque les corps présentés par Beecroft ne semblent entrer dans aucune des catégories hégémoniques de la représentation, que ce soit celle qui oppose le nu et la nudité, la pornographie et l'érotisme ou encore le corps utopique et le corps « topique »<sup>7</sup>. En fait, les particularités de la démarche de Beecroft nous permettront d'établir que la neutralité érotique n'est pas seulement un problème de nudité, et ce, même si nudité et neutralité riment généralement avec le nu classique, tel qu'il a été interprété par l'histoire de l'art<sup>8</sup>. La théorie de Georges Didi-Huberman sur l'ouverture des corps nous permettra de remettre en perspective la neutralité érotique du nu, nous portant plutôt à nous intéresser à la neutralité que peuvent susciter les différents enjeux provoqués par la représentation du corps dans un contexte performatif.

### Vers une nudité multipliée

Née en 1969 à Gênes, Beecroft est une artiste qui est active sur la scène de l'art contemporain depuis le début des années 1990. La question du corps, animée par des thèmes comme le contrôle et l'identité, a toujours été au cœur de sa démarche artistique. Après avoir étudié l'architecture au Civico Liceo Artistico Nicolo' Barabino de Genève (1983-1987), Beecroft poursuit des études en peinture à l'Accademia ligustica di belli arti de Gênes (1987-1988), puis en scénographie à l'Académie de la Brera de Milan (1988-1993)<sup>9</sup>. Ses diverses formations, qui semblent *a priori* assez éloignées de ses œuvres performatives, offrent toutefois un cadre significatif pour comprendre l'ossature de celles-ci, qui empruntent certaines notions à la peinture, à l'architecture et à l'art du spectacle.

La première performance de Beecroft, intitulée *VB01*, a été réalisée en 1993. L'artiste exposait à la Galleria Luciano Inga-Pin de Milan une série de dessins ainsi que *Despair*, un journal qu'elle avait conservé depuis 1983 et qui contenait la description méthodique et obsessionnelle de tout ce qu'elle avait mangé. Intitulé *The book of food*, ce journal renfermait des listes accumulées sur une période de huit ans, détaillant tous les repas ingurgités, leur quantité et leur couleur<sup>10</sup>. Lors du vernissage de l'exposition, Beecroft avait spontanément décidé de demander à un groupe de filles, trouvées dans la rue, de se présenter habillées des vêtements de l'artiste, qui faisaient écho à une série d'aquarelles placées sur le plancher. Les filles apportaient une nouvelle dimension à l'exposition, qui glissait vers un lieu ondulant entre l'aspect autobiographique et l'aspect collectif de la féminité.

Questionnée quelques années plus tard au sujet de la soirée d'ouverture de cette exposition, l'artiste souligna que la réaction engendrée par cet ajout de dernière minute fut l'initiateur de sa réflexion sur l'utilisation du corps des autres dans un contexte artistique et performatif: « *The public was confused and irritated, more repulsed than attracted by the presence of the girls. I noted that the new material I was using had a strong visual impact and was not decorative. It was a controversial moment when I decided to continue using the girls as material*<sup>11</sup>. » De ce vernissage allait découler une longue série de performances, chacune titrée par les initiales de l'artiste, suivi d'un numéro chronologique. Si, au début, le vêtement occupe une place majeure dans les performances, il laisse peu à peu du territoire à la nudité, sans toutefois disparaître complètement ou perdre de sa valeur. Ainsi, pour plusieurs de ses premières performances, Beecroft pare ses « filles » de différents éléments de costume comme des perruques, des sous-vêtements ou des bas de nylon. Puis, les éléments de haute couture, comme des souliers de grands designers, prennent la place des accessoires anonymes, laissant en même temps plus de place à la nudité. Cette épuration allait culminer avec une série d'œuvres réalisées à la fin des années 1990 et au début des années 2000, où Beecroft présente des groupes de femmes au physique très semblable et dont la nudité, qui est alors presque totale, rend encore plus uniforme la masse des corps exposés.

### **VB45: un exemple**

Dans la performance intitulée *VB45* (2001, Kunsthalle de Vienne), Beecroft expose les corps de 45 femmes, seins et pubis entièrement dévoilés. Comme dans la plupart des œuvres de ces années, l'artiste donne une série d'ordres à ces femmes mises en scène. Elle leur demande principalement de ne pas parler, de ne pas établir de contact visuel avec les spectateurs et de ne bouger ni trop rapidement ni trop lentement<sup>12</sup>. La performance dure plusieurs heures: les spectateurs, qui entourent les corps exposés, sont donc confrontés à une « armée » de femmes qui évoluent dans l'attente et dans le silence. Serties d'une même blancheur, celles-ci sont disposées de façon à former un rectangle. Ce dessin ainsi que la posture redressée de ces femmes rappellent les formations militaires. Toutefois, leur uniforme n'est composé que de leur nudité et d'une paire de bottes en cuir noir, qui monte jusqu'à la mi-cuisse. Ces bottes, portées par ces jeunes femmes complètement nues, évoquent un certain univers fétichiste ou même pornographique, où la femme est souvent considérée comme un objet sexuel.

D'ailleurs, les femmes de Beecroft ont toutes un corps correspondant aux canons de beauté actuels. Elles sont toutes très semblables, puisqu'elles portent le même maquillage, la même coiffure et, bien entendu, la même nudité. Elles sont jeunes, blondes, minces, complètement épilées et leurs seins sont ronds et fermes. Autour d'elles, dans une des salles vides et aseptisées du musée, les centaines de spectateurs continuent de regarder. Nous pourrions penser qu'il s'agit

d'une nouvelle forme de divertissement érotique. Il ne s'agit toutefois pas d'un spectacle, puisqu'il ne se passe rien. En effet, les femmes semblent presque inanimées tant leurs gestes – et aussi leurs regards – sont absents. Les spectateurs épient ces corps comme ils le feraient devant une sculpture, comme on regarde un simple objet, sans vie, que quelqu'un a décidé d'exposer par pur plaisir visuel.

Au final, la nudité de ces dizaines de femmes, loin de susciter le désir, tend au contraire à l'éteindre. L'expérience charnelle est altérée : ces femmes, qui sont pourtant bien réelles, ne semblent pas avoir le même effet que ces corps dont la nudité va nous surprendre, nous pulvériser. Est-ce parce qu'elles dégagent une impression d'harmonie, qui découle d'un choix réfléchi – comme dans le cas de la tradition du nu artistique ? D'ailleurs, les œuvres de Beecroft sont souvent comparées à des peintures ou des sculptures, de par leurs qualités esthétiques<sup>13</sup>. En ce sens, même si l'artiste expose de vraies personnes, la relation à celles-ci semble parfois davantage tournée vers l'art que vers le réel. En fait, le spectateur qui se tient devant ces œuvres est littéralement devant un mur de peau. Nous pourrions donc croire que la peau ne serait, dans ce cas, qu'un autre médium artistique, au même titre que la peinture ou le marbre. Il est donc pertinent d'analyser ces femmes en regard du nu artistique, dont la primauté est accordée à l'aspect formel plutôt qu'à la chair des corps. Car même si le nu artistique, tel que théorisé par Kenneth Clark dans *The Nude, A Study in Ideal Form*, est empreint d'une valeur davantage historique qu'actuelle, son rapport au désir est particulièrement intéressant et peut nous aider à ouvrir la réflexion sur la neutralisation de l'érotisme dans les œuvres de Beecroft.

### **Le nu artistique et l'art contemporain : pertinence ou redondance de la théorie ?**

En 1956, Kenneth Clark publiait son fameux livre intitulé *The Nude: A Study in Ideal Form*, une étude qui porte spécifiquement sur les représentations artistiques du corps dévêtu à partir de l'Antiquité. Le nu est le concept principal développé et défini à travers son opposition à la nudité. Historien de l'art, Kenneth Clark est détenteur de la chaire du Conseil des arts de Grande-Bretagne à l'époque de la publication de cet ouvrage et se démarque dans la discipline par ses travaux sur l'esthétique. Pour cet auteur, le nu artistique se justifie en tant que construction, en tant que remodelage s'opposant à l'obscénité inhérente au corps humain dénudé. Au contraire, la nudité fait plutôt référence au corps déshabillé, qui implique la gêne ressentie par celui qui se retrouve sans vêtements. La nudité est perçue par Clark comme ayant une valeur négative, de par son association embarrassante<sup>14</sup>.

Bien que l'étude de Clark soit très volumineuse, ce sont principalement les toutes premières phrases du livre, qui expliquent clairement la séparation proposée entre le nu et la nudité, qui ont retenu l'attention des critiques et qui ont prospéré dans l'imaginaire de l'histoire de l'art :

La langue anglaise dispose d'un vocabulaire suffisamment riche et précis pour distinguer la nudité du nu. La nudité, c'est l'état de celui qui est dépouillé de ses vêtements; le mot évoque en partie la gêne que la plupart d'entre nous éprouvent dans cette situation. Le mot « nu », en revanche, dans un milieu cultivé, n'éveille aucune association embarrassante. L'image imprécise qu'il projette dans notre esprit n'est pas celle d'un corps transi et sans défense, mais celle d'un corps équilibré, épanoui et assuré de lui-même: le corps re-modélé<sup>15</sup>.

L'histoire de l'art a consacré une très grande valeur au concept de nu, de sorte qu'il semble admis que son autorité transcende l'image du corps et l'habille d'un vêtement conceptuel. Comme si, chaque fois, le regard du spectateur passait par un filtre qui donne à l'image son caractère si convenable. La théorie s'impose entre celui-ci et l'image, retirant à cette dernière toute spécificité provocante. D'ailleurs, encore aujourd'hui, il semble que toute étude sur le sujet ne peut faire autrement que revenir sur Clark, la référence étant devenue absolument incontournable. Ironiquement, un certain nombre d'auteurs reconnus ont remis les idées de ce dernier en question, les ont discutées, critiquées et même détruites<sup>16</sup>. Il semble maintenant admis que ses propos sont désuets, tout au moins vieillots. Et pourtant, ceux-ci influencent encore notre façon d'appréhender toutes œuvres présentant une part de nudité, et ce, indépendamment de l'époque, du médium et du propos développé par l'artiste.

Le nu, en tant qu'idéalisation, est un concept qui fonctionne assez bien pour les médiums traditionnels – peinture, sculpture, dessin – et même en photographie, où il est possible de jouer avec la lumière, le temps d'exposition et les nouvelles technologies pour avantager le modèle. Mais qu'advient-il lorsque les artistes contemporains décident d'exposer à notre regard des corps dénudés, sans l'utilisation d'un médium? Est-il encore possible, voire cohérent, de parler du nu dans un tel contexte? En fait, dans le cas de Beecroft, nous pouvons considérer que l'idéalisation se fait par le choix de ses modèles; leur jeunesse et leur beauté les placent bien loin des corps dits « informes et pitoyables », selon les termes employés par Clark au sujet de la nudité. La perfection de leurs corps et l'incarnation d'un type idéal les rapprochent du nu, qui vise l'Idée, qui est le produit d'une construction. En effet, les corps exposés ne se définissent pas par leur individualité, mais par l'homogénéité construite par Beecroft. À ce sujet, l'œuvre *VB47* est assez parlante, puisque les mannequins de Beecroft portent des masques de chair qui couvrent tout le visage. Cette partie du corps, qui est le lieu de la reconnaissance individuelle<sup>17</sup>, est effacée: les seuls traits accrocheurs se limitent donc à leurs mamelons et à la fente de leurs sexes épilés. Au contraire de la nudité, les œuvres de Beecroft tendent donc à gommer les qualités individuelles de chacune des mannequins pour proposer un ensemble de corps unifiés par des caractéristiques physiques semblables. Cela dit, les corps présentés par Beecroft sont tout à fait particuliers, puisqu'ils sont à la fois exposés sans l'intermédiaire d'un médium et idéalisés. Bien que proches du nu, ceux-ci s'inscrivent dans un tout autre

contexte. À cet égard et afin de ne pas délaissier la contemporanéité des œuvres de Beecroft, il nous paraît essentiel de revenir sur quelques théories qui nous permettent de reconsidérer la valeur du nu artistique et de nuancer son influence.

### **Distance esthétique : une question de regard**

Au-delà du concept du nu, il est intéressant de se pencher sur ce qui peut être qualifié de distance esthétique. Dans un article intitulé « Re-Viewing the Nude », Leslie Bostrom et Marlene Malik de l'Université Brown font référence aux idées de Kenneth Clark afin de proposer un commentaire sur les dessins de modèles vivants dans les cours d'arts visuels<sup>18</sup>. Les auteures élaborent sur cette situation particulière, où l'on s'attend des élèves qu'ils regardent un corps dénudé objectivement et scientifiquement, en écartant toute forme de désir et d'érotisme<sup>19</sup>. Ce contexte particulier est intéressant, puisqu'il implique le même genre de regard qu'envers les œuvres de Beecroft, soit entre un observateur et un corps réel dénudé, dans un contexte artistique. Le concept de distance esthétique développé par les auteures permet de reconsidérer la pensée de Clark, tout en appuyant le fait que sa théorie a encore une incidence sur notre regard, ou du moins sur la réaction attendue du regardeur : « *We propose to critique the defective vision of aesthetic distance in viewing the nude. Aesthetic distance refers here to the tradition of seeing the nude as unnaled, as an arrangement of formal elements. Aesthetic distance is a device used to convince us that unclolthed bodies, used in the classroom, are neither sexual, social, nor political; they are exempt from common human behavior*<sup>20</sup>. »

La distance esthétique ferait en sorte que, devant les œuvres de Beecroft, le concept du nu s'accrocherait et créerait une distance, ou même une coupure, par rapport à nos sensations. Le corps humain est le lieu d'une identification très forte et la nudité des corps est très propice à ressentir des émotions liées au désir. Pourtant, devant ces œuvres, le spectateur est confronté à une neutralité érotique qui est tout à fait semblable à la réaction anticipée lors de l'exercice du dessin de modèles vivants. Cet exercice s'établit sur la longue tradition occidentale des académies, où l'on observe le corps en insistant sur les contours, les formes et la lumière. Le modèle est censé être perçu en tant qu'objet, en tant que corps sans vie. Mais la distance esthétique est théorique et, comme le suggèrent les auteures, la réalité est parfois différente.

En effet, le nu est une fabrication intellectuelle. C'est un système dont la détermination s'inscrit dans la possibilité de regarder un corps dénudé sans ressentir de gêne ou d'embarras. C'est un système qui est tissé au cœur même de la tradition artistique occidentale. Nous pouvons donc nous demander s'il est possible de l'écarter afin de retrouver un regard plus direct sur les corps dévêtus. La question s'impose d'elle-même : est-il possible de se rapprocher des images et de retrouver la part d'érotisme qui est voilée par cette tradition du regard ? Nous trouverons notre réponse chez Georges Didi-Huberman qui, dans son livre intitulé *Ouvrir*

*Vénus. Nudité, rêve, cruauté*, s'est complètement détaché des idées de Clark afin de restituer au nu la déchirure qui l'habite<sup>21</sup>.

### Georges Didi-Huberman : À la recherche de l'érotisme

Dans *Ouvrir Vénus*, le philosophe et historien de l'art Georges Didi-Huberman s'inspire de l'érotisme de George Bataille pour analyser une œuvre classique de la Renaissance, soit *La Naissance de Vénus* de Botticelli<sup>22</sup>. Il construit une réflexion poussée, où il cherche à rendre à la Vénus représentée l'érotisme qui la transcende. Pour arriver à convaincre le lecteur du vertige qui habite l'apparence de marbre de Vénus, l'auteur débute en remettant en question la séparation de Kenneth Clark entre le nu et la nudité, entre forme et désir, qui lui apparaît comme un non-sens :

Que le *nu* soit une « forme d'art » signifie alors que l'on devrait parvenir à se débarrasser de la *nudité* en lui. Cela signifie que le monde esthétique ne se constituerait, dans un tel exemple, qu'à *séparer forme et désir*, cette forme dût-elle recueillir expressément l'évocation de nos plus puissants désirs. Cela signifie que l'on pourrait, devant chaque nu, garder le jugement et oublier le désir, garder le concept et oublier le phénomène, garder le symbole et oublier l'image, garder le dessin et oublier la chair. Si cela était possible – comme je ne le crois pas –, alors la *Vénus* de Botticelli ne serait bien, pour finir, qu'un nu « céleste » et clos, un nu débarrassé de sa nudité, de ses (de nos) désirs, de sa (de notre) pudeur. Débarrassé, en somme, de sa (de notre) culpabilité, cette manière de *coupe* que tout désir fondamentalement impose<sup>23</sup>.

Didi-Huberman comprend l'opposition de Clark comme une séparation absurde, en ce sens qu'il est concrètement impossible de détourner le désir de la forme. Il rapproche cette séparation des théories de Freud sur le phénomène de l'isolation, que ce dernier qualifie de « mécanisme de défense, surtout typique de la névrose obsessionnelle, et qui consiste à isoler une pensée ou un comportement de telle sorte que leurs connexions avec d'autres pensées ou avec le reste de l'existence du sujet se trouvent rompues<sup>24</sup> ». Didi-Huberman développe donc une analyse surprenante de la *Vénus* de Botticelli, afin de casser cette isolation, qui est fondée sur des sources écrites et des concepts philosophiques.

L'auteur poursuit en opérant une relecture de l'image, qui lui permet de rapprocher cette *Vénus*, qui apparaissait pourtant comme la représentation de la beauté idéale, du fantasme morbido-sexuel de l'écrivain français Georges Bataille. Avec l'analyse de Didi-Huberman, la nudité se révèle dans une rencontre entre l'érotisme et la mort. Le nu se défait de ses principes abstraits et se réconcilie avec la cruauté qui l'habite. Toute la démarche de l'auteur s'appuie sur le principe de l'ouverture des corps. Ouverture, qui concrétise le fantasme de la déchirure, qui nous permet d'atteindre l'intérieur du corps et qui n'est pas sans liens avec les recherches anatomiques développées à la Renaissance. Mais, au-delà de l'époque, il n'y a, pour l'auteur, tout simplement « pas d'image du corps sans l'imagination de son ouverture<sup>25</sup> ». L'érotisme des corps se trouverait

partout et, suivant sa démarche, il nous serait possible de retrouver ce contact brûlant avec la chair.

En somme, la démarche de Didi-Huberman nous paraît fort intéressante, puisqu'elle permet de remettre en perspective le lien entre nu et neutralité érotique. En retournant au cœur des images, celui-ci prouve que la théorie de Kenneth Clark, qui tend à séparer forme et désir, est contestable. Mais au final, la *Vénus* de Botticelli et les percées anatomiques de la Renaissance semblent très loin des œuvres présentées par Beecroft. Comment actualiser la théorie de Didi-Huberman pour comprendre les performances de cette artiste contemporaine ?

### Actualisation de la théorie

En fait, il semble que la question de l'ouverture et de la fermeture des corps soit tout à fait actuelle. Malgré le véritable éclatement de la nudité en art contemporain, qui s'emploie maintenant à servir différentes problématiques dans les divers médias utilisés par les artistes, il existe pour le critique d'art et muséologue Paul Ardenne un dénominateur commun qui lie les différentes intentions données à celle-ci. Dans son texte intitulé « Artistes, prenez et couvrez, ou ouvrez, *ad libitum* : ceci est mon corps », Ardenne apporte une réflexion éclairante sur l'utilisation de la nudité par les artistes d'aujourd'hui, en précisant que ceux-ci expriment un désir de « passer sous l'enveloppe », plutôt que d'en rester à un travail de surface<sup>26</sup>. C'est ainsi que, par diverses stratégies, les artistes d'aujourd'hui s'acharnent à soit *couvrir* ou soit *ouvrir* le corps : « Dans les deux cas, le corps, par l'artiste, est interprété comme enjeu, plus que comme figure. Il est moins que jamais considéré comme neutre, simple enveloppe dont l'intérêt se condenserait tout entier dans l'apparence. Corps dont il s'agit bien d'abord, qu'on le "couvre", qu'on l'"ouvre", de faire *quelque chose d'autre*<sup>27</sup>. »

Pour faire suite à cette réflexion d'Ardenne, n'est-il pas étonnant que cette étude porte sur la *neutralité*, alors que les problématiques contemporaines liées au corps semblent au contraire verser dans les excès, nous transportant ailleurs ? Devons-nous considérer que la démarche de Beecroft est obsolète – aussi obsolète que l'est le nu ? Car c'est d'ailleurs à travers la dualité entre ouvrir et couvrir qu'Ardenne arrive à expliquer la désuétude du nu en tant que genre, celui-ci n'étant « pas plus couvert qu'ouvert<sup>28</sup> ». En fait, pour l'auteur, le nu n'est pas seulement porteur de l'Idéal et il est davantage qu'un système établi par l'élite pour justifier l'utilisation du corps dénudé en art. Ce qui le caractérise, ce serait avant tout sa fermeture : « Tel que le représentent le peintre classique puis ses épigones du dix-neuvième siècle, le corps féminin ne s'ouvre pas, serait-il impudique et à dessein placé sur l'étalage [...]. Corps scellé, destiné à rester hermétiquement clos quoi qu'il en aille pourtant d'un corps sexualisé, et quelque fois jusqu'à outrage<sup>29</sup>. »



De même, malgré l'exposition totale des corps et leur apparence parfois sexualisée, avec par exemple des accessoires associés au fétichisme, il ne semble pas y avoir d'ouverture possible avec les œuvres de Beecroft. Paul Ardenne nous rappelait, par exemple, que les artistes classiques et néo-classiques usent de « ruses qui sont de véritables trésors de neutralisation, en passant de la dissimulation des organes génitaux à l'oubli de leur représentation<sup>30</sup> ». De façon assez étonnante, il semble que Beecroft va dans le sens de la tradition, en faisant des œuvres qui présentent une forme de nudité qui pose le problème de la neutralité, voire qui, tels les nus classiques, présente des œuvres qui s'attardent à un problème de surface. En fait, nous pouvons nous demander si l'importance accordée au niveau formel et la neutralisation érotique qu'elle propose font de ses œuvres une simple réactualisation du nu.

### Une simple réactualisation du nu ?

D'après la lecture des textes de Didi-Huberman et d'Ardenne, il y a deux façons d'atteindre l'intérieur du corps. D'abord, en déchirant la peau, par l'acte de dissection : « Ouvrir, écarter, fouiller le corps – ces gestes du dissecteur, à l'évidence, lui prodiguent des sensations spécifiquement érotiques, en plus de faire de la dissection un acte de désir cousin de la manipulation sexuelle en quête d'orgasme<sup>31</sup>. » Cette première proposition est assez rapidement biffée puisque, chez Beecroft, il n'y a jamais de chair, ni de sang ou de viscères exposés. Au contraire, nous pouvons dire que leurs œuvres sont très « propres », en ce sens qu'elles sont parées d'une esthétique très lissée. La peau recouvre absolument tout : dissection et déchirure, même au sens figuré, ne font pas partie de son vocabulaire.

L'autre façon de pénétrer le corps, d'atteindre son intérieur, est en y plongeant par un quelconque orifice. Par l'imagination ou par la suggestion, les artistes contemporains montrent cette possibilité. Et l'ouverture privilégiée, bien sûr, est le sexe féminin :

Parce que l'art, dans maintes cultures, est de manière durable le domaine privilégié de l'expression masculine, jusqu'au dix-neuvième siècle au moins [...] Parce que le sexe féminin, aussi, *contient* le caché du fait de sa nature morphologique, celle d'une structure-dedans, ventrale, interne, grottéenne, si l'on peut se permettre ce néologisme : entrée dissimulée, volume intérieur retranché, bref, ce qui par excellence se vous à être exploré à coups d'œil, de doigts, d'objets pénétrants ou de pénis<sup>32</sup>.

Dans les œuvres de Vanessa Beecroft, c'est définitivement la femme et ses attributs qui sont mis de l'avant. Mais même si les pubis rasés nous laissent parfois voir le début de l'entrejambe des mannequins, ceux-ci ne sont jamais au premier plan. Comme si la multiplication des corps et l'effacement des poils pubiens rendaient cette partie spécifique moins centrale, moins décisive. Pour revenir à Ardenne, il affirme dans son essai que les artistes contemporains « couvrent » ou « ouvrent » les corps, en ce sens qu'il s'agit avant tout de « faire *quelque chose d'autre* » avec ceux-ci<sup>33</sup>. Mais comme pour l'ouverture, l'idée de couverture des corps ne semble pas

non plus être à la base de la démarche artistique de l'artiste. Bien sûr, cette idée n'est pas complètement évacuée, puisque le vêtement et le maquillage occupent une place importante dans la présentation de ses œuvres. Mais est-ce vraiment là que se situe le sens de ces œuvres? Tout cela semble bien loin, ou du moins beaucoup moins puissant, que des artistes comme Meret Oppenheim qui, dans *Banquet de printemps*, avait couvert le corps d'une femme dénudée de mets que le public pouvait manger ou encore Cindy Sherman, qui utilise le déguisement pour transférer son propos.

### **Fermeture du corps – ouverture du sens**

Donc, si les œuvres de Beecroft ne prennent sens ni à travers le problème de l'ouverture des corps ni à travers celui de leur couverture, où se positionnent-elles? Tout semble indiquer que l'intention de l'artiste reste au niveau de la surface, ne nous montrant rien d'autre que l'« enveloppe » des corps. Les œuvres seraient donc bien peu inventives par rapport au nu tel que nous l'avons présenté jusqu'à maintenant et qui, avouons-le, ne semble plus atteindre la sensibilité actuelle. Pire, ses œuvres ne s'inscriraient même pas dans une problématique contemporaine. En fait, nous avons vu qu'il était difficile de les catégoriser, tant par rapport au nu et à la nudité que par rapport à la question de l'ouvert et du couvert. Ce n'est pas tant que les œuvres ne possèdent aucune des caractéristiques associées à chacune de ces catégories, mais elles ne se positionnent jamais fortement dans l'une ou l'autre de celles-ci. Mais comment des images aussi puissantes, qui multiplient les corps dénudés à outrance, peuvent-elles être aussi loin des paradigmes associés à la nudité? Est-ce vraiment parce qu'elles sont aussi fermées que les nus classiques que nous les qualifions d'érotiquement neutres?

### **Problème de lecture**

En fait, si le problème du nu artistique ne cesse de réapparaître dans notre analyse sans jamais prendre complètement sa place, peut-être est-ce un problème de lecture des œuvres. Comme la plupart des écrits sur le sujet, il est possible de concentrer nos arguments autour des filles, en s'attardant à leurs caractéristiques physiques et à ce qu'elles dégagent, en montrant notamment pourquoi celles-ci ne sont pas « sexy ». Mais ce genre de démarche semble constamment nous ramener au problème du nu. Par exemple, nous pouvons proposer l'argument de l'homogénéisation des corps, où il s'agit de prendre en compte les caractéristiques physiques communes comme le poids, la taille et l'âge des femmes exposées, mais aussi les accessoires choisis par l'artiste, qui sont semblables. Au final, cette homogénéité crée une « image neutralisée de la femme », puisqu'on peut considérer que la nudité devient comme un uniforme – uniforme qui a un potentiel neutralisant<sup>34</sup>. Même s'il y a toujours quelques caractéristiques individuelles qui finissent par ressortir, c'est comme si l'homogénéité dominait la scène, empêchant la nudité d'être aussi séduisante, aussi frappante. En fait, la multiplication de cette nudité ne la rend pas plus érotique mais, au contraire, elle désamorce quelque chose.

De même, nous pouvons également soulever le fait que les femmes exposées donnent l'impression qu'elles n'ont plus d'identité propre. En plus d'être toutes pareilles, elles n'ont pas d'expressions. Elles ont reçu l'ordre de ne pas sourire, de ne pas avoir d'air coquin, alors elles ont vraiment un visage neutre, passif, dépersonnalisé. Il est intéressant de rappeler qu'elles ont même été comparées à des clones<sup>35</sup>. Il est vrai que, parfois, nous pouvons nous demander si elles sont bien réelles. Elles ne bougent pas, ne parlent pas, ne regardent rien en particulier. Elles paraissent mortes, vides – un peu comme des statues – et une désensualisation des corps en ressort.

Nous nous inspirerons donc de la démarche de Didi-Huberman afin d'aller au-delà de l'image, au-delà de la représentation. Nous tenterons ainsi de prouver que les œuvres de Beecroft s'affirment à travers un déplacement du sens de la nudité. Contrairement à la plupart des œuvres contemporaines, elles ne montrent ni le « couvert » ni l'« ouvert » du corps, mais sa problématique n'en est pas moins actuelle. Même si ses œuvres proposent un travail qui se construit en surface et qui se traduit par un jeu formel particulièrement fort, il est possible de les analyser à un autre niveau. Ces œuvres ne sont pas aussi obsolètes que l'est le nu artistique, puisque le corps est avant tout compris par Beecroft comme enjeu, et non seulement comme figure. En effet, il est primordial de s'intéresser au contexte de présentation et non seulement aux figures. Car c'est par cet aspect que la neutralisation érotique se construit et non seulement à travers le système idéologique associé au nu artistique.

### **Au-delà de l'image : une œuvre performative**

D'abord, sur le site officiel de Vanessa Beecroft, la plupart des photographies concentrent leur cadrage uniquement sur les femmes, alternant entre les vues de groupe et les plans plus rapprochés<sup>36</sup>. Quelques-unes, seulement, nous donnent accès à une vue plus large, c'est-à-dire aux spectateurs qui entourent les femmes lors des performances. Ces dernières photographies sont assez dérangementantes puisqu'elles mettent de l'avant la distance qui sépare les spectateurs des mannequins lors de la réalisation des œuvres. Distance qui n'est pas seulement spatiale, puisque les spectateurs habillés détonnent littéralement avec la peau dénudée des jeunes femmes exposées. Cette situation entre le corps vêtu et le corps dévêtu est généralement associée à un rapport d'autorité<sup>37</sup>, d'autant plus que, s'il est besoin de le rappeler, ces femmes sont en train d'obéir à une série d'ordres qui le convient à l'inertie. Il n'est donc pas surprenant que, lors de la performance VB46 (Gagosian Gallery, Los Angeles, 2001), un homme est entré dans la salle et s'est permis de demander : « *Can I see a price list* ?<sup>38</sup> ». Cette anecdote démontre que l'imagerie utilisée par Beecroft fait référence à la prostitution ou au corps vu comme objet, mais ne signifie pas pour autant que la réflexion du spectateur s'arrête là. La première impression peut être choquante ; or la durée des œuvres affecte la perception.

Le groupe Toxic Titties<sup>39</sup>, qui souhaite ébranler les notions de sexualité, de genre et de classe, a proposé une critique fort intéressante du travail de Beecroft, en expérimentant les œuvres de l'intérieur. Engagées comme mannequins pour VB46, deux des membres de ce groupe féministe se sont « infiltrées » dans la performance, ce qui leur a permis de rapporter des informations inédites et d'initier une réflexion qui se réfère à l'expérience d'être regardé comme un objet. Elles décrivent notamment la situation pénible que peut provoquer le regard de l'audience : « *There was an air of scrutiny, assessment. Some people in the audience openly discussed our individual bodies, postures, and appearance with one another as if we couldn't hear them. The gaze of the audience felt both violating and impersonal, but in an intensely objectifying way that I had never experienced. There was a profound separation between the audience and the models*<sup>40</sup>. »

Ce témoignage confirme la scission qui s'installe entre les deux groupes et qui aboutit à une supériorité de l'un sur l'autre. Il confirme aussi la position des mannequins, qui ne sont pas nécessairement dans un état réceptif au jeu de la séduction. Les commentaires de cette auteure sur sa propre participation sont tout à fait révélateurs mais, en même temps, l'expérience des spectateurs ne répond pas forcément aux impressions de celle-ci. Un compte-rendu de cette même performance, par le *Los Angeles Times*, exposait plutôt la gamme d'émotions par lesquelles les spectateurs peuvent passer en regardant une œuvre de Beecroft : « *Watching the expressions on visitors' faces at the Gagosian Gallery on Saturday night was almost as entertaining as the performance tableau they were there to see. About 100 onlookers lined the gallery walls, gazing intently at two dozen naked women. Some visitors laughed, others seemed embarrassed and a few looked a little shocked*<sup>41</sup>. »

Du rire à l'embarras, nous pouvons finalement nous demander si les spectateurs regardent réellement ces femmes comme des objets. Par exemple, le philosophe Giorgio Agamben, qui a assisté à la performance VB55 à la Neue Nationalgalerie en 2005, ne semble rien avoir éprouvé de tel devant les corps dénudés et offerts de ces femmes. Au contraire, il discute de cette relation de pouvoir inverse, en insistant sur le regard ennuyé des mannequins, qui semble exercer une profonde influence sur les spectateurs : « Des hommes habillés qui regardent des corps nus : une telle scène ne peut manquer d'évoquer le rituel sadomasochiste du pouvoir. [...] Rien de semblable dans la Neue Nationalgalerie : en un certain sens, la relation semblait ici inversée, et il n'y avait rien de plus perfide que le regard ennuyé et impertinent dont les jeunes filles, les plus jeunes surtout, semblaient couvrir les spectateurs désarmés<sup>42</sup>. » Avec les œuvres de Beecroft, le regard désirant des spectateurs (s'il y a lieu) tombe nécessairement sur l'indifférence des mannequins<sup>43</sup>. 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.

Pour bien saisir la complexité de l'œuvre de Beecroft, il est également primordial de prendre en considération la durée de l'évènement. Les performances de l'artiste ne sont pas un moment arrêté; elles durent souvent plusieurs heures. Les changements qui s'y produisent, comme la fatigue qui pèse sur les corps des femmes, affectent la perception. Par exemple, l'essayiste coréenne Henna Joo, dans le catalogue d'exposition intitulé «Her bodies: Cindy Sherman and Vanessa Beecroft», explique comment cette fatigue fait passer les femmes de l'ordre au chaos et comment, dans ce moment de transition, l'individualité de chacune apparaît. À partir de l'opposition entre le «nu» et la «nudité», telle que nous l'avons présentée dans le premier chapitre, l'auteure en arrive à comprendre les œuvres comme un passage de l'objet au sujet, du nu à la nudité:

*However, when the models can no longer stand the pain of standing for such a long time in high heels, at this moment they change from nudes – bodies undressed and disguised by someone else – that are manipulated and arranged to women who feel pain and are, thus, impossible to control, naked bodies that don't lie. [...] Beecroft's long performance succeeds in freeing the women from being manipulated and returning them to a simple state of undress, instead of exposing and controlling their naked bodies<sup>44</sup>.*

L'ennui et la fatigue qu'éprouvent les mannequins finissent par dominer leurs corps, qui ne peuvent plus résister à la position initiale commandée par l'artiste. L'audience est sensible à ces visages qui se froissent et ces corps qui ne peuvent s'empêcher de bouger légèrement. Les mannequins sont dans un état tout à fait inconfortable: «*During the performance I felt livid, defensive, and mortified... The gaze of the audience felt both violating and objectifying...<sup>45</sup>.*» Mais, au-delà de ce profond sentiment d'infériorité qui semble traverser certaines de ces femmes, il y a un pouvoir qui les transcende, qui émane d'elles et qui transforme complètement leur condition. Leur état montre l'inefficacité de la domination de leurs corps par l'artiste, alors que le spectateur semble contraint de les voir, au moins pendant un certain temps, comme des sujets. Par la durée des œuvres, les femmes de Beecroft ont le pouvoir de transformer le regard des spectateurs sur leur nudité.

## La situation du spectateur

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. La professeure en histoire de l'art contemporain et actuel et en histoire de l'art des femmes de l'Université du Québec à Montréal, Thérèse St-Gelais, a elle aussi fait ressortir cet aspect de l'œuvre de Beecroft, en insistant cette fois sur leur présence dans l'espace:

Étrangement encore, autant la quasi-nudité de ces femmes les place dans une situation fragile et sans défense, autant elle les engage dans un rapport au public qui le rend pour ainsi dire captif. Comme si son regard se trouvait tout à coup piégé ou que son corps, ne pouvant plus circuler aussi

librement dans l'espace, se retrouvait traqué. Les corps de Beecroft occupent littéralement l'espace. Ils s'imposent et, ce faisant, installent une distance qui les rend dès lors inaccessibles<sup>46</sup>.

Il faut effectivement revenir sur la situation du spectateur, qui n'est pas seul devant les femmes. Celui-ci est conscient que d'autres le regardent, ce qui le place assez loin du rapport fermé, un à un, qu'il peut avoir devant, par exemple, un tableau. En plus, celui-ci est conscient qu'il se trouve dans une situation assez embarrassante, où un groupe de personnes habillées regarde un groupe de femmes dénudées, à qui on a retiré la parole. Ces femmes sont présentées en situation d'objets du regard et le spectateur le sait. Il est conscient qu'il est lui-même dans une situation qui risque d'avoir une valeur négative. Puis il est conscient, peut-être, qu'il fait lui aussi partie de cette œuvre, qu'il n'est pas complètement dissocié du moment performatif.

Lui aussi est observé, lui aussi peut être photographié. Il est dans un environnement qui le pousse à avoir un certain comportement. Et ce comportement est nécessairement différent de celui qu'il adopterait dans un endroit où la sexualité est affirmée. Le musée ou la galerie, de par son caractère officiel, empêche le visiteur d'avoir un regard érotisant, qui se rapporte à la satisfaction de son instinct sexuel, et ce, même si l'image comme telle est attrayante. Avec les œuvres de Vanessa Beecroft, il y a un malaise qui s'installe dans la salle. La peau des mannequins semble avoir le pouvoir de troubler les spectateurs, mais, en fait, si cette peau réussit à tout bouleverser, c'est aussi grâce au contexte. C'est l'indifférence des mannequins et la propre situation du spectateur, qui n'est pas du tout propice à initier un jeu de séduction, qui créent un malaise difficile à supporter.

## Conclusion

Finalement, nous avons proposé que les œuvres de Vanessa Beecroft sont très complexes et que, afin de comprendre la question de la neutralisation de l'érotisme, il est essentiel d'aller au-delà du problème du nu artistique. En effet, le contexte de présentation de ces œuvres performatives implique une relation particulière entre les femmes, qui sont exposées comme des objets, et les spectateurs qui les regardent. La nudité des femmes, ainsi offerte au spectateur, n'est pas seulement un signe de soumission : au contraire, la passivité et l'attitude que celles-ci adoptent semblent plus propices à créer un malaise qu'à susciter du désir. Comme disait Georges Bataille, qui a consacré une étude complète à l'érotisme : « L'érotisme est l'un des aspects de la vie intérieure de l'homme. Nous nous y trompons parce qu'il cherche sans cesse au-dehors un objet du désir. Mais cet objet répond à l'intériorité du désir<sup>47</sup>. » En ce sens, nous ne pouvons négliger la place du spectateur au sein de l'œuvre, sans lequel la question de l'érotisme ne se pose tout simplement pas.

Enfin, à la suite des propos de Paul Ardenne, nous pouvons finalement considérer que les œuvres de Beecroft ne sont pas une simple réactualisation du nu, puisque les corps dénudés qui sont présentés ne se définissent pas seulement par rapport à l'enveloppe des corps et à leur représentation

formelle, mais bien par rapport à des enjeux qui sont tout à fait actuels. Des enjeux de pouvoir, de contrôle du corps, d'homogénéisation et de perfection : au regard de cette analyse, ne serait-il pas pertinent d'explorer cet autre aspect de la nudité de ces femmes qui, de la même façon qu'elle est liée à la domination sexuelle, semble aussi liée au thème de la domination politique ?

## Notes

1. Thérèse St-Gelais, « À la recherche du corps perdu ou De la mécanique des corps », *Parachute*, n° 112 (automne 2003), p. 71.
2. Maxime Coulombe, « Nudité ennuyée : sur les mannequins de Vanessa Beecroft », *Espace Sculpture*, n° 93 (automne 2010), p. 14.
3. Catherine Cyr, « L'autoreprésentation chez Vanessa Beecroft : détournement et dissémination », *Jeu : revue de théâtre*, n° 111 (2004), p. 135.
4. Le mot « nudité » est ici employé dans le sens de corps sans vêtement. Nous donnerons plus tard une valeur différente à ce mot, qui sera un concept fondamental de notre étude.
5. Voir notamment les monographies : Vanessa Beecroft, *Vanessa Beecroft : performances 1993-2003*, Milano, Skira, 2003 ; et Dave Hickey, *VB 08-36 : Vanessa Beecroft performances*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2000.
6. On peut citer, par exemple, l'installation qui a eu lieu en 2001 au Musée d'art contemporain de Montréal.
7. La différence entre nu et nudité a été développée par Kenneth Clark dans *The Nude, A Study in Ideal Form* (1956) et a été reprise dans de nombreuses études depuis. Pour la différence entre pornographie et érotisme, voir notamment l'étude de Dominique Baqué intitulée *Mauvais genre(s). Érotisme, pornographie, art contemporain* (2002). Enfin, le corps « topique » est un terme développé par Michel Foucault en opposition au corps utopique. Plutôt qu'un corps idéalisé, parfait, le corps « topique » tendrait vers une sexualité morbide intégrant la mort, le sang, l'urine, le sperme.
8. La théorie sur le nu classique, rendue célèbre par Kenneth Clark, a perduré dans la discipline de l'histoire de l'art et est parfois utilisée pour interpréter des œuvres d'art contemporaines ou actuelles. Par exemple, dans son édition du mois de mai 2012, le célèbre magazine américain *ARTnews* affichait en gros titre « Naked or Nude » – titre qui partageait la page couverture avec une photographie de l'artiste contemporain Chuck Close.
9. « Biography », *Vanessa Beecroft : personal website*, <http://www.vanessabeecroft.com> (page consultée le 8 novembre 2012).
10. Beecroft, *op. cit.*, p. 433.
11. Vanessa Beecroft citée par Marcella Beccaria, « Conversation Pieces », dans *Ibid.*, p. 17.
12. Jan Avgikos, « Let the Picture Do the Talking », *Parkett*, n° 56 (1999), p. 108.
13. Voir par exemple : Mélanie Boucher, « L'art performatif marche dans les traces de la peinture : le cas de Vanessa Beecroft », *esse arts + opinions*, n° 76 (automne 2012), p. 46-51.
14. Kenneth Clark, *Le Nu*, tome 1, Paris, Le Livre de Poche, 1969, p. 19
15. *Ibid.*, p.19.

16. Les idées de Clark ont notamment été revisitées par John Berger dans *Ways of Seeing* (1972). Elles ont été plus fortement critiquées par les auteures féministes, comme Lynda Nead dans *The female Nude: Art, Obscenity and Sexuality* (1992) et Marcia Pointon dans *Naked Authority: The Body in Western Painting 1830-1908* (1990). Plus récemment, ajoutons le livre de Georges Didi-Huberman intitulé *Ouvrir Vénus. Rêve, Nudité, Cruauté* (2001) et *Erotic ambiguities: The female nude in art* de Helen McDonald (2002).
17. Voir David Le Breton, *Des visages: essai d'anthropologie*, Paris, Métailié, 2003.
18. Leslie Bostrom et Marlene Malik, « Re-Viewing the Nude », *Art journal*, vol. 58 (printemps 1999), p. 42-48.
19. *Ibid.*, p. 43.
20. *Ibid.*, p. 43-44.
21. Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus: nudité, rêve, cruauté: L'image ouvrante*, 1, Paris, Gallimard, 1999.
22. Sandro Botticelli, *La Naissance de Vénus* (vers 1485), conservée à la Galerie des Offices.
23. Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 16.
24. Freud cité par Didi-Huberman. *Ibid.*, p. 22-23.
25. *Ibid.*, p. 99.
26. Paul Ardenne, « Artistes, prenez et couvrez, ou ouvrez, *ad libitum*: ceci est mon corps », dans Paul Ardenne (*et al.*), *Ouvrir Couvrir*, Lagrasse, Verdier, 2004, p. 176.
27. *Ibid.*, p. 177.
28. *Ibid.*, p. 176.
29. *Ibid.*, p. 192.
30. *Ibid.*, p. 193.
31. *Ibid.*, p. 204.
32. *Ibid.*, p. 189-190.
33. *Ibid.*, p. 177.
34. St-Gelais, *op. cit.*, p. 62.
35. Sandra Grant Marchand, *Métamorphoses et clonage*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2001.
36. *Vanessa Beecroft: personal website*, [www.vanessabeecroft.com](http://www.vanessabeecroft.com).
37. Voir, par exemple, le commentaire de Giorgio Agamben dans *Nudités*, Paris, Rivages, 2009, p. 51 : « Des hommes habillés qui regardent des corps nus : une telle scène ne peut manquer d'évoquer le rituel sadomasochiste du pouvoir. »
38. Julia Steinmetz, Heather Cassils et Clover Leary, « Behind Enemy Lines: Toxic Titties Infiltrate Vanessa Beecroft », *Signs*, vol. 31, n° 3 (printemps 2006), p. 23.
39. Les Toxic Titties est un groupe collaboratif formé par trois étudiantes du California Institute of the Arts (CalArts). Le groupe est composé de Heather Cassils, Clover Leary and Julia Steinmetz.
40. *Ibid.*, p. 20.
41. « A Body of Work », *Los Angeles Times*, 20 mars 2011, <http://articles.latimes.com/2001/mar/20/news/cl-39968> (page consultée le 19 mai 2013).
42. Giorgio Agamben, *Nudités*, Paris, Rivages, 2009, p. 51.
43. Voir Coulombe, *loc. cit.*, p. 12-15.
44. Henna Joo, « Her Bodies: Cindy Sherman and Vanessa Beecroft », dans le catalogue d'exposition *Her Bodies: September 1-November 21, 2004*, Chungnam, Arario, 2004, (non paginé).



45. Clover Leary citée par Christine Ross, dans *The aesthetics of disengagement : contemporary art and depression*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2006, p. 61.
46. St-Gelais, *op. cit.*, p. 63.
47. Georges Bataille, *L'Érotisme*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957, p. 35.