

## **Vierges blanches et Vénus sanglantes : fictions sexuelles et corps fascinés**

Michaël La Chance

---

Number 112, Fall 2012

SEXES à bras-le-corps

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/67682ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

La Chance, M. (2012). Vierges blanches et Vénus sanglantes : fictions sexuelles et corps fascinés. *Inter*, (112), 30–35.



> ORLAN, *Skaï and Sky et Video, Vierge blanche sur fond de briques jaunes* ou *Sainte ORLAN en assomption sur un moniteur vidéo n°2*, cibachrome monté sur aluminium, 160 x 120 cm, 1983. Photo : Jean-Paul Lefret pour l'école de photographie Ace3P.

# Vierges blanches et Vénus sanglantes : fictions sexuelles et corps fascinés

par MICHAËL LA CHANCE

Dans les pages qui suivent je voudrais considérer l'enjeu du corps et du sexe chez quelques artistes marquants des années quatre-vingt-dix : ORLAN en premier lieu, Kiki Smith, Jana Sterbak, etc. En guise de point de départ, le constat suivant : les représentations du « corps parfait » dans les images technologiques (images de synthèse 3D, biotechnologies, etc.) relèvent d'une idéalisation et d'une *dés-incarnation* qui a toujours été une caractéristique du modèle philosophico-théologique occidental : la modélisation technologique du corps rejoue la sublimation théologique. Or, certains travaux en art contemporain constituent une réaction carnée, soit une tentative de retrouver l'expérience du corps en tant qu'unité sacrée, avec une valence sexuelle unique ; ou plutôt ils constituent une exploration du corps en tant qu'espace sémiotique traversé de récits, où la sexualité est diversité d'expériences. En effet, la *Robe de chair* (1987) de Sterbak rejoue le *Bœuf écorché* (1655) de Rembrandt, trois siècles plus tard. Les chirurgies d'ORLAN, dans *La réincarnation de sainte ORLAN* (1990-93), à partir de portraits numériques, seraient des *remakes* de la *Naissance de Vénus* de Botticelli, sinon de la *Leçon d'anatomie* du même Rembrandt. Aujourd'hui c'est par la boursoufflure de la chair, la proximité du sang et l'insistance de l'abject que l'image devient plus persuasive et le corps, plus réel. Les représentations du sexe appartiennent à un réalisme charnel qui privilégie les signes du corps, car c'est par notre façon de prêter corps aux signes que nous donnons consistance à ce monde.

## Le principe d'unité

Mon corps est unique : quelles sont les chances que j'aie le même visage que quelqu'un d'autre, le même visage et le même nom de surcroît ? Il semble évident que nous pouvons lui attribuer un sexe unique. Cependant, l'expérience du corps n'est pas aussi assurée que celle du visage, qui passe pour le lieu de l'identité singulière mais aussi la révélation de la signification de l'humain : certes, le fait de posséder un corps est commun à tous, mais il reste pour nous un espace opaque et indistinct. Il n'est plus fondement de l'identité, il demeure quelque peu étranger et anonyme. Notre propre corps résiste à la saisie identitaire, il reste pour nous une image abstraite, le figurant d'un récit de soi : c'est ce qu'expriment les artistes contemporains qui travaillent sur notre appartenance au corps ou – plus précisément – sur sa non-coïncidence.

Le corps est toujours lieu d'une expérience de déperdition : la carence affective, la blessure narcissique, la maladie, puis la mort. Il est lieu d'une ambivalence quant aux rôles sexuels ; il est malaise face au démembrement et à la mort. Nous ne pouvons pas dire grand-chose de ces expériences, car le corps a toujours été pensé comme forme unitaire et fixe, selon un modèle aristotélicien de cohérence organique. Il apparaît aujourd'hui que cette forme est l'expression d'une norme, que le corps polymorphe est pétri par l'espace social, déformé par le carcan biopolitique.

Les profanations du corps dans les œuvres et les performances d'art action nous font réaliser à quel point nous avons besoin de croire en une sacralité originelle de celui-ci. Certes, on peut ouvrir le corps, l'écorcher, le dépecer, l'éviscérer... à la limite de l'insupportable. Mais nous ne pouvons nous passer de lui comme image de la cohérence, vêtement ontologique garant de notre existence. Cette cohérence est fortement perturbée à une époque où les manipulations hormonales et chirurgicales révèlent l'ambivalence de nos désirs et de possibles dérives sexuelles.

En notre époque, le corps algorithmique se substitue au sacré. Nous avons une chance sur 200 millions de posséder la même

signature ADN qu'un autre humain. Ce corps est une combinaison unique et tout à la fois un potentiel de recombinaison vers une plus grande uniformité sociale. Notre question est de savoir si cette nouvelle abstraction – le corps devenu algorithme abstrait, clone biotechnologique, avatar dans le virtuel – appartient encore au paradigme théologico-philosophique du monde classique, ce que certains artistes contemporains (Smith, Sterbak, ORLAN, Bruce LaBruce) ont été tentés de vérifier en revisitant les figures virginales et christiques de l'art classique pour les mettre à l'épreuve de l'expérience sexuelle.

Les organes sont dorénavant des pièces détachées, le corps acquiert sa plénitude par accumulation. Il ne s'agit pas seulement des organes sexuels, mais de tous les organes, jusque-là invisibles et silencieux, qui se font entendre et entrent en conflit dans une apostasie des organes. Le corps est alors pénétré et fouillé, rempli et comblé, il devient « transformance biomédiale » – l'expression est de Louis Bec – à la limite du dégoût et de la jouissance.

Avec l'image technologique, le corps est devenu un spectre lumineux dont les contours se perdent dans le Spectacle. [...] Resacraliser le corps, aujourd'hui, c'est lui reconnaître cette activité fabulante, car le corps est cette grande imagination qui s'empare de la diversité chaotique et produit ce monde « réel ».

Nombre d'artistes, dont ORLAN en premier lieu, traduisent en termes plastiques leur fascination envers les interventions chirurgicales où les organes sont « sur la table », où le corps est remis en chantier. Certains, tel Stelarc, affichent une fascination morbide pour la mobilité allotropique des organes, comme lorsque l'oreille se déplace sur le bras dans *Ear on Arm* (2006). D'autres artistes, telle Kiki Smith, expérimentent avec les « réincarnations » du corps dans différents matériaux : cire, bronze, verre, terre cuite. Sa *Vierge Marie* (1992) est devenue une écorchée de cire qui nous ouvre les bras. Cette incarnation dans une matérialité malléable expose une vulnérabilité plus grande. Le corps est resacralisé par l'acte sacrificiel de lui arracher la peau, pour révéler la douloureuse profondeur de la vie.

ORLAN a déclaré à Stuart Jeffries (*The Guardian*, juillet 2009) ne pas s'intéresser à la matérialité du corps. En effet, la Vierge blanche d'ORLAN semble davantage préoccupée par la sublimation : une sainte Thérèse drapée de blanc, le sein découvert, met en scène une confrontation entre l'image technologique – un moniteur vidéo sert de piédestal – et l'iconographie religieuse dans *White Virgin against Yellow Bricks or the Assumption of Saint ORLAN on Video Monitor n°2*. Elle donne à voir que l'image technologique est lieu et mouvement d'une nouvelle assumption. Sainte ORLAN est blanche, sans pesanteur, asexuée et surtout exsangue ; l'image vidéo provoquerait cette élévation. Cette vierge contraste avec l'ORLAN-Vénus des années quatre-vingt-dix, au visage tuméfié et à la peau incisée, qui présente l'ambivalence du sexe et du sang : Vénus surgit des entrailles du monde, depuis ce que Hegel, dans la *Phénoménologie de l'esprit*, appelait le sang universel :

« Le sang universel qui, omniprésent, n'est ni troublé, ni interrompu dans son cours par aucune différence, qui est plutôt lui-même toutes les différences aussi bien que leur être supprimé ; il a des pulsations en soi-même sans se mouvoir, il tremble dans ses profondeurs sans être inquiet. »

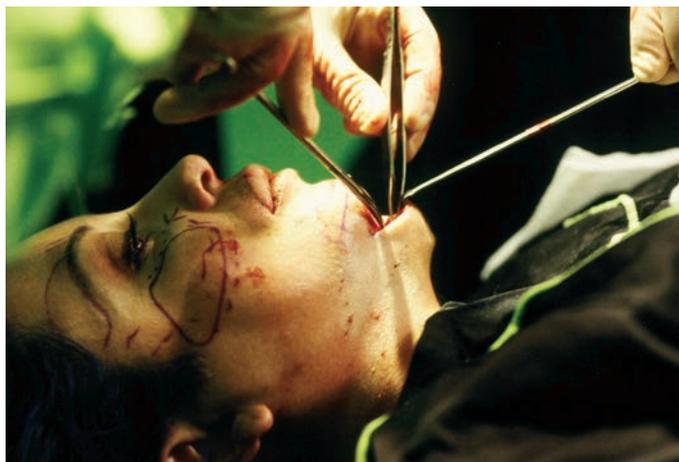
La Vierge devient une Vénus lorsqu'elle se rattache à cette pulsation fondamentale : le sang universel, soit un principe archaïque d'ouverture et de multiplicité, qui permet de penser le corps autrement. Il s'agit d'un corps perpétuellement échangeable, qui ne cesse de se réécrire en fonction des autres corps, des corps transgenres, transensoriels, etc. La vie redevient une hémorragie de formes qui jaillissent et se dispersent selon les surfaces d'inscription.

Avec l'avènement des images technologiques, notre capacité de créer des images s'apparente à la construction de nouveaux corps. Le traitement de l'image sert de modèle aux manipulations génétiques du futur, le corps synthétique se révèle le plus parfait, car il ne peut être atteint par l'âge et les maladies. Le lissage Photoshop est devenu l'équivalent de la crème antirides, les animations 3D au cinéma nous assurent une jeunesse éternelle. À contrecourant, nombre de performances d'art action rappellent que le corps est traversé de mimétismes, de configurations, de processus symboliques qui en assurent la constitution et le fonctionnement. Le corps est un espace ouvert qui accueille des événements multiples : certains, microscopiques, restent inaperçus ; d'autres permettent de recevoir des investissements pulsionnels collectifs.

Par ces représentations du corps traversé et porté par des récits, ORLAN se révèle nietzschéenne dans l'affirmation que vivre, c'est fabuler. Elle s'attaque à l'abstraction du corps en déconstruisant sa « vérité » clinique ; elle attaque de front ses objectivations par le discours des sciences, car les idéalizations technologiques, qu'elles soient dans l'exaltation ou le contrôle, réduisent le corps à un objet physique javellisé et neutralisé, formolisé et asexué. Elles perdent de vue les dimensions affective et sensible de la vie. ORLAN nous donne à voir que la science est également une théâtralisation, avec pour différence critique qu'en art, la représentation se reconnaît comme telle.

### Le fondement sacré

Je voudrais revenir au principe originel que nous appelons *sacra*. Le *sacra*, comme principe sacré de l'unicité du corps, réside dans ce dernier comme intériorité et profondeur inviolables. Il apparaît menacé lorsqu'on ouvre le corps et expose son intériorité, car ce corps sacré est un modèle pour tous les systèmes fermés, comme l'a rappelé Mary Douglas dans son étude sur la souillure. Le corps sacré est délimité et circonscrit, c'est un microcosme dans un macrocosme, un miroir leibnizien de l'univers. La culture philosophico-théologique y reste enracinée et ne le conteste pas. L'idéalisation du corps mais aussi la spirituali-



> ORLAN, *La deuxième bouche*, cibachrome sous Diasec (sept exemplaires), 120 x 175 cm, 21 novembre 1993. Septième opération chirurgicale-performance à New York, dite *Omniprésence*. Photo : Vladimir Sichov pour Sipa-Press et Bernard Renoux. Collection du Fonds régional d'art contemporain des Pays de la Loire.

sation de la chair ont trouvé leur expression la plus haute dans ceux « parfaits » de l'art baroque. Dans le contexte contemporain, nous constatons une schize du corps sacré, avec un écart grandissant entre une extériorité morte et une intériorité injoignable. La chair se trouve par conséquent déchirée entre l'élévation et l'exacerbation.

Ainsi, notre époque produit de nouvelles idéalizations corporelles : Vierge blanche ou être synthétique 3D, sans chair ni sexe, lumineux dans sa robe de pixels. Tout récemment la chaîne H&M se contentait de coller des visages différents sur un corps artificiel, un mannequin *photoshopé* qui serait plus beau et plus parfait que les réels. Cette idéalisation, soutenue par des relais technologiques, a produit des effets de déréalisation sans précédent au cinéma. Aujourd'hui la publicité et les normes collectives prennent le relais et répandent l'idolâtrie du papier glacé, la fascination de l'algorithme : de la *Pathological Beauty* (2005) de l'Argentin Martin di Girolamo, aux albinos anorexiques évoqués par Jana Sterbak, la séduction est encore effective. Cependant, le sexe a quitté les invaginations de la chair : il est remonté à la surface, il colonise le visage, il fétichise tous les objets périphériques. Le corps s'est débarrassé de l'intériorité suspecte : il est devenu chair anguleuse et porte au plus haut l'horreur de la prolifération des tissus adipeux. Le corps parfait a été mis à plat sur une table d'opération, afin de lui épargner l'expérience du vide et de la prolifération. Car le corps-utérus, avec ses plis secrets – où le corps se redouble –, paraît dangereusement hystérique.

Certaines démarches artistiques s'emploient à montrer comment le corps est devenu un espace de dispersions organiques. Nous chutons dans une profondeur protomorphique, un noyau d'indéterminé, avec une périphérie de prothèses et de médiations. L'artiste accentue ces relais, il en invente de nouveaux pour mettre en question la réalité d'une « nature humaine » unique et essentielle, fragile et nue, qui serait au cœur des enjeux biopolitiques. En fait, nous n'avons pas de nature spécifique ou d'essence privilégiée ; nous sommes un multifolié de discours et de récits dans lesquels nous pouvons construire nos expériences. C'est en effet dans l'expérience de la multiplicité qu'apparaît le concept selon lequel l'unité sacrée du corps ne peut s'inscrire qu'au prix d'un viol de ce corps, d'une violence pour l'esprit.

Aujourd'hui le corps numérisé s'éprouve concrètement en tant que multiplicité des relais. L'artiste cherche à retrouver une ingénuité du rapport à soi, mais aussi il développe un art de l'interface où l'objet (l'outil, le vêtement, toutes les médiations) prolonge le corps, le limite et l'allégorise, s'y attache et s'en détache. Avec Jana Sterbak, un homme tente de stabiliser sa carcasse de fer (*Sisyphus II*, 1991), une femme prend les commandes de sa robe-cage (*Remote Control II*, 1989) : l'unité du corps n'est pas assurée par une subjectivité interne mais par un assujettissement dans le travail et la production. Nous trouvons notre cohérence fonctionnelle en nous donnant des prolongements roboticiens. Le corps est séduisant parce qu'il parle les codes hystériques et dominants, il reconduit la puissance programmée.

### La mise à plat

Avec l'automatisation de l'industrie, la chair est instrumentée. *L'Homme générique* (1987) de Jana Sterbak surgit tel le Golem du XX<sup>e</sup> siècle. Il n'a pas la vérité sur le front mais un code-barres sur la nuque. La science du XVII<sup>e</sup> a ouvert le corps ; la science du XXI<sup>e</sup> le déplie en tant que surface qui se prête à l'inscription des codes, qu'il suffit de passer sous le lecteur optique. Nous sommes à la fois objets de surveillance et téléviseurs dans un espace synoptique qui soumet les corps aux contraintes du visible.

Contre cette abstraction du corps, nous assistons à un retour du refoulé, à un nouveau réalisme de la chair : celui du corps-viande et de la charogne. Cette réaction carnée requiert une exacerbation de la chair jusqu'au sang. D'une certaine façon, la *Robe de chair* de Jana Sterbak, qui date de 1983, annonce les chirurgies d'ORLAN des années 1990-93. Il s'agit pour Sterbak de dénoncer le corps devenu prothèse, la vie sociale mécanisée ; tandis qu'ORLAN travaille à mettre en évidence nos déterminismes culturels, s'attaque au paradigme théologico-philosophique de notre civilisation : de Vierge albinos, elle

devient une robe sanglante, une surface déchirée. Le voile virginal de La Congelada de Uva (Rocío Boliver) devient lèvres déchirées, sexe éclaté.

L'intérêt pour le putride et le nécrosé a toujours été présent dans la tradition philosophique, comme l'atteste ce passage de la *Poétique* (IV, 48 b) d'Aristote : « Nous avons plaisir à regarder les images les plus soignées des choses dont la vue nous est pénible dans la réalité, par exemple les formes d'animaux parfaitement ignobles ou de cadavres. » Aujourd'hui, la prépondérance des images technologiques provoque un repli anorexique devant les chairs tourmentées, notre conscience apeurée recule devant les réalités trop rugueuses. Pour cette conscience abreuvée de virtuel, le corps est trop lourd et trop opaque : c'est une encombrante charge d'os, de nerfs et de viscères. Avec *Vanitas*, Sterbak fait apparaître le coût de la mise à plat du corps : elle rend visible la violence de la perte de profondeur, quand notre machine musculaire semble arbitraire, car elle dépend d'une loterie génétique. Alors la chair n'est plus qu'un revêtement, comme on le dit d'un meuble, tel le fauteuil de viande *Chair Apollinaire* (1996). L'individu est réduit à un manteau de charogne, le mannequin de mode est réduit à porter son propre corps comme un manteau d'humain écorché, et ce, afin de rendre visible, sinon d'expié son immatérialité séraphique.

Le *Bœuf écorché* (1655) de Rembrandt constituait en son temps un nécessaire ancrage dans le réel, tandis que la *Robe de chair pour albinos anorexique* constitue une réaction contre les représentations technoscientifiques. Cette réaction carnée instaure une autre fable : un retour de la chair qui produit une nouvelle fable de la vérité du corps. De nombreux artistes ont voulu témoigner des contraintes que le corps rencontre en cette aube du XXI<sup>e</sup> siècle ; ils ont voulu reconnaître une réalité de la chair car, jusqu'ici, l'Occident avait fait de la crucifixion le moment ultime d'une revendication de l'existence au cœur du divin. Il a fallu sexualiser l'Enfant Jésus, comme l'a montré l'historien Léo Steinberg ; il a fallu faire de la crucifixion un paroxysme sexuel – comme on le voit bien chez Cimabue – pour attester du caractère carné du divin et, tout à la fois, faire la preuve d'une divination de la chair. Le supplice précipite cette ambivalence, met en scène une souffrance, nous rappelle au fait brut de la chair tout en nous assurant de la possibilité d'un dépassement. Artaud nous démontre – faisant état des 58 électrochocs qui lui ont été infligés à Rodez – que la vraie crucifixion est celle qui cloue l'existence humaine à l'espace et au temps, à une certaine idée de l'être.

Après le crucifié, l'écorchée : bientôt la *Robe de chair* ne peut être portée par des mannequins ; elle est exhibée sur un cintre, n'étant plus qu'un reliquaire putride et desséché, comme le public de la Galerie nationale à Ottawa, en 1991, a pu le constater. Ce corps ne peut échapper à l'outrage du temps. La *Robe* de Sterbak rappelle que nous n'échappons pas à notre enveloppe charnelle. Celle-ci détermine notre pensée et nos moyens, posant aussi le constat que toute perception est par avance structurée par un dispositif de séduction : notre société a idéalisé la sexualité et, pourtant, elle fait de l'objet sexuel une viande sur pied. Elle réduit le sexe à un pli de la chair, elle réduit la procréation maternelle à une simple membrane utérine. La *Robe de viande* rappelle le don que nous fait la vie, et plus spécifiquement le don de la vie par le féminin, un don que veut nier l'idéalisation. Dans le *Bœuf écorché* de Rembrandt, une tête de femme est métonymiquement placée pour prendre tête sur la carcasse, quand elle nous apparaîtrait une chair suppliciée, un corps crucifié. En ce sens, le *Bœuf* de Rembrandt révèle une réalité de la crucifixion dont la religion se détourne : le Christ usurpe le pouvoir de la femme de saigner et de donner la vie. Ce qui est censuré et sublimé. C'est ce que François Dolto appelle la « femme hémorragique », besogneuse et méprisée.

Dans *L'Antéchrist* (parag. 17), Nietzsche parle des « albinos du concept ». L'albinos de Sterbak et la Vierge blanche d'ORLAN, sinon chacun de nous, seraient devenus albinos à force de se vêtir, ou d'être revêtus d'interprétations froides, de concepts vides, de morales bien pensantes et de figurations neutres. Mettre de la viande et du sexe sur l'albinos, c'est faire apparaître l'être humain en tant que



> Jana Sterbak, *Remote Control II*, vidéo couleur muet, 19 min, aluminium, roues motorisées, télé commande, batteries, vidéo, 155 x 157 x 158 cm, 1989. Photo : courtoisie Galerie Laroche/Joncas, Denis Labelle et de l'artiste. Coll. : Fundacio Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA).

tissu de pulsions élémentaires, un tissu habité par des irrigations et des innervations, par une puissance de gestation. Les artistes contemporains qui renaturalisent le corps feraient volontiers partie de ceux que Nietzsche (*Par-delà le bien et le mal*, parag. 42) appelait les philosophes de l'avenir, les « tentateurs ». ORLAN, Sterbak, font partie de ces *tentatrices* qui s'efforcent à mettre en lumière l'effroyable *homo natura* : « Il faut reconnaître et mettre en lumière l'effroyable texte primitif de l'*homo natura*. Réintégrer l'homme dans la nature, triompher des nombreuses interprétations vaines et fumeuses qui ont été griffonnées ou barbouillées sur ce texte primitif éternel. » (parag. 230)

La réaction carnée tend à redonner une réalité au corps, elle tend aussi à redonner à la représentation son efficacité symbolique – pour ne pas dire tragique, selon le postulat aristotélicien (et freudien) : la représentation a le pouvoir de capter la souffrance, elle tend à se substituer à l'événement, à devenir le lieu même de l'expérience. En effet, la réaction carnée aurait deux causes : c'est une réaction contre l'abstraction du corps ; c'est aussi une réaction devant l'effacement des images puisqu'il faut payer de son corps pour trouver un sens qui ferait effectivement une différence. Dorénavant, il n'y a pas de sens quand il n'y a pas de sang. Certains artistes, tels ORLAN, Sterbak, Smith, Athley, exhibent un corps offert sacrificiellement au scalpel, pour repotentialiser l'image et proposer le réalisme charnel d'un corps crucifié par la science et par les images technologiques. Avec *Noli me tangere* (1983) de Sterbak, la couronne d'épines devient une couronne électrique, la réaction carnée se donne de nouvelles figurations. La jouissance est sortie de soi sous l'aiguillon électrique. Avec *La bouche*

*d'Europe et la taille de Vénus* (1992), ORLAN rejoue *L'extase de sainte Thérèse d'Avila* (1652) du Bernin, la jouissance nous voulant transpercés de rayons divins.

### Les résistances de la chair

Aux idéalisations anciennes (religion) et nouvelles (science), certains artistes opposent un nouveau corps recarnalisé en surface. Il semblait jusqu'ici que le corps humain, champ de bataille de tous les conflits culturels, avait conservé une unité essentielle. Mais tout cela va changer : la chair va céder au dressage culturel ; le corps n'est plus un sanctuaire inviolé, il est devenu sexe béant, chair qui se répand et s'abandonne à tous les mélanges. Certains tentent de la contenir dans une enveloppe de silicone, de lui substituer une multitude de fétiches. Nina Arsenault, dans *The Silicone Diaries* (2010), se définit davantage par son rapport à l'artificiel que par sa transsexualité.

La *technè tou biou* des Anciens, soit le projet éthique de se façonner soi-même, impliquait un passage par l'autre, une exigence de réciprocité. Il faut prendre le risque de sa propre négation dans l'autre pour se retrouver soi-même. Ce que le travail des artistes de notre époque semble démentir. Chez ORLAN, le façonnement de soi est littéralisé. Il s'agit en premier lieu d'un travail de surface qui rejoue le souci des Anciens : se sculpter soi, se donner naissance à soi-même, le soi devenu une œuvre d'art, comme l'a montré Foucault dans *Le souci de soi*. Il faut mentionner le travail de transformation de Nina Arsenault, qui a latéralisé sa transsexualité : elle est femme sur son côté droit et homme de l'autre côté, avec un pénis et une poitrine plate du côté gauche. Le péril n'est pas que l'opération soit ratée, c'est qu'elle dépasse la cible. La démarche éthique ne serait qu'une *self-fashioning* californien, une quête du corps parfait par soumission à des normes d'hygiène et à des canons de beauté corporels. Le besoin de séduire devient prépondérant, le sexe nous sculpte et nous refaçonne, comme nous pouvons le voir avec les *Fuck Face Twins* ou encore les *Zygotic Acceleration* (1995) de Dinos et Jake Chapman, quand il s'agit de *s'acharner* – littéralement, « se donner le goût de la chair, se donner une frénésie jouissive à la vue des chairs » – et tout à la fois de forger un moi de silicone, un visage génitalisé.

La démarche éthique nous apprend à nous façonner nous-mêmes, à nous transformer au regard d'un autre. L'espace médiatico-technique provoque une inflation : s'adresser à tous, c'est ne s'adresser à personne. Les chirurgies d'ORLAN seront télévisées, elles seront vues de tous : par transmission satellite au Centre Pompidou à Paris, au centre McLuhan à Toronto, à Tokyo, à New York – et à Québec : Le Lieu participera à la 6<sup>e</sup> opération. Tout cela évoque une nouvelle parade des corps parfaits qui fait l'économie du désir : le désir nous rapporte à l'autre, tandis que la « jouissance sans désir » nous rapporte à nous-mêmes. De la chirurgie jusqu'aux médias sociaux, nous vérifions que nous façonner, c'est nous fictionner – c'est aussi nous fasciner. ORLAN exhibe la joie autoérotique de se donner naissance à soi-même : *ORLAN accouche d'elle-m'aime* (1964). Elle rejoue ainsi, au littéral, une posture fondamentale du geste éthique.

La philosophie a toujours mis en relief l'appel des corps, le besoin violent de corporéité : le sang universel de Hegel, le sang pulsionnel de Nietzsche, que Michel Haar caractérise de « diversité chaotique et contradictoire des pulsions élémentaires ». L'art s'emploie à montrer combien nos conditionnements politiques et culturels déterminent notre rapport au corps. Plus spécifiquement, la performance met en scène des rituels dans lesquels l'ordre politico-culturel apparaît pour ce qu'il est : violence démesurée et oppression déréglée. Les scarifications d'ORLAN jouent le rituel violent de l'accès à l'identité. Tout cela démontre l'actuel morcellement symbolique du corps, mais aussi sa capacité de récupération et de guérison. C'est sur ce corps « ferme d'organes » qu'ORLAN fait intervenir une opération esthétique : lisser le visage, effacer les sutures, recomposer l'unité mythique. Encore une fois, sainte ORLAN en Vierge baroque (1983) rejoue *L'extase de sainte Thérèse* (1652) du Bernin. Mais ce corps n'est que chairs disjointes, lambeaux décousus ; il n'est plus que « viande » tenant sa forme d'un dispositif qui l'encadre – comme on le voit dans certaines

peintures de Francis Bacon –, d'un discours qui l'informe. Ou encore, il n'est plus qu'unité de mesure, le *ORLAN-corps* (1979), dont nous pouvons faire usage dans les grandes places et les musées des villes.

Les expériences de morcellement menées en art depuis les années quatre-vingt-dix exprimaient notre crainte de perdre l'unité monoorganique de l'être. Aujourd'hui nous avons renoncé à combattre les codes qui composent les formes de notre existence. À l'âme se substitue l'algorithme, un corps sans âme est un cadavre qui bouge. Sur le bloc opératoire, le corps d'ORLAN subit la découpe, le patron d'une robe de chair est dessiné sur la peau par des lignes en pointillé, le ciseau du tailleur devenu scalpel. La chaîne de (re)montage devient défilé de mode et la chirurgie devient carnaval des arts, nous rappelant que nous sommes voués à certaines figurations, que nous dépendons d'une économie des affects, laquelle constitue un ordre sous-jacent autrement plus influent que l'ordre rationnel qui n'est qu'un système de contraintes, une théâtralisation de la vérité. Hier encore, notre scène de vérité était l'examen judiciaire ; aujourd'hui, c'est l'examen médical : la scène chirurgicale est devenue la nouvelle scène de vérité, le regard médiatique le nouveau scalpel. Le corps échappe à sa figuration et se produit hors scène, un théâtre où le sexe est le pivot de ses fictions.

### Le théâtre des organes

Les arts contemporains présentent un théâtre du corps, une « parade scénique où l'on développe virtuellement et symboliquement un mythe », soit un théâtre qui « présente physiquement et au naturel l'acte mythique de faire un corps », selon Artaud dans *Le théâtre et la science*. On ne saurait trouver meilleure définition du *sacra* : « le surgissement mythique du corps ». Dans un tel théâtre, il devient possible de remettre du sang dans l'image, de rétablir de la couleur dans le concept et de se redonner le pouvoir de se changer le corps. ORLAN repotentialise l'image par le sang et les chairs incisées. Ce qui est exhibé (la peau déchirée, décollée de sa forme subdermique) est localement imbibé d'analgésiques. Dans *Un chien andalou* (1928) de Luis Buñuel et Salvatore Dalí, l'œil coupé au rasoir est un trucage : fausse coupure de l'œil de la jeune fille ou, du moins, coupure d'un autre œil, d'un œil mort ; coupure non moins insupportable. Ces dilacérations de la peau nous affectent parce que nous craignons que l'être monoorganique et sacré qui réside sous la peau soit mortellement attaqué. Les seuils de douleur sont fonction de la peur de la mort : cessant d'avoir peur de la mort, nous craignons moins les intrusions et les marquages. De tels rituels nous enseignent à ne plus avoir peur de la mort, nous introduisent à un autre rapport à la jouissance. Pour cela, il faut transformer le corps en signes afin de donner une existence charnelle à ces signes.

Ces lectures anthropologiques nous reconduisent à un fondement nietzschéen de notre culture, lorsque Nietzsche, dans *Le gai savoir* (parag. 58), fait état d'une perte de la nudité primordiale pour évoquer une erreur originelle : le nom, l'apparence, « à l'origine ne sont que de l'erreur, de l'arbitraire dont la chose se trouve revêtue comme d'un vêtement parfaitement étranger à sa nature et même à son épiderme – la croyance à tout cela, transmise d'une génération à l'autre, en a fait peu à peu comme le corps même de la chose ». Il nous semble dans un premier temps que les choses ont une peau de sens, que leur corporéité est une sédimentation de signes, une chair sémiotique. La régénération par le sang, la crucifixion, l'excès sexuel, tout cela n'est pas une réappropriation du corps ; c'est plutôt une régénération du symbolique : il s'agit de recharger la capacité pour la représentation de se constituer lieu et substitut de l'expérience. Au monde qui serait pure représentation de l'époque classique se substitue un monde incolore et neutre, celui du silicone hygiénique et vrai, qui exige sa part de supplice et de sang : un mensonge froid qui veut se nourrir d'une vérité sanglante. Jean-Yves Harder le dit : « Exhiber l'éternité dans sa mort et affirmer que cette mort est la vérité de l'éternité, telle est la vocation de la modernité. »

Avec l'image technologique, le corps est devenu un spectre lumineux dont les contours se perdent dans le Spectacle. L'identité ne se définit plus en rapport au corps, car celui-ci est toujours aspiré par ce qui l'entoure, capté par la matière, happé par un monde dévorant,

déchiré par des déterminations extérieures. Certes, il a toujours été un théâtre d'opération où les déterminations culturelles s'affrontent et se confondent dans une résistance de la chair, comme tend à le démontrer le « féminisme corporel » d'Elizabeth Grosz. En fait, ce corps est habité par une multitude d'images, il en est l'incarnation. L'image numérique est issue d'autres images, dans un processus sans origine ni fin. Ainsi, les corps sont constamment issus d'autres corps, leurs incorporations jamais stables. Le corps se dissout dans ses mises en abyme : chacun est contenu dans d'autres, tout comme il contient des copies de lui-même. ORLAN intitule une conférence « Ceci est mon corps... ceci est mon logiciel » (1990) pour rappeler que le corps est un code normatif. Les images le cannibalisent pour se donner consistance. Bientôt, il n'aura de cesse de se répliquer et de muter en tant qu'images. On est frappé par le caractère visionnaire des expérimentations d'Ana Mendieta qui, dès 1973, se fait photographier avec des projections de planches anatomiques sur son être nu : la projection révèle l'intérieur, la sphère médiatique fait coïncider le corps et l'image.

Resacraliser le corps, aujourd'hui, c'est lui reconnaître cette activité fabulante, car le corps est cette grande imagination qui s'empare de la diversité chaotique et produit ce monde « réel ». Les nouvelles stratégies du signe, les manipulations que nous faisons subir aux textes et aux images (hyperliens, ancrages, sous-inscriptions), ne manqueront pas d'opérer dans l'épaisseur du corps, et ce, d'autant qu'avec le tout-numérique, le corps est devenu un *multifolié* de signes et une banque d'images. Le sexe est moins un particularisme anatomique que la fiction de l'autre, une fiction que nous réactivons par le voir et le toucher, ce que nous vérifions avec les écrans tactiles et les écrans haptiques 3D. Le doigt qui touche l'écran sert de curseur et produit une impulsion motrice : il faut toucher pour voir. Le corps digital ne peut se draper d'un interdit, *noli me tangere*, et pourtant, il est vulgairement pointé. C'est une expérience corporelle réactivée « au doigt et à l'œil », comme le sont toutes les pages Web, les photos et les textes qui se donnent à voir.

Les figures du paroxysme sexuel ou mystique (*l'extasis*, la crucifixion, l'assomption) se trouvent doublement convoquées par les nouvelles technologies : la technotranscendance du tout-connecté annoncerait la fusion de toutes les consciences humaines dans les médias électroniques, tandis que – simultanément – nos sens s'extasieraient dans un même corps orgasmique et lumineux. En effet, les habitués du Web et des jeux vidéo cliquent partout, à la recherche d'un lien, d'un passage ou d'une clé. Ils présupposent l'exacerbation de certaines zones, un éréthisme généralisé. Ils présupposent que, dorénavant, l'accès au sensible requiert de tels tâtonnements frénétiques. La multiplication des substituts de la vie nous prive du contact avec la peau de l'autre, elle entraîne la perte du rapport à soi comme sensorialité et comme intériorité.

## Conclusion

Dans un monde transformé en espace signalétique, le sensible est devenu obsolète : tout est signaux de commandement. Les corps sont des accumulations d'organes, des réserves de possibles qui ne seront jamais complètement actualisées. La démarche artistique veut restituer lentement et opacité matérielle à un corps que la technologie veut accélérer et vitrifier. Elle veut retrouver un corps polymorphe et lent, oblique et fragmentaire. Elle veut voir le bras tendu de Mapplethorpe, commenté par Roland Barthes comme « kairos du désir », où la main redevient ce qu'elle a toujours été : l'offrande d'un moment, un miracle intelligent et sensible, et non pas un simple instrument de contrôle. Elle veut aussi voir *From Heart to Hand* (1989) de Kiki Smith dont le corps frontal est pornographique, où tout est à vendre et à montrer, comme un corps oblique et érotique proposant une stratégie de lecture qui renoue avec l'expérience poétique. Le message n'épuise pas le propos, le spectateur faisant appel à l'imaginaire et à la mémoire pour compléter l'expérience.

Telles sont les étapes de la perte du corps sacré : tantôt crucifié et excréteur, écorché et éviscéré, mais aussi exhibé ; donné à voir, à posséder. Cela conduit à la perte de l'âme comme modèle d'unité et à

la perte du désir comme besoin d'illusions, car le désir est fondamentalement un mouvement illimité vers l'excès. Nous avons rapatrié les limites dans le corps, mais aussi la finitude dans l'être. C'est pourquoi les relais sensoriels et mécaniques du corps ne nous appartiennent plus : le moi ne cesse de tarauder un corps-viande dans un coït ininterrompu. L'âme ne serait plus qu'un voile virginal qui flotte au-dessus du désastre de nos chairs : c'est une mousseline délicate et froissée, sur laquelle on pourrait lire « Désir » (Sterbak, *Desire*, 1988) ; c'est aussi un drapé blanc qui glisse sur le sein d'ORLAN.

Le nouveau corps se reconnaît comme chiffre, comme équilibre improbable. Il ne renonce pas à son idéal de perfection et il ne renonce pas à ses fictions sexuelles afin de retrouver « la vieille animalité [qui] continuait à poétiser » (Nietzsche, *Le gai savoir*, parag. 54) en lui-même. Il ne renonce pas non plus à la tension asymptotique vers la perfection, mais il reconnaît cette perfection comme une illusion toujours réinjectée dans une chair qui se nourrit de ses propres fictions, dans un sexe qui n'a de cesse de fasciner l'existence. ◀

## BIBLIOGRAPHIE

- ARISTOTE. *Poétique*, R. Dupont-Roc et J. Lallot (trad.), Seuil, 1980.
- ARTAUD, Antonin. « Le théâtre et la science », in Alain VIRMAUX, *Antonin Artaud et le théâtre*, Seghers, 1970, p. 264 et suiv.
- BARTHES, Roland. *La chambre claire : note sur la photographie*, Gallimard/Seuil, coll. « Cahiers du cinéma », 1980, p. 95.
- BLONDEL, Éric. *Nietzsche, le corps et la culture*, PUF, coll. « Philosophie d'aujourd'hui », 1986.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon : logique de la sensation*, La différence, 1981.
- DOLTO, Françoise. *L'Évangile au risque de la psychanalyse*, Seuil, 1977.
- DOUGLAS, Mary. *De la souillure : essai sur les notions de pollution et de tabou*, A. Guérin (trad.), La Découverte, 1992.
- FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité*, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Histoires », 1984, t. 2 : « L'usage des plaisirs ».
- FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité*, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Histoires », 1984, t. 3 : « Le souci de soi ».
- GROSZ, Elizabeth. *Volatile Bodies : Toward a Corporeal Feminism*, Indiana U.P., 1994.
- GROSZ, Elizabeth. *Space, Time and Perversion : Essays on the Politics of Bodies*, Routledge, 1995.
- HAAR, Michel. *Nietzsche et la métaphysique*, Gallimard, coll. « Tel », 1993.
- HARDER, Jean-Yves. « Le sujet de la modernité », in René Heyer (dir.), *L'ancien et le nouveau*, Presses Universitaires de Strasbourg, 1996, p. 15-39.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *La phénoménologie de l'esprit*, J. Hyppolite (trad.), Aubier-Montaigne, 1939-41.
- JAULIN, Robert. *La mort sara : l'ordre de la vie ou la pensée de la mort au Tchad*, UGE, coll. « 10/18 », 1975.
- LA CHANCE, Michaël. *Frontalités : censure et provocation dans la photographie contemporaine*, VLB, coll. « Le Soi et l'autre », 2005.
- LE DIRAISON, Serge et Éric ZERNIK. *Le corps des philosophes*, PUF, coll. « Major », 1993.
- LEMOINE-LUCCIONI, Eugénie. *La robe : essai psychanalytique sur le vêtement*, Seuil, coll. « Le Champ freudien : nouvelle série », 1983.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*, Le Livre de poche, coll. « Biblio/Essais », 1990.
- MURRAY, Irena Zantovská et Richard NOBLE. *Velleitas, Jana Sterbak*, Fundació Antoni Tàpies, 1995.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Le gai savoir*, P. Klossowski (trad.), Club français du livre, 1956.
- NIETZSCHE, Friedrich. « Par-delà le bien et le mal : prélude d'une philosophie de l'avenir », *Œuvres complètes de Frédéric Nietzsche*, H. Albert (trad.), Mercure de France, vol. 10, 1913.
- OTTINGER, Didier. *La chair promise*, Les Sables-d'Olonne, 1994.
- RICHIR, Marc. *Le corps : essai sur l'intériorité*, Hatier, coll. « Optiques philosophiques », 1993.
- STEINBERG, Léo. *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, University of Chicago Press, 1997.
- VISO, Olga. *Unseen Mendiata*, Prestel, 2008.

MICHAËL LA CHANCE est philosophe (Ph.D., Paris-VIII) et sociologue (DEA, EHSS, Paris) de formation, poète et essayiste. Il est professeur d'esthétique et directeur de la maîtrise en art à l'Université du Québec à Chicoutimi. Directeur du CELAT à l'UQAC, membre du comité de rédaction de la revue *Inter, art actuel*, à Québec, il a publié nombre d'essais sur le rôle des intellectuels à l'époque des géants corporatifs et du paradigme technoeconomique, la mondialisation de l'art et le sentiment d'échec de civilisation, la censure dans les arts, la poésie et la peinture allemandes contemporaines devant le trauma, la cyberculture et le cinéma, la répression antiterroriste dans les arts. Il a publié six recueils de poésie. En 2003, il recevait le Prix international Saint-Denys-Gameau.