

Espace Sculpture

La chair offerte Willing Flesh

Peter Dubé

Number 90, Winter 2009–2010

Le sacré
The Sacred

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/63003ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Dubé, P. (2009). La chair offerte / Willing Flesh. *Espace Sculpture*, (90), 18–25.

La chair offerte *Willing Flesh*

Peter DUBE

Au début du XX^e siècle, Émile Durkheim a tenté de définir la place et la fonction sociale de la religion en proposant cette définition simple et pointue : « Une religion est un système solidaire de croyances et de pratiques relatives à des choses sacrées, c'est-à-dire séparées, interdites, croyances et pratiques qui unissent en une même communauté morale, appelée Église, tous ceux qui y adhèrent¹. »

Cette définition est à la fois intéressante et flexible, car elle écarte toute notion de déité comme élément central de la religion – un choix délibéré dont Durkheim traite abondamment dans son ouvrage –, tout en insistant sur le rôle que celle-ci joue dans la création de la communauté. Ce que l'on trouve au centre de sa thèse, toutefois, ce sont, d'une part, la division fondamentale des choses, de la vie et de l'expérience, dans une dyade primordiale du sacré et du profane, et, d'autre part, la place qu'occupe le sacré au cœur des préoccupations religieuses. Pour lui, le sacré est un « territoire » religieux et il peut s'appliquer à n'importe quoi : aux pierres, aux arbres, aux mots, aux maisons ou encore aux individus. Rien n'existe qui ne soit sacré, mais ce qui est sacré est séparé de tout le reste. C'est ce qui est proscrit, hétérogène et, à cause de cela, inclus dans les procédures de la religion : le rituel, le sacrifice, le tabou, l'observance et les formes spécialisées de la représentation iconographique.

Un siècle plus tard, malgré l'éclatement des fondamentalismes, il est généralement admis que nous vivons dans un monde post-religieux. L'assertion se révèle assez juste compte tenu que la présence de l'Église diminue dans plusieurs pays, que le développement scientifique a dévoilé la plupart des mystères expliqués jadis par la théologie et que, dans le secteur des sciences humaines, la vie intellectuelle tend à être dominée par les philosophies matérialistes qui vont du marxisme à Derrida. De fait, même si les institutions religieuses traditionnelles sont en perte de vitesse, il est évident que leur « contenu » – le rituel, la rédemption, le sacré – réapparaît ailleurs : dans les divers cultes, dans les mouvements écologiques et, plus pertinemment ici, dans l'art. L'une des récentes manifestations de ce phénomène est l'importante exposition *Traces du Sacré*, tenue au Centre Pompidou à Paris, de septembre 2008 à janvier 2009. Mais, comme le démontre justement l'exposition, le déplacement du sacré vers l'art dépasse notre seule époque puisqu'on le retrouve déjà dans le Modernisme.

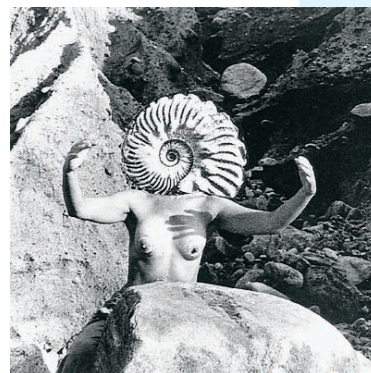
En 1936, Georges Bataille fondait la société secrète *Acéphale*. Dans un texte d'une passion et d'une violence inouïes visant à conjurer « l'extase », il déclarait : « Nous sommes farouchement religieux². » Bataille est une figure dominante chez les Modernistes qui étaient profondément concernés par les notions de sacré³. Il écrivait fréquemment sur le sujet, insistant sur son hétérogénéité et le situant aux limites extrêmes de l'expé-

At the start of the 20th century, Emile Durkheim proposed this simple and pointed definition in an attempt to define the place and social function of religion: "A religion is a unified system of beliefs and practices relative to sacred things, that is to say, things set apart and forbidden—beliefs and practices which unite into one single moral community called a Church, all those who adhere to them."¹

The definition is both interesting and flexible. It puts aside any notion of a deity as central to religion (a deliberate choice, and one Durkheim debates at length in the work) and it emphasizes religion's role in the creation of community. What are most central to the thesis, however, are the fundamental division of things, of life and experience, into a primordial dyad of the sacred and the profane, and the placement of the sacred at the heart of religious concerns. The sacred, for Durkheim, is religion's province, and the sacred can be anything: stones, trees, words, houses or persons, for example. There is nothing that might not be sacred; but what is sacred is separate from everything else, it is forbidden, heterogeneous, and because of this, it's fenced in by the apparatus of religion: ritual, sacrifice, taboo, observance and specialized forms of iconographical representation.

A century later, despite the flare-up of fundamentalisms, it's generally held that we live in a post-religious world, and it's a fair enough assumption; church attendance is falling overall in many countries, scientific development has shredded most of the mysteries once explained by theology and, in the humanities, intellectual life tends to be dominated by materialist philosophies ranging from Marxism to Derrida. Still, if traditional religious institutions are vanishing, there is evidence that their "content" — ritual, redemption, the sacred — is resurfacing elsewhere: in various cults, in ecological movements and, most pertinently for this discussion, in the arts. One recent manifestation of this is *Traces du Sacré*, the massive exhibition at the Pompidou Centre in Paris held from September 2008 through January 2009, but (as the show itself demonstrates) the displacement of the sacred from religion to art runs deeper than our own time. One detects it even in Modernism.

In 1936, Georges Bataille founded the secret society, *Acéphale*, and declared of it "WE ARE FEROCIOUSLY RELIGIOUS"² in a text of remarkable violence and passion whose overriding concern is the conjuration of "ecstasy." Indeed, Bataille figures prominently among those Modernists deeply



Mary Beth EDELSON, *Goddess Head*, 1975.
Voir/See : www.marybethedelson.com.

rience—définie comme un «moment privilégié⁴» à la fois transformateur et éphémère. En outre, Bataille affirmait que les artistes, « qu'il s'agisse de peintres ou d'écrivains⁵», ont un accès privilégié à cette dimension. C'est en tenant compte —en partie, du moins— de cette conception de Bataille et de l'influence qu'elle a eue sur les artistes et les écrivains d'hier à aujourd'hui qu'est élaboré notre essai.

ACTIONS ET ORGIES

Impossible de parler de la persistance des formes religieuses dans l'art, et particulièrement du rituel, sans tenir compte des Actionnistes viennois. Renommé pour ses rites sanglants, le groupe a cependant produit des provocations de toutes sortes. Considérée ici comme le point de départ, la performance de Gunter Brüs, intitulée *La marche de Vienne* (1965), le donnait à voir revêtu d'un habit conventionnel, le corps peint en blanc et divisé en deux «hémisphères» par un trait noir. Il déambulait dans Vienne en passant devant des bâtiments historiques importants, notamment le *Neue Hofburg* qui faisait jadis partie du Palais Hapsburg où Hitler, depuis le balcon, annonça l'annexion de l'Autriche. Dans la documentation qui relate l'événement, on découvre que sa

concerned with notions of the sacred³ and would write on it frequently, insisting on its heterogeneity and locating it at the extreme limits of experience, defined as a “privileged instant”⁴ both transformative and ephemeral. Moreover, Bataille asserted that artists, “whoever paints or writes,”⁵ had special access to that realm. And it is at least partly with this conception of Bataille's and the influence it has had among artists and writers well into our own time, that this essay will concern itself.

ACTIONS & ORGIA

It would be difficult to discuss the persistence of religious forms, particularly ritual, in the arts without considering the Viennese Actionists. The work of the group, renowned for bloody, ritualized events, produced —however— provocations of many sorts. Consider as a start, Gunter Brüs' 1965 “Vienna Walk” action, which saw him, painted white in a conventional suit and with a dark line dividing him into two “hemispheres,” take a walk through Vienna, passing several historically significant buildings (notably the *Neue Hofburg*, once part of the Hapsburg palace-complex, and from whose balcony Hitler announced the annexation of Austria). In documentation of the action, Brüs' sheer whiteness suggests both the inevitable transcendence implied by the colour and his denaturing (his separation from other people). However, any easy symbolism is disrupted by the duality created by the dividing line, it's suggestion of: “...the impact of that endangered and solitary body in urban movement, broken within itself by the jagged line that traverses it from head to foot as it also breaks through the rigid carapace of the city.”⁶ In one sense, Brüs' walk enacted that first division identified by Durkheim; it denaturalized the ordinary presence of people in the streets by creating one of them who was *also* not one, a presence operating in two spheres in precisely the way the religious scholar Eliade asserts the sacred does: “by manifesting the sacred, any object becomes something else, yet it continues to remain itself.”⁷ Brüs' action highlights this with the use of the single visual code most associated with the holy in our culture: the whiteness of light, and, by thus marking and separating himself, he became both a body and a painting, a citizen and a sacrifice — particularly as his action ended with an arrest.

The work of Hermann Nitsch— now emblematic of the Actionists — is marked by a deliberate reconstruction of earlier ritual practices. For decades the artist has staged ceremonies for his *Orgies Mysteries Theatre* in which the carcasses of bulls and other animals are immolated, rent asunder and spread across the performance space and the bodies of the performers to the accompaniment of thundering music. The formalized and “sacrificial” activity is conceived of as “a means of releasing that repressed energy as well as an act of purification and redemption through suffering.”⁸

As numerous critics have noted, many specifics of the performances, such as the dismemberment of beasts and libations of blood are echoes of the cult of the Greek god of wine and ecstasy, Dionysus. The renowned classicist Walter Otto writes of such practices:

“Wherever poets or artists represent the madness of the maenads at its height, there the dancers appear with

Franko B, *I Miss You*.
Bruxelles/Brussels 2005.
Photo: Hugo Glendinning.



blancheur suggère l'idée de transcendance issue de la couleur, mais aussi que son déguisement le distinguait des autres individus. À noter cependant que tout symbolisme trop facile est ici court-circuité par la dualité provoquée par la ligne médiane. Celle-ci révèle « l'impact de ce corps dans sa déambulation solitaire, brisé lui-même par le trait irrégulier qui le traverse de la tête aux pieds, tout comme est fracassée la carapace rigide de la cité⁶ ». En un sens, la marche de Brüs rejoint la première division identifiée par Durkheim. Elle dénature la présence habituelle des quidams dans la rue en créant un individu qui à la fois est l'un d'eux, tout en ne l'étant pas. Une présence qui opère dans une double sphère, exactement comme le fait le sacré selon Mircea Eliade : « En manifestant le sacré, précise-t-il, un objet quelconque devient autre chose, sans cesser d'être lui-même⁷. » L'action de Brüs pointe cela en utilisant uniquement le code visuel qui, dans notre culture, est le plus associé au sacré la blancheur de la lumière, alors qu'en se marquant et se divisant lui-même, Brüs devient tout autant un corps qu'un tableau, un citoyen et un sacrifice – surtout lorsque le geste se termine par une arrestation.

Les œuvres d'Hermann Nitsch – désormais emblématiques des Actionnistes – sont caractérisées par un retour aux pratiques rituelles anciennes. Durant des années, il a mis en scène des cérémonies pour son *Théâtre des orgies et mystères* où étaient immolées des carcasses de taureaux et d'autres animaux, déchirées en morceaux et répandues à travers l'espace et sur les corps des performeurs, le tout accompagné d'une musique tonitruante. L'activité formalisée et « sacrificielle » est alors conçue autant comme « un moyen de libérer l'énergie refoulée que comme un geste de purification et de rédemption à travers la souffrance⁸ ».

Comme l'ont noté quelques critiques, plusieurs caractéristiques de ces performances, que ce soit le démembrement d'animaux ou les libations sanguinaires, rappellent le culte de Dionysos, dieu du vin et du plaisir. Le réputé philologue Walter Otto écrit à propos de ces pratiques :

Partout, poètes et artistes représentent la folie des ménades à son maximum. Ici, les danseurs surgissent en tenant de jeunes animaux dans leurs mains, les déchiquètent et lancent dans les airs les membres ensanglantés. Dans *Les Bacchantes* d'Euripide, ils bondissent sur un troupeau de bêtes, renversent les plus robustes qui se trouvent autour d'eux et arrachent leurs membres les uns après les autres⁹.

Nitsch reprend de tels gestes dans ses représentations théâtrales. De fait, le nom même de *Théâtre des orgies et mystères* réfère explicitement au mystère des religions des Grecs, les célébrants qualifiant leurs rites « d'orgies ». Les propos de Nitsch selon lesquels « l'extase et la luxure sont liées à l'immortalité¹⁰ » sous-tendent qu'il confère au terme, en plus des références à l'Antiquité, des connotations plus larges issues de son usage contemporain.

Nitsch n'est pas le seul à utiliser le rituel, le sacrifice et la catharsis. Le travail (et la vie) de l'Actionniste Otto Muehl – où les thèmes antiques sont moins présents – fait également appel à la transgression et au sacré. À l'instar de celles de Nitsch, ses interventions mettent l'accent sur le corps, la nudité et sur un type d'actions irrationnelles et délirantes. Il s'attarde (comme dans *Breadcrumbs on a Woman's Backside*, 1964) sur les orifices du corps, les pénètre, les étale, les enduit d'œufs, de peinture, de panure, de sang et d'autres matières, jusqu'à les recouvrir presque complètement. Il exhibe ainsi des zones « secrètes », habituellement cachées, alors que d'autres objets sont recouverts ou rendus bizarres.



young animals in their hands, tear them to pieces, and swing the bloody members in the air. In the *Bacchae* of Euripides they pounce on a herd of cattle, fell the most powerful animals among them, and tear them limb from limb.”⁹

Such gestures are reprised throughout Nitsch's theatrical presentations. Indeed, even the project's name, *Orgies Mysteries Theatre*, is an explicit reference back to the Greek mystery religions, as the celebrants called their rites “orgia.” Of course, Nitsch's assertion that “ecstasy, voluptuous lust, is marriage with immortality”¹⁰ implies a deliberate engagement with the wider connotations of the term in contemporary usage, in addition to any classical references.

Nor is Nitsch alone in his concern for ritual, sacrifice and catharsis. The work (and life) of fellow Actionist Otto Muehl, though less visibly invested in Classical themes, is equally concerned with transgression and the sacred. His Actions shared with Nitsch's an emphasis on the body, on nudity, and on a sort of irrational or frenzied action. In Muehl's pieces (for example, *Breadcrumbs on a Woman's Backside*, 1964), the body's orifices are examined, penetrated, displayed and eggs, paint, breadcrumbs, blood or other materials are poured over it until it is nearly coated. The “secret” or traditionally “hidden” aspects of physicality are put before the eye, while other things are covered or rendered strange. A whole range of transgressions is enacted in a systematic attempt to shatter or change familiar consciousness and break into a new kind of awareness on both an individual and social level. As one critic writes:

←
Hermann NITSCH, *The Orgien Mysterien Theater*. Événement réparti sur six jours/6 day play in Prinzendorf, 1998. Photo : avec l'aimable autorisation / courtesy : Copyright Archiv Cibulka-Frey.

Toute une panoplie de transgressions est mise de l'avant pour tenter de briser ou de modifier la conscience et l'amener à un autre niveau, tant sur le plan individuel que social. Comme le note un critique : « Les Actionnistes viennois sont des “voyeurs de leur propre ego”. Guidés par l'inconscient, ils peuvent s'aventurer vers la destruction, la mort et la résurrection dans une catharsis à la fois individuelle et collective ¹¹. »

Muehl ira plus loin et choisira à une certaine époque d'intégrer au quotidien ses théories sur la catharsis et la libération sexuelle en vivant en commune, ce qui lui vaudra des condamnations criminelles. Au-delà des questions d'ordre légal (et leur possible légitimité), de tels comportements psychiques et sociaux sous-tendent un profond désir de brouiller, sinon d'abolir toute frontière entre les différentes sortes de conscience, entre les diverses manières de vivre.

Cet intérêt de certains Actionnistes pour le rituel archaïque se retrouve dans la démarche de plusieurs femmes artistes inspirées par les nouvelles pratiques spirituelles qui ont émergé dans les mouvements féministes ¹² des années soixante-dix. Ces artistes ont investigué les figures mythologiques de la déesse et la relation du corps à la nature, tout en cherchant à modifier radicalement les idées courantes, qu'il s'agisse de la terre perçue comme métaphore de la féminité, ou d'une culture des femmes en harmonie avec l'écologie, voire avec le monde préhistorique.

L'une de ces figures clés est l'Américaine Mary Beth Edelson. Pourfendant la culture patriarcale avec le cri de guerre « Vos 5000 ans sont terminés ¹³ ! », Edelson a entrepris une série de rituels (dont *See for Yourself*, 1977 et *Fire Flights in Deep Space*, 1977) qui impliquaient de se rendre sur des sites chargés de signification religieuse et investis de pratiques rituelles, là où l'on retrouve des pierres dressées ou encore des grottes et des littoraux de l'ère néolithique. Elle documentait ses cérémonies privées avec des photographies en longue exposition captant des images qui montraient simultanément, sur un seul cliché, des activités en action – gestes, danse, méditation. Elle produisait alors une image sacrée où la forme du performeur semblait se confondre avec le site et la nature. Une image impossible à distinguer d'une flamme mouvante ou d'une colonne de pierre, « représentant » ainsi une sorte de dissolution mystique de l'identité. Dans ses œuvres à caractère public, Edelson se faisait encore plus explicite. Elle brûlait des spirales dans un champ de maïs, introduisant elle-même dans une sculpture rupestre vaginale d'où elle évoquait les expériences de vie de ses collaborateurs dans un effort visant à conjurer les esprits passés et futurs. Edelson a aussi utilisé des signes et des symboles anciens associés aux divinités féminines (corne, spirale, œuf, lune, vulve, etc.) pour confectionner des objets bi ou tridimensionnels ou pour marquer son corps.

En dépit de leur grande variété, on peut discerner dans la plupart des œuvres d'Edelson une réelle volonté de développer un « vocabulaire collectif de gestes et d'images ¹⁴ » et ce, avec un élan quasi religieux visant à redéfinir « le sens du “nouveau” qui inclurait la dimension psychologique autant que l'innovation formelle, et à s'éloigner des frontières traditionnelles... ¹⁵ »

LES LIMITES DU CORPS

On peut dénoter une filiation (ou sous-genre) avec ce qu'on a appelé l'art « d'épreuve » ou « d'endurance ¹⁶ » dans le retour du rituel qui s'est répandu dans les pratiques artistiques de l'après-guerre. Au sein de telles œuvres, l'artiste se soumet souvent lui-même à des pratiques extrêmes : rester immobile durant de longues périodes, se perforer ou se tailler la peau, vivre dans des conditions difficiles, que ce soit attaché à un autre individu ou enfermé dans un espace clos. Parmi des exemples célèbres, rappe-

“the Viennese actionists are ‘viewers of their ego’ that, guided by the unconscious, can advance towards destruction, death and resurrection in catharsis that is at once individual and collective.” ¹¹

Moreover, Muehl would choose at one point to put his theories of catharsis and sexual liberation into daily practice in collective living arrangements. Some of these would ultimately lead him to face criminal charges and, despite the legal questions (and whatever legitimacy they may have), such psychic and social realignments speak to a very deep desire to blur, if not abolish the line between different kinds of awareness, different ways of living.

The investment in archaic ritual on the part of some Actionists finds a parallel in the work of many women artists, inspiring the new forms of spiritual practice that emerged in the Feminist Movements ¹² of the '70s. These artists investigated mythological goddess figures and the body's connection to the natural world, undertaking radical revisions of such familiar ideas as the earth as metaphorically female, the possibilities of a women's culture in harmony with the ecology and, even, the prehistoric world.

A key figure in this is American artist, Mary Beth Edelson. Assaulting patriarchal culture with a battle cry of “Your 5,000 years are up!” ¹³ Edelson undertook a series of rituals (including *See for Yourself*, 1977 and *Fire Flights in Deep Space*, 1977) that incorporated travel to sites with a history of religious significance or ritual use such as standingstones or Neolithic caves and coastlines. She documented the private ceremonies she conducted there with time-lapsed photography, capturing images that inscribe durational activities — gestures, dancing, meditation — within a single frame, creating a numinous image, in which the performer's shape seems to merge with the setting and the natural world, becoming indistinguishable from a moving flame or a stone pillar, and so “depicts” a kind of mystical dissolution of identity. In more public works, the artist was even more explicit. She burned spirals in a cornfield, enthroned herself in a vaginal cave sculpture to call upon the life experiences of her collaborators in an effort to conjure the spirits of past and future. Edelson has also made use of ancient signs and symbols associated with female divinities (horns, spirals, the egg, the moon, theyoni, etc.) in two and three-dimensional objects, or to mark her very body.

Thus, despite the variety of her work it is possible to read much of it as a deep attempt to evolve a “communal vocabulary of gesture and image” ¹⁴ in a quasi-religious effort to redefine “the meaning of ‘new’ to include psychological as well as formal innovation, and to disregard historical boundaries...” ¹⁵

THE LIMITS OF BODY

A thread (or sub-genre) of what has been termed “ordal” or “endurance” art ¹⁶ is distinguishable in the reclamation of ritual forms in post-war art. In work of this sort, artists subject themselves frequently to extreme trials: prolonged periods in a fixed position, cutting or piercing the skin or living with harsh constraints (tied to another person for example, or in an enclosed space). Celebrated examples of the genre include Chris Burden's *Trans-Fixed* (1974) in which he was nailed to an automobile and Carolee Schneemann's trance performance *Up to and Including Her Limits* in which she hung suspended for eight hours a day. A recurring feature of such ritual/ordeal performances is the manner in which they transgress ordinary boundaries of behaviour whether social, safety concerns, or other, and it is this transgression that links them — albeit from a distance — to shamanic and initiatory rituals. As McEvelley puts it:

“The performance of taboo acts is also an ancient religious custom with roots in shamanism and primitive magic. Both art and religion, through the brack



lons *Trans-Fixed* (1974) où Chris Burden était « cloué » à une automobile, et la performance *Up to and Including Her Limits* où Carolee Schneemann, en transes, était pendue huit heures par jour. Un trait récurrent de ces performances rituelles éprouvantes est leur manière de transgresser les limites habituelles du comportement, que ce soit sur les plans social, sécuritaire ou autre. C'est cette transgression qui les unit

— même de loin — aux rituels chamaniques et initiatiques. Thomas McEvelley précise : « La performance impliquant des gestes tabous est également une coutume religieuse ancienne qui origine du chamanisme et de la magie primitive. Par cette appropriation du rituel, et l'art et la religion instaurent délibérément des zones où peuvent surgir des inversions d'habitudes sociales¹⁷. »

Cette relation au rituel, à la transgression et à l'endurance a été explorée par le groupe Coum Transmissions, de 1969 à 1976, dans une série d'œuvres « extrêmes » qui ont provoqué la controverse, engendré des procédures judiciaires et même une condamnation de la part du parlement britannique.

Coum Transmissions (dont les principaux membres étaient Genesis P-Orridge et Cosey Fanni Tutti) a réalisé des projets ayant des titres comme *Studio of Lust* (1975), *Rectum as Inner Space* (1976) et *Prostitution* (1976). Les artistes combinaient souvent le rituel, le sexe ou l'activité sexualisée. Ils élaboraient des gestes extrêmes visant à tester les limites corporelles, incluant des références iconographiques au crime, à la pornographie, à la magie et autres symboles occultes. Dans un compte-rendu de l'une de leurs dernières œuvres, on pouvait lire :

Alors nous avons fait tourner l'album *Lie*, de Charles Manson, accompagné de bruits de trains traversant des orages, puis nous sommes passés à travers toutes sortes de fétiches. Sleazy s'est coupé la gorge pour ensuite y fixer un garrot ; Cosey et moi crachions l'un sur l'autre et léchions ces gaillons...

eting of their activities in the half-light of ritual appropriationism, provide zones where deliberate inversions of social custom can transpire.¹⁷

This nexus of ritual, transgression and ordeal was explored from 1969 to 1976 by the performance troop Coum Transmissions in a body of boundary-pushing works that provoked controversy, criminal proceedings, and condemnation on the floor of the British parliament.

Coum Transmissions (whose core members were Genesis P-Orridge and Cosey Fanni Tutti) created projects with titles like *Studio of Lust* (1975) *Rectum as Inner Space* (1976), and *Prostitution* (1976) that frequently combined ritualized action, sex or sexualized activity in an extreme testing of bodily limits with iconographic references to crime, pornography and magical or other occult symbols. In a documentary account of a late Coum work, one reads:

"Then we played tapes of Charles Manson's LP, *Lie*, cut-up with soundtracks of trains going through thunderstorms, and we went through all different kinds of fetishes. Sleazy cut his throat and had to do a tourniquet on his throat, and Cosey and I did this thing of spitting at each other and then licking all the spit off... and then having sexual intercourse while her hair was set on fire with candles... And each day it got heavier, so that on Easter Sunday I was crucified on a wooden cross, whipped with two bull whips, covered in human vomit and chicken wings and chicken legs, while I had to hold burning torches..."¹⁸

Voluntarily undertaking taboo forms of sexual behaviour in public, or pain and bondage, or — in other performances — ingesting fluids such as milk, urine and whiskey in significant quantities — all testify to Coum's interest in investigating the body's capacities and the limits of socialization and ordinary consciousness. The artists probed both what they were capable of, and the limits of normalcy (social and psychological) in order to change consciousness as shamans and sorcerers are said to have done in other historical contexts. Just as physical and psychological trials involving ritual cutting, suspension from sacred trees, and other forms of physical and psychological hardship are common features of shamanic work, Coum undertook their experiments in pursuit of transformation and healing. P-Orridge wrote¹⁹ of Coum actions in 1975 and what he received from them: "...thee satisfaction ov facing up to my fear s and relinquishing inherited and, to me, false taboos and neuroses in a way that offers a potential system ov revelation, mystery, and education to a percentage ov by standers."²⁰

However shocking these actions may seem, many critics and spectators have commented on the conscious deliberation that was visible in their enactment. One critic wrote, "P-Orridge's actions provide a form of deconditioning for himself directly, and for the audience indirectly. They provided a focus for him to test out the boundaries of his own obsessions and fears in a public situation. Once these boundaries had been reached and crossed, it then became a question of moving on to new experiences."²¹ And this has certainly proven to be the case; after Coum's dissolution, P-Orridge would go on to be among the founders of the seminal noise band and creators of "Industrial Music," Throbbing Gristle, as well as (in a curious echo of Muehl's later career) founding a self-consciously pop-cultural and post-modernist "magical order" — Thee Temple Ov Psychick Youth, which in a mutated form continues to investigate the possibilities of spiritual experience to this day.

Indeed, partly due to the work of artists like P-Orridge and his Temple Ov Psychick Youth, the theoretical and conceptual concerns of such body

Franko B, *Oh Lover Boy*.
Cork (Irlande/Ireland) 2005.
Photo : Hugo Glendinning.

ensuite nous avons eu des rapports sexuels alors que ses cheveux étaient brûlés avec des chandelles... Chaque jour cela empirait, de sorte que le dimanche de Pâques, j'ai été crucifié sur une croix de bois, frappé avec deux gros fouets, recouvert de vomi humain, d'ailes et de cuisses de poulets, en même temps que je devais tenir des torches enflammées...¹⁸

Qu'il s'agisse de s'adonner en public à des pratiques sexuelles taboues, de s'avilir dans la souffrance ou l'asservissement, ou encore, à d'autres moments, de se gaver de liquides allant du lait à l'urine et au whisky, tout démontre la volonté de Coum d'explorer les capacités du corps et les limites de la socialisation et de la conscience. Les artistes sondent autant leurs propres possibilités que les frontières de la normalité (sociale et psychologique) en vue de modifier la conscience—à l'instar de ce que faisaient autrefois les chamans et les sorciers dans des contextes différents. De la même manière que les épreuves physiques et psychologiques impliquant incisions rituelles, pendaions à des arbres sacrés et autres peines physiques et psychologiques se retrouvent dans les actions chamaniques, Coum réalise ses expériences dans un but de transformation et de guérison. En 1975, P-Orridge¹⁹ a écrit que ces actions lui apportaient « [...] la satisfaction d'affronter mes peurs et de renoncer à l'héritage du passé, aux faux tabous et aux névroses et ce, dans une procédure qui offre un potentiel de révélation, de mystère et d'éducation à quelques-uns des spectateurs présents²⁰. »

Aussi choquantes que peuvent paraître ces actions, plusieurs critiques et spectateurs ont souligné le phénomène de conscientisation qu'elles recèlent. L'un d'eux précise : « Les actions de P-Orridge amènent une sorte de déconditionnement, tant pour lui directement que pour le public indirectement. Elles l'incitent à mesurer les limites de ses propres obsessions et peurs dans le cadre d'une intervention publique. Une fois ces frontières atteintes et traversées, il s'agit alors d'aborder de nouvelles expériences²¹. » Et c'est précisément ce qui s'est passé. Après la dissolution de Coum, P-Orridge sera l'un des fondateurs de Throbbing Gristle, le band populaire et tonitruant auteur de Industrial Music. En outre, faisant curieusement écho à la carrière ultérieure de Muehl, il fondera un « ordre magique » pop-culturel et post-moderniste, *Thee Temple Ov Psychick Youth*, qui continue à ce jour, et sous une autre forme, à explorer les possibilités de l'expérience spirituelle.

De fait, grâce au travail d'artistes comme P-Orridge et son *Temple Of Psychick Youth*, les enjeux théoriques et conceptuels du *body art* se sont étendus, au cours des dernières décennies, à des zones plus larges de la culture populaire. L'impact s'est fait sentir dans des domaines aussi variés que la communauté SM, l'univers du tatouage, la jeune génération de chanteurs rock et l'environnement surchauffé des bars²², ce qui a favo-

art have spread to larger areas of popular culture in recent decades. The impact is felt in areas as diverse as SM communities, the tattoo world, various offshoots of rock music and the hothouse environment of nightclub cultures,²² creating a fertile, complex source for the emergence of newer artists on both sides of the Atlantic.

Ron Athey's work, which was presented in nightclub contexts such as L.A.'s notorious *Club Fuck* before travelling to fine art venues, is one such instance. It combines extreme body alterations such as cutting, bleeding, piercing and scarification with highly-aestheticized stagings that recall classic works of religious art. In his 1993 performance, *Martyrs & Saints*, for example, Athey created tableaux reminiscent of representations of St. Sebastian, his body pierced with actual arrows. And at the end of the *Judas Cradle* (2005), Athey speaks in tongues, recalling his own upbringing in fundamentalist, Pentecostal churches.

Athey's presentation of his own body, naked, lacerated and bleeding before the audience is inescapably linked on both visual and conceptual levels to Christian ideas of sacrifice and redemption in the blood of Christ, particularly given his choice of titles, deliberately reprising the language of faith. So fundamental is this theme to the work that one critic has written: "One cannot consider Ron's work outside of its churchness, its embracing of the Christian contract with the body like the flagellants or penitents who imitate the crucifixion."²³ In Athey's iterations, however, this reading is never made simple or transparent; it is constantly troubled by the artist's heavily tattooed skin, featuring large tribal patterns and images associated with gangsterism, and, by the artist's widely known HIV status, which summons up an awareness of the social stigma faced by HIV-positive people, and that disrupts the sometimes facile reception of metaphors of blood. Moreover, Athey's work operates in a way that incorporates all this semiotic turbulence; his use of real crowns of thorns and the word "Christ" tattooed over his pubis being merely two of his ironies, both too broad and too pointed to be ignored.

In the United Kingdom, Italian-born artist Franko B's practice incorporates objects and installations alongside visually and emotionally striking performances. In works such as *I'm Not Your Babe* (1996) and *I Miss You* (2002), the artist, coated in a thick layer of white greasepaint, literally stands before the audience and — through self-inflicted, small wounds — bleeds. The image of the body, revealed in its nudity and transformed by a pristine whiteness, calls forth — once again — all the metaphorical accretions of purity, transcendence and the sublime, and also acts as a blank screen on which the audience projects a range of emotional responses. The redness of the blood is a vibrant symbolic and graphic contrast to the whiteness, evoking both sacrifice and action painting, particularly since the performances frequently take place on a spread out white canvas that catches the blood as it drips down and stains. The very simplicity of the action heightens its impact, compelling the audience's gaze towards the smallest visual details. In a real sense, we become before it, as Tim Etchells, has suggested, not so much viewers as *witnesses* — a status redolent with both criminal and religious connotations. This is a contradiction fundamental to the work, because as Franko B writes: "My work focuses on the visceral, where the body is a site for representation of the sacred, the beautiful, the untouchable, the unspeakable, and for the pain, the loss, the shame, the power and the fears of the human condition."²⁴

THE MAKING OF THE SOUL

And, in the end, the body as a "site" is central. Because, while it is true that all performance on some level or another layers signification on bodily presence, few do it with the investment and ambition of these

Ron ATHEY, *Self-Obliteration*, 2009. Photo : avec l'aimable autorisation de l'artiste/courtesy of the artist.



risé un terreau complexe et fertile pour l'émergence de nouveaux artistes des deux côtés de l'Atlantique.

Le travail de Ron Athey, présenté dans le milieu des bars, comme le célèbre *Club Fuck* de Los Angeles, avant d'aboutir dans les musées, est un bon exemple. Il pratique diverses altérations corporelles extrêmes

— taillades, saignements, piercings, scarifications... — dans des mises en scène hautement esthétiques qui rappellent les œuvres classiques de l'art religieux. En 1993, par exemple, lors de sa performance intitulée *Martyrs & Saints*, il a produit des « tableaux » où son corps transpercé de flèches faisait référence à l'imagerie de saint Sébastien. À la fin de *Judas Cradle*, en 2005, Athey vociférait, poussait de hauts cris, faisant écho à son éducation religieuse au sein de l'Église pentecôtiste fondamentaliste.

Le fait de présenter en public son corps nu, lacéré et ensanglanté est inévitablement lié, tant visuellement que conceptuellement, aux notions chrétiennes de sacrifice et de rédemption dans le sang du Christ

— ce qu'attestent les titres de ses œuvres qui reprennent délibérément le vocabulaire de la religion. Ce thème est si fondamental dans sa production qu'un critique a écrit : « On ne peut envisager le travail de Ron sans sa dimension religieuse, ce lien avec la soumission du corps que l'on trouve chez les Chrétiens — comme les flagellants et les pénitents qui imitent la crucifixion²³. » Dans les itérations d'Athey, toutefois, une telle lecture n'est jamais simple ni évidente. Elle est constamment brouillée quand on constate que sa peau est recouverte de tatouages montrant des images et des motifs tribaux associés au gangstérisme et à son statut très médiatisé de porteur du VIH. En plus de nous sensibiliser au rejet social dont sont victimes les séropositifs, cela perturbe notre perception

— parfois trop facile — en ce qui a trait aux métaphores se rapportant au sang. Mais Athey joue de toute cette « turbulence » sémiotique : il utilise de véritables couronnes d'épines et le mot « Christ » est tatoué au-dessus de son pubis ! Ce ne sont là que deux exemples de son ironie, des exemples assurément trop puissants et trop pointus pour être ignorés.

Au Royaume-Uni, l'artiste d'origine italienne Franco B incorpore des objets et des installations à ses performances spectaculaires sur les plans visuel et émotionnel. Dans des œuvres comme *I'm Not Your Babe* (1996) et *I Miss You* (2002), il est recouvert d'une épaisse couche de maquillage blanc et il se tient devant l'auditoire alors que du sang coule des plaies qu'il s'est infligées. Le corps est révélé dans sa nudité et sa blancheur « immaculée » qui — encore une fois — font resurgir toutes les métaphores associées à la pureté, à la transcendance, au sublime, tout en agissant comme un écran vierge sur lequel le public projette une série d'affects, d'émotions. Symboliquement et visuellement, la couleur rouge du sang contraste violemment avec le blanc ; elle évoque le sacrifice et l'*action painting* — surtout depuis que les performances se tiennent sur un canevas recouvert d'un blanc immaculé qui recueille instantanément le sang alors qu'il dégouline et s'impreigne dans la toile. La grande simplicité du geste augmente son impact, permet aux spectateurs de découvrir les plus infimes détails visuels. En vérité, comme l'a avancé Tim Etchells, nous devenons moins des regardeurs que des témoins, une position remplie de connotations religieuses et criminelles. Cette contradiction centrale, Franco B l'explique en ces termes : « Mon œuvre pointe le viscéral, là où le corps devient lieu de représentation du sacré, de la beauté, de l'intouchable, de l'indicible, mais aussi de la souffrance, de la perte, de la honte, du pouvoir et des peurs inhérentes à la condition humaine²⁴. »

artists. This commitment may be best illustrated (at a particularly extreme point) by Ron Athey's performance, *Solar Anus*, (1998) in which a video is shown of the artist having Bataille's famous glyph tattooed onto the sensitive flesh around his own anus. A more ferocious affirmation of the fact of embodiment would be difficult to conceive of, as would a more vehement affirmation of its signifying power, its ability to bear meaning. Putting aside questions of shock, or of the varieties and functions of transgression, an undeniably vital desire to appropriate the tools and structures of religion and lend them a new urgency and a contemporary relevance lies at the heart of works by artists such as Nitsch, Edelson, Coum and Athey. Through strategies of recuperating ancient forms, diverting traditional iconographies, and taking on extreme experiences as vicarious "stand-ins," they salvage the grace and intensity of ritual and the catharsis of sacrifice for a world in which any transcendental "divine," though arguably not *entirely* discounted, is at the very least, profoundly troubled. However, they do more than this. If the real role of religion is, as Durkheim suggests, to create space and structure around "things sacred," which is to say, things separate from ordinary life and numinous, then this art's focus on the *body* may be its most radical gesture.

By constructing ritual in absolutely formal ways (ones plumbing some of the deepest stores of the culture's treasure-house of images — like Athey's recuperation of Bataille's black sun, borrowed, one should note, from alchemy and even older traditions) around flesh and blood, indeed obdurately *foregrounded* flesh and blood, these actions, in a sense, do something beyond the much commented-on psychological catharsis, the purging of fear, the liberation of instinct, and something *far* beyond formal questions of eliminating the art object; they *make the body itself*, something holy, something hedged about with ceremony and taboo. They *transform* the body in a way as valid for those present as religious rituals, properly speaking, transform bread and wine, but they do so with a crucial difference; they do it while dethroning the transcendental referent. (Even Edelson's work, with its investment in Goddess images, does not ask for belief; it focuses on the womanhood of the icons, on the kind, and shape, and nature of the body.) Moreover, they do it without the contingent negation of embodiment such a transcendental referent implies, and so unchain the signifying form. In work like this, we



Hermann NITSCH, *The Orgien Mysterien Theater*, 1998. Photo : avec l'aimable autorisation/courtesy : Copyright Archiv Cibulka-Frey.

LA FABRICATION DE L'ÂME

En fin de compte, le corps comme «site» est une notion centrale. Cependant, même si cette présence physique dans la performance est bien réelle—à quelque niveau de signification que ce soit —, peu d'artistes y ont recours avec une telle intensité ni ne poursuivent le même objectif que ces artistes. Cela est parfaitement illustré (à l'extrême, dira-t-on) par l'œuvre de Ron Athey, *Solar Anus* (1998), où une vidéo le montre avec le célèbre symbole de Bataille tatoué autour de l'anus, une zone où la peau est particulièrement sensible. Difficile d'imaginer un geste plus outrancier révélant que l'être humain «est» un corps ; difficile d'affirmer de manière plus véhémement à quel point ce corps a le pouvoir de signifier, de produire du sens.

En laissant de côté leur aspect choquant et les multiples fonctions attribuées à la transgression, on trouve assurément au cœur des œuvres d'artistes comme Nitsch, Edelson, Coum et Athey un profond désir de s'appropriier les instruments et les structures de la religion, de leur conférer une nouvelle urgence, une pertinence contemporaine. En utilisant diverses stratégies pour récupérer des formes anciennes, détourner des iconographies traditionnelles et s'impliquer eux-mêmes dans des expériences extrêmes—à notre place, dira-t-on—, ils récupèrent la grâce, l'intensité du rituel et la catharsis du sacrifice dans un monde où le «divin»—bien qu'il ne soit pas complètement évacué—est à tout le moins profondément perturbé. Mais ils font plus que cela. Comme le suggère Durkheim, si le véritable rôle de la religion est de créer un espace et des structures autour des «choses sacrées», c'est-à-dire des choses surnaturelles séparées de la vie ordinaire, alors cette focalisation sur le corps en constitue sans doute le geste le plus radical.

En actualisant le rituel au moyen d'interventions formelles—certaines puisant aux images culturelles ancestrales, tel que le fait Athey en récupérant le soleil noir de Bataille emprunté à l'alchimie et même à des traditions plus anciennes—axées autour de la chair et du sang (en fait, la chair et le sang carrément *mis à l'avant-scène*), ces actions, en un sens, agissent au-delà de la catharsis psychologique qui a souvent été notée, au-delà de l'évacuation de la peur et de la libération de l'instinct, tout comme elles dépassent la question de l'élimination de l'objet d'art. Elles font du corps lui-même quelque chose de saint, quelque chose qui participe de la cérémonie et du tabou, le *transforment* d'une façon qui équivaut—pour ceux qui sont présents—aux rituels religieux. Elles changent, à vrai dire, le pain en vin. Mais elles procèdent «autrement», en abolissant le référent transcendantal. (Même le travail d'Edelson autour des images de déesses n'implique pas une foi, une croyance, puisqu'il s'attarde plutôt sur la féminité des icônes, sur le type, la forme et la nature du corps.) Plus encore, en n'exigeant pas que l'on doive nier «l'incarnation» qu'implique un tel référent transcendantal, ces actions libèrent le signifiant. Dans de telles œuvres, nous pouvons voir le sacré, voir la métamorphose : soit le sacré sous un aspect qui ressemble à notre propre *moi*. À ce moment-là, si bref soit ce moment—«l'instant privilégié» dont parle Bataille, peut-être—, la division du sacré et du profane devient moins *absolue*. Dans l'espace circonscrit par la performance disparaît alors cette vieille illusion de la division de l'âme et du corps. ←

are able to see the numinous, the transformative, in short, the sacred in something like our *self*, and for that moment, an admittedly brief moment—Bataille's "privileged instant," perhaps—the division of the sacred and the profane becomes a little less *absolute* and in the space circumscribed by the performance, that old liedividing body and soul is dissolved. ←

Peter DUBÉ is a Montreal-based writer of fiction and cultural criticism. His most recent book is the anthology *Madder Love: Queer Men and the Precincts of Surrealism*.

NOTES

1. Émile Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*. Livre #1. Document produit en version numérique par Jean-Marie Tremblay, professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi. http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim_emile, p. 51 / Durkheim, Emile, *The Elementary Forms of the Religious Life*, The Free Press, Glencoe, 1947, p. 47.
2. Georges Bataille, «La Conjuración sacrée» in *Acéphale*, Éditions Jean-Michel Place, Paris, 1995 / Bataille, Georges, "The Sacred Conspiracy" in *Visions of Excess, Selected Writing, 1927-1939*, (Allan Stoekl, ed.) Translated by Allan Stoekl with Carl R. Lovitt and Donald M. Leslie, Jr. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1986.
3. Certains pourraient inclure également les Surréalistes et le *Grand Jeu* (ennemi des religions instituées, ce mouvement prône une révolte radicale et se tourne vers l'aventure mystique) / Others might include the Surrealists and the *Grand Jeu*.
4. "The Sacred" in Bataille, *ibid*, p. 241.
5. *Ibid*, p. 245.
6. Barber, Stephen, *The Art of Destruction*, Creation Books, London, 2004, p. 91 (notre traduction).
7. Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, trad. fr. 1965, Paris, Gallimard, coll. p. 16 / Eliade, Mircea, *The Sacred and the Profane* (William R. Trask, trans.). Harper & Rowe, New York, 1961, p. 12.
8. Goldberg, Roselee, *Performance: Live Art 1909 to the Present*, Harry N. Abrams, Inc., New York, 1979, p. 106 (notre traduction).
9. Walter Otto, *Dionysos. Le mythe et le culte*, Gallimard, 1969 (notre traduction car la version française est épuisée et introuvable) / Otto, Walter F., *Dionysus: Myth and Cult*, Spring Publications, Dallas, 1981, p. 108.
10. Nitsch, Hermann in "Declarations and Descriptions of the O.M. Theatre Project" in *Green op cit*, p. 174 (notre traduction).
11. Parcerisas, Pilar "Body and Revolution" in *Viennese Actionism* (Parcerisas and Hummel, eds.) Centro Andaluz de Arte Contemporaneo, Barcelona, 2008 p. 14 (notre traduction).
12. Pour saisir l'ampleur du mouvement et la gamme de ses intérêts, on consultera des textes comme *Womanspirit Rising: A Feminist Reader in Religion*, Carol P. Christ & Judith Plaskow (eds.), *She is Everywhere: an Anthology of Writing in Womanist/Feminist Spirituality*, Lucia Chiavola Birnbaum, ed., the "Great Goddess" dans le 5^e numéro du magazine *Heresies: A Feminist Publication on Art and Politics*, et le texte du sculpteur Merlin Stone, *When God Was a Woman* / For a sense of the magnitude of the movement and the range of its interests one may consult such texts as *Womanspirit Rising: A Feminist Reader in Religion*, Carol P. Christ & Judith Plaskow (eds.), *She is Everywhere: an Anthology of Writing in Womanist/ Feminist Spirituality*, Lucia Chiavola Birnbaum, ed., the "Great Goddess" issue (No. 5) of *Heresies: A Feminist Publication on Art and Politics* and sculptor Merlin Stone's much debated *When God Was a Woman*.
13. Lippard, Lucy R., *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory*, Pantheon Books, New York, 1983, p. 69 (notre traduction).
14. *Ibid*, p. 179 (notre traduction).
15. Lucy Lippard, "Fire and Stone: Politics and Ritual" in Edelson, Mary Beth, *Seven Cycles: Public Rituals*, New York, 1980, p. 6 (notre traduction).
16. On lira un excellent texte sur le sujet au chapitre 12 du livre de Thomas McEvilley's, *The Triumph of Anti-Art*, McPherson & Co. Kingston, NY, 2005/A good discussion of the genre can be found in chapter 12 of Thomas McEvilley's *The Triumph of Anti-Art*, McPherson & Co. Kingston, NY, 2005.
17. McEvilley, *Ibid*, p. 246.
18. Cité dans/Cited in *Re/Search Magazine* #6/7 (The "Industrial Culture Handbook" issue), Re/Search Publications, San Francisco, 1983, p. 17.
19. À noter que les orthographes idiosyncrasiques sont typiques des textes de Coum / Please note that the idiosyncratic spellings are typical of COUM texts.
20. P-Orridge, Genesis, "To Be Ex-Dream" in *RATIO: 3* Volume 2 (Trans/Mediators), Temple Press Limited, Brighton, 1992, page 108 (notre traduction).
21. Ford, Simon, *Wreckers of Civilization*, Black Dog Publishing, London, 1999, p. 6.33 (notre traduction).
22. Pour des renseignements à ce sujet, voir/For some background on this see *Re/Search Magazine* #12 ("Modern Primitives") Re/Search Publications, San Francisco, 1989.
23. Goulsh, Matthew "Fleshworks" in *Live: Art and Performance*, (Adrian Heathfield, ed.), Routledge, New York, 2004, p. 187 (notre traduction).
24. Franko B., "I Feel Empty" in *Live: Art and Performance*, (Adrian Heathfield, ed.), Routledge, New York, 2004, p. 226.

Installé à Montréal, Peter DUBÉ est écrivain et critique d'art. Il a publié récemment une anthologie intitulée *Madder Love: Queer Men and the Precincts of Surrealism*.