Document generated on 08/13/2025 6:29 a.m.

ETC

Nudités néobaroques

Édith-Anne Pageot

Number 94, October–November–December 2011, January 2012

Nudité

URI: https://id.erudit.org/iderudit/65172ac

See table of contents

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)
1923-3205 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Pageot, É.-A. (2011). Nudités néobaroques. *ETC*, (94), 6–11.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 2011

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Theo Pelmus, *Pearls Face*.

NUDITÉS

Le mot « nudité » incarne deux attitudes philosophiques, deux quêtes : la recherche d'une certaine authenticité, d'une mise à nu, d'une essence, d'un corps utopique, délocalisé, affranchi de ses scories et transfiguré, voire nié, et celle d'un corps dans sa chair, le corps « topique » dirait Foucault, traversé par l'obsession de la mort, du sang, de l'urine, du sperme, d'une sexualité morbide. Le dénuement et le dépouillement, parents de la nudité, évoquent également ces deux postures, soit le détachement, la sobriété, le vide, débarrassé d'artifices, mais aussi l'écorchement, le fait d'arracher la peau. En médecine, la nudité est « une anomalie congénitale due à une mutation récessive » où le système pileux est complètement absent sur toute la surface du corps. Cette version obscène de la nudité, cet intérêt pour l'abject et l'innommable se retrouve depuis quelque temps déjà chez nombre d'artistes contemporains inspirés, à tort ou à raison, des thèmes explorés par Georges Bataille et de ses commentaires sur le fond « tonitruant et torrentiel » de l'être ainsi que sur le lien qu'il établit entre la mort et l'érotisme. Que l'on pense seulement à l'exposition *L'informe, mode d'emploi* (1996) conçue par Rosalind Krauss et Yve-Alain Bois, qui revisitait la notion d'informe chez Bataille, au très controversé Hermann Nitsch et à ses expérimentations *Orgien-Mysterien Theater* (théâtre des orgies et des mystères) ou à Chen Chieh-Jen qui a développé un thème cher à Bataille dans sa vidéo *Lingchi – Echoes of Historical Photography* (2002), (une reconstitution d'un supplice chinois à partir d'une photographie d'époque, prise en 1905 par Georges Dumas), pour ne donner que ces quelques exemples. En fait, de Saint-Barthélemy

NÉOBAROQUES

écorché aux extases de Sainte-Catherine, ces deux dimensions de la nudité ont toujours existé parallèlement dans l'art occidental.

Devant les avancées récentes de la biotechnologie, ce qui caractérise davantage l'art contemporain est sans doute le fait que les représentations du corps dans sa « nudité » (à la fois sublimé et scatologique) s'accompagnent souvent d'un questionnement sur les « limites » existant entre le vivant et la mort, entre la normativité et la monstruosité, entre le corps réel et le corps virtuel ou fictif, bref sur les effets de « dématérialisation » ou de « dé-corporéisation » du virtuel, pour reprendre les mots d'Anne Cauquelin (2002). Le travail de Marc Quinn est sans aucun doute un cas de figure. Sa célèbre série d'autoportraits *Self* (commencée en 1991), réalisée à partir des moules de sa tête et de son sang congelé, joue de la fragilité des limites entre les états transitifs liquide et solide, entre la vie et la mort, entre le corps physique et l'abstraction. *Evolution* (2008) propose aussi une nudité qui transcende des « limites ». *Evolution* regroupe neuf sculptures monumentales en marbre rose, dont les veinures rappellent la chair, et qui ont été réalisées à partir des scanographies d'un embryon à différentes phases de sa gestation. C'est donc la dimension transitive du corps qui intéresse l'artiste ici.

J'aimerais suggérer deux choses. Premièrement, un tel questionnement sur les « limites » (ou la dissolution des limites) dans l'art contemporain pointe vers une conception essentiellement dynamique du corps, conception qu'ont théorisée selon des perspectives disciplinaires plusieurs penseurs. Que l'on songe seulement au texte notoire de Deleuze et Guattari, « Comment se faire un corps sans

organes ? » (1980), mais aussi à l'idée d'une subjectivité nomade (Deleuze et Guattari, 1980, Braidotti, 2002), à la « performativité » du genre chez Judith Butler, ou au concept de « transposition » développé par la féministe Rosa Braidotti (2006), pour ne nommer qu'eux.

Pour Deleuze et Guattari, le corps n'a pas d'ordre hiérarchique organisateur, le corps est essentiellement mutable et en-devenir. Autrement dit, le corps ne préexiste pas à son environnement; il existe parce qu'il occupe l'espace. Ce corps dynamique résiste à toutes conceptions fixes ou prédéterminées. « Un CsO est fait de telle manière qu'il ne peut être occupé, peuplé que par des intensités. Seules les intensités passent et circulent. (…) Il n'est pas espace ni dans l'espace, il est matière qui occupera à tel ou tel degré – au degré qui correspond aux intensités produites. » (p. 189). Cette conception du corps comme flux d'énergie, comme processus de rencontres, se distancie fondamentalement des vues de la psychanalyse qui comprend la formation de l'identité comme une séparation nécessaire entre le moi et l'autre (l'objet) et qui pose comme prémisse cette différenciation structurante. Le CsO se distancie encore des vues du structuralisme où le moi est façonné par des codes sémiotiques ou culturels. C'est dire que la conception deleuzienne du corps résiste à la notion de limite; ici, toute limite devient poreuse. L'idée du seuil, du seuil entendu non pas comme une limite mais comme une entrée, « une valeur à partir de laquelle quelque chose se produit », *dixit* le dictionnaire, serait sans doute plus appropriée pour désigner ce corps qui existe parce qu'il occupe l'espace. Un seuil s'éprouve et se pense depuis « l'autre ».

Deuxième suggestion : il me semble que cette conception dynamique du corps trouve une voix d'expression privilégiée chez certains artistes qui récemment optent pour une esthétique luxuriante, inspirée d'un florilège baroque ou rococo mêlé à une sexualité inquiétante et à un univers magique, mystérieux ou fantaisiste. Je pense par exemple aux dentelles, aux scintillements et aux frous-frous d'où surgissent des corps mutants ou mutilés dans les porcelaines de la Torontoise Shary Boyle, dans *Little Brown Bat* (2008) ou dans *Tumbleweed* (2010); *Silver Buckle* (2010), je pense encore à l'univers théâtral, magique, végétal, rose et bleu des dessins et projections du montréalais Daniel Barrow, dans *Learning to Breathe Under Water* (2010), dans ses autoportraits en tondi, *Gay Secrets* (2010), dans *Sculpture Garden* (2008) ou dans *Stall*, (2008); me vient également à l'esprit l'univers « sucré » des performances de Théo Pelmus, un jeune artiste d'origine roumaine qui vit et travaille à Ottawa, où le corps est enveloppé de perles et enrobé de gourmandises (mélange de miel, caramel et autres confiseries).

On trouve chez ces artistes tout un vocabulaire et des dispositifs qui brouillent les limites. Le baroque (sacré) et le rococo (profane) opèrent tous deux une manipulation du réel à partir justement du brouillage des « limites » entre le réel et l'artifice. L'esthétique rococo recourt pour ce faire aux arabesques, aux volutes, aux formes végétales, aux chatoiements de l'or et de l'argent juxtaposés aux blancs crème et aux couleurs pastel, aux ornements délicatement sculptés, aux multiples reflets dus à l'utilisation de miroirs qui se multiplient dans les galeries réservées aux réceptions officielles et aux cabinets des petits appartements. Cela se traduit en architecture par l'estompement des articulations de l'édifice (angles, arêtes, encadrements) sous une coulée de stuc tombant du plafond au sol, de sorte que les différentes parties du bâtiment fusionnent les unes avec les autres. En littérature, l'alexandrin perd ses coupes régulières et les enjambements se multiplient.

On retrouve ces mêmes stratégies chez Shary Boyle où le corps mutilé fusionne avec les étoffes et les végétaux (*Snowball*, 2006, collection du Musée des beaux-arts de Montréal) et où les reflets se multiplient par l'utilisation de miroirs, *The Rejection of Pluto* (2008). L'utilisation du rétroprojecteur chez Barrow crée également des effets cinématographiques, magiques et déstabilisants qui ravissent. Il évoque avec humour des récits qui déjouent les attentes et les apparences, celui d'Hellen Keller qui devint écrivaine en dépit de sa cécité et sa surdité, et celui

du procès d'un Socrate à la recherche de la vérité, accusé d'impiété et de corruption (*Sculpture Garden*, 2008). Chez Theo Pelmus, le fructose et les parures remplacent le vomi, le sang, les excréments et autres fluides corporels. Bref, en dépit des nuances qui s'imposent et de la portée politique respective des œuvres de Boyle, Barrow et Pelmus, ces esthétiques « néobaroques » ne sont-elles pas autant d'actualisations du brouillage des limites et n'évoquent-elles pas une définition relativement renouvelée du corps, ce corps sans organes et mutable dont parlent Deleuze et Guattari ? Dans cette perspective, les deux postures traditionnellement antinomiques qu'évoque la « nudité » ne se retrouvent-elles pas intimement liées ?

Ce propos sur les limites traverse implicitement ou explicitement les différents textes des auteurs de ce numéro. Dans la continuation des idées qu'elle développe dans *Politics of Touch. Sense, Movement, Sovereignty* (2007), Erin Manning examine le projet « *Anticuerpos* » (anti-corps) de Jaime del Val. À partir des thèses de Deleuze et Guattari, *Politics of Touch* visait à explorer le sens et le rôle du toucher dans la formation de l'identité, entendu comme sujet incarné. Pour Manning, le corps est action, il est inséparable du mouvement. En cela, il résiste à la pulsion scopique dans laquelle l'enferme le capitalisme. Pour souligner la nature active du corps, elle propose ici de remplacer la notion d'intimité par celle d'*intimare,* l'étymologie latine du verbe *intimate* (faire connaître). Dans le faire connaître, il y a l'idée d'un corps se constituant continûment à partir d'actes de corrélation.

Catherine Mavrikakis, dans un texte fin portant sur le thème de la déjection dans le journal intime d'Hervé Guibert, paru en 2002, propose de remplacer la notion d'intimité par celle d'« extimité » que la psychanalyse définit par le « désir de dévoiler sa vie intime à l'autre ». Bien que la superposition des orifices chez Guibert (la fusion de la bouche à l'anus) mène à l'impossibilité de représenter, le désir de dévoilement repose implicitement sur une conception du corps qui, en définitive, ne peut qu'exister par rapport à l'autre.

Christine Faucher se penche, pour sa part, sur le travail de Shary Boyle, de Stéfanie Tremblay et de Fred Laforge. Son analyse sous-tend une conception du nu ancré dans le connaître, autant de « champs d'action » ou « d'assauts à la normativité ». Elle souligne, entre autres, le rôle central, quoique contradictoire, du rapport à l'autre dans le cyberexhibitionnisme et le cybervoyeurisme, tel que l'explore Stéfanie Tremblay dans *Rincebook*. Enfin, dans la première partie de son texte, Christine Palmiéri constate le relatif désintéressement que suscite le nu classique en arts visuels au profit de projets plus écologistes. Elle se penche ensuite sur la performance *Blue Remix*, de Yan Marussich. Elle interprète le processus de sudation colorée sur lequel repose *Blue Remix* comme un « voyage à travers la peau » où se dissout toute distinction entre le sujet incarné et l'objet.

Édith-Anne Pageot

Édith-Anne Pageot est historienne de l'art. Ses recherches portent sur des questions identitaires. Elle a présenté son travail dans divers colloques internationaux et a publié dans plusieurs revues. Elle est professeure auxiliaire au département des Arts visuels de l'Université d'Ottawa. Elle fait partie du comité de rédaction de *ETC*.

Références

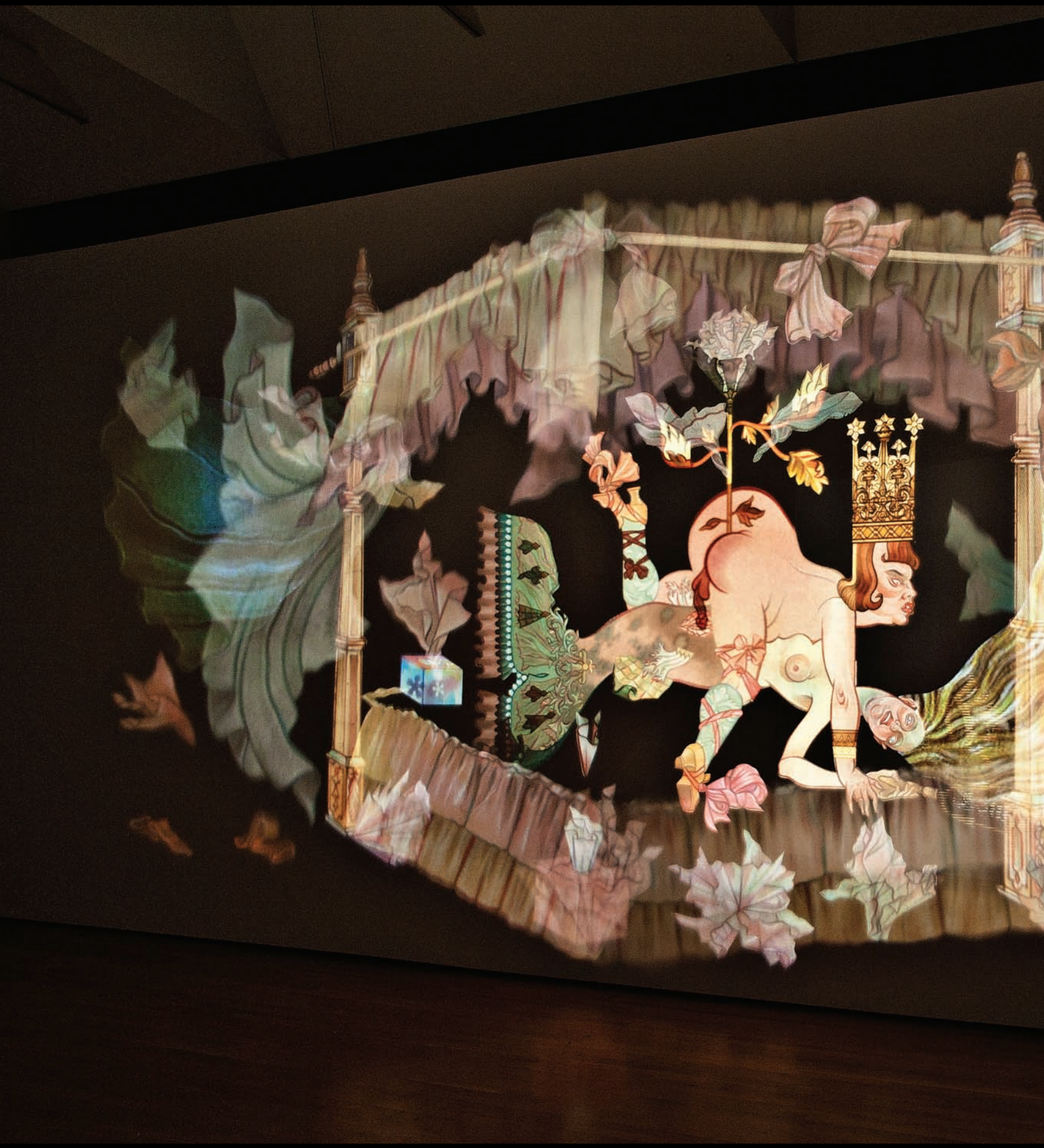
BRAIDOTTI, Rosi (2002). *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*. Cambridge and Malden, Polity Press.

BRAIDOTTI, Rosi (2006). *Transpositions*. Cambridge and Malden, Polity Press.

BUTLER, Judith (2006). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Londres, Routledge.

CAUQUELIN, Anne (1989). *L'invention du paysage*. Paris, Plon.

DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI (1980). Mille Plateaux *Capitalisme et schizophrénie 2. Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique ».*



Daniel Barrow, *Learning to Breathe Under Water*, 2010.