

Michel Journiac. Corps-viande ton contenu est social...

Charles Dreyfus

Number 87, 2004

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/45877ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Dreyfus, C. (2004). Michel Journiac. Corps-viande ton contenu est social.... *Inter*, (87), 61–63.

Michel Journiac. Corps-viande ton contenu est social...

Musée d'Art moderne et contemporain de Strasbourg_19 février au 9 mai 2004

Charles DREYFUS

Des gestes, des travestissements, des constats, des rituels, du malaise à la pelle. Le travail de Michel JOURNIAC vise à libérer l'individu de sa passivité. Tout y passe pour nous décoincer : prise de conscience exacerbée du corps-viande et du sang, malaise du corps individuel et malaise du corps social tentent de susciter en nous le goût de la révolte. Il n'y a pas de corps indifférent. Le corps est premier, point de départ incontournable à toute entreprise créative. Critiques et parodies s'appuyant sur le fait sociologique, ses actions polymorphes s'attaquent à la totalité de l'expérience humaine, ici et maintenant. De la recette de boudin de sang humain à l'opportunité pour Catherine MILLET d'exposer son corps nu pour la première fois en public, l'action prime.

Il aura fallu attendre neuf ans après sa mort pour voir cette première rétrospective. Nul n'est prophète en son pays... mais tout de même ! Retour à l'actualité, sans une ride, dans l'agenda du célèbre magazine *Vogue* de mars 2004, sur la même page que le non moins célèbre polo poney de Ralph LAUREN, version ouah-ouah. Craquant.

Si l'exposition est loin d'être exhaustive, le catalogue donne un aperçu clair d'une œuvre très structurée. François PLUCHART, dans la réunion du 18 novembre 1973, projetait un manifeste commun entre l'art sociologique (Hervé FISCHER, Fred FOREST, Jean-Paul THENOT) et l'art corporel (Michel JOURNIAC, Gina PANE et PLUCHART lui-même) qui a été abandonné. Les étiquettes qui, sur le moment, peuvent paraître d'une efficacité à toute épreuve, heureusement avec le temps finissent par se décoller pour laisser la place à la complexité de l'œuvre elle-même. Il faudrait refaire toute l'histoire de la création du Collectif d'art sociologique en octobre 1974 ; mais, simplement donner le nom des huit artistes qui collaborent au sein du Collectif en 1975 éclaire déjà grandement la lanterne du futur chercheur : Thierry AGULLO, Jean-François BORY, Jocelyne HERVÉ, Michel JOURNIAC, Bertrand LAVIER, Serge OLDENBOURG, Gina PANE et Joan RABASCALL.

Le texte de JOURNIAC « De l'objection du corps » pose d'une façon on ne peut plus nette l'affirmation du corps à la fois comme contestation du social et donnée du social : « La dia-



lectique : corps-négation, rituel sociologique – affirmation ne rend possible la création que par l'utilisation nécessaire de moyens équivoques, afin que celle-ci : affirmation d'un refus, puisse – toute tentative créatrice étant terroriste et toute œuvre critique – introduire le NON qui, par nécessité ambigu, sera cependant présence interrogative de la révolte. »

Michel JOURNIAC est né en 1935. Son petit frère meurt d'une septicémie à l'âge de quatre ans (un autel orné de portraits photographiques est consacré à Jean par ses parents au domicile familial). Vers l'âge de dix-sept ans, JOURNIAC prend conscience de son homosexualité. En 1956, il entre au Séminaire qu'il abandonne six ans plus tard. Il espérait y trouver un espace contre toute exclusion : « Il y avait une religion avec péché : c'était le catholicisme du siècle dernier, celui des bourgeois ; et puis il y avait une autre religion qui était une alliance entre l'homme et le sacré, dans un corps d'homme, un corps humain, c'est cela qui m'intéressait. L'humanité avait inventé quelque chose qui la libérait et dont nul être ne pouvait être exclu. » La morale pour lui ne se posait pas sur le plan individuel : le véritable péché se trouve du côté économique, donc social.

Il s'adonne tout d'abord à une peinture expressionniste violente et destructrice, *Alphabet du corps* (1965). Nous sommes à l'envers de la peau, dans un abîme où tout est lambeaux, muscles, viscères. Dans le rouge vif de nos propres entrailles. Il bouscule par tous les moyens possibles la distinction arbitraire de saint Paul entre soma et chair. Mon petit doigt me dit que sa pulsion (la chair pour le saint) devait être envahissante, et que le soma (le biologique), intéressant certes, devait être relégué à un plan lointain. C'est le début d'un sondage systématique du corps, tant dans son aspect intérieur qu'extérieur. Conscience unitaire du corps-viande et du sang – constituant du je –, réceptacle du donné sociologique. Toujours très logique dans son système, *Signe du sang* (1966), par le titre même, interroge la dialectique mots/formes. Il place au tout premier rang de cette mise en pièces syntaxique le mot *sang*, et tout l'inconscient qu'il véhicule : la violence du travail du peintre, même s'il provoque un cri cruel déchirant et même si ce cri est parfois libérateur, devient trop réducteur ; il lui faut, au plus vite, sortir de la castration produite par la toile seule.

Suit en 1967 une intense activité poétique, puis la sortie le 15 mars 1968 du recueil *Le sang nu* et, au milieu des événements de mai 1968, l'article-manifeste dans le journal *Combat* du 22 mai « De la révolte à l'interrogation » : « Aujourd'hui est mort tout un système qui voulait administrer la création comme une quelconque production. Le cri, le sang, la vie surgissent dans une Europe agonisante fascinée par sa mort [...] »

Sa première exposition personnelle, *Parcours-Piège du Sang*, a lieu en octobre 1968 au Cloître des Billettes à Paris. Ses toiles en un parcours labyrinthique se superposent à des bois de fenêtre organisés en couloirs et à des froissures de linges ligotés de cordages, rituel d'un monde sacralisé où chaque œuvre devient station.

Mais la vraie rupture se produit avec *Michel Journiac Lessive* (mars 1969) à la galerie Daniel Templon à Paris. Il s'attaque d'emblée aux artistes en vogue en inscrivant leur nom sur des étiquettes attachées à des vêtements. Avec l'aide de deux critiques, Pierre RESTANY et François PLUCHART, il détermine les vêtements. Ceux des artistes « récupérables » seront trempés dans la peinture blanche, aspergés de détergent Ala, puis suspendus sur des cordes à linge, tandis que les vêtements des artistes « non récupérables », simplement blanchis, seront jetés pêle-mêle dans des poubelles. Le vêtement est réduit à sa domesticité ; pratique courante, pratique d'art. Sur le tract d'invitation, RESTANY résume l'intention : « LESSIVE = Ouverture sur le futur – POUBELLE = Faillite dans le présent ».

Appropriation = Lessive (tentative de laver le linge sale des autres en famille) ; *médiation = mot*, il lui fallait mettre en bonne place Michel JOURNIAC (sachant que le mot est l'instrument du pouvoir, pour que l'appropriation d'un travail interrogatif puisse fonctionner). Pureté JOURNIAC contrebalançant la pulsion JOURNIAC, où certains ne peuvent entrevoir que la dose normale de mégalomanie attenante au rôle même de l'artiste JOURNIAC.

Avec *Constats* (décembre 1969), *Stand Journiac* (mai 1969), *Journiac Distributeur automatique d'œuvres* (mai 1970), il ne reste plus que la transaction marchande, le commissaire-priseur vous le dira, « tout a un prix ». Constat dans la tentative de piéger le corps par l'objet et l'objet par le corps : « L'image ne doit jouer



Portrait du sang, signature

Journiac

Il n'y a pas de corps indifférent. Le corps est premier, point de départ incontournable à toute entreprise créative.

Critiques et parodies s'appuyant sur le fait sociologique, ses actions polymorphes s'attaquent à la totalité de l'expérience humaine, ici et maintenant.



3

un rôle qu'en tant que substitut, faux se reconnaissant comme faux, qu'elle ne se donne pas, qu'elle n'apparaît pas comme une pseudo-vérité, mais qu'elle s'accepte comme une fausse vérité, objet médiateur de l'objet. »

L'un des objets qui constitue l'*Enquête sur un corps* (décembre 1970) s'apparente à une couronne mortuaire. Constat d'une mort mais de quelle mort ? Le cercle est formé par un « jean » réel, blanchi et durci par un mélange d'acrylique et de résine. Couronne munie d'un bandeau portant en relief « JOURNIAC ». Le vêtement androgyne (universel, écrit même JOURNIAC) torsadé, fossilisé, raidi, aseptisé, plus blanc que blanc, n'est en rien transformé en forme esthétique... Le signifié *jean* devient le signifiant *jean*. Mort de l'objet esthétique pour la naissance d'une approche événementielle d'une réalité-révolte, à travers le constat critique d'un fait sociologique précis, créant un lieu de disjonction où le fait lui-même tente de nier sa symbolique sociale.

Le *Référendum Journiac* du 27 avril 1970 à la galerie Templon porte uniquement sur le signifiant *JOURNIAC* – il vous demande de voter avec deux bulletins : « Référendum JOURNIAC NON » et « Référendum JOURNIAC OUI ».

Dans l'exposition *Parodie d'une collection* (1971), on retrouve sa couronne comme autoparodie et JOURNIAC parodiant les œuvres des artistes récupérables de la *Lessive*. La parodie, en s'emparant du travail des autres, veut détruire leur esthétique dévitalisée dans un contexte social complice d'une survie artificielle. La virulence de la préface de PLUCHART bat son plein avec la parodie comme moyen le plus expéditif pour l'anéantissement d'une œuvre antérieure. Toujours selon PLUCHART, l'acte de créer serait de détruire simultanément la forme et le contenu de toute création antérieure car

périmée. Mais il s'agit aussi d'un combat car, même périmée, cette esthétique n'en demeure pas moins concurrentielle. Il s'agirait donc :

- a) de la neutraliser en approfondissant par sa recreation la connaissance qu'il en était jusque-là donné ;
- b) de la détruire en se l'appropriant ;
- c) de la remplacer par la charge critique dont le travail parodique est le résultat [...].

L'année 1969 a été si riche, dans l'ordre *La Lessive*, *Stand Journiac*, *Piège pour un voyeur* (*La cage + Les substituts*), *Stand de tir*, *Messe pour un corps*, *Constats*, que par rapport à cette année exceptionnelle, en démonstrations tous azimuts, cette préface de PLUCHART (1971) a un petit air de réchauffé. Avec l'exposition de *Piège pour un voyeur* (juin 1969), qui se situe entre *La Lessive* (mars 1969) et *Messe pour un corps* (novembre 1969), c'est le public lui-même et non plus le minuscule « milieu de l'art » qui est visé. Pour la première fois on montre, dans une galerie, un homme nu dans une cage de néons. Comme s'en souvient le galeriste Martin MALBURET, le soir du vernissage tout le monde tourna le dos à la cage :

En fait, c'était bien le public qui était déshabillé par l'installation. Bien sûr, personne ne se risqua à se dévêtir pour relayer le nu dans la cage. Mais à chaque



4

fois que quelqu'un s'approchait d'elle, la lumière violente et acide du néon le mettait en pleine lumière. Beaucoup plus ludique était la pièce des *Substituts*, où l'on pouvait, sans se déshabiller, se montrer nu devant tout le monde, voire changer de sexe, en passant simplement sa tête à travers les trous d'un panneau photographique qui montrait deux corps nus d'homme et de femme. Avec le corps nu dans la cage de néon, dont la préoccupation sadomasochiste n'échappe pas aujourd'hui, JOURNIAC affirmait d'une manière incroyable son homosexualité tout en restant dans l'énoncé le plus générique et le plus universel. Je crois que l'art corporel est vraiment né avec cette exposition. La « cage » de JOURNIAC, c'est un peu la « pissotière » de DUCHAMP.

Malaise devant l'autre, différent quant à son partenaire sexuel, avec en France également Gina PANE qui « aime plus sa prochaine que son prochain » (Pierre DAC). Au détroqué JOURNIAC, l'art restait le seul espace de liberté où l'on puisse donner l'image nue de son corps, à meurtrir volontairement et symboliquement par autrui. Sado-maso-maso-sado... *Stand de tir* (mai 1969).

Avec *Messe pour un corps* (novembre 1969), la galerie est transformée en lieu de culte, JOURNIAC célèbre une messe rituelle en latin avec les actants Pierre RESTANY et Catherine MILLET qui le secondent. Comme épître, il choisit un passage de l'*Apocalypse* où est annoncé un grand repas de chair et un passage de l'Évangile selon saint Marc concernant la Cène : « Prenez, ceci est mon corps [...]. Ceci est mon sang, celui de l'alliance, répandu par beaucoup. » Pour la communion, JOURNIAC partage avec l'assistance des rondelles de boudin cuisiné avec son propre sang. Il reproduit la signification profonde de la messe (révélée à la suite d'un pèlerinage à Chartres en 1958) comme la réalisation anticipée du projet d'alliance de Dieu et de l'homme : le rôle du prêtre est de tout incorporer dans le Christ.

JOURNIAC insiste sur l'incarnation de Dieu, d'un christ charnel :

On n'est pas du tout, avec le christianisme, dans le domaine des idées platoniciennes. On est dans le domaine d'une incarnation, à travers une histoire qui se continue dans un être de chair et de sang. C'est le corps qui est fondamental. Il n'y a pas de christianisme s'il n'y a pas l'histoire d'un peuple qui, peu à peu, révèle un sens à l'histoire, et ensuite, ce sens s'incarnant, mais au sens propre – chair et sang – dans un individu. [...]

L'ultime finalité du christianisme, c'est le corps. Il n'y a pas d'incarnation [...]. Les rites religieux ne sont pas accessoires, ils sont essentiels. C'est le rite qui retransmet le sens. De même qu'on a la perspective, qui apparaît à la Renaissance, on a en même temps tout un développement religieux de plus en plus



« L'image ne doit jouer un rôle qu'en tant que substitut, faux se reconnaissant comme faux, qu'elle ne se donne pas, qu'elle n'apparaît pas comme une pseudo-vérité, mais qu'elle s'accepte comme une fausse vérité, objet médiateur de l'objet. »

La parodie, en s'emparant du travail des autres, veut détruire leur esthétique dévitalisée dans un contexte social complice d'une survie artificielle.

idéaliste, avec le protestantisme, et tout le développement du capitalisme. Mais on a en même temps, avec le protestantisme, la disparition, dans un certain nombre de cas, du rite, de l'objet, sous prétexte de purification et de contact direct avec la divinité sans l'intermédiaire du corps, sans l'intermédiaire des gestes. On va de plus en plus vers l'idéalisme, vers un comportement purifié de plus en plus puritain et une censure de plus en plus grande du corps. » (Entretien avec Jacques DONGUY, mars 1985)

JOURNIAC avait découvert dans saint Thomas que l'âme avait la forme du corps. Il n'a jamais cru en la dualité, en particulier celle d'une pensée détachée du corps. Mais si le corps est le lieu de la vie, il est aussi « l'ouvrier de la mort ». Réconcilier la vie et la mort passe par mettre la mort à nu. S'accepter en tant que mortel, accepter son corps en tant que squelette. Il vous faut donc mourir. Cela, vous vous en occupez. Vous choisissez la maladie que vous voulez, et ensuite il faut traiter le corps. JOURNIAC s'en charge avec *Contrat pour un corps* (1972) :

CONTRAT POUR UN CORPS

**TRANSFORMEZ VOTRE CORPS
EN OEUVRE D'ART**

**1^{ER} CONTRAT - VOUS PARIEZ POUR LA
PEINTURE - VOTRE
SQUELETTE EST LAQUE
BLANC**

**2^{EME} CONTRAT - VOUS PARIEZ POUR L'OBJET
- VOTRE SQUELETTE EST
RETEU DE VOS
VETEMENTS**

**3^{EME} CONTRAT - VOUS PARIEZ POUR LE
FAIT SOCIOLOGIQUE :
L'ETALON OR
- VOTRE SQUELETTE EST
PLAQUE OR**

CONDITIONS

**1 - CEDER VOTRE CORPS
A JOURNIAC**

2 - MOURIR

JOURNIAC

Dans l'action *Rituel pour un mort* (15 décembre 1975), il rend un ultime hommage à Joël DELOUCHE (secrétaire général de la revue *Artitudes International*). Sur sa tombe. Il se dégage pour saisir de la terre à pleines mains, se fait une prise de sang et enterre un morceau de pain imbibé de son sang. Il laque ses ongles en noir, brûle le dessus de la main gauche avec une cigarette et trace, sur une pierre, une croix christique avec du rouge à lèvres. Le constat photographique de seize clichés noir et blanc est présenté dans un coffret sur lequel repose le squelette d'une main gantée de plastique blanc, portant à l'annuaire un anneau doré signé « J », symbolisant l'alliance avec la mort. Le tout est tiré à vingt exemplaires, aux Éditions de la Différence.

Je comprends le travail du deuil, l'isolement (il y avait tout de même un témoin et une photographie qui, avec un cadrage très serré, ne montre que les mains en légère plongée). Que le précieux coffret contienne sa peine, soit, mais pourquoi diable ? À vingt exemplaires et pas vingt et un ? Et pourquoi pour *Contrat pour un*

corps ce vieillot : « Transformez votre corps en œuvre d'art » ? Que vient faire ici le multiple (lorsqu'il manque d'hosties, pour la communion, le prêtre divise, bien incapable d'imiter Jésus qui a multiplié) ? Cela devient plus clair, pour moi, lorsque la notion « œuvre d'art » est remplacée par « les moyens mêmes dont se sert la réalité sociologique : objet, corps, mots, gestes... dans leur ambiguïté même, si l'on veut échapper à tout formalisme esthétique ou idéaliste » (*Piège pour une exécution capitale - La guillotine*, 1971).

En 1972 la messe est loin d'être dite et, jusqu'à sa mort en 1995, que de travestissements, de militantisme devenu obligatoire face aux ravages causés par le sida, de parodies de tabous avec un petit parfum de scandale ! Il parodie la théorie freudienne, en particulier l'un des aspects du complexe d'Œdipe. L'histoire intime de l'enfant ne laisse, pour lui, que trop peu de place au contexte social (*Hommage à Freud : Constat critique d'une mythologie travestie*, mars 1972).

La différence essentielle entre répétition du besoin et besoin de répétition se donne à voir comme manifestation, passage à l'acte ; là on touche à mon JOURNIAC préféré. Question du transfert comme simulacre de la répétition dans le registre du symbolique, du langage, du signifiant. Il y a du ratage, dit LACAN. Mais il y a de plus un gros ratage qu'on fait mine d'oublier, ajoute JOURNIAC : celui-là social, notre corps-viande économique juste bon à se prostituer... Dans *Contrat de prostitution : Au putain inconnu* (1973), un squelette est habillé sur fond de drapeau tricolore.

La photographie, empreinte de lumière, est pour lui émanation divine. Son art tout entier est « une proposition de rencontre ». Avec *Piège pour un travesti* (juin 1972), des panneaux sont constitués de quatre éléments : sur le premier une photographie d'homme habillé en vêtements masculins ; une autre du même homme nu ; la dernière photographie de l'homme travesti en femme star ; et finalement un panneau miroir (avec l'inscription du nom d'une star) qui nous piège. Pour ce qui est d'*Icones du temps présent* (novembre 1988), on y voit des images d'idoles du peuple et d'anonymes appauvries par la qualité de la résolution (photocopies). À cette réalité banale, il ajoute un fond en feuilles d'or qu'il mélange à son sang.

En France, dans le scandale du sang contaminé où, pour gagner de l'argent, on a exposé volontairement des êtres humains à la mort, les responsabilités se sont diluées dans les arca-

société, qui ne dérout pas seulement la médecine. C'est en Afrique, économiquement faible, que l'on meurt de plus en plus du sida. JOURNIAC, on le savait, avait raison... et reste actuel.

Première étape en janvier 1993 d'un *Rituel de transmutation : La monnaie de sang*, où il macule de son sang des billets de cent francs, suivi du *Mur d'argent* (1995), constitué de briques de verre remplies de pièces de monnaie qu'on peut échanger contre des billets ensanglantés. L'écoulement des stocks de sang infecté arrive soudain chez l'autre, sans même qu'il faille le moindre appétit sexuel, par le déisme monétaire omniprésent, pour lequel il faut vraiment se faire du mauvais sang : « [N]otre corps n'existe qu'à partir du moment où il est reconnu et accepté par l'autre. » L'argent, c'est aussi de l'amour... Nuançons avec Boris VIAN : « L'argent ne fait pas le bonheur de celui qui n'en a pas. »

À la foi desséchée, qui se survit à elle-même, JOURNIAC oppose le *Rituel initiatique* (1986) au cours duquel il se marque au fer rouge un triangle (de triste mémoire, utilisé pour identifier les homosexuels dans les camps de concentration nazis). À la fin du XIX^e siècle il y avait l'hystérie et l'hémophilie. JOURNIAC, RASPOUTINE de la fin du vingtième ? Devant l'officiant JOURNIAC, comment dépasser notre rôle de témoins oculaires, de voyeurs du supplice de *La colonie pénitentiaire* de KAFKA : « Devant des centaines d'yeux - tous les spectateurs se tenaient sur la pointe des pieds, d'ici jusqu'aux escarpements -, le condamné était placé sous la herse par le commandant lui-même [...]. Il était impossible de satisfaire le désir de tous ceux qui voulaient assister de près [...]. Ah ! Comme nous étions tous à l'affût de la transfiguration qui illuminait le visage martyrisé » ?



nes d'un capitalisme devenu incontrôlable. « De plus il y a eu tentative de trouver des victimes expiatoires, des marginaux, de rejeter sur d'autres les responsabilités : d'où l'appellation de cette maladie "cancer gay". C'était comme si le sida avait choisi sa sexualité. » Le sida exacerbe la crise de la représentation de la

Cela devient plus clair, pour moi, lorsque la notion « œuvre d'art » est remplacée par « les moyens mêmes dont se sert la réalité sociologique : objet, corps, mots, gestes... dans leur ambiguïté même, si l'on veut échapper à tout formalisme esthétique ou idéaliste »