

ETC



Nu vu, nu connu

Christine Faucher

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

Nudité

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/65173ac>

[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

Faucher, C. (2011). Nu vu, nu connu. *ETC*, (94), 12–20.

The image shows the letters 'NU' in a large, bold, white sans-serif font. The 'N' is on the left and the 'U' is on the right. They are set against a solid dark grey background.The image shows the letters 'VU' in a large, bold, white sans-serif font. The 'V' is on the left and the 'U' is on the right. They are set against a solid dark green background.

L'adjectif *nu* est issu du latin *nudus*, dérivé de *nosco* qui signifie *connaître*. En outre, *nosco* a aussi été associé au verbe *voir*¹. Ce fait étymologique nous a inspiré l'amalgame *vue-nu(dité)-cognition*, faisant écho au conte d'Anderson, *Les habits neufs de l'empereur*. On se rappellera que, dans l'histoire de ce souverain épris d'étoffes neuves

et luxueuses, le *vu* est en inadéquation avec le *(re)connu*. En dépit du corps dénudé qui s'exhibe, tous se laissent bernier (hormis l'enfant), craignant de passer pour sots, et regardent l'empereur à travers les instruments d'optique que sont leurs représentations. À la lumière de cette brève entrée en matière, les contes, mythes et récits révèlent des

NU

CONNNU

dimensions profondes de la psyché, tout comme la notion de nudité qui les habite parfois. Combinée à celles de champ d'action, d'assaut à la normativité ou d'imposture, la nudité agit sur le politique, l'intime, le social tout en résonnant à de multiples niveaux dans le monde de l'art actuel. À cet effet, afin de présenter diverses façons de mobiliser

la nudité en art, ce texte traite des pratiques artistiques de Shary Boyle, de Stéfanie Tremblay et de Fred Laforge.

Corps nus mis en scène

Chez Boyle, le corps nu devient le champ d'action de forces adverses et de mécanismes





Shary Boyle, *The Rejection of Pluto* (détail), 2008. Porcelaine, émail, diodes électroluminescentes éteintes; 36 x 25 x 20 cm. Photo: Rafael Goldchain.

d'hybridation tout en favorisant la représentation de sujets mythologiques. À titre d'illustration, l'œuvre *The Rejection of Pluto*, relecture féministe du mythe gréco-romain de l'enlèvement de Proserpine par le maître des mondes souterrains. La disposition générale de cette œuvre donne à voir une nudité féminine tripartite, en symbiose avec une nature de contes de fées. Cet arrangement met en opposition non seulement les protagonistes, mais aussi la fragilité de corps « en état de nature », avec le potentiel à la fois tranchant et reflétant du miroir. On aperçoit la jeune Proserpine, montrant ses avant-bras transpercés par des fragments de miroirs, ainsi que sa mère, Cérès (déesse de la fécondité), dotée d'une glace losangée se substituant à son visage. Cette glace retourne à Pluton le reflet de sa rage incandescente. Enfin, la nymphe amphibienne Naiade réplique, selon une tactique similaire à celle Cérès, grâce à un miroir triangulaire placé devant son *entre-jambe*. La configuration du miroir – celle d'un sexe féminin inversé – se trouve à déjouer l'opposition liée aux principes passif et actif. C'est pourquoi ce fragment du dispositif épaulé symboliquement les efforts grandioses de Naiade visant à conjurer le rapt. Mentionnons que le recours à des pièces de miroirs obscurcies n'aurait pas représenté aussi efficacement le rejet de Pluton. En revanche, le miroir limpide a pour sa part le pouvoir de *réfléchir*, d'exercer sa réflexion au sens propre, mais aussi d'évoquer l'action mentale. En effet, le miroir clair – symbole de la connaissance – peut imiter matériellement le retour de la pensée sur elle-même.

Dans ces conditions, le corps nu – théâtralisé – devient champ d'action, mais aussi matière où s'inscrivent à la fois violence et résistance. En outre, il participe à la création d'un univers profondément singulier, tissé par un réseau de symboles d'une grande richesse. Remodelant de multiples archétypes issus de la mythologie, de la littérature enfantine et de la quotidienneté, ce réseau permet à l'alliage *vue-nudité-cognition* de se renouveler de manière féconde.

Dévoilement de soi en continu

Dans un registre tout autre, *Rincebook, 30 jours jamais hors ligne* expose les états d'âme au jour le jour de Stéfanie Tremblay. Grâce à un dispositif de présentation reposant sur la relation texte-image, le cahier d'artiste dévoile divers aspects de l'intimité de l'artiste tels qu'expérimentés dans le contexte de la cyberculture et plus particulièrement dans celui des réseaux sociaux. Au premier regard, *Rincebook* forme une mosaïque où se côtoient humour pathétique, recherches d'amants, codes communicationnels liés à Internet, constats ironiques, épisodes hypocondriaques et références au jeu (dont le Scrabble et les poupées Barbie). Il renferme également des commentaires sur les objets, les gestes et les routines virtuelles qui composent le monde quotidien de Stéfanie dont ses déplacements entre le lit et l'écran, alors qu'elle se trouve confinée dans la solitude physique de son appartement.

Par ailleurs, plusieurs microrécits créent une passerelle entre les mondes réel et virtuel. En effet, la documentation photographique de poussières ou de poils, sur son clavier d'ordinateur, côtoie des phénomènes typiquement virtuels comme celui de la « nouvelle poésie statuaire éphémère² », qui teinte bon nombre des composantes textuelles de *Rincebook*. Dans *Jour 14* – faisant écho à l'effet de présence –, le cahier d'artiste devient davantage journal intime et témoigne d'une expérience empreinte d'ennui, voire de désœuvrement. De plus, ces narrations texto-visuelles se déploient dans un univers idiosyncrasique proche de celui des jeunes et de la culture de masse enfantine où les jeux symboliques, les dialogues entre objets et le « faire semblant » occupent une place importante. Il n'est d'ailleurs jamais vraiment possible, pour le lecteur / spectateur, de savoir si ces microrécits du quotidien ont une assise réelle ou s'ils sont complètement fabulés, à l'image de l'ambivalence qui entoure la figure de Stéfanie.

Au surplus, se jouant sur la fine ligne départageant le confort de l'inconfort, *Rincebook* traite du besoin de donner à voir ses dépendances et ses obsessions, ainsi que de la nécessité de s'abreuver à celles des autres. Ainsi s'établit un rapport dialectique entre cyberexhibitionnisme et cybervoyeurisme, qu'ils soient psychiques (passant par le texte le plus souvent) ou corporels (quand ils ont besoin de la webcam ou de la photographie numérique pour s'activer). Paradoxalement, ces œuvres créent une distance (médiation entre l'artiste et les autres) tout en imposant au lecteur / spectateur un rapprochement où l'expression des émotions se joue sans censure. Au demeurant, *Rincebook* invite à réfléchir sur ce qui constitue le banal et les relations humaines, dans un contexte équivoque où le constant étalage de soi trouble les limites entre le réel et le fictif / virtuel.

À l'esprit nu

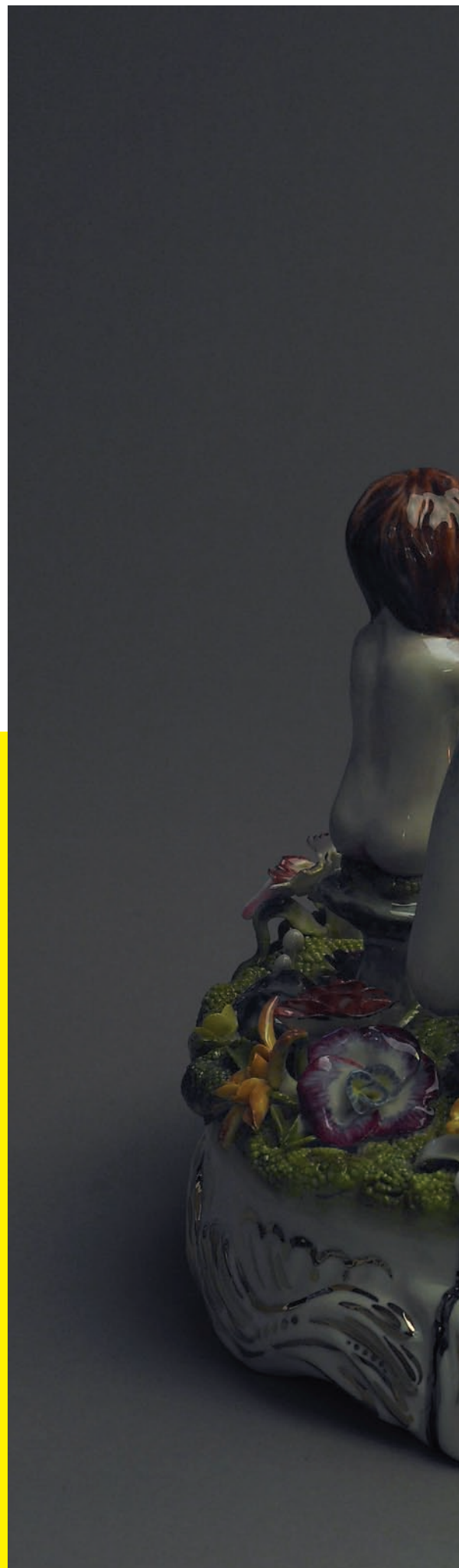
Ancrée cette fois-ci dans l'univers matériel, la pratique artistique de Fred Laforge s'appuie sur la représentation crue et réaliste d'anatomies atypiques minutieusement dessinées ou sculptées. Dans ce contexte, la notion de nudité, lorsqu'elle est convoquée, se décline autour du concept de normalité. Mentionnons que la notion de normalité, que les œuvres de Laforge déstabilisent, n'est pas fondamentalement « biologique », telle que Cyrulnick la décrit³ (l'état de santé exigeant un taux de sucre x dans le sang), ni axiologique⁴, celle dont on peut se dérober, mais *normative*. En effet, c'est la normalité normative, difficile à contourner, qui soutient la logique du conformisme et de la soumission à un diktat. C'est elle qui nous fait croire qu'une seule manière d'exister est normale. C'est aussi ce type de normalité qui « permet » à des individus d'exclure ou d'éliminer l'autre qui, par choix ou non, dévie du type « idéal » imposé par violence symbolique. Plusieurs œuvres de Laforge exposent les fondements de ce type de normalité en poussant leur logique jusque dans leurs derniers retranchements, là où se révèle l'absurdité et l'hypocrisie sociale qui les nourrissent.

Fille trisomique, représentation sculpturale d'une personne atteinte du syndrome de Down, s'inscrit dans cette foulée. Pour créer cette œuvre en cire grandeur nature, Laforge s'est inspiré de photographies et de dessins qu'il a réalisés d'une jeune femme touchée par ce syndrome (Trisomie 21) pour finalement façonner un modelage. La sculpture incarne un contraste entre corps marginal et codes de représentation appartenant à la statuaire classique. Parmi ces derniers se retrouve cette non-couleur – la blancheur – pouvant suggérer le marbre et symboliser la vertu et la pureté. Néanmoins, si l'artiste reconduit certaines règles formelles et iconographiques liées à ce type d'art, il en détourne cependant les visées puisque le corps nu que *Fille trisomique* donne à voir se loge aux antipodes de la recherche de perfection (ou d'accomplissement des canons) qui orienta la pratique artistique de nombreux créateurs jusqu'à la fin du XIX^e siècle.

Par ailleurs, la nudité de *Fille trisomique* peut évoquer des scènes tantôt troublantes, tantôt tendres ou liées à un quotidien banal. Le geste de dissimulation des seins, quant à lui, renvoie à la notion de pudeur et aux préjugés liés à la sexualité des personnes atteintes du syndrome de Down. Ces idées préconçues concernent le (non) droit à la reproduction ainsi que la masturbation ostensible. Cette dernière présume que ces personnes ne ressentent pas la pudeur (ce que contredisent la sculpture de Laforge ainsi que plusieurs cas réels). En effet, cette impudeur découlerait plutôt d'une carence éducative.

Un tel paysage de sens sous-tend l'infantilisation d'êtres humains pour qui la jouissance du corps est *autorisée* : « ils ont des désirs *normaux* ». Cette posture renferme une contradiction, puisqu'elle souscrit à une jouissance du corps tout en tolérant la possibilité d'une castration symbolique, voire même littérale (pratiques de stérilisation). De surcroît, le geste d'occlusion de la poitrine éveille d'autres dimensions terrifiantes par le possible amalgame *violence-nudité-totalitarisme*. Pichova écrira d'ailleurs (à propos d'une œuvre de Kundera), « *the naked body can represent a frightening reduction of human existence to an indistinguishable uniformity*⁵ ». Cette manière d'appréhender la nudité du corps rappelle l'horreur de pratiques eugéniques, en Allemagne nazie, consistant à commettre l'assassinat collectif de personnes ne répondant pas aux standards imposés, notamment les personnes atteintes du syndrome de Down. En considération de ce qui précède, les corps nus que crée Laforge recèlent une antinomie puisqu'ils sont matière à la fois d'inscription de singularités prononcées, mais aussi d'uniformisation.

En dernière analyse, le fait d'attenter à la notion de normalité normative n'équivaut-il pas, également, à une invitation à réinventer les liens unissant la cognition et la vision ? Regarder sans les instruments d'optique que sont les représenta-





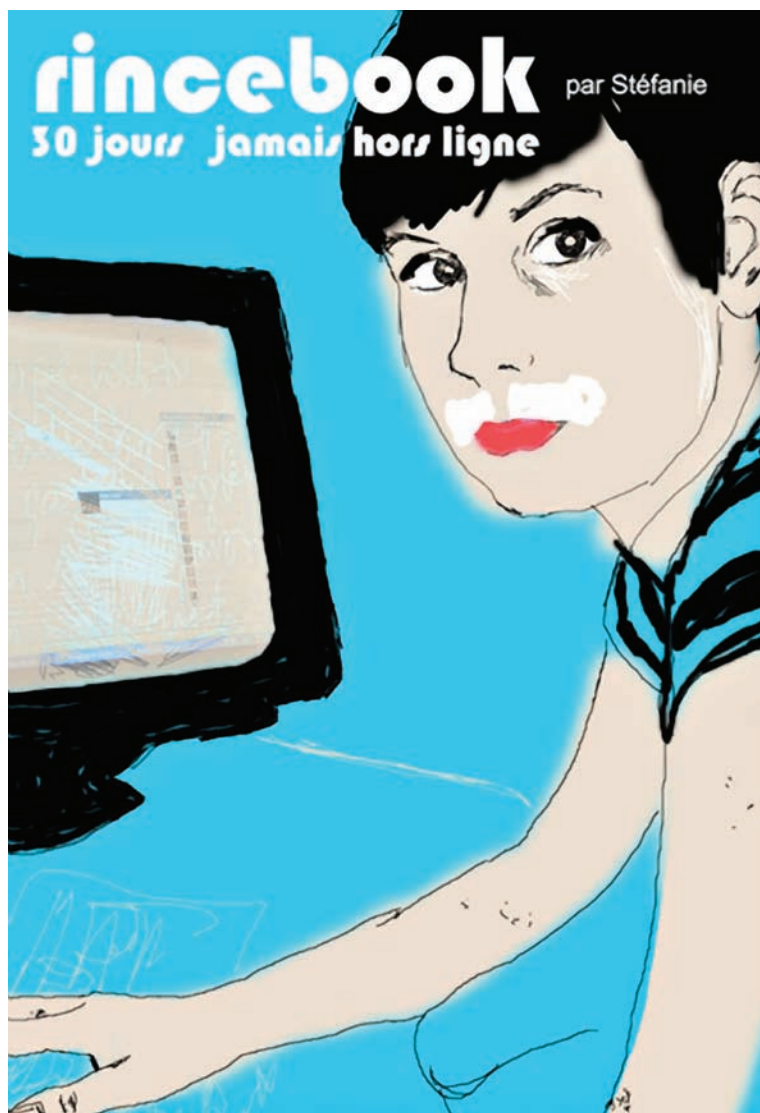
Shary Boyle, *The Rejection of Pluto* (détail), 2008. Porcelaine, émail, diodes électroluminescentes allumées; 36 x 25 x 20 cm. Photo: Rafael Goldchain.



Fred Laforge, *Fille trisomique*, 2008. Cire; 155 x 51 x 35 cm. Photo: Jonathan Wenk.



Stéphanie Tremblay, *Jour 11*, 2010, page gauche, *Rincebook*, 30 jours jamais hors ligne.
Techniques mixtes: low-tech/high-tech. Publication éditée par le Centre Sagamie.



Stéfanie Tremblay, *Rincebook*, 30 jours jamais hors ligne.

tions dominantes et rigides, c'est être en mesure de voir « à l'œil nu », mais aussi à « l'esprit nu ». Est-ce justement le cas de *Fille trisomique* et de l'enfant du conte d'Anderson ?

Christine Faucher

Christine Faucher est chargée de cours en Enseignement des arts à l'École des arts visuels et médiatiques de l'UQÀM. Doctorante en Études et pratiques des arts (UQÀM), ses recherches portent sur les pratiques culturelles de la jeunesse cyborg.

Notes

1 Jean-Baptiste-Bonaventure de Roquefort, *Dictionnaire étymologique de la langue française, où les mots sont classés par*

familles (contenant les mots du dic. de l'Académie française), Paris, Decourchant, 1829, p. 136.

2 Tiré du communiqué électronique émis par le Centre Sagamie à l'occasion du lancement de *Rincebook*, le 2 décembre 2010.

3 Boris Cyrulnik, *Mourir de dire : La honte*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2010, p. 206.

4 « [N]ous avons tous une histoire particulière qui inscrit au fond de nous la valeur et la signification que nous attribuons à ce que nous voyons. » Tiré de Boris Cyrulnik, *Mourir de dire : La honte*, 2010, p. 206.

5 Hana Pichova, *The Art of Memory in Exile: Vladimir Nabokov and Milan Kundera*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 2002, p. 101. La présente citation est un commentaire de Pichova à propos d'un extrait de l'ouvrage de Kundera, *The Book of Laughter and Forgetting*, New York, Knopf, 1980, p. 226.