

ETC



Nudité banalisée: un féminisme de l'objectivation

Alice de Visscher, Festival VIVA! Art action, Montréal. 4 – 9 octobre 2011

Sara Savignac-Rousseau et Gina Cortopassi

Numéro 95, février–mars–avril–mai 2012

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/65950ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Savignac-Rousseau, S. & Cortopassi, G. (2012). Compte rendu de [Nudité banalisée: un féminisme de l'objectivation / Alice de Visscher, Festival VIVA! Art action, Montréal. 4 – 9 octobre 2011]. *ETC*, (95), 39–40.

Nudité banalisée : un féminisme de l'objectivation



Alice de Visscher, Festival VIVA! Art action,
Montréal. 4 – 9 octobre 2011

Malgré la visibilité dont il bénéficie dans le milieu de l'art actuel, l'art performatif est à ce jour encore peu couvert par la critique d'art. Par ailleurs, ces pratiques font davantage l'objet d'analyses centrées sur l'action en tant que telle, délaissant leurs qualités esthétiques et compositionnelles. Le corps faisant office de matériau central à la performance, la nudité s'est manifestée maintes fois et sous diverses facettes dans son histoire. Plusieurs femmes artistes l'ont déployée de manière à mettre en lumière ce « continent noir¹ » et à libérer ce sexe des tabous de façon à l'affirmer comme symbolique puissante et rassembleuse – pensons notamment au travail de Carolee Schneemann (*Interior Scroll*, 1975). De par son caractère provocateur, la nudité tend toutefois à entraîner des analyses superficielles, omettant le caractère formel de l'œuvre.

L'événement VIVA! Art Action offrait dernièrement aux amateurs d'art la possibilité de vivre l'expérience de l'art performatif. Parmi les artistes de provenance variée, c'est sur Alice de Visscher, artiste belge, que notre attention s'est posée. Vraisemblablement sensible aux questionnements féministes, elle aborde de façon récurrente la nudité sous un angle qui nous semble jusqu'à maintenant peu exploré.

Perchés sur le rebord de ce qui était autrefois le Bain Saint-Michel, les spectateurs plongent leur regard sur l'artiste qui entame doucement sa série d'actions ritualisées. Avec lenteur, elle pose ses pieds chaussés d'éponges à l'intérieur de récipients et les retire tout aussi posément. Gorgées d'eau, les éponges rejettent leur liquide sous le poids du corps. S'écoulant à la surface du sol légèrement incliné, l'eau traverse des papiers de soie noirs et laisse percevoir deux traînées parallèles, traces générées par l'acte de l'artiste, si discret fût-il. De Visscher quitte ensuite cet espace et s'installe dans un chambranle, nue, montée sur un tabouret. Coiffée de papier de soie sur lequel elle dépose une nouvelle éponge imbibée d'eau, elle se soulève progressivement sur la pointe des pieds, pressant cette masse détrempée sur le haut du cadrage. Le liquide qui s'échappe de l'éponge, noircie au contact du papier, coule sur le visage impassible de l'artiste, tombe sur ses épaules, longe ses courbes et s'introduit dans les creux de son corps, la traversant dans son entièreté.

Ce renouvellement des coulées laisse deviner un continuum entre l'espace public de la performance et l'espace privé du corps, tous deux prenant la forme de canevas marqués indirectement par l'action de l'artiste. Sol carrelé et corps en relief se font écho; un parcours topographique se trace de l'une à l'autre des surfaces. Tout comme ces traces qui brisent les frontières des espaces, le public ira jusqu'à s'introduire dans le premier « lieu canevas », fracturant ainsi son cadre, afin de suivre le déplacement de la performeuse. La réunion de ces deux espaces évoque la réflexion des mouvements féministes soutenant que le privé est à même la sphère publique, revendication bien connue sous la formule « Le privé est politique ».

Au-delà de ce fusionnement, l'interposition du papier dans la trajectoire de l'eau la teint et la transforme, permettant aux spectateurs de percevoir son passage. C'est donc une fois altérée que la matière s'inscrit dans l'espace et le modifie. L'anthropologue Mary Douglas approfondit la notion de souillure en ces termes : « [I]a saleté est une offense contre l'ordre [...]. La réflexion sur la saleté implique la réflexion sur le rapport de l'ordre au désordre, de l'être et du non-être [...] ».

Dans le cas présent, l'enveloppe dermique accueille les souillures comme médium marquant à la fois le corps et l'acte. La noircissure, rendant apparente l'eau, ne change pas la nature de la substance, mais en modifie la perception et de ce fait, la symbolique. De la même façon, ces souillures produites par l'artiste maquillent son corps, présentant toute la potentialité de sa matérialité picturale. Elle devient un non-être érotique, aussi éloigné du traditionnel nu féminin que de la recherche d'une identité féminine liée aux spécificités biologiques du corps.

Ses yeux, dénués de toute expression, toisent un horizon abstrait. Aucun échange avec le spectateur ne vient interférer avec son état méditatif et, d'une extrême lenteur, de Visscher poursuit son mouvement dans une sorte de suspension spatiotemporelle. L'immobilisme de l'artiste atteint bientôt les membres de l'audience. Une distanciation s'imisce patiemment entre la performeuse et les voyeurs qui rabattent leur attention, faute d'intervention, sur les sillages qu'ont créés les gouttes charbonnées à même son corps.

Ce rapport rompu à l'Autre entraîne une fixation de la dynamique du désir habituellement engendrée par la nudité. Si le désir est un mouvement, une projection « dont l'âme et le corps subissent l'attrait spirituel ou sexuel² », il est arrêté par le corps nu de l'artiste qui ne le reconnaît pas, ou du moins l'ignore. Claire Margat, dans le *Dictionnaire du corps*, insiste sur la distinction entre un nu banalisé et un nu érotique. L'échange de regards et le « simulacre d'offrande » qui s'imisce entre le désirant et le désiré attestent sans contredit d'une nudité érotique : « Une mise à nu érotique ne se produit que dans un jeu de regards, car la nudité n'est pas visible comme l'est un corps [...] ».

La nudité n'est en effet visible que pour autrui; elle est une construction sociale et historique qui fait du corps « naturel » un état honteux, sensuel et provocateur. Si l'érotisme du corps réside dans une tension entre voilement et dévoilement, de Visscher parvient à le dissoudre. L'élan qu'est le désir se heurte à l'inertie de l'artiste. Sans reconnaissance du désir, la relation à autrui

est impossible et ce qui demeure de cette confrontation à la nudité n'est qu'un simple corps dans toute sa matérialité. La chair, cet excédent opaque et irréductible de l'être, resurgit bêtement. De Visscher se met donc en scène en tant qu'objet. Elle se transfigure en un objet sculptural et esthétique, quasiment plastique. Telle une idole figée, qui pourtant recèle une essence mystérieuse et s'impose par sa présence sourde, l'artiste s'offre à l'assistance s'agglutinant autour d'elle. Si le corps habillé est un revêtement illusoire du corps « vrai », la nudité dévoilée de l'artiste se révèle comme le revêtement de son être, de sa singularité en tant que sujet. La matière possède ainsi un caractère paradoxal, car même lorsqu'elle se présente entièrement, sa nature ne peut être dévoilée. Un résidu fuyant résiste toujours aux regards perçants, à l'analyse pointue et même à la prise de possession. En ce sens, de Visscher explore une autre avenue féministe en témoignant de l'inexorabilité de son expérience, de sa singularité inaliénable.

Somme toute, la production artistique de la performeuse belge renferme une appartenance au féminisme, quoique celle-ci soit évoquée presque imperceptiblement. De Visscher effleure les thématiques usuelles du mouvement



et, d'un même geste, en remanie les représentations. Dans cette performance, le corps se métamorphose en « surface égalitaire³ », contrairement au corps spirituel, symbolique et hypersexualisé que suggère la nudité au sein de la performance féministe. Le corps-médium se fait dès lors garant de la militance habile de l'artiste. Cette prééminence du médium lui permet de repositionner l'œuvre d'art au centre de l'analyse critique; l'acte performatif n'est pas instrumentalisé au profit d'un propos politique criard et aveuglant. De plus, en alignant son corps à l'objet, l'artiste s'engage dans une redéfinition de son statut. Représentant habituellement deux pôles irréconciliables dans l'analyse féministe, la dichotomie sujet-objet se voit remise en question par la position ambivalente de la performeuse. Le paradoxe de la chair, singulière et universelle à la fois, appelle à l'inclusivité du mouvement féministe, dont la rigidité des cadres d'analyse conceptuels est secouée dans cette performance.

Sara Savignac-Rousseau et Gina Cortopassi

Sara Savignac-Rousseau et Gina Cortopassi sont étudiantes de 2^e cycle au département d'Histoire de l'art, UQAM, concentration en études féministes.

Notes

- 1 Sigmund Freud, « XXXIII^e conférence. La féminité. », *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1984, p. 150-181.
- 2 Mary Douglas, *De la souillure. Essai sur les notions de pollution et de tabou*, Paris, La Découverte, 2001, p. 27.
- 3 Élisabeth Roudinesco et Michel Plon, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Fayard, 2006, p. 221.
- 4 Claire Margat, *Dictionnaire du corps*, Paris, Presses universitaires de France, 2007, p. 661.
- 5 Jacques Rancière, « Jacques Rancière : le partage du sensible », *ETC Montréal*, n° 59, 2002, p. 39.