

le corps

Le corps est le vecteur de toutes les sensibilités, le foyer des passions et des mouvements. Par conséquent sa représentation fascine depuis l'apparition même de l'art.

Si George Didi-Huberman annonce que « toute l'image part du corps », les artistes contemporains s'appuient sur un large portrait de l'humanité pour mieux le déjouer et le remodeler.

Objet choyé du dessin, le corps cristallise toutes les attentions. Purement matériel, à l'opposé de l'esprit, sa substance vulnérable fait sa préciosité.

I - le corps

de l'antiquité au début du XX^{ème} siècle
une nouvelle esthétique
le corps mécanique
le corps féminin
le corps chrétien
la crucifixion

II - références

philosophie
poésie
cinéma
danse
photographie

dossier de médiation

Les dossiers de médiation sont consacrés à des thématiques spécifiques en lien avec l'histoire de l'art et d'autres disciplines, ainsi que les œuvres et les artistes acquis par le fracpicardie. Ils réunissent des textes et des commentaires comme premiers moyens de documenter et situer les pratiques artistiques contemporaines.

Des **cartels développés** sur les œuvres et les artistes ainsi que des propositions d'**ateliers de pratique artistique** autour d'un thème précis sont également disponibles sur demande. Ils constituent la base documentaire ou pédagogique à tout projet.

Au centre de documentation du fracpicardie, accessible à tous, des ressources complémentaires sont consultables.

L'intégralité des œuvres du fonds sont consultables en ligne sur : www.frac-picardie.org

des mondes dessinés | fracpicardie hauts-de-france

45 rue Pointin - 80000 Amiens - tél. 03 22 91 66 00

public@frac-picardie.org

service des Publics : Laure Marcou, Sophie Malivoir

centre de documentation : Christophe Le Guennec

www.frac-picardie.org

I - le corps

de l'antiquité au début du XX^{ème} siècle

« Depuis l'antiquité jusqu'au début du XX^{ème} siècle, la représentation de la figure humaine a fourni à l'art occidental sa préoccupation majeure, et sa caractéristique principale par rapport aux traditions artistiques juive ou musulmane. Mais les artistes et à leur suite les critiques ont hésité entre deux partis difficilement conciliables : la recherche de la beauté idéale, la forme d'un corps humain parfait, conçu abstraitement ou construit selon la légende par superposition des traits de plusieurs individus ; et celle d'une vérité de la représentation, qui donne l'illusion de la présence d'un personnage réel. Cette opposition, avérée dans l'antiquité - l'art réaliste du portrait romain succédant aux dieux et déesses hérités de la Grèce - marque aussi les différentes époques de l'art moderne, qu'elle s'exprime dans les partis pris concurrents de personnalités contemporaines - Raphaël et Michel-Ange au XVI^{ème} siècle, [Pablo] Picasso et [Henri] Matisse au XX^{ème} - ou qu'elle donne lieu à un jeu de réactions successives : [Nicolas] Poussin versus Caravage ; [Eugène] Delacroix contre [Jean-Auguste Dominique] Ingres.

Dans les écrits des théoriciens, ces tendances antagonistes se révèlent, dans la prééminence donnée à des thèmes divers. Vitruve, au I^{er} siècle avant J.-C., propose un système de mesures idéales des corps, inspiré par la théorie des ordres architecturaux dont il est l'inventeur ou le propagateur, et qui influence après la fin du Moyen Âge les artistes et les commentateurs, de Cennino Cennini à Poussin, [Jacques-Louis] David et Ingres, en passant par Léonard de Vinci, Albrecht Dürer, Piero della Francesca, Luca Pacioli et [Pierre Paul] Rubens. Comme le modèle antique est nu ou drapé souplement et de façon intemporelle, l'idéal de beauté défendu par les partisans de la tradition classique passe, à partir de la fin du XV^{ème} siècle, époque de sa redécouverte, par la prédilection pour des figures court vêtues ou entièrement nues. Depuis [Sandro] Botticelli et Raphaël, jusqu'à l'Ingres du *Bain Turc*, l'art européen se peuple de telles figures. Il faudra toute l'énergie

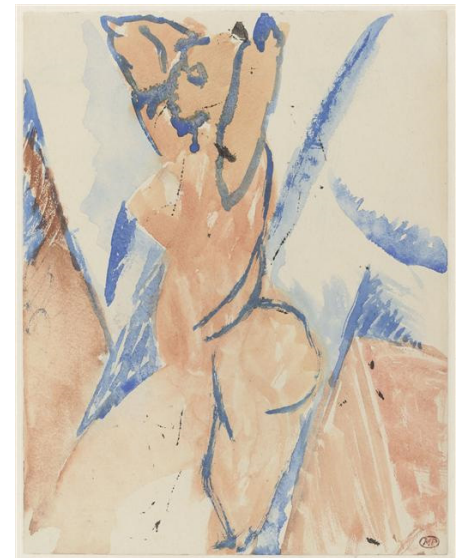
des peintres de la seconde moitié du XIX^{ème} et du début du XX^{ème} siècle, du [Gustave] Courbet de *la Source* ou du Picasso des *Demoiselles d'Avignon*, pour que la peinture, en particulier, apprenne à se passer de ces anatomies idéales.

[...] Au cours du XIX^{ème} siècle meurt ainsi un système. Il faut à [Paul] Gauguin partir au loin pour chercher, hors des références occidentales connues, de nouvelles possibilités de peindre le corps nu sans se fourvoyer, ni dans un naturalisme que la photographie rend vain, ni dans un classicisme qui n'est plus qu'un académisme. Et [Paul] Cézanne, [Edgar] Degas, cherchent aussi, chacun à leur manière, par une nouvelle définition des volumes ou en déstabilisant, en coupant, un corps cassé en deux ou étiré dans l'effort de la danse, à échapper à l'alternative réaliste ou académique. À la fin du XIX^{ème} et dans les premières années du XX^{ème} siècle, les peintres et les sculpteurs réinventent ainsi un « nouveau » corps qui n'a plus rien à voir avec le canon artistique traditionnel, c'est-à-dire qui ne tend, ni à donner l'illusion du naturel, ni à refléter une prétendue beauté idéale. Le statut de ce corps, dans l'art, change dès lors considérablement. Matisse, par crainte que la figure humaine à la primauté de laquelle il reste attaché ne finisse par s'effacer dans le système esthétique nouveau qu'il a contribué à bâtir, continue à parler des corps et des portraits qu'il peint en termes de mimésis. Mais ces corps sont des formes symboliques bien plus que des images de modèles auxquels ils ressembleraient. Les artistes qui inventent l'abstraction pensent que ces symboles peuvent être remplacés. Le corps humain, en même temps que toutes les autres formes suspectes de reproduire un objet ou un élément du réel, disparaît du champ de la production artistique. Dans les années 1960, cependant, un de ces peintres abstraits, l'Américain [Willem] de Kooning, pose la question de la réintégration de ces formes dans la peinture. Les recherches d'un petit groupe d'artistes, dès lors, s'orientent vers l'élaboration de nouveaux corps ressemblant à des corps, mais qui ne soient plus peints selon la préoccupation albertienne de donner une illusion parfaite. »

LANERYE-DAGEN, Nadeïje. « La Figure humaine ». In *La Peinture*. Paris : Larousse, 1995, pp. 321-322.



Jean-Auguste-Dominique INGRES, *Le bain turc*, 1862
Musée du Louvre, Paris.



Pablo PICASSO, *Etude pour « Les demoiselles d'Avignon » : nu de profil aux bras levés*, 1907
Musée Picasso, Paris.



Henri MATISSE, *Nu bleu II*, 1952.

une nouvelle esthétique

« Les représentations du corps humain dans l'art récent sont des indices d'une nouvelle esthétique qui méritent d'être relevés. Elles sont les figures symboliques des nouveaux modes de vivre et de « sentir ensemble » que nous élaborons. Parmi tous nos objets de perception, le corps humain, puisqu'il est nôtre, affecte toujours vivement notre sensibilité. D'autre part, ces représentations sont des travaux artistiques : des produits de cette part de notre activité mentale dont la finalité essentielle est moins de proposer des connaissances que de nous rendre intensément présent aux autres êtres et choses ainsi d'ailleurs qu'à nous-mêmes. [...]

En simplifiant beaucoup, on peut relever dans l'art récent la récurrence de plusieurs traits formels qui semblent caractéristiques de cette esthétique nouvelle, de ce nouvel ordre de relations sensibles du corps humain à ce qui est son autre, y compris lui-même. Le corps et son dehors exercent l'un sur l'autre une violence réciproque ; il advient que le dedans du corps et son dehors se mêlent ; enfin le corps du désir est un corps morcelé qui donne lieu à de fantastiques anagrammes ou bien qui est perçu sous forme d'objets partiels. »

LEBOT, Marc. « Les représentations artistiques du corps humain et la nouvelle esthétique ». In *A corps perdu, Revue d'esthétique*, n°27. Paris : éditions Jean-Michel Place, 1995, pp. 117-120.

Une croix, un X

« Le corps, dans l'art de notre siècle, fait une déchirure dans l'espace : il le traverse de part en part et il y décrit des axes pour une sorte de table d'orientation. En 1899, Bonnard fait du corps féminin une croix de saint André, un X qui joue un tel rôle dans sa Femme assoupie sur un lit. Jusqu'à la fin de sa vie, la même structure continue d'obséder sa peinture. On le voit dans le *Nu au tub* de 1916 et dans le *Nu accroupi* de 1940. Proche de lui, Balthus associe cette structure à l'idée de la violence : dès sa première œuvre intitulée *La Leçon de guitare* (1934) jusqu'à l'une de ses œuvres les plus célèbres, *La Chambre* (1954). Parfois, dans les œuvres de Balthus, comme dans la *Japonaise à la table rouge* de 1976, le corps décrit une diagonale qui tranche l'espace en deux moitiés triangulaires selon un axe directionnel sans que ceci emporte des fantasmes de violence. »

LEBOT, Marc. « Les représentations artistiques du corps humain et la nouvelle esthétique ». In *A corps perdu, Revue d'esthétique*, n°27. Paris : éditions Jean-Michel Place, 1995, p. 120.

Francis Bacon

« L'œuvre de Francis Bacon semble consacrée tout entière à l'autre face de la violence, celle que le dehors du monde exerce sur le corps interne. Le panneau central des *Trois Études pour le corps humain* de 1970 montre deux corps accouplés. Francis Bacon écrit à ce sujet : « Je voulais mettre deux figures sur un lit et je voulais en un sens qu'elles soient en train de copuler ou de s'enculer - quelque nom que vous donniez à cela - mais je ne savais pas comment faire pour que ça ait la force de la sensation que j'éprouvais à ce sujet [...]. Je suis resté complètement dans le vide et livré absolument aux marques de hasard que je fais tout le temps. » Le peintre, ici, ne décrit rien et ne raconte rien. Il veut que son image produise un effet de violence érotique. Les gestes hasardeux qu'il fait pour représenter ces corps accouplés sont comme les sismographes de la poussée de ses propres pulsions. Les grands aplats de couleur semblent les représentants de ces forces pulsionnelles. Mais, en même temps, leur monochromie et plusieurs tracés circulaires semblent être là pour empêcher que le visible tout entier ne vole en éclats. »

LEBOT, Marc. « Les représentations artistiques du corps humain et la nouvelle esthétique ». In *A corps perdu, Revue d'esthétique*, n°27. Paris : éditions Jean-Michel Place, 1995, p. 120.

Corps morcelé

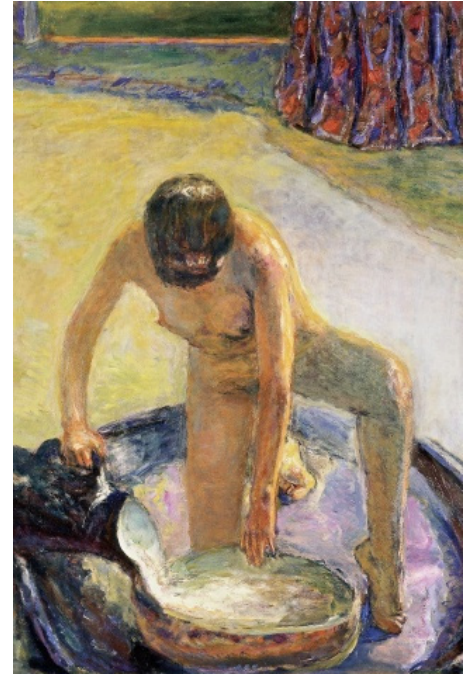
« Les images où le corps se trouve morcelé sont très nombreuses. On peut n'en retenir ici que deux cas caractéristiques parce qu'ils sont des extrêmes opposés. Le corps fragmenté est reconstitué par Hans Bellmer sous forme de monstrueuses anagrammes. Celles-ci emportent des fantasmes sadiques comme on le voit dans le *Portrait d'Unica avec l'œil sexe* (1964), le *Céphalopode irisé* (1939) ou la version de *La Poupée* datée de 1965. La perception du corps du désir sous forme d'objets partiels est au contraire liée, dans l'œuvre de Cremonini, à la fascination amoureuse du corps de l'autre, comme on le voit dans *Les Sens et les Choses* (1968) et surtout dans *Les Fragments du corps aimé* (1978).

Les œuvres de tels artistes sauvegardent ce que menace la communication médiatique. Celle-ci réduit les différences et elle tend donc à éliminer le sentiment de l'altérité. Elle réduit toute chose ou bien au statut d'événement éphémère ou bien au statut d'information véhiculable par les médias. »

LEBOT, Marc. « Les représentations artistiques du corps humain et la nouvelle esthétique ». In *A corps perdu, Revue d'esthétique*, n°27. Paris : éditions Jean-Michel Place, 1995, p. 121.



Francis BACON, *Triptyque - Etude pour le corps humain*, 1970
Huile sur toile
198 x 147,5 cm chaque panneau.



Pierre BONNARD, *Nu accroupi au tub*, 1918.



Hans BELLMER, *Les jeux de la poupée*, 1938-1949
Musée national d'art moderne, Centre Pompidou.

Corps torturés

« Puisque notre XX^{ème} siècle est, à notre plus grande honte, celui du **corps humain torturé**, par l'homme lui-même, en grande série et anonymement, comme le rappelle Francis Ponge. La renaissance du portrait ne pouvait que prendre les formes d'une mise à mort expiatoire. [...] L'art moderne lui aura imposé toute les « avanies » imaginables. Le visage aura bu la coupe jusqu'à la lie. [...] Visages sans figures dans les Têtes d'otages de Jean Fautrier, des visages écrasés, tuméfiés, dessinés à gros traits, épais, très épais, empâtés et donc striés, ravinés, crevassés, torturés dans leur matérialité même. Renversement cul par-dessus tête des corps, basculement des têtes, radicale inversion des hiérarchies et des conventions chez Georg Baselitz [...] et renversement de la défiguration en exaltation chez Francis Bacon comme chez Arnulf Rainer. »

DEPOTTE, Hélène. « Historique du portrait ». In *Le portrait dans l'art contemporain*. Nice : Musée d'art moderne et d'art contemporain, 1992, p. 27.

Information

« Ainsi l'*Autoportrait* (1985) de Jean-Pierre Raynaud : **l'œuvre rappelle la forme d'un corps humain** ; mais elle met en œuvre un langage binaire et des règles combinatoires assimilables par un ordinateur : des carreaux de faïence blancs bordés de noir que l'auteur charge par ailleurs d'un symbolisme mortuaire.

Les œuvres qui, aujourd'hui, s'interrogent au contraire sur les aspects singuliers de l'imaginaire social du corps de l'homme jettent pour le moins les fondements d'une esthétique positive de la modernité. Elles n'ignorent pas, elles prennent en charge l'éclatement des principes et des données de la vision élaborés par l'idéologie humaniste. Elles affrontent les phénomènes de fragmentation, de dispersion, de sérialité, de combinatoire. Cependant elles reprennent, dans ces conditions nouvelles, l'expérience de l'altérité dont Charles Baudelaire est bien fondé à dire qu'elle est « éternelle ». Cette expérience, aujourd'hui, donne à concevoir une topologie qui n'est plus celle de la mesure perspective de l'espace. Entre être et choses, cette topologie nouvelle est celle de relations, telles la proximité et l'éloignement, l'attraction et la répulsion, la dispersion et la concentration, l'inclusion et l'exclusion.

L'opposition humaniste entre un sujet et un objet de l'histoire humaine se trouve outrepassée. Le système classique de la représentation se trouve déchu. Dans ce système, l'Homme est en position d'acteur sur la scène du monde : le visible n'y est jamais qu'un objet proposé à la vue d'un sujet voyant, l'autre n'y est que l'objet des activités techniques de l'homme ou celui de ses démarches de connaissance. Cependant l'art actuel pousse aujourd'hui cette expérience de l'autre, qui est le propre de la pensée artistique, à de nouvelles extrémités. Cette nouveauté s'énonce sans doute dans le mot du poète Arthur Rimbaud : dans l'expérience artistique, dit-il, « je est un autre », lui aussi.

Ainsi une certaine tâche historique serait impartie à notre art actuel. Elle serait marquée par des violences qui mettent en cause l'usage commun des images que la pensée humaniste nous a léguées. Cet usage se perpétue, aujourd'hui, grâce à l'objectivité rigide de l'objectif des instruments de la photographie. Mais l'image médiatique le banalise et le dégrade lorsqu'elle ramène l'image au statut d'information. Le propre travail de l'art actuel et l'usage lui-même récent du concept d'« art » donnent à penser au contraire que l'art se réalise, toujours et partout, en provoquant de semblables fractures internes à la structure des œuvres. Celles-ci marquent alors des temps d'arrêt dans le discours du sens commun et des connaissances. Ainsi s'effectue l'expérience, qui en effet est intemporelle ou éternelle, de l'autre comme présence insensée : comme toujours autre encore que tout ce qu'on peut en savoir. Toute chose, dans l'art, est par là donnée pour admirable : admirer est ouvrir grand les yeux dans une ambivalence esthétique faite, tout ensemble, d'angoisse et d'émerveillement. »

LE BOT, Marc. Les représentations artistiques du corps humain et la nouvelle esthétique. In *A corps perdu*, *Revue d'esthétique*, n°27. Paris : Editions Jean-Michel Place, 1995, pp. 121-122.

le corps mécanique

« Dès le début des années vingt, [Raoul] Hausmann et quelques autres prennent la mesure du bouleversement intervenu dans les méthodes de production depuis la fin du XIX^{ème} siècle, et que la Grande Guerre a rendu manifeste. Transposées dans le domaine



Georg BASELITZ, *Erinnerung an Brüsseler Spitzen (Souvenir de dentelles bruxelloises)*, 6 novembre 2002
Lavis d'encre de Chine, plume et encre de Chine sur papier légèrement grainé
201 x 169,9 cm
Œuvre acquise par le Fracpicardie en 2004.



Arnulf RAINER, *Sans titre de la série Face Farces*, 1970
Crayon noir, médium acrylique, peinture acrylique, peinture à l'huile, gouache, encres et grattage sur photographie noir et blanc
60,6 x 48,2 cm
Œuvre acquise par le Fracpicardie en 1992.

plastique, ces nouvelles méthodes deviennent les métaphores de formes contemporaines d'asservissement du corps et de l'esprit, et conditionnent les images souvent ambiguës de la société industrielle de masse qui se met en place.

[...] Premier conflit industriel de l'histoire, [la Première Guerre mondiale] organise de force la confrontation entre la machine et l'homme, entre la machine et l'artiste. De ce combat d'une violence inouïe, l'homme disloqué, mutilé, massacré à grande échelle, sort vaincu.

[...] Entre 1920 et 1921, **George Grosz** travaille à une série de peintures murales destinées à un centre sportif ouvrier. [...] L'homme n'y est plus représenté comme un individu, soumis à une investigation psychologique mais, au contraire, comme un concept collectif, presque mécanique. Le destin individuel n'a plus d'importance. [...]

[La] réduction de la figure à un type dépourvu de toute individualité et évoluant dans un espace non seulement discontinu, mais aussi anonyme - au sens où aucun *sujet* ne saurait l'investir tout à fait -, laisse le champ libre à un jugement négatif et pessimiste du mythe de la machine comme modèle d'organisation sociale. [...]

Ohne Titel (Sans titre) [...] montre aussi un espace urbain anonyme, aux architectures stylisées, volumes abstraits mobilisés dans l'image comme autant d'éléments interchangeables et se prêtant à d'innombrables combinaisons. Mais la combinatoire qui préside à la construction de l'espace environnant la figure s'étend ici à la figure elle-même. En considérant l'embout (ou la cavité) placé à l'extrémité du bras levé du personnage, le spectateur découvre un détail iconographique qui met la question de la prothèse au cœur de l'image. Car cet embout ou cette cavité sont identiques à ceux qui servent de support aux prothèses fonctionnelles, largement majoritaires à l'époque en matière d'appareillage pour mutilés de guerre. Dans « Économie de prothèses », Raoul Hausmann exploite l'affinité que ces appareils - également appelés « mains de travail » - possèdent avec les nouvelles techniques de production industrielle à la chaîne. Pince ou clé, couteau ou fourchette, l'*ersatz* mécanique est une « main-outil » permettant d'effectuer une opération

précise avec le maximum d'efficacité. Mais son atout principal est aussi sa plus grande faiblesse : spécialisé à l'extrême, cet ersatz met en effet un terme à l'universalité fonctionnelle de la main humaine. On voit bien quel parti les artistes peuvent tirer de ce motif iconographique généralement sollicité par eux à titre de métaphore. [...] Du sportif au mannequin, de la poupée au mutilé de guerre, ces images montrent, à des degrés divers, des corps dociles, susceptibles d'être manipulés, perfectionnés, décomposés, recomposés.

[Chez **Heinrich Hørle**,] la représentation des figures humaines est soumise aux mêmes principes. Dépourvus de visages, ces êtres sans psychologie sont eux-mêmes conçus comme des éléments sériels. [...] Plus rien en effet, [...] ne semble subsister dans ses hommes-machines qui ne soit techniquement interchangeable, remplaçable, et surtout manipulable. [...] Heinrich Hørle montre une société humaine devenue tout entière prothétique.

WERMESTER, Catherine. « Poupées politiques, poupées mécaniques. Quelques réflexions autour de la technique dans l'art allemand de la république de Weimar ». In *Les cahiers du musée national d'art moderne*, été 1999, n°68, pp. 65-79.

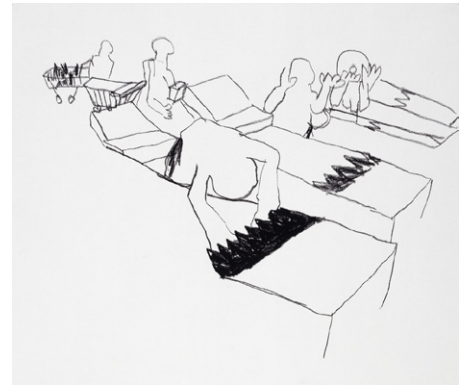
le corps féminin

« Le travail de **Hans Bellmer** est de l'ordre de la métamorphose et du désir. A l'aide de poupées, cette femme artificielle, il crée des possibilités intégrantes et désintégrantes, [où] le désir façonne l'image de la désirée.

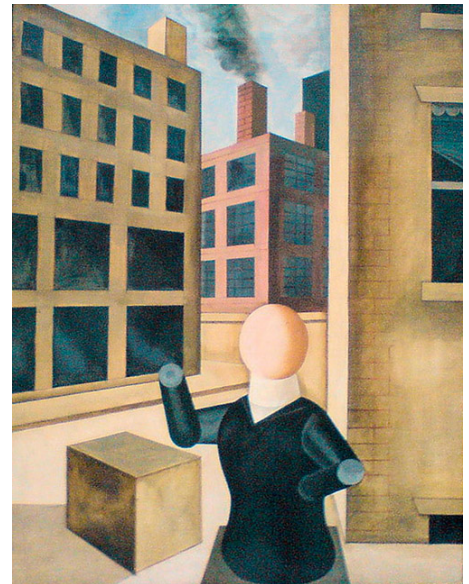
[Il] semble répondre exactement à la prophétie de Salvador Dalí : « La femme deviendra spectrale par la désarticulation et la déformation de son anatomie. »

GILLE, Vincent. « Si vous aimez l'amour ». In *Le surréalisme et l'amour*. Paris : Gallimard-Electra, 1997, pp. 59-60.

Jana Sterback au sujet de la performance *Distraction*, 1995 : « Deux couples réservent une table dans un restaurant renommé et plein de faste. Les deux hommes sont en tenue de soirée. L'une des femmes porte une veste dont les manches se rejoignent, ce qui l'empêche de se servir de ses mains. L'autre porte une chemise transparente dont la trame du tissu est entremêlée à des poils. Le motif ainsi créé imite l'aspect d'une poitrine masculine.



Anne-Marie SCHNEIDER, *Sans titre*, 1996
Lavis d'encre de Chine, plume et encre de Chine sur papier légèrement grainé
201 x 169,9 cm
Œuvre acquise par le Frac Picardie en 1996.



George GROSZ, *Ohne Titel* (Sans titre), 1920.



Heinrich HØRLE, *Monument aux prothèses inconnues*, 1930.

Pendant le dîner, l'un des hommes donne à manger à sa partenaire - celle dont les mains sont emprisonnées - comme si c'était la chose la plus normale du monde.

L'atmosphère guindée du restaurant empêche le reste des clients de réagir ouvertement à cette scène dont ils ignorent le but et qui se déroulent au milieu d'eux. »

STERBAK, Jana. « Distraction ». In *Velleitas, Jana Sterbak*. Saint-Etienne : Musée d'art moderne ; Barcelone : Fondation Antoni Tapies, 1995, p. 135.

« Je veux que tu éprouves ce que je ressens... (La robe) - I Want You to Feel the Way I Do... (The Dress) est une construction en acier maillé est entourée de fil chromé chauffé électriquement, avec un texte d'accompagnement. Le fil chauffé à blanc évoque la vengeance de Médée contre la maîtresse de son mari Jason, Glaucé. Elle envoie à Glaucé une robe qui prend feu et la brûle vivante. Le texte révèle une voix prise aux pièges de ses propres désirs, de la vengeance, de la reconnaissance et de la domination. »
NOBLE, Richard. « Jana Sterbak : dialectique de la création et sa mise en forme ». In *Velleitas*. Saint-Etienne : Musée d'art moderne ; Barcelone : Fondation Antoni Tapies, 1995, p. 60.

Marlene Dumas dénonce les mensonges entretenus par la culture à propos de l'innocence de l'enfance, de l'idéal des contes de fées et des artifices de la féminité. Son sujet principal est le corps, qu'elle travaille à partir de photographies, reproduites à l'aquarelle qui dilue les traits du visage, les lignes du corps.

Après Eugène Delacroix à la fin du XIX^{ème} siècle, qui fut le premier peintre à livrer un témoignage de l'intimité des femmes d'Alger, Marlene Dumas explore de nouveau, l'univers du Harem. Perte du corps, et perte de l'identité se conjuguent pour révéler la fascinante étrangeté de soi-même. Les déformations et les métamorphoses qu'ont subies les corps forclos derrière les barreaux de l'imaginaire, dérangent par l'idée de limites qu'ils véhiculent : limites du voir, du désir, du plaisir, limites de l'enveloppe charnelle, de la reconnaissance, des traditions et des interdits culturels. Ni complètement humaines, ni totalement animales, parfois méconnaissables ou affleurant le papier, ces figures assujetties divulguent un corps social, charnel et sensible, annihilé et aliéné. L'aquarelle réunit ici toutes ses qualités pour exhiber de la manière la plus appropriée carcan et perte identitaire.

« Le corps féminin chez Piene est « un corps en lambeaux, lacunaire, chaotique, inquiétant. [I]l est une figure de la proximité et du manque, du fragile et corruptible. Le squelette s'exhibe ainsi par endroits à l'égal de l'enveloppe corporelle. [U]ne indistinction psychotique entre le dehors et le dedans [...] désordre anatomique autant que graphique, d'un érotisme cruel à mi chemin de [Hans] Bellmer et [Joseph] Beuys. »

CRICQUI, Jean-Pierre. Chloé Piene. *Art press*, juin 2005, n° 313, p. 84.

le corps chrétien

« Pourquoi voir un corps chrétien dans ce corps qui prône, ou montre tout simplement sa différence, son inaccomplissement, sa faiblesse, sa singularité ? Parce que ce corps, différent des autres modèles qui ont pu prévaloir dans l'art moderne, notamment le corps mythologique, le corps politique, le corps naturel, s'inspire de la conception chrétienne de l'homme qui forme le soubassement de la culture occidentale. Cette conception, qui s'appuie sur la manifestation dans le monde de l'incarnation divine, trouve son modèle dans le corps de Jésus Christ. Comme je le rappelais, le Christ n'est pas un dieu ni même un héros dans le sens où l'entendaient les Grecs. Il n'est pas pure intelligence comme les divinités orientales. Il est Dieu fait corps, et cette corporité est ce qui le lie aux hommes, dont il ne diffère que par sa singularité propre. Ce rappel du singulier est d'ailleurs constamment souligné à chacune des étapes de sa vie : partout il s'arrête pour parler à l'un ou à l'autre, n'excluant ni les femmes, ni les pauvres, ni les malades, ni les pécheurs que la société de ce temps rejette. Quelque vague que soit pour les nouvelles générations le souvenir du catéchisme et de la vie du Christ, cette dimension d'homme ordinaire s'adressant à l'individu singulier, reste ancrée dans les mémoires. Au-delà du souvenir, c'est plus profondément dans notre refoulé culturel que cette conception s'est inscrite. L'importance du corps, telle que le Christ en croix la rappelle, reste, au delà des prescriptions morales, fondamentale.

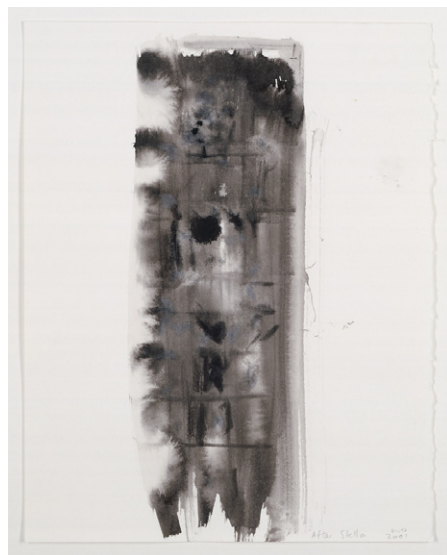
Dans notre société moderne, au seuil d'une révolution technologique qui engage la transformation du



Jana STERBACK, *Hairshirt (Night Gown)*, 1993.



Eugène DELACROIX, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, 1834
Huile sur toile
180 x 229 cm
Musée du Louvre.



Marlene DUMAS, *After Stella*, 2001
Lavis d'encre de Chine et médium acrylique sur papier
44,8 x 35,3 cm
Œuvre acquise par le Fracpicardie en 2002.

genre humain et remet en cause le singulier, menacé par le clonage, par l'eugénisme qui bientôt aura supprimé ces corps imparfaits [...], cette conception chrétienne du corps vient s'opposer à l'oubli du corps que masque une apparente célébration. C'est en réaction au corps sain et perfectible que vient s'opposer cet homme amoindri ou sacrifié qui forme le rappel contemporain du Christ, au travers du simple, de l'handicapé, du fou, du paumé, du travesti, du nain, ou encore du clown, qui forment le sujet de multiples œuvres récentes. »

GRENIER, Catherine. *L'art contemporain est-il chrétien ?* Nîmes : Editions Jacqueline Chambon, 2003, pp. 46-47.

Chloe Piene. La main est un motif récurrent et de première importance dans les dessins de Chloe Piene, dont l'une des sources se trouve dans l'iconographie médiévale des saints et martyrs chrétiens. La gestuelle symbolique de ces représentations religieuses dégage une force que l'artiste réinsuffle dans son travail, les mains cette fois-ci mises en rapport avec l'intériorité du corps la plus crue, l'os et le crâne.

la crucifixion

« Qui a pu croire que cette histoire de crucifixion était terminée et bouclée ? [...] La voici reparue, transformée, chez au moins trois spécialistes du mouvement et du spasme subjectif : [Pablo] Picasso, [Willem] De Kooning, [Francis] Bacon. Chacun à sa façon, ils vont chercher cette croix de la représentation, ils la sortent du poncif où on a voulu la fixer. Plus rien à voir avec l'ostentation frontale proposée à la génuflexion ou à la méditation d'une collectivité : il s'agit ici d'une expérience personnelle obligée d'inventer le code où elle se déroule. C'est pourtant bien de crucifixion qu'il est question, pas d'autre chose. Simplement, l'épreuve est réactivée, déplacée, les coordonnées ne sont plus les mêmes, un autre vertige est à l'œuvre. On reprend le drame par l'intérieur, et peu importe qu'une telle transgression paraisse un blasphème à ceux qui ont pris une assurance sur la souffrance devenue cliché ou à ceux qui ne peuvent pas voir (tradition ou timidité) un crucifix en peinture. Personne n'est content ? Tout le monde est troublé ? Voilà l'art. [...]

Picasso, comme d'habitude, va radiographier le sujet. De Kooning, lui,

dans ses dessins « les yeux fermés » nous avertit qu'une telle vision est en effet retournée et fait trembler le mythe sur ses bases. Le Christ est un pauvre type ahuri mal cloué au milieu des bras, sexué par erreur, effondré par ce qui lui arrive. Position hagarde et comique. [...] Bacon, de son côté, part de la même invention goyesque : le sommeil de la raison engendre sans cesse des monstres, et tout au fond de ce sommeil la bête mange son corps de viande tordue. »

SOLLERS, Philippe. « Crucifixions ». In *Corps Crucifiés*. Paris : Réunion des Musées Nationaux ; Musée des Beaux-Arts de Montréal, 1992, p. 59.

« [La] hantise de la mort [...] a pour principal antécédent la peinture religieuse. Le corps mort, dépecé, souffrant, n'est pas un sujet de l'art : il n'autorise la représentation que dans le respect de la dialectique chrétienne de la mort et de la vie. Là où la mort du héros marque une fin de l'histoire et une résolution des conflits, la mort de l'homme est, à l'instar de celle du Christ, une souffrance infinie qui ouvre à une questionnement fondamental sur la vie. Ce questionnement, qu'il soit placé sous le signe de l'humour et du grotesque ou affronté comme un drame incompréhensible et indomestiquable, traverse un nombre croissant d'œuvres aujourd'hui. »

GRENIER, Catherine. « Jeux de deuil ». In *L'art contemporain est-il chrétien ?* Nîmes : Editions Jacqueline Chambon, 2003, p. 71.

« Si la mort du Christ est un drame, elle est le drame de toute mort humaine portée à son comble. Ce corps souffrant du Christ mourant imprimé dans nos mémoires fait rempart, que nous le voulions ou non, aux morts aseptisés et à une conception de la mort comme simple effacement. Aux milliers de victimes sans corps, les artistes opposent une représentation de la réalité physique de la mort. »

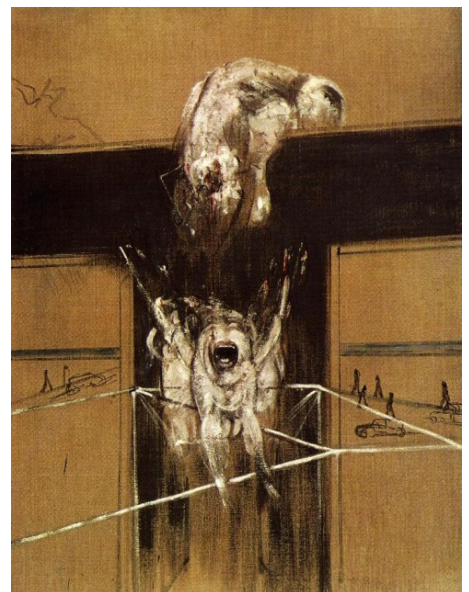
GRENIER, Catherine. « Jeux de deuil ». In *L'art contemporain est-il chrétien ?* Nîmes : Editions Jacqueline Chambon, 2003, p. 73.

« ... Dans la chambre de mon enfance, il y avait une croix, comme dans toutes les familles espagnoles, une croix accrochée au dessus de mon lit. Quand j'étais petit, on me disait : "Il faut que tu fasses le signe de la Croix." Dans le travail que j'ai fait, ce qui m'importait, c'était justement d'effacer ce signe de la croix pour parler du corps du Christ comme un corps simple...

... La Crucifixion est le sujet qui hante par excellence toute la peinture



Chloe PIENE, *Crest IV (Blason IV)*, 2005
Fusain sur papier calque
143,9 x 89,5 cm
Œuvre acquise par le fracpicardie en 2005.



Francis BACON, *Fragment of crucifixion*, 1950.

classique et le sujet par lequel tous les peintres sont passés de près ou de loin, directement ou par la citation. Dès qu'on retourne une toile, on voit un châssis en croix. En peinture, on est toujours confronté à une horizontale et à une verticale. On ne travaille pas la Crucifixion comme une nature morte ou un paysage, surtout au 20^{ème} siècle. La Crucifixion a été pour moi un passage obligatoire dans le sens où, ce qui manque à l'art contemporain, c'est la proposition d'un corps sain... obligé de passer par un corps malade, un corps mourant et le grand corps de la peinture occidentale : le Christ... En même temps, dans la Crucifixion, il y a un corps simple entier, il est en face de nous dans sa clarté d'image, d'icône et de signe.

... C'est aussi la mise en perspective d'un corps qui est en lévitation mais qui est tenu. Il faut aussi le prendre comme une totalité. On ne peut séparer le corps du Christ crucifié de Marie-Madeleine, des instruments de la Passion, etc. La Crucifixion est le nom commun, les "attributs" sont les adjectifs. Seuls le Christ et Marie sont des noms propres. Ce qui m'intéresse, c'est le mot Crucifixion, parce que dans le nom propre, je ne peux pas travailler. De même que je ne prends pas la Crucifixion telle qu'elle a été écrite, mais telle qu'elle a été peinte. »

ALBEROLA, Jean-Michel ; BERNADAC, Marie-Laure. « Avec la main droite ». In *Le Magazine* n°74, 15 mars - 15 mai 1993. Centre Georges Pompidou, p. 14.

II - références

philosophie

DESCARTES, René. *Le Discours de la Méthode*, Cinquième partie, 1937.

Extrait : « J'avais expliqué assez particulièrement toutes ces choses dans le traité que j'avais eu ci - devant dessein de publier. Et ensuite j'y avais montré quelle doit être la fabrique des nerfs et des muscles du corps humain, pour faire que les esprits animaux, étant dedans, aient la force de mouvoir ses membres : ainsi qu'on voit que les têtes, un peu après être coupées, se remuent encore, et mordent la terre, nonobstant qu'elles ne soient plus animées ; quels changements se doivent faire dans le cerveau, pour causer la veille, et le sommeil, et les songes ; comment la lumière, les sons, les odeurs, les goûts, la chaleur,

et toutes les autres qualités des objets extérieurs y peuvent imprimer diverses idées par l'entremise des sens ; comment la faim, la soif, et les autres passions intérieures, y peuvent aussi envoyer les leurs ; ce qui doit y être pris pour le sens commun, où ces idées sont reçues ; pour la mémoire, qui les conserve ; et pour la fantaisie, qui les peut diversement changer et en composer de nouvelles, et par même moyen, distribuant les esprits animaux dans les muscles, faire mouvoir les membres de ce corps en autant de diverses façons, et autant à propos des objets qui se présentent à ses sens, et des passions intérieures qui sont en lui, que les nôtres se puissent mouvoir, sans que la volonté les conduise. Ce qui ne semblera nullement étrange à ceux qui, sachant combien de divers automates, ou machines mouvantes, l'industrie des hommes peut faire, sans y employer que fort peu de pièces, à comparaison de la grande multitude des os, des muscles, des nerfs, des artères, des veines, et de toutes les autres parties qui sont dans le corps de chaque animal, considéreront ce corps comme une machine, qui, ayant été faite des mains de Dieu, est incomparablement mieux ordonnée, et a en soi des mouvements plus admirables, qu'aucune de celles qui peuvent être inventées par les hommes.

Et je m'étais ici particulièrement arrêté à faire voir que, s'il y avait de telles machines, qui eussent les organes et la figure d'un singe, ou de quelque autre animal sans raison, nous n'aurions aucun moyen pour reconnaître qu'elles ne seraient pas en tout de même nature que ces animaux ; au lieu que, s'il y en avait qui eussent la ressemblance de nos corps et imitassent autant nos actions que moralement il serait possible, nous aurions toujours deux moyens très certains pour reconnaître qu'elles ne seraient point pour cela de vrais hommes. Dont le premier est que jamais elles ne pourraient user de paroles, ni d'autres signes en les composant, comme nous faisons pour déclarer aux autres nos pensées. Car on peut bien concevoir qu'une machine soit tellement faite qu'elle profère des paroles, et même qu'elle en profère quelques - unes à propos des actions corporelles qui causeront quelque changement en ses organes : comme, si on la touche en quelque endroit, qu'elle demande ce qu'on lui veut



Jean-Michel ALBEROLA, *Avec la main gauche*, 1993.

dire ; si en un autre, qu'elle crie qu'on lui fait mal, et choses semblables ; mais non pas qu'elle les arrange diversement, pour répondre au sens de tout ce qui se dira en sa présence, ainsi que les hommes les plus hébétés peuvent faire. Et le second est que, bien qu'elles fissent plusieurs choses aussi bien, ou peut-être mieux qu'aucun de nous, elles manqueraient infailliblement en quelques autres, par lesquelles on découvrirait qu'elles n'agiraient pas par connaissance, mais seulement par la disposition de leurs organes. Car, au lieu que la raison est un instrument universel, qui peut servir en toutes sortes de rencontres, ces organes ont besoin de quelque particulière disposition pour chaque action particulière ; d'où vient qu'il est moralement impossible qu'il y en ait assez de divers en une machine pour la faire agir en toutes les occurrences de la vie, de même façon que notre raison nous fait agir. »

DERRIDA, Jacques. *L'animal que donc je suis.* 2006.

Extrait : « Souvent je me demande, moi, pour voir, qui je suis – et qui je suis au moment où, surpris nu, en silence, par le regard d'un animal, par exemple les yeux d'un chat, j'ai du mal, oui, du mal à surmonter une gêne. Pourquoi ce mal ? J'ai du mal à réprimer un mouvement de pudeur. Du mal à faire taire en moi une protestation contre l'indécence. Contre la malséance qu'il peut y avoir à se trouver nu, le sexe exposé, à poil devant un chat qui vous regarde sans bouger, juste pour voir. Malséance de tel animal nu devant l'autre animal, dès lors, on dirait une sorte d'animalséance : l'expérience originale, une et incomparable de cette malséance qu'il y aurait à paraître nu en vérité, devant le regard insistant de l'animal, un regard bienveillant ou sans pitié, étonné ou reconnaissant. Un regard de voyant, de visionnaire ou d'aveugle extra-lucide. C'est comme si j'avais honte, alors, nu devant le chat, mais aussi honte d'avoir honte. Réflexion de la honte, miroir d'une honte honteuse d'elle-même, d'une honte à la fois spéculaire, injustifiable et inavouable. Au centre optique d'une telle réflexion se trouverait la chose – et à mes yeux le foyer de cette expérience incomparable qu'on appelle la nudité. Et dont on croit qu'elle est le propre de l'homme, c'est-à-dire étrangère aux animaux, nus qu'ils sont, pense-t-on

alors, sans la moindre conscience de l'être. Honte de quoi et nu devant qui ? Pourquoi se laisser envahir de honte ? Et pourquoi cette honte qui rougit d'avoir honte ? Devant le chat qui me regarde nu, aurais-je honte *comme* une bête qui n'a plus le sens de sa nudité ? Ou au contraire honte *comme* un homme qui garde le sens de la nudité ? Qui suis-je alors ? Qui est-ce que je suis ? À qui le demander sinon à l'autre ? Et peut-être au chat lui-même ? »

poésie

BEAUDELAIRE, Charles. « Une Charogne ». In *Les Fleurs du mal*, 1857.

« Une charogne

Rappelez-vous l'objet que nous vîmes,
mon âme,
Ce beau matin d'été si doux :
Au détour d'un sentier une charogne
infâme
Sur un lit semé de cailloux,

Les jambes en l'air, comme une femme
lubrique,
Brûlante et suant les poisons,
Ouvrait d'une façon nonchalante et
cynique
Son ventre plein d'exhalaisons.

Le soleil rayonnait sur cette pourriture,
Comme afin de la cuire à point,
Et de rendre au centuple à la grande
Nature
Tout ce qu'ensemble elle avait joint ;

Et le ciel regardait la carcasse superbe
Comme une fleur s'épanouir.
La puanteur était si forte, que sur l'herbe
Vous crûtes vous évanouir.

Les mouches bourdonnaient sur ce ventre
putride,
D'où sortaient de noirs bataillons
De larves, qui coulaient comme un épais
liquide
Le long de ces vivants haillons.
Tout cela descendait, montait comme une
vague,
Ou s'élançait en pétillant ;
On eût dit que le corps, enflé d'un souffle
vague,
Vivait en se multipliant.

Et ce monde rendait une étrange musique,
Comme l'eau courante et le vent,
Ou le grain qu'un vanneur d'un mouvement
rythmique
Agite et tourne dans son van.



Jan Frans DE BOEVER, *La Charogne*, 1928.

Les formes s'effaçaient et n'étaient plus
qu'un rêve,
Une ébauche lente à venir,
Sur la toile oubliée, et que l'artiste achève
Seulement par le souvenir.

Derrière les rochers une chienne inquiète
Nous regardait d'un œil fâché,
Espionnant le moment de reprendre au
squelette
Le morceau qu'elle avait lâché.

- Et pourtant vous serez semblable à
cette ordure,
A cette horrible infection,
Etoile de mes yeux, soleil de ma nature,
Vous, mon ange et ma passion !

Oui ! telle vous serez, ô la reine des
grâces,
Après les derniers sacrements,
Quand vous irez, sous l'herbe et les
floraisons grasses,
Moisir parmi les ossements.

Alors, ô ma beauté ! dites à la vermine
Qui vous mangera de baisers,
Que j'ai gardé la forme et l'essence divine
De mes amours décomposés ! »

MERAT, Albert. « Les Corps ». In *L'idole*,
1869.

« Les corps

Les Grecs, pour honorer une de leurs
Vénus,
Inscrivaient Callipyge au socle de la
pierre.
Ils aimaient, par amour de la grande
matière,
La vérité des corps harmonieux et nus.

Je ne crois pas aux sots faussement
ingénus
A qui l'éclat du beau fait baisser la
paupière ;
Je veux voir et nommer la forme tout
entière
Qui n'a point de détails honteux ou mal
venus.
C'est pourquoi je vous loue,
ô blancheurs, ô merveilles,
A ces autres beautés égales et pareilles
Que l'art même, hésitant, tremble de
composer ;

Superbes dans le cadre indigne de la
chambre,
L'amoureuse nature a, d'un divin baiser,
Sur votre neige aussi mis deux fossettes
d'ambre. »

cinéma

BROWNING, Tod. *Freaks*, 1932.

L'histoire relate la vie quotidienne
des employés d'un cirque itinérant,
dévoilant ses intrigues amoureuses
et sa violence. Chaque personnage
est tour à tour fragile, souffrant ou
bienveillant, rendant-compte de
la difficulté de se confronter à une
société qui les rejette pour un corps
non-conforme.

RIVETTE, Jacques. *La Belle Noiseuse*,
1991.

Adaptation cinématographique de la
nouvelle *Le Chefs-d'œuvre inconnu*
d'Honoré de Balzac. Le film tente de
traduire en image la relation entre
un peintre et un modèle. Les longues
séances de pose filmées confrontent
le corps vêtu à la nudité, le corps
mis en difficulté par la contrainte
d'une position statique aux mains
créatrices. Le personnage du peintre
tout comme le réalisateur cherchent la
représentation de l'entièreté du corps,
sans focalisation sur les détails, ils en
cherchent l'énergie.

danse

DUNCAN, Isadora.

Isadora Duncan (1877 – 1927) est une
danseuse états-unienne, qui chercha
à révolutionner la danse par la liberté
d'exécution. Les mouvements doivent
être l'expression d'une intériorité, non
d'un conditionnement mécanique du
à l'apprentissage. Refusant de filmer
ses chorégraphies ainsi que toute
commercialisation, ne recherchant
que l'aspect créatif dans son travail,
peu de traces sont conservées de ses
performances. Les différentes écoles
qu'elle établit, ont transmis bien
plus sa philosophie qu'une technique
particulière.

« Elle travaille une disposition d'esprit
et de corps. Son pouvoir de séduction
opère sur les foules qui lui témoignent
une ferveur quasi-rédemptrice tenant
sans doute à la raison invoquée par
André Levinson. Selon lui, la venue
d'une Isadora correspondait à une
attente, à un besoin de légèreté à une
époque où le climat social et politique
s'alourdissait sensiblement. [...]

Cette écoute approfondie de « l'âme-



Tod BROWNING, *Freaks*, 1932.



Jacques RIVETTE, *La Belle Noiseuse*, 1991.



Isadora DUNCAN.

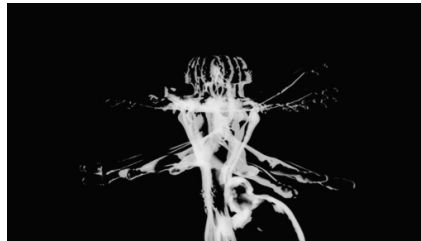
corps », oriente l'intérêt d'Isadora vers la zone du plexus solaire. Ce nœud nerveux, poursuit la danseuse, agit en tant que « foyer de la puissance motrice, l'unité dont naissent toutes les diversités du mouvement » [DUCAN, Isadora. *Isadora danse la révolution*. Monaco : Anatolia Editions du Rocher, 2002, p. 76.]. Nous employons le terme conjoint « âme-corps » puisqu'à l'époque l'âme, cette entité de l'être est encore très présente dans la description de soi. [...]

Le corps, vecteur d'expression, interpelle la danseuse se livrant à une archéologie de ce langage originaire venu des mémoires cellulaires. »

PRESSARD-BERTHIER, Véronique. *Expression de l'intériorité en danse moderne et contemporaine*. L'Harmattan, 2017, pp. 64-72.

MCLAREN, Norman. *Pas de Deux*, 1968.

Court-métrage expérimental à l'esthétique épurée et au fort contraste noir et blanc rendu par l'exposition volontaire de la pellicule à la lumière. Deux danseurs étoiles, Margaret Mercier et Vincent Warren, évoluent sur une chorégraphie de Ludmilla Chiriaeff. Une première danseuse occupe seule l'espace, jusqu'à être rejoint par un second danseur. Les mouvements se dédoublent alors que les corps se fondent en une seule image, la chorégraphie devient la métaphore de l'ouverture aux autres.



Norman MCLAREN, *Pas de deux*, 1968.



Jean-Paul GOUDE, *Grace Jones*, 1978

photographie

GOUDE, Jean-Paul. *Grace Jones*, 1978.

Publicitaire, Jean-Paul Goude met en avant le côté sculptural du corps de la mannequin et artiste Grace Jones en faisant fi des canons normatifs de beauté de l'époque. La collaboration entre Grace Jones et le photographe commence à la fin des années 1970 incluant tant des projets publicitaires que créatifs comme les clips ou les pochettes d'album de la chanteuse. La photographie de 1978 est un montage publié par *New York magazine* et repris en 1985 pour l'album *Island Life*.

MAPPLETHORPE, Robert. *Arnold Schwarzenegger*, 1976.

Reprenant les compositions des peintures de nu du XIX^{ème} siècle et leur représentation idéaliste des corps, Robert Mapplethorpe produit une série de photographie sur Arnold Schwarzenegger, alors plus connu en tant que culturiste que comme acteur. Le photographe porte un intérêt marqué pour les corps, tout au long de sa carrière mêlant aux repères classiques, les problématiques de la modernité.



Robert MAPPLETHORPE, *Arnold Schwarzenegger*, 1976.