

Que reste-t-il aujourd'hui de nos tabous? Comment se manifeste ce qu'il est convenu d'appeler le sacré?

Le présent ouvrage s'intéresse aux relations entre la notion diffuse de sacré et l'actualité récente des pratiques artistiques. Par son expérience de chercheur, d'artiste, de critique ou de commissaire, chaque auteur propose une lecture pour comprendre comment le sacré innerve les pratiques actuelles les plus significatives.

Ouvrant sur une typologie des artistes ayant maille à partir avec la mort et le sacré, ce livre prend la question du politique à bras-le-corps sans renoncer à travailler par exemple les notions de *présence* et d'« objet actif ».

Les œuvres d'artistes comme Christian Boltanski, Eduardo Kac, Wim Delvoye, Jean-Jacques Rullier, Anish Kapoor ou Pierrette Bloch y font l'objet d'études détaillées.

cérap

centre d'études et de recherches en arts plastiques

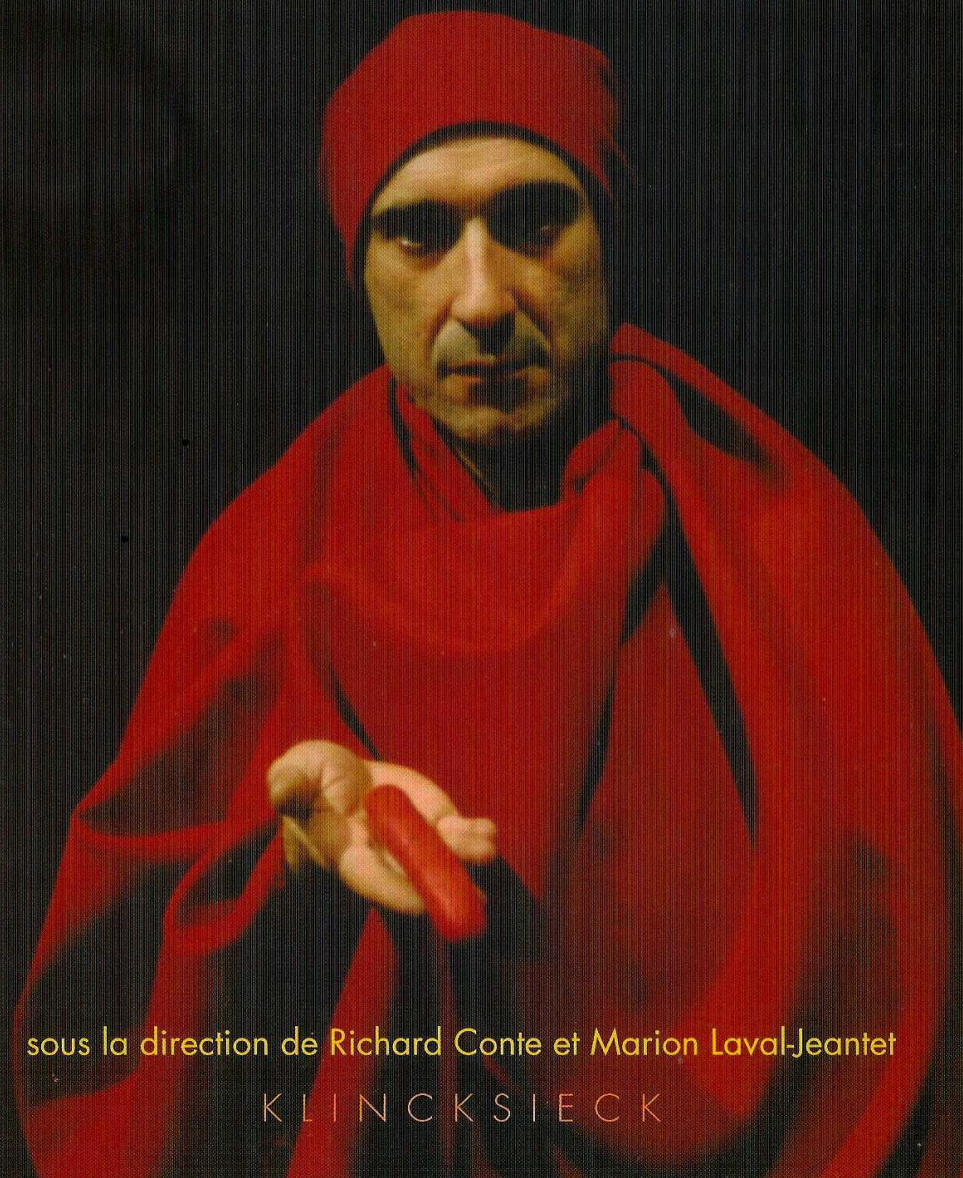
couverture : Saverio Lucariello, *Offrandes*, 1996, épreuve chromogène, 100 x 70 cm, pièce unique, collection particulière, courtesy Galerie G.P. & N. Vallois, Paris.

ISBN 978-2-252-03683-9



19 €

Du sacré dans l'art actuel?



sous la direction de Richard Conte et Marion Laval-Jeantet

KLINCKSIECK

la figure sacro-sainte : de l'ironie au sacrilège et inversement

Honte cuisante : barbare obtus, avoir profané la sacro-sainte PAROLE en omettant de tourner sept fois sa langue dans sa bouche.

(Michel Leiris, *À cor et à cri*)¹

Cette remarque de Michel Leiris concerne la « gaffe type : cette chose que l'on a dite alors qu'elle n'était pas à dire ». Au-delà de la faute morale qui consiste à blesser son interlocuteur ou de la gêne de paraître irrévérencieux, l'écrivain se montre bien davantage préoccupé par « la grave atteinte qu'on a portée au langage en le fourvoyant, en l'engageant par inadvertance dans une mauvaise voie, pire que celle du mensonge car elle n'est pas comme celui-ci invention délibérée mais grosse bêtise ».

Le pire serait donc pour l'artiste de ne pas maîtriser sa matière première : ici, la parole qui échappe à l'écrivain. En faire un mauvais usage, c'est l'insulter, la profaner. Cette profanation pourrait être comprise dans son sens général d'irrespect, mais elle concerne la *sacro-sainte* parole. Un adjectif étrange et redondant – sacré *et* saint – qui, presque dans tous les cas, raille la chose ainsi qualifiée. Comme si l'addition de ces deux mots faisant référence à l'intouchable, l'intangible, l'invincible, rendait caduc leur sens originel.

La parole sacro-sainte se présente donc comme objet d'un respect exagéré et absurde. Simple volonté de ridiculiser la vénération du mot par l'écrivain, ou sentiment réel de transgresser ce qui serait si précieux qu'il en deviendrait sacré ? N'est-ce pas ce sentiment même que Leiris ridiculise ? C'est bien cette ambiguïté entre ironie et respect, sacré et souillure – au cœur de la création – qui est révélée. Leiris se situe, comme Georges Bataille, dans cette idée d'un sacré ambivalent, inséparable de la souillure, un sacré qui exige le sacrilège².

Le détournement de figures saintes ou divines tirées de l'iconographie chrétienne est courante en art contemporain. En touchant ce qui ne devrait pas par essence l'être (ce qui est sacré est intouchable), l'artiste serait de fait profanateur. De saintes figures, il en ferait des sacro-saintes : elles seraient tellement inviolables qu'il pourrait les violer ; tellement vénérables qu'il pourrait les profaner...

Il utilise l'ironie et la provocation pour produire délibérément une « grosse bêtise », une maladresse, une transgression, voire un sacrilège. Quelle limite existe-t-il entre le détournement ironique d'un personnage propre à la religion chrétienne et le sacrilège ? Le sacrilège voulu n'est-il pas lui-même dépassé dans une culture où la foi chrétienne s'amenuise ? Comment échapper à la notion de sacré quand le sacrilège l'exige ?

C'est bien cette oscillation qui travaille ces œuvres contemporaines, cette hésitation entre reconnaissance et rejet, entre sacralisation de personnes ou d'objets profanes et profanation du sacré, jusqu'à un hypothétique sacrilège de sacro-saintes références.

Dans la peau des saints, de Jésus et de la madone :
le kitch ne tue pas

Le saint est celui qui, par le degré de perfection chrétienne qu'il a atteint, doit inspirer la vénération. Dans la religion catholique, il fait l'objet d'un culte public et universel dit *de dulia*. Depuis les premiers siècles de notre ère, chaque saint représenté est reconnaissable, d'abord par l'action qui l'a révélé (saint Georges tuant un dragon, sainte Marie Madeleine lavant les pieds du Christ, saint Martin coupant son manteau...), mais aussi par ses vêtements, caractéristiques physiques et objets l'accompagnant (vieillesse, livre et lion pour saint Jérôme, cheveux longs pour Marie Madeleine, manteau bleu pour la Vierge Marie, peau de mouton pour saint Jean-Baptiste...).

Ces saints, comme la Vierge Marie, icône qui connut tous les visages possibles depuis des siècles, se retrouvent dorénavant sur des photographies. Certes, certains saints récents ont posé de leur vivant : la photographie de sainte Thérèse de l'Enfant Jésus est accrochée dans de nombreuses églises. Mais les artistes contemporains photographient des « personnes profanes » en saint, madone ou Jésus. Notons que ce travestissement photographique n'est pas nouveau ; en attestent les séances où les religieuses posaient en différentes saintes, comme ces clichés étranges de sainte Thérèse déguisée en Jeanne d'Arc assise dans sa prison (1895). Ou le célèbre *Autoportrait en noyé d'Hippolyte Bayard* (1840), premier cliché qui évoque la déposition de croix (corps affaissé, mains croisées sur le bas-ventre, linceul).

Représentation du saint par un profane, ou représentation du profane en saint ? Pierre et Gilles, connus pour leurs photographies kitsch retouchées à la peinture, ont produit une longue *Série des Saints*. Leur modèle Alexis Lemoine, bel éphèbe, ressuscite *Saint Lazare* (1988) sortant de son sarcophage en pierre, cheveux longs et torse nu enrubanné, respirant la pureté sur un fond nuageux de studio. Raphaël, modèle

choisi pour *Jésus* (2000), semble plus l'incarner que le représenter, tant ces artistes n'ont pas voulu – et c'est là l'intérêt – reproduire les traits physiques traditionnels du Christ. Raphaël est-il sublimé en Dieu vivant, ou Jésus est-il sublimé sous les traits de ce modèle rayonnant d'une certaine esthétique gay, précieuse et pleine de strass³ ? La pleine conscience par Pierre et Gilles du kitsch de leur art ôte paradoxalement le ridicule de leurs photographies : *too much* pour être sacrilèges, elles deviennent des *icônes-clichés* du kitch, et de sa valeur esthétique à part entière.

Autre portrait photographique contemporain du Christ, ici couronné d'épines : *Crown of Thorns* (1997) de Bettina Rheims et Serge Bramly. Le visage imberbe d'un homme jeune à la beauté plastique, recouvert de sang, est pris en gros plan. Ses yeux injectés et tristes sont tournés vers le haut, sans expression de douleur, alors que des épines luisantes et acérées, qui semblent sortir de son crâne, transpercent son front. Parce que l'esthétique saint-sulpicienne ne semble pas totalement assumée, il se dégage de ce portrait, qui sent trop le maquillage et la crème à raser, quelque chose de ridicule et d'émouvant.

Il existe une longue tradition de mise en scène de soi en Christ, Vierge Marie ou en saint dans l'histoire de la photographie. Ces autoportraits en saintes ou divines figures induiraient une « auto-vénération » de l'artiste. Narcissisme pur et affirmation du moi tout puissant ? Dans tout autoportrait, écrit Anne Souriau, « l'artiste attribue une importance à l'haecceité du moi, à l'identité personnelle »⁴, à ce qui, chez moi, fait que je suis moi. Dans l'autoportrait en saint ou Christ, il se risquerait pourtant à une perte d'identité dans le personnage religieux. Citons Paul Gauguin et son *Autoportrait en Christ au mont des oliviers* datant de 1889 où le Christ aux cheveux et barbe orange prend le visage connu de l'artiste. La photographie passe de la ressemblance au visage réel : Orlan se photographie en madone baroque, élevée dans les airs par un élévateur de garage (*Madonna at the Garage in Assumption on a Pneumatic*, 1990). Au-delà d'une simple moquerie pour un mince

sacrilège, l'ambivalence pour l'artiste existe : s'agit-il de représenter la Vierge sous *mes traits*, ou moi *en vierge*, c'est-à-dire ce qui serait chez moi du côté de l'immaculée, de la madone. Orlan se travestit en Vierge, dans un autoportrait empreint de cynisme. Nissan N. Perez, conservateur pour la photographie du Musée d'Israël à Jérusalem s'interroge ainsi : « La question se pose si un autoportrait en Christ (ou n'importe quelle figure acceptable de la Bible) n'est pas une utilisation cynique de la religion pour légitimer ce genre d'ostentation. »⁵

Au contraire d'Orlan, le couple Marina et Ulay Abramovic se photographient sans ironie visible dans une *pietà* (*Anima Mundi (Pieta)*, 1983) ; elle, assise dans une robe bustier rouge flamboyant qui recouvre ses jambes jusqu'à faire une traîne sur le sol, les yeux levés au ciel et le visage implorant et douloureux, lui dans un costume blanc, allongé sur les genoux de celle qui le porte, les yeux fermés, la tête relâchée et les bras pendants. La mise en scène théâtrale, avec cet espace noir et les costumes propres à la scène, fait de cette pose travaillée un arrêt sur image d'une tragédie à l'ancienne. Le visage de Marina Abramovic, si impressionnant de gravité dans ses performances⁶, reste figé et peine ici à déclencher de l'empathie. L'intérêt réside justement dans le fait qu'elle soit connue pour ses performances où elle endosse souvent le rôle de la victime qui s'offre volontairement aux autres, comme si elle voulait purger la violence en la mettant en scène, en la transcendant. La performance n'est pas du côté du jeu théâtral ; elle remet en question la distanciation entre l'exécutant et le personnage comme l'explique Roselee Goldberg : « À la différence de ce qui se passe au théâtre, l'interprète [dans la performance] est l'artiste lui-même, rarement un personnage tel que l'incarnerait un comédien »⁷. Ainsi, il y a sans aucun doute dans cette *pietà* une réelle volonté de représenter la Vierge, de se poser en effigie vénérable, sans humour, mais sans convaincre non plus. Ce sérieux en devient gênant. En utilisant des codes précis, le couple Abramovic s'inscrit dans une tradition de théâtralisation volontaire des scènes bibliques. L'ambivalence entre vécu

réel et simulé vient du croisement des médiums : dans cette photographie, elle produit une pose (comme l'on produit une performance), dans une esthétique théâtrale qui remet en cause la véracité de la scène. Acte photographique qui écarte la question de reconstitution pour poser celle chère à Michel Leiris : sommes-nous dans le théâtre joué ou le théâtre vécu⁸ ?

Ces autoportraits en saints ou Christ permettraient-ils aussi à l'artiste d'accomplir l'étrange syndrome de Jérusalem ? Cette affection mentale diagnostiquée par les psychiatres dans les années 1930 consiste en un épisode psychotique temporaire constaté seulement dans la ville sainte et presque exclusivement parmi les touristes très pieux et les pèlerins. Ceux-ci pensent soudain être des personnages bibliques comme Jésus, Moïse ou Marie ; ils agissent et s'habillent comme eux et se mettent à prêcher. Ostentation sous une couche de cynisme, fantasme d'endosser des figures saintes, accomplissement artistique d'un syndrome mystique fascinant... Ce type d'autoportrait mettrait en œuvre, avec plus ou moins de distance, un narcissisme paroxystique dans le dédoublement mystique.

La femme en croix, les amis en cène et l'*homo erectus* :
entre reconstitution énigmatique et fantasme porno-mystique

La longue tradition photographique de mise en scène biblique, qui au départ permettait de produire pour le plus grand nombre des images de dévotion, a aussitôt connu des dérapages érotiques, véritables sacrilèges au XIX^e et au début du XX^e siècle. La nudité a toujours été présente dans les peintures religieuses et les artistes ont plus ou moins joué de cette érotique du corps des saints ou du Christ en croix. L'arrivée de la photographie rend la nudité du Christ taboue car elle implique que

le modèle montre ses parties intimes. Ces scènes bibliques permettaient aussi aux photographes de présenter, en tout bien tout honneur, des corps de femmes nues, telle que Marie Madeleine...

Nombre de photographies coquines de cette époque présentent des femmes nues, voluptueuses et heureuses, accrochées à une croix. Au-delà d'une réflexion sur la beauté féminine et le sacrifice (pour Bataille, la nudité rime avec le désir et la cruauté; la beauté ne l'est que si elle peut être sacrifiée), ces photographies émoustillent par la transgression du sacré. Une dose de mauvais goût couronne le plaisir, par leurs titres « délicats », comme ce cliché d'A Bert intitulé *Le Christ est ressuscité!*

Le photomontage de Georges Hugnet intitulé *Last Supper* (1934), est beaucoup plus provocant. Une image pornographique – un couple qui se livre à une fellation et un cunnilingus – est collée sur une photographie de reconstitution classique de la Cène. La représentation artistique de cet épisode évangélique, le dernier repas du Christ avec ses disciples avant d'être crucifié, a toujours répondu à des codes précis : une longue table derrière laquelle se trouvent les douze disciples et Jésus au centre, levant le pain qu'il désigne comme son propre corps et le vin comme son propre sang, versé en rémission des péchés de l'humanité. L'Eucharistie, temps fort de la messe, est pour les catholiques une actualisation de ce sacrifice : le pain et le vin sanctifiés deviennent le corps et le sang du Christ partagés par tous.

La mise en écho de l'action de grâce qu'est l'Eucharistie (lors de laquelle le chrétien se nourrit du corps humain et divin du Christ) avec des pratiques sexuelles buccogénitales constitue un véritable sacrilège. Il ne s'agit plus d'une parodie d'une scène biblique, mais d'un acte d'irrespect grave et délibéré de la part de l'artiste envers ce qui est le fondement dogmatique de la religion catholique. Ainsi, l'apparence générale d'une photographie aux références religieuses n'a rien à voir avec le « degré » de sacrilège. Cette image au premier abord simplement provocante, décalée voire grotesque, franchit – sans y paraître pour les non-initiés – la frontière du blasphème.

Les photographies contemporaines qui détournent la Cène, très nombreuses, suivent souvent le même processus : remplacer les personnages bibliques en personnes banales, dont seul l'accoutrement crée un décalage⁹. Avec *Wrecked* (1996), Sam Taylor-Wood va plus loin en travestissant le Christ en femme. Cette photographie – apparemment scandaleuse – rend compte d'un banquet entre amis qui discutent, boivent, et mangent des aliments communs (bananes, brioche, fromage...) posés en désordre sur une nappe très mal repassée. Au centre, debout derrière cette longue table, une femme torse nu, les bras en croix et le visage grave tourné vers sa droite, trône à la place du Christ. En total décalage par rapport à l'ambiance bon enfant du repas, elle apparaît au spectateur comme une erreur, un trouble-fête parmi ces joyeux convives qui ne se formalisent pas de sa présence incongrue. Cette « erreur » ne dérange pas, elle semble même naturelle par l'absence de pudeur visible de la femme. Deux fois décalée, par son sexe et son attitude par rapport aux autres, cette figure se fond paradoxalement dans la scène. Le travestissement de cette femme en Christ, ou le remplacement du Christ par celle-ci, n'apporte aucune nouveauté en soi, puisque cette pratique, nous l'avons vu, a démarré dès le début de la photographie, dans un esprit grivois. L'artiste n'utilise pas la nudité de la femme dans un simple but de revendication ou provocation. Qu'apportent alors cette version et la présence de cette femme nue ? Georges Didi-Huberman se pose la même question à propos de *L'Histoire de Nastagio degli Onesti* (1482-1483) de Sandro Boticelli, dont le panneau IV représente un banquet avec au premier plan une femme nue, mordue par des chiens et pourchassée par un cavalier dressant son épée. Il écrit :

Je dirais de cette femme – mais c'est une image – qu'elle est nue parce qu'elle est l'objet du désir, c'est-à-dire un objet psychique. Je dirais qu'elle est nue parce que sa fonction première est de surgir, d'apparaître, d'investir le regard : or, rien n'est plus apparaissant que la nudité au

milieu du monde social – un banquet par exemple –, ce que les premiers théoriciens du rêve, à la fin du XIX^e siècle, ont montré avec force.¹⁰

Sam Taylor-Wood réussit à faire de ce tableau photographique un rêve typique de nudité, inversé : au lieu de surgir et provoquer une tension entre plaisir et gêne, la femme nue se fond dans la scène et se fait présence sereine, non dérangeante. Grâce au sacrifice qui se prépare, elle semble avoir retrouvé l'innocence du paradis perdu. En résonance, le sentiment premier d'irrévérence religieuse s'estompe au fur et à mesure de la contemplation de cette image.

L'œuvre de Rauf Mamedov *The last Supper* (1998) capte l'attention par son intrigante et inédite interprétation de la Cène. Les disciples et le Christ sont incarnés par des jeunes hommes trisomiques. La photographie est constituée de cinq panneaux, un central où préside seul celui qui prend la place du Christ, et deux de chaque côté, composés de trois personnages. Le « Christ » est serein et grave. Sont posées devant lui une assiette vide en étain et une paire de lunettes, seul témoignage d'une époque moderne. Les « disciples », revêtus eux aussi d'une bure, expriment chacun par leur visage, leurs mains et leur pose, une pensée, un sentiment et un état personnels (complicité, concentration, étonnement, protestation, résolution, admiration...).

Cette œuvre renvoie sans aucun doute à cette parole de Jésus rapportée par l'apôtre saint Matthieu, dans ce qui a été appelé le Sermon sur la montagne : « Heureux les simples d'esprit car le royaume des cieux leur appartient » (Mt V, 3, « Les Béatitudes »). Les traductions divergent : « Heureux les pauvres d'esprit » ou « Heureux ceux qui ont une âme de pauvre »¹¹, ce qui prouve la difficulté d'interprétation de cette sentence. Il faut sans doute la comprendre ainsi : heureux, non pas les imbéciles, mais ceux qui font le choix d'une vie simple et humble, ceux qui savent aller à l'essentiel. Une analyse plus poussée permettrait de revenir sur

la pauvreté salutaire¹² et le sens profond des Béatitudes qui peuvent apparaître comme de simples condamnations moralisatrices, aux yeux de Nietzsche par exemple. Ce dernier s'en prendra vivement à la morale du christianisme, ce « crime capital contre la vie ».

L'artiste s'est-il uniquement amusé à mettre en scène une lecture au pied de la lettre ? Y a-t-il de l'ironie dans cette démarche, en qualifiant le Christ de « mongolien », terme dans le langage courant très péjoratif ? Est-ce au contraire une manière de « sanctifier » des personnes souvent rejetées ? L'intérêt de l'œuvre de Rauf Mamedov est justement de mettre en parallèle la difficulté d'interpréter un texte religieux très imagé, rempli de paraboles, et la multitude de lectures possibles de l'œuvre d'art. L'attitude des personnages et le minimalisme de la composition font qu'il se dégage de cette photographie une poésie et une profondeur qui remet en cause toute interprétation purement cynique. Ce qui semble de prime abord une raillerie se transforme en une image respectueuse, où ces simples d'esprit sont capables d'offrir une interprétation riche de sens à la Cène.

De l'enfant nu, innocent dans les bras de sa mère, à l'humiliation de sa nudité dans sa Passion lors sa flagellation et de sa crucifixion, la représentation corporelle de Jésus est un sujet fantasmatique, alliance de nudité idéale et de martyr. Les artistes ont joué de manière plus ou moins explicite de cette ambiguïté entre agonie et extase, mysticisme et érotisme, Thanatos et Éros. La belle victime comme genre idéal, la nudité entre désir et cruauté, renvoient à la conception esthétique de Bataille (le pouvoir de fascination ne vient pas de la beauté de la femme comme telle, mais de la beauté vouée au sacrifice) mais aussi à celle de Yukio Mishima selon laquelle « la beauté absolue ne peut être atteinte que par la mort violente, et seulement si la victime est un homme jeune et beau »¹³. Dans *Confession d'un masque* où il narre la découverte de son homosexualité, un long passage est consacré à la fascination qu'il éprouve face à la reproduction du *Saint Sébastien* de Guido Reni, exposé

au Palazzo Rosso à Gênes. Ce saint martyr, représenté couramment dans la peinture religieuse, est attaché à un arbre, les mains liées, et le corps presque dénudé transpercé de flèches. Sa jeunesse et son statut de capitaine de la garde prétorienne (III^e siècle), sa vaillance à défier l'empereur, son martyre, ont nourri les fantasmes de beauté masculine sacrifiée. Les peintres ont souvent traité cette figure religieuse avec une grande sensualité. Entre martyre et extase, symbolique sexuelle des flèches transperçant la chair, beauté du corps souffrant, saint Sébastien répond au fantasme tranchant de Mishima, entre ouverture sanglante de la chair et plaisir sexuel : « Les flèches ont mordu dans la jeune chair ferme et parfumée et vont consumer son corps au plus profond, par les flammes de la souffrance et de l'extase suprême. »¹⁴

L'écrivain décrit en détail l'effet brutal produit par cette image sur son corps, du bouillonnement de son sang à sa première éjaculation. Sa méconnaissance du caractère religieux du personnage ainsi que de l'orgasme masculin enlève à cette expérience ce qui relèverait du blasphème – qui naît d'une intention –; même si Mishima, peut-être pour se dédouaner, précise que : « Par bonheur, un mouvement réflexe de ma main pour protéger l'image avait empêché que le livre fût souillé. »¹⁵ Le terme de souillure montre le caractère sacré qu'il donne à cette image, non pas pour son appartenance à l'iconographie chrétienne, mais pour l'icône intouchable et sexuelle que saint Sébastien représente pour lui. L'écrivain ajoute entre parenthèses cette note : « Coïncidence intéressante, Hirschfeld place les "images de saint Sébastien au premier rang des œuvres d'art qui procurent aux invertis un plaisir particulier". »

Le corps masculin sublimé et souffrant de ce saint, mais aussi celui du Christ, deviennent l'objet de fantasmes homosexuels; ils sont à l'origine de nombreuses photographies aux connotations homoérotiques. Prenant la place de figures religieuses vénérées, ces artistes ont pu aussi revendiquer leur choix sexuel. La photographe Eikoh Hosoe réalise en 1963 des portraits de Mishima en saint Sébastien, lui permettant d'entrer dans la peau de l'éphèbe meurtri qui le fascine¹⁶. L'artiste John Dugdale utilise

le détournement de la figure christique dans un contexte social différent et pour traiter du contact physique. Dans *Lazarus, Brother of Mary and Martha* (1999), l'artiste joue le rôle du Christ qui, par un baiser, ramène son ami Lazare à la vie. Nissan N. Perez écrit : « [ces photographies] offrent une vision de communion et de possibilité de salut par un contact direct totalement opposé au *noli me tangere*. »¹⁷ Parole de Jésus adressée à la « pécheresse » Marie Madeleine dans l'Évangile de saint Jean (XX, 17), cette expression latine signifiant « ne me touche pas » a été appliquée en psychanalyse à la phobie du toucher¹⁸. Par ce travestissement christique, John Dugdale transcende cet « interdit » du contact corporel, synonyme de désir mais aussi de dangerosité dans une époque touchée par l'épidémie du Sida. Ici, le contact sauve et ne condamne pas.

Le détournement des figures saintes est une possibilité pour l'artiste de dévoiler le rapport entre le sacré et la sexualité, le sacré et la mort propres à son époque. Il soulève par là même les tabous et les angoisses de ses contemporains.

La figure biblique et l'objet détourné. Match en trois thèmes : le vitrail, l'offrande et l'effigie grandeur nature

Le vitrail : Wim Delvoye contre lui-même

Wim Delvoye est spécialiste en détournement d'objet. Pour qu'il soit efficace, ce dernier doit avoir des propriétés très faciles à identifier, telle une bétonneuse : lourde, bruyante et sale, elle produit une matière pâteuse destinée aux gros travaux. L'artiste inverse méthodiquement ces données, sans changer (comme dans toutes ses œuvres) sa forme et sa dimension initiales. La « bétonneuse-œuvre d'art » devient par un travail

minutieux d'artisans indonésiens une dentelle de bois découpé; elle est légère, propre et sentimentale par son aspect baroque rappelant les meubles flamands de l'enfance de l'artiste... Par la transfiguration de cet objet banal, il oblige le spectateur à s'en « défamiliariser », à en avoir une nouvelle appréhension. Certes. Mais ne s'agit-il pas d'un simple jeu « oxymorique » – selon un terme du philosophe Michel Onfray –, celui qui consiste à associer les contraires ?

Son installation *Saint Stephanus II* (1990) questionne l'effet incongru créé par le rapprochement de deux éléments *a priori* incompatibles : un vitrail gothique – élément, ici encore, très spécifique que l'on relie immédiatement à l'iconographie chrétienne – représentant le saint seul, grandeur nature. Inséré dans un but de football, le vitrail se substitue au filet et le saint au gardien. Ce dispositif réveille notre fantasme enfantin de casser les carreaux, acte qui ferait ici voler en éclats la sainte figure.

Au-delà d'un message anti-clérical, l'artiste se concentre sur, d'une part, le déracinement contextuel du vitrail et, d'autre part, l'effet que produit son imbrication dans un objet ordinaire, populaire :

Avec la porcelaine et le but de football, la bonbonne de gaz ou la bétonneuse en bois, je me confronte à l'impuissance de faire passer un message élevé à travers un objet banal. C'est avec cela que je joue.¹⁹

Ainsi, le vitrail ne peut-il plus faire passer de « message élevé », il est désacralisé par amputation de sens, sans qu'il ne soit intrinsèquement transformé.

Wim Delvoye produit depuis longtemps des vitraux à l'aspect macabre et sexuel, composés de photographies aux rayons X de tubes digestifs remplis d'excrément, de baisers ou de fellation de « squelettes »,

de gestes obscènes, etc. (cf. *Melpomene, Euterpe, ou Thalia* en 2002). Blasphématoire, ce détournement du vitrail est finalement plus classique, au sens où il s'ajoute aux œuvres fondées sur le rapport entre sacré et sacrilège, pureté et souillure.

L'artiste procède à un renversement de ce que représente, au sens propre et figuré, le vitrail. Ce dernier a longtemps permis d'enseigner aux fidèles illettrés les événements et personnages essentiels des récits bibliques. Il est aussi le lieu de passage, par la lumière réelle et symbolique qui le traverse, entre matérialité humaine et transcendance.

Opposition ici encore méthodique : l'élévation de l'esprit voulue par les artistes du passé *versus* l'en deçà du corps dans sa matérialité la plus crue (il est « rempli de merde » ; il faut noter que le Diable est directement lié à l'excrément, il est l'impur, l'immonde, ce qui n'est pas propre – *mundus* –, en cela, il est le « Grand Déférateur »²⁰), le sacré *versus* la souillure, le péché de la chair *versus* les pratiques sexuelles, la symbolique *versus* le donné immédiat. Delvoye abandonne le visage comme épiphanie du vivant pour le morceau de chair, l'érotisme au penchant mystique pour la pornographie, le sacré enfin pour le païen : « Oxymore, bien sûr, le vitrail païen, mieux athée, car cette forme esthétique n'existe pendant des siècles que dans le cadre de l'art sacré, religieux. »²¹ Un vitrail qui ne croit pas en Dieu, donc... Le lyrisme débordant dont fait preuve Michel Onfray face à cette subversion du vitrail soumis à la « dialectique oxymorique » qui donne vie à ce qui sent la mort (selon lui les radiographies et la religion catholique), montre comment ce qui est justement morbide pour certains (une fellation de squelettes) peut être un hommage dionysiaque à la vie... L'intestin gonflé devient une « guirlande intestinale (qui) fabrique des efflorescences, des boutons de fleurs aux parfums qu'on imagine suaves, le mou des chirurgiens se transforme en concrétions de lumière ». Le vitrail porno-oxymorique, transpercé par la sublime lumière *intra*-physique et non plus métaphysique...

Wim Delvoye aime le « gros » : les gros travaux, les porcs, les bras des *bikers*, les gros plans pornographiques, les gros cacas (cf. sa célèbre machine *Cloaca* et sa capacité « industrielle » à déféquer). Il aime surtout créer des détournements frontaux, sans louvoiements. Au-delà d'une volonté de choquer, il en fait une question esthétique à part entière. Ses provocations sont si « énormes » (à comprendre comme volontairement non subtiles) qu'elles débordent : elles débouchent sur des problèmes complexes. Qu'en est-il dans ces vitraux ? Comme au cinéma où le gros trucage enlève l'angoisse du jet d'hémoglobine, le « gros détournement » du sacré enlèverait de la gravité au blasphème, et même de son plaisir. Le sujet serait-il la sacralisation de ce qui pourrait être considéré comme impur ? Le vrai sujet, c'est la fusion – dans l'expérience esthétique – des contraires. La beauté des jeux de transparence, l'aspect finalement décoratif et le calme qui se dégage de ces vitraux n'annihilent pas leur obscénité, mais réussissent à arracher à celle-ci son caractère brutal. D'où la poésie parfumée – senteur des prés ou fraîcheur océane ? – de Michel Onfray...

Wim Delvoye opère actuellement un renversement de son dispositif *Saint Stephanus II*. Au lieu d'insérer un vitrail classique dans un objet banal, il replace ses vitraux païens dans leur contexte « naturel » : une chapelle. Une maquette imposante d'une chapelle gothique en inox aux vitraux organiques et sexuels deviendra, à terme, une construction à grande échelle²². Là serait le vrai blasphème : remplacer les vitraux d'une chapelle véritable par des vitraux anti-sacrés. La construction de cette chapelle serait-elle une œuvre à défaut de... ? Oui, si l'on sait que le rêve de l'artiste est « d'acheter un petit village dans le sud de la France, avec quelques maisons et surtout une église. Et là, je créerais une religion cloaca »²³. L'œuvre « chapelle » est un sanctuaire artistique dédié aux besoins de la chair, et par eux à l'art de l'oxymoron : « sacralise le désacralisé ».

L'offrande : le boudin de Michel Journiac
contre la saucisse de Saverio Lucariello

Au travestissement des personnages bibliques opéré par de nombreux photographes, Wim Delvoye préfère travestir l'objet sur lequel ils sont habituellement représentés, le vitrail. Il abandonne la silhouette humaine ou divine pour s'intéresser aux morceaux et à la matière corporels. Michel Journiac transperce lui aussi le corps, mais quitte l'image fixe pour l'action, le geste corporel. Lors de sa célèbre *Messe pour un corps* (galerie Templon, Paris, 1969), il accomplit un geste qui s'attaque aux tabous ancestraux (anthropophagie) et religieux : celui d'offrir de fines tranches de boudin de son propre sang aux « fidèles », à la place (ou *en tant que* – tel est le véritable enjeu) de l'Eucharistie. Une hostie en sang humain. Une lecture immédiate taxe cet acte d'anticléricalisme, de blasphème parfait et de cynisme morbide. Il s'agit d'ailleurs d'un blasphème ; le challenge consiste à en comprendre la nécessité et l'intérêt artistique, pour qu'il ne soit pas compris comme une simple messe noire.

Ancien séminariste, Journiac connaît la théologie et le rituel catholique. Il ne caricature pas un acte dont il ne connaîtrait pas la signification. Il ne cherche pas non plus le sacrilège. Au contraire, il est dans une démarche d'accomplissement de la religion chrétienne, comme l'explique Bruno Tackels :

Tout se passe comme si la posture artistique de Journiac ne faisait pas autre chose que de prendre au sérieux le christianisme et son histoire, assumant jusqu'au bout ce qu'il n'a eu de cesse de lâcher ou de contredire lâchement. Ici, le sang n'est pas une abstraction biblique : il coule vraiment, il se partage concrètement (...).²⁴

Cette « prise au sérieux » du christianisme peut prêter à sourire, tant quelque chose d'enfantin s'en dégage : Journiac n'est pas un lâche, il

offre son sang « pour de vrai »... Ainsi se fait-il prêtre et ne *joue* pas à l'être; mais un prêtre qui « ne fait pas semblant ». Cette explication peut même sembler un contresens ou plutôt une confusion de sens de l'Eucharistie. Lors de la messe catholique, le prêtre sanctifie les offrandes (vin et pain) pour qu'ils deviennent corps et sang du Christ. Tel le boudin à la fois corps et sang (du sang à manger finalement), Journiac serait à la fois prêtre et Christ : il célèbre l'offrande de lui-même. En fait, il remet en cause la transsubstantiation eucharistique (mystère de la foi catholique) pour une application au pied de la lettre : le sang est sang, parce qu'il l'a toujours été.

L'offrande sanguine de l'artiste est sincère. Par cette communion humaine, il élève l'acte créateur au dessus de tout, il se voit comme l'artiste qui réalise ce que l'histoire chrétienne a refoulé. Si la religion catholique a sublimé le corps souffrant en refoulant, refusant la réalité *physique* de cette souffrance – sang coulé, corps meurtri, marqué, transpercé –, il la prendra en charge. Il l'exprime ainsi : « se faire viande, se connaître comme conscience d'être chair ». Ce n'est pas le Verbe qui s'est fait chair (selon l'apôtre saint Jean), mais l'artiste. S'il y a blasphème, ce n'est donc pas dans cette offrande de boudins, mais dans la prétention de l'artiste à combler en quelque sorte les lacunes de l'histoire et des institutions chrétiennes. Bruno Tackels parle d'un « geste d'artiste complet, c'est-à-dire d'être qui n'aura jamais pu léguer aux institutions le soin d'honorer les rituels fondamentaux de l'existence ». Par cette messe, Journiac représente selon ses propres termes « l'archétype de la création », l'homme qui se donne à l'homme, la communion de son hostie sanguine pour la communion mystique et charnelle des Hommes.

La foi inébranlable de Journiac dans la nécessité artistique de s'offrir à l'autre, ainsi que l'absence de dérision dans ses actions, le différencie totalement de l'artiste napolitain Saverio Lucariello. Jean-Yves Jouannais dit de ce dernier qu'il maîtrise les vertus ésotériques de l'idiotie. Il parle d'une « alchimie à l'ésotérisme absolu qui fait retour à

la rigueur du burlesque, ouvre sur l'idiotie comme intelligence supérieure du poétique »²⁵. Une intelligence qui ne se situe pas dans le rationnel. L'hermétique Lucariello se lance dans une alchimie du quotidien, détournant des ustensiles et instruments magiques, dans ce qui semble une singerie de rituels d'où tout sens et symbolique ont été retirés. Pourtant, il ne cherche pas tant à se moquer du rituel qu'à transmuier le quotidien en un cérémonial décalé et poétique. Un art idiot n'est pas un art qui se moque, car « il n'épate sa bêtise délibérée que pour combattre la bêtise subie »²⁶.

À la place du boudin de sang de Journiac, Lucariello, dans sa série *Offrande* (1996), nous offre des charcuteries ordinaires. Dans un de ses autoportraits photographiés, il est revêtu d'une toge rouge, il tourne son regard vers nous et nous tend sa saucisse. Cette œuvre dégage de la solennité et renvoie à l'iconographie religieuse. Cependant, le sérieux de la scène est cassé par la nature saugrenue de l'offrande. Voici le paradoxe : c'est par sa banalité extrême que l'objet devient fantaisiste. La drôlerie de cette icône burlesque ne lui retire pas son aspect intrigant. Quelle intrigue secrète la combinaison décalée de la toge et de la saucisse sert-elle ? Ce décalage n'est pas au service d'une sacralisation de l'objet profane, banal, mais d'une reconsidération du geste artistique qui se désolidarise de tout message sacro-saint. Le plus haut degré de connaissance révélé par cet hermétisme burlesque, loin de tout mysticisme, serait la bêtise *délibérée*, l'idiotie revendiquée. Lucariello propose dans cette photographie une gravité sans emphase, une simplicité sans moquerie.

Laurence Bertrand-Dorléac écrit à propos de Fluxus ceci :

Fluxus est du côté d'une sincérité non mystique où la blague et l'excès doivent servir à changer le rapport avec le spectateur au nom d'une poésie du quotidien qui tourne le dos à l'héroïsme de l'auteur et à l'emphase charismatique d'un Beuys.²⁷

Ne pourrait-on pas relier cette différence fondamentale de conception artistique – sincérité non mystique et poésie du quotidien contre un héroïsme emphatique de l'artiste (qui s'offre « corps et âme » à l'autre) – à celle qui sépare Lucariello et Journiac ? L'artiste napolitain serait lui dans l'excès du simple, dans la logique de l'idiot qui échappe à toute lecture rationnelle.

Une saucisse qui, à elle toute seule, remet en cause l'absolutisme de l'art corporel qui, au travers de la chair ouverte, de la ritualisation du corps social et mortel, était lieu de révélation pour l'artiste.

L'effigie grandeur nature sonne le glas :
La *Neuvième Heure* de Maurizio Cattelan
contre l'*Ecce homo* de Mark Wallinger

Maurizio Cattelan, autre artiste italien maniant le burlesque, se situe plus dans le registre de l'immaturation que dans l'idiotie poétique. Ses œuvres amusent autant qu'elles peuvent choquer, non pas parce qu'elles seraient violentes ou obscènes, mais parce qu'elles réalisent ce qu'il n'est pas « correct de faire ». Au-delà d'un message politique revendicatif, il est question ici de bonne éducation, de bonne conduite, et du plaisir de s'en défaire... Ce dérapage ravit les spectateurs qui assouvissent, momentanément et par procuration, leur désir d'insoumission aux lois sociales et/ou morales. L'artiste dit : « C'est un métier dans lequel je peux être un peu stupide, et les gens diront "Oh, vous êtes stupide, merci d'être si stupide". »²⁸ Cette stupidité le dédouanerait de toute volonté de provocation : il n'est pas conscient de l'énormité de ce qu'il met en œuvre... Naïveté feinte et prolifique qui lui permet de réaliser des images choc qui mettent en scène des fantasmes bon enfant (son galeriste Emmanuel Perrotin en lapin-phallus²⁹), qui s'attaquent à des sujets brûlants (le terrorisme dans *Lullaby*, 1994), ou qui remettent en cause l'intouchabilité de la religion et du sacré, comme *La Nona Ora*.

Cette dernière œuvre (*La Neuvième Heure*, 1999) se constitue d'une effigie en cire grandeur nature du pape Jean Paul II, terrassé au sol par une météorite. Âgé, le bas du corps écrasé par l'astre noir, il semble vouloir soulever dans un dernier effort – visible sur son visage – la crosse papale à laquelle il s'accroche. Le sol autour de lui est recouvert d'éclats de verre brisé.

Le gag de la mort (selon une expression de Jouannais), le luxe artistique de s'offrir une mort fantaisiste du pape, la frappe assenée à la figure hiérarchique la plus haute de l'Église par la météorite et l'artiste « caché derrière »... Cattelan, par ces éléments, nargue l'institution religieuse, sous couvert de gag stupide.

Si l'artiste attaque l'Église et se moque du « respect qu'on lui doit », son approche de la foi en celle-ci et en Dieu est plus complexe. Par la figure emblématique du pape – pas n'importe lequel –, il parle de la condition humaine. « Nous devons chercher les ruptures dans l'ordre des choses, ce chaos fondamental, miroir de notre désespoir. »³⁰ La chute de l'astre crée le chaos en écrasant, peut-être même achevant (Jean Paul II est alors très malade) l'homme qui symbolise la foi de millions de croyants. Celui qui a échappé à un attentat *humain* est victime d'un attentat *céleste* ! Chute dramatiquement ironique, qui renvoie l'homme à son désespoir et sa fragilité face à l'Univers. Fatalité qui le dépasse, le déresponsabilise en même temps qu'il lui retire toute liberté véritable... Ou bien interprétera-t-il cette chute tragique comme un signe avant-coureur d'un désastre imminent ? Cette œuvre peut se lire aussi comme une parodie de l'Apocalypse et de ses interprétations fantasmagoriques. Une parodie réflexive et symbolique ouverte : le pape mis à terre en reflet inversé de l'élévation morale, spirituelle, mais aussi christique (ascension de Jésus ressuscité), le pape terrassé au lieu du dragon (symbole du mal) terrassé par saint Georges, mais surtout chute de l'astre noir comme acte maléfique. La chute, c'est Satan qui fut précipité sur la terre avec ses anges déchus³¹. Par la chute de la météorite, ce morceau de l'univers qui échappe à l'ordre du cosmos, c'est l'homme qui est terrassé par le chaos.

Cette œuvre dépasse la remise en cause de la « sainte institution catholique » en ne présentant pas un simple mannequin en habit ecclésiastique, mais la réplique à l'identique de Jean Paul II. Il est question du sacerdoce, terme qui désigne à la fois le ministère du pape dans la religion catholique, et le dévouement quasi religieux de certaines personnes dans leur fonction. L'acharnement du pape à continuer à assumer sa fonction malgré sa maladie fut considéré par certains comme un dévouement et un courage hors du commun, par d'autres comme une exhibition malsaine de la souffrance. Le pape écrasé par la météorite prend sur le dos la misère de l'homme et sa fragilité. Il devient victime ridiculisée et/ou sublime – tel le Christ. Le titre de cette œuvre, *La Neuvième Heure* – celle où selon les Évangiles le Christ expira sur la croix – instaure en effet un lien direct entre le pape et le Christ³². Cette neuvième heure fantasmée du pape est brutale par son aspect burlesque. Elle est aussi symbolique. Cattelan fait une déclaration affectueuse à l'Homme, au travers de ce pape blessé qui incarne ses espoirs, ses croyances et son côté pathétique. Cette effigie est très humaine par rapport à l'aspect lisse et impassible de celle de Mark Wallinger, *Ecce Homo*, qui fait référence à un autre moment crucial de la passion du Christ.

L'expression *Ecce homo*, présente dans le récit de la Passion, se traduit par « Voici l'homme ! ». Pilate la prononce en ramenant Jésus à l'extérieur pour le montrer à la foule, car il ne trouvait en lui aucun motif de condamnation. À la vue de Jésus portant la couronne d'épines et un manteau de pourpre, la foule se met à crier en suppliant Pilate de le crucifier.

Les nombreux tableaux de cette scène évangélique représentent traditionnellement Jésus le visage affligé, marqué, meurtri par sa couronne d'épines³³. L'interprétation qu'en offre Mark Wallinger semble lisse, propre, voire stérilisée. Sa sculpture grandeur nature représente un jeune homme imberbe, les mains ligotées dans le dos, une couronne d'épines posée sur la tête, avec un simple drap noué sur les hanches

en guise de vêtement. Il se tient droit, son visage immaculé est de face, presque impassible.

Elle fut présentée en juillet 1999 au Trafalgar Square à Londres, sur l'un des socles entourant la colonne érigée en l'honneur de l'amiral Nelson, vainqueur de la bataille navale livrée contre la flotte de Napoléon I^{er} (1805). Elle est l'une des trois propositions retenues par la ville, qui avait lancé un concours pour occuper cet espace vide depuis toujours ; les trois autres socles portant des statues équestres de héros nationaux. Cet homme à demi nu, arrêté, au corps sain, glabre et jeune, victime sans défense vouée à une condamnation imminente, fut évidemment prise comme une provocation³⁴. Trônant parmi les monuments qui font la fierté des Anglais, elle est moins une remise en cause de la figure du Christ que de l'utilisation de tout homme à des fins politico-militaires. Par son inexpressivité, sa sobriété, il devient l'insolente présence qui défie les héros militaires et dénonce l'emphase de leurs sculptures. En refusant toute monumentalité, l'artiste rend hommage aux victimes discrètes, invisibles, en soulignant leur dignité d'homme.

Comment comprendre le titre *Ecce homo*, qui, comme chez Cattelan, renvoie inmanquablement au Christ ? L'inexpressivité choisie par l'artiste va aussi à l'encontre de l'intensité expressive du Christ lors de cette scène. Il confronte ce jeune homme anonyme au Christ ; l'un choisit librement d'entrer dans sa Passion et offre sa vie pour la rédemption de l'humanité, tandis que l'autre subit l'autorité et risque sa vie pour une bataille militaire qui le dépasse... Cette œuvre semble donc plus être antimilitariste qu'anticléricale. Wallinger ne parle pas finalement de la religion chrétienne³⁵, mais utilise la fonction symbolique du Christ. Il dit ainsi que sa sculpture n'a pas de signification perverse ou impudente : « J'ai voulu le montrer comme un être humain ordinaire, Jésus était au moins un leader politique pour le peuple opprimé. Et je pense qu'il a sa place ici, parmi tous ces symboles impériaux surdimensionnés. »³⁶ Par ce titre, Wallinger se met aussi sans doute dans la peau de Pilate, quand ce dernier dit aux grands prêtres et aux gardes : « Prenez-le, vous, et

crucifiez-le ; car moi, je ne trouve pas en lui de motif de condamnation » (Jn XIX, 7). Par cette statue qui domine les passants et fait face aux hauts dignitaires de l'armée, il déclare sa non-adhésion à l'enrôlement militaire et rend un hommage subversif à ses héros glorieux, morts sans gloire.

Mark Wallinger et Maurizio Cattelan ne détournent pas la représentation physique du Christ, mais *ce qu'il représente*. Ils ne cherchent pas à bousculer l'iconographie traditionnelle, mais le Christ lui-même en le considérant d'abord comme un symbole. Wallinger lui retire son caractère divin en le désignant comme un leader politique parmi d'autres, dévoué à la cause des opprimés. Cattelan l'évoque indirectement à travers l'homme contemporain qui l'« incarne » le mieux, par sa fonction papale mais aussi par sa singularité. Au message politique dénonciateur, il préfère une considération pleine d'empathie pour l'humain. À la sanctification de la mort sur la croix, il préfère le « gag mortel » pour témoigner de sa grandeur et de ses pathétiques tentatives d'échapper à sa condition de mortel. Fuite illusoire et poétique selon lui, possible par la foi ou par l'humour.

Les artistes contemporains occidentaux partent à l'assaut des figures saintes, de manière provocante ou ironique, en proposant des versions décalées, politiques ou poétiques, mystiques ou blasphématoires. La gageure de ce texte était de montrer que les frontières entre ces qualificatifs n'existent guère. Et, qu'à l'instar de l'ambivalence du sacré qui implique par essence le sacrilège, la première lecture de l'œuvre en inclut une seconde qui en serait presque un reflet inversé. Il serait erroné de réduire ces œuvres à des provocations gratuites ou à des recherches jouissives de sacrilège. D'autre part, les premiers détournements photographiques mettent à mal l'idée courante selon laquelle seul l'art contemporain cherche la provocation, le blasphème, le cynisme. Ce dernier s'inscrit en continuité avec l'art du passé qui témoigne depuis toujours de l'obsession de l'homme pour le sexe, la mort, l'atteinte au

corps, l'au-delà, et même la défécation³⁷. En remaniant, travestissant, parodiant les scènes bibliques et le Christ lui-même, les artistes contemporains remettent en cause leur intouchabilité, mais s'inscrivent inévitablement dans une tradition chrétienne de l'image.

Qu'en est-il du traitement contemporain de ces figures saintes ? L'interrogation de ces artistes semble être celle-ci : où se situe la frontière trouble entre provocation et blasphème, entre dérision et profanation ? Le « piège » du sacrilège est qu'il exige la reconnaissance du sacré. Comment alors éviter le sacrilège pour refuser la notion de sacré ? De même, ne peut-être profané que ce qui est saint, sacré : le détournement ironique de l'icône la désigne paradoxalement comme telle. Ces problématiques et tensions *constituent* le sujet de leurs œuvres. Et c'est par le biais de la « grosse bêtise délibérée » que ces contraires inséparables (pureté/souillure, virginité/pornographie, sacré/sacrilège, vénération/rejet...) s'entrechoquent *dans et par* l'œuvre : Jésus en femme, en icône gay ou en trisomique, un cliché porno collé sur la Cène, un boudin humain en hostie, saint Sébastien en gardien de but, une saucisse vénérée, le pape écrabouillé par une météorite... Bêtise qui n'est pas enfantine au vu de la complexité de ce qu'elle engendre et qui dépasse la simple recherche de « ce qui l'est permis ou pas permis de faire ». Par elle, les artistes déplacent ce qui a été immuable, déconstruisent et humanisent les codes traditionnels de l'iconographie chrétienne dont le sens ne se comprend qu'à travers les Écritures.

Plus que d'en offrir une version contemporaine, ils ont abaissé ou soulevé le divin au niveau de l'humain. Par de gros trucages, ils abandonnent définitivement la question de la crédibilité de l'œuvre (comme la véracité apparente de la photographie) et, par conséquent remettent en cause celle des représentations bibliques. De même, ils affirment leur rupture totale avec toute conception mystique de l'image, telle que la définit Roland Barthes :

rien à faire : la Photographie a quelque chose à voir avec la résurrection : ne peut-on dire d'elle ce que disaient les Byzantins de l'image du Christ dont le Suaire de Turin est imprégné, à savoir qu'elle n'était pas faite de main d'homme, acheiropoiëtos ?³⁸

Les artistes affirment au contraire l'humanité de la création. Ils ramènent la figure sainte à terre, ils la font chuter violemment, symboliquement ou ironiquement. Descendue de son piédestal, elle prend un visage d'homme ; elle se confronte à sa réalité physique, à ses angoisses, à ses fantasmes morbides et pornographiques, à son autodérision et à son désespoir. Et si l'œuvre est lieu de sacerdoce, l'homme le prendra en charge lui-même, et si elle est lieu de vénération, elle sera vouée à l'homme.

Hélène Singer

Notes

1. Michel Leiris, *À cor et à cri*, Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 1988, p. 57.
2. Pour Jean Clair, Bataille se situe encore dans l'idée d'une transgression, par laquelle on affirme l'existence de Dieu : « Si la transgression exige le sacré, le sacré exige le sacrilège. » Les artistes actuels, selon lui, n'auraient plus de limites car ils n'ont plus de sentiment de transgression. Ils ne sont plus dans une jouissance du mal comme l'étaient Baudelaire ou Bataille (Jean Clair, *De Immundo. Apophasisme et apocatastase dans l'art d'aujourd'hui*, Paris, Galilée, « Incises », 2004, p. 65).
3. Nous verrons aussi comment l'image religieuse peut dégager des connotations homo-érotiques, notamment à travers ce que dit Mishima à propos de saint Sébastien.
4. Définition du portrait, dans Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 1990, p. 1161 et 1162.
5. Nissan N. Perez, « Qui dites-vous que je suis ? / L'image du Christ dans la photographie », dans *Corpus Christi. Les Représentations du Christ en photographie 1855-2002*, catalogue

- d'exposition sous la direction de Nissan N. Perez, Paris, Marval, 2002, p. 25 (Musée d'Israël de Jérusalem, puis Hôtel de Sully – Patrimoine photographique du 4 octobre 2002 au 5 janvier 2003).
6. Citons sa performance publique réalisée avec Jan Fabre au Palais de Tokyo le 17 décembre 2004, intitulée *Virgin-Warrior / Warrior-Virgin*. Durant quatre heures, tous deux en armure, ils se sont enfermés dans une boîte transparente en verre. Ils incarnaient tour à tour les figures du guerrier et de la vierge et activaient au cours de la performance « le culte du sacrifice et du pardon ». Marina Abramovic, vêtue d'une armure, tint dans ses mains – telle une offrande – deux cœurs de bœuf, jusqu'à ce que des larmes coulent le long de son visage saisissant et pourtant impassible.
 7. Roselee Goldberg, *La Performance, du futurisme à nos jours*, Londres, Thames & Hudson, « L'Univers de l'art » n°89, 1988, version française : Paris, 2001, p. 8.
 8. Leiris est obsédé, après avoir assisté à des séances de possession en Éthiopie, par cette frontière fragile entre possession authentique et inauthentique, entre le vécu et le joué, le subi et le simulé, le ressenti et le feint. Il fait l'hypothèse d'un passage entre théâtre joué qui correspond à la comédie où le « vestiaire des personnalités » ne serait qu'allégorique et le théâtre vécu où s'effectue un phénomène de « dépersonnalisation », de « déréalisation ». Le possédé pousserait le jeu jusqu'à ce qu'il soit vécu. Leiris mettra explicitement ce passage en relation avec la mauvaise foi, telle qu'est définie par Sartre (Michel Leiris, « La possession et ses aspects théâtraux chez les Éthiopiens de Gondar », dans *Miroir de l'Afrique*, Paris, Gallimard, « Quarto », 1996, p. 1058).
 9. Citons *The Sopranos* d'Annie Leibovitz (1999), *Yo Mama's Last Supper* de Renee Cox (1996) ou *La Cène* tirée du livre *I.N.R.I* de Bettina Rheims et Serge Bramly, relatant en photographies la vie de Jésus.
 10. Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté*, Paris, Gallimard, « Le Temps des images », 1999, p. 86.
 11. Littéralement « les pauvres en esprit » (*La Bible de Jérusalem*, Paris, Cerf, 1986, note 1420).
 12. Joseph Ratzinger, dans son dernier ouvrage *Jésus de Nazareth* (Paris, Flammarion, 2007) consacre un paragraphe entier à l'analyse historique et théologique du Sermon sur la montagne et montre en quoi la pauvreté n'est ici jamais d'ordre strictement matériel, mais qu'elle n'est pas non plus une attitude purement spirituelle (p. 91). Il considère les Béatitudes comme une biographie intérieure de Jésus et écrit : « Lui qui n'a pas d'endroit où poser sa tête (cf. Mt XI, 29) est le vrai pauvre, lui qui peut dire de lui-même "devenez mes disciples car je suis doux et humble de cœur" (Mt XI, 29) est véritablement doux. »
 13. Shlomit Steinberg, « Mishima and the St. Sebastian Syndrome », *Muza Art Quarterly*, janvier 2001, p. 28.
 14. Yukio Mishima, *Confession d'un masque*, (1958), Paris, Gallimard, 1971, p. 45.
 15. *Ibid.*, p. 46.

16. Photographies d'Eikoh Hosoe, publiées dans l'album *Ordalie par les roses* (Barakei), 1963 : 39 portraits et une préface de Mishima.
17. Référence note 5, p. 27.
18. Cf. Freud dans *Totem et tabou*, (1913), Paris, Gallimard, 1993, p. 115-116 et 118-119 à propos de cette phobie.
19. Entretien avec Nestor Perkal, dans *Wim Delvoye*, Rochechouart, Musée départemental, 1995, p. 28. Dans une conversation avec Pierre Sterckx, il ajoute : « Je suis confronté à l'impuissance de faire passer un message élevé à partir d'un objet banal, disons d'aller au sacré par le profane ou le prosaïque » (« La religion Cloaca », numéro spécial (n° 25) d'*Art Press*, « *Images et religions du Livre* », 2004).
20. Voir les remarques de Jean Clair dans *De Immundo. Apophatisme et apocatastase dans l'art d'aujourd'hui* (note 1) et dans le catalogue *Wim Delvoye, Fabrica*, l'essai de Daniel Soutif intitulé « L'enfer des automates » [Catalogue de l'exposition du Centro per l'Arte contemporanea Luigi Pecci, Prato, [2 novembre 2003-6 janvier 2004], C.ARTE PRATO Rectapublishers].
21. Michel Onfray sur Wim Delvoye, « Vitraux in vitro et in vivo », dans le catalogue édité par le Musée d'Art moderne Grand-Duc Jean, Luxembourg, lors de l'exposition « Eldorado ». (cf. le site www.mudam.lu).
22. La maquette de cette chapelle gothique a été présentée à la galerie Emmanuel Perrotin en mars et mai 2007.
23. Conversation avec Pierre Sterckx, référence note 19.
24. Bruno Tackels, « Michel Journiac, un iconoclaste », publié le 8 avril 2004 sur le site www.mouvement.net.
25. Jean-Yves Jouannais, *L'Idiotie, art, vie, politique-méthode*, Paris, Éditions Beaux-Arts Magazine, 2003, p. 238.
26. Cf. l'article « Art idiot », dans l'encyclopédie libre « Wikipédia » (site : fr.wikipedia.org)
27. Interview de Laurence Bertrand-Dorléac, par Catherine Francklin, « L'ordre sauvage », *Art Press* n° 307, décembre 2004, p. 56. Nous ne cherchons pas à comparer ces deux artistes à Fluxus et Beuys, mais nous nous intéressons au jeu différentiel établi entre eux.
28. Maurizio Cattelan, interviewé par Nancy Spector, dans *Maurizio Cattelan*, Londres, Phaidon, 2000.
29. *Errotin le vrai lapin* (1994) : il arrive à convaincre son galeriste Emmanuel Perrotin de se déguiser en « lapin-phallus rose » pendant un mois et de s'exhiber ainsi dans sa galerie.
30. Cité dans le *Nouveau Dictionnaire des artistes contemporains* de Pascale Le Thorel-Daviot (Paris, Larousse, 2004).
31. « Il fut précipité, le grand dragon, le Serpent ancien, qu'on appelle le diable et Satan, celui qui égare le monde entier, il fut précipité sur la terre, et ses anges furent précipités avec lui » (Apocalypse XII, 9).

32. La chute inouïe de cette météorite fait aussi écho au changement radical et anormal du temps lors de la crucifixion : « le soleil s'éclipsant, l'obscurité se fit sur la terre entière, jusqu'à la neuvième heure » (Lc XXIII, 44).
33. Citons celui de Rembrandt (1634) ou celui d'Andrea Mantegna (1431-1506) montrant un Christ torse nu et ligoté, dont le visage exprime un accablement et une lassitude douloureuse (Musée Jacquemart-André, Paris).
34. Cette sculpture ne resta que quelques mois au Trafalgar Square. Une autre version fut exposée au Main Hall of Secession en 2000.
35. Wallinger détourne souvent des sujets bibliques en démontrant leur vanité, comme dans *Angel* (1997).
36. Citation en anglais sur le site : arts.guardian.co.uk.
37. Voir les tableaux représentant l'enfer où le diable avale et défèque simultanément des hommes condamnés. Citons la fresque *Enfer* de Giovanni da Modena datant de 1410 (San Petronio, Bologne).
38. Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma-Éditions de l'Étoile-Gallimard-Seuil, 1980, p. 129.

