



GRAAT On-Line #22 - October 2019

**Montrer ses seins au XXI^e siècle dans les arts de la performance : entre
revendication politique et sexuelle**

Priscilla Wind

Université Clermont-Auvergne

Aujourd'hui à New York, sous l'effet du principe égalitaire du féminisme deuxième vague, les femmes sont désormais autorisées à se promener topless dans Central Park, tandis que la Lèche League continue de militer pour la facilitation de l'allaitement dans les lieux publics, des actions citoyennes et politiques qui luttent pour la banalisation du sein nu dans l'espace public. Pour autant, le sein nu a-t-il perdu tout pouvoir de provocation ?

Si depuis 2008, le groupe féministe ukrainien FEMEN a rendu célèbre l'exposition de la poitrine nue dans des espaces publics symboliques comme arme de revendication féministe, le sein nu reste dans les arts (notamment dans la photographie et la performance) l'un des derniers espaces corporels à explorer et à libérer. On peut ainsi se demander pourquoi la poitrine en particulier représente l'ultime bastion provocateur du corps féminin ? Souvent négligée ou standardisée dans l'histoire de l'art (Gagnebin, 2007, 139-154), la poitrine, à la fois objet sensuel, ludique mais aussi nourricier, entretient un rapport complexe à l'érotisme et à l'objectivation du corps féminin. Opérant comme un antidote contre une société phallogocentrique, révélatrice des angoisses de castration d'une hégémonie masculine, cette partie que les hommes n'ont pas resté un lieu de fascination-répulsion à même d'opérer une catharsis des genres. Comment l'exposition de ce sein que l'on saurait

voir se relie-t-elle au postféminisme ? Dans quel rapport celui-ci rentre-t-il avec la société néolibéraliste ? À travers le travail d'artistes et notamment de performeuses contemporaines (Boryana Rossa, Marina Abramović, Milo Moiré), j'analyserai dans quelle mesure l'évolution de la représentation et l'exposition du sein nu constituent un espace de réflexion sur le genre et sur le rapport social au naturel, dans une tension entre sexualité et politique.

Symbolique du sein nu dans les arts et dans l'espace public

Dans leur ouvrage *Le Culte des seins*, Caroline Pochon et Allan Rothschild placent la poitrine féminine dans les arts au cœur du « mystère féminin » (Pochon, 2010, 3) en se basant néanmoins sur un ensemble d'œuvres qui montre essentiellement des corps de femmes scrutés par des hommes. D'un côté idéalisé sous une forme ronde et parfaite, le sein fait l'objet d'une « mammolâtrie » (Pochon, 2010, 3), à la fois en tant que symbole du féminin et de la maternité. Pour cette raison, jusqu'au XX^e siècle tout du moins, la poitrine nue en elle-même est rarement érotisée pour éviter un tabou incestueux et un basculement dans le « pornographique » en mêlant la mère au désir sexuel. Dans son article « Des figurations du sein dans l'art au XX^e siècle », Murielle Gagnebin constate ensuite que les artistes masculins du XX^e n'hésitent plus à déformer le sein et à l'enlaidir, comme une remise en question de la toute-puissance maternelle et de son rôle. Ainsi une certaine remise en cause de la fonction du corps de la femme s'opère, néanmoins il s'agit surtout d'un regard masculin. Dans une société phallogocentrique, la déformation et le rejet du sein comme élément esthétique soulève une fascination pouvant également devenir phobie face à cette partie du corps qui manque aux hommes, une sorte de castration inversée.

Mais qu'en est-il de la représentation du sein nu par les femmes artistes ? Il n'existe que peu d'œuvres connues dans la partie du XX^e siècle, le tableau de Paula Modersohn-Becker, *Femme allongée avec un enfant* (1906), décrié par ses pairs contemporains car il propose une représentation certes toujours liée à la maternité mais dans une position réaliste qui sort des canons esthétiques traditionnels. On peut également relever le tableau de Frida Kahlo, *Ma Nourrice et moi (je tête)* de 1937, qui reprend également le thème de la mère à l'enfant, ici les glandes mammaires étant dessinées sous forme de floraisons en opposition au visage effrayant et intrigant de la

nourrice dissimulé derrière un masque précolombien. Le sein reste donc alors encore confiné dans son rôle nourricier, source de vie à la fois naturelle et des plus mystérieuses. L'exposition du corps nu (et avec lui du sein nu) par les femmes dans les arts (dans le cadre institutionnel des musées ou des galeries ou dans la rue par le biais des performances) émerge à partir des années 1960, de manière concomitante avec les manifestations de 1968 et le *bra-burning* qui prônent également une libération des sexes en associant libération de la poitrine à la libération du corset social, à la manière du célèbre tableau d'Eugène Delacroix *La Liberté guidant le peuple*. En enlevant leur soutien-gorge, les femmes utilisent leur poitrine comme un instrument de protestation contre le contrôle social du corps féminin, rendant ainsi le corps politique.

Des années 1960 à aujourd'hui, le recours à la nudité chez les femmes-artistes, lorsqu'il a lieu dans l'espace public hors musée, se comprend bien souvent comme une revendication et une interrogation sur l'ordre social et sur la place des genres en déplaçant l'intime dans le domaine public. Pour l'anthropologue Mary Douglas, « le corps est le symbole d'une société donnée et reproduit à petite échelle les pouvoirs et les dangers qu'on attribue à la structure sociale'. » (Perrin, 2013, 5)

Dans la série de photos-performances *Brustwerk* de l'artiste allemande Friederike Petzold (1974), celle-ci malaxe ses seins, ceux-ci deviennent protéiformes, un objet à la fois ludique et érotique, simples boules de graisses malléables à l'envi. C'est un processus de désacralisation du sein qu'opère l'artiste en le mettant en mouvement, se moquant ainsi de cette partie du corps que l'art a surtout idéalisée. En touchant sa propre poitrine, l'artiste se réapproprie son corps au-delà des codes sociaux et artistiques et propose ainsi à la femme de se redéfinir elle-même. L'artiste autrichienne Valie Export valorise elle aussi ce toucher pour désacraliser le corps féminin dans sa performance de 1968 *Tapp- und Tastkino* (*Cinéma à toucher et à tâtonner*). Elle y utilisait le sein nu pour libérer le corps et la femme dans l'espace public. Valie Export était entièrement habillée et accompagnée de Peter Weibel au mégaphone pour proposer aux passants de Munich de toucher pendant trente secondes ses seins nus dissimulés dans une boîte en carton, derrière un rideau en tissu. L'artiste commentait alors :

Les premiers pas d'une femme d'objet à sujet. Elle montre librement ses seins et ne suit plus aucune prescription sociale. Le fait que tout se passe

dans la rue et que le consommateur puisse être n'importe qui, homme ou femme, constitue une infraction révélatrice du tabou de l'homosexualité. (Export, 1968).

La nudité, dissimulée, est alors un facteur d'émancipation sociale mais aussi une première réflexion autour des rapports entre genres : une femme peut-elle toucher une autre femme sans connotation sexuelle et être taxée d'homosexualité ? L'homosexualité peut-elle être tolérée dans l'espace public ? Le sein nu exhibé par la femme-artiste pose ainsi la question de sa puissance érotique et de l'appropriation de son propre corps.

Repenser le désir érotique à travers le sein nu

Les représentations du sein nu par les artistes femmes, qu'il s'agisse de photographies, de peintures ou de performances le montrent de manière réaliste, placent le public dans une proximité avec l'objet réel qui le rend potentiellement pornographique. Car, pleinement exposé, il s'oppose alors à l'érotisme qui repose plutôt sur la suggestion, la création du désir par le manque. Sa dimension pornographique peut apparaître lorsque la poitrine est pleinement visible et consommable voire consommée (s'il s'agit de scènes d'allaitement) car la poitrine se relie alors directement à la notion de *porneia*, cet amour charnel du nourrisson pour sa mère, cet amour qui passe par la consommation du corps de l'autre. L'histoire de l'art retient essentiellement que les artistes ont toujours essayé de ne pas représenter le sein comme une partie érogène voire sexuelle, ce qui reflète également l'inconfort d'une société à toucher à la partie qui en même temps nourrit et qui peut allumer le désir. On pourrait même parler de tabou, comme le montrent des polémiques très récentes (par exemple en septembre 2018 encore, l'humoriste Céline harcelée et menacée sur les réseaux sociaux pour avoir montré ses seins dans un studio de radio), la réprobation des méthodes de protestation des FEMEN ou encore la polémique autour de la politique de Facebook qui n'autorise les photos de seins nus que dans le cas d'une scène d'allaitement. Pour répondre aux interdits du fameux réseau social, l'artiste Micol Hebron a lancé en 2014 un faux post #freethenipple dans lequel elle propose de remplacer les tétons féminins par un téton masculin grâce à un système simple de copié-collé. Cette publication ironique visait à dénoncer l'absurdité du soupçon

pornographique permanent qui pèse sur le sein nu, encore au XXI^e siècle, perpétuant un déséquilibre entre le corps masculin dont le torse nu est considéré comme socialement acceptable car en dehors de la sphère sexuelle, et le corps féminin dont la poitrine nue reste encore aujourd'hui prioritairement un objet de désir sexuel. Alors comment repenser la dimension érotique du sein nu dans les arts contemporains et sortir des tabous ? Sollicitée pour une exposition sur la pornographie, Marina Abramovic présentait en 2005 dans sa série *Balkan erotic epic* les photographies et vidéos #Breasts. Dans cette série, l'artiste remet en scène des rituels du folklore balkanique dans lesquels la nudité et la masturbation sont utilisées pour garantir les récoltes et la fertilité des femmes. #Breasts reproduit un rituel de prière aux dieux pour assurer les bonnes récoltes dans lequel les femmes massent leurs seins nus, en fermant les yeux et en les présentant au ciel. Sans explication, ces images pourraient être qualifiées de pornographiques car elles traitent d'actes de masturbation féminine. Néanmoins, l'artiste relie ces gestes à une dimension spirituelle qui les sacralisent à nouveau de sorte que la poitrine féminine recouvre son mystère et peut ainsi redevenir l'objet d'une vénération, cette fois-ci par la femme elle-même, comme symbole de puissance et de vie qui la relie au divin. À travers cette oeuvre montrée dans le cadre d'une exposition sur la pornographie, l'artiste affirme ainsi que la femme peut à la fois se réapproprier le potentiel sexuel lié à son propre corps en tant que sujet érotique mais aussi en tant qu'objet d'art.

Le lien entre art et érotisme est également approfondi par l'artiste et mannequin suisse Milo Moiré qui, en 2016, rejoue dans les rues de Düsseldorf, d'Amsterdam et de Londres, sous le nom de *Mirror Box*, la performance précédemment évoquée de Valie Export *Tapp-und Tastkino*. La performeuse à la plastique adaptée aux critères actuels de beauté est très maquillée, à moitié dénudée, perchée sur des talons. La boîte qui dissimule sa poitrine est constituée de miroirs, autant d'éléments qui donnent à cette reconstitution une dimension érotique. Alors que Valie Export montrait à quel point elle pouvait être détachée émotionnellement du toucher des participants, à l'inverse Milo Moiré crée d'emblée un contexte sexualisé, en reprenant les codes du genre pornographique (des micro-caméras sont installées à l'intérieur des boîtes-miroir, les captations vidéo ont été mises en ligne sur des sites spécialisés), le miroir faisant notamment appel à la notion de voyeurisme, même s'il s'agit ici de toucher et

d'imaginer, et non de voir. Milo Moiré présente sa poitrine délibérément comme objet du désir mais aussi sujet, car il s'agit bien de son œuvre et de sa décision personnelle, à la fois d'exposer son corps et de ne pas ignorer sa dimension érotique. En cela, l'artiste suisse s'inscrit dans une logique à la fois et post-féministe et post-porn. Dans son article « Post-porn », Rachele Borghi identifie ce mouvement notamment par « (l')abolition de la distinction entre public et privé, (l')usage de l'ironie, (la) rupture avec la dichotomie sujet/objet, (l')effacement de la frontière entre la culture légitime (l'art) et les productions culturelles illégitimes (la pornographie), (l') implication des spectateurs » (Borghi, 2013, 4), autant d'éléments dont se sert Milo Moiré dans sa *Mirror Box* pour revendiquer sa sexualité, alors que le désir sexuel et l'érotisme ont toujours été, dans l'art et dans la culture populaire, un domaine d'expression essentiellement masculin. Même si Valie Export mettait déjà en avant pour sa performance en 1968 le besoin de donner également aux femmes le droit de sentir et ici de toucher, le contexte contemporain impose une lecture post-féministe de l'œuvre de Moiré. Elle y expose un sein nu érotique de manière identique auprès des hommes et des femmes, dépassant les problématiques de l'homosexualité, pour revendiquer une égalité des genres, un droit universel au désir, ainsi qu'une multiplicité des sexualités.

Le sein comme instrument de lutte politique

Le sein nu, et au-delà du corps tout entier, en revendiquant le droit au désir féminin voire à une sexualité en dehors des normes patriarcales sert régulièrement de corps politique et est notamment utilisé comme instrument du militantisme féministe. L'exemple récent le plus médiatisé reste celui du groupe ukrainien FEMEN né en 2008 qui lutte contre le patriarcat et le sexisme à travers des actions dans lesquelles elles se montrent seins nus, le torse recouvert de slogans, « forgeant l'image d'[...] activiste(s) à la fois érotique(s) et combattante(s), ancrée(s) dans la mythologie de l'Amazonie » (Dalibert & Quemener, 2014, 169). Néanmoins, le collectif ayant d'abord essentiellement rassemblé des femmes jeunes, blanches et mince, suivant ainsi un « modèle de féminité hégémonique et ethnocentré » (Dalibert et Quemener, 2014, 173), les FEMEN subissent de la part des médias une sur-esthétisation au détriment de leurs revendications, les déposant par ce biais de la force d'émancipation féministe que

véhiculent leurs poitrines nues dans l'espace public. Mais ce sont ici bien les médias qui, une fois de plus, appliquent des clichés tenaces aux militantes en tentant de dissocier féminité ou érotisme féminin et féminisme, préférant les réduire à de belles photos plutôt que de valoriser leurs messages. L'artiste précédemment citée, Milo Moiré, connue pour ses performances nues dans des espaces publics, a elle-même mené en 2016 de manière isolée une action en réaction aux agressions sexuelles survenues dans les rues de Cologne la nuit de la Saint-Sylvestre, dans laquelle elle s'expose nue, en brandissant une pancarte sur laquelle on pouvait lire « Respectez-nous, nous ne sommes pas du gibier même quand nous sommes nues ! ». Ce happening de protestation, de la part d'une performeuse, rend la frontière entre art et engagement politique très poreuse. Ce qui fait courir le danger d'un manque de crédibilité, que ce soit militante ou artistique, est en réalité la récupération faite des happenings par les médias. En effet, comme l'explique Marc Jimenez, ceux-ci appartiennent au « consensus culturel », c'est-à-dire à « la collusion attestée de l'art avec le système économique, politique et technique qui "gère" la production industrielle des biens culturels » (Jimenez, 2007, 7). Ainsi, pour le philosophe, « (l)e système digère, assimile toutes les formes de contestations pour mieux asseoir sa domination et sa puissance » (Jimenez, 2007, 7). Néanmoins, il souligne également que « la récupération du potentiel critique des œuvres ne s'exerce pas immédiatement. [...] »

L'art demeure donc un foyer de résistance dans lequel il est encore possible d'envisager des trouées dans lesquelles l'artiste peut questionner, déranger, troubler » (Jimenez, 2007, 7). Milo Moiré, en se posant comme artiste, interroge cette récupération en reprenant des méthodes proches des FEMEN pour en faire des gestes artistiques. Dans une approche post-féministe, l'artiste revendique sa liberté personnelle de suivre les modèles esthétiques sociaux dominants et la possibilité de se les approprier ou non voire de les détourner, un geste particulièrement provocateur à l'heure d'un système néolibéral. En effet, dans *King Kong théorie* (2006), Virginie Despentes soulignait que le néolibéralisme actuel se caractérise par un maternage sécuritaire infantilisant du citoyen, se manifestant par exemple des injonctions concernant notre alimentation ou notre entretien physique. Le sein notamment, comme le montre par exemple la résurgence de mouvements pro-allaitement, y est avant tout valorisé comme symbole

maternel. En érotisant à nouveau la poitrine féminine, Milo Moiré livre aussi une critique engagée contre le système actuel.

On le voit, le sein nu est éminemment politique, car il symbolise l'émancipation du désir féminin et de la féminité de manière plus large vis-à-vis du regard patriarcal en l'affranchissant de sa fonction maternelle. C'est cette fonction d'épicentre de la féminité qu'interrogent plusieurs artistes-femmes qui ont dû subir une mastectomie : comment se définir en tant que femme lorsque le sein est absent ? La figure de l'amazone, qui se coupait le sein, pour pouvoir tirer à l'arc, semblait se libérer du patriarcat en se départant des attributs extérieurs de la féminité. Mais qu'en est-il lorsqu'il s'agit d'une ablation imposée ? Comment s'affirmer en tant que femme malgré cette « castration » symbolique ? Ce sont ces questionnements qu'aborde la performeuse bulgare Boryana Rossa dans le cadre de son projet interdisciplinaire *Amazon armor* (2013) :

se basant sur le mythe grec des guerrières Amazones qui coupaient leurs seins pour mieux tirer à l'arc. Il reflète l'identité de la femme en relation avec la forme de son corps. Les survivantes d'une double mastectomie sont principalement visées. Le but du projet n'est pas de provoquer une prise de conscience par rapport à la crise d'identité qui accompagne le traumatisme du cancer mais de regarder du bon côté -comme une modification corporelle nécessaire pour continuer à vivre, qui crée un sentiment nouveau et plus libre de soi-même. »¹ (Rossa, 2013)

Elle y propose une série de photographies et de performances dans lesquelles elle utilise des légumes ou des écrans de portable pour remplacer sa poitrine absente. En utilisant alternativement des produits naturels dans sa série de photographies et performances *Perverte veggies* et de nouvelles technologies comme extensions mammaires, l'artiste tente de reconstruire avec humour sa féminité à travers un corps tantôt bio en surfant sur la vague des légumes oubliés, tantôt cyborgien. En effet, l'artiste se rattache au collectif artistique ULTRAFUTURO qui travaille à l'intersection des arts de la performance, de la technologie et de l'activisme et se concentre sur l'impact social des sciences et de la technologie. Le manifeste ULTRAFUTURO (2004) se base sur le principe suivant : « En lien avec la présence croissante de machines intelligentes dans nos vies, nous déclarons la symbiose Homme-machine comme la seule manière possible de coexister. Cela signifie un respect mutuel et une assistance

basée non seulement sur une bonne volonté des deux côtés mais aussi sur une dépendance réciproque vitale »². Proche de la pensée de Donna Haraway dans son *Manifeste cyborg*, Boryana Rossa utilise les technologies pour tourner en dérision les modifications corporelles opérées par les médias (comme Photoshop, Snapchat etc...) et les utiliser au profit des corps féminins ayant subi une mastectomie en imaginant un « scénario utopique pour dépasser le genre » (Rossa, 2004). En proposant de décliner son projet *Perverte veggies* en application pour smartphone, elle élargit le public concerné et utilise technologie et humour pour permettre aux personnes de tous genres de réapprendre à aimer leurs corps.

Dans *Deconstruction of Valie Export* (2013), Boryana Rossa rejoue elle aussi la performance *Tapp- und Tastkino*, dans le cadre institutionnel de la *Solyanka State Art Gallery* de Moscou. Ici, l'artiste aux cheveux courts joue avec des codes vestimentaires *queer* et minimise également la dimension érotique du spectacle en parlant à son public qui est amené à toucher une poitrine inexistante. Elle explique : « Je voudrais ajouter une touche *queer* à cette œuvre et donner la perspective d'une femme en 2014. D'abord, les femmes sont très variées dans leurs formes et l'expression de leur féminité. (...) Que se passe-t-il si une femme n'a pas l'air si féminine ? (...) Je crois que le plus important est un sens de l'humour et une pensée sur son corps comme la renaissance d'autre chose, hors de la féminité hétéronormative »³ (Rossa, 2014). C'est un spectacle de déconstruction de la féminité, à l'image de la déconstruction de sa poitrine qui se donne également un but d'*empowerment* de toutes les femmes par l'exposition de son corps déconstruit. Dans ce cadre, le dialogue avec les participants est important pour que l'artiste encourage son public à faire comme elle. Montrer sa poitrine pour une artiste femme au XXI^e siècle reste donc un acte qui relève de la performance politique car il soulève des questions d'identité de genre et les rapports de pouvoir entre les sexes.

Conclusion

L'exposition du sein nu par des artistes femmes au XXI^e siècle concentre des interrogations autour du corps généré, social et politique. Tout comme dans les années 1960, elle se comprend comme un geste de revendication féministe, même si le discours rattaché a évolué. Les performances présentées (Marina Abramović, Milo

Moiré et Boryana Rossa) proposent de repenser le sein pour le faire sortir du cadre traditionnel de la maternité ou de l'objet pornographique. Exhiber ses seins participe d'un processus de réappropriation de son propre corps, sans que celui-ci soit défini par des codes sociaux, corps désirant, corps désirable, ou en dehors des canons de beauté. L'affirmation de la fierté de ces poitrines indépendantes des critères imposés par la société se comprend ainsi comme un acte de résistance politique, aujourd'hui face à une société néolibérale qui repose en partie sur des principes « maternants » du tout sécuritaire. L'émancipation de la femme par le sein nu est également un refus de se conformer, un message de tolérance vis-à-vis de la diversité des sexualités, des genres et des corps.

BIBLIOGRAPHIE

Gagnebin, Murielle. « Des représentations du sein dans l'art au XX^{ème} siècle ». Paris: *Revue française de psychosomatique*, 2007/1 (n° 31), p. 139-154.

Pochon, Caroline & Rothschild, Allan. *Le Culte des seins*. Paris: democratic books, 2010.

Perrin, Julie. « Le nu féminin en mouvement ». Dans *Performance*. *Revue Communications* n°92, 2013/1. <https://www.cairn.info/revue-communications-2013-1-page-173.htm>

Export, Valie. *Tapp-und Tastkino*. Munich, 1968. <http://www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-oeu.asp?ID=150000000043135&lg=FRA>

Borghi, Rachele. « Post-Porn ». Dans *Pour une pornographie*. *Revue Rue Descartes* n° 79, 2013/3. <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2013-3-page-29.htm>.

Dalibert, Marion & Quemener, Nelly. « Femen, l'émancipation par les seins nus ? ». Dans *Hermès, La Revue*, 2014/2 (n° 69). <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2014-2-page-169.htm>

Jimenez, Marc. « Avant-propos », *Arts et pouvoir*, Paris, Klincksieck, 2007.

Rossa, Boryana. *Ultrafuturo manifestó*. 2004.

<http://boryanarossa.com/en/ultrafuturo-manifesto-3/>

NOTES

¹ « rooting from the Greek myth about the Amazons—women warriors, who cut off their breasts to be more effective in archery. It reflects women identity in relation to body shape. In focus are double-mastectomy breast cancer survivors. The purpose of the project is to not only create awareness about the crisis of identity that accompanies the trauma of cancer, but to look at these events from the brighter side—as a necessary for continuation of life body modification, which creates new and freer feeling of self. »

² « In connection with the constantly growing presence of intelligent machines in our life, we declare human/machine symbiosis as the only possible way of co-existence. That assumes mutual respect and assistance based upon not only good will from both sides but also upon vital mutual dependence. »

³ « However I would like to give a bit of a queer touch to this piece and address the fact also from the perspective of a woman who lives in 2014. First: women are very different as shapes and expression of femininity. EXPORT has very intentionally feminine appeal in this piece. She wears a wig, she is nicely dressed, therefore people are expecting to touch breasts in the box. But what if a woman doesn't look that feminine? That's the first. (...)I think the most important is a sense of humor and thinking about your body as a re-born into something else, not a hetero normative femininity. This is the "deconstruction" of VALIE EXPORT—first deconstruction of her historical context and second, the literal "deconstruction" of the breast (opposed to the "reconstruction" after double mastectomy). »

©2019 Priscilla Wind & GRAAT On-Line