



- **Katarzyna Kotowska**

La transgression de l'image / l'image de la transgression chez Marie Darrieussecq et Katarzyna Kozyra

« Je sais à quel point cette histoire pourra semer de trouble et d'angoisse, à quel point elle perturbera de gens »¹. Ainsi commence *Truismes*, le roman de l'auteure française Marie Darrieussecq publié chez P.O.L en 1996. Cette phrase pourrait être également attribuée à une artiste polonaise, Katarzyna Kozyra, qui, l'année même, au Centre d'Art Contemporain de Varsovie, présente son installation intitulée *Olympia*. *A priori*, les deux artistes semblent n'avoir rien en commun ; issues de milieux, de cultures et de langues différentes, elles investissent des média distincts et évoluent dans des univers hétéroclites. Et pourtant, le centre de leurs entreprises réaffirme l'actualité d'un même enjeu : transgresser l'image acquise du corps féminin.

Truismes est le récit d'« une jeune parisienne de milieu défavorisé qui (...) se transforme progressivement en truie »². Écrit à la première personne, il prend la forme d'un étrange journal intime où alternent la fable, l'histoire fantastique et le

¹ M. Darrieussecq, *Truismes*, Paris, P.O.L, « Folio », 1996, p. 11. Dorénavant, toutes citations tirées de ce roman seront indiquées par le numéro de folio entre parenthèses.

² J. Lambeth, « Entretien avec Marie Darrieussecq », *The French Review*, vol. 79, n°4, 2006, p. 806.

roman initiatique³. Le texte a pour thème central la métamorphose du corps de l'héroïne dont la mutation illustre la réorganisation radicale du corps féminin par les structures socio-symboliques dans lequel il évolue. L'espace corporel, en tant que *locus* d'oppressions et de transgressions, est devenu d'ailleurs un important point de référence pour l'écriture des femmes d'aujourd'hui⁴. Le changement progressif de l'héroïne, jeune femme naïve et non éduquée, en truie trouble d'autant plus sa vie que le métier qu'elle exerce (celui de prostituée dans une parfumerie de luxe) dépend entièrement de l'image de son corps. Aussi sa métamorphose entraîne-t-elle des changements rapides quant à son statut social. En un sens, la forme nouvelle de son corps répond aux exigences qui lui sont imposées par le biais de technologies de l'image que sont notamment, dans *Truismes*, les magazines féminins et les annonces publicitaires : l'héroïne les incarne pour finalement les dénoncer.

Comme son titre *Olympia* l'indique, l'installation de Kozyra renvoie au tableau célèbre d'Edouard Manet de 1863, dont l'artiste polonaise reprend, plus ou moins fidèlement, les éléments et la composition, mais en déplaçant la scène dans un contexte hospitalier. Composée de trois immenses photogrammes accompagnés d'un document vidéo⁵, l'installation montre en effet, sur la plupart des images, l'artiste elle-même, amaigrie et chauve, installée nue sur un lit d'hôpital : Kozyra entreprit son *Olympia* alors qu'elle subissait des traitements de chimiothérapie. Dans la dernière image, c'est plutôt une vieille femme qui sert de modèle, depuis la maison de retraite où elle habite. L'installation de Kozyra expose ainsi des corps féminins marqués par la maladie et l'âge, en somme par la mort.

Cet article entend analyser le roman de Darrieussecq et l'installation de Kozyra à la lumière du *nouveau* classique (et de ses déclinaisons contemporaines), compris ici comme un dispositif normatif prédominant, toujours actuel, qui régule la visualisation de la corporéité féminine. L'analyse montrera comment les œuvres de Darrieussecq et de Kozyra reprennent les schèmes traditionnels de la représentation du *nouveau* féminin afin de mieux les subvertir ; elle le fera en mesurant les écarts entre les

³ C. Sarrey-Strack, *Fictions contemporaines au féminin. Marie Darrieussecq, Marie Ndiaye, Marie Nimier, Marie Redonnet*, Paris, L'Harmattan, « Espace littéraire », 2002, p. 53.

⁴ A. Pick, « *Pigscripts. The Indignities of Species in Marie Darrieussecq's Pig Tales* », *Parallax*, vol. 12, n°1, 2006, p. 44.

⁵ Le projet est à consulter sur le site du [Musée national de Cracovie](#).

représentations du corps féminin dans ces deux œuvres et les trois grandes caractéristiques du *nu* classique : l'encadrement, l'idéalisation du corps féminin et sa passivité.

Au-delà de la nudité

« [F]orme d'art inventée par les Grecs au Ve siècle avant J.-C. »⁶, comme l'indique Kenneth Clark, le *nu* n'est pas un type d'objet en soi ni un état, mais bien un mode de représentation qui se distingue de la simple vision de la nudité. Si l'ouvrage de Clark consacré au sujet fait de nos jours l'objet de nombreuses critiques, il reste une référence inestimable en ce qui concerne la différence conceptuelle entre le *nu* et la nudité qu'il met en relief :

La nudité, c'est l'état de celui qui est dépouillé de ses vêtements ; le mot évoque en partie la gêne que la plupart d'entre nous éprouvent dans cette situation. Le mot « nu », en revanche, dans un milieu cultivé, n'éveille aucune association embarrassante. L'image imprécise qu'il projette dans notre esprit n'est pas celle d'un corps transi et sans défense, mais celle d'un corps équilibré, épanoui et assuré de lui-même : le corps re-modelé⁷.

Cet écart est également souligné par John Berger, qui se penche sur le sujet dans un des essais constituant *Ways of Seeing*. Berger insiste sur la différence entre « être nu », c'est-à-dire être dévêtu, et « être un nu » qui suppose la soumission au regard d'un autre et façonné par lui : « Elle n'est pas nue en tant que telle. Elle est nue en tant qu'elle est vue par le spectateur »⁸.

Si la nudité nous renvoie à une expérience individuelle, souvent intime et embarrassante, en somme à l'humanité ordinaire peu représentative dans ce contexte, le *nu* correspond quant à lui à la vision normative d'un corps dénudé qui incarne un idéal en se soumettant au regard de l'observateur. Le « corps dans l'art » apparaît au prix d'une lutte « entre le corps idéal et le corps réel »⁹, remarque Marc Alain Descamps, dans son étude intitulée *L'Invention du corps*. C'est sous un jour

⁶ K. Clark, *Le Nu*, trad. M. Laroche, Paris, Gallimard, « Le Livre de Poche », 1969, t. 1, p. 20.

⁷ *Ibid.*, p. 19.

⁸ *Sposoby widzenia*, trad. M. Bryl, Poznań, Rebis, 1992, p. 54.

⁹ M.-A. Descamps, *L'Invention du corps*, Paris, PUF, « Psychologie d'aujourd'hui », p. 26.

« magnifi[é] », mettant « en valeur ce qui le distingue de l'humanité ordinaire »¹⁰ qu'il entre dans la représentation artistique. Les statues antiques, par exemple, donnent à voir une corporéité humaine idéale, parfaite et de ce fait inaccessible aux mortels. Il ne s'agit pas pour les sculpteurs de l'Antiquité de représenter des femmes et des hommes ordinaires, mais des dieux et des déesses¹¹ dont la perfection tient à la pureté de leur corps, à son hermétisme et à l'absence de toute trace de souillure sur lui¹². Pensons au sexe vénusien et à ce que Descamps nomme son caractère étanche : rendu avec minutie sur les statues antiques, il reste pourtant clos, refermé sur lui-même, et glabre.

Nous pourrions poursuivre ce parcours d'histoire de l'art et démontrer comment le *nu* persista, et ce, malgré les mutations décisives qu'apportent, depuis le tournant du XXe siècle, les nouvelles techniques de l'image. L'invention de la photographie a en effet marqué un tournant dans la façon d'exposer ou même de percevoir la corporéité¹³. Le *nu*, pourtant, ne disparaît pas. Il reste perméable aux particularités des circonstances et des territoires et s'accommode des nouvelles exigences, sinon des nouveaux médias qui le transposent. Ainsi l'idéal qu'incarnent statues antiques diffère des présentations médiévales d'Eve ou des pécheurs du Jugement Dernier. Les corps dénudés de Dürer se distinguent des *nus* de Michel-Ange. Les visions de Picasso ne sont pas équivalentes aux *nus* photographiés. L'art abstrait, le *happening* ou le *body art* fournissent de nouveaux défis. A travers les mutations parfois extrêmes qu'a connues le *nu* au fil des époques et de l'apparition de nouveaux média, il est pourtant possible de reconnaître la préservation de certaines caractéristiques. Quelle que soit la forme qu'il prenne, le *nu* demeure un *dispositif normatif* produisant et régulant le visible.

Ces caractéristiques sont précisément celles que Katarzyna Kozyra et Marie Darrieussecq cherchent à récupérer et à subvertir dans leurs œuvres. Or, elles

¹⁰ F. Braunstein-Silvestre *et al.*, *La Place du corps dans la culture occidentale*, Paris, PUF, « Pratiques corporelles », 1999, p. 38.

¹¹ Nous simplifions ici de façon un peu provocante en reprenant les propos de Marc-Alain Descamps dans *L'Invention du corps*. D'autres études sur le sujet confirment l'existence de statues représentant des hommes dont l'identité est connue. Dans la plupart des cas, il s'agit cependant de visions idéalisées, ce qui s'inscrit dans le sens de notre argumentation.

¹² F. Braunstein-Silvestre *et al.*, *La Place du corps dans la culture occidentale*, *Op. cit.*, p. 75.

¹³ M.-A. Descamps, *L'Invention du corps*, *Op. cit.*, p. 28.

révèlent combien le *nu* produit une certaine image de la féminité. Pour Lynda Nead, l'apparition de cette forme d'expression artistique s'inscrit dans le prolongement des dispositifs de maîtrise et de mise en normes du corps sexué des femmes. Par le biais des conventions établies, des poses et des formes, la corporéité féminine est, selon l'expression de Nead, apprivoisée. Le *nu* présente un corps féminin étanche, tous orifices bouchés afin de soustraire au regard les substances considérées abjectes¹⁴. La féminité dépourvue de forme, pour ne pas dire informe, doit en effet être bornée et soumise aux conventions¹⁵.

En définissant sous un nouveau jour les caractéristiques du *nu* classique, la perspective féministe permet aussi de mieux considérer ses déclinaisons contemporaines. Il serait sans doute abusif de voir dans la conception dite « classique » du *nu* la source unique d'un assujettissement visuel du corps féminin. Mais des artistes comme Kozyra et Darrieussecq témoignent de son importance et du fait que dans la culture de l'image qui est la nôtre, les nouveaux visages de cette norme sont toujours oppressants. Le *nu* de jadis a été remplacé, de nos jours, par le règne de Photoshop et la tyrannie des journaux féminins, eux-mêmes indissociables de ce commerce de la beauté (et, par extension, de la sexualité) dans lequel travaille l'héroïne de Darrieussecq. Le corps qui se dévoile sur ces images n'est qu'un simulacre de la réalité qui influence cependant cette dernière. La vision idéalisée et normative que véhicule le *nu* sous ses formes anciennes autant que contemporaines mène à l'exclusion de la sphère visuelle admise des corps qui s'en écartent trop : les corps malades se voient plus ou moins confinés au discours médical ; la vieillesse est laissée hors du domaine du visible afin de laisser croire à l'utopie de l'éternelle jeunesse.

Le processus de transgression de cette image imposée est un dominateur commun aux œuvres de Katarzyna Kozyra et de Marie Darrieussecq. Toutes deux s'emploient à subvertir cette norme du visible afin de donner représentation à des corps obscènes, de ceux qui, suivant un découpage étymologique de l'adjectif *ob-* (à l'encontre, devant) et *scène*, doivent normalement être laissés hors de la scène, voire hors cadre, pour reprendre l'une des caractéristiques du *nu*.

¹⁴ L. Nead, *Akt kobiecey. Sztuka, obscena i seksualność*, Poznań, Rebis, 1992, p. 23.

¹⁵ *Ibid.*, p. 29.

L'encadrement, ou la mise hors cadre du corps féminin

Placé sous le signe de l'humour noir et de la raillerie, *Truismes* se moque ouvertement « de la tyrannie des journaux féminins et de leur idéal de beauté »¹⁶. Son héroïne éprouve une transformation spectaculaire qui est à proprement parler impossible. Les critiques choisissent d'ailleurs le plus souvent d'analyser l'ouvrage dans la perspective du genre fantastique¹⁷. Mais plusieurs éléments thématiques et formels du récit, parmi lesquels son « réalisme faussement innocent »¹⁸, nous incitent à considérer sa force allégorique ou critique. Mi-femme mi-truie, la narratrice ne représente au premier abord personne. Elle peut en revanche représenter un écart dans toute l'ambiguïté de la notion : déviance ou émancipation ? En ce sens, la situation initiale du personnage – le lieu d'où elle s'écarte et dévie – comme les conséquences des changements sont significatifs.

Dans la première partie du roman, où la protagoniste relate son travail à la parfumerie, sa devise est « d'être toujours belle et soignée » (p. 13). Elle incarne ainsi un idéal que résume l'adjectif « saine » : « Jamais, haletait Honoré, jamais il n'avait rencontré une jeune fille aussi saine » (p. 17). Les miroirs sont nombreux dans l'ensemble du texte, donnant à voir l'image de l'héroïne au fur et à mesure qu'elle se dédouble, et engageant les lecteurs et lectrices dans un jeu de regards. Dans la glace dorée du vestiaire du parc de distractions aquatiques fréquenté au tout début de l'histoire (l'« Aqualand »), l'héroïne se trouve « incroyablement belle, comme dans les magazines » (p. 15). Elle est, à ce moment-là, capable de répondre aux exigences que lui impose l'ordre du regard, et ce, alors même qu'elle est incapable de les objectiver. Ce dispositif est symbolisé par les « nombreux miroirs du plafond de l'Aqualand » (p. 15) qui lui renvoient une image « appétissante » (p. 15) d'elle-même. Témoin de son conformisme au regard de la norme, le miroir est également le reflet indispensable des changements progressifs de l'image de l'héroïne. C'est donc aussi grâce à lui que l'évidence apparaît : la chair rebondie, ferme et lisse, ne correspond bientôt plus à l'image saine de la jeune fille, mais à celle de la porcine que l'héroïne est en train de

¹⁶ C. Rodgers, « Entrevoir l'absence des bords du monde dans les romans de Marie Darrieussecq », dans *Nouvelles écrivaines : nouvelles voix ?*, sous la direction de N. Morello et C. Rodgers, Amsterdam, New York, Rodopi, « Faux Titre », 2002, p. 85.

¹⁷ *Ibid.*, p. 88.

¹⁸ A. de Gaudemar, « [La fille qui aimait les glands](#) », *Libération*, 29 août 1996, consulté le 16 août 2014.

devenir¹⁹ : « je me voyais dans la glace et j'avais, pour de bon, des replis à la taille, presque des bourrelets ! (...) J'avais essayé de réduire les sandwiches (...). Les photos des mannequins dans la parfumerie m'obsédaient » (pp. 26-27).

Or, le miroir est un des avatars les plus importants de l'encadrement, ce mécanisme par lequel le *nu* ordonne et contrôle l'image de la femme. Selon Lynda Nead, la maîtrise symbolique de la matière s'effectue, dans le *nu*, à travers l'encadrement. Les poses, les formes et les autres conventions servent au découpage métaphorique du corps féminin, de manière à représenter une fermeture et une imperméabilité rassurantes. Ainsi transfiguré, le corps sexué des femmes n'est plus une menace²⁰. Le reflet dans la glace y sert d'outil d'oppression mais aussi d'autocontrôle. Après la Renaissance, moment où se répand le thème de la femme dénudée au miroir²¹, le miroir devient un élément important des *nus*. Les artistes cherchaient alors les expédients pour multiplier sur les toiles l'image du corps : les reflets dans les eaux limpides, les métaux luisants, les vitres, les coupes et surtout le tain d'une glace sont autant de prétextes à l'exposition sous plusieurs angles d'un corps féminin dénudé.

Au-delà d'une simple multiplication des angles et des points de vue, le miroir renforce l'effet aliénant de l'encadrement. « C'est à travers l'image au miroir, remarque Yvonne Neyrat, que la femme se donne comme objet du désir de l'homme, de cette partie détachée qui est à la fois même et autre »²². La *Vénus au miroir* de Vélasquez (1649-1651)²³, unique nu féminin dans l'œuvre du peintre espagnol, exemplifie l'aliénation des femmes à l'œuvre dans ce procédé pictural et il n'est en ce sens pas surprenant que le tableau ait été la cible d'une attaque directe de la part d'une féministe de la première vague. Sur cette toile de Vélasquez, Vénus apparaît de dos ; son corps occupe toute la longueur du tableau et son visage se reflète dans un miroir posé devant elle. Le 10 mars 1914, Mary Richardson s'en prend précisément à cette image d'une femme coupée d'elle-même, dont le visage n'est vu qu'à travers le

¹⁹ C. Bota, *Marie Darrieussecq et ses Truismes*, thèse (M.A.), *University of Illinois*, 2005, p. 11.

²⁰ L. Nead, *Akt kobiecy*. *Op. cit.*, pp. 22-23.

²¹ On peut penser à *Femme à sa toilette* de Bellini (1515), à la *Vénus au miroir* du Titien (1555) et à *Vénus au miroir* de Rubens (1614-1615). Voir à ce sujet Y. Neyrat, *L'Art et l'Autre, le miroir dans la peinture occidentale*, Paris, L'Harmattan, « Logiques sociales », 1999, p. 43.

²² Y. Neyrat, *L'Art et l'Autre*, *Op. cit.*, p. 44.

²³ M. Bussagli et S. Zuffi, *Art et érotisme*, Paris, Citadelles & Mazenod, p. 204.

miroir, cet objet devenu, selon Nathalie Heinich « l'indispensable témoin, l'interlocuteur passif et silencieux de cette mutation dans le rapport de soi à soi, ce dédoublement où la fille "se voit" désormais comment "on" la voit »²⁴. Ce jour-là, la militante suffragiste anglaise lacère *La Vénus au miroir* de Vélasquez exposée à la National Gallery de Londres²⁵. Si son geste est motivé, selon les mots de Richardson, par la volonté d'attirer l'attention sur l'incarcération d'Emmeline Pankhurst, leader féministe britannique²⁶, il devient rapidement le symbole du rapport négatif qu'entretiennent les suffragettes avec le *miroir*²⁷ et s'interprète comme un acte de protestation contre la symbolique de la Vénus au miroir²⁸.

Le double encadrement (le tableau et le miroir présenté sur la toile) renforce le régime imposé du regard. Ensemble, ils jouent un rôle similaire à celui que Foucault accorde au panoptique²⁹, ce dispositif de surveillance dans lequel le détenu peut être constamment observé sans cependant avoir la possibilité de voir son observateur. L'ingéniosité du panoptique tient au régime d'autosurveillance qu'il instaure : « Celui qui est soumis à un champ de visibilité, écrit Foucault, et qui le sait, reprend à son compte les contraintes du pouvoir ; il leur fait jouer spontanément les deux rôles ; il devient le principe de son assujettissement »³⁰. Suivant cette logique, on peut voir le miroir qui dédouble le regard de l'observateur, par définition masculin, comme un outil d'oppression régulant l'existence de la femme. John Berger, dans *Ways of Seeing*, remarque que les femmes se regardant elles-mêmes s'observent toujours depuis un point de vue masculin puisque leur image, dans une société patriarcale, ne leur appartient pas³¹. Le regard posé sur elle fait non seulement de la femme un objet à exposer, mais, en raison de son intériorisation, l'amène à

²⁴ N. Heinich, *Etats de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, « NRF Essais », 1996, p. 24.

²⁵ L. Nochlin, *Femmes, art et pouvoir*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1993, p. 42.

²⁶ L. Nead, *Akt kobiecey*, *Op. cit.*, p. 71.

²⁷ *Ibid.*, p. 68.

²⁸ C'est d'ailleurs ainsi que Richardson décrit postérieurement son geste dans un entretien donné à l'occasion de la publication de ses mémoires au *Star* de Londres en 1952 : « Je n'aimais pas la façon dont les visiteurs masculins du musée restaient bouche bée devant elle à longueur de journée ». Citée dans S. Moiroux, « [L'image empreinte d'intentions. La "Vénus tailladée". Considérations sur un acte d'iconoclasme](#) », dans *Images re-vues, histoire, anthropologie, histoire d'art*, n°2, 2006, (consulté le 17 juillet 2013), p. 7.

²⁹ M. Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, « Tel Quel », 1975, pp. 233-235.

³⁰ *Ibid.*, p. 236.

³¹ J. Berger, *Sposoby widzenia*, *Op. cit.*, pp. 46-47.

s'identifier à ce paraître, ce « spectacle » tout entier offert au plaisir du « propriétaire-spectateur »³².

Plutôt que de chercher à « tue[r] l'ordre classique, ancien, de la femme passive »³³ comme le fait Richardson en poignardant la représentation d'un féminin idéal et aliéné, Marie Darrieussecq reprend volontairement, dans son univers romanesque, le régime du regard masculin et le subvertit. Le miroir devient dans *Truismes* une surface, un point de communication avec le lecteur puisqu'il « reflète davantage, préconisant la déformation corporelle »³⁴. Il est ainsi le témoin d'un corps sexué hors norme : « il fallait toujours qu'on se mette à quatre pattes devant la glace, et qu'on pousse des cris d'animaux. (...) Il est encore trop tôt pour que je vous raconte ce que j'ai vu dans la glace, vous ne me croiriez pas » (p. 43). Celle qui plaisait maintenant dégoûte, fait peur. Ce corps qui n'est plus maîtrisé déborde du cadre définissant la norme du visible et fait basculer l'existence de la protagoniste. Délaissée, abandonnée de tous, errant dans les rues, l'héroïne ne sait comment se sortir de cette situation, jusqu'à ce qu'elle comprenne qu'elle peut mettre à profit sa métamorphose : « Le chauffeur [de la camionnette du SAMU-SDF] m'a dit que si j'avais besoin de tomber enceinte pour devenir nourrice il pouvait me proposer ses services. C'est là que j'ai compris que rien n'était encore perdu et que je pouvais encore plaire dans mon genre » (p. 94). L'humour noir de Darrieussecq démasque et ridiculise les attentes instaurées par l'ordre du regard.

L'écrivaine reprend le régime du regard masculin en tant que caractéristique du *nu* traditionnel afin de révéler sa fausseté et sa sélectivité. Katarzyna Kozyra le subvertit également dans *Olympia*. Avec cette installation en plusieurs volets, Kozyra trouble dès le premier abord les attentes des spectateurs. Sur le premier photogramme (**fig. 1**), la tête chauve de l'artiste-modèle s'inscrit d'emblée en porte-à-faux avec l'esthétique du *nu*. Pourtant, dans un même temps, on reconnaît les ressemblances avec la toile de Manet du même nom : des pantoufles aux pieds, l'orchidée glissée sur une oreille, le bracelet sur l'avant-bras, le petit ruban noir autour du cou. C'est que Kozyra répète le geste de Manet qui, dans son *Olympia* réalisée en

³² *Ibid.*, pp. 56 et 61.

³³ S. Moiroux, « L'image empreinte d'intentions », art. cit., p. 7.

³⁴ C. Bota, *Marie Darrieussecq et ses Truismes*, *Op. cit.*, p. 11.

1863 et exposée en 1865, ne puise dans la riche tradition du *nu* que pour mieux la contester³⁵. Kozyra prend la pose d'Olympia, elle dissimule son pubis d'un geste *prudica*. Le lit est couvert de draperie, le chat se trouve à ses pieds, comme sur la toile de Manet ; est également présente la domestique noire qui tient un bouquet de fleurs au deuxième plan. Le coloris bleu-lavande est un peu troublé par la pâleur du corps. La prostituée qui a servi de modèle à Manet a laissé place à un autre corps scandaleux, une femme en chair et en os dont la présence devant le spectateur contemporain relance le débat sur la visibilité du corps : Katarzyna Kozyra a le crâne lisse, dénudé. A vrai dire, l'absence de poils sur l'intégralité de son corps – y compris l'arcade sourcilière et les yeux – a quelque chose d'étrange et d'inquiétant.

Il n'a y pas de miroir dans l'installation en question. Absent, son rôle est cependant joué par l'œil de la caméra, notamment dans le document audiovisuel qui donne à voir les séances de chimiothérapie de l'artiste (**fig. 3**). Mais de quel spectacle d'elle-même l'artiste-modèle se fait-elle alors la complice ? L'Olympia incarnée par Katarzyna Kozyra est atteinte du cancer³⁶. L'artiste, souffrante, ne cache pas son corps détruit par le mal et partage avec nous son expérience traumatique.

La métamorphose comme réponse à l'idéalisation

Kozyra et Darrieussecq démasquent, chacune à sa manière, les effets normatifs et exclusifs du *nu*. Les corps malades, déformés, déviants ou vieillissants n'apparaissent pas dans le *nu* traditionnel, pas plus que dans la culture visuelle d'aujourd'hui où on cultive la vision de la corporéité saine, jeune et parfaite³⁷. Les images des corps très âgés sont quasi introuvables dans la sphère visuelle admise. C'est que l'encadrement du *nu* participe également d'une idéalisation du corps humain, ce que les deux artistes contestent en mettant un même procédé à profit : elles présentent le corps *en métamorphose*.

³⁵ J. Szyłak, *Gra ciałem. O obrazach kobiet w kulturze współczesnej*, Gdańsk, WUG, 2002, p. 38. – Rappelons qu'Edouard Manet a lui-même fait scandale au Salon de 1865. L'objectivité du corps de la prostituée, dépourvu de sensualité, n'a guère plu aux critiques. On a également reproché au tableau son coloris verdâtre ou même cadavérique. Pendant son exposition, l'*Olympia* a fait l'objet d'attaques à coups de parapluie. Pour cette raison, il a été déplacé de la rampe au plafond. Voir Z. Kempniński, *Impresjonizm*, Warszawa, WAiF, 1973, p. 59.

³⁶ P. Leszkowicz, « *Sztuka a pleć. Szkic o współczesnej sztuce polskiej* », dans *Magazyn sztuki*, n°22, 1999, p. 93.

³⁷ I. Kowalczyk, *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90*, Warszawa, Sic !, 2002, pp. 156-159.

Les changements que connaît la narratrice de *Truismes* sont considérables et exposés en détails. On compte par exemple l'apparition d'un troisième téton (p. 44), la déformation des doigts (p. 82), la pousse d'une queue (p. 82), la modification de la structure des cheveux, devenus comme du crin (p. 48), la pousse des poils partout sur son corps (p. 49) et la déformation de son visage (p. 48). Ces mutations qui donnent à l'héroïne l'apparence d'une truie ne sont ni uniques ni définitives : graduelle dans la première partie du roman, la métamorphose de l'héroïne l'amène par la suite à osciller entre les deux états, tantôt plus humaine qu'animale, tantôt plus animale qu'humaine. Si elle parvient à la fin du roman à maîtriser ces transformations corporelles, elle choisit cependant « de vivre ses deux états, de truie et de femme, mais sans être ni tout à fait l'une ni tout à fait l'autre »³⁸. Cette hybridité s'accommode mal avec l'harmonie du *nu* classique, tout comme la physiologie animale de l'héroïne du roman de Darrieussecq. Sa métamorphose en truie entraîne chez la jeune femme des comportements peu conventionnels qui rompent assurément avec le paradigme de la perfection et avec les normes (de bienséances) définissant une féminité acceptable. Elle grogne, consomme des fleurs et l'herbe des pelouses, adopte une position de quadrupède, etc. Cette transformation et les comportements qui l'accompagnent l'amènent du côté de l'abject. Le roman de Darrieussecq abonde en effet en souillures de toutes sortes : à la boue s'ajoutent différents types de déjections corporelles, comme la vomissure (pp. 22, 28, 52, 68), le sang (pp. 53, 129) et le sang menstruel en particulier (p. 27). Incapable de résister aux besoins de sa nouvelle nature porcine, l'héroïne de *Truismes* se roule, par exemple, dans les excréments : « J'ai creusé des quatre pattes, j'ai fait caca, je me suis roulée, ça a fait un beau trou oblong plein de vers réveillés et de vesses de loup en germe » (p. 140).

Aussi invraisemblable soit-elle, cette transformation du corps féminin dans *Truismes* révèle combien les dispositifs normatifs du *nu* fonctionnent en construisant un corps idéal. Fait retour, dans ce destin qui tient à la fois de la dégradation et de la libération, le corps féminin abject sur l'expulsion duquel le *nu* est établi. La recherche de la perfection (opposée à l'imitation) est un héritage grec. Selon les principes d'Aristote, l'artiste se doit de compléter la nature et de nous révéler une œuvre par

³⁸ C. Rodgers, « Entrevoir l'absence des bords du monde dans les romans de Marie Darrieussecq », art. cit., p. 87.

elle irréalisable³⁹. Cette fausseté de l'image est d'ailleurs tellement associée au *nu* qu'il a longtemps semblé impossible de rompre avec cet usage. Le corps qui fit son entrée dans l'art devait à jamais différer du corps humain. Cela explique la rumeur entourant l'*Olympia* de Manet. La nudité de la femme représentée n'est pas à l'origine du scandale provoqué par le tableau. C'est plutôt du côté de la démythologisation du *nu* qu'il faut chercher le motif de scandale. La monstration inattendue d'un corps « réel » plutôt que d'un corps « idéal » choque le public. Et pour cause, l'embellissement de la nudité féminine sert, selon Nead que nous citons plus haut, à maîtriser et normaliser le corps sexué des femmes.

Hors des conventions établies que sont entre autres les poses et les formes servant à domestiquer la corporéité féminine, le corps risque de se retrouver du côté de l'abject. Le *nu* classique participe de cette maîtrise en présentant un corps clos et étanche. Didi-Huberman, parlant de la *Vénus de Médicis* de Botticelli, remarque « qu'elle est aussi reclose, aussi impénétrable qu'elle est belle. *Dure* est sa nudité : ciselée, sculpturale, minérale »⁴⁰. La lisière épaisse de sa peau imperméable cache le danger, le contient et l'éloigne des regards. En tant que « contenant fragile » toujours susceptible de se rompre, comme l'écrit Kristeva dans *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, la peau sépare les domaines du propre et de l'impropre⁴¹. Pour que les mondes intérieur et extérieur restent tout à fait distincts, il faudrait que la surface entière du corps atteigne un degré absolu d'imperméabilité. C'est vers cet idéal que tend le *nu* classique⁴².

Pour rompre enfin avec le paradigme de la perfection du corps plein et intact, Katarzyna Kozyra montre des corps délabrés, obscènes, normalement chassés du *nu* classique. Encore une fois, le choix de la toile de Manet comme point de repère y est bien significatif. Lors de son exposition en 1865, on a reproché à *Olympia*, entre autres, son coloris verdâtre, voire cadavérique⁴³. On s'interrogeait sur sa lividité

³⁹ K. Clark, *Le Nu*, *Op. cit.*, p. 17

⁴⁰ G. Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus. Nudité, Rêve, Cruauté*, Paris, Gallimard, « Le Temps des Images », 1999, p. 11.

⁴¹ J. Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1980, p. 64.

⁴² Selon G. Didi-Huberman, il existerait donc deux Vénus : *Venus caelestis*, la céleste, et *Venus naturalis*, la vulgaire. C'est cette première, transfigurée et tous orifices bouchés, qui se dévoile sur les toiles du *nu* (G. Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus*, *Op. cit.*, p. 12).

⁴³ Z. Kempniński, *Impresjonizm*, Warszawa, WAiF, 1973, p. 59.

comme signe de décomposition interne⁴⁴. Les écarts quant aux idéaux du *nu* sur la toile de Manet ont fait de son Olympia non seulement une femme de petite vertu, mais encore une femme malade. Bien que la motivation du peintre ait été de libérer la nudité des dispositifs normatifs du *nu*, l'obscénité d'un tel projet ne s'avérait à l'époque guère acceptable ni compréhensible⁴⁵.

Katarzyna Kozyra, un siècle plus tard, réactualise ce scandale. Le premier photogramme de son installation reprend la pose d'Olympia. Mais quelque chose, dans l'apparence de son corps, met le spectateur en peine. Sa tête chauve transgresse nos attentes et nous amène à reconsidérer ce corps exposé. C'est le corps malade, la peau couverte de rougeurs ou de cernes, le corps qui souffre et se transforme sous les effets monstrueux de la maladie mortelle et de ses traitements. Dépouillée d'un des principaux avatars de la féminité, Olympia incarne ici la laideur à proprement parler, c'est-à-dire la forme humaine dont la pureté est entamée par l'hybridité (sexuelle) ainsi que par l'action délétère du temps.

La composition du deuxième photogramme (**fig. 2**) reprend en grande partie celle du premier. L'artiste décide néanmoins de changer de décor et de substituer des éléments inattendus à d'autres qui sont connus. Ainsi tout ce qui évoque la vie s'éclipse. L'espace se perd dans la blancheur froide. Les accessoires vestimentaires et décoratifs issus de la scène originale sont abandonnés au profit d'une perfusion et d'un décor hospitalier, la détérioration du corps est encore plus manifeste et troublante. L'artiste-modèle se trouve en effet sur un lit d'hôpital couvert d'un drap blanc. Derrière elle, une infirmière tient un porte-perfusion ; sa pose rappelle celle de la domestique du photogramme précédent. Le corps de l'artiste n'est plus allongé sur les coussins d'un lit. Elle s'expose plutôt en se couchant sur le côté droit et s'appuie sur son bras plié. L'autre main est posée sur un oreiller bleu, le seul accent de couleur du photogramme. Le bracelet exotique est remplacé par un cathéter. L'artiste découvre hardiment son pubis lisse. On aurait du mal à nommer cette composition un *nu* : ni thème, ni ambiance, ni coloris n'y sont conformes. Kozyra décide pourtant de garder autour de son cou le petit ruban noir en guise de référence au tableau original et à la longue tradition dans laquelle il s'inscrit. Elle se réfère ainsi aux œuvres

⁴⁴ I. Kowalczyk, *Ciało i władza*, *Op. cit.*, p. 151.

⁴⁵ M. Poprzęcka, *Manet i impresjonisci* dans *Sztuka świata*, t. 8, Warszawa, Arkady, 2000, p. 227.

de types Titien et dévoile comment ce canon-là voue à l'invisibilité le corps abîmé. Déjà en 1863, Manet rompait avec le code établi en rejetant tantôt l'idéalisation tantôt l'illusion⁴⁶.

S'il est possible de voir dans la contestation des règles du nu par Manet l'avis : *Ceci n'est pas un nu*, il est possible d'y voir son contraire dans l'installation de Kozyra : *Ceci pourrait être un nu*. Son Olympia n'était en effet qu'une demi-mondaine vendant ses charmes dans le Paris de l'époque. En 1996, Kozyra tente rompre avec l'invisibilité du corps jugé abject ou, du moins, pas suffisamment sain pour accéder à la représentation. Les autres documents de l'installation achèvent d'ailleurs ce processus de dévoilement. Le troisième photogramme de la série exhibe une femme aux cheveux gris, la bouche édentée (sa mâchoire serrée suggère que la prothèse dentaire a été enlevée), la peau ridée, les seins flasques. L'image montre, sans voile, les métamorphoses physiologiques dues au temps. Rien n'indique que la femme est malade, mais l'effet reste le même que dans les précédents photogrammes : le corps féminin présenté ne semble ni étanche ni maîtrisé. Il est montré sous l'angle de sa détérioration, voire de son anéantissement prochain. Pourtant, on trouve toujours, autour du cou de la vieille femme, le ruban noir du tableau qui parcourt chacun des photogrammes composant l'*Olympia* de Kozyra. Cette fois-ci à moitié dénoué, il pend mollement, mais se veut néanmoins le marqueur d'une revendication à la visibilité.

La passivité

Dans *Olympia*, Katarzyna Kozyra ne cache rien, ni de son sexe ni de son état et elle est de toute évidence consciente de l'exposition de son corps nu. En témoigne son regard qui semble nous mettre au défi de regarder ce corps marqué par la maladie. Elle subvertit ainsi une autre caractéristique du *nu* classique, à savoir la passivité. L'ordre du regard, déjà évoqué, l'ordonne et le détermine. Il transforme les femmes en simples et passifs objets du regard. Coquettes muettes, elles ne sont que prétexte à la présentation de la nudité et sont en ce sens réduites à un rôle de fétiche. Suivant les mots de John Berger, les femmes n'existent pas dans le *nu*, elles y sont

⁴⁶ A. Malraux, *Ponadczasowe*, trad. J. Lisowski, Warszawa, Krajowa Agencja Wydawnicza, 1985, p. 19.

révélées⁴⁷. Dans les deux premiers photogrammes (**figs. 1 et 2**), la charge érotique du *nu* n'est pas effacée – tout comme elle est également conservée dans l'*Olympia* de Manet⁴⁸. On peut même dire qu'en découvrant son pubis entièrement rasé, l'artiste surenchérit et renvoie du même coup à l'une des déclinaisons contemporaines du *nu* : la représentation pornographique⁴⁹. Kozyra reprend et prolonge le geste de Manet, notamment en conservant, voire en amplifiant la frontalité du regard dans lequel se lit une certaine provocation. Ce regard de l'*Olympia* de Manet est d'ailleurs l'une des raisons expliquant l'accueil mitigé du public de l'époque. Incarnant une nouvelle *Olympia*, Kozyra offre son corps mais garde l'identité d'un agent de l'action. Son regard dirigé avec aplomb vers le spectateur fait d'elle la véritable héroïne du tableau. L'observateur est dominé par ce regard intrépide qui inverse tous les principes du *nu*. Le corps féminin n'est plus un simple costume. A cet égard, le troisième photogramme (**fig. 4**), qui complète le projet de Kozyra, diffère le plus de l'original de Manet. Certes, le regard de la vieille femme n'est pas dirigé vers l'observateur. En revanche, la pose alanguie du tableau original est abandonnée. La protagoniste n'est pas allongée à l'instar de ce que donnent à voir les photogrammes précédents : elle est, au contraire, assise. Cette femme décharnée par la vieillesse, qui n'a littéralement plus que la peau sur les os et dont l'apparence squelettique évoque le cadavre, adopte une position presque verticale. Dans le contexte donné, elle peut être comprise comme une insoumission à la position horizontale imposée aux sujets féminins et

⁴⁷ J. Berger, *Sposoby widzenia*, *Op. cit.*, p. 47.

⁴⁸ L'année suivante, dans son projet intitulé *Le Bain des femmes*, Kozyra travaille à annuler la charge érotique dans les représentations du corps féminin en présentant des corps naturels, qui s'écartent des idéaux contemporains, des corporalités féminines sur lesquelles se lisent la vieillesse et l'embonpoint. Cette installation est présentée pour la première fois à la galerie Zachęta à Varsovie en 1997. L'artiste confronte des images de femmes nues, tournées (clandestinement) au bain turc non mixte Gellert à Budapest, avec des reproductions du *Bain Turc* d'Ingres et de *Suzanne et les vieillards* de Rembrandt. L'œuvre est composée d'un grand écran et de cinq moniteurs télévisés où les spectateurs peuvent mesurer l'écart entre les corps idéaux de l'art – *Le Bain Turc* d'Ingres est considéré comme un *nu* quasi idéal, en raison de la texture lisse de la peau des femmes, de leurs corps fermes, dépourvus de rides, de plis et de poils – et les corps ordinaires de femmes captées à leur insu dans leur quotidien. Au-delà de l'important fossé entre l'idéal et la réalité, c'est la force normative du regard – ce que nous désignons ici comme l'ordre du regard, duquel participe l'encadrement du *nu* – que révèle la comparaison avancée par Kozyra : contrairement aux baigneuses d'Ingres qui se savent observées, et dont les gestes étudiés et les poses recherchées invitent le spectateur à entrer dans un jeu érotique d'observation, les protagonistes du *Bain des femmes*, parce qu'elles ne se savent pas soumises aux regards d'observateurs, ne posent pas et leurs corps ainsi que leurs gestes se révèlent dans toute leur banale imperfection.

⁴⁹ L'esthétique pornographique est entre autres rappelée par la façon dont l'artiste révèle sans pudeur aucune son sexe glabre.

comme une volonté de démentir l'inertie supposée caractériser le genre féminin et par laquelle la culture a voué les femmes à une mort symbolique⁵⁰.

La capacité d'agir mise en l'avant dans *Truismes* est en revanche plus ambiguë. Car le devenir-animal de la protagoniste n'est pas initié par sa volonté, et si elle finit par l'adopter, le récit montre au moins qu'elle n'embrasse pas également l'ensemble des conséquences de ce choix, du moins dans un premier temps. Rabattue dans son corps de cochon, la narratrice subit le rejet de son entourage. Ridiculisée, elle cesse d'être un objet de désir et elle en souffre d'abord. Son corps, durant un temps considéré si sain, se trouve d'emblée suspecté de maladie, voire de péché : « [le curé] m'a dit qu'il y avait beaucoup de maladies qui traînaient et qu'elles punissaient seulement ceux qui avait péché » (p. 75). Mi-femme mi-truie, elle devient une menace qui lui vaut d'être bannie. Elle est contrainte de se rendre invisible, de disparaître de la sphère sociale, privée comme publique. Ainsi, poursuivie par la police, elle est acculée à vivre dans la clandestinité et les immondices.

Or, ce changement n'est pas présenté comme une déchéance dans le roman. A l'issue du roman, la narratrice est transformée, d'objet (de discours et de consommation), elle devient sujet de l'énonciation et s'accommode de son état hybride : « Je ne suis pas mécontente de mon sort » (p. 148) affirme-t-elle. Les côtés positifs de sa métamorphose animalière sont aussi mis en valeur : « Je ne sais pas combien de temps j'ai passé dans les égouts, lit-on par exemple. On n'y était pas si mal. Il faisait chaud, il y avait une bonne boue bien couvrante » (p. 86). Catherine Rodgers fait ainsi remarquer :

Avec l'acceptation de l'animalité viennent une certaine sensualité, les joies de la nourriture simple, l'état extatique provoqué par la conscience d'appartenir au règne animal depuis le début des temps, de participer à tout le cosmos. La transformation est donc loin d'être une punition, qui viendrait sanctionner une héroïne qui aurait immoralement acceptée de se comporter en cochonne⁵¹.

⁵⁰ Dans le cadre de ce dossier placé sous l'égide des méduses de Cixous, on peut justement penser à cette femme dont toute la vie est marquée par la position allongée, passant du « lit de nocces, lit d'accouchée, lit de mort » et que le rire de la Méduse doit tirer de la mort symbolique qui lui est offerte en guise de destin. (H. Cixous et C. Clément, *La Jeune née*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1975, p. 121).

⁵¹ C. Rodgers, « Entrevoir l'absence des bords du monde dans les romans de Marie Darrieussecq », art. cit., p. 87.

C'est là l'effet du « réalisme faussement innocent » grâce auquel Darrieussecq joint, dans *Truismes*, l'audace, l'humour et la crudité⁵². La tonalité « à la fois naïve et cynique, où les scènes les plus crues ou les plus violentes sont contées sur un ton uniforme et neutre »⁵³ produit une telle ambivalence. La narratrice se révèle, au départ du moins, comme une figure d'idiote qui ne connaît rien de ce qui l'aliène. Le style par lequel l'écrivain rend compte de cette subjectivité a divisé la critique⁵⁴. D'abord plate, rythmée par les tics de langage (la tournure « comme qui dirait », par exemple, revient à la façon d'un leitmotiv en début de roman), l'écriture se lisse au fur et à mesure que se transforme la narratrice. Pour l'écrivaine de *Truismes*, l'évolution du discours du personnage est perceptible dans sa forme et veut rendre manifeste « la métamorphose d'un objet femelle en femme consciente » : « Plus les pages passent, plus il y a du vocabulaire, plus la syntaxe s'enrichit et plus la pensée de cette femme se complexifie. Plus elle devient humaine en fait. Pour moi, c'est l'histoire d'une libération par la pensée »⁵⁵.

L'inertie féminine est ainsi mise en question et au fur et à mesure de son devenir-bête recule sa bêtise initiale. Sa transformation en truie va en effet de pair avec sa capacité nouvelle à penser : « je supportais de plus en plus mal certaines lubies de mes clients, j'avais pour ainsi dire un avis sur tout » (p. 26). Ce qui arrive au corps de la protagoniste n'a pas été prévu par le langage, en se libérant du langage qui l'interpelle et l'invite à se conformer, elle se libère donc des clichés et des idées préconçues. Elle commence à agir et s'exprime enfin. De ce point de vue, les truismes du titre semblent se référer plutôt à sa vie d'avant la métamorphose où elle n'était qu'une incarnation du *nu* passif, un être proche de la bête déjà. Darrieussecq le laisse entendre lorsqu'elle affirme :

⁵² A. de Gaudemar, « La fille qui aimait les glands », art. cit.

⁵³ E. Tonnet-Lacroix, *La Littérature française et francophone de 1945 à l'an 2000*, Paris, L'Harmattan, 2003, « Espaces littéraire », p. 313.

⁵⁴ Eliane Tonnet-Lacroix considère *Truismes* comme une œuvre « post-naturaliste », caractérisée par « l'attention à la réalité commune, le refus de la psychologie, la représentation du corps dans ses aspects les plus triviaux, le langage simple et le refus de tout esthétisme » (*Ibid*). Le portrait psychique de la protagoniste reste en effet aplati. Pierre Jourde dans son commentaire peu flatteur tourne le récit en dérision, reprochant à Darrieussecq son style imprécis, plat, peu travaillé ou même *kitsch* (P. Jourde, *La littérature sans estomac*, Paris, l'Esprit des péninsules, « L'Alambic », 2002, p. 107).

⁵⁵ M. Darrieussecq, « Comment j'écris », dans *La Création en Acte : Devenir de la critique génétique*, sous la dir. de P. Gifford et M. Schmid, Amsterdam et New York, Rodopi, « Faux Titres », 2007, p. 238.

C'est-à-dire que dans *Truismes* ça parle de l'aliénation, c'est-à-dire une femme qui est complètement en dehors d'elle-même, qui est exploitée et qui va petit à petit à petit réintégrer non pas tant son propre corps que son propre esprit et elle va de petit à petit se mettre à parler avec ses propres mots, elle va se dégager des truismes, c'est-à-dire des clichés. Les clichés, c'est une forme d'absence à soi-même, c'est-à-dire qu'au lieu de penser et de parler avec ses propres mots, on prend le « on dit » général, toutes les phrases qui circulent, qui sont bonnes ou mauvaises, ce n'est pas la question, mais au lieu de parler avec ses propres mots, on utilise les lieux communs, les lieux communs de la langue, du pays et de la société, etc⁵⁶.

L'état hybride entre la femme et la truie, dans ce monde inversé, peut alors être une rédemption. En se conformant aux truismes qui lui répètent sans cesse qu'elle est bête et l'objet d'une consommation (sexuelle), la narratrice devient effectivement *une* bête. Or, c'est précisément grâce à cette animalité que la narratrice échappe au « marché aux femmes »⁵⁷ et devient sujet, qui plus est sujet *pensant* capable de formuler des idées et opinions.

Le corps féminin mis de l'avant par Kozyra et Darrieussecq a quelque chose de défectueux qui l'éloigne radicalement du corps costume au cœur du *nu*. Malade, vieilli ou rendu difforme par sa métamorphose, ce corps féminin s'avère dans le roman *Truismes* et l'installation *Olympia* indissociable des sujets qui l'habitent. Il devient ainsi un corps agissant, transgressant, qui s'oppose à la passivité traditionnellement attribuée à la femme et à son corps. Le projet *Olympia* de Kozyra exhibe aux regards des spectateurs un corps qui met à mal les tabous culturels *malgré lui*. Car il y a un prix à payer pour cette transgression opérée par l'artiste et ce prix, *réel*, inscrit à même sa chair, est celui d'une maladie mortelle contre laquelle elle a reçu des traitements quasi létaux. Kozyra nous invite à nous interroger sur les « non-dits » et les « non-vus » de la représentation et à explorer ses marges abjectes vers lesquelles l'a refoulé le cancer. L'œuvre déplace le cadre du *nu* pour nous en révéler une partie de son hors cadre. Chez Darrieussecq, le rapport à l'image idéalisée du féminin, cette chimère, est inextricable d'une autre forme de clichés. Les images stéréotypées des magazines féminins et de la publicité parcourent peut-être le roman de Darrieussecq, mais c'est surtout aux clichés langagiers que revient un rôle normatif. Les *truismes* du titre peuvent être identifiés à ces discours qui sont les masques de la Méduse telle que

⁵⁶ J. Lambeth, « Entretien avec Marie Darrieussecq », art. cit., pp. 807-808.

⁵⁷ Suivant le titre de l'essai de 1975 l'anthropologue féministe Gayle Rubin : « Le Marché aux femmes ». Le texte a été récemment republié dans l'ouvrage *Surveiller et jouir*, Paris, EPEL, 2010.

Roland Barthes l'entendait : « La Doxa, c'est l'opinion courante, le sens répété, *comme si de rien n'était*. C'est Méduse : elle pétrifie ceux qui la regardent. Cela veut dire qu'elle est *évidente* »⁵⁸. A la pétrification engendrée par l'encadrement, l'idéalisation et la passivité qui fondent le *nu* classique, *Olympia* et *Truismes* répondent par une transgression de l'image qui n'est pas un simple rejet puisque c'est en entrant en dialogue avec les représentations normatives de la corporéité féminine que les œuvres parviennent à les subvertir.

⁵⁸ R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, « Ecrivains de toujours », 1975, p. 126.