

**Zeitschrift:** Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne  
**Herausgeber:** Université de Lausanne, Faculté des lettres  
**Band:** - (2006)  
**Heft:** 4  
  
**Artikel:** Vanessa Beercroft : l'immobilité comme geste  
**Autor:** Costantini, Marco  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-870100>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 05.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## VANESSA BEECROFT: L'IMMOBILITÉ COMME GESTE

En 2003, le *Castello di Rivoli* a présenté la première rétrospective de l'artiste d'origine italienne Vanessa Beecroft, soit dix ans de carrière. Si ses performances, qui durent plusieurs heures, peuvent paraître mystérieuses, voire inquiétantes, par le fait qu'elles ne consistent qu'en l'exhibition de femmes souvent peu vêtues, immobiles et silencieuses, elles délivrent paradoxalement une masse d'informations importantes sur des considérations autobiographiques et parfois contextuelles. Ainsi, à chaque performance, l'intime se lie à la fiction et le tableau vivant devient une sorte de métaphore de l'artiste. Si le point de départ de ces performances est pour Vanessa Beecroft une «extériorisation» de sa pathologie anorexique, les corps contraints qu'elle met en scène nous présentent l'immobilité comme un geste fort, porteur d'une dialectique propre, et comme un état d'équilibre dans lequel le corps serait suspendu, entre la vie et la mort.

### *Le corps comme objet d'art*

La deuxième partie du XX<sup>e</sup> siècle a montré une grande diversité dans les usages du corps dans l'art. Le corps y est tantôt support, objet, sujet et instrument de mesure du monde, un monde interrogé, discuté, transfiguré ou nié par le corps, un monde social, religieux et moral. Cette tendance est illustrée, depuis une dizaine d'années, par la résurgence de la thématique du corps chez un bon nombre d'artistes internationaux comme dans la programmation d'expositions importantes<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Citons entre autres: *Post Human*, Lausanne, Rivoli, Athènes, Hambourg, 1992; *Hors Limites: L'art et la vie 1952-1994*, Paris, 1994; *Identity and Alterity. Figure of the Body 1895-1995*, 46<sup>e</sup> Biennale de Venise, 1995; *L'art au corps: le corps exposé de Man Ray à nos jours*, Marseille, 1996; *Rose is a Rose is a Rose*:

Dans le cas de la performance qui va nous intéresser, le corps abandonne son statut de modèle classique pour s'imposer comme objet «sculpté», comme objet d'art. Le corps crée une œuvre qui n'est que lui-même. Il est devenu une machine *autopoïétique*. La volonté des artistes est désormais, comme le signale Michel Onfray «d'inscrire le vouloir dans l'organisme, plier le corps selon la ligne d'une volonté expérimentale»<sup>2</sup>. Le corps n'est plus subi, il est formé et incarne le discours des artistes.

### *La performance comme tableau vivant*

Avec le corps considéré comme objet d'art, le temps, les mots, les gestes et les actions deviennent à leur tour des matériaux et des sources potentielles de nouvelles formes que l'artiste va s'efforcer de rendre visibles. Dans le cas de Vanessa Beecroft, le discours va se construire à travers la pratique de la performance et prendre une forme très proche de ce qu'il est communément appelé le tableau vivant.

Le tableau vivant est un type de «contrat fictionnel» – clairement autofictionnel dans le cas de Beecroft – entre l'image et le spectateur. La tradition de cette pratique est ancienne. On cite déjà volontiers le personnage d'Emma Hart, épouse du collectionneur d'antiquités et marchand d'art anglais sir William Hamilton, basé à Naples, qui, dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, pratiquait l'art des attitudes d'une manière si exquise qu'elle allait inspirer Elisabeth Vigée Le Brun lors de son passage à Naples. Au XIX<sup>e</sup> siècle, la pratique se répand à travers les divertissements des salons, les cabarets et les séances de spiritisme. Les métaphores visuelles dans lesquelles tableaux célèbres et sculptures antiques étaient évoqués par des artistes de boulevard autant que par des femmes de la bourgeoisie ne sont que quelques exemples parmi d'autres. La photographie allait s'emparer du genre, dès son apparition, dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>.

---

*Gender Performance in Photograph*, New York, 1997; *Out of Action. Between performances and the objects 1949-1971*, Los Angeles, Vienne, 1998; *Missing Link: Menschen-Bilder in der Fotografie*, Berne, 1999; *Le corps mutant*, Paris, 2000; *Electric Body*, Paris, 2002; *Live, Art and Performance*, Londres, 2004.

<sup>2</sup> M. Onfray, *La sculpture de soi*, p. 133.

<sup>3</sup> La photographie britannique à l'ère victorienne offre notamment des exemples significatifs, comme l'attestent les œuvres de Oscar Rejlander, Henry Peach Robinson et Julia Margaret Cameron.

La longueur du temps de pose et l'immobilité conjuguée des modèles se trouvaient répondre parfaitement à cet art de l'évocation suspendue qu'est le tableau vivant. Le comte Olympe Aguado, photographe français, crée ainsi un grand nombre de ces mises-en-scène photographiques. *Admiration!* (vers 1860) notamment, dans laquelle un groupe de personnes, de dos, contemple un tableau, possède la même mise à distance du spectateur que l'on retrouvera cent cinquante ans plus tard chez Vanessa Beecroft. Mais si les tableaux vivants du comte Olympe d'Aguado sont des constructions exclusivement photographiques, avec tout ce que cela implique comme falsification, les images de Vanessa Beecroft fonctionnent autant comme photographies ou films que comme traces, documents d'une action ayant eu lieu et ayant possédé, elle aussi, un statut propre d'œuvre. Le statut de la photographie de performance n'est pas toujours aussi évident qu'il pourrait y paraître. Si bon nombre d'images photographiques restent de simples documents, d'autres, résultats des intentions propres de l'artiste, possèdent un statut propre d'œuvre<sup>4</sup>.

Dès lors, dans la performance, chez Vanessa Beecroft comme chez tous les artistes se mettant en scène, le corps, médiatisé en lui-même aussi bien que dans ses projections photographiques et filmiques, est porteur d'un imaginaire qui va littéralement s'incarner en l'artiste lui-même. À travers l'œuvre de Vanessa Beecroft, nous allons voir que dans la performance, surgit, en général, le conflit ou du moins une mise à l'épreuve de l'intimité. Tour à tour habité par l'image et par le discours, le corps chez Vanessa Beecroft devient un écran sur lequel peuvent être projetés aussi bien les événements marquant de sa vie, à l'image des films tournés par nos parents, qu'une surface sur laquelle s'impriment les éléments culturels constitutifs de sa personnalité, images cinématographiques et artistiques pour la plupart.

#### *Autofiction dans un tableau vivant*

La première exposition de Vanessa Beecroft, qui s'est tenue en 1993 à la Galerie Luciano Inga-Pin de Milan, n'est pas qu'une première exposition d'une jeune artiste débutante, elle constitue le point de départ d'un système qui, plus de dix ans après, est toujours en progression. Ainsi, lors de cette exposition, Vanessa Beecroft exposa son journal intime nommé *Despair* ou *The Book of Food* ainsi qu'une

---

<sup>4</sup> Cette question a fait l'objet de nombreuses publications dont nous pouvons citer l'une des plus récentes: T. Warr, «Image as Icon: recognising the enigma».



série de dessins posés au sol. Le livre, *Despair*, est un exemplaire unique dans lequel l'artiste, de 1987 à 1993, a consigné jour après jour la liste de tous les aliments qu'elle consommait, détaillant leur quantité et leur couleur, et ajoutant un commentaire sur son état et son apparence<sup>5</sup>. Ce n'est pas un secret que tant les textes du livre que les dessins exposés relataient les problèmes d'anorexie de l'artiste. Mais l'élément le plus significatif de l'exposition s'est déroulé le soir du vernissage. Trente jeunes femmes sélectionnées pour leur ressemblance avec des portraits de la Renaissance ainsi que pour leur évocation d'actrices des années 60 furent invitées au vernissage. Chacune d'elles était habillée avec les propres vêtements de Vanessa Beecroft dont les couleurs étaient en relation avec les dessins exposés. Ainsi, si le livre *Despair* était en relation conceptuelle avec les dessins et leur auteur, ces femmes étaient une projection de l'artiste non seulement parce qu'elles portaient ses vêtements mais parce qu'elles faisaient référence au contenu de l'ouvrage, donc à l'artiste. En outre, ce lien très serré, tissé entre Vanessa Beecroft et les trente femmes qui ont littéralement revêtu l'apparence de l'artiste, devenant trente illustrations de Vanessa Beecroft et de ses malaises psychologiques consignés dans son livre et dans ses dessins, démontre très bien qu'à travers cet amalgame des personnalités, Vanessa Beecroft souligne ce que nous sommes tous et que Thérèse Saint-Gelais décrit comme un «paraître, un corps en situation d'être perçu»<sup>6</sup>.

La deuxième exposition – et première exposition personnelle – à la Galerie Fac-Simile de Milan, *VB02-Jane bleibt Jane* (1994), reprendra quasiment la même démarche. Les dessins ne sont plus exposés au sol mais sont agrandis et peints à même les murs. L'iconographie est la même que pour *VB01*, des jeunes filles aux prises avec des angoisses ou des troubles alimentaires. Là aussi, trois jeunes femmes sont conviées au vernissage. Elles devaient une fois de plus entrer en relation avec les dessins. Cependant, un autre élément va intervenir: les références cinématographiques. Chacune des filles portait une perruque rouge magenta en référence à l'héroïne marxiste-léniniste du film de Jean-Luc Godard, *La Chinoise* (1967) Anne Wiazemsky. Marcella Beccaria, commissaire de la rétrospective Vanessa Beecroft

---

<sup>5</sup> Il est intéressant de noter que cet ouvrage fait inconsciemment référence à celui que tint le peintre maniériste Jacopo Da Pontormo de 1554 à 1556 et dans lequel il relate, lui aussi jour après jour, les aliments consommés et en quelle quantité. Cf. *Le Journal de Jacopo Da Pontormo*.

<sup>6</sup> T. Saint-Gelais, «Vanessa Beecroft. À la recherche du corps perdu ou De la mécanique des corps», p. 64.



Fig. 1. Vanessa Beecroft, VB02.020.VB.POL-*Jane Bleibt Jane*, 8 février 1994, Galleria Fac-Simile, Milano.

à Turin, a remarqué l'intérêt de cette dernière pour les personnages au destin tragique et en position d'inconfort dans le milieu où ils se trouvent.

Dans le film *La Chinoise*, qui annonce de manière prophétique les événements de mai 68, le personnage principal, Véronique, qui dirige une cellule politique, décide d'assassiner une haute personnalité du monde universitaire avec l'aide de ses amis. La jeunesse en lutte du film a en commun avec Vanessa Beecroft un même sentiment de malaise face au monde environnant. Véronique et ses camarades, les trois femmes «exposées» dans la galerie et Vanessa Beecroft elle-même, semblent toutes vouloir sortir d'une situation dans laquelle elles se sentent prisonnières. Le malaise du corps social de la fin des années 60 trouve un équivalent symbolique, voire allégorique dans les corps souffrants peints sur les murs. À ce sujet, là où Jean-Luc Godard privilégiait le discours en filmant, de manière quasi chaotique à certains moments, les mots et les citations présents à l'image sous forme de graffitis ou en insérant des images où éclate la couleur, Vanessa Beecroft reproduit le procédé en remplaçant le discours écrit par celui de l'image, les dessins aux murs devenant à leur tour des cris, des hurlements.

Dans *VB09, Ein blonder Traum* (1994), à la Galerie Schipper & Krome de Cologne, c'est le film de Roberto Rossellini *Germania anno zero* (1947) et plus particulièrement le personnage d'Edmund qui va servir de référence. Les treize jeunes filles qui étaient exposées avaient été recrutées par le galeriste sur les indications de Beecroft: elles devaient être allemandes et ressembler à Edmund! Le personnage de ce dernier possède à nouveau une dimension tragique. L'histoire se déroule dans le Berlin dévasté de l'immédiat après-guerre. Edmund subvient aux besoins de sa famille, puis tue son père sous l'influence de son ancien professeur nazi et, tourmenté, finit par se suicider en se jetant du haut d'une ruine. Là encore, comme dans *VB02*, des éléments formels se réfèrent au film: la perruque jaune fait écho à la blondeur du personnage, les blousons gris et les cuisses dénudées des modèles aux vêtements d'Edmund. Rossellini a déclaré un jour, à propos du destin tragique d'Edmund, qu'il était «une exploration des attitudes et des comportements que certains climats, certaines situations historiques déterminent»<sup>7</sup>. Pour Vanessa Beecroft, la création d'une performance participe d'un fonctionnement similaire. Le thème de la performance va dépendre autant de l'espace dans lequel

---

<sup>7</sup> R. Rossellini, *Il mio metodo*, p. 403.



Fig. 2. Vanessa Beecroft, VB09.018.VB-*Ein Blonder Traum*, 1<sup>er</sup> novembre 1994, Galerie Schipper & Krome, Cologne.



celle-ci doit se dérouler, que du pays ou du type de filles en présence. À cela s'ajoutent des éléments appartenant à l'artiste, des souvenirs personnels le plus souvent.

*VB51* (2002) s'est déroulé dans la salle des fêtes du château Vinsebeck à Steinheim, Allemagne. Deux films sont à l'origine de sa structure: *L'Année dernière à Marienbad* (1960) d'Alain Resnais et *Grey Garden* (1976), un documentaire de David Mayles. Le film de Resnais débute par une représentation théâtrale dans un château baroque, dévoilé par de longs travellings. Les dialogues du film, quasi incantatoires, viennent créer un doute quant à savoir si le film n'est pas la pièce de théâtre elle-même. Le passé se mêle au présent, le phantasme à la réalité, le mensonge à la vérité ajoutant à la confusion. La performance *VB51* comporte les mêmes éléments, la nature et la provenance même des participantes n'ayant pas été laissées au hasard. Ainsi, se mêlent la propriétaire du château avec ses domestiques, des femmes issues de l'aristocratie allemande, Hanna Schygulla et Irm Hermann, actrices fétiches de Werner Rainer Fassbinder, la demi-sœur de Vanessa Beecroft et quelques modèles. Se côtoient dès lors la sphère privée de l'artiste, la sphère culturelle et fictionnelle avec les deux actrices et la sphère sociale avec les membres de l'aristocratie, toutes unifiées par leur appartenance à une même performance. Tout comme dans le film de Resnais, différentes structures se retrouvent alignées. Quant au documentaire *Grey Garden* qui relate l'histoire d'une mère et de sa fille vivant dans un monde sans hommes, dans la réalité la tante et la cousine de Jackie Kennedy Onassis, il est en relation directe avec la jeunesse de l'artiste. Née en 1969 d'un père anglais et d'une mère italienne, Vanessa Beecroft sera élevée dans un monde exclusivement féminin après la séparation de ses parents. Sa mère, fervente communiste l'éduque selon des principes progressistes et féministes tandis que sa grand-mère lui inculque une culture visuelle basée quasi exclusivement sur la Renaissance italienne.

La structure des performances s'est, au fil du temps, perfectionnée. *VB51* met en scène non seulement un portrait de l'aristocratie décadente de l'Allemagne mais aussi la vie d'une femme et une exploration des âges de la vie. Les trente femmes qui composent ce tableau vivant portent de longues robes blanches de trois types: transparent, semi-transparent, opaque. Seule Hanna Schygulla, vêtue de noir, et Irm Hermann, portant une robe rose font exception. Cette combinaison de femmes, de robes, de conditions sociales différentes, participe à créer une figure complexe au niveau sémantique, à l'instar du film de Resnais. Au final, performance après performance, le personnage de Vanessa Beecroft se dévoile chaque fois un peu plus, tout comme

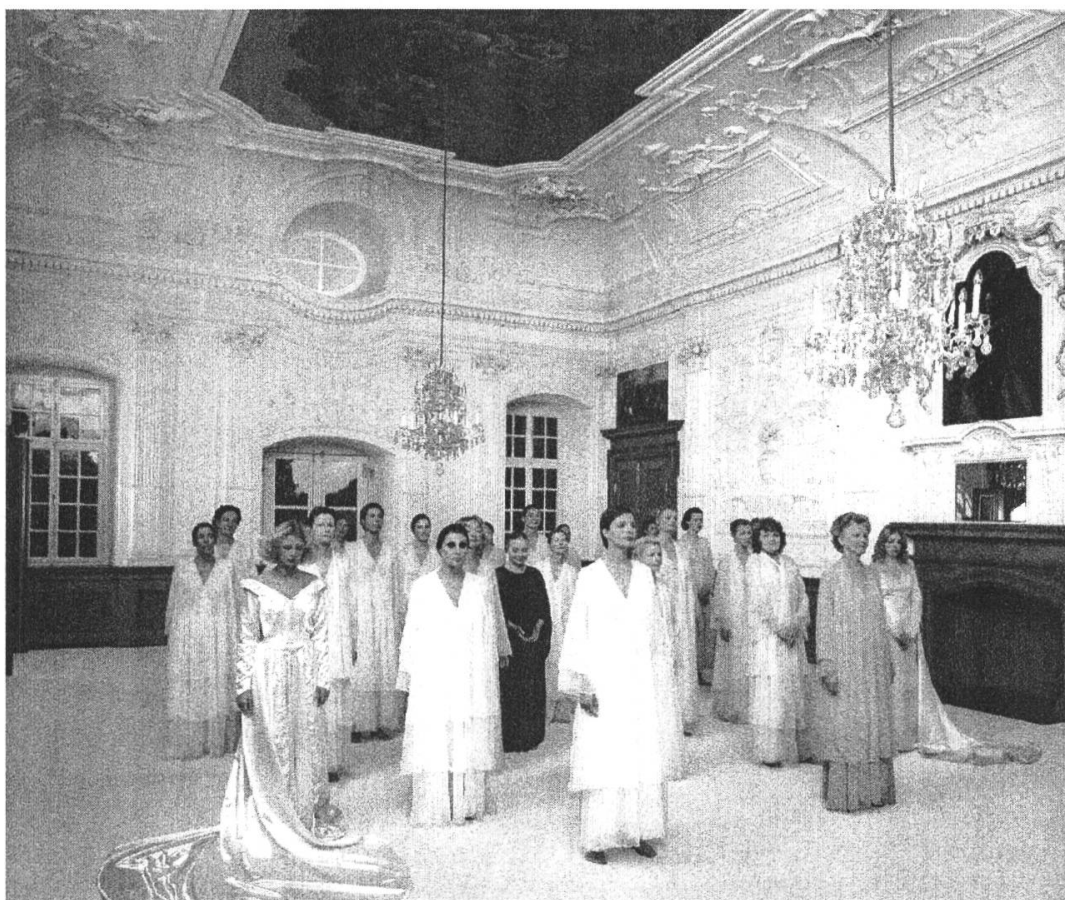


Fig. 3. Vanessa Beecroft, VB51.001.NI, 31 août 2002, Schloss Vinsebeck, Steinheim.

il se révélait page après page dans *Despair*. De même que le *Book of Food* était une pièce unique, les VB forment un ensemble unique également.

VB52 (2003), performance réalisée au Castello de Rivoli à Turin, à l'occasion de sa première rétrospective, est une fois de plus imprégnée du cinéma et de sa biographie. Cette performance semble aussi fermer la boucle initiée par VB01. Une longue table de cristal de douze mètres de long est dressée pour trente-deux convives dans la première salle du château. Parmi les femmes participant à cette action, on retrouve Irm Hermann, la demi-sœur de Vanessa Beecroft, des membres de l'aristocratie locale, des employées du musée et des modèles professionnels. Les femmes sont placées à table selon leur âge, de la plus âgée à la plus jeune, mais aussi de la plus vêtue à la plus dévêtue. Avec la progression dans la maturité des modèles, les couleurs progressent aussi, du beige aux couleurs acidulées, le choix de telle couleur pour tel modèle étant pondéré par le niveau d'intimité avec Vanessa Beecroft. Après un moment d'immobilité une succession de plats leur sont servis, chacun d'une seule couleur. Ce banquet chromatique va durer cinq heures. Si l'intention déclarée de Beecroft était d'organiser un banquet classique, Marcella Beccaria a justement souligné la proximité entre VB52 et le film de Luis Bunuel *L'Ange exterminateur* (1962)<sup>8</sup>. Dans le film, les convives d'un repas chez un riche bourgeois, Monsieur Nobile, se retrouvent dans l'impossibilité de quitter les lieux suite à une étrange maladie de la volonté, condamnés à rester des semaines à souffrir de la faim et de la promiscuité jusqu'à ce qu'ils réitèrent les gestes qu'ils avaient faits avant le début de leur séquestration. L'oppression, l'absence de nourriture et le drame psychologique qui se joue, renvoient à VB01 et à la question de l'anorexie. Celle-ci, sublimée dans les dessins et les performances, renvoie à son tour à la question de l'enfermement, de l'immobilité et du corps. Ces éléments rattachent encore VB52 à l'autobiographie mise en scène, et démontrent à nouveau que son travail n'est pas uniquement visuel mais également introspectif.

Toutes les performances VB doivent être comprises comme de subtiles transformations de la sphère intime de l'artiste dans des mises en scènes de plus en plus complexes. Si dans le genre de l'autofiction littéraire les outils de la narration et de l'analyse du langage sont souvent convoqués, chez Vanessa Beecroft, la négociation qui s'établit entre elle et le spectateur, se situe au niveau de l'image et de la

---

<sup>8</sup> M. Beccaria, «Conversation Piece», p. 20.



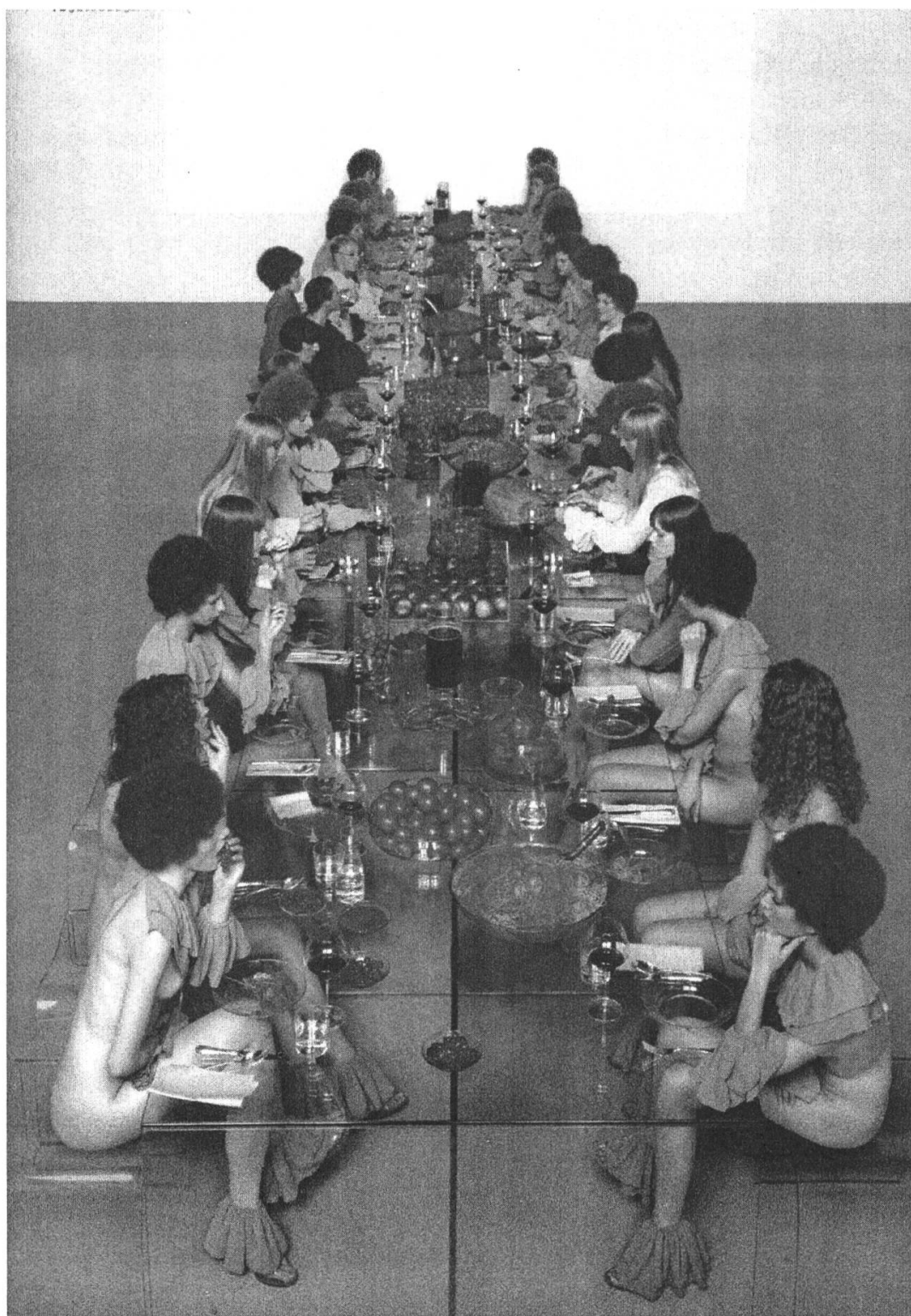


Fig. 4. Vanessa Beecroft, VB52.002.NT, 5 ottobre 2003, Castello di Rivoli.

présence physique, une présence physique qu'elle subordonne à celle de la projection au sens psychanalytique, elle-même n'étant pas présente dans ses performances. En effet, selon Freud: «nous sommes tous accoutumés à voir nos états intérieurs se révéler à autrui, ce qui donne lieu à l'idée normale d'être observé et à la projection normale»<sup>9</sup>. Il est aussi bien évident que le principe de l'autofiction, ici couplé à la projection, comporte également un lien très étroit avec le concept de narcissisme. La théorie de la projection et l'opposition qu'elle contient, le «dedans» et le «dehors», perturbe en effet l'analyse du Moi et ses rapports à la réalité. Le travail de Beecroft pourrait être étudié de manière intéressante et constructive à travers le concept du stade du miroir de Jacques Lacan, le rapport problématique de Beecroft à sa propre image étant évident. Les échos biographiques qui parsèment son travail sont en effet les prémices d'un nouveau stade du miroir destiné à révéler une identité féminine en conflit. Cependant, sans s'arrêter plus longuement sur cette possibilité de lecture psychanalytique, nous pouvons isoler deux systèmes importants dans les performances de Beecroft: la maîtrise des corps et la projection de l'intimité de l'artiste à la surface des corps des modèles.

S'absenter du monde à chaque performance, construire un univers où se percutent des histoires plurielles (Histoire et histoires) et des mythologies personnelles, dans une sorte de geste ultime de re-composition d'une identité éclatée place Vanessa Beecroft aux côtés d'artistes, pour la plupart des femmes – est-ce révélateur? – qui dans un espace-temps propre créent une nouvelle typologie du journal intime (Sophie Calle, Eva Von Platen). L'artiste répète sur le mode du fantasme, les dispositifs que les événements de sa jeunesse, entre autres, lui fit intégrer et qui conditionnent dorénavant son être au monde. L'autofiction définit alors une écriture, visuelle dans le cas de Beecroft, qui met en scène le problème de l'image de soi en piégeant l'inconscient dans la manipulation des formes visuelles et l'utilisation des corps multipliés en lieu et place de son propre et unique corps.

### *Intimité et extimité*

Dans un article consacré aux figures et postures intimes, Bruno Blanckeman explique:

La connaissance de soi incluant l'approche de l'inconscient, elle doit dépasser la simple restitution des événements vécus, leur

---

<sup>9</sup> S. Freud, *La Naissance de la psychanalyse*, p. 100.

analyse rationnelle, les introspections pilotées par la conscience. Seule la fiction peut exprimer l'inconscient parce qu'elle le sollicite de biais, le crypte à la manière d'un rêve ou d'un rébus<sup>10</sup>.

Nous avons déjà pu constater la manière dont les performances de Vanessa Beecroft allient fiction et autobiographie dans les quelques performances présentées plus haut, nous avons pu aussi voir la multiplication des corps mis en scène et peut-être mis en jeux. Bruno Bluckeman, lorsqu'il distingue deux modes principaux dans l'autofiction, donne du premier, soit le mode phénoménologique, la définition suivante<sup>11</sup>:

Le sujet se constitue en narrant une suite d'événements vécus, mais l'événement relaté ne se distingue pas de la conscience qui s'y projette: devenu phénomène, l'événement inclut une part de fantasme plus ou moins manifeste, et le fantasme lui-même devient un événement à part entière, qui prend corps narrativement<sup>12</sup>.

Il y a dans cette définition les prémisses d'une compréhension possible à la multiplication des corps chez Beecroft.

Les différentes figures et postures que Vanessa Beecroft compose d'elle-même dans la majeure partie de son œuvre à travers des approches scénographiques d'envergure tentent de représenter une partie d'elle-même difficile à réduire en mots et paroles, l'intimité. Néanmoins, à travers la pression qu'elle exerce sur elle-même afin de forcer une sortie du corps, comme semble l'attester l'exposition publique de son livre *Despair* et des dessins concomitants, Vanessa Beecroft effectue un acte véritable d'*extimation*<sup>13</sup>.

La performance autofictionnelle permet d'énoncer l'intime sans le révéler de manière manifeste. En effet, l'intimité révélée perd sa qualité d'intime et ne peut que la détruire. Le silence quant à lui la préserve, mais en empêche la connaissance. L'autofiction chez Beecroft participe de cet échange de forces contraires, et l'*extimation* dont elle

<sup>10</sup> B. Blanckeman, «Figures intimes/postures intimes», p. 46.

<sup>11</sup> Le second mode dans l'autofiction est épiphanique. Dans ce dernier, le récit de soi est aussi un récit de vie, mais un récit poétique, qui laisse de côté les circonstances vécues, les abstrait afin de dégager une vérité essentielle de soi.

<sup>12</sup> B. Blanckeman, «Figures intimes/postures intimes», p. 46.

<sup>13</sup> L'*extime* est un terme inventé par Lacan mais surtout utilisé par Jacques-Alain Mille, un autre psychanalyste, dans un sens proche de l'intime et qui reprend sur un mode autre l'*Unheimlich* freudien, soit l'étrange étrangeté. L'*extimation* utilise aussi bien le langage, oral et écrit, que les gestes tout comme dans la vie quotidienne nous nous mettons en scène selon la forme verbale, imagée et corporelle.

semble user devient une force d'équilibre déportée à la limite extérieure d'elle-même. On retrouve ici l'idée développée par Michel Foucault dans les textes concernant «l'herméneutique du sujet» et «la pensée du dehors», où il montre de quelle manière «le sujet se déploie à la limite extérieure de lui-même dans un espace vide»<sup>14</sup>. Plus tard, cette opposition du dehors et du dedans sera reportée sur celle entre le sujet et la subjectivité, opposition que Deleuze nommera le pli. Foucault en déduira alors que cet espace vide, cette marge est un mythe et que «la parole du dehors est un rêve qu'on ne cesse de reconduire»<sup>15</sup>. Cela à l'image de la répétitivité obsessionnelle des performances de Vanessa Beecroft mais aussi à la répétitivité intrinsèque qu'elles recèlent: les corps multipliés, les gestes reproduits à l'infini, comme un cauchemar chronique, comme les signes extérieurs d'une névrose. Son identité, son intimité affleurent désormais et se retrouvent projetées, démultipliées dans une fragmentation sur le corps des femmes immobiles. L'acte de répétition dépasse largement la simple expression d'un besoin survenant à intervalle régulier, il n'est pas non plus une simple reproduction de geste, mais aussi «autant une menace de saturation qu'une amorce de sublimation; en elle le désir s'use, mais aussi prend naissance»<sup>16</sup>. On retrouve ici des caractéristiques propres à l'anorexie dont l'artiste a souffert. Il y a dysfonctionnement entre les notions «j'ai un corps» et «je suis un corps». L'homme possède cependant la capacité de se détacher de la mécanique du corps et de ses organes pour juger, apprécier, voire dénigrer son fonctionnement, ce qui est le cas pour les anorexiques. Seule la mort peut mettre un terme à la distinction entre *être* et *avoir*, mais dans le cas de Beecroft la question qui est posée est celle d'un être sans avoir, une existence hors du corps ou du moins le blocage de son évolution, d'où les gestes de répétitivité, d'uniformité et d'immobilité.

L'intérêt de la répétition réside dans le fait paradoxal qu'elle n'en est pas tout à fait une. La répétition met toujours en place l'échec de la tentative de reproduire le «même» initial. Elle permet de donner un ordre, d'imposer des limites, de donner un sens. Mais sa pratique, illustrée par les performances de Beecroft a tous les traits d'un nouveau mythe de Sisyphe, d'une esthétique de l'échec en quelque sorte qui cacherait peut-être simplement une esthétique du destin. Le fait que Beecroft se tienne en retrait de ses propres performances, qu'elle n'y

---

<sup>14</sup> A. Mura-Brunel, «Intime/Extime - Introduction», p. 9.

<sup>15</sup> M. Foucault, «L'extension sociale de la norme», p. 77.

<sup>16</sup> B. Saint Girons, «Répétition», p. 739.



participe pas physiquement, le regard d'enfant qu'elle porte sur ces femmes autoritaires et distantes — bien qu'elle tente de les dominer par les ordres qu'elle leur donne — et le fait que chaque performance se termine par un délitement complet, l'oblige à reproduire son geste artistique encore et encore.

La répétition se réitère dans le choix même des femmes qui participent à la performance. Dans la majeure partie des cas, elles sont toutes de la même provenance, de poids, de taille et d'âge semblables et s'uniformisent par ces caractéristiques communes, le plus souvent renforcées par des vêtements, perruques et chaussures identiques. Ces éléments conjugués confèrent à chaque tableau vivant de Beecroft une grande force et un caractère unique, qui ont amené Jeffrey Deitch à faire cette observation:

Une performance de Vanessa Beecroft est en même temps réelle et irréelle. Elle a la force de la couleur et de la composition d'une grande peinture figurative, mais ce n'est pas de la peinture. Elle a la présence spatiale d'une grande sculpture, mais ce n'est pas exactement de la sculpture. L'œuvre peut être classée dans la performance, mais il est apparent qu'il n'y a pas de narration, peut-être même de direction. Tout est familier dans une performance de Vanessa Beecroft, mais c'est quelque chose que l'on n'a jamais vu précédemment. Le contraste entre l'intimité et le détachement, la composition et le chaos, la banalité et l'exagération, tout cela dans une image de déplacement compact qui offre une vision fascinante<sup>17</sup>.

En effet, nous avons évoqué le cinéma comme une des références de l'artiste mais il y a quelque chose de la peinture chez Vanessa Beecroft, quelque chose de la photographie, de la mode aussi. Et la manière dont elle mêle tradition artistique et présentation de soi paraît être un parfait miroir du monde contemporain partagé entre passé, présent, futur, pour reprendre le titre de la Biennale de Venise de 1997 organisée par Germano Celant à laquelle participa notamment Beecroft. Il y a du Caravage chez Beecroft dans son utilisation de la lumière certainement mais aussi dans l'aspect dramatique, il y a du Titien, et cela, de manière plus évidente dans les portraits de sa sœur. Helmut Newton se retrouve aussi capté par le regard de Beecroft qui ne cache pas son admiration pour le photographe allemand. Explicitement cité dans *They Come* (Juillet, 1995) on en retrouve la force dans *VB22*, (Septembre 1, 1996, Miu Miu Store, New York) et bien d'autres performances. Mais si les références picturales et photographiques, voire

---

<sup>17</sup> J. Deitch, «Performance that makes itself», p. 26.

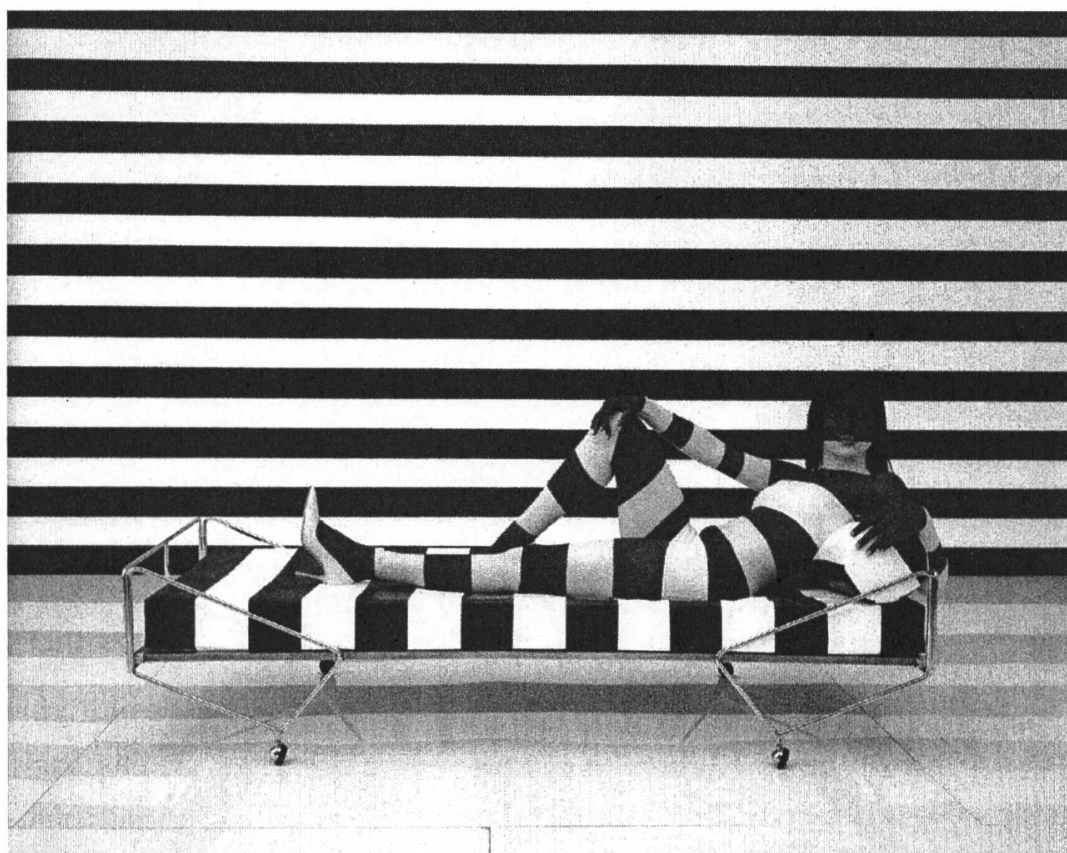


Fig. 5. Vanessa Beecroft, VB.PONTI.979.DR-*Ponti Sister*, 30 juin 2000, Milano.

architecturales sont explicites, comme les références à la cathédrale de Gênes ou à l'*Ufficio del Presidente de la Società Ferrania* de Gio Ponti dans la série *Ponti Sister*, elles ne sont pas pour autant le point d'analyse principal de son œuvre mais davantage la marque d'une éducation basée essentiellement sur l'art.

Mais avant d'en venir à l'immobilité des corps et à leur domination, nous devons nous interroger sur la place qui est attribuée au spectateur, car si Vanessa Beecroft se tient elle-même en retrait de ses femmes, ne participant jamais aux performances par exemple, elle oblige le spectateur à en faire de même. Trois cas de figure sont possibles dans les performances de Beecroft. Soit la performance est réalisée en l'absence du public et seuls photographes et membres du musée ou du lieu de l'exposition sont présents, soit la performance est faite en présence du public mais ce dernier est tenu à l'écart de manière radicale comme pour *VB09* (1994) à la Galerie Schipper & Krome de Cologne où Beecroft perça un trou dans la porte afin d'offrir un unique point de vue au public, ou encore *VB11* (1995) à la Galerie Analix de Genève où la vision de la performance se faisait depuis l'extérieur de la vitrine de la galerie. Le dernier cas de figure, et le plus fréquent, est celui où la performance se fait en présence du public mais où ce dernier se fait signifier qu'il n'a ni le droit de trop s'approcher des femmes, ni d'entrer de quelque manière que ce soit en contact avec elles.

Par leur impassibilité, les modèles semblent désarmer le spectateur, voire le mettre mal à l'aise parfois. Elles occupent le même territoire que nous mais pas le même espace. C'est comme si les deux espaces se frôlaient mais n'interagissaient pas. La nudité accentue cette mise à distance du spectateur. Elle fait office de repoussoir, dans ce cas, par son caractère imposant, intouchable, proche des corps des sculptures sacrées de l'Antiquité et plus proche de nous des corps de femmes d'Helmut Newton. Ce phénomène n'est pas nouveau. Michael Fried, dans son ouvrage *La Place du spectateur*<sup>18</sup>, a développé cette problématique du rapport *tableau-spectateur*, sous le concept de l'esthétique de l'absorbement.

Quand Jeffrey Deitch déclare que Vanessa Beecroft ne s'intéresse pas à la narration, à l'expression ou au personnage, il entend par là qu'elle ne s'intéresse pas aux effets dramatiques, théâtraux de la scène mais bien davantage aux effets visuels<sup>19</sup>. La disposition des modèles

---

<sup>18</sup> M. Fried, *La Place du spectateur*.

<sup>19</sup> J. Deitch, «Performance that makes itself», p. 27.



en figures simples, grilles ou lignes, le choix des couleurs des vêtements et des perruques, souvent dans des combinaisons monochromes en sont les éléments constitutifs essentiels. Diderot, dans ses *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture et la poésie* (manuscrit utilisé par Naigon dans son édition des Œuvres de 1798), mettait en avant deux manières de combattre la fausseté de la représentation et la théâtralité de la figuration que Michael Fried résume ainsi:

Une conception *dramatique* de la peinture, qui recourt à tous les procédés possibles pour fermer le tableau à la présence du spectateur; une conception *pastorale* qui, à l'inverse de la précédente, absorbe quasi littéralement le spectateur dans le tableau en l'y faisant pénétrer. Ces deux conceptions se conjugaient pour nier la présence du spectateur devant le tableau et mettre cette négation au principe de la représentation<sup>20</sup>.

Les performances de Vanessa Beecroft appartiennent indubitablement à la première catégorie. Il y a à chacune de ses interventions un drame qui se joue et celui-ci est en relation avec la notion d'échec que nous avons précédemment relevée. Si la performance débute toujours dans une apparence de perfection, de maîtrise des corps et de l'espace, immanquablement celles-ci, l'œuvre, la construction, le dispositif, après les deux à cinq heures que durent les performances, se délitent dans une image pathétique. Le parcours temporel de la performance conduit aussi un changement dans les rapports entre le spectateur et les femmes. Perchées sur des hauts talons, métaphores d'un socle aussi bien qu'objet de torture, ces dernières posent debout et sont soumises à une liste impressionnante de directives, les plaçant en position de force face au spectateur. Le moment où elles s'assoient ou se couchent, fatiguées, épuisées, en position de faiblesse, marque la fin de la performance, le public ne devant jamais prendre le dessus sur les modèles. Cet effondrement des corps, ce moment de rupture du corps sculpture en un corps animé, joue le drame et il s'agit d'un processus proche de l'histoire de Pygmalion. Dans les performances de Beecroft, il y a un jeu de résistance qui varie toujours entre un désir d'égaliser le marbre et le sursaut vital du premier souffle de vie de Galatée contre lequel Beecroft demande à ses modèles de lutter le plus longtemps possible. Le regard est cependant inversé dans notre cas. «La femme» démultipliée qui fait face au public, malgré son regard vide, sa cécité volontaire, le tient à distance en le médusant. Les

---

<sup>20</sup> M. Fried, *La Place du spectateur*, p. II.

femmes font office de figures apotropaïques envers un public qui serait peut-être tenté de rechercher la conquête du plaisir et qui dans la fascination de cette armée de chair ne reçoit guère qu'un sentiment d'effroi. C'est peut-être, dès lors, aussi à travers cet élément de résistance entre souffle de vie et perfection marmoréenne que l'on peut qualifier le travail de Beecroft de tableau vivant. L'image *Rivoli Sister* (7 juillet 2003, Castello di Rivoli) illustre de manière particulièrement claire cet aspect de résistance et de jeu entre animé et inanimé, confrontant le désir de *Vie* de la Vénus du Titien au désir de *Mort* de Beecroft, chacune des deux œuvres essayant de tirer le spectateur vers une conception de ce qu'il est en train de regarder opposée à l'état qui lui est physiquement offert, une chair de peinture chez l'un, un marbre de chair chez l'autre.

### *Les corps dociles*

Il est peut-être important de revenir ici à la figure de Pygmalion pour faire la transition entre cet aspect de la mort et l'immobilité. Ce que Pygmalion tente de faire à travers la création d'un objet inanimé répondant à tous ses désirs de perfection et de beauté, c'est de créer un monde monolithique ayant l'apparence de la mort. L'idéalisation mortifie, fige la mouvance et le devenir au niveau de l'apparence.

Le concept d'idéalisation est aussi à mettre en relation avec un désir d'emprise. Ainsi, ce qui manque cruellement à la relation Pygmalion/Galatée, c'est un espace de réciprocité, Galatée, femme idéale, est écrasée par les projections de Pygmalion. La femme est soumise à un schéma préétabli, n'opposant aucune résistance, n'ayant pas d'histoire, pas de désirs, pas de subjectivité. Objet idéal, la femme Galatée n'existe que par et dans les pensées de Pygmalion.

Chez Vanessa Beecroft, l'emprise se fait d'abord à travers une liste de directives strictes adressées aux modèles participant aux performances: ne pas parler, ne pas interagir avec les autres modèles, ne pas chuchoter, ne pas rire, ne pas se déplacer de manière théâtrale, ne pas se déplacer trop rapidement, ne pas se déplacer trop lentement, être simple, être naturel, être détachée, être classique, être inapprochable, être grande, être forte, ne pas être sexy, ne pas être rigide, assumer l'état d'âme préféré (calme, neutre indifférent, fier, poli, supérieur), se comporter comme si on était vêtu, se comporter comme si personne ne se trouvait dans la salle, ressembler à une image, ne pas établir de contact avec le monde extérieur, maintenir la position dans laquelle elle a été placée, ne pas s'asseoir en même temps que d'autres, ne pas faire de mouvements en même temps, si la fatigue se fait sentir



Fig. 6. Vanessa Beecroft, VB.SISTER.RIVOLI.005.NT, 7 juillet 2003, Castello di Rivoli.

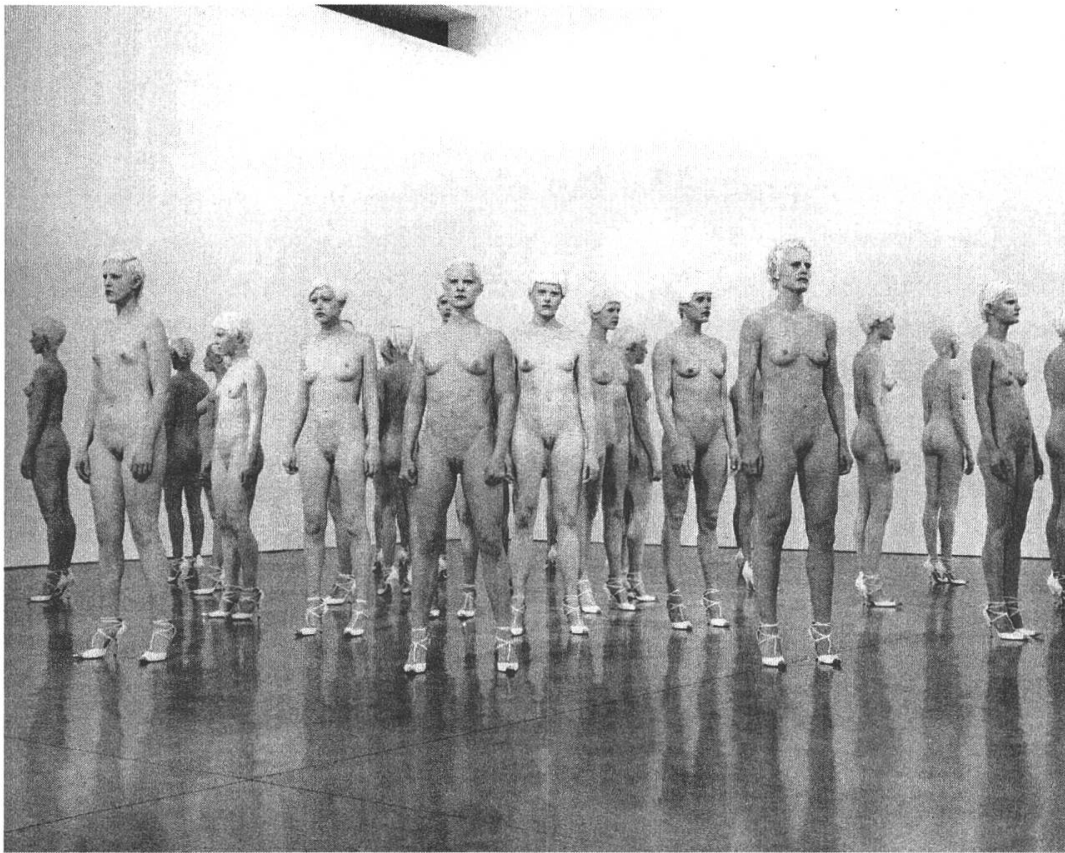


Fig. 7. Vanessa Beecroft, VB46.017.DR, 17 mars 2001, Gagosian Gallery, Los Angeles.

s'asseoir, en cas de départ le faire en silence et ne pas revenir, tenir jusqu'à la fin de la performance, respecter les règles de manière naturelle, ne pas transgresser les règles, avoir conscience d'être un élément essentiel à la composition: les actions de chacune se reflétant sur le groupe – possibilité de se coucher vers la fin de la performance mais se redresser au final. À cette longue liste s'ajoutent les accessoires imposés: perruques, bas, faux cils, longs ongles et hauts talons. La répartition des femmes dans l'espace est également contrôlée. La structure initiale de la disposition des modèles est généralement une figure simple: ligne, grille ou spirale. Ordres et accessoires communs conduisent à une uniformisation de l'apparence et du comportement, associant ainsi esthétique et éthique dans un espace *médium*, celui de la performance.

Les caractéristiques de l'emprise que Vanessa Beecroft exerce sur ses «filles» fait étrangement écho à la notion de corps docile exposée par Michel Foucault dans son ouvrage *Surveiller et punir* (1975). Dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle déjà, rappelle Foucault, a eu lieu la découverte du corps comme objet et cible du pouvoir. Il cite alors un extrait d'une ordonnance du 20 mars 1764 qui dit:

On habitue les recrues à porter la tête droite et haute, à se tenir droit sans courber le dos, à faire avancer le ventre, à faire saillir la poitrine, et rentrer le dos; et afin qu'ils contractent l'habitude, on leur donnera cette position en les appuyant contre une muraille, de manière que les talons, le gras de la jambe, les épaules et la taille y touchent, ainsi que leur dos des mains, [...] on leur enseignera pareillement à ne jamais fixer les yeux à terre, mais à envisager hardiment ceux devant qui ils passent... à rester immobiles en attendant le commandement, sans remuer la tête, les mains ni les pieds [...]<sup>21</sup>.

On découvre à cette période que l'on peut perfectionner le corps mais ce qui nous intéresse lorsqu'on compare le cas Beecroft, est que l'on prend conscience de la notion de «docilité» du corps dans l'acceptation de Foucault: «Est docile un corps qui peut être soumis, qui peut être utilisé, qui peut être transformé et perfectionné.»<sup>22</sup>

L'échelle des contraintes cependant change. Si le corps auparavant a été traité dans son ensemble, désormais les contraintes et les obligations s'exercent dans le détail, assurant une prise individuelle sur le mouvement, le geste, l'attitude et la rapidité de chaque corps,

---

<sup>21</sup> M. Foucault, *Surveiller et punir*, p. 138.

<sup>22</sup> *Ibid.*



créant une discipline de groupe tout en contrôlant l'assujettissement individuel du corps: «le corps humain entre dans une machinerie de pouvoir qui le fouille, le désarticule et le recompose.»<sup>23</sup> La discipline forge les corps dociles.

L'espace va être un élément fondamental de la discipline. À chaque corps doit correspondre un emplacement précis. La distribution en groupe et proscrite et c'est principalement la décomposition des implantations collectives qui doit s'effectuer afin «d'annuler les effets des répartitions indécises, la disparition incontrôlée des individus, leur circulation diffuse, leur coagulation inutilisable et dangereuse [...]»<sup>24</sup>. Chez Vanessa Beecroft, les corps vont occuper l'espace de manière similaire, s'imposant, au visiteur par la discipline et la maîtrise affichée des positions. L'ordonnance des corps en «bataillon» les rend également inaccessibles par leur caractère dissuasif. Cette esthétique de la discipline, bien évidemment propre au monde militaire, a toujours fonctionné autant comme figure de distanciation que comme forme de pouvoir.

On en trouve déjà la trace dans l'armée de terre cuite de l'empereur Qin Shi Huang au V<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ. L'esthétique photographique développée par Leni Riefenstahl dans ses images des congrès nazis utilise les mêmes procédés de mise en forme et mise en espace d'un corps discipliné, en formation de bataillon. Mais autant dans l'armée Huang, chez Leni Riefenstahl et chez Vanessa Beecroft, le corps/groupe n'existe que par la domination exercée de manière individuelle sur chaque corps et ce n'est sûrement pas un hasard si chaque soldat de terre cuite possède un visage unique tout comme chaque femme de Beecroft est unique aussi lorsque l'on précise son regard. Chaque femme de Beecroft est comprise par l'artiste en tant qu'unité discrète même si cette dernière se fond dans un groupe. Les règles qu'elle établit, comme celle de ne pas bouger ou ne pas s'asseoir en même temps, en sont des preuves. Cette acceptation de l'individu comme élément constitutif contraint Beecroft à accepter certains court-circuitages de ses performances, certaines évolutions aléatoires, incontrôlées comme le fait que ses modèles, épuisées par plusieurs heures de stationnement immobile s'assoient détruisant par là-même la configuration initiale de l'ensemble, donc l'œuvre. À chaque mouvement d'une femme, la performance s'affranchit de l'artiste et commence une évolution propre, imprévisible.

---

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> *Ibid.*

Ce délitement de la forme est un acte de résistance. Le corps se réveille et débute une chorégraphie très lente faite de gestes nécessaires, une danse de souffrance. Ces gestes sont autant de «saisissement vers l'espace»<sup>25</sup>, une sortie du rang, de cette clôture conceptuelle dans laquelle Vanessa Beecroft a enfermé ses modèles. Les mouvements infimes, ces regards qui nous heurtent, ces corps qui s'affaissent éveillent une sensation d'intrusion des femmes dans notre espace, marquant ainsi la fin inéluctable de la performance. Les modèles s'arrachent petit à petit de la discipline qui leur est infligée en s'accrochant à un reste de réalité, dans ce cas, la souffrance.

La résistance se trouve également du côté du spectateur. L'observation prolongée d'un corps immobile conduit à imaginer un soubresaut, un souffle de vie. Henri-Pierre Jeudy donne à ce sujet l'exemple de la contemplation d'un très beau cadavre «comparable à la sculpture d'un gisant, qui nous laisse toujours croire, malgré l'évidence de son impossibilité, au retour subreptice du mouvement. [...] le corps impavide n'est pas le symbole suprême de la beauté, sa référence originaire, il n'est lui-même perçu comme tel que dans la mesure où sa vision induit les images du mouvement»<sup>26</sup>. Les images du photographe allemand Rudolf Schaeffer (1986) illustrent aussi très bien cet état de portraits de mort en instance de bouger. Quant à la célèbre photographie d'Helmut Newton, *Sie Kommen* (1981), elle marque cet instant de rupture entre l'immobilité et la mobilité où l'une semble contenir l'autre, ce que Jeudy qualifie de «mobilité immobile»<sup>27</sup>.

Une angoisse profonde de la mort englobe les performances de Vanessa Beecroft. Rendre immobile, mortifier est une utilisation de la mort contre la mort, une vie morte ne sachant souffrir encore. Le corps immobilisé est suspendu et c'est là un des symptômes les plus importants de la pathologie anorexique: arrêter le corps dans son évolution et donc le détourner de sa destinée, d'une mort certaine. Le corps, ainsi dévitalisé, se retrouve fétichisé et entre dans une relation d'objet passionnel devenant ce que Paul-Claude Racamier nomme un objet non-objet:

[...] par sa nature même l'objet non-objet est paradoxal, en cela qu'il réunit indissociablement des propriétés foncièrement inconciliables: il est en n'étant pas, il est autre en étant soi, intérieur en

<sup>25</sup> S. Vanbremeersch, «Au pays des filles de Vanessa Beecroft», p. 151.

<sup>26</sup> H.-P. Jeudy, *Le corps comme objet d'art*, p. 43-44.

<sup>27</sup> *Ibid.*



étant extérieur, vivant en étant désanimé, réel en étant irréel [...] Le meilleur objet passionnel est en définitive un objet mort; mort, il devient parfaitement immuable et maniable: un cadavre, un fétiche<sup>28</sup>.

Le sujet se déplace sur un corps idéal, fétichisé, conquérant par là une immortalité. En effet, il lui est inconcevable de mourir, puisqu'il est déjà mort à lui-même. Le corps devient aussi glorieux que celui du Christ ressuscité. La référence à l'iconographie du Christ mort dans les performances de Vanessa Beecroft se fait à travers le champ lexical de l'art et on y retrouve bien évidemment les chefs-d'œuvre de Mantegna et de Holbein. Mais comme nous l'avons déjà vu avec l'armée de terre cuite de l'empereur Qin Shi Huang, la statuaire à caractère funéraire semble avoir aussi une influence sur Vanessa Beecroft. La série des *Ponti Sister* semble ainsi faire écho à la statuaire des tombes étrusques dans laquelle il est tentant de trouver un résidu d'énergie, de mouvement dans ce que Goethe, en parlant du Laocoon décrivait comme une «vague pétrifiée»<sup>29</sup>.

Michel Onfray, quant à, lui évoque le rapport à l'immobilité selon ces termes:

Il est de coutume de pointer dans la naissance de l'art une volonté de contrer la mort, de la conjurer. Rapport au statisme donc. Je pencherai volontiers, dans la plus libre des hypothèses, pour une fascination à l'envers: celle du dynamisme, de la germination et de ses mystères, du sexe, de la sève, de la maternité, de l'exubérance, du sang. Exorciser et emprisonner le mouvement, le fixer, le figer. Sculpter, c'est arrêter l'énergie pour la contempler, capter la vitalité pour la dompter et s'en nourrir<sup>30</sup>.

Plus loin, dans un discours sur Beuys:

[...] sculpteur selon moi jusque dans ses actions, ses performances et les traces de celles-ci révolutionnant le statut de l'activité en la libérant des cadres et des carcans, mais illustrant aussi la grande tradition de la pratique sculpturale: informer la matière et la sommer d'accoucher de formes<sup>31</sup>.

Dès lors, l'expression la plus significative et déterminante de notre relation au monde et aux autres est sans conteste le geste. Notre vie se déroule dans une succession incessante de gestes, des plus anodins aux plus symboliques. Chacun d'eux est une véritable machine au

<sup>28</sup> P.-C. Racamier, «De l'objet non-objet», p. 236.

<sup>29</sup> J. W. Goethe, «Sur Laocoon», p. 170.

<sup>30</sup> M. Onfray, *La sculpture de soi*, p. 111.

<sup>31</sup> *Ibid.*

potentiel incalculable pouvant transformer tant notre vie quotidienne que les éléments des différentes sphères symboliques qui constituent nos cultures et nos valeurs. «Le geste est ce qui lie le corps et l'esprit du monde» résume Chantal Pontbriand<sup>32</sup>. Il est également le révélateur d'une identité, d'un *pathos*, d'un vécu, une forme inscrite dans l'écoulement d'un temps restreint possédant le pouvoir, à travers le regard et l'esprit, de persistance, aidé en cela par une mémoire visuelle collective, le *pathosformeln* warburgien.

Le geste créateur majeur de Vanessa Beecroft est celui de l'immobilité. Si l'immobilisme statuaire des modèles en présence participe principalement à l'enregistrement photographique de l'action, il est aussi et principalement l'écho, la résonance sourde d'un passé personnel mêlé à ses intérêts et goûts artistiques. Les troubles de l'alimentation dont elle souffrait adolescente semblent se retrouver aussi de manière symbolique dans toutes ses actions immobiles. Si l'anorexie est une mise en *stand-by* de la croissance d'un corps honni, l'immobilité des modèles en est une mise en forme postérieur et symbolique.

En définitive, à travers la cinquantaine de performances réalisées à ce jour, Vanessa Beecroft a su faire de l'immobilité un geste.

Marco COSTANTINI

---

<sup>32</sup> Ch. Pontbriand, *Communauté et gestes*, p. 11.

## BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- BECCARIA, Marcella (éd.), *Vanessa Beecroft. Performances 1993-2003*, cat. exp., Rivoli, Museo d'arte contemporanea, Milano, Skira Editore, 2003.
- BLANCKEMAN, Bruno, «Figures intimes/postures intimes», in *L'Intime. L'Extime*, études réunies par A. Mura-Brunel et F. Schuerewegen, Amsterdam, New York, éd. Rodopi, 2002, p. 45-51.
- DEITCH, Jeffrey, «Performance that makes itself», in *Vanessa Beecroft. Performances 1993-2003*, éd. M. Beccaria, cat. exp., Rivoli, Museo d'arte contemporanea, Milano, Skira Editore, 2003, p. 26-27.
- FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.
- , «L'extension sociale de la norme», *Politique Hebdo*, 212, mars, 1976, repris dans *Dits et écrits*, vol. 3, texte n. 173, Paris, Gallimard, 1994, p. 77.
- FREUD, Sigmund, *La naissance de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1956.
- FRIED, Michael, *La place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, 1990.
- GOETHE, Johan Wolfgang, «Sur Laocoon», in *Écrits sur l'art*, tr. J.-M. Schaeffer, Paris, Klincksieck, 1983 [1798], p. 142-154.
- JEUDY, Henri-Pierre, *Le corps comme objet d'art*, Paris, Armand Colin, 1998.
- LEBENSZTEJN, Jean-Claude et PARRONCHI, Alessandro (éd.), *Le Journal de Jacopo Da Pontormo*, Paris, Éditions Aldines, 1992.
- MURA-BRUNEL, Aline, «Intime/Extime – Introduction», in *L'Intime. L'Extime*, études réunies par A. Mura-Brunel et F. Schuerewegen, Amsterdam, New York, éd. Rodopi, 2002, p. 5-10.
- ONFRAY, Michel, *La sculpture de soi. La morale esthétique*, Paris, Grasset, 1993.
- PONTBRIAND, Chantal, *Communauté et gestes*, Montréal, éd. Parachute, 2000.

- RACAMIER, Paul-Claude, «De l'objet non-objet», *Nouvelle revue de psychanalyse*, 21, 1980, p. 235-241.
- ROSSELLINI, Roberto, *Il mio metodo. Scritti e intervisti*, Venezia, Marsilio, 1987.
- SAINT-GELAIS, Thérèse, «Vanessa Beecroft. À la recherche du corps perdu ou De la mécanique des corps», *Parachute*, 112, October/November/December, 2003, p. 60-73.
- SAINT GIRONS, Baldine, «Répétition», in *Dictionnaire de psychanalyse*, Paris, Encyclopédie Universalis/Albin Michel, 1997, p. 738-739.
- VANBREMEERSCH, Sandra, «Au pays des filles de Vanessa Beecroft», in *Les imaginaires du corps. Arts, sociologie, anthropologie. Pour une approche interdisciplinaire du corps*, Paris, L'Harmattan, 2000, vol. II, p. 137-154.
- WARR, Tracey, «Image as Icon: recognising the enigma», in *Art, Lies and Videotape: Exposing Performance*, dir. A. George, London, Tate Publications, 2003, p. 28-37.

### *Crédits photographiques*

- BECCARIA, Marcella (éd.), *Vanessa Beecroft. Performances 1993-2003*, cat. exp., Rivoli, Museo d'arte contemporanea, Milano, Skira Editore, 2003.