



**HAL**  
open science

# MARINA ABRAMOVIĆ : UN REGARD MÉDUSANT

Sepideh Shokri Poori

► **To cite this version:**

Sepideh Shokri Poori. MARINA ABRAMOVIĆ : UN REGARD MÉDUSANT. Théâtres du Monde, 2017. hal-02195456

**HAL Id: hal-02195456**

**<https://hal.science/hal-02195456>**

Submitted on 26 Jul 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Cahier n° 27 - 2017**

« Le monde entier est un théâtre... »  
(William Shakespeare)

**Ouvrage collectif**  
(publié avec le concours du crem (EA 3476), Université de Lorraine)  
sous la direction de

**MAURICE ABITEBOUL**  
et **MARC LACHENY**

**L'ÉTRANGER (L'AUTRE)**  
**AU THÉÂTRE**

**UNIVERSITÉ D'AVIGNON ET DES PAYS DE VAUCLUSE**  
**Association de Recherches Internationales sur les Arts du Spectacle**

*Collection Theatrum Mundi*

# THÉÂTRES DU MONDE

Revue Interdisciplinaire (fondée en 1990)  
de l'Association de Recherches Internationales sur les Arts du Spectacle  
Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse

\*\*\*

Fondateur : Maurice ABITEBOUL

## Bureau

Directeur : Maurice ABITEBOUL

Rédacteur en chef : Marc LACHENY

Rédactrice en chef adjointe : Carine BARBAFIERI

Trésorière : Brigitte URBANI

Secrétaire : Brigitte URBANI

Secrétaires adjoints : René AGOSTINI et Olivier ABITEBOUL

## Comité de Lecture

Maurice Abiteboul (Avignon)

Marc Lacheny (Metz)

René Agostini (Avignon)

Aline Le Berre (Limoges)

Christian Andrès (Amiens)

Brigitte Urbani (Aix-en-Provence)

Marie-Françoise Hamard (Paris-III)

## Comité de Rédaction

Maurice Abiteboul (Avignon)

Aline Le Berre (Limoges)

Olivier Abiteboul (Nice)

Eric Lecler (Aix-en-Provence)

René Agostini (Avignon)

Thérèse Malachy (Jérusalem, Israël)

Christian Andrès (Amiens)

Jean-Pierre Mouchon (Marseille)

Michel Arouimi (Dunkerque)

Emmanuel Njike (Yaoundé, Cameroun)

Jean-Luc Bouisson (Avignon)

Théa Picquet (Aix-en-Provence)

Jacques Coulardeau (Paris I Panthéon-Sorbonne)

Henri Suhamy (Paris-Nanterre)

Marcel Darmon (Montpellier)

Brigitte Urbani (Aix-en-Provence)

Edoardo Esposito (Avignon)

Claude Vilars (Montpellier)

Marie-Françoise Hamard (Paris III)

Ouriel Zohar (Haïfa, Israël)

Marc Lacheny (Metz)

\*\*\*

\* Prix de la revue au numéro : ⇨ 35 euros (20 euros / étudiants) + [5 euros de port]

\* **UNE COTISATION DE SOUTIEN EST LA BIENVENUE** \*

\*\*\*

Abonnements et commandes : THÉÂTRES DU MONDE – ARIAS (prendre contact par E-mail)

[contact@theatresdumonde.com](mailto:contact@theatresdumonde.com) – (<http://www.theatresdumonde.com>)

Faculté des Lettres, 74, rue Louis Pasteur - 84029 - AVIGNON Cedex 1

\*\*\*

Les manuscrits proposés à la revue TdM en vue de publication doivent être adressés en fichier joint  
au **Directeur** ([maurice.abiteboul1@orange.fr](mailto:maurice.abiteboul1@orange.fr)) et au **Rédacteur en chef** ([marclacheny@orange.fr](mailto:marclacheny@orange.fr))  
avant le **15 décembre** de l'année en cours.

\*\*\*

\* Les opinions exprimées dans cette publication n'engagent que leurs auteurs \*

## MARINA ABRAMOVIĆ : UN REGARD MÉDUSANT

### 1. Introduction

Dans *Phénoménologie de la perception*, Merleau-Ponty définit le corps en ces termes :

Qu'il s'agisse de mon corps ou du corps d'autrui, je n'ai pas d'autre manière de connaître le corps humain qu'en le vivant, ce qui signifie assumer la responsabilité du drame qui coule à travers moi et se confondre avec lui. Je suis donc mon corps, au moins dans toute la mesure où j'ai un acquis et réciproquement mon corps est comme un sujet naturel, comme une esquisse provisoire de mon être total<sup>1</sup>.

Marina Abramović, artiste de l'art corporel, conçoit d'une manière fondamentale cette utilisation du corps (Body) comme moyen de connaissance et surtout, les limites du corps comme élément de création artistique. Elle est née à Belgrade dans une famille qui a été influencée par la religion et par le communisme, l'histoire de son pays et son éducation étant très visibles dans son art. C'est en réalisant la performance *Dragon Heads* (1990-1994, voir *Figure 1*) qu'elle montre par le biais du mythe de Méduse l'influence du regard, le contrôle de son propre corps et qu'elle explore les rapports de pouvoir et de dépendance dans sa relation avec le spectateur.

Dans cette performance, Abramović fait de cette figure mythologique une image de ce qu'est la relation du performeur et de l'audience. Méduse impose le silence à celui qui la voit, car elle le pétrifie. Pourtant, Abramović insiste sur le fait que le spectateur veut la voir, parce qu'elle a le pouvoir du regard et une réelle force d'attraction grâce à sa chevelure de serpents. Ainsi, pour le voyeur, Méduse-Abramović est un être monstrueux et séduisant : un monstre-chaman, un intermédiaire ou intercesseur entre l'Homme et les esprits de la Nature. Il y a donc dans cette performance, une double orientation attachée à Méduse : charmeuse et rebu-tante.

Alors, il faut trouver un subterfuge pour la voir. C'est ce que fait Persée avec son bouclier d'Athéna en tant que miroir, « il introduit un écart entre Méduse et son image, il transfère le pouvoir de Méduse dans son propre reflet. Le reflet se fait bouclier, le détour protège<sup>2</sup>. »

---

<sup>1</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1967, p.231.

<sup>2</sup> Marion Coste, « Entre écriture de biais et écriture biaisée : Méduse ou l'art du détour », dans *MuseMedusa*, [en ligne]. [http://musemedusa.com/dossier\\_1/coste/](http://musemedusa.com/dossier_1/coste/) [Texte consulté le 18 mars 2015].



**Figure I: Performance, 1 hr., Edge Festival 90, Newcastle Upon Tyne, England**  
(Le crédit photo est réservé à Phaidon : <http://ca.phaidon.com/agenda/art/picture-galleries/2010/march/22/documenting-the-performance-art-of-marina-abramovi-in-pictures/?idx=15&idx=15>)

*Dragon Heads* permet d'aborder un élément fondamental dans le travail de Marina Abramović : l'audience, à qui elle réserve une place primordiale dans sa démarche. Si pour Marcel Duchamp « le regardeur fait le tableau<sup>3</sup> », Abramović étend l'analogie à la performance : « [...] je pense vraiment que d'un point de vue pratique, il n'y a pas de performance sans spectateur. La performance est faite pour le public et le public complète l'œuvre<sup>4</sup>. »

Ayant une position binaire entre créature et créatrice, Méduse (voir *Figure II*) incarne dans l'imaginaire culturel occidental le pouvoir mortifère conféré au regard pétrifiant féminin. Ainsi cette Gorgone a la capacité de se régénérer symboliquement de sa mise à mort : le mythe manifeste l'ambivalence du *pharmakon*, le sang qui sort de sa tête coupée coulant dans deux veines : dans la veine gauche coule le poison, et dans la droite un remède capable de ressusciter un mort. La Mé-

<sup>3</sup> Alain Boton, *Marcel Duchamp, artiste ou anthropologue ?*, [en ligne]. <http://www.journaldumauss.net/?Marcel-Duchamp-artiste-ou> [Texte consulté le 6 mars 2015].

<sup>4</sup> Claire Bickert, *Marina Abramović/L'art de dépasser les limites*, [en ligne]. <http://elles.centrepompidou.fr/blog/?p=868> [Texte consulté le 3 mars 2015].

duse décapitée conduit à de nombreuses interprétations, c'est un mythe pluridimensionnel : de Dante à Versace, cette figure incarne pour les poètes et les artistes l'ambivalence du regard féminin qui attire et condamne. Ce mythe continue d'intéresser philosophes, anthropologues, psychologues et féministes – ce qui montre son influence sur plusieurs disciplines et conforte notre souhait d'analyser ces différentes tentatives en considérant la performance de *Dragon Heads*.



Figure II : Statue en marbre de Méduse, Gian Lorenzo Bernini, Rome, 1630

Face à la séduction et à l'horreur de Méduse-Abramović, la problématique suivante s'impose : comment Abramović crée-t-elle sa relation avec le public et comment celui-ci regarde-t-il cette incarnation monstrueuse ? D'autres questions annexes ou connexes se posent : est-il possible d'affronter son regard et de dépasser les limites corporelles comme l'artiste ? Pourquoi Abramović utilise-t-elle le serpent et la mythologie pour définir son art ? Enfin, est-ce que cette performance, qui oscille entre pétrification et provocation du spectateur, a l'ambivalence du *pharmakon* ? C'est à l'exploration de ces réflexions et bien d'autres que convie cette étude. Nous commencerons notre analyse par la description mythologique de Méduse, puis étudierons les interprétations psychologiques de Freud et de Lacan en regardant la version féministe de Cixous, pour proposer ensuite une étude anthropologique du regard visant à mettre en évidence les éléments identiques de cette approche dans *Dragon Heads* et, pour finir, analyser l'utilisation (in)consciente de Méduse par Abramović dans sa relation réciproque avec le spectateur.

## 2. Méduse mythologique

L'antiquité et les mythes comptent toujours parmi les sources d'inspiration artistiques les plus fécondes. C'est également le cas de Méduse, l'une des trois filles-Gorgones qui est la seule à être mortelle. Fille de Céto et de Phorcys, Méduse est une beauté dont s'éprend Poséidon. « La Gorgone est un monstre, l'une des divinités primordiales, appartenant à la génération pré-olympienne. Puis on en vint à la considérer comme une victime d'une métamorphose<sup>5</sup>. » Dans un temple d'Athéna, Méduse est violée par Poséidon et punie par la déesse de la Sagesse qui la transforme en Gorgone. Ses cheveux se changent en serpents et son regard pétrifie tous ceux qui s'y exposent.

Persée, le fils de Danaé, à la demande de Polydecte, doit aller décapiter Méduse. Aidé par Hermès et grâce au bouclier d'Athéna, il réussit à couper la tête de Méduse. Minerve conseille à Persée d'interroger les Grées pour comprendre dans quelle grotte se cache Méduse. Arrivé dans la grotte où les trois sœurs s'endorment et couvert d'un casque invisible, Persée parvient à s'approcher de Méduse, grâce au reflet que lui renvoie son bouclier, sans être vu d'elle. Il la décapite et de son sang jaillissent deux fils : Chrysaor et Pégase. Ainsi, Asclépios recueille le sang qui sort de la blessure de Méduse, et celui qui coule de la veine gauche est un poison, alors que celui venant de la veine droite est un remède. Le mythe manifeste donc l'ambivalence du *pharmakon*.

Persée prend la tête de Méduse, s'enfuit à l'aide de ses sandales ailées et utilise la tête décapitée, qui n'a rien perdu de son pouvoir pour pétrifier Atlas ; alors qu'il survolait le désert de Libye, quelques gouttes de sang tombées de Méduse se transforment en dangereux serpents dont l'un tuera plus tard un des Argonautes. Ensuite, Persée pétrifie Polydecte et offre la tête de Méduse à Minerve qui la fixe sur son bouclier.

## 3. Méduse-Abramović : voir et être vu

Le mythe de Méduse et la performance de *Dragon Heads* renvoient à la problématique du voir et de l'être-vu. Figure de l'angoisse, Méduse-Abramović peut être comprise comme une représentation effrayante, mais l'étude de cette incarnation et l'analyse des dérivés sémantiques qui s'y rattachent ouvrent aussi d'autres dimensions : celles de la sexualité et de la mort.

### *Femme-Freak : une angoisse séductrice*

Depuis longtemps, l'homme cherche à expliquer ses peurs pour mieux les maîtriser. Peur des réalités épouvantables, des forces naturelles mais aussi des pulsions obscures de sa mentalité, telles que l'angoisse de la sexualité et de la mort. Pour mieux les contrôler, il a forgé des divinités et inventé des mythes qui, eux-

<sup>5</sup> Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 1999, p. 168.

mêmes, donnent naissance à des représentations artistiques : les œuvres de l'art plastique, de la littérature et, plus récemment, de l'art corporel. Femme-Freak, appelée aussi Femme-Monstre, est l'une de ces inventions mythiques humaines. Parmi les *freaks*, l'une des figures incontournables est Méduse ; elle menace l'imaginaire avec ses yeux qui tuent. Tout dans ce mythe tourne autour du voir et de l'être-vu, ce qui est présent dans le Body-Art et les performances de Marina Abramović. Méduse se situe toujours sur la ligne de fracture, d'opposition, la faille qui sépare en deux l'être humain : la vie et la mort, l'attraction et la terreur. Ce qui rend aussi la performance de *Dragon Heads* ambiguë, comme la Méduse mythologique, c'est son aspect duel : tantôt effrayante et repoussante, tantôt attirante et séduisante. Cette dualité artistique « rend compte également du fait que dans toute représentation, dans tout regard, il y a substitution, re-présentation<sup>6</sup>. » L'ambition de voir la Gorgone peut être satisfaite de loin, c'est-à-dire par l'intermédiaire d'un bouclier. Précisément, l'artiste, ici Abramović, utilise la ruse pour saisir et montrer la réalité, pour reproduire le réel et, peut-être, immobiliser le spectateur. Mais en quoi peut consister le rôle du spectateur dans cette création mutuelle ? A-t-il sa place dans cette performance ? C'est ce que Persée dévoile, à l'aide d'un stratagème qu'il emploie, pour décapiter la tête de Méduse. Alors, si Abramović est une chaman-Méduse, le spectateur pourrait aussi devenir Persée en trouvant la juste façon de s'approcher d'elle et de participer à ce rituel, car « Tout tableau est une tête de Méduse. On peut vaincre la terreur par l'image de la terreur<sup>7</sup>. »

Freud, en 1922, dans *La tête de Méduse*, cherche à interroger le féminin à travers le mythe de Méduse. Préoccupé par la pulsion de mort, il interprète la tête coupée de Méduse dans le sens de la castration et du voir. Il rapproche la décapitation de la castration. D'après lui, la tête de Méduse représente l'organe maternel entouré d'une chevelure de poil comme le visage de Méduse entouré de serpents qui sont autant de pénis. Selon lui, le manque du sexe masculin chez la femme se démultiplie par les serpents qui sont le symbole de la masculinité. En outre, la capacité de Méduse à transformer son spectateur en statue évoque l'érection et confirme l'horreur de la castration redoutée :

Si les cheveux de la tête de Méduse sont si souvent figurés par l'art comme des serpents, c'est que ceux-ci proviennent à leur tour du complexe de castration et, chose remarquable, si effroyables qu'ils soient en eux-mêmes, ils servent pourtant en fait à atténuer l'horreur, car ils se substituent au pénis dont l'absence est la cause de l'horreur. Une règle technique – multiplication du symbole du pénis signifie castration – est ici confirmée<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Laurence Roussillon, *Méduse au miroir : esthétique romantique de Dante Gabriel Rossetti*, Grenoble, Ellug, 2008, p. 14.

<sup>7</sup> Pascal Quignard, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994, p. 138.

<sup>8</sup> Sigmund Freud, « La tête de Méduse », dans *Résultats, idées, problèmes*, Paris, PUF, 1985, p. 49.



Par conséquent, l'effroi probable du spectateur devant Méduse-Abramović peut aussi symboliser, d'un point de vue psychanalytique, la peur de l'enfant face au sexe féminin, mais le regard menaçant que représente Abramović n'est pas uniquement lié à sa force sexuelle : Abramović inquiète par le savoir qu'elle souhaite acquérir en prenant le public au piège de ses charmes. Ainsi, dans cette interprétation freudienne, on pourrait retrouver la phobie ressentie devant le féminin, « d'abord parce qu'il est castré, ensuite parce qu'il peut donner la vie. Pour exorciser cette crainte, on en fait une tête sécable, pourvue de pénis et qui donne la mort<sup>9</sup>. » Donc, ce symbole de terreur isole l'aspect horrifiant du sexe féminin de son effet excitant. Comme dit Valabrega, « la vérité est un secret dérobé car les vérités sont par définition cachées, protégées, interdites, il s'agit d'en forcer l'accès<sup>10</sup>. » Les mythes illustrent la représentabilité des fantasmes ; c'est pourquoi la figure de Méduse assure la possibilité de canaliser l'impact de la peur du féminin. En ce sens, c'est la femme qui représente pour l'homme la pulsion de mort, « Médée, Phèdre, Penthésilée sont des figures féminines mythiques représentatives de cette puissance de mort<sup>11</sup>. » On pourrait se demander si le spectateur de *Dragon Heads* a peur de la chevelure reptilienne de cette *freak*, où il cherche un abri contre sa pulsion de mort :

La vie que donne la mère n'est-elle pas une vie pour la mort ? La mère-Méduse donnerait ainsi, immédiatement, la mort. L'acte sexuel n'est-il pas, à son tour, une menace perpétuelle pour l'homme ? [...] « Le monde appartient aux femmes. C'est-à-dire à la mort. Là-dessus, tout le monde ment<sup>12</sup>. »

#### 4. Méduse-Abramović : miroir de l'Autre en soi

Le regard de Méduse peut pétrifier celui qui le croise et Persée serait celui qui, par l'usage du miroir, réussit à surmonter ce stade. Le regard qui fait mourir et autant de signes qui font du paradigme voir/être-vu le thème central du mythe. Selon Vernant :

Dans la face de Gorgô s'opère comme un effet de dédoublement. Par le jeu de la fascination, le voyeur est arraché à lui-même, dépossédé de son propre regard, investi et comme envahi par celui de la figure qui lui fait face et qui, par la terreur que ses traits et son œil mobilisent, s'empare de lui et le possède<sup>13</sup>.

<sup>9</sup> Jean-Louis Le Run, « D'un millénaire à l'autre, Méduse », *Enfances & Psy*, n° 26, p. 50.

<sup>10</sup> Jean-Paul Valabrega, *Phantasme, mythe, corps et sens : une théorie psychanalytique de la connaissance*, Paris, Payot, 1980, p. 18.

<sup>11</sup> Janine Filloux, « La peur du féminin : de *La tête de Méduse* à *La féminité* », *Topique* n° 78, p. 110.

<sup>12</sup> Julia Kristeva, *Visions capitales : arts et rituels de la décapitation*, Paris, Éditions Fayard de La Martinière, 2013, p. 34.

<sup>13</sup> Jean-Pierre Vernant, *La mort dans les yeux : figure de l'autre en Grèce ancienne, Artémis, Gorgô*, Paris, Hachette, 1998, p. 80.

D'après la psychanalyse lacanienne, le regard est également un objet pulsionnel, un objet cause du désir : un objet *a*. Cela signifie qu'un sujet percevant est en même temps un sujet perçu, et donc le regard devient un élément qui porte sur le sujet : la cause du désir qui aboutit à l'inquiétude. Nous pourrions ajouter que la monstruosité de Méduse est la traduction des affres de Persée. Il ne faut pas oublier qu'avant de voir, chacun est objet de vision, car on est devant l'Autre. Autrui et son regard deviennent ce devant quoi le langage s'arrête : ils sont l'objet de l'angoisse. Par ailleurs, la théorie de Lacan montre que « le regard de Méduse n'est pas seulement l'image phobique qui traduit un désir de jouissance, il est vu comme ce qui peut se révéler mortifère pour un sujet<sup>14</sup>. » Avec ce concept lacanien, nous pouvons dire que lorsque le public de la performance capte le regard de l'Autre, ici celui de la performeuse, il se pose la question du pouvoir néantisant du regard sur lui-même. Alors, le sujet-public est médusé et se trouve projeté, c'est-à-dire que celui-ci ne perçoit plus le monde de la performance, mais qu'il est confronté à son manque-à-être. Il est castré. Ainsi, nous pourrions ajouter cette idée que les serpents sur la tête de Méduse-Abramović pourraient figurer les pulsions de mort et de sexualité, la peur du féminin et de la séduction. La pétrification du spectateur-statue pourrait s'interpréter en tant que son identification phallique avec la performeuse-fétiche. Mais y a-t-il une ruse par laquelle nous pourrions regarder cette Méduse ? Le bouclier qu'Athéna dédiait à Persée était le seul recours pour surmonter la décapitation, alors, c'est Méduse en reflet qui doit percevoir :

Bien avant La Rochefoucauld, qui nous a appris que ni la mort ni le soleil ne se peuvent regarder fixement, Athéna serait-elle l'inventeur du rétroviseur, qui permet d'affronter l'horreur, non pas dans le face-à-face, mais à partir du *duplicata*, du simulacre<sup>15</sup>.

Persée utilise le miroir pour orienter le coup fatal grâce à l'image que la *freak* reflète. Cette image est une copie miniature de la Méduse réelle. Il est compréhensible que la décapitation du monstre soit à l'origine de son pouvoir médusant : une réversibilité du voir et de l'être-vu. Ce qui fascine, ce qui séduit le public, c'est son reflet dans le miroir. Alors, de quel miroir s'agit-il ? Est-ce que nous avons besoin d'un bouclier réel ? Est-ce que le cercle de glaces entourant (voir *Figure III*) la performance d'Abramović (car la glace évite aux serpents d'aller vers le public) produit le même effet que le miroir ? Nous considérons la figure de Gorgôn, l'Autre de nous-même, notre double, une image qui nous happerait parce que, au lieu de nous renvoyer l'apparence de notre propre figure, elle représenterait, dans sa grimace, l'horreur terrifiante d'une altérité radicale à laquelle nous allons nous identifier en devenant pierre<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> Éléonore Pardo, « Le regard Médusé », *Recherches en psychanalyse* n° 9, p. 87.

<sup>15</sup> Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 32.

<sup>16</sup> Jean-Pierre Vernant, *op. cit.*, p. 81-82.

Persée, grâce au bouclier-miroir, utilise un espace où il prend du recul pour considérer l'Autre tout en étant libre de son regard. De l'érection, de l'identification et de la disparition, Persée passe au représentable et au réalisable. En affrontant Méduse, il fait de la représentation : il ouvre les voies de la création et de la métonymie. La réaction de Persée et son antidote pourraient aussi stimuler le spectateur-pierre : face à cette performance, à la panique physique, voire psychique, le public devrait aborder le regard d'Abramović afin qu'il puisse dépasser, comme l'artiste, les limites corporelles et mentales, « car la cible de l'artiste est un profane – son public – sur lequel il a facilement le dernier mot<sup>17</sup>. »



Figure III : *Dragon Heads*, 1990

#### Chimère immortelle

D'après Gabriel García Márquez, « il y a dix mille ans de littérature derrière chaque conte que l'on écrit<sup>18</sup> », et nous pourrions ajouter : derrière chaque œuvre d'art. Les mythes et leur représentation sont au centre de la création depuis l'Antiquité. Méduse est l'une de ces figures, continuellement investies d'un sens nouveau. Reprise par l'artiste Abramović, la Gorgone mortifère est difficilement reconnaissable, s'il n'y avait sa chevelure de serpents. Dans ce contexte, nous sommes plutôt devant une fascination, une attraction artistique : une Méduse qui rit. Hélène Cixous, dans *Le rire de la Méduse*, conteste la théorie freudienne, un texte qui parle de « l'écriture féminine ». Non seulement Cixous y dénonce le discours phallogocentrique, mais elle renverse aussi le mythe de Méduse en affirmant qu'« il suffit qu'on regarde la Méduse en face pour la voir : et elle n'est pas mor-

<sup>17</sup> Ernest Kriz, *L'image de l'artiste : Légende, mythe, magie*, Paris, Rivages, 1987, p. 143.

<sup>18</sup> Pierre Brunel, *Mythocritique : théorie et parcours*, Paris, PUF, 1992, p. 72.

telle. Elle est belle et elle rit<sup>19</sup>. » Cependant, Cixous n'est pas la première à combiner Méduse et beauté ; la plus ancienne description est celle d'Ovide. Dans *les Métamorphoses*, Ovide évoque cette transformation monstrueuse :

D'une éclatante beauté, Méduse avait fait naître les espoirs jaloux de nombreux prétendants, et, dans toute sa personne, il n'y avait rien qui attirât plus les regards que ses cheveux. J'ai rencontré un homme qui racontait l'avoir vue. Le maître de la mer la viola, dit-on, dans le temple de Minerve. La fille de Jupiter détourna sa vue et couvrit de son égide son chaste visage. Et, pour que cet attentat ne demeurât pas impuni, elle changea les cheveux de la Gorgone en hideux serpents<sup>20</sup>.

Si nous jetons un œil sur la signification du nom Méduse, on voit que l'étymologie est particulièrement riche : ΜΊδοῦσα désigne en grec la reine, la souveraine. Ce nom vient de *Medein* qui, ayant une racine indo-européenne, signifie « songer » : méditer, médical, remède. D'après Émile Benveniste, la racine « Med » « implique une mesure de contrainte, supposant réflexion, préméditation, et qui est appliquée à une situation désordonnée<sup>21</sup>. » Tel est le rôle d'un médecin ou d'un médiateur. Avec cette définition, nous sommes assez loin de la mort et de la terreur de Méduse. Alors, n'est-il pas surprenant que Méduse, dont le nom prétend au calme et à l'équilibre, soit devenue synonyme d'effroi et de mort ? Est-ce que Méduse est mortelle ou éternelle ? Pour Cixous, l'écriture féminine est la lutte de la narratrice contre l'oubli et la séparation ; cette écriture est le seul moyen pour affirmer l'immortalité de ce qui est de nature immortelle :

Écrire : pour ne pas laisser la place au mort, pour faire reculer l'oubli, pour ne jamais se laisser surprendre par l'abîme. Pour ne jamais se résigner, se consoler, se retourner dans son lit vers le mur et se rendormir comme si rien n'était arrivé ; rien ne pouvait arriver<sup>22</sup>.

Dans ce sens, Méduse représente l'aspect immortel de l'écriture : soit masculine, soit féminine. Nous pourrions même développer cette idée en art. Comme dit Hannah Arendt, « les œuvres artistiques ont une immortalité potentielle<sup>23</sup>. » L'immortalité de l'art est une immortalité fondamentale, car elle est éternelle : elle nie toutes les formes de colonisation, elle n'a pas de culture particulière. À côté du questionnement sur l'éternité de l'art, les avant-gardes ont largement choisi de

<sup>19</sup> Hélène Cixous, *Le rire de Méduse et autres ironies*, Paris, Galilée, 2010, p. 47.

<sup>20</sup> Ovide, *Les métamorphoses* (livre IV), Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 132-133.

<sup>21</sup> Émile Benveniste, *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, Paris, Éditions de Minuit, 1969, p. 128.

<sup>22</sup> Hélène Cixous, *Entre l'écriture*, Paris, Des Femmes, 1986, p. 11.

<sup>23</sup> Hannah Arendt, *La crise de la culture : huit exercices de pensée politique*, Paris, Gallimard, 1989, p. 268.

s'illustrer par l'éphémère, tels les *Happenings* et l'*Art corporel*. Selon eux, l'artiste ne cherche plus uniquement à produire une œuvre qui lui survivra, mais il pourrait créer une œuvre dans une temporalité courte. Installé au centre de l'existence humaine, l'acte artistique en partage la fugacité. La performance est l'une des manifestations les plus palpables de l'instantanéité ; elle ne dure que le temps de sa réalisation, car elle met en jeu le corps, le temps et l'espace. La photographie et le film deviennent les moyens de sauver la mémoire de la performance ; par conséquent, son idée originale devient paradoxale. La performance est complètement dépendante d'un ici et maintenant ; elle pourrait être enregistrée grâce aux traces qu'elle laisse. L'aspect le plus marquant de la performance est la présence de l'artiste face au public. C'est ce qu'on voit dans *Dragon Heads*. Malgré la fugacité de la performance, l'art d'Abramović est potentiellement immortel : sa beauté, son sourire, son immortalité n'est pas prise dans la matière, mais réside dans son exécution, dans sa (re)lecture, dans son écriture ou sa réécriture. Il faut qu'on regarde Méduse-Abramović en face pour voir cette Chimère immortelle : elle rit.

### 5. Serpent : postérité de Méduse

Dans la culture chrétienne, le serpent figure à la fois la tentation et Satan. Ainsi, dans les mythes de nombreuses civilisations anciennes, ce reptile occupe une place majeure et possède une dimension spirituelle forte. Il est aussi acteur de la création de l'univers. Le serpent, gémellité mâle et femelle, représente le pouvoir créateur et destructeur du Monde, il est le lien entre le Ciel et la Terre :

Au début, le monde était stérile. Aucun être vivant, végétal ou animal n'existait. Le Dieu, un jour, décide de créer la vie, mais désire qu'une moitié des êtres vivent dans l'eau et l'autre sur la terre. Le serpent arc-en-ciel s'oppose à sa volonté, voulant que tous les êtres vivent dans l'eau ; pour être sûr que sa volonté soit faite, il fit déchaîner sur terre un immense et puissant déluge noyant toutes les terres<sup>24</sup>.

C'est aussi cette sombre facette qu'illustre le combat de Persée contre Méduse. Le serpent est représentation de l'infini ; l'Ouroboros, serpent qui se mord la queue, incarne l'autofécondation, le cycle perpétuel du commencement et de la fin : symbole de la naissance, de la mort et de la renaissance. Selon Bachelard, « le serpent qui se mord la queue n'est pas un simple anneau de chair, c'est la dialectique matérielle de la vie et de la mort, la mort qui sort de la vie et la vie qui sort de la mort, non comme les contraires de la logique aristotélicienne, mais comme une inversion sans fin de la matière de mort ou de la matière de vie<sup>25</sup>. »

<sup>24</sup> Jean Sadaka, *Le Serpent : symboles, mythes et caractères*, Paris, Mon Petit Éditeur, 2014, p. 13.

<sup>25</sup> Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1948, p. 280.

Symbole de la Mère de la sagesse, qui apportait la vérité à Adam et Ève, le serpent est un démiurge. Il correspond au Divin, au Seigneur de l'Univers. Alors, quel lien rapproche le serpent de l'artiste ? Si l'artiste est capable de changer l'aspect du réel en créant de nouveaux modes d'expression, nous pouvons ainsi considérer l'activité créative comme une désobéissance métaphysique, comme une divinité archangélique, un Lucifer têtu, émanation divine. Nous pourrions dire que l'artiste, ici Abramović, est un serpent démiurge qui, par la création désastreuse mêlant la matière à l'étincelle divine, est la cause du mal. C'est précisément parce qu'il le jugeait rebelle à l'ordre établi de la nature que Platon se propose d'exclure l'artiste de la Cité idéale. Le rapport intime entre la subversion du réel et la révolte sociale est très marqué dans la performance et spécialement dans l'art corporel. La performance se veut provocatrice afin de mutiler la réalité. Être l'enfant bien-aimé de l'ère postmoderne ainsi que le disciple des expériences qui ont été influencées par les mouvements sociopolitiques : la performance joue à la fois avec la matière et avec le langage.



**Figure IV : *Dragon Heads, n° 2, 1990***

(Le crédit photo est réservé à LIMA : <http://www.li-ma.nl/site/catalogue/art/marina-abramovic/dragon-head-no-2/8555>)

Parmi les animaux, le serpent est le seul à n'avoir ni poils ni plumes ; il ondule sur le sol, c'est-à-dire le lieu de rencontre entre ciel et terre. La terre, le symbole de la fécondité, de la régénération, est l'énergie sous-jacente de la vie et le résultat d'une très lente et longue transformation. Le serpent, à la fois symbole de fertilité et naissance, suit l'énergie de la terre. Dans la performance d'Abramović,

la peau de l'artiste ressemble au sol et ses énergies inférieures à la terre ; le serpent ondule sur sa peau, il suit son énergie terrestre. Méduse-Abramović symbolise la fécondité, la matrice dans laquelle l'artiste sème la graine de vie, raison pour laquelle elle répète ces phrases pendant la performance (voir *Figure IV*) :

Follow my skin, follow my energies, follow the earth's skin, and follow the crystal's skin, the heat of my skin, deep in the center of my being<sup>26</sup>.

Ainsi, le serpent apparaît comme un esprit protecteur, la déesse-Mère : symbole du pouvoir et de la sagesse. Il est souvent associé à la femme : « Entre le serpent et la femme existe un lien très fort : parabole du renouvellement de la peau et renouvellement de l'utérus grâce à la menstruation<sup>27</sup>. » Archétype double, symbole de l'âme et de la *libido*, le serpent est associé aux cheveux, ceux qui représentent le pouvoir chez l'homme et la séduction chez la femme. Dans *Dragon Heads*, Méduse-Abramović peut jouer le rôle d'une femme-fatale qui séduit les spectateurs à l'aide de ses cheveux reptiliens. L'artiste femme-fatale les domine ; elle s'assied avec contemplation, alors que le public inconscient est absorbé dans ses tentatives d'accroître sa proximité avec elle, car « what's very important about performance is the direct relationship with the public, the direct energy transmission between public and the performer<sup>28</sup>. »

Plus que jamais, Abramović retrouve métaphoriquement son statut d'être supérieur. D'une certaine manière, elle dénonce la distance actuelle entre l'artiste et le spectateur dans le dispositif de la performance. En même temps, Marina met en scène l'impossibilité de communiquer par le corps autre chose que des rapports de pouvoir : si nous avons peur de regarder Méduse, c'est parce que nous avons une peur irrépressible et incontrôlable du serpent ; une herpétophobie des yeux transparents et du regard fixe. Entre le regard pétrifiant de Méduse et celui du serpent existe un lien intime ; les deux ont le pouvoir de transformation. Le serpent a une vue perçante qui peut se fixer sur sa proie en la paralysant : un regard médusant allant parfois jusqu'à l'âme. Le Basilic, serpent légendaire de la mythologie gréco-romaine, a un venin mortel et un regard qui pétrifie. Les postérités de Méduse ont le pouvoir du regard, une force créatrice qui envoûte et fait de la victime une statue de cire. Cependant, ce pouvoir mortifère possède aussi des vertus curatives. Comme le bouc émissaire hébreu qui se charge des maux des habitants de la cité, le serpent/Méduse a l'ambiguïté du *pharmakon* signifiant aussi remède, drogue que poison, venin.

<sup>26</sup> Marina Abramović, *Dragon Heads*, 1992.

<sup>27</sup> Frédéric Mariez, « Le dieu serpent fertile, gardien de l'arbre cosmique, et compagnon de la Déesse-Mère primordiale », dans *Le Mouvement Matricien*, [en ligne]. <http://matricien.org/matriarcat-religion/christianisme/serpent/> [Texte consulté le 21 mars].

<sup>28</sup> Marina Abramovic, Anna Daneri, Giacinto Di Pietrantonio *et al*, *Marina Abramović*, Milan, Charta, 2002, p. 27.

***Serpent d'airain***

Les enfants d'Israël avaient péché et Dieu les avait punis. Des serpents brûlants, envoyés dans le camp, les mordaient et ils mouraient instantanément. Pour arrêter cette plaie, l'Éternel dit à Moïse de faire un serpent d'airain et le place sur une perche. Alors, quiconque est mordu en le regardant sera guéri. Un serpent d'airain placé sur une perche : voilà le remède. Un regard plein de confiance sur ce serpent procurait au mourant une parfaite guérison. Le remède est simple et le moyen de se l'approprier est facile. La figure placée sur la perche est celle d'un ennemi, mais d'un ennemi privé de vie et tout à fait inoffensif. Un regard sur lui suffit pour anéantir le venin des serpents vivants, ce fatal venin qui brûlait les veines des fils d'Israël<sup>29</sup>.

D'ailleurs, seuls les blessés qui regardaient le serpent étaient guéris ; les autres périssaient. Cette guérison magique était le résultat du regard et son aspect paradoxal se répète : à la fois paralysant et guérissant. Avec le christianisme, l'emblème du serpent d'airain se transforme en croix de Jésus : ce que nous avons déjà vu sur la perche au désert, le serpent ancien, remplacé par le corps du Christ crucifié. Regardant la croix, le symbole de l'exécution, il guérit et renforce la foi des croyants.

**5.2. Serpent médical**

L'ambiguïté de Méduse, fondamentale, se montre à travers de nombreuses suggestions. L'élément le plus marquant est le pouvoir dual de son sang, qui peut à la fois guérir mais aussi tuer. Plus largement, Méduse est créatrice de vie et de mort. En ce qui concerne la mort, elle pétrifie les autres par la force de son regard. De son sang jeté dans la mer naît le corail : « Dès lors, le corail – qu'on appelle en grec gorgônion – possède la propriété de se minéraliser s'il est exposé à l'air. Dans l'eau, il est une branche flexible, mais dès qu'on l'en retire il devient pierre, saxum<sup>30</sup>. » Mais nouveau paradoxe : Méduse décapitée n'est pas inoffensive, au contraire, étant la seule gorgone mortelle, elle donne naissance à deux fils : Pégase et Chrysaor, qui symbolisent la puissance du sang féminin et du cycle de la vie que représente Méduse-serpent. Ainsi, le sang qui sort de sa blessure est recueilli par Asclépios : celui du côté gauche était un poison, et du côté droit un remède ramenant à la vie :

Asclépios, selon Apollodore, aurait reçu un cadeau semblable de la déesse. Il utilisait le sang qui coulait du côté gauche, sinistre, pour tuer, et le sang coulant des veines du côté droit pour sauver, voire pour ressusciter les morts.

<sup>29</sup> Société des livres religieux, 1867, p. 46-47.

<sup>30</sup> Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 31.



[...] on retrouvera là l'ambivalence fondamentale du mythe : divinité mortifère, Méduse est aussi bien puissance prophylactique<sup>31</sup>.

De nouveau, l'ambivalence spécifique du *pharmakon* : la chevelure de serpents liée au cycle naturel de la naissance et de la mort, comme le sang de Méduse qui est à la fois panacée et poison mortel. Dans la mythologie grecque, Asclépios est le dieu de la médecine. Le serpent aussi apparaît comme le principal attribut de ce dieu grec. Le bâton d'Asclépios enroulé d'un serpent devient l'emblème de la médecine ; un symbolisme ambigu, car c'est un caducée de vie et de mort, un bâton qui représente, du point de vue psychanalytique, le *phallus* autour duquel s'enroule le serpent femelle. Le serpent a aussi un rapport particulier à la terre, à rapprocher des ailes, symbole de liberté et de ciel, que l'on attribue à Méduse : la gorgone-serpent représente la transition entre le monde terrestre et le monde céleste.

#### 6. Pharmacie de Méduse-Abramović

D'après Platon, un être immortel est un être autonome qui n'a pas de rapport avec le dehors. Alors, avec cette déclaration platonicienne, le *pharmakon* devient un parasite, car surgissant du dehors, il force le vivant à avoir rapport à Autrui. Si Platon rejette l'écriture, c'est parce que celle-ci empêche la connaissance directe de soi : elle nous oblige à chercher dehors, à chercher les traces de l'Autrui. Le *pharmakon* est aussi le maquillage, et tous ces éléments proviennent de l'extérieur pour tromper le « voyeur ». La fonction de l'art institutionnel est d'éliminer le *pharmakon*. Mais, le *pharmakon* reste en excès et produit la différence derridienne parce que, dans toute adresse, il y a un risque que le destinataire ne réponde pas.

Dans ce sens, la performance est comparable au *pharmakon*, car elle est aussi orpheline : elle est abandonnée par son créateur, elle s'adresse à un spectateur inconnu. Jacques Derrida propose une lecture déconstructiviste du célèbre *Phèdre* de Platon, un texte qui réunit tous les pôles opposés. D'après cette lecture, ce *pharmakon* est

Cette « médecine », ce philtre, à la fois remède et poison, s'introduit déjà dans le corps avec toute son ambivalence. Ce charme, cette vertu de fascination, cette puissance d'envoûtement peuvent être – tour à tour ou simultanément – bénéfiques et maléfiques<sup>32</sup>.

Nous voyons que le milieu humain est, comme le *pharmakon*, ambivalent ; il est composé d'éléments opposés. Derrida ajoute que si le *pharmakon* est « ambivalent », c'est donc bien pour constituer le milieu dans lequel s'opposent les opposés, le mouvement et le jeu qui les rapportent l'un à l'autre, les renverse et les fait

<sup>31</sup> Jean Clair, *Méduse : contribution à une anthropologie des arts du visuel*, Paris, Gallimard, 1989, p. 82.

<sup>32</sup> Jacques Derrida, « La pharmacie de Platon », dans *Phèdre*, Paris, GF-Flammarion, 1989, p. 264.

passer l'un dans l'autre (âme/corps, bien/mal, dedans/dehors, mémoire/oubli, parole/écriture, etc.<sup>33</sup>.

La déconstruction, c'est dépasser les oppositions conceptuelles, y compris masculin/féminin, nature/culture, sujet/objet, sensible/intelligible, passé/présent, etc. et ne pas les traiter comme s'ils étaient différents les uns des autres. D'une certaine manière, nous aurons un androgyne qui garde les traces de deux catégories opposées : l'androgyne qui porte les traces du masculin et du féminin ; et Méduse, n'est-elle pas hermaphrodite ? Dans les textes de l'Antiquité, Méduse n'a pas une figure associée au sexe féminin – dans certaines représentations, elle porte même la barbe, elle se situe entre deux pôles de système binaire traditionnel : entre le masculin et le féminin, entre l'humain et le bestial, entre le sacré et le profane, entre la beauté et la laideur. Cette catégorisation logocentrique de Gorgone pourrait être le fondement de sa monstruosité :

Le télescopage de ce qui est normalement séparé, la déformation stylisée des traits, l'éclatement du visage en grimace traduisent ce que nous avons appelé la catégorie du monstrueux, dans son ambivalence, tendue entre le terrifiant et le grotesque, avec le passage, l'oscillation de l'un à l'autre<sup>34</sup>.

Mais quel lien existe-t-il entre Méduse-Abramović et le *pharmakon* ? Les performances de Marina Abramović constituent une réflexion sur l'homme en tant que corps. Les modalités de son art corporel rompent avec la vision hégélienne de l'art et la beauté idéale des nus. Abramović met l'accent sur ce qui était considéré esthétiquement comme laid ou comme moralement condamnable, à savoir le corps banal, désindividualisé, blessé, qui révèle des oppressions. Pour elle, le corps de l'artiste est un *medium* qui facilite la communication avec le public : un médiateur qui transfère des connaissances. Son corps est mutilé de ce que le classique nommerait le « péché contre nature ». Dans la performance *Dragon Heads*, Abramović utilise le mythe de Méduse afin de mettre en exergue la monstration du corps ou sa banalité monstrueuse, en posant les questions des limites entre intériorité et extériorité, proximité et distance. Dans cette performance, l'artiste a l'occasion de mettre en scène un corps médusant ; elle interroge les frontières entre perversion/sublimation, civilisation/nature, trivialité/noblesse, respect/mépris, et sérieux/dérision. Un tel dualisme nous conduit vers les oppositions et la notion de *pharmakon*. Si l'art classique est la représentation de l'homme idéal, la performance, spécialement le Body Art, renoue avec les origines de l'art, alors, comme le dit Pluchard :

En interrogeant le langage, les codes, les rituels et les déterminismes au plus profond de la chair, l'art corporel dénonce les impostures ontologiques. En fouillant dans les brèches, les blessures, les orifices, les oripeaux et les adjuvants

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 335.

<sup>34</sup> Jean-Pierre Vernant, *op. cit.*, p. 79.

du corps, il énonce les phonèmes d'un langage qui parlera de viande à viande, de sexe à sexe, de sentiment à sentiment sans préjudice ni de culture ni de nature jusqu'à ce que les mots encore falsifiés que nous utilisons aujourd'hui aient enfin perdu tout crédit<sup>35</sup>.

En choisissant le corps comme sujet de représentation, Abramović élimine la distinction entre sujet/artiste, objet/œuvre et supprime la distance qui existait entre le créateur et son audience. La performance met en cause la tradition artistique, et elle déconstruit la relation classique entre l'artiste et son public. La performance de *Dragon Heads* expose une tête sauvage, voire inquiétante, qui, entourée d'une couronne tressée de serpents, évoque à la fois la vulve féminine et le mâle guerrier : une asexualité qui dégage autant de puissance castratrice que de puissance phallique. Méduse-Abramović est un visage décontextualisé qui, « comme le corps dans l'Art corporel, se transforme simultanément du corps masculin à la fixation sur le corps féminin, du corps féminin au corps de la femme nue, du nu debout au nu couché, du nu idéalisé à la nudité, de la peau aux organes, de la chair à la viande<sup>36</sup>. »

Au terme de cette étude, nous pouvons apporter quelques réponses aux questions soulevées dans l'introduction. D'abord, pourquoi l'artiste s'inspire-t-il de la mythologie et l'utilise-t-il dans sa création ? Nous pouvons dire que l'art lui-même naît de sa relation étroite avec la mythologie. Les mythes sont d'une grande polysémie : de Platon à Deleuze, des édifices religieux aux emblèmes commerciaux, de la tragédie grecque à la performance *Dragon Heads*, nous utilisons les mythes, mobilisant Edipe, Dédale ou Antigone, comme des vecteurs conceptuels. Dans cette fortune artistique du mythe, Abramović utilise aussi la figure de Méduse pour mettre l'accent sur l'aspect ambivalent de sa performance, c'est-à-dire sur la proximité ou la distance avec le public. Or, la cible finale de l'art, c'est son destinataire.

La performance de *Dragon Heads* est inspirée du mythe de Méduse. Comme indiqué tout au long de cette recherche, la tête d'*Abramović* évoque, par plusieurs aspects, la figure de Méduse : son identité janusienne, ses yeux fixes, sa bouche charnue, son visage plat, ses boucles de serpents et l'intensité de son regard qui représentent la puissance de cette figure séduisante. L'effet que produit cette performance rappelle ce que décrit Vernant à propos de Méduse :

Voir la Gorgone, c'est la regarder dans les yeux et, par le croisement des regards, cesser d'être soi-même pour devenir, comme elle, puissance de mort. La face de Gorgô est un masque ; mais au lieu qu'on le porte sur soi pour mimer le dieu, cette figure produit l'effet de masque simplement en vous regardant dans les yeux. Comme si ce masque n'avait quitté votre visage, ne

<sup>35</sup> François Pluchart, *L'Art corporel*, Paris, L'image 2, 1983, p. 59.

<sup>36</sup> Jean-Olivier Majastre, *Approche anthropologique de la représentation : entre corps et signe*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 19.

s'était séparé de vous que pour se fixer en face de vous, comme votre ombre ou votre reflet sans que vous puissiez vous en détacher<sup>37</sup>.

Cependant, pour le spectateur, Abramović-Méduse opère une fascination maîtrisée, ce qui suggère que la performance permet de contrôler la peur qu'inspire la vision mythique de Méduse. Dans ce contexte, sa puissance est à la fois célébrée et rejetée : cette double fascination/distanciation est similaire à celles opérant dans le mythe, c'est son effet de *pharmakon*. Ainsi, nous avons vu que le thème central de Méduse est celui du regard, de la réciprocité du voir et de l'être-vu. Regarder quelqu'un, c'est aussi se voir, voir son propre reflet dans le miroir de l'autre ; regarder Méduse-Abramović aboutit à constater l'horreur menaçante d'autrui, auquel le spectateur est forcé de s'identifier, pétrifié face à la reconnaissance de l'autre qui se trouve en lui-même. Que voit le public dans ce visage ? Il ne voit pas Abramović, ni la Méduse, il se voit lui-même : sa déviance, ses ambiguïtés, son Animus/Anima.

En outre, Marina repousse les limites de son corps et de son esprit. Son art est un exploit et donne envie au spectateur de dépasser ses propres limites, car chaque exploit est le reflet de notre infini pouvoir de création, la preuve que tout est possible : si elle peut surmonter la peur, si elle peut contrôler son propre corps, si elle peut créer, pourquoi le public n'arriverait-il pas à ce niveau ?

Enfin, Abramović utilise le serpent pour mieux définir sa performance, car elle voudrait projeter son imaginaire sur l'animal pour lui attribuer des valeurs symboliques. La maîtrise totale du serpent est difficilement possible : soit l'animal prend le rôle de dirigeant, soit c'est Marina qui le fait. Le serpent, comme déjà mentionné, est le symbole le plus ancien de la création du monde ; dans *Dragon Heads*, Abramović rend au serpent son image originelle et surmonte la peur éprouvée à son égard. Quand elle est passionnée, chaque émotion est aussitôt transmise aux reptiles. Ici encore, le corps de l'artiste et sa communication sont au premier rang :

En renonçant à toute responsabilité pour sa sécurité, en la transmettant aux serpents, Abramović témoigne d'une acceptation du risque en même temps que d'une grande confiance envers eux. Lorsqu'au cours d'une performance Abramović se déconcentre et que les serpents commencent à l'étrangler, elle empêche l'arrêt du travail et rétablit le contrôle sur les animaux en renforçant sa concentration<sup>38</sup>.

Comme Persée qui parvient à décapiter Méduse en la prenant au piège de son propre regard, le visage de Marina est emprisonné dans la performance qui est le simulacre de Gorgone. Abramović-Persée échappe au piège de la pétrification car, comme dit Julia Kristeva :

---

<sup>37</sup> Jean-Pierre Vernant, *op. cit.*, p. 80-81.

<sup>38</sup> Helge Meyer, « Les animaux dans la performance », *Inter Art Actuel*, n° 113, 2013, p. 8.

Œuvre-reflet et œuvre-corail. Une généalogie secrète se dessine au fil des siècles entre le pouvoir des Gorgones et l'expérience esthétique. Elle nous fait comprendre que si l'artiste a évité d'être la victime de Méduse, c'est parce qu'il la reflète tout en étant une transsubstantiation de son sang. Le mythe de Méduse annonce déjà une esthétique de l'incarnation<sup>39</sup>.

**Sepideh SHOKRI-POORI**  
*Université Laval, Québec*  
(sepideh.shokri-poori.1@ulaval.ca)

---

<sup>39</sup> Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 36.