

# JOURNIAC

## LA FÊTE DU SANG

L'Action érotico-patriotique de Michel Journiac a eu lieu le 9 mai 1979, aux environs de 19h30, à la galerie Sylvia Bourdon, 16, rue des Grands Augustins à Paris. À l'entrée, chacun devait signer une décharge stipulant qu'il ne porterait pas plainte contre l'artiste ou la galerie pour ce qu'il allait voir. De cette action, il ne nous reste qu'un scénario griffonné par Journiac sur une feuille volante, le vague souvenir de quelques témoins et surtout un film super 8 muet, tourné par le cinéaste expérimental Bernard Roué<sup>1</sup>. Visionner le film de l'Action érotico-patriotique laisse cependant perplexe. En effet, si les transgressions mises en œuvre sont multiples, tout se passe comme si Journiac se livrait à une sorte de rébus, dont on chercherait vainement la solution. Notons par ailleurs qu'il y a là comme un anniversaire puisque cette action a eu lieu dix ans après la fameuse *Messe pour un corps*, durant laquelle,

on s'en souvient, Journiac fondait l'Art Corporel en faisant « communier » le public avec du boudin fabriqué à partir de son propre sang. Dix ans après, avec l'Action érotico-patriotique, saturée d'objets et de symboles, nous sommes loin de la radicalité inaugurale de la *Messe*...

### Descriptif du film<sup>2</sup>

La couleur rouge sature le premier plan, un vaste drapeau français occupant le sol et le mur s'en détache. À terre un squelette acrylisé blanc ; le public attend. On reconnaît Journiac qui entre vêtu de noir, menant par l'épaule un jeune homme nu. Celui-ci s'allonge à côté du squelette doté d'un pénis en érection enduit du même blanc acrylisé. Le jeune homme regarde la bouche du squelette avec fougue et l'embrasse goulûment. Une femme traverse ensuite la partie du drapeau qui tapisse le sol ; elle est vêtue d'une guêpière en

cuir noir, porte des bottes hautes et des gants très longs ; ses seins et ses fesses sont nues ; elle tient un fouet. Une autre femme (on reconnaît Sylvia Bourdon, ancienne actrice de films pornographiques et maîtresse des lieux) se tient debout sur le blanc du drapeau. Elle aussi est nue, portant seulement porte-jarretelles, bas noirs et escarpins ; elle est armée d'une « épée phallique ». Journiac lui présente un poupon acrylisé blanc et ficelé qu'il enduit de sang avant de le lécher.

On aperçoit encore le phallus acrylisé blanc, grossièrement noué à la poignée de l'épée. Sylvia Bourdon tient l'épée verticale, le regard fixe et lointain. De son côté le jeune garçon au sol embrasse toujours fiévreusement le squelette.

Journiac enduit de sang le phallus lié à l'épée. Puis, Sylvia Bourdon, assise jambes écartées sur le blanc du drapeau, lèche le sang. Pendant ce temps, le poupon se trouve sur la

1. Le montage a été fait « dans la boîte », et Bernard Roué explique qu'il lui a fallu trois bobines. Comme il a perdu environ une minute à chaque changement de film, certains éléments charnières peuvent manquer. Le film m'a été confié sur cassette vidéo par Jacques Miège, légataire de Michel Journiac. Qu'il soit ici vivement remercié pour ce prêt, ainsi que pour les documents originaux qu'il a mis à ma disposition.

2. Une description détaillée de ce document visuel prendrait évidemment une place considérable sans pour autant en épuiser tous les aspects. Je m'en tiendrai donc à l'énonciation des éléments entrant dans le cadrage intentionnel du cinéaste en essayant de rester fidèle au dispositif mis en place par Journiac à la fois dans sa successivité et sa simultanéité, mais de façon sommaire.



partie rouge du drapeau à côté d'elle. Journiac lèche le poupon maculé de sang ; le jeune homme embrasse toujours le squelette, et Sylvia Bourdon s'introduit dans le vagin le manche phallique de l'épée. Ses ongles vernis rouge accompagnent le mouvement de l'épée dans son vagin. Ensuite elle lèche à nouveau l'épée phallique en la tenant par la lame. Journiac lui présente maintenant le poupon qu'elle semble toucher avec la lame. Le phallus ensanglanté et le poupon sont montrés à l'assistance. Après quoi, le poupon est déposé la tête en bas encore sur le rouge du drapeau. Journiac tient dans sa main un calice rempli de son sang. Il en étale sur la bouche puis sur les seins de Sylvia Bourdon et comme les paupières de l'actrice-galeriste sont fardées de bleu et que son visage est très blanc, avec le sang sur sa bouche, son visage devient « bleu, blanc, rouge ». Journiac enduit alors de sang le sexe de l'actrice, elle écarte légèrement les cuisses, le regard toujours fixé au loin. Journiac macule de sang le jeune homme allongé à côté du squelette, puis un autre jeune homme au regard halluciné, qui est nu et assis à côté de lui. Ensuite, Journiac lèche le sang sur la bouche de la femme, sur ses seins, sur son sexe. Les deux jeunes hommes au sol procèdent à une fellation réciproque. C'est à ce moment que Journiac projette le contenu du calice au-dessus de Sylvia Bourdon, assise sur le blanc du drapeau. Le sang forme une auréole dégoulinante. Journiac semble réciter quelque chose, les yeux clos pendant que les deux hommes s'accouplent. L'actrice déchire le drapeau à l'endroit où le sang l'a taché. Journiac retourne embrasser les hommes. Tous les actants se lèvent et Sylvia Bourdon tient l'épée dans ses mains comme au début de l'action. Elle quitte la scène la première, suivie des jeunes gens. Journiac reste seul, à genoux. Il froisse le drapeau et avec un goupillon, il l'asperge d'alcool. Puis il marche dessus. Le drapeau s'enflamme. Journiac allume une cigarette et quitte la scène...



La lecture du scénario<sup>3</sup> complète le film puisqu'il mentionne que Journiac déshabille et marque les garçons (ce qui rappelle *Ex communion*<sup>4</sup>), que Sylvia Bourdon transperce le poupon avec l'épée et que Journiac lèche du sperme. La mention « saint Vierge »<sup>5</sup> qu'on lit dans le scénario est problématique puisque cette figure n'apparaît pas dans l'action décrite ici. Il semble qu'elle désigne le poupon, seul élément commun à *Piège pour un travesti* et à *L'Action érotico-patriotique*.

« Vêtement  
fête du sang

- 1 garçon habille devant st V. (flèche vers après 3)
- 2 MS porte calice sur drapeau
- 3 Déshabillage garçon par moi  
marquage triangle rose et sang (rajout en bleu)
- 4 je les conduis sur le drapeau
- 4 bis je m'assois le bébé dans les bras (toute la phrase est rayée)

- Sylvia arrive (portant l'épée est rayé)
- 6 les garçons caressent 4 statues (?)
- Miès Sy vont sur le drapeau (ajout en bleu)
- 7 J'enduis de sang le sexe de l'épée – Mi enduit de sang la bite (?)
- Sylvia s'assied Mi pose le calice au milieu
- 8 Sylvia le suce et se branle – se lève
- 9 je donne le bébé à Sylvia qui le transperce
- 10 je l'accroche au mur au croc
- 11 j'enduis Sylvia de sang mime de l'extase
- 12 je leche Sylvia (rayé) j'enduis la bouche les mains et le sexe de garçon de sang...
- 12 bis je jette le reste du sang sur le drapeau (flèche vers avant 12)
- 13 je lèche Sylvia
- 14 les garçons s'approchent sur le bleu face à face
- 15 Sylvia leur tourne le dos et lacère le blanc du drapeau
- 16 je lèche (rayé) les garçons font l'amour et jouissent
- 17 Sylvia se retourne avec l'épée
- 18 je lèche le sperme
- 19 sylvia pose l'épée
- 20 la garçon suivi de (autre feuille) Sylvia s'en vont (je conduis, rajouté) je prend le calice boit caresse le sang le sperme le blanc du drapeau allume la cigarette (rajouté) et je sors avec le calice syl. accroche l'épée à côté du st Vierge récupère les vêtements »

3. Le texte qui suit est une transcription du scénario de l'action tel qu'on peut le déchiffrer c'est-à-dire aussi avec ses abréviations elliptiques et quelques absences d'accents. Il est écrit en rouge au feutre sur deux feuillets 10 x 20, quelques rajouts en bleu ont été effectués.

4. Réalisée le 25 mai 1978 au Théâtre Oblique, Paris, le descriptif suit.

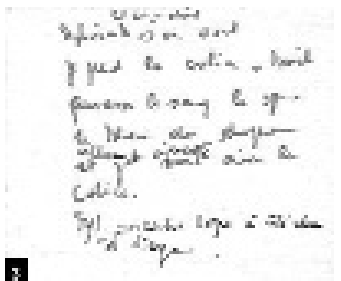
5. *Le Saint Vierge (Piège pour un travesti)*, 1972, Galerie Rodolphe Stadler, Paris, mais aussi une action *Le vierge mère*, filmée par G. Tseurenis en janvier 1983 au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, où Journiac travesti en vierge blanche auréolée accouche du poupon blanc que l'on trouve dans *L'Action érotico-patriotique*, c'est seulement dans cette dernière action que le poupon est présent.



1



2



3

## La place de L'Action érotico-patriotique dans l'œuvre de Journiac

À maint égards, cette action revisite des actions déjà réalisées par Journiac. Il faut donc évoquer celles-ci pour comprendre la continuité dans laquelle elle s'inscrit et aussi la rupture qu'elle consomme.

En 1969, *La lessive*, Galerie Daniel Templon, marque le début de l'engagement artistique de Journiac. Du linge étiqueté au nom d'artistes contemporains ou de courants artistiques : expressionnisme, minimalisme..., était trempé dans la peinture acrylique blanche et mis à sécher sur un fil à l'intérieur de la galerie. L'*Action érotico-patriotique*, comme la grande majorité des actions de Journiac, reprend la technique de l'acrylisation des objets. Le poupon, le manche de l'épée phallique, le squelette ainsi que les *Petites positions sexuelles* (objets en vente, annexes à l'action) sont ainsi acrylisés. Cette technique qui plastifie l'objet et le coule sous une épaisseur blanche n'est pas sans rappeler le linceul.

Mais la pièce maîtresse de Journiac est *Messe pour un corps* qui a eu lieu en 1969, Galerie Daniel Templon, et qui sera rejouée en 1975, à la Galerie Rodolphe Stadler. Journiac, juché sur un autel, entouré de deux cierges, la Bible (?) ouverte devant lui, extrait d'un calice des hosties confectionnées avec son propre sang qu'il propose au public. La recette du boudin au sang humain est diffusée sous la forme d'une recette de cuisine. L'utilisation de son sang, du calice, la référence à un rite catholique (la communion dans *La Messe*, l'onction dans *L'Action*) participent bien d'une poésie commune. La distance affichée entre le dramatique de la messe anthropophage et la recette du boudin au sang humain fait écho au contraste entre le caractère sacré de l'onction et la légèreté de la cigarette fumée à la fin de *L'Action*... Pourtant *L'Action* opère aussi une véritable rupture par

rapport à l'unité et à la radicalité de la Messe ; mais cela sera développé plus loin.

En 1972, *Hommage à Freud, Constat critique d'une mythologie travestie*, envoi postal, est constitué de photographies qui mettent respectivement en scène le père de Journiac et Journiac travesti en celui-ci, la mère de Journiac, et Journiac travesti en celle-ci. *L'inceste* (action photographique) Galerie Stadler, Paris ; représente Journiac dans les bras de son père et à nouveau Journiac à côté d'eux ; les photos sont intitulées : « le père, l'amant et le voyeur », le même dispositif est repris pour la mère. La thématique freudienne sera reprise mais différemment dans *L'Action*.

Enfin *Ex communion*<sup>6</sup>, action réalisée au Théâtre Oblique à Paris, le 25 mai 1978 clôt le manège des citations<sup>7</sup>. Journiac, un homme et une femme se partagent une cigarette sous le regard d'un Christ en croix. Ils se parent d'une fleur, présentent une photo, se mettent au doigt un anneau. Ils traquent alors sur leur bras un cercle au crayon rouge mais seul Journiac se marque au fer les deux avant-bras. À la suite de cela, les actants jettent au feu leurs fleurs, leurs photos, leurs anneaux. Journiac reste seul assis par terre. Un an sépare *Ex communion* de *L'Action* et quelques similitudes méritent d'être relevées. La structure des deux actions est relativement semblable : Journiac, sous le signe du culte catholique (Christ en croix ou onction), communique avec les actants avant de se retrouver seul.

### Le pacte du sang

Que le squelette en érection, la femme, le poupon, l'épée, le feu, le phallus apparaissent comme des symboles relativement autonomes, cela ne fait guère de doute. Chaque moment peut se décoder sans difficulté mais l'articulation du sens, la rhétorique du document d'artiste, du récit fictionnel ou

6. Un film super huit de Stéphane Marti témoigne de cette action.

7. L'article n'autorise pas une mention exhaustive des citations. (*Contrat de Prostitution*, 1972, galerie Rodolphe Stadler, Paris, utilise le drapeau français comme fond).

d'une narrativité quelconque se dérobent. Seuls le sang et sa couleur rouge conduisent une perception qui « circule » à travers les corps, à l'intérieur, à l'extérieur comme une couture. Paradoxalement, la cohérence d'un discours potentiel s'évanouit au profit de lambeaux d'images reliées par un « pacte du sang », une promesse de jouissance, joués sur un mode parodique. Certes l'épée par exemple renvoie en tant qu'objet-symbole à un catalogue de significations répertoriées mais ce n'est qu'une patère pour accrocher du sens et stopper l'hémorragie quelques instants. Ce qui pose problème dans cette *Action*, c'est donc la fonction de ces symboles, le sang et les actes sexuels, par rapport à l'ordre discursif. Autrement dit, comment accéder à la dimension symbolique d'une œuvre sans en passer par l'ordre du discours et sa linéarité ? L'œuvre n'est plus assignée à la médiation discursive. Elle n'a pas ici de compte à rendre à une autorité logocentrique. L'enjeu n'est-il pas d'outrepasser résolument l'ordonnement du discours pour nous convier à une fête du sang, une fête du sens, de l'ouverture du sens par le truchement d'une fête *des* sens ? Contrairement à d'autres actions plus anciennes qui délivrent parfois un message militant (contre la peine de mort, par exemple), celle-ci procède par solutions de continuité, brouille les pistes déductives et nous engage à la considérer comme un « désordre symbolique détroqué ».

Une deuxième lecture identifie la forme de cette *Action* à celle d'un rituel, rituel qui pourrait, dans son registre, introduire une cohérence. Le relevé de ces actes en instance de sens autorise cette interprétation puisque Journiac se pose comme « maître de cérémonie » : il oint les objets et les actants de sang, il est vêtu de noir alors que les autres sont nus, enfin la référence à l'Eucharistie (action de grâce) reste présente. Cependant cette dimension est immédiatement dévoyée par une sorte de

parodie blasphématoire puisque la cérémonie catholique de l'onction et des sacrements est associée à une orgie.

Si l'on veut ponctuer ce parcours, on peut dire que des veines de Journiac où le sang circulait, le sang va sur le poupon, sur l'épée phallique, sur l'actrice, sur les jeunes gens et finalement sur le drapeau. Mais d'une certaine manière il n'y reste pas puisque Journiac lèche le sang dont une partie est ingérée, une autre restant autour de sa bouche. Le sang projeté sur le drapeau étant quant à lui brûlé. Pourtant ce sang ne voyage pas d'un actant à l'autre ni d'un actant aux accessoires. Il provient toujours du même calice. Il s'agirait donc plutôt, et contrairement à ce qu'on pourrait croire *a priori*, non d'une « circulation » en boucle du sang, mais d'un branchement en dérivation à partir de Journiac. En effet, ce dernier, puisant dans son calice à chaque nouvelle onction, lie les objets et les corps à lui-même, et ce d'autant plus qu'il s'agit (selon les témoins) de son propre sang. Le sang relie bien les actants à Journiac mais non entre eux. Ce qui les isole et les réifie dans leurs rôles respectifs ; ils semblent voués aux mêmes gestes dans un même fragment de scénario. Le film renforce ou même instaure ces niches de sens par la discontinuité du montage direct (dans la caméra). Ainsi la femme et l'épée phallique, les deux jeunes gens (et la mort), divisent et redistribuent l'espace de la scène. S'il s'agit bien de la parodie d'une communion par le sang, l'Artiste-Christ préside à la Cène et dit : « Léchez, ceci est mon sang ».

« Le vêtement est l'objet devenu corps, ce par quoi le corps peut être approché ; le sang étant ce qui mythologiquement anime le corps et peut être arraché comme constat, sans détruire le corps, de même que le sperme, la sueur, les excréments. Mais le vêtement, sous peine de fétichisme lié à une seule personne, ne peut apparaître qu'anonyme,

blanchi, vynilisé, plastifié...»<sup>8</sup>. Les objets acrylisés de l'*Action* répondent tout à fait à cet idéal de blanchiment, ils sont d'ailleurs les descendants des vêtements acrylisés lors de *La Lessive*. Le sang semble incarner l'essence du corps, vierge de tout contact social puisque caché par nature à l'intérieur de l'organisme. L'*Action érotico-patriotique* explore cette nouvelle configuration dans laquelle les frontières du corps humain sont modifiées.

Par ailleurs, la mise en scène du sang par Journiac rend visible un phénomène qui s'effectue sans que nous y pensions : la circulation du sang. Cette action dont le sous-titre est *La fête du sang*, met en scène cette évidence : nous sommes vivants parce que le sang circule dans nos veines et tant qu'il y circulera, nous serons vivants. La fête du sang pourrait alors être un hymne matérialiste à la vie, mais alors pourquoi pratiquer un rituel dans une optique matérialiste ?

## Les rituels dévoyés

Si le rituel chrétien de l'onction purifie avec de l'eau bénite ou de la cendre, ici, Journiac ne purifie pas. Il macule, il tache ce qui était symboliquement pur : le poupon, les seins nourriciers de la femme, le blanc du drapeau. On est en droit de se demander à quelle fonction renvoie ce rituel. La lecture de ses écrits éclaire ce point : Journiac entend dénoncer une normalisation sociale qui s'opère de façon insidieuse. « Cette quête (la création) est nécessairement rituelle, le rituel étant ce qui caractérise toute activité sociale ; nous sommes environnés, structurés par des rituels : rituels du repas, rituel religieux, rituel politique des élections, rituel économique »<sup>9</sup>. L'utilisation de rituels permet donc de dénoncer une aliénation sociale d'autant plus puissante qu'elle est insidieuse et d'autant moins visible qu'elle agit directement sur le corps. Les marques que celui-ci en

8. Michel Journiac, « L'objet du corps et le corps de l'objet », *Journiac, 24 h. de la vie d'une femme ordinaire*, catalogue de l'exposition Michel Journiac, la galerie, Noisy-le-Sec, mars-avril 2001, p. 46-47.

9. Journiac, *24 h. de la vie d'une femme ordinaire*, *ibid.*

porte sont ici l'acceptation de la différence sexuelle et ses conséquences dans notre inscription par rapport au désir. Le travail de Journiac sur les rituels trouve sa juste place dans une pratique artistique qui s'amarre littéralement au corps. Présenter un rituel porte à la lumière ce qui a dû être intériorisé et ce à quoi le corps a dû renoncer pour effectuer son procès de socialisation.

À plusieurs égards, L'Action apparaît comme une révolte contre la famille et la patrie. Plusieurs niches de sens autorisent cette interprétation : L'Action évoque en premier lieu la question de la maternité. La présence du poupon, et le fait que Journiac macule de sang les parties du corps de Sylvia B. liées à une fonction maternelle militent pour cette interprétation<sup>10</sup>. Mais si la maternité est ici convoquée, c'est pour lui tordre le cou. Les seins sont maculés de sang, le poupon est transpercé par la fausse mère et laissé tête en bas, la bouche des actants est bordée de sang comme s'ils avaient bu à ce sein impropre. Le hiatus entre la sexualité et la procréation est encore souligné puisque les actes sexuels proposés ici sont masturbatoires ou homosexuels. Une autre niche de sens opère des variations autour de la génération mais relativement à la filiation et à l'honneur : l'épée rappelle celle des chevaliers et des duels ; le drapeau tricolore symbole de la France, de la patrie que les citoyens doivent défendre au péril de leur vie. Enfin la génération au sens cyclique est présente : la sphère maternelle même bafouée évoque la naissance ; le squelette, l'acrylisation (mise en linceul), le coup porté au poupon, le sang répandu évoquent la mort.

Si des poches interprétatives peuvent bien être dégagées, le traitement que Journiac leur fait subir conduit à une indétermination relative quant au statut qu'il leur accorde. S'agit-il d'une révolte contre un ordre du monde qui interdit la filiation aux

homosexuels ? D'un rituel cathartique ou d'un rituel sacrificiel (le poupon est mis à mort mais c'est Journiac qui saigne et qui reste seul après que les actants sont partis), ou encore d'une orgie sans jouissance ?

Pour le savoir, il faudrait comprendre la signification de ce simulacre de rituel. Commençons par examiner l'acte qui sous-tend l'Action : l'onction.

L'acte d'oindre le sang précède chaque fois les actes sexuels, un peu comme si là où il y a du sang, il y avait du sexe. L'onction et le calice ressortissent bien au rituel catholique. Et l'acte de lécher le sang qui suit l'onction peut être certes une manière de communier (« ceci est mon sang »). Mais le don du sang se retourne et permet à l'artiste, en une dernière transgression autophage de reprendre ce qui vient de lui-même.

Enfin, la communion assure la fraternité des croyants, unis par la même croyance, ayant partagé le corps du Christ et son sang. Mais si l'Action prend la forme d'une communion, on ne voit pas autour de quelle communion, autour de quel *con sang suce* les actants peuvent se réunir.

Les symboles déployés peuvent-ils en dernière instance donner un sens de lecture à cette action ? Car s'ils sont tous polyvalents et renvoient bien à un ensemble de notions, certains peuvent être considérés comme paradigme de systèmes théoriques. Ainsi en est-il de la notion de phallus qui a été en France investie par Lacan comme signifiant du désir<sup>11</sup>. La question du rapport entre le phallus et le pénis exemplifie d'une certaine manière le processus de symbolisation qui importe tant à Journiac. Car le pénis est selon les thèses freudiennes le lieu où se joue l'acceptation de l'interdit de l'inceste. Le petit garçon constatant la différence des sexes suppose que la fille a été castrée car elle a enfreint l'interdit, il renonce donc à sa mère pour conserver son pénis. En distinguant le pénis du phallus, Lacan dénature le désir

humain. Le phallus devient le signifiant du désir humain car il ressemble à l'objet qui était supposé le combler : le pénis.

Par ailleurs, à une époque où le monde intellectuel était dominé par le structuralisme et la psychanalyse, la présence de ce phallus renvoie directement aux analyses lacaniennes. Or, l'attitude de Journiac relativement aux interprétations psychanalytiques est très critique : *Hommage à Freud*, et *L'inceste* dénonçaient le caractère profondément anti-scientifique du rituel de la cure. Si la présence du phallus ridiculise la clef explicative du désir humain que prétend donner la psychanalyse, la présence du squelette en érection – appelé par Journiac lui-même : « mort en érection »<sup>12</sup> – peut être un dernier hommage au Freud de *Au-delà du principe de plaisir*. Le fait de convoquer la psychanalyse par le biais de ses poncifs est un autre degré de la parodie qui se greffe sur celle des sacrements et de l'onction du sang.

## Le mode parodique

Qu'est-ce donc que cette onction au sang ? Journiac apportant son sang prend symboliquement on l'a dit, la place du Christ. Mais le sang est ici utilisé indifféremment pour oindre et maculer, salir et purifier. Or qui s'agit-il de stigmatiser ? une ancienne actrice de film porno, un couple homosexuel, et un poupon acrylisé.

Par ailleurs, des témoins (dont Bernard Roué lui-même) affirment que la décharge qui devait être signée à l'entrée de la galerie, était aussi, dans son propos, de l'ordre du parodique, n'ayant aucune réelle valeur juridique et sommant d'une certaine manière le spectateur de « décharger » à l'entrée. Au-delà du jeu de mots, cette première mise à distance du rituel, à l'entrée même de la galerie, pourrait bien être la signature par Journiac d'une parodie de ses propres rituels.

10. Arnaud Labelle-Rojoux en propose une autre et reconnaît en Sylvia B. « une république en bas-jarretelles ». Parmi la pluralité des interprétations possibles, cette lecture est tout à fait pertinente. in « "Performance Attitude". Regard sur l'art performance européen de 1996 aux années 80 », catalogue *Hors Limites, l'art et la vie 1952-1994*, MNAM, Centre Georges Pompidou, 1994, p. 227.

11. J. Laplanche et J-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, PUF, Paris, 1967, p. 312.

12. Recueil des actions de M. Journiac, mise en pages par M. Journiac et J. Miège ; propriété J. Miège.

Si par conséquent on replace *L'Action érotico-patriotique* dans la dynamique de la pratique artistique globale de cet artiste, on doit dire qu'elle contraste avec la « pureté » des autres actions. Toutes, en effet, ont une unité d'action, qui n'existe pas ici. De plus, celle-ci n'a de cesse, nous l'avons dit, de citer des actions précédentes. Enfin il y a cet anniversaire des dix ans de l'Art Corporel fondé en 1969 avec *Messe pour un corps*. Ainsi les saynètes simultanées de *L'Action érotico-patriotique* possèdent indéniablement une valeur synoptique, sorte de rétrovision de l'art corporel, en même temps que son aspect grand-guignol en fait une anti-*Messe pour un corps* mais aussi une suite, où après son sang distribué en tranches de boudin, c'est en effet le flux de son sang liquide qu'exhibe Journiac. Enfin l'artiste ne parodie-t-il pas sa pratique même de « créateur », et tous les rituels de transmutation qui font passer du matériau à la spiritualisation de la matière pour entrer dans la dimension symbolique des œuvres de l'esprit ?

## Déchirer les contextes : l'obscénité comme méthode

L'action peut se présenter à beaucoup d'égards comme la mise en place de contextes, qui vont être déchirés dès qu'ils auront acquis assez d'épaisseur pour exister :

- D'abord *L'Action* a lieu dans une galerie d'art contemporain et la première transgression consiste à y montrer des actions érotiques.
- Le fait que la galeriste elle-même se prête au jeu et se masturbe en public est un deuxième moment fort de transgression.
- L'utilisation du drapeau français comme subjectile des actions érotiques, qui sera finalement piétiné et brûlé, flirte avec la loi<sup>13</sup>.
- Que Journiac soit un Christ qui donne son sang et qui en oint les

actants et les objets se situe dans une optique catholique, est à la limite du blasphème<sup>14</sup>.

- L'utilisation du sang, exhibé en public et qui macule les actants et les objets, puis le fait qu'il soit léché, tout cela joue avec les interdits anthropophagiques voire autophagiques.

- Que Journiac, qui affiche son homosexualité, touche et lèche les seins et le sexe de la femme éprouve ses choix sexuels<sup>15</sup>.

- Le mixage du familial (poupon, mère nourricière) du national (drapeau) et des actes sexuels non procréateurs (masturbation, actes homosexuels) associe des sphères que seule la dimension artistique de *L'Action*, sauve de poursuites pénales.

- Enfin, au regard de la pureté des actions proposées jusqu'alors et par la suite par Journiac, pureté associée à l'unité d'action, ce catalogue d'actes s'inscrit comme une transgression globale et « post-moderne » de l'œuvre de Journiac elle-même.

Ainsi, s'il était possible de définir une méthode, on pourrait dire que Journiac campe des contextes, puis les transgresse. Ces transgressions s'opèrent dans des sphères aussi variées que l'art, la politique, la religion et la sexualité. Dès que Journiac menace de franchir la limite propre au contexte déployé, l'obscénité guette. Cependant on remarquera que si la limite est identifiée, elle n'est que rarement clairement franchie : brûler le drapeau et se livrer à des actes sexuels est répréhensible dans un lieu public. Or Journiac opère dans un lieu privé. Journiac investit certains éléments du rituel catholique mais ne fait jamais le signe de croix et reste en deçà du blasphème. Ces actes d'une certaine manière flirtent avec l'obscénité, flirtent seulement car les contextes de référence s'évanouissent à mesure qu'ils sont convoqués, laissant la place à celui que la dernière transgression a chassé. Ainsi *L'Action* pour une part révèle la

vanité des divers contextes évoqués, et tout se passe comme si Journiac en les poussant à leur limite, cherchait ce qui résiste aux diverses perspectives convoquées : ce qui résiste à la représentation.

On sait que cette question du rapport de la représentation à la vérité préoccupait Journiac. Celui-ci reprend les thèses de Jean-Joseph Goux et dénonce qu'il devient urgent « de se sortir de l'enfermement symbolique où le symbole devient l'opération insensée, combinatoire désaffectée. Versant anxiogène du mode de signifier le présent, le corps est le seul moyen d'échapper au concept qui impose au vécu son terrorisme de la cohérence »<sup>16</sup>. Ce que conteste Journiac dans l'utilisation des symboles et des concepts, c'est qu'ils sont coupés de leur référent. En cela il adhère aux analyses de Goux qui interprète l'évolution historique comme une entreprise d'émancipation du symbolique par rapport à la réalité : « une nouvelle époque surgit depuis le début de ce siècle, où le symbolique pur, au-delà du sémiotique, s'autonomise, exerçant un effet spécifique, devenant autre chose que le représentant convertible d'un réel : un réel lui-même, un opérateur insensé »<sup>17</sup>. La monnaie est l'illustration la plus exemplaire de la purification historique de l'origine libidinale des symboles. Cette dématérialisation des symboles est révélatrice des systèmes de calcul que nous utilisons et aussi du traitement informatique. « Préparée dès le début du monde bourgeois par Pascal, Descartes et Leibniz, la machine à manipuler combinatoirement les symboles apparaît au milieu de ce siècle et elle marque dans l'histoire de l'écriture, au sens général, le moment où le signe désaffecté s'autonomise dans la matérialité d'une combinatoire et qui cette fois le *dé-sémantise*. On découvre peu à peu une indépendance relative des opérations symboliques par rapport à leurs conditions

13. Le code civil punit la destruction de symbole de l'Etat dans un lieu public, ce qui n'est pas le cas ici.

14. À la limite seulement, car Journiac ne fait jamais le signe de croix et ne bénit rien.

15. Journiac a confié à J. Miège, que ces attouchements n'ont été possibles que par la médiation du sang.

16. Michel Journiac, *L'enjeu de la représentation*, éditions du Cérép, Université Paris I, p. 27, citant *Les iconoclastes* de J. J. Goux.

17. J.J. Goux, *Les iconoclastes*, éditions du Seuil, Paris, 1978, p. 169.

mentales de production ». La déconnexion des symboles les uns par rapport aux autres, à laquelle nous avons tenté de donner sens tout au long de cet article, pourrait bien être une présentation de l'insensé du signe aux prises avec sa propre matérialité organique.

## Le court-circuit symbolique

À l'exigence de sens qu'elle réclame, L'*Action érotico-patriotique* ne propose pas de solution. Elle ne fait que poser la question des relations fluctuantes et complexes entre le symbolique et le réel. La création est pour Journiac : « un NON-discours, même si elle n'apparaît que comme un gargouillis, c'est, par l'objet et le corps objectif, une tentative de création d'un langage autre, à proprement parler la quête d'une véritable révolution culturelle »<sup>18</sup>. C'est bien la tentative de surseoir au langage discursif qui s'opère ici et Journiac relève le défi d'une transaction symbolique qui se passerait du *logos*, d'un côté en dramatisant des « symboles » conventionnels et de l'autre en organisant l'intrusion du réel dans sa violence la plus intime. Ces deux instances « grillent » ce qui demeure le *parangon* de l'ordre symbolique, c'est-à-dire la rationalité hiérarchisée et articulée des discours, fussent-ils iconiques. L'absence de ce registre, de cette ordonnance, de ce mode d'emploi provoquent un suspens du sens qui ouvre les artères d'une autre symbolique, en court-circuit avec le corps réel. Le sang est le sang même de l'artiste, celui qu'il oint et qu'il lèche. Se servir du sens commun et de ses poncifs pour laisser intact le passage à l'acte et pousser l'ordre symbolique jusqu'aux franges de l'obscène, telle est la raison pour laquelle Journiac n'a pratiquement pas écrit. Il a toujours refusé non pas le discours, mais le fait de soumettre son œuvre à l'ordre du discours et ceci sans pour autant renoncer à accéder au symbolique.

Mais si l'*Action* ici considérée en tant qu'acte de création est un enjeu de la représentation, elle doit se redéfinir par rapport aux pratiques artistiques antérieures. Selon Journiac en effet : « Toute pratique (picturale) se définit comme mise à distance, négation. Le peintre le plus pompier, peignant une femme, la met à distance, il ne fait pas l'amour avec elle, et Cézanne ne mange pas ses pommes »<sup>19</sup>. Ici, justement on fait vraiment l'amour et c'est du vrai sang qu'on boit. L'obscénité qui provient de l'intrusion du réel dans un espace de représentation est une réponse à la question de la différence entre le réel et sa représentation, la question de la distance entre l'art et la vie.

Peut-on dire enfin que l'*Action érotico-patriotique* met en scène la vanité des différents systèmes herméneutiques que sont la religion, la psychanalyse et jusqu'aux dispositifs même de l'Art Corporel ? De transgressions en parodies, elle nous mène à ce qui refuse de se laisser penser, si ce n'est en négatif de l'ordre du discours : l'humeur du sang, la crudité jouisseuse des corps en pâture. Alors, lorsque le réel et sa représentation tendent à se confondre, on est bien dans l'obscène.

**Sophie GAYET**

18. Michel Journiac, « L'objet du corps et le corps de l'objet », *op. cit.*, p.46.

19. *Idem.*